

EDIZIONE A CURA DI  
L'EDIZIONE STENDHALIANA

# STENDHAL E BOLOGNA

CON UNO DEI FINITARI DELLA FAMIGLIA ROMAGNA

ELABORAZIONE  
E TRADUZIONE DI FRANCESCO  
MILANO DI BIANCHI  
CON LA COLLABORAZIONE DI  
FRANCESCO M. M.



Stendhal, la musica e Bologna

di Francesco M.

## Stendhal, la musica e Bologna

Il titolo di questa monografia è un omaggio a Stendhal, il più grande romanziere francese del secolo XVIII, che ha lasciato un'opera immensa, di cui questa è una delle parti più preziose. Stendhal ha vissuto a Bologna per un periodo di tempo, e ha lasciato una traccia indelebile nella città emiliana. La sua opera è un capolavoro di arte e di scienza, che ha influenzato profondamente la cultura italiana e europea. In questa monografia si cerca di ricostruire il rapporto tra Stendhal e Bologna, e di analizzare il suo contributo alla cultura musicale della città.

La musica ha sempre avuto un ruolo importante nella vita di Stendhal. Egli era un appassionato di musica, e ha scritto molte opere di prosa e di poesia che si occupano di questo argomento. In particolare, ha scritto un'opera intitolata "De l'instinct musical", in cui si discute della natura della musica e del suo rapporto con la psiche umana. Questa opera è stata tradotta in italiano e ha avuto un grande successo. In questa monografia si cerca di ricostruire il rapporto tra Stendhal e la musica, e di analizzare il suo contributo alla cultura musicale della città.

La musica ha sempre avuto un ruolo importante nella vita di Stendhal. Egli era un appassionato di musica, e ha scritto molte opere di prosa e di poesia che si occupano di questo argomento. In particolare, ha scritto un'opera intitolata "De l'instinct musical", in cui si discute della natura della musica e del suo rapporto con la psiche umana. Questa opera è stata tradotta in italiano e ha avuto un grande successo. In questa monografia si cerca di ricostruire il rapporto tra Stendhal e la musica, e di analizzare il suo contributo alla cultura musicale della città.

La musica ha sempre avuto un ruolo importante nella vita di Stendhal. Egli era un appassionato di musica, e ha scritto molte opere di prosa e di poesia che si occupano di questo argomento. In particolare, ha scritto un'opera intitolata "De l'instinct musical", in cui si discute della natura della musica e del suo rapporto con la psiche umana. Questa opera è stata tradotta in italiano e ha avuto un grande successo. In questa monografia si cerca di ricostruire il rapporto tra Stendhal e la musica, e di analizzare il suo contributo alla cultura musicale della città.



## Stendhal, la musica e Bologna

di Giuseppe Vecchi

Plaudiamo alla iniziativa della Presidenza e del Comitato Organizzativo del Convegno per aver dedicato una sessione di studio alla musica, ponendo, poi, a chiusura della giornata una audizione di musiche dell'età di Stendhal: qui, a Bologna, dove egli ebbe tanti contatti con musiche e musicisti italiani, in una città che per lui non fu seconda a Milano. Perché, mentre della capitale lombarda egli esaltò « il primo teatro del mondo », nella città emiliana, seconda dello Stato Pontificio, riconobbe « il quartier generale della musica in Italia »<sup>1</sup>.

Ma nello svolgere il tema, a me proposto, su Stendhal e la musica a Bologna, che non potrò certo condurre analiticamente nei richiami molteplici e minuti, con pericolo di esorbitare dai limiti prefissi, devo prendere l'avvio da una considerazione più lata: da ciò che è la musica per Stendhal. Anzi partirò proprio dalla prima pagina della *Vie de Rossini*; il quale nacque, dice l'autore, in una felice parte d'Italia, « sur le golfe de Venise », dove, « gli uomini si accorsero per la prima volta che c'era gioia nel cessare di essere feroci » e, resi civili dalla dolce voluttà, riconobbero che amare valeva meglio che uccidere »<sup>2</sup>.

Anche l'arte trae vantaggio da questa felice posizione geografico-storica, giacché « depuis Raphaël jusqu'à Canova, depuis Pergolèse jusqu'à Rossini et Viganò, tous les hommes de génie destinés à charmer l'univers par les beaux-arts, sont nées au pays où l'on aime »<sup>3</sup>.

Abbiamo riferito le battute iniziali della *Vie rossiniana*, perché ci

<sup>1</sup> Stendhal, *Vie de Rossini*, Paris 1854, Cap. VI, « L'impresario et son théâtre », p. 83; Stendhal, *Rossini*, Vers. ital. della *Vie* a cura di B. Revel, Milano 1949, p. 51.

<sup>2</sup> *Vie de Rossini*, p. 33; *Rossini*, p. 1.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 34; *Ibid.*, p. 2.



guidano già ad una formulazione generale dell'arte specifica del pensiero di Stendhal, che va tenuta presente per comprendere i suoi modi di giudizio e di critica. Per lui infatti (Stendhal continua un suo proprio discorso storico-estetico) «bisogna aver provato il fuoco divoratore delle passioni per eccellere nelle arti belle»: altrimenti non se ne coglie la vera sostanza. «L'homme le plus spirituel [...] dès qu'il arrive aux beaux-arts, il n'aperçoit plus que le matériel de la chose; il ne voit que la toile dans la peinture, et que le physique des sons et leurs combinaisons diverses dans la musique. Tel est Voltaire parlant musique ou peinture. S'agit-il d'un tableau de Raphaël, l'homme du nord en fera consister la sublimité dans le talent matériel d'appliquer la couleur sur la toile»<sup>4</sup>.

Allora, se diremo che la musica è uno degli amori ed una delle passioni, anzi «il grande amore e la grande passione» di Stendhal, dobbiamo intendere questi due termini definiti in un loro preciso significato, nella vera accezione stendhaliana sopra riferita.

Partiamo da qualche noto passo della *Vie de Henry Brulard*: «Lo stato abituale della mia vita è stato quello di un amante sventurato, amante della pittura e della musica, vale a dire di godere dei prodotti di queste arti e non praticarle maldestramente»<sup>5</sup>. E ancora: «Je ne sais combien de lieues je ne ferais pas à pied, ou à combien de jours de prison je ne me soumettrais pas pour entendre *Don Juan* ou le *Matrimonio Segreto*, et je ne sais pour quelle autre chose je ferais cet effort»<sup>6</sup>. E infine egli ripete: «La musique mes uniques amours», la più forte passione: «la plus forte et la plus coûteuse»<sup>7</sup>.

Il Revel nella «Prefazione» alla *Vita di Rossini*, in traduzione italiana, mette a punto questo concetto dell'amore-passione; che se Stendhal si impegna di riconoscere l'amore «nel suo sostrato fisiologico o almeno a rintracciarlo su di esso per poterlo sottomettere alla giustificazione della ragione e alla verifica empirica, in sede meccanica, ne fa poi scaturire una involata libera e meravigliosa, un'emozione gratuita, nuovissima, soprattutto inspiegabile: la passione d'amore, cioè l'amore-passione»<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 35; *Ibid.*, p. 3. Da ora citeremo dal testo tradotto dal Revel.

<sup>5</sup> *Vie de Henry Brulard* (in «Oeuvres intimes», Paris 1955), p. 364.

<sup>6</sup> *Vie de Henry Brulard*, p. 243.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Rossini*, cit., VIII sgg.

Mentre è assodato, per Stendhal, che il piacere musicale si qualifica prima di tutto come piacere fisico, secondo la concezione edonistica settecentesca,<sup>9</sup> ecco poi che di rincontro, il bello, il quale ne deriva, è un «bello ideale», superante ogni fatto materiale e tecnico, indice di vita profonda, rivelazione di un mistero. La Vita di Rossini dichiara questa impostazione mentale e critica dello Stendhal. Infatti, se già Mozart aveva avuto il merito di avere trasportato l'amore-gusto del Settecento nell'amore passione<sup>10</sup>, Rossini ci conduce ad un discorso del cuore mediante la musica (e qui sta il riflesso del soggiorno dell'autore francese in Italia e del lungo «commercio» coll'Opera lirica italiana).

Il canto è effusione lirica che va al cuore; canto e amore concidono. Musica è succedaneo di felicità, sfoga l'esaltazione patetica ed emotiva, è abbandono e pienezza<sup>11</sup>.

Non ci siamo soffermati, indugiando, sulle considerazioni precedenti senza una ragione; esse ci introducono puntualmente nell'ambiente bolognese, tramite Rossini, che di questo ambiente è il più significativo rappresentante: anche per il melomane Stendhal.

Bologna ha una scuola di lunga fama e storia, Bologna ha teatri che affondano le radici e vivono le loro movimentate vicende in due secoli: il Formagliari, il Marsigli, il Taruffi, il Comunale, il Corso... Quando Rossini viene a Bologna, si apre il Liceo Filarmonico, derivazione dell'Accademia Filarmonica, la quale continua la sua prestigiosa funzione di Sodalizio musicale, cui aspirano cittadini e «foresti» onde ottenere un riconoscimento artistico e una patente d'onore. C'è l'Accademia Polimniaca, di cui è anima Maria Brizzi Giorgi, sede di quotidiane esecuzioni musicali e di ritrovi letterari; c'è l'Accademia dei Concordi, fondata e diretta dal «sopranista» Tommaso Marchesi, scolaro di Mattei, buon compositore e, ad un tempo, Principe dell'Accademia Filarmonica (Tommaso Marchesi, ripetiamo, e non già Luigi Mar-

<sup>9</sup> Il travaso era avvenuto per l'opera intermediaria del Carpani (qui, come in altri numerosi passi): «La musica, dice il Carpani, è in ciò diversa dall'arti sorelle; chè in essa il piacere fisico è più dominante e più della essenza sua, che il piacer intellettuale. La base della musica è questo piacer fisico» (G. Carpani, *Le Haydine. Ovvero lettere sulla Vita e le Opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, in Padova 1812, e 1832; rist. Forni Bologna 1969), p. 130.

<sup>10</sup> Cfr. M. Colasanti, *Stendhal a teatro*, Milano 1966, p. 166.

<sup>11</sup> *Rossini*, cit., X sgg.; si veda L. Magnani, *Stendhal, la musica della felicità*, in «Le frontiere della musica», Milano-Napoli 1975, p. 75.



chesi, come lo chiama lo Stendhal): proprio presso l'Accademia dei Concordi si eseguono nell'anno 1808 *La Creazione* di Haydn e *La Caccia di Enrico IV* di Méhul. Questo fatto va particolarmente segnalato perché, per la gretta ignoranza del mondo musicale europeo, a Bologna come altrove nella Penisola, non si eseguiva che musica italiana, e soprattutto melodrammatica e belcantistica: nè sfuggì il suo significato a un cronista del *Redattore del Reno*, che parlando e commentando l'esecuzione dell'oratorio haydniano, mise in evidenza che piacque alla persone « colte ed intelligenti »<sup>12</sup>.

Come rileva il Santi, fu l'età napoleonica a favorire la ripresa civica delle istituzioni musicali in Bologna, per l'attivo intervento del Dipartimento del Reno, per l'impegno che vi assunse la Comunità, intesi ad un accentramento e ad una funzionale cooperazione, anche amministrativa, dei vari Istituti culturali; si pensi al ricordato Liceo Filarmonico e al Teatro Comunale, unitariamente finalizzati, con « Deputazioni filarmoniche » che si occupavano delle orchestre teatrali e del Liceo: qui operavano ancora i vecchi maestri: Mattei, alla cui scuola si pone il giovane Rossini, lo Zanotti, il Gibelli, pieni di cultura e di scienza, anche se poco aperti alle nuove idee del secolo<sup>13</sup>.

Ritornata la città sotto il dominio pontificio, si creano le Assunterie: quella della Pubblica Istruzione e quella stessa del Liceo, la quale ebbe a direttore Girolamo Crescentini, maestro che lo Stendhal conobbe nella città emiliana; essendo questi stato preposto fino al 1817, e dopo tale data partito per Napoli, ci fa pensare che certe pagine musicali dei viaggi Roma-Napoli-Firenze si riferiscano al tratto del dicembre-gennaio 1816-1817. Al Liceo si dettano nuovi Regolamenti, aumenta il numero delle discipline e dei docenti, mentre tutte le forze vive della città convergono a un unico Ministero, proprio nel momento della formazione di Rossini e dei passaggi di Stendhal da Bologna<sup>14</sup>.

Certo, Bologna era musicalmente privilegiata. La sua « scuola » vantava una tradizione gloriosa di uomini, di opere, di dottrina; e Stendhal entrò in questo regno della sapienza musicale, delle regole, del magistero del contrappunto. Egli entrò spavalidamente nel giuoco:

<sup>12</sup> P. Santi, *Municipio bolognese, Teatro Comunale, Liceo Filarmonico*, in « Due secoli di vita musicale » a cura di L. Trezzini, Bologna 1966, pp. 159 sgg.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 16 sgg.

<sup>14</sup> *Ibidem*, pp. 176 sgg.

ma ne aveva la preparazione? Ne possedeva i mezzi tecnici e critici? Io, io: « Io prego il lettore di credere che l'io, in questo opuscolo, non è che una movenza che potrebbe benissimo essere sostituita da: Si diceva a Napoli, nella società del marchese Berino, ecc. ». Di musica si parla ovunque, nei teatri, nei salotti, nei circoli, nei fogli cittadini: « Ho visto (annota, ad esempio) questa sera al circolo, dove ci si riunisce attorno all'avvocato Antonini a Bologna, il signor Agucchi sostenere che l'armonia tedesca... il Conte Giraud era del suo parere, mentre il signor Gherardi, amico di Rossini, lo combatteva aspramente »<sup>15</sup>. E ancora: « (L'autore) confessa di aver preso, per fare la vita di Rossini, da tutte le mani e anche da tutti i giornali, i giudizi su questo grande uomo e sulle sue opere. Così ho inteso una sera l'amabile signor Gherardi dire nel palco della signora Z. di Bologna: Ciò che mi colpisce della musica del *Tancredi* è la giovinezza. L'audacia fu certamente uno dei tratti più marcati della musica di Rossini, come del suo carattere. Ma nel *Tancredi* [...] tutto vi è semplice e puro [...] sono le forme usate da Paisiello e da Cimarosa, quelle frasi lunghe e periodiche, e che tuttavia sfuggono ancora troppo presto all'attenzione che seducono, all'anima che incantano »<sup>16</sup>.

Abbiam fatto, così, conoscenza col Sig. Gherardi di Bologna, nelle precedenti citazioni, con quel Gherardi che entrerà in lizza come vedremo, a difendere il Pesarese contro i miopi detrattori, segugi a caccia di errori; e ne abbiamo anche comprese le preferenze verso la melodiosa corrente cimarosiana, in accordo con i pensieri e gli amori di Stendhal<sup>17</sup>.

A Bologna, dunque, si discute molto; Stendhal ascolta e discute; a Bologna si fanno lezioni, si tengono conferenze di musica. Nel 1813 è di turno Ugo Foscolo, per invito del Conte Cesare Bianchetti, nella sala dell'Accademia Filarmonica; il quale traccia in un discorso « la lode dell'Armonia »<sup>18</sup>. Più tardi sarà la volta di Carlo Pepoli, Conte

<sup>15</sup> Rossini, p. 20 (*Vie*, p. 51).

<sup>16</sup> Rossini, p. 20 (*Vie*, p. 52).

<sup>17</sup> Rossini, cit., pp. 68 sgg. (*Vie*, p. 99).

<sup>18</sup> N. Morini, *L'Accademia Filarmonica di Bologna (1666-1966)*, I. *Fondazione e vicende storiche*, a cura di G. Vecchi, Bologna 1967, pp. 120 sgg. Pensiamo che il Foscolo non abbia condotto un discorso musicale vero e proprio, tecnico, per la vaga concezione che egli aveva di « armonia », da lui esposta nei *Principi di critica poetica*: « Esiste nel mondo una universale secreta armonia, che l'uomo anela di ritrovare come necessaria a ristorare le fatiche e i dolori della sua esistenza... Il potere univer-



letterato e patriota, amico di Leopardi, librettista di Bellini, ammiratore di Rossini. Anche lui tiene un discorso su tema musicale, per i giovani del Liceo Filarmonico, « discorso accademico » nella Cerimonia della premiazione dell'anno 1830; e anche lui, come il maggior Ugo, è tentato, dichiara, di parlare dell'Armonia. Intendiamo insistere su questo vocabolo « armonia », perché noi troveremo come Stendhal ribadirà tutta una sua teoria su « armonia e melodia », su « scuola tedesca e scuola italiana... »<sup>19</sup>. Il Pepoli, ripetiamo, afferma di « aver prima bramato » di parlare dell'Armonia come quella « che regge tutte le arti » e « tiene il governo dell'Universo »: ancora, quindi, un discorso generico, come quello di Foscolo, ma con la consapevolezza storica dei grandi secoli dell'arte musicale in Bologna; chè già gli si « schierava, in parvenza, la falange capitanata dallo Spataro, e le aspre sue battaglie col Gafurio, col Burcio... e poscia contemplava l'eruditissimo E. Bottrigari, il dotto Martini, l'ottimo contrappuntista Mattei, il miracoloso Rossini, e tanti maestri, che tramandarono gloriosamente un Eco Felisino musicale a tutte le genti »<sup>20</sup>.

Il prologo del Pepoli si chiude con il ricordo di Rossini e, perciò, del dramma musicale; ed appunto sul *Dramma Musicale*, tralasciato ogni altro accenno all'armonia e alla scuola musicale bolognese, si propone di discorrere l'oratore, come argomento « attuale » nella vita sociale e artistica del tempo.

Il teatro, infatti, a Bologna come a Milano, è il luogo in cui si concentra ed impernia l'attenzione della città; vi nascono relazioni, conversazioni, amori, mode, tutti concomitanti il fatto artistico, e spesso concorrenti ad eliderlo. I denigratori del « Teatro in musica » ne mettono in luce i difetti, e il Pepoli ne fa una descrizione, consona a tali accuse, che val la pena riferire:

« Il Teatro (si dettò da taluno), somiglia ad un pozzo; la sua area è rigata di gente, che discorre, che gira il capo in qua e in là: chi legge,

sale della musica è prova evidente della necessità che noi sentiamo dell'armonia... » (in « Saggi di letteratura italiana », a cura di C. Foligno, Firenze 1958 Parte I, pp. 17 sgg.).

<sup>19</sup> C. Pepoli. *Del dramma musicale*; fu pubblicato solo nel 1870, avendo dovuto il Pepoli vivere in esilio a Parigi e Londra, dopo i Moti degli anni '30 (il Discorso era stato pronunciato presso il Liceo Filarmonico, quaranta anni prima com'è detto sopra).

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 6.

chi sonnecchia, e chi dorme. — La parete all'intorno, da cima a fondo, è bucata di cellette; ed in ciascuna è annicchiata almeno una gentil donna circondata da uno sciame d'uomini, tutti avendo telescopi alla mano, li quali servono loro di bussola per saltare di cella in cella. — Di grazia, seguitiamo collo sguardo cotesti lucidi giovinetti, che l'un dopo l'altro si vanno a guisa delle pecore dell'Alighieri,

E quel che l'una fa, e l'altre fanno.

Ma coloro, che fanno? Quegli va cicalando e favoleggiando sospira d'amore. Questi, reduce da grandi viaggi, fa de' raccolti tesori mentali larghezza agli amici, e gravemente narra che a Pietroburgo vi è il ghiaccio, a Londra la nebbia, il fango a Parigi! Colui, levando a maggiore altezza il pensiero, mostra ed anzi farà quasi carta geografica colla palma della sua mano, e su questa segnando nuovi confini alle genti, spartisce il mondo.

Tal altro canticchia una canzone straniera balbettando stonando, e quasi sempre l'italiano idioma storpiando. Costui loda la musica antica, dispregiando la moderna, mentre ebbe sempre l'anima (poveretto!) sorda ad entrambe. Tal, mentre ascolti attento la Malibrand, ti chiama per dirti le lodi della Pasta, ch'egli giammai non udì. E così d'inezia in inezia! Ma l'Opera, la grande Opera dov'è? — Colà in fondo! — E da quella batteria di strumenti, e di lumi veggonsi correre innanzi e indietro alcune figure in abiti straordinari, non mai usati da qualsivoglia popolo, e ciascuna così ingioiellata, che tutti insieme li sovrani del mondo non posseggono tante gemme. Da sì strane figure odesi tratto tratto qualche stridente, o forte, o esilissima voce; non si odono parole; si veggono moti, non gesti. Diresti che l'Opera sorvolò alle stelle, se nelle quattro o cinque ore della sua durata, la maggior parte degli spettatori dà segno di ascoltar con silenzio ciò che per mezzo quarto d'ora si canta da uno solo, o insieme da vari degli attori. Dopo questo silenzio, è un solenne batter di mani, un urlar della gente, e lo spettacolo ha fine »<sup>21</sup>.

È evidente che il conferenziere non considera veritiera questa « dipintura », ma che, comunque, vuol ricavarne un monito a riformare il costume teatrale, perché « l'Opera può fruttificare cose atte »; nondimeno essa ci fa pensare allo Stendhal, che nei palchetti di Milano e in quelli di Bologna capta le conversazioni, va da Signora a Signora,

<sup>21</sup> *Ibidem*.



da famiglia a famiglia, da gruppo a gruppo, da « cella » a « cella », proprio per cogliere pettegolezzi e voci, i quali, travasati nelle sue opere, costituiranno tanta graziosa parte della sua produzione. Edonistica fruizione del prodotto teatrale, dunque, da un canto, ammaestramento morale ed estetico, dall'altro; chè, per Pepoli: « nel Dramma è la fonte del Bello musicale; ed il Poeta è quel disegnatore di un quadro a chiaroscuro, che deve colorarsi splendidamente dal Musico »<sup>22</sup>. Le istanze etiche, le aveva già espresse poco tempo prima un vecchiardo, innamorato del teatro, il « cittadino » Francesco Capacelli Albergati, in un opuscolo intitolato *Della Drammatica*, nel quale, opponendosi o correggendo il teatro giacobino, formulava l'auspicio che si impegnasse civilmente il teatro, sempre però nel rispetto dell'arte e nella reverenza per l'artista<sup>23</sup>. Qualche anno dopo il discorso *Del Dramma Musicale*, lo stesso programma morale formulava il Mazzini, nella sua *Filosofia della Musica*<sup>24</sup>, ad indicare nel teatro uno dei fattori della pedagogia nazionale, uno dei più validi mezzi di risollevarlo e di educazione del popolo.

È pur vero che a Bologna si fa molta musica sacra, e Stendhal lo mette in evidenza; ed era, questa, una ripresa logica, dopo la parentesi rivoluzionaria napoleonica, che aveva messo a soqquadro l'assetto tradizionale della vita ecclesiastica cittadina con la soppressione delle istituzioni e corporazioni religiose; ma è pur anche vero che vi prosperava abbondante la vita dei teatri, se a Stendhal, quando descrive tutto il « meccanismo dei teatri italiani », come egli lo chiama, e la loro organizzazione economico-artistica, non sono estranei i suggerimenti che gli derivavano proprio dai teatri bolognesi. Ascoltiamo le sue parole: « La migliore stagione è quella di carnevale. I cantanti che non sono scritturati stanno abitualmente di casa a Bologna e a Milano; qui vivono pure gli agenti teatrali che si occupano di piazzarli e di derubarli »<sup>25</sup>. Il richiamo a Rossini, in collegamento con le abitudini e l'am-

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 7 sgg.

<sup>23</sup> F. Albergati Capacelli, *Della Drammatica*, Milano, Anno VI della Libertà (1798). L'Albergati (p. 17) trova difficoltà nel sottrarre razionalmente l'Opera in musica ai pericoli dell'edonismo, perché: « destinata costei a dilettere l'occhio e l'orecchio, non si può contrastare con essa ad armi uguali: ogni uomo non ha che una testa ed ha due occhi e due orecchie ».

<sup>24</sup> G. Mazzini, *Filosofia della Musica*, a cura di A. Lualdi, Milano, 1954.

<sup>25</sup> *Rossini*, p. 52 (*Vie*, p. 84).

biente musicale descritto, è spontaneo in Stendhal e ne vuole edotto colui che leggerà la sua biografia rossiniana: « Dopo questa breve descrizione, egli dice, dei costumi teatrali, il lettore potrà farsi un'idea della vita singolare, e senza analogia in Francia, che Rossini condusse dal 1810 al 1816 ». Questo Rossini di Stendhal, è il Rossini del *Tancredi*<sup>26</sup>.

Stendhal a Bologna. Egli, nei vari soggiorni, vi ha ascoltato opere liriche (serie comiche o semiserie), vi ha sentito drammi e commedie, più di quanti sappiamo accidentalmente da lui, ricordati nei suoi scritti di confessione; ma ciò a noi non interessa in assoluto, data la abilità di trasferimento e di fusione e confusione dei ricordi, in quella sua capacità di ascoltare che il Colasanti ha messo in evidenza<sup>27</sup>. A Bologna, certo, ha captato i motivi e i termini della polemica contro e in favore di Rossini, e ce lo dice nel capitolo della *Vita* (Cap. V), in cui tratta del Pesarese e dell'« invidia », espressa appunto dai « rigoristi » di Bologna. « I rigoristi di Bologna, egli dice, celebri in tutta Italia, e che fanno per la musica quello che i Membri dell'Accademia di Francia fanno per le 'tre unità', gli rimproverarono, a ragione, di commettere degli errori di composizione. Egli ne convenne: 'Non avrei tanti errori da rimproverarmi, se leggessi due volte il mio manoscritto...' [...] A Bologna si fece un gran baccano per questi sciagurati errori di grammatica [...] A Bologna il Signor Gherardi rispose ai pedanti che rimproveravano a Rossini le sue infrazioni alle regole di composizione: 'Chi ha fatto queste regole? Sono forse dei geni superiori all'autore del *Tancredi*? Una sciocchezza, pel solo fatto che è antica e tutti i maestri di scuola la insegnano, cessa forse di essere una schiocchezza? 'Esaminiamo codeste pretese regole'; e in primo luogo, che cosa sono le regole che si possono infrangere senza che il pubblico se ne accorga, senza che il suo diletto ne riesca diminuito? »<sup>28</sup>.

Era un vecchio discorso, e una vecchia difesa già risuonati in Bologna, qualche secolo prima, quando Spataro, il « fondatore » della scuola musicale cittadina, difendendo Ramis de Pareja e i rinnovamenti da lui introdotti nella musica tradizionale europea, diceva queste stesse parole: « Chi le ha fatte le regole? Gli uomini; ebbene gli uomini

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 61 (*Vie*, p. 93).

<sup>27</sup> M. Colasanti, *Stendhal a teatro*, cit.

<sup>28</sup> *Rossini*, pp. 47 sgg. (*Vie*, p. 80).



le rifanno. Ogni secolo si fa le sue regole e pertanto le regole non sono nè eterne nè infrangibili »<sup>29</sup>.

L'accento ai « rigoristi » bolognesi non è una annotazione accidentale, ma serve di base ad un ragionamento più complesso e sostanziale, ad un giudizio critico che investe la produzione rossiniana dalla *Gazza ladra* in poi: di quel secondo Rossini « che fa dimenticare l'autore del *Tancredi*; quello della *Gazza ladra*, di *Zelmira*, di *Semiramide*, del *Mosè*, d'*Otello*: il Rossini del 1820 »<sup>30</sup>. Siamo, così, passati al capitolo sulla « Guerra dell'armonia contro la melodia ». Secondo Stendhal « l'invidia risvegliata a Bologna contro Rossini non gli permise più di ottenere i facili successi della sua prima giovinezza »<sup>31</sup>, perché sembrò apparentemente che il Pesarese se le ridesse dei « pedanti », mentre non se la rise della « categoria » di questi signori, sicchè per la loro « influenza fatale » cambiò rotta e mutò stile<sup>32</sup>.

Stendhal si confessa e si professa un rossiniano del 1815, come dicevamo, l'anno del *Tancredi*; egli afferma, senza pretesa di apparire imparziale, di essere seguace del genere semplice, melodico, che soddisfa il suo gusto, ma non vuole « far impiccare nessuno, nemmeno il Signor Maria Weber, l'autore del *Freyhütz*, l'opera tedesca che fa attualmente furore sulle rive della Sprea e dell'Oder »<sup>33</sup>.

Il richiamo al Weber fa già vedere dove approda il ragionamento di Stendhal: alla scuola musicale tedesca, anzi alla dicotomia, accennata precedentemente, e a lui derivata dal Carpani<sup>34</sup>, tra armonia e melodia, tra scuola tedesca e scuola italiana. Poichè dell'argomento si occupa Mario Saccenti in questa stessa miscellanea, non ci attarderemo a parlarne; ma per i termini opposti di armonia e melodia, nella loro formulazione, su cui poggeranno dipendentemente anche posizioni critiche posteriori (come quella del Mazzini), non si deve tacere che già nel secolo precedente, a Bologna, Padre Martini vi aveva fatto accenno, parlando di « disegno » e « idea », vocaboli e concetti presi in prestito

<sup>29</sup> U. Sesini, *Ad lecturam musicae: Lo Studio bolognese nella storia musicale*, ne « Il Comune di Bologna », 1934, 8, pp. 51 sgg.

<sup>30</sup> *Rossini*, p. 63 (*Vie*, p. 95).

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 20 (*Vie*, p. 51).

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 21 (*Vie*, p. 52): « Rossini ambì il suffragio degli amatori dello stile severo ecc. ».

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 61 (*Vie*, p. 93).

<sup>34</sup> G. CARPANI, *Le Haydine*, cit., pp. 130 sgg.: ID, *Le Rossiniane*, Padova 1824, p. 72.

dalla pittura, per indicare con « disegno » la scuola, il contrappunto e la forma (l'armonia), con « idea », la scoperta melodica, l'invenzione tematica, in cui si esprimeva stilisticamente il neoclassicismo<sup>35</sup>. Il dotto Francese bolognese postulava, per ottenere il musico perfetto (come per avere il pittore perfetto), la fusione di contrappunto e invenzione melodica; e così anche Stendhal proponeva la loro « memorabile riunione ». Sentiamo le sue parole:

« Tale è la storia delle sue scuole musicali, la tedesca e l'italiana. Esse sono nate in luoghi assai discosti, Dresda e Napoli. Alessandro Scarlatti creò la scuola italiana, Bach quella tedesca. Le due grandi correnti d'opinioni e di piacere diversi, rappresentate oggi da Weber e da Rossini, si confonderanno probabilmente fino a formare un solo fiume; la loro riunione, davvero memorabile, avrà luogo, forse, sotto i nostri occhi... »<sup>36</sup>.

La questione si poneva in questi termini: « l'armonia deve farsi notare per sè stessa e deviare la nostra attenzione dalla melodia, o semplicemente aumentare l'effetto di questa? » È chiaro che Stendhal rispondeva che l'armonia, cioè la ricchezza sonora che si sposa alla melodia, serve per la melodia stessa; era fermo a quel Settecento melodico, formalmente loico, all'« aria » dei suoi Cimarosa e degli altri ammirati maestri, lui come Rousseau, lui come i fautori illuministi della musica italiana. Siamo al cap. VIII della *Vita*: « Irruzione dei cuori aridi. Ideologia della musica ». L'armonia pare una garanzia di « scienza », un approfondimento filosofico; e così, « gli spiriti giusti, per esempio il signor Cherubini, giunti ad un certo momento della loro carriera, s'accorgono che manca il fondamento dell'edificio che stanno alzando; la paura li prende; abbandonano lo studio del linguaggio del cuore per sprofondare in un esame filosofico... ». Tra questi « spiriti giusti » è anche Rossini che, dopo il *Tancredi*, « è divenuto sempre più complicato, imita Haydn e Mozart, come Raffaello dopo esser uscito dalla scuola del Perugino si mise sulla traccia di Michelangelo... »<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> G.B. MARTINI, *Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di contrappunto...* Bologna 1974, Parte I, p. XIII.

<sup>36</sup> *Rossini*, cit., p. 63. Anche Mazzini auspicava questa finale convergenza.

<sup>37</sup> *Ibidem*, pp. 67 sgg. (*Vie*, p. 100). La derivazione delle concezioni meliche stendhaliane da Rousseau appare evidente, se consideriamo le teorie espresse dal filosofo ginevrino sparsamente nelle sue opere: « La musique ne peint que par la mélodie et tire d'elle toute sa force » (*Dictionnaire de musique*, voce: *Mélodie*); « Chant,



Ebbene, che i contemporanei, così come Stendhal, non abbiano capito interamente Rossini, non ne abbiano colto l'esatta nuova dimensione, è comprensibile. Stava irrompendo il romanticismo, di cui Stendhal sposa e propaganda le idee; e scrivendo la *Vita di Rossini* (venuta alla luce tra la prima e la seconda parte del *Racine et Shakespeare*), come abbiamo visto fin dall'inizio, partiva da nuovi principi critici e sentimentali, con un ripensamento in cui il teatro entrava quale componente filosofica del suo pensiero. Nonostante ciò, la vera storia artistico-spirituale di Rossini richiedeva ancora tempo per essere chiarita e compresa. Nè bastarono lavori anche impegnati, come quello del Radiciotti<sup>38</sup>, per giungere ad una interpretazione critica di quel grande; mentre, oggi fanno maggior luce gli studi del Lippmann, del Gosset, del Bacchelli e, infine, del Rognoni: il quale ultimo, più di recente, rilevando il « soggettivismo romantico » di Rossini, trova come esso si manifesti talvolta « attraverso individuazioni tecnico-espressive che sconcertarono il pubblico di allora, che spesso decretarono i più clamorosi insuccessi e scandali alle sue opere »<sup>39</sup>.

Il Rognoni ricorda alcuni di questi casi: la partitura dell'*Armida* del 1817, dove il maestro, per tradurre « l'atmosfera magica » del tema trattato, esce dagli schemi di convenzione ed usa « recitativi strumentali più ampi del consueto, effetti armonici strumentali che parvero 'sforzi inquieti dell'armonia contro la melodia' come un critico dell'epoca accusò Rossini definendolo *intedescato*, dopo aver ascoltato l'*Armida* (nel *Giornale delle Due Sicilie*) »<sup>40</sup>.

Ecco dunque i pretesi « errori » di Rossini, che erano invece innovazioni, anzi intuizioni, protese all'avvenire: « l'approfondimento di tut-

appliqué à notre musique, en est la partie mélodieuse, celle d'où dépend toute l'expression et à laquelle tout le rest est subordonné » (*Dictionnaire de musique*, voce *Chant*); etc. Anche successivamente, Stendhal ribatte la sua idea della melodia italiana « délicieuse » superiore alle complesse strutture della « musique savante », adatta quest'ultima, preciserà, al canto di chiesa, ma non al teatro (« *Journal de Paris* », avril 1826: rendiconto dell'ultima replica della *Zelmira*).

<sup>38</sup> G. RADICIOTTI, *Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza sull'arte*, Tivoli 1927, voll. 3.

<sup>39</sup> L. ROGNONI, *Realismo comico e soggettivismo romantico in Rossini*, ne « *Il Verri* » n. 37 (1971) pp. 3 sgg.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 16. Il « *Giornale* » era del 3 dicembre 1817. Il Rognoni allarga l'esemplificazione ad altri drammi rossiniani: all'« *Ermione* », alla « *Donna del Lago* », ai modi della nuova « vocalità » da lui attuata, ecc.

to il mezzo espressivo era la grande conquista verso il romanticismo »<sup>41</sup>.

Ma torniamo a Bologna, ai suoi salotti ed ai suoi teatri, perché quello che si fa a Bologna è indicativo e paradigmatico di modi e comportamenti geograficamente più larghi e diffusi. Qui ancora ci portano la concezione della musica come amore-passione, motivo centrale del pensiero stendhaliano, la conoscenza e l'amore per la melodia italiana e per Rossini prima maniera, i contatti con la scuola pittorica bolognese e con quella musicale, coi suoi rappresentanti, scolastici o no, tradizionalisti o meno: qui ci portano i soggiorni di Stendhal, sempre contrassegnati da una tranquilla fruizione di piaceri umani ed artistici.

Basta che la « diligenza » si allontani, portandolo fuori dalle mura della Città, perché comincino i rimpianti e gli sconforti, da lui « registrati », ad esempio, lungo la valle del Savena, sul crinale di Loiano, il 19 gennaio (crediamo del 1817), fino alla « posta » di Pietramala. Lasciamogli la parola: « Ho potuto iniziare una conversazione con i contadini riuniti attorno al focolare di questo albergo di montagna; c'è gran differenza con il bel salotto della Signora Martinetti in cui mi trovavo ieri sera: ecco i racconti che ho ascoltato sotto l'immenso camino dell'albergo di Pietramala... »<sup>42</sup>. Nel palazzo della Rossi Martinetti, donna di grande spirito e cultura europea, rappresentante di una élite aristocratica cittadina, si fa musica, si conduce una conversazione « naturale » ma pur raffinata quale piace a Stendhal; qui, invece, si raccontano storie di brigantaggio, di viaggiatori derubati ed uccisi in quel desolato passo della Futa.

E neppure Firenze, così bella, lo distoglie dal pensare alla città emiliana, ai teatri, ai quadri e all'amore, che là lo attraggono. Ecco il passo relativo: « Nel teatro di Firenze è tutto povero: abiti, decorazioni, cantanti: è come una città francese di terz'ordine. Balletti ce ne sono solo a Carnevale. Bologna mi piace cento volte di più anche per i quadri; d'altro canto Bologna ha carattere e spirito ». Per fortuna,

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>42</sup> STENDHAL, *Rome, Naples et Florence en 1817*, Paris « *Oeuvres Complètes* », pp. 320 sgg. Per la figura della Martinetti e il suo cenacolo, si veda G. Rossi, *Bologna nella storia, dell'arte e nel costume*, Bologna, Forni, pp. 505 sgg.



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... »<sup>43</sup>.

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.

<sup>43</sup> *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 Rameau<sup>1</sup>. 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

<sup>1</sup> 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 »<sup>2</sup>.

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 Laurencie<sup>3</sup> 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)<sup>4</sup>, 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 Prunières<sup>5</sup>: 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,

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

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

<sup>4</sup> Cf. S. MARTINOTTI, *Ottocento strumentale italiano*, Bologna, 1972, pp. 346.

<sup>5</sup> 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 Corte<sup>6</sup>, 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 »<sup>7</sup>. 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 Maffei<sup>8</sup>. 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

<sup>6</sup> Cf. A. DELLA CORTE, *La critica, ecc., cit.*, p. 374.

<sup>7</sup> Cf. H. PRUNIÈRES, *L'Opéra, ecc. cit.*

<sup>8</sup> 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*<sup>9</sup>.

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 tardi<sup>10</sup>), 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

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

<sup>10</sup> 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 ignora<sup>11</sup>.

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

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 250-51, 355.



potuto far altro che « correggere » qualche ignoranza contrappuntistica, ma non certo condizionare il lampante talento dell'autore<sup>12</sup>.

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

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 337-343.

in Italia»<sup>13</sup>. 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 Williams<sup>14</sup>. 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

<sup>13</sup> Cf. M. H. STENDHAL, *Rossini*, cit., p. 51.

<sup>14</sup> 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 Laurencie<sup>15</sup>. 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-

<sup>15</sup> 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 »<sup>16</sup>. 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

<sup>16</sup> 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*<sup>17</sup>. 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.

<sup>17</sup> 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 sottise 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 1914<sup>1</sup>. 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

<sup>1</sup> *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.



inextricable de la pensée des deux écrivains. Ce n'est pas seulement que Stendhal ajoute çà et là au texte de Carpani; le fait essentiel, c'est que, la plupart du temps, ces mêmes pensées *sortent* du texte qu'il est censé traduire. En d'autres mots, sans l'inspiration directe de Carpani, il y a toutes les chances que Stendhal n'eût même pas trouvé les idées à lui qu'il ajoute, ou en tout cas qu'il n'eût pas su les formuler. Souvent, nous ne le nions pas, sa sensibilité, sa subtilité, son « romantisme » naissant ont dépassé ceux de Carpani. Mais parfois c'est le cas contraire, et nous verrons des passages où la pensée de Carpani est tellement plus « moderne » que celle de Stendhal que celui-ci n'arrive même pas à la saisir. En ces circonstances, il laisse tomber des pages entières des *Haydine*, en accusant leur auteur de « pédantisme » — mais la véritable raison, c'est qu'il n'a pas su en apprécier la valeur. Cela ressemble un peu à une course: ces deux coureurs, ayant l'un et l'autre comme point de départ une sensibilité profondément enracinée dans le dix-huitième siècle, s'élancent à toute allure vers le dix-neuvième: et c'est tantôt l'un, tantôt l'autre qui mène son rival.

Il est rare que Stendhal se soit montré aussi injuste envers qui que ce soit, qu'il ne l'a été à l'égard du critique italien; et les raisons de cette injustice ne sont pas difficiles à trouver. D'un côté cependant, Beyle et Carpani étaient faits pour se comprendre. Ils avaient les mêmes goûts, les mêmes idées, les mêmes passions. Pour Carpani comme pour Stendhal, les maîtres sublimes de la musique étaient Mozart et Cimarosa, et plus tard (mais avec beaucoup de réserves) Rossini. Tous les deux adoraient « l'expression » des Madones de Raphaël, tous les deux se sentaient mal à l'aise devant le « trop de force » de Michel-Ange, et lui préféraient les « grâces suaves » de Canova. Tous les deux s'extasiaient devant les douceurs déjà un peu désuètes de Métastase — ou bien, Stendhal n'aurait-il peut-être pas *appris* à sentir les qualités du poète romain en lisant l'éloge de Carpani<sup>2</sup>? Pour tous les deux, l'apogée de l'expérience musicale, c'était l'*opera buffa* de la tradition italienne — Carpani seulement ayant cet avantage, qu'il était responsable de deux livrets: de *Nina pazza per amore* et de *Camilla ossia il*

<sup>2</sup> G. CARPANI, *Le Haydine, ovvero Lettere sulla vita e le opere del celebre Maestro Giuseppe Haydn*, 2e édition, Padova, (Tip. della Minerva), 1823, p. 91. J'ai choisi cette édition, d'abord parce qu'elle est plus accessible que la rarissime édition de 1812, dont s'est servi Stendhal, et en deuxième lieu parce que, en 1823, Carpani a ajouté un certain nombre de notes qui servent à éclaircir et à expliquer sa pensée.

*Sottterraneo* qui, joués le premier avec la musique de Paisiello, le deuxième avec celle de Ferdinando Paër, furent parmi les succès les plus éclatants de l'ère napoléonienne; et Stendhal lui-même les connaissait par cœur.

Alors la raison de leur détestation mutuelle? Elle remontait incontestablement à la politique. Stendhal, lui, était « libéral »; Carpani était « ultra » — on ne peut plus « ultra »<sup>3</sup>. Né à Milan le 28 janvier 1752, Giuseppe Carpani a reçu sa formation chez les Jésuites (ô horreur!) du Collège de Bréra; ensuite il a fait des études de droit à l'Université de Pavie. Se sentant des goûts pour la poésie, il s'est d'abord mis à faire des vers et des comédies en dialecte milanais — talent supplémentaire qui, sous d'autres circonstances, eût encore attiré vers lui la sympathie de Stendhal — et ce fut l'une de ces comédies, *I Conti d'Agliate* qui, en 1785, lui mérita la protection de l'Archiduc Ferdinand de Habsbourg et de son épouse Maria-Beatrice d'Este. Ce Ferdinand, fils de Marie-Thérèse, était Vice-Roi de la Lombardie autrichienne; en plus, il était père d'un fils destiné, après le passage de bien des années, à devenir François IV de Modène, et ainsi à fournir le modèle de l'abominable Prince Ranuce-Ernest IV de la *Chartreuse*. Du point de vue d'Henri Beyle, accepter la protection de ces Viennois qui tyrannisaient sa chère ville de Milan, c'était déjà se condamner pour toute l'éternité à un enfer bien plus terrible encore que tous ceux du Dante ou de l'Ancien Testament.

Vient la Révolution, et Carpani se fait journaliste. Rédacteur de la « *Gazzetta di Milano* », c'est lui qui s'annonce comme l'ami des Rois, comme porte-parole des anciens régimes, et qui tonitruait contre toutes ces affreuses innovations qu'on appelait alors Liberté, Egalité, République, etc. Lorsque Napoléon, en 1796, bat les Autrichiens au cours de sa première campagne italienne, Carpani s'enfuit de Milan et établit sa demeure à Vienne; mais en 1800 il est de retour, et pendant 5 ans il exercera les fonctions de Directeur (et de Censeur) des Théâtres de Venise. Un censeur autrichien, ennemi de Bonaparte, ami des Habsbourg, préposé à San-Moisè, à San-Benedetto, à la Fenice — et lui, Stendhal, aurait les mêmes goûts que cet animal-là!

<sup>3</sup> Un cas analogue, c'est celui de J.-M. Degérando et de son traité *Des Signes et de l'art de penser considérés dans leurs rapports mutuels* (4 t., 1800), dont Stendhal a beaucoup apprécié les idées, mais sans jamais montrer la moindre reconnaissance envers leur auteur, parce que celui-ci, bien qu'idéologue, était suspect du côté politique.



Par bonheur, en 1805, Napoléon s'empare du territoire vénitien, et de nouveau Giuseppe Carpani traverse la montagne en direction de Vienne. Ce deuxième séjour dans la capitale de l'Empire était destiné à se prolonger sur une dizaine d'années; et c'est alors qu'il a connu le célèbre vieillard qui se nommait Haydn. Mais ce n'était pas le seul compositeur avec qui il se soit lié d'amitié. Il connaissait Salieri, Weigl, Paër et Koželuch, et plus tard, quelques trois années avant sa mort, survenue en 1825, c'est lui qui a ménagé la célèbre entrevue entre Rossini et Beethoven. Entre temps, il ne cessait pas d'écrire: un grand traité d'esthétique, où il postulait une espèce de « beau idéal moderne » (*Le Majeriane*, 1819); des traductions approuvées par Haydn lui-même de la *Création* et des *Quatre Saisons*; des livrets d'opéra, un oratorio (*La Passione di Nostro Signore Gesù Cristo*, 1804), une étude sur Canova (1806) et une autre sur Rossini (*Le Rossiniane*, 1824). Cette dernière, par malheur, parut quelques semaines seulement avant la *Vie de Rossini* de Stendhal, et Carpani de crier tout de suite au plagiat. Le geste était excusable, devenait presque instinctif. Car si, dans son honorable vieillesse, il lui restait au monde un ennemi acharné, implacable, c'était fatalement Louis-Alexandre-César Bombet. En effet, Beyle-Bombet ne lui a jamais pardonné d'être ce qu'il était — un Milanais ami des Autrichiens, un Mozartomane de l'extrême-droite, un dilettante dévôt ..., un alter-ego de Stendhal élevé chez les Jésuites, et qui ne les eût jamais désavoués.

Ils avaient, ces deux hommes, non seulement les mêmes buts dans la vie. Ils cherchaient tous les deux une esthétique qui leur permît d'admirer Haydn — plus tard, Beethoven — tout en leur préférant Cimarosa, Sacchini et avant tout Mozart. Et ils cherchaient en même temps un style de critique musicale qui ne fût ni littéraire, ni pédantesque, mais qui fût à la fois précis et sensible. Car Carpani est tout aussi opposé au pédantisme que Stendhal lui-même: « Non crediate ch'io voglia qui, alla maniera dell'esattissimo biografo D. Manni, schiccherarvi più altro la loro progenie, i nomi, i mestieri e le vicende d'ognun di essi: non sono stato mai cacciatore di mosche »<sup>4</sup>.

— phrase que Stendhal, pris d'un accès de mauvaise foi, omet de sa traduction, en laissant croire que c'est lui, Louis-Alexandre-César

<sup>4</sup> *Haydine*, cit., p. 17.

Bombet, qui épargne au lecteur les longueurs de Manni, de cet inavouable imbécile de Kalkbrenner ... ou de Carpani lui-même. Or si, d'un côté, ce fut le pédantisme qui était à craindre, de l'autre c'était la nullité absolue de la critique régulière des journalistes, qui, en France comme en Italie, restait toujours entre les mains de personnages de formation littéraire. En France, Geoffroy; en Italie, tout un essaim de Don Marforio pour qui un *opera buffa* ne valait rien, s'il n'obéissait pas aux règles de la haute comédie en alexandrins.

Sans être musicien lui-même, Carpani a néanmoins trouvé le secret de formuler des jugements valables sur la musique, compréhensibles aux dilettantes comme à d'autres non-spécialistes plus passionnés que savants, tout en évitant de tomber dans de la pure littérature. Sa critique n'a peut-être pas résisté en son entier aux diverses transformations du goût à travers les dix-neuvième et vingtième siècles; mais ce qui importe, pour nous comme pour Stendhal, c'est sa méthode. Parmi les premiers — et bien davantage que le célèbre Dr. Burney — il a su développer une perspective historique par rapport à la musique: une perspective quasiment indépendante, soit de la transformation des techniques, soit de la personnalité des grands interprètes, mais fondée sur une compréhension de l'esthétique telle quelle, et sur une évaluation du goût du grand public. Au fait, il était près de concevoir ce qu'on appellerait aujourd'hui une « sociologie de la musique »; et c'est là ce qui, tout d'abord, a séduit Stendhal, parce que cela lui permettait de développer une espèce de « sociologie du sentiment », mais également c'est ce qui à la longue l'a dérouté, parce qu'il est néanmoins resté individualiste dans la tradition la plus classique, la plus « chrétienne » pourrait-on dire, alors que Carpani poussait déjà sa sociologie dans la direction de cette fourmilière, de cette « réaction en masse », qui deviendra typique de la fin du dix-neuvième et du vingtième siècles.

Même en 1814, le goût musical de Stendhal était en retard de cinquante ans. Pour lui, comme d'ailleurs pour Carpani, l'Utopie de la musique se situait en Italie entre la naissance de Pergolesi et la mort de Cimarosa. A cette époque, la musique italienne qui, au début du dix-huitième siècle, avait passé par une étape d'expérimentation et d'audace harmoniques, était revenue à une mode de simplicité consciente et sophistiquée, ce qui permettait par contre le développement d'une grande complexité mélodique. Mais déjà, à partir de la fin du dix-huitième siècle, cette mode — et ce n'en était qu'une — perdait sa



force, et les compositeurs commençaient à s'intéresser de nouveau à l'exploration du domaine harmonique. Les raisons de ce changement sont extrêmement complexes, et l'influence allemande ou autrichienne y était sûrement pour quelque chose<sup>5</sup>. Mais il n'y avait là qu'une seule parmi beaucoup d'autres raisons; alors que, pour Carpani, cette raison-là s'est présentée comme étant l'unique. Il s'agissait pour lui d'une grande bataille, d'une guerre de dimensions véritablement épiques, entre « l'harmonie allemande » et « la mélodie italienne ».

Ce fut là le genre de simplification, éclatante de vérité presque newtonienne, qu'adorait Stendhal. Entre voix et instruments de l'orchestre, les rapports devraient être ceux qui régnaient entre Prospéro et Caliban: d'un côté le maître-magicien; de l'autre le serviteur féroce et répugnant, utile pour autant qu'il restât asservi à la volonté de son Dieu, mais on ne peut plus dangereux lorsqu'il se sentait en liberté. « La cantilena, ossia la melodia, è l'anima della musica », nous assure Carpani, « in lei consiste la vita, lo spirito, l'essenza del componimento<sup>6</sup> »; mais, ajoute-t-il avec dégoût, « lo stile *enarmonico* è divenuto stile di moda<sup>7</sup> » — et Stendhal le suit mot par mot, bien qu'en transposant la deuxième de ces phrases d'un bout à l'autre de sa traduction. Pourtant (et voici le phénomène que nous retrouverons partout), ayant une fois adopté l'essentiel de l'argumentation de Carpani, Stendhal garde néanmoins son indépendance en modifiant le détail. Désespéré par ces nouveaux développements, Carpani accuse même Mozart d'en être en partie responsable: « Il Mozart [...] cadde talvolta in questo errore, e viziò taluna delle sue belle cantilene, col renderla ora di soverchio intralciata, ora indecisa, ora stravagante, ora oscura per l'orecchio, sebben chiara per l'occhio »<sup>8</sup>. « Mais il est le La Fontaine de la musique »<sup>9</sup>, ajoute Stendhal, sauvant ainsi l'honneur de son Dieu — car La Fontaine, donc Mozart, ne saurait être imité, donc a le droit de faire ce qui ne serait permis à personne d'autre. Par contre, chaque fois qu'il est question de cette influence « allemande », Stendhal renchérit légèrement

<sup>5</sup> Au Liceo Musicale di Bologna, le jeune Rossini avait appris l'harmonie en étudiant de près les partitions des quatuors de Haydn. Ainsi ses camarades l'appelaient-ils « il tedesco ».

<sup>6</sup> *Haydine*, cit., p. 33; *Vies*, p. 75.

<sup>7</sup> *Haydine*, cit., p. 41; *Vies*, p. 188.

<sup>8</sup> *Haydine*, cit., pp. 40-41.

<sup>9</sup> *Vies*, cit., p. 102.

sur son modèle, contribuant ainsi une petite pointe de nationalisme déconcertant, qui ne se trouve nullement dans Carpani. « Ora si cacciano strumenti da fiato e ridondanza e gonfiezza di accordi dappertutto; e addio chiarezza, addio semplicità »<sup>10</sup>, se lamente Carpani; mais c'est Stendhal qui chuchote à l'oreille du lecteur: « Je trouve ses *Messes* un peu trop en *style allemand* »<sup>11</sup>; et encore: « Nous (autres Allemands), nous buvons trop de bière, il faut nous écorcher pour nous chatouiller un peu »<sup>12</sup>. Dans des passages pareils, Stendhal est moins subtil que Carpani; pourtant — même sans quitter cet aspect précis de la pensée carpanienne — on trouve d'autres passages où la situation est renversée. Par exemple, en faisant la critique de la *Création*, Carpani accuse Haydn tout rondement d'obliger ses chanteurs de se taire « pour laisser entendre » les instruments: « Il canto è costretto [...] ad arrestarsi, per dar luogo al contrabbasso, al violino o altro strumento di farsi sentire »<sup>13</sup>; alors que, chez Stendhal, la même critique se reformule ainsi: « La partie chantante s'arrête pour donner lieu aux instruments d'expliquer la pensée »<sup>14</sup>. Ici, c'est Stendhal qui se sert d'une pensée de Carpani pour la dépasser tout de suite, et pour formuler en embryon une idée très importante qu'il ne développera qu'une dizaine d'années plus tard, dans la *Vie de Rossini*<sup>15</sup>.

\* \* \*

Il serait possible, de cette façon, de procéder à l'analyse de deux ou trois cents passages, afin d'en faire ressortir, par l'étude des détails, la complexité des rapports entre le texte de Carpani et celui de Stendhal, la véritable mosaïque de leurs pensées achevées. Le principe est toujours pareil: Carpani formule une idée; Stendhal la traduit, y ajoute quelque chose, y soustrait quelque chose, mais en la traduisant, la rend sienne; et dans la plupart des cas, elle restera sienne jusqu'à la fin de sa vie. Mais passons tout de suite à l'essentiel de Carpani: à la formulation d'une véritable esthétique de la musique qui, en prenant de l'essor, promet d'emblée de se transformer en esthétique du romantisme.

<sup>10</sup> *Haydine*, cit., p. 166.

<sup>11</sup> *Vies*, cit., p. 169.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 167.

<sup>13</sup> *Haydine*, cit., p. 193.

<sup>14</sup> *Vies*, cit., p. 197.

<sup>15</sup> *Vie de Rossini*, Nouvelle édition, Genève, Cercle du Bibliophile, 1968, t. I, pp. 73-74.



Car, pour Carpani, l'artiste-créateur est déjà cet être privilégié, supérieur, « très différent des autres », tel qu'il se présentera plus tard à l'imagination romantique. C'est un solitaire, éloigné des tracasseries du monde, mais qui, dans sa solitude, connaît des joies insoupçonnées des autres hommes — les joies littéralement *divines* de la création. « non (può) fare a meno di sentire compiutamente il piacere sommo della creazione »<sup>16</sup>. Pourtant, si l'artiste, se cachant dans la solitude, évite le contact des masses, ce n'est pas là le résultat d'un choix absolument libre; il se distingue *nécessairement* des autres hommes par le fait de son originalité. La définition même du grand peintre, du grand compositeur, c'est qu'il n'imité personne, et que, de ce fait même, il s'éloigne de la foule. A l'instar de Haydn, il peut se passer de maîtres; il prend ce qu'il lui faut là où il le trouve, et devient un modèle pour les autres, alors que lui-même n'en a jamais eu: « Imparando da tutti e non procedendo sotto l'immediata direzione di nessuno, giunse a formarsi uno stile tutto suo »<sup>17</sup>, observe Carpani tout au début de son portrait du compositeur. En somme, l'artiste ne connaît pas de lois; il est au-dessus des règles. Sous la double impulsion de sa « gran sete di gloria » et de sa « vera modestia »<sup>18</sup> (observons, entre parenthèses, comment Stendhal, plus tard, développera, en la nuancant, cette idée de la « pudeur » de l'artiste), il crée pour se faire plaisir uniquement à soi-même — et pour Carpani, cette indépendance totale des règles et de la critique, en musique pour le moins, devient la base de son esthétique: « In musica, come in amore, non è bello quel ch'è bello, ma è bello quel che piace »<sup>19</sup>.

Mais déjà, tout au début de cette formulation d'une esthétique relative, il y a des nuances d'interprétation. On lit des pages entières, où Stendhal ne fait que suivre son maître en copiste fidèle — et puis, tout d'un coup, l'on remarquera un tout petit changement — parfois il ne s'agit que d'un seul mot — qui laisse prévoir que l'imagination stendhalienne va bientôt s'envoler dans une direction qui ne sera pas du tout celle de Carpani.

Des fois Carpani, encore très classique par sa formation, donne

<sup>16</sup> *Haydine*, cit., p. 23.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 193.

l'impression de prendre peur lui-même devant la témérité de ses propres conclusions: est-ce que cette doctrine de l'indépendance et de l'originalité totale des artistes ne dégénérerait-elle pas bien vite en anarchie? Ainsi revient-il malgré lui, pour ainsi dire, à l'idée traditionnelle, que même les œuvres des plus grands génies ne sont point indépendantes des lois universelles de la raison. « La novità, dal che ne veniva il meraviglioso, sempre gradevole quando non va disgiunto dalla ragione ... », écrit-il en parlant de certaines modulations inattendues chez Haydn, qui, poursuit-il, « si fece a situarle [...] in modo che rattivassero, abbellissero e non disordinassero la sua composizione »<sup>20</sup>. Dans sa version à lui, Stendhal laisse tomber discrètement la première phrase tout entière, et change légèrement la deuxième, de façon à faire disparaître cette idée trop précise, trop « classique », d'un « ordre » nécessaire: « vous ne lui trouverez *ni crudité ni invraisemblance* », traduit-il — deux concepts qui sont loin de vouloir dire la même chose.

Ces changements précis — et l'on en rencontre d'autres du même ordre au cours de la *Vie de Haydn* — s'expliquent assez facilement. D'abord il y a le fait, vite constaté, que Stendhal lui-même était incapable de comprendre l'idée d'une structure proprement dite *musicale* — c'est la raison pourquoi il néglige complètement, en la jugeant trop « pédantesque », la distinction importante faite par Carpani entre « il condotto » (la structure inhérente à n'importe quelle forme musicale) et « lo stile » (la tonalité toute personnelle qui distingue un Chopin d'un Mendelssohn). Donc il ne pouvait pas du tout apprécier le fait qu'il existe une espèce de logique purement musicale, qui n'a peu ou rien à voir avec la logique philosophique ou avec la « raison » littéraire. Mais il y a aussi le fait que son esprit d'idéologue se rebutait à l'idée d'une « force », vague et pourtant universelle, qui fût censée exercer une domination totale sur certaines formes (la tragédie, par exemple), et seulement partielle sur d'autres. Ici Carpani, par ce retour vers ses traditions classiques, avait dit à la fois trop et trop peu — mais en tout cas juste assez pour provoquer une réaction chez son traducteur. Stendhal se sentit le besoin de poursuivre l'analyse en profondeur: ces lieux-communs sur « l'ordre » et la « raison » étaient faits pour l'agacer. Et c'est ainsi que lui vient

<sup>20</sup> *Haydine*, cit., p. 43.



une pensée de première importance, qu'il développera à maintes reprises plus tard: « On a dit que les belles pensées viennent du cœur; cela est d'autant plus vrai que le genre dans lequel on travaille s'éloigne davantage de l'exactitude des sciences mathématiques »<sup>21</sup>.

Pourtant Carpani, sans être arrivé à cette dernière conclusion, avait quand même montré à Stendhal du moins l'un des chemins que devait suivre cette analyse. Lui-même déconcerté par le fait apparent que le compositeur se trouvait moins sous l'empire des règles, et par contre, qu'il avait plus besoin de « nouveauté » qu'un peintre ou qu'un dramaturge, fit l'importante distinction entre les arts qui parlent surtout à l'esprit, et ceux qui s'adressent surtout aux sensations. Et parmi ces derniers, en première place il mettait l'art de la musique.

Il n'est guère besoin de souligner que Stendhal devait trouver ici tous les éléments de base de son esthétique relativiste; et il y a des passages qu'il pouvait traduire tout de suite, et sans y changer un mot: « Nella musica, il cui diletto per ben quattro sestì è fisico, tocca al senso a decidere ... etc. »<sup>22</sup>. Et les premières conséquences que déduit Carpani de cette idée capitale seront également accaparées par Stendhal: à savoir, que la beauté musicale étant l'affaire des sensations plutôt que de la raison, il n'y aura pas de « beau absolu » en musique — aucun « beau idéal » invariable, mais tout au plus une beauté relative qui se transformera selon la configuration sensitive de celui qui écoute, selon son âge, son expérience, son pays d'origine, son langage<sup>23</sup> — ceci surtout est significatif pour Carpani — ses traditions, sa nourriture, son état de santé. Non seulement le « beau musical » serait nécessairement différent pour chaque race, même pour chaque individu; mais un seul et même individu pourrait trouver ennuyeux le soir ce qu'il avait trouvé sublime avant midi.

De nouveau, il est inutile d'insister, auprès de ceux qui connaissent l'œuvre de Stendhal, avec quel enthousiasme il a fait siennes des idées qu'il sentait si profondément en lui-même, bien qu'il n'eût guère su les formuler avec autant de précision avant d'avoir découvert Carpani. Pourtant, encore une fois, le lecteur attentif peut repérer dans sa traduction de légères nuances et variantes qui, plus tard, vont mener

<sup>21</sup> *Vies*, cit., p. 82.

<sup>22</sup> *Haydine*, cit., p. 194.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 199, sq.

à des conclusions très différentes; et c'est ici surtout que le rôle de prophète n'est pas toujours réservé à Stendhal.

Mais considérons d'abord les instances où c'est en effet la pensée de Stendhal qui est destinée à mieux préfigurer l'avenir. Carpani, lui, insiste d'abord que le goût en matière de musique est relatif au passage du *temps*. Il possède, nous l'avons déjà vu, un certain sens historique; et il voit nettement que, chez l'individu, la qualité de l'appréciation peut très bien diminuer si, avec le passage du temps, il se familiarise trop avec l'œuvre qui l'a passionné — d'où le besoin réitéré de la *nouveauté* en musique. Mais ce sont là les limites de sa conscience du temps. Il n'a pas du tout cette profonde conscience romantique — conscience pathétique de l'être-qui-souffre, et non pas conscience objective de l'être-qui-observe — de la signification universelle de l'instant qui passe, des années qui ne reviendront plus jamais.

Prenons un exemple révélateur. A l'époque de Palestrina, observe Carpani, la véritable rapidité était encore inconnue en musique: « *l'allegro nel 1600 non era che un andantino* »<sup>24</sup>. Mais remarquons ce que fait Stendhal de cette observation: « En musique, comme en toute autre chose, nous avons peu d'idées de ce qu'était le monde il y a cent ans: *l'allegro*, par exemple, n'était qu'un *andantino* »<sup>25</sup> — un changement de date qui rend plus saisissant le contraste entre présent et passé, et deux petites lignes d'introduction qui lui permettent de sortir des limites à la fois d'un temps étroitement historique et d'un temps étroitement individualisé, et d'universaliser cette observation qui, chez Carpani, se bornait à certains aspects de la sensibilité purement musicale, pour en faire le fondement essentiel de sa définition du romantisme: « Le *romanticisme* est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible.

Le *classicisme*, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères ».

Presque partout, là où il traduit les passages où Carpani développe ses idées sur la « beauté relative », Stendhal nuance légèrement son texte. Il diminue l'apport de la linguistique (mais là, si nous songeons aux nouveaux développements linguistico-sociologiques de notre époque,

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>25</sup> *Vies*, cit., p. 49.



n'est-ce pas que Carpani eût pris un pas en avant sur son rival?); par contre, il insiste bien davantage sur l'influence des traditions et des régimes de différentes nationalités, pour se donner un point de départ d'où, quelques années plus tard, dans *De l'Amour*, il esquissera la théorie d'une « sensibilité » allemande, italienne, anglaise, etc. Surtout et avant tout, à travers sa petite fable de Mortimer et de Jenny (reprise, celle-là aussi dans *De l'Amour*), qu'il intercale justement au beau milieu de cette importante argumentation carpanienne au sujet des qualités purement physiques de la musique<sup>26</sup>, il pose les jalons d'une idée qu'à partir de 1805 il avait pressentie dans certains passages très intimes de son *Journal* — la découverte que les plus puissantes émotions ressenties par l'âme humaine « ne laissent pas de souvenirs », donc qu'au fond de toute beauté sublime dans les beaux-arts (c'est-à-dire, au fond de toute beauté qui fait renaître dans l'âme un quasi-souvenir de ces expériences) il y a un élément de néant — de pure irrationalité.

Il y a également chez Carpani un passage sur les rapports de l'art et de la nature que Stendhal a modifié en le traduisant, de façon à lui prêter des possibilités de développement ultérieur tout à fait différentes. Déjà Carpani lui-même, en reprenant une thèse classique sur l'art et la nature (« Non è il vero, strettamente detto, ciò che si domanda all'arte; ma la somiglianza del vero, che per più pregevole e bella è tenuta del vero medesimo »<sup>27</sup>, lui avait donné toute une série d'interprétations nouvelles qui auraient fait frémir les théoriciens, sinon les praticiens, du classicisme. D'abord, il insistait que l'art, lorsqu'il use de licence ou de liberté, doit « mostrarsi a viso scoperto » — en d'autres termes, que l'art, loin de chercher à créer l'illusion parfaite de la vérité, doit consciemment révéler sa propre artificialité, afin de nous procurer des plaisirs (« essa ci promette dei diletti che la natura non potrebbe fornirci ») ... il y a déjà là, peut-être, une idée qui n'aurait pas déplu à Bertold Brecht; et qui sait si Stendhal lui-même n'a pas un peu profité de la phrase: « pour nous procurer les plaisirs que l'art nous promet ... »? En deuxième lieu, Carpani — platonicien peut-être, mais peut-être beyliste avant la lettre — énonce le principe que tout art est voué à l'échec « quando imprendesse ad imitare per tal modo la natura, che venisse a replicare l'oggetto, anziché rammentarlo a chi

<sup>26</sup> *Vies*, cit., pp. 198-99; cf. *Haydine*, pp. 194-95.

<sup>27</sup> *Haydine*, cit., p. 174.

preventivamente lo conosceva »<sup>28</sup>. Et en troisième lieu, Carpani propose une théorie sur les satisfactions fournies à l'homme par l'art qui semble annoncer la célèbre parole de Beckett: « Tout art est bourgeois! », ou bien la critique faite par Alain Robbe-Grillet de l'esthétique du dix-neuvième siècle: « La padronanza che mostra l'artista nel modificare l'oggetto che imita, rende l'uomo agli occhi suoi propri maggior di sé stesso »<sup>29</sup>. Cette dernière phrase annonce beaucoup plus que l'humanisme optimiste des hommes de la Renaissance; elle incarne la suffisance des bâtisseurs d'empire.

Ici, la traduction de Stendhal prend la forme d'une mosaïque vraiment merveilleuse. Tout en négligeant (peut-être en ne la comprenant pas) l'essentielle originalité de Carpani, il ne revient pas pour autant à la thèse classique du départ; mais, en se servant du même matériel, il en refaçonne une nouvelle série d'idées originales, toujours apparentées à celles de Carpani, mais qui en restent quand même distinctes. Pour commencer, ayant adopté la phrase carpanienne, que l'art « doit se montrer à visage découvert », il lui donne une petite tournure paradoxale qui, sans la dénaturer complètement, en fait un bruyant slogan anti-classique: « Tous les arts sont fondés sur un certain degré de fausseté »! Ensuite, il évoque le problème du paysage vu dans un miroir — procédé qui à la fois annonce sa fameuse définition du roman, et sert également à passionner tous les théoriciens d'une esthétique existentialiste (quel est le rôle de ce *miroir*, à mi-chemin entre le faux et le réel, entre le néant et l'être?). Et pour terminer, il reprend la proposition de Carpani, à savoir que l'art « doit rappeler (l'objet) à celui qui d'avance le connaissait », en lui donnant une formulation précise et mémorable qui résume en quatre lignes presque la totalité de sa sensibilité esthétique: « Il faut que l'imitation produise l'effet qui serait occasionné par l'objet imité, s'il nous frappait dans ces moments heureux de sensibilité et de bonheur qui donnent naissance aux passions »<sup>30</sup>.

Jusqu'ici, Carpani et son traducteur s'élancent en avant d'une allure plus ou moins égale, dans cette course vers l'avenir. Mais, sans sortir du domaine de l'esthétique, il y a des passages des *Haydine* où Carpani

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 174.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 175.

<sup>30</sup> *Vies*, cit., p. 181.



semble gagner nettement les devants. Afin de bien comprendre tout l'essor de sa pensée, il faut que nous revenions un instant à ce problème de l'originalité de l'artiste-créateur, et des menaces de la tentation de l'imitation. Quelle est la raison de cette tentation? Pourquoi chaque génération de créateurs ne serait-elle pas indépendante de ses précurseurs, chaque peintre ou chaque compositeur individuel étant capable de se libérer de ses maîtres?

Pour Stendhal, c'est une question de personnalité, de responsabilité personnelle: « Cimarosa, Mozart, Haydn viennent de nous quitter. Rien ne paraît pour nous consoler. Pourquoi? me dira-t-on. Voici ma réponse: les artistes d'aujourd'hui les imitent; eux n'ont imité personne. Une fois qu'ils ont su le mécanisme de l'art, chacun d'eux a écrit ce qui faisait plaisir à son âme. Ils ont écrit pour eux, et pour ceux qui étaient organisés comme eux »<sup>31</sup>.

« Eux n'ont imité personne ». Et si d'autres, moins doués, imitent leurs devanciers, la faute est à eux. C'est leur vice, leur faiblesse, leur péché. Au fond, Stendhal est un moraliste, un moraliste assez dur d'ailleurs — du moins en ce qui concerne la création artistique. De même que l'âme chrétienne est douée de libre-arbitre, ainsi l'âme créatrice est-elle entièrement et personnellement responsable de sa destinée d'artiste. Et il y a l'enfer — l'enfer de la médiocrité et du mépris — qui attend le pèlerin qui se laisse dominer par la faiblesse avant d'avoir atteint jusqu'aux Portes du Royaume.

Stendhal, dans le domaine de la création artistique, montre toute l'intolérance d'un Bossuet, d'un John Bunyan. Par contraste Carpani, lui, serait plutôt le disciple de Diderot, le précurseur d'un Emile Durkheim et de la sociologie moderne. Faudrait-il vraiment blâmer les faiblesses et les défaillances de l'individu, alors que cet individu n'est que le produit de la société au sein de laquelle il est né, le véritable enfant de son époque, et que les défauts de l'individu ne sont que le reflet d'une dégénérescence générale? Dans l'ensemble, et si invraisemblable que cela paraisse, Carpani essaie de poser les premiers jalons d'une « sociologie de la mode ». « Que' genj creatori », écrit-il dans un passage dont Stendhal n'a sûrement pas apprécié toute la signification, « in partendo lasciano, come il sole che tramonta, una tinta generale nell'atmosfera, che colora d'una stessa maniera tutti gli

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 241.

oggetti; una tinta dominante, che non v'è modo di vincere; e allora tutti devono vedere e guardare a un modo »<sup>32</sup>.

En d'autres mots, la mode représente une véritable force sociale, à laquelle tous sont obligés de se soumettre — enseignants, techniciens, philosophes, critiques, créateurs. Pour se soustraire à cette influence, non pas « néfaste » — ce qui impliquerait un jugement moral bien stendhalien — mais simplement *inévitabile*, il n'y a rien à faire, sinon d'attendre. Peu à peu, avec le passage des années, cette « teinte dominante » perdra enfin sa puissance; et alors, mais seulement alors, le génie original pourra renaître. Mais qui cherche à la braver, cette « mode » qui n'a rien de frivole mais qui représente une véritable tyrannie de l'esprit et de l'imagination, se voue à l'échec et effectivement au suicide: « Lo stile di questi inventori, di questi capi-scuela, tanto giustamente ammirato, passa negli occhi di tutti, e professori e giudici e dilettaanti; e null'altro piace, fuor ciò che a quello si assomiglia e conforma. Il deviare in que' primi tempi dal medesimo è lo stesso che non voler piacere, col battere una strada comunemente giudicata per falsa. Bisogna dunque per necessità che chi viene dopo gli imiti »<sup>33</sup>.

Si Stendhal a négligé de tels passages, il a eu tort, du moins s'il voulait surtout être lu et apprécié en l'année 1935. Mais l'on comprend bien que cela aurait juré avec son idéal de l'artiste-créateur, qu'il voulait nimer d'une auréole romantique beaucoup plus lumineuse qu'il ne trouvait même chez Carpani; cela aurait juré aussi avec cette espèce de puritanisme esthétique dont nous avons parlé plus haut. Il a donc réduit cinq pages des *Haydine* à une dizaine de lignes; et sa pensée en reste appauvrie.

Ce n'est pas le seul passage dont Stendhal a mal apprécié la signification. Par exemple, vers la fin de l'exposition des théories de Carpani sur la relativité du beau, les *Haydine* renferment deux pages remarquables où le critique italien semble avoir eu une première intuition de ce qu'on pourrait appeler aujourd'hui une esthétique structuraliste. Son argumentation peut se résumer ainsi: il n'y a de beau que relatif; mais là où la structure intérieure (technique et esthétique) de l'œuvre est parfaite en elle-même, c'est-à-dire, obéit aux lois qui découlent uniquement de sa propre nature; et là où il y a

<sup>32</sup> *Haydine*, cit., p. 258.

<sup>33</sup> *Ibidem*, pp. 258-59.



correspondance absolue entre cette structure intérieure et les structures linguistiques, sociologiques, physiologiques, etc., du public auquel elle est destinée, alors l'on pourrait dire que, même à l'intérieur du relatif, il existe, si provisoirement que ce soit, un « beau absolu », « sciogliendo, in quanto a lui, col fatto l'enigma, insolubile per altri molti, del vero bello musicale »<sup>34</sup>. La thèse est peut-être discutable, mais il n'y a pas le moindre doute qu'elle soit intéressante, et qu'elle vaille la peine d'être discutée. Il est un peu triste, donc, de constater que Stendhal, loin d'en saisir toute l'importance, l'a réduite à une petite poignée de lieux-communs: « Haydn écrivait sa *Création* sur un texte allemand, qui ne peut recevoir la mélodie italienne. Comment aurait-il pu, même en le voulant, chanter comme Sacchini? Ensuite, né en Allemagne, connaissant son âme et les âmes de ses compatriotes, c'est apparemment à eux qu'il voulait plaire d'abord. On peut critiquer un homme quand on voit qu'il manque la route qui conduit au but qu'il se propose d'atteindre; mais est-il raisonnable de lui chercher querelle sur le choix de ce but? »<sup>35</sup>.

\* \* \*

Il y a donc des cas où la pensée de Carpani va bien au-delà de celle de Stendhal; il y a également des passages où elle reste bien en-deçà. Mais il y a en plus des passages où la correspondance est tellement exacte (d'après l'évidence des œuvres ultérieures de Stendhal), qu'on se demande pourquoi il a négligé de les traduire. La réponse, je crois, est justement que la correspondance était *trop* exacte; de temps en temps Stendhal a dû éprouver, malgré lui, une certaine répugnance à trouver sa propre pensée formulée avec tant de précision par ce maudit Carpani.

A l'appui de cette hypothèse, il y a le fait assez frappant qu'à plusieurs reprises Stendhal supprime des passages ou des anecdotes qui sans le moindre doute ont dû l'intéresser, pour les reprendre plus tard dans d'autres œuvres. Au début des *Haydine*, par exemple, Carpani fait la comparaison entre le jeune Haydn et le jeune Raphaël<sup>36</sup>; Stendhal ne traduit pas; mais neuf ans plus tard, il fait une comparaison semblable

<sup>34</sup> *Ibidem*, pp. 205-26.<sup>35</sup> *Vies*, cit., p. 208.<sup>36</sup> *Haydine*, cit., p. 20; cf. *Vie de Rossini*, t. I, p. 61

entre le jeune Raphaël et le jeune Rossini. Un autre exemple: Carpani raconte une anecdote où Haydn, ayant dirigé une représentation de sa *Création* au Théâtre Auf der Wieden, se met en colère contre sa prima-donna viennoise, madame Campi<sup>37</sup>, pour avoir dénaturé sa partition en y ajoutant des roulades et maintes autres *fioriture* de sa propre invention. Stendhal néglige cet épisode; mais l'anecdote reparaît dans la *Vie de Rossini*, ayant maintenant comme protagonistes Rossini lui-même et le *castrato* Velluti<sup>38</sup>. Au fait, pour ce qui est de la biographie rossinienne, l'histoire de sa querelle avec Velluti repose entièrement sur la foi de Stendhal. A-t-elle vraiment eu lieu? Ou bien Beyle l'a-t-il simplement transposée des *Haydine*, avec un petit changement de personnages?

Carpani fait à maintes reprises à travers son œuvre des comparaisons entre la musique et la peinture — et c'est justement ici que l'on constate le plus souvent des omissions de Stendhal. Par contre, si l'on peut être assuré d'une influence certaine de Carpani sur Stendhal, c'est incontestablement dans ce domaine; et si, parmi les Symbolistes de la fin du dix-neuvième siècle, Stendhal a acquis une belle renommée posthume comme fondateur de la théorie des « correspondances », une grande partie de cette gloire doit revenir à Giuseppe Carpani. Encore une fois, il faudrait conclure que, si Stendhal a négligé de traduire de nombreux passages de ce genre (p. e., celui où Carpani compare la façon dont Haydn s'y prenait pour composer un quatuor à celle des frères Caracci pour composer un tableau<sup>39</sup>, ou bien lorsqu'il explique et excuse le coloris exagéré de certaines Messes en termes du *chiaroscuro* emphatique de Rubens ou de Michel-Ange)<sup>40</sup>, c'est presque comme par un esprit de révolte. Carpani aurait *trop bien* deviné une pensée qui n'aurait dû être qu'à lui, Henri Beyle.

Carpani et non pas Stendhal, ancêtre de la théorie des « correspondances », destructeur de ces barrières infranchissables que le classicisme avait érigées entre les différents arts? Sur ce point, il ne peut plus subsister de doutes sérieux. Non seulement la fameuse liste des comparaisons entre compositeurs et peintres:

<sup>37</sup> *Haydine*, cit., pp. 186-87.<sup>38</sup> *Vie de Rossini*, cit., t. II, pp. 94-95.<sup>39</sup> *Haydine*, cit., p. 47.<sup>40</sup> *Ibidem*, pp. 140-41.



Pergolèse et Cimarosa	} sont les	Raphaël de la musique
Paisiello	est	Le Guide
Durante	est	Léonard de Vinci <sup>41</sup> , etc., etc.

est traduite (avec variantes: pour Carpani, Mozart = Giulio Romano, alors que pour Stendhal, Mozart = Le Dominiquin) des *Haydine*, mais un tas d'autres analogies, et notamment celle des dissonances en musique avec le clair-obscur dans la peinture. « Egli è indubitato, che le dissonanze sono come il chiaroscuro nella pittura »<sup>42</sup>, écrit Carpani — et Stendhal traduit, non seulement avec plus de fidélité que d'habitude, mais en ajoutant encore des exemples pour prouver que cela est vrai<sup>43</sup>. Etablir tout le catalogue ne serait qu'ennuyeux. Ce qui nous intéresse, c'est de constater les différentes attitudes de ces deux écrivains envers cette idée qui allait prendre tant d'importance au cours du dix-neuvième siècle. Stendhal, lui, semble en être un peu fier, tout en s'excusant de l'originalité peut-être un peu effarouchante de cette boutade anti-classique: « La manie des comparaisons », explique-t-il « s'empare de moi. Je vous confie mon recueil, à condition cependant que vous n'en riez pas trop »<sup>44</sup>. Alors que Carpani, plus modeste, refuse même de prétendre qu'il en est tout à fait l'auteur, et se réfère à l'abbé Batteux et au bon vieux père Castel et à son « piano à couleurs ». De lui-même il ne dit que ceci: « Io vi regalo una raccolta di ritratti invisibili, e nondimeno, a quanto parmi, fedeli »<sup>45</sup>. La modestie a sûrement sa récompense au Ciel, mais rarement en ce monde-ci. En dépit des petits faits historiquement vrais, c'est à Stendhal et non pas à Carpani qu'on attribue la gloire d'être le prophète des « correspondances ».

\* \* \*

Pourtant, tout en regrettant les injustices de Stendhal, il ne faudrait pas trop s'apitoyer sur sa victime. Je viens de parler de modestie, mais en général Giuseppe Carpani ne fut guère modeste. Tout au long des *Haydine*

<sup>41</sup> *Haydine*, cit., pp. 220-21.; *Vies*, p. 224.

<sup>42</sup> *Haydine*, cit., p. 41.

<sup>43</sup> *Vies*, cit., p. 80.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 224.

<sup>45</sup> *Haydine*, cit., p. 220.

son « moi » est présent; mais s'il suscite beaucoup d'intérêt, il n'inspire guère de sympathie. C'est un « moi » un peu dur, un peu acariâtre, un peu vaniteux; et là où il s'efface, sa modestie ne sonne que trop souvent faux. Il n'est pas étranger aux techniques de l'auto-réclame, et çà et là ses minauderies agacent autant que celles de Malvolio. Alors que le « moi » de Stendhal, tel qu'il apparaît dans la *Vie de Haydn*, en dépit du mélange abracadabrant d'identités qu'il renferme — à la fois italien, viennois et français, à la fois jeune et vieux, bien-portant et caduque, sensible et raisonnable, érudit et dilettante — ce moi, même lorsqu'on en sait la composition, même lorsqu'on connaît l'histoire impardonnable du plagiat — demeure sympathique. Et c'est peut-être là le premier triomphe de l'écrivain qui prendra plus tard le nom de Stendhal.



## Il libretto d'opera a Bologna nell'epoca di Stendhal

di Mario Baroni

Lo scopo di questo intervento è quello di abbozzare un'analisi riassuntiva dei principali motivi drammatici ricorrenti nei libretti d'opera stampati a Bologna durante i primi quattro decenni del secolo XIX<sup>1</sup>; devo dunque premettere che non affronterò precisi problemi stendhaliani anche se ho proceduto con l'intento o con la speranza di poter offrire qualche spunto utile a chi di Stendhal si occupa in maniera concreta e con miglior cognizione di causa. Ho apprezzato il vantaggio di esaminare questo periodo di storia melodrammatica partendo dall'esame dei soli libretti perché ciò mi ha permesso di trascurare la prospettiva secondo cui la storia della cultura è fatta dai grandi produttori d'opere d'arte e di pensiero: il libretto d'opera, genere di consumo quant'altri mai, si è invece rivelato dotato di una sorprendente capacità di aderire con estrema prontezza ai mutamenti della società e del costume e di rivelare assai da vicino la situazione interiore delle classi medie italiane, sì che la presenza dei grandi nomi sembra acquistare senso solo all'interno di questo quadro, il quale per altro si sviluppa secondo una logica sua propria che essi hanno avuto il compito di rendere evidente e di condensare in momenti pregnanti, ma non di determinare.

Inizierò dunque questa specie di abbozzo constatando come ancora per tutto il periodo in questione la produzione melodrammatica si sviluppi sulle tradizionali linee parallele dell'opera seria e dell'opera

<sup>1</sup> Per l'elenco delle opere rappresentate al Teatro Comunale di Bologna mi sono servito di: S. PAGANELLI, *Repertorio critico degli spettacoli e delle esecuzioni musicali dal 1763 al 1966*, in: *Due secoli di vita musicale. Storia del Teatro Comunale di Bologna*, a cura di L. TREZZINI, Bologna, Alfa, 1966, vol. II. I libretti di quasi tutte le opere sono conservati nel Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna (Cf. U. SESINI, *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, vol. V, Bologna, 1943, Tip. Azzoguidi).

buffa, fra le quali si inserisce tuttavia, e acquista sempre maggior peso, il genere, pure tradizionale, dell'opera semi-seria, che qui però funge da intermediario e da anello di congiunzione, e che diventa sempre più importante per le nuove tematiche che produce o che travasa da un genere all'altro; solo verso gli anni quaranta questi tre generi, o scomparendo o confluendo, tendono a dar vita ad un tipo di opera unitario, molto meno rigido e molto più variamente articolato dei precedenti.

Agli inizi del secolo l'opera seria e l'opera comica si presentano come due sistemi separati, anche se non privi di elementi comuni: da una parte, infatti, nell'opera seria agisce il mondo dei potenti e l'ambiente delle corti, dall'altra l'ambiente familiare della vita quotidiana. Comune ad entrambi i tipi di opera è la molla che tiene in vita tutto l'ingranaggio narrativo: i personaggi, secondo una tradizione costante nel melodramma, agiscono sempre in preda ad eccezionali passioni amorose; se si va però al di là di questa convenzione, inesorabilmente osservata, si scopre che il vero problema dell'opera dei primi anni dell'Ottocento, non è quello dell'amore bensì quello del potere: del potere politico per quanto riguarda l'opera seria, e di quello familiare per l'altra; il melodramma di questi anni sembra acquistare un aspetto, per così dire, filosofico, propone o discute dei problemi. Lo schema narrativo di un tipico melodramma serio contiene alcuni punti fissi che sono i seguenti: i due principali protagonisti sono quasi sempre due giovani eroi, maschio e femmina, che si amano e che sono disposti a superare qualsiasi ostacolo pur di non tradire il loro amore; il potere di un principe tirannico scatena conflitti all'interno di questa coppia (per esempio, egli può accampare diritti matrimoniali sull'eroina); i due si ribellano, vengono scoperti, vengono puniti, si oppongono alla punizione. Alla fine il tiranno viene sconfitto, o viene persuaso, o si commuove; in ogni modo il lieto fine tradizionale ha la funzione di convincerlo dell'ingiustizia della sua azione e di stabilire l'equilibrio a vantaggio dei due giovani<sup>2</sup>. Al di sotto di queste vicende

<sup>2</sup> A.A. ABERT (voce *Libretto* in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter, 1960, vol. VIII, col. 721) osserva a questo proposito: «Mentre la tessitura dello schema d'azione metastasiano, con le due coppie di personaggi contrapposti, richiedeva inevitabilmente il lieto fine, il libretto romantico, al contrario, preferisce una situazione in cui agiscano due donne di fronte ad un uomo o una donna fra due uomini, cioè una costellazione che abbia in se stessa le premesse di un finale tragico o incerto».



emergono alcuni principi ideologici fondamentali: a) il governo deve essere affidato ad un principe, ma questi deve governare per il bene dei sudditi; b) la dinamica storica ha i suoi diritti: la civiltà di oggi deve infrangere leggi vecchie e inumane; c) anche la lotta politica ha i suoi diritti: l'eroe può opporsi al principe quando questi venga meno ai suoi doveri; d) in questa lotta emerge un modello supremo di comportamento che è quello dell'eroe, non importa se femmina o maschio, anzi più spesso femmina che maschio; e) l'eroe antepone sempre le leggi del cuore o della giustizia a quelle della società legale, sa mettere in gioco la propria vita di fronte al potere tirannico, sa amare fino al sacrificio di se stesso. Gli ambienti in cui hanno luogo questi avvenimenti sublimi sono grandi sale di palazzi regali, ma anche ambienti naturali, spesso selvaggi, o ambienti di pena o di mistero, come carceri, grotte o sotterranei. Le masse popolari fanno da sfondo e con la loro presenza ingigantiscono la solennità degli accadimenti: sono cori di sacerdoti o di cortigiani, sfilate di armigeri, parate cerimoniali, oppure opposizioni di fazioni diverse. A questo notevole impegno corale corrisponde raramente una strutturazione drammatica mobile, di tipo gluckiano; viene invece conservato di regola il gusto per gli ampi schematismi simmetrici dell'opera tradizionale, anche se viene lasciato grande spazio ai concertati e viene talora ridotta l'importanza delle arie.

Il riferimento alla situazione politica e alle ripercussioni che essa ebbe nella Bologna di quegli anni, diventa a questo punto fin troppo ovvio: sarebbe errato dare eccessivo peso alle immediate circostanze politiche, poiché questo tipo di spettacolo non è frutto improvvisato; tuttavia non c'è dubbio che il potere locale lo favorisse, come è dimostrato da certe dediche anteposte ad alcuni libretti, in cui si afferma, ad esempio, che lo scopo del melodramma non è solo quello di dilettere, ma « precipuamente [...] di stringere in soave e forte maniera i vincoli della civile comunanza »<sup>3</sup>.

Il lieto fine di cui stiamo ora parlando è dunque un ricordo chiaramente settecentesco; la presenza di tre, anziché quattro, protagonisti è invece elemento dinamico che la Abert attribuisce inequivocabilmente al libretto romantico. Il melodramma dei primi anni dell'Ottocento, che possiede entrambe queste caratteristiche, può dunque essere visto come momento intermedio del lento processo evolutivo dell'opera metastasiana verso l'opera romantica.

<sup>3</sup> *Sergio ossia l'allievo dell'amore*, dramma eroicomico con musiche di F. Paër,

Non meno ricca di interesse, da questo stesso punto di vista, è l'opera comica, anche se i suoi problemi, come ho detto, non sono sublimi, ma quotidiani; anche qui esiste uno schema narrativo abbastanza stabile: in mancanza dei grandi eroi, i personaggi si dividono in due gruppi: i sostenitori del matrimonio in chiave di contratto e di vantaggio economico (generalmente i vecchi), e i sostenitori del matrimonio per amore o comunque del diritto di ogni ragazza a fare le proprie scelte matrimoniali. Il gruppo dei vecchi ordisce un piano contro l'altro gruppo per ottenere i suoi scopi; gli altri parano il colpo e fanno trionfare l'amore, o se non l'amore, per lo meno il diritto alla libera scelta dello sposo. Le armi di cui si serve il primo gruppo sono la forza dell'autorità familiare e del prestigio sociale e soprattutto l'inganno (la sostituzione di persona, la mascheratura, il travestimento); gli altri prevalgono invece con l'astuzia e con la sensualità femminile. In tutta l'opera comica di questi anni il tema di fondo è dunque quello di un duro attacco alle convenzioni matrimoniali: queste convenzioni riducono la vita familiare non a una comunanza d'amore, ma a una implacabile battaglia di sessi in cui prevale il più forte fra i due coniugi, il quale, fra l'altro, non è sempre il partner maschile; l'inganno è la sostanza della convenzione matrimoniale e il travestimento è la sua arma preferita; la legge può essere gabbata tramite il travestimento. L'attaccamento dei nobili al loro prestigio sociale o l'attaccamento al denaro di certi borghesi, sono ugualmente messi in caricatura: la critica alle convenzioni sociali oltrepassa dunque implicitamente, ma spesso anche in maniera esplicita, i limiti del problema matrimoniale: la convenzione sociale è sempre travestimento e maschera: al di là di essa la vera natura umana va cercata nella forza della virtù e dell'innocenza, che oltrepassa i limiti di classe; ma anche i virtuosi e gli inno-

rappresentato a Bologna la primavera del 1811: dedica della « Società conduttrice » agli « ornatissimi signori componenti la Società del Casino » di Bologna. Nei libretti di cui stiamo parlando, il riferimento alla situazione politica non è diretto e meccanico, come avviene, per esempio, in certi spettacoli sul tipo della « Rappresentazione Regio-Eroica » *Marte e la Fortuna*, eseguita nel 1799 in onore di Francesco II: in questi si tratta di un'impostazione allegorico-celebrativa, in cui al vecchio arnese mitologico viene meccanicamente applicato un contenuto politico posticcio su una falsariga di tipo montiano; nel nostro caso, invece, si tratta di un fatto di costume e di cultura assai più profondo, perché connesso con le radici del pensiero filosofico del '700 e con le esperienze eroiche dell'epoca rivoluzionaria. In questo senso c'è un'effettiva ed autentica convergenza fra certi moventi ideali delle vicende politiche di quegli anni e l'impalcatura ideologica di questi tipi di spettacolo.



centi hanno diritto a loro volta di ingannare, per sconfiggere l'inganno.

Non è difficile immaginare come questa doppia natura degli schemi narrativi dell'opera comica (l'abbandono all'innocenza e insieme l'esaltazione dell'intrigo e del gioco intellettuale; la forza del sentimento e il mito dell'inganno) potesse affascinare un uomo come Stendhal. Ma non meno interessante anche proprio dal punto di vista di queste affinità e di questi riferimenti stendhaliani, è il ruolo che assunse gradualmente in quegli anni l'opera cosiddetta semiseria. Mentre infatti i due generi precedenti si presentano agli inizi del secolo coi caratteri del prodotto tipico settecentesco, anche se arricchito dei fermenti di un nuovo impegno civile, e dei frutti, maturi o solo orecchiati, del gusto eroico neoclassico e di un tardo illuminismo riformistico, l'opera semiseria, invece, proprio perché meno codificata, è più disponibile a trasformazioni interne, anche radicali e per questo è più aperta alle novità; è anzi la tradizionale sede in cui fin dal secolo precedente trovano spazio le esigenze del sentimento o della passione più fine a se stessa. Nell'ambiente locale, si può indicare l'anno 1810 come quello in cui per la prima volta il teatro bolognese si apre, con l'*Elisa* di Mayr su libretto di Gaetano Rossi, a motivi drammatici tipicamente *Sturm und Drang*<sup>4</sup>; ma la fortuna di questo tipo di opera, nel melodramma bolognese di quegli anni, raggiunge i suoi migliori momenti nel primo periodo della Restaurazione.

Gli schemi narrativi del melodramma semiserio sono ancora basati sul modello fondamentale della ribellione al potere politico o familiare, ma tendono a relegare sullo sfondo la discussione sulle cause e a mettere in primo piano piuttosto le conseguenze di queste lotte, sul piano psicologico e nella vita intima dei protagonisti. Anche qui, dunque, la narrazione ha certi punti fissi, che sono i seguenti: l'eroe e l'eroina si amano, ma sono lontani e cercano di ricongiungersi; le informazioni sugli ostacoli che impediscono la loro unione vengono date spesso semplicemente come antifatto, mentre il nucleo fondamentale del rac-

<sup>4</sup> Il prototipo di questa *Elisa* è nell'*Elise ou le voyage aux glaciers du mont Saint-Bernard*, che Luigi Cherubini compose e fece rappresentare a Parigi nel 1794. Anche questo è un sintomo della lentezza con cui la vita culturale italiana si adeguava a quella europea e particolarmente a quella francese, soprattutto traendone spunti in maniera indiretta e derivata; evidentemente l'aspetto ancora arcaico e stagnante della società locale non sempre poteva fornire stimoli sufficienti alla produzione autonoma di questi spunti.

conto consiste nella narrazione delle angosce, delle disperazioni, delle delusioni attraverso le quali essi passano, e quindi della loro gioia finale. Più che la rappresentazione di lotte contro ostacoli concreti si ha qui la narrazione di romanzesche avventure che possono svolgersi in castelli medievali, come negl'interni di abitazioni umili, in giardini ameni, come fra burroni o picchi nevosi, in mezzo ai campi o fra i ruderi di luoghi abbandonati. I protagonisti sono quasi sempre nobili, ma molti personaggi importanti appartengono anche alle classi inferiori: così alla visione sublime delle cose si contrappone spesso la visione realistica o ironica degli stessi fatti; all'entusiasmo irreflessivo, l'esperienza saggia dell'uomo pratico; all'ambizione di chi è perennemente insoddisfatto, la modestia del contadino contento della propria vita umile e onesta. Il senso di questo mondo avventuroso può essere colto però soprattutto dal confronto fra i nuovi tipi d'eroe e i protagonisti dell'opera precedente: quelli erano attivi e consapevoli delle loro mosse, questi sfogano ramingando e cantando la loro pena; quelli tesi alla vittoria, questi all'esibizione delle sventure e al desiderio di consolazione; quelli disposti alla sfida lucida, questi sull'orlo del suicidio o della follia. Al di sotto di tutto questo sta un dato fondamentale: che mentre in quelli l'obiettivo da combattere era preciso e si identificava in qualche forma di potere costituito, in questi l'obiettivo sfuma: è relegato in oscuri antifatti contro cui non è più possibile agire, e nella coscienza dei protagonisti si identifica in un destino oscuro e implacabile che li perseguita.

Il fatto che queste nuove tematiche si presentino a Bologna a partire dagli inizi del secondo decennio dell'Ottocento e si intensifichino poi nell'epoca della Restaurazione, non è, a mio parere, senza significato: nel tipo psicologico dell'eroe sfiduciato sembra riflettersi infatti proprio quel clima di incertezza e di relativo ristagno che seguì la ventata rivoluzionaria dei primi anni. I temi dell'impegno politico diretto tornarono ad emergere solo verso la metà degli anni Trenta, con l'allestimento, ad esempio, del *Guglielmo Tell* di Rossini, e, successivamente, dal '43 in poi, col teatro del primo Verdi. Nel frattempo l'opera seria aveva perso la rigidità dei modelli dei primi anni del secolo; aveva acquistato una maggiore duttilità e varietà di schemi narrativi, aveva adottato anch'essa, abbastanza costantemente, la figura tipica dell'eroe ramingo e disperato, e aveva relegato sempre più nello sfondo i problemi riguardanti la gestione del potere, che ora diventava



più un simbolo del fato che non l'emanazione diretta di una volontà umana cosciente; anche questo contribuiva a rendere più plausibile una lettura delle avventure eroiche del testo in chiave di psicologia individuale più che di problematica sociale.

Dal canto suo l'opera comica tendeva anch'essa a mutare i propri contenuti, che ormai andavano sempre più perdendo il loro senso originario, sia rinnovandoli per contaminazione con le nuove tendenze, sia immettendovi motivi originali che derivavano talvolta dall'osservazione diretta dell'esperienza quotidiana. In una farsa del 1830<sup>5</sup>, viene ripreso ad esempio lo schema narrativo classico dell'opera comica, con la suddivisione dei personaggi in due gruppi che polemizzano intorno al solito problema dei pregiudizi sociali sul matrimonio. Ma l'interessante di quest'opera è che vi vengono rovesciate le tradizionali tesi sul denaro: mentre di solito esso è considerato il simbolo più significativo della convenzione sociale da combattere, qui invece è visto come la maggiore arma di convinzione o di ricatto o di intimidazione nei confronti di certi pregiudizi da sconfiggere. Tutto il libretto è una specie di inno all'intraprendenza, al buon senso, all'orgoglio di classe della borghesia, che prevale alla fine dell'opera su una nobiltà che viene derisa nelle sue pretese anacronistiche di falso prestigio.

Naturalmente sarebbe errato considerare motivi di questo tipo come tipici dell'ambiente bolognese ed esclusivamente legati ad esso; si può dire però che lo sviluppo delle circostanze storiche, il mutamento dei rapporti fra le classi sociali, il rinnovarsi dei modelli di comportamento nella vita quotidiana e degli schemi di giudizio morale, siano stati elementi capaci di determinare le scelte degli organizzatori e degli impresari; che questi cioè abbiano avuto una funzione di intermediari o di cuscinetti fra la cultura italiana in senso lato e la cultura locale; che abbiano selezionato e dosato il repertorio melodrammatico corrente, facendo passare sulle scene del Teatro Comunale le cose giuste al momento giusto; e questo repertorio sembra appunto riflettere, dall'epoca degli entusiasmi napoleonici a quella della ripresa risorgimentale, i momenti di dubbio o di trasformazione di una società che Stendhal stesso, nei suoi soggiorni bolognesi, aveva trovato singolarmente aperta alla discussione e ricca di stimoli critici.

<sup>5</sup> Si tratta di *La Contessina ossia il finto pascià*, opera buffa in due atti; è ignoto l'autore del libretto; l'autore della musica è Carlo Cappelletti, bolognese.

## Rossini fra Stendhal e Bacchelli

di Mario Saccenti

Nel 1929, al termine di una lunga domanda retorica (« A parte che in Italia tutto è astrazione e pedanteria in fatto di critica letteraria, o, nella più brillante ipotesi, articolo di varietà, dove pescare uno che possiede tanta fantasia, tanto acume psicologico, un'esperienza storica, pratica, artistica così varia, e soprattutto uno stile così sicuro e personale da osare di cimentarsi con un mostro come Stendhal? ») e della relativa constatazione, ovviamente risoluta, che « occorrerebbe [...] poco meno che un eroe » (« E in Italia disgraziatamente gli eroi non si danno alla letteratura »), Vincenzo Cardarelli avvertiva la necessità di lasciare in pace Stendhal<sup>1</sup>. Trattasi, a quanto ci risulta, del solo intervento diretto ed organico — non più di una paginetta — del fondatore della « Ronda » sul grande scrittore francese. Ma, quello stesso anno, un altro scrittore italiano, già collaboratore della « Ronda » e collaborando ad una rivista che largamente risentiva della « Ronda », in un saggio non astratto né pedantesco, eppur superiore a qualsivoglia articolo di varietà, su *Stendhal postumo*, esprimeva un giudizio quale poteva essere espresso da un rondista, da uno scrittore italiano operante, nel decennio successivo alla prima guerra mondiale, per un ritorno di chiarezza e rigore che significasse al tempo stesso innovazione e movimento, scrittore educato cioè a valori di classicismo ma non semplicemente incardinato nella tradizione, e certo sospettoso verso i postumi estetizzanti e decadentistici del romanticismo, e in ogni caso strenuamente aderente a concetti di serietà e moralità del lavoro letterario: « C'è veramente in Stendhal una sorta di absolutezza di principi che va d'accordo con la nostra età 'meccanica' e scientifica, un

<sup>1</sup> V. CARDARELLI, *Parole all'orecchio* (1929), in *Opere complete*, a cura di G. Raimondi, Milano, Mondadori, 1969<sup>2</sup>, pp. 473-74.



modo arido e preciso di ragionare, poco comune per un romanziere e per di più romantico; un rigore di riflessione, una tendenza alla logica astratta anche in materia di fantasia, che sono piuttosto dei nostri anni, e del nostro tempo, che dei suoi intorno al 1830. A queste prerogative, che ne sospingono le caratteristiche morali e biografiche verso un'epoca che non era la sua, possiamo aggiungere un'altra qualità che serve ad avvicinarcelo. Intendo la qualità umana, umana e moderna, di Stendhal come scrittore. È una personalità che si lascia accostare, nonostante i trucchi e le maschere, per i quali ebbe un genio fuori dell'ordinario. È un uomo, spesso un povero modesto uomo moderno, che pena, tra l'altro, a risolvere le sue preoccupazioni economiche e sociali. Tra i grandi artisti moderni, questa è anche la quotidiana sofferenza di Baudelaire che, per quanto in alto, ha una parola per farsi intendere e amare da noi. Stendhal è di quei pochi scrittori tra i grandi, che lasci intravedere le sue debolezze, la sua fatica, spesso lo stento di condurre dignitosamente un lavoro letterario. Egli è lontano dal tipo eroico dello scrittore classico<sup>2</sup>. Uno Stendhal — intendiamoci — non già, o non interamente, mitizzato, non già rondescamente elevato, al pari di Leopardi e Manzoni, di un certo Foscolo e di un certo Goethe, a modello e insegna di classicismo novecentesco; sentito tuttavia presente, attuale, vicino, da uno scrittore come Giuseppe Raimondi, il quale, allo stesso modo degli altri usciti dalla « Ronda », non poteva non aggiungere alla sua intelligenza di lettore e di critico le sue qualità, le sue disposizioni di scrittore militante.

Altri interventi di rondisti su Stendhal in verità non vi sono, se si eccettui, in data relativamente recente, *La fine di « Le rouge et le noir »* di Lorenzo Montano, uno scritto tanto suggestivo quanto limitato per argomento<sup>3</sup>; e, dello stesso Montano (ma potrebbe essere di sicuro d'ogni rondista), l'esordio di *Firenze nel 1914*: « Ci vorrebbe il genio d'uno Stendhal o d'un Tolstoj, e forse non basterebbe, per rappresentare a chi non l'ha provato il senso di stabilità da cui era pervaso

<sup>2</sup> G. RAIMONDI, *Stendhal postumo*, in « La Libra », II, 2, giugno 1929. Lo si legge ora in *La Libra (1928-1930)*, antologia della rivista a cura e con introduzione di A.M. Mutterle, Padova, Liviana, 1969, pp. 59-66, e, con alcune varianti e integrazioni, in G. RAIMONDI, *Giornale ossia taccuino e altri scritti (1925-1930)*, Firenze, Le Monnier, 1970, pp. 27-38. Con la nostra citazione ci riferiamo all'antologia della rivista, pp. 59-60.

<sup>3</sup> Cf. L. MONTANO, *La fine di « Le rouge et le noir »* (1954), in *Carte nel vento. Scritti dispersi*, Firenze, Sansoni, 1956, pp. 466-69.

il mondo fino alla prima guerra mondiale ... »<sup>4</sup>. C'è però l'incontrarsi e misurarsi indiretto con Stendhal di un rondista di primo rango, il solo, anzi, che abbia sviluppato il rondismo (tutto nutrito, il suo, di pingui sostanze classicheggianti derivate da un arco italiano ed europeo tra Cinque e Ottocento, e insieme nutrito di umori e caratteri bolognesi e padani) soprattutto in arte narrativa, nei più cospicui ed agiati componimenti romanzeschi della letteratura italiana contemporanea. Ed è il rondista (continuiamo a chiamarlo così, anche a tanta distanza dagli anni della « Ronda », riconoscendo in quale ampia misura l'eredità artistica e morale della « Ronda » abbia fecondato la sua opera molteplice e poderosa) che incidentalmente, e così semplicemente come intesamente, riguardo a Stendhal ha parlato delle « fissazioni romanzesche del gran 'fissato' e romanziere grandissimo »<sup>5</sup>.

Il terreno di questo incontro indiretto fra Stendhal e Riccardo Bacchelli è italiano e musicale: la vita, l'opera di Rossini. Le due biografie di Rossini, stendhaliana e bacchelliana, si guardano da due date fra loro lontanissime, 1823 e 1941<sup>6</sup>, che sono anche, ovviamente, due diverse e opposte frontiere storico-culturali, e proprio nella loro storica diversità, interpretativa ed espressiva, permettono rapporti e confronti con risultati di non trascurabile valore.

Troppo stendhaliana, e troppo immersa negli accidenti del gusto e dei costumi dell'età di Stendhal e di Rossini (e di un Rossini conosciuto fino a trentuno anni, fino all'altezza della *Semiramide*), per

<sup>4</sup> L. MONTANO, *Firenze nel 1914*, in *Carte nel vento*, cit., p. 65. Occorrerà poi ricordare altri scritti d'interesse stendhaliano di G. RAIMONDI: *Voyage d'Italie*, in *La valigia delle Indie*, Firenze, Vallecchi, 1955, pp. 69-72 (e lo stesso volume contiene sparsamente illuminanti accenni a Stendhal); *La Certosa di Modena*, in « Il Resto del Carlino », 10 marzo 1963; *Gli amori di Stendhal*, in « Il Resto del Carlino », 7 giugno 1964; infine, uscito subito dopo il congresso stendhaliano di Bologna, *Dal quadro alla pagina*, in « Il Resto del Carlino », 2 giugno 1972.

<sup>5</sup> R. BACCHELLI, *Testa di vitello* (1957), in *Viaggi all'estero e vagabondaggi di fantasia*, Milano, Mondadori, 1965, p. 474.

<sup>6</sup> Il *Gioacchino Rossini* di Bacchelli comparve nel 1941 come diciannovesimo volume della collana di biografie « I grandi Italiani » dell'UTET; fu ripubblicato, con l'aggiunta di *Esperienze rossiniane*, da Rizzoli nel 1954 e da Mondadori nel 1959; trovò un assetto definitivo, con altri scritti musicali bacchelliani, nel sedicesimo volume di *Tutte le opere* di Riccardo Bacchelli: *Rossini e saggi musicali. Verdi. Beethoven. Monteverdi*, Milano, Mondadori, 1968. A questo testo noi ci riferiamo. Quanto alla *Vie de Rossini* di Stendhal, ci serviamo dell'edizione (« nouvelle édition entièrement revue ») Calmann Lévy, 1892. Si è anche tenuta presente l'edizione italiana: *Rossini*, a cura di B. Revel, Milano, Genio, 1949.



potersi imporre come biografia « attendibile »<sup>7</sup>, la *Vie de Rossini* — con i suoi elementi occasionali, episodici e avventurosi, con le sue invenzioni, sensazioni e intuizioni<sup>8</sup> — non è tuttavia così estranea ad una logica biografica e ad una tecnica documentaria ed erudita (anche quando di dubbia origine e confezione) da presentarsi come pura e semplice opera narrativa, nient'altro che un'affascinante « chronique italienne ». Capolavoro, letterario e critico, del rossinismo verso la metà del nostro secolo, composto per colmare lacune ed eliminare convenzioni e luoghi comuni provenienti dagli stessi anni di Rossini e Stendhal, per avvicinare finalmente Rossini nella sua realtà, nella sua compiutezza artistica ed umana, il *Rossini* bacchelliano vive, e nel suo corso sempre più si ravviva, della meditazione storica del suo autore, per non piccola parte appoggiata allo storicismo assoluto crociano, e insieme reca le tracce di una ispirazione lontanamente rondesca, delle polemiche novecentesche intorno all'arte italiana: come Cardarelli e

<sup>7</sup> Un illustre rossinista come il Radiciotti nel suo « profilo » su Rossini accenna all'interesse di Stendhal per il musicista pesarese citando l'eloquente esordio della *Préface*, col fine di testimoniare un caso eccezionale e forse unico di popolarità, ma senza alcuna considerazione e comprensione del ruolo giuocato da Stendhal (non più che un « umorista ») nei confronti di Rossini e nel primo Ottocento sia italiano che francese: « Fin dal 1823, Enrico Beyle, famoso viaggiatore ed umorista, noto sotto lo pseudonimo di Stendhal, così poteva scrivere di lui: " Depuis la mort de Napoléon, il s'est trouvé un autre homme duquel on parle tous les jours à Moscou comme à Naples, à Londres comme à Vienne, à Paris comme à Calcutta; la gloire de cet homme ne connaît d'autres bornes que celles de la civilisation; et il n'a pas trente-deux ans! " » (G. RADICIOTTI, *Gioacchino Rossini*, Milano, Bietti, 1951<sup>2</sup>, pp. 16-17). Ma già nella monumentale opera *Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte* (Tivoli, Arti Grafiche Majella di Aldo Chicca, 1927-29, 3 voll., *passim*) e ancor più nell'articolo *Stendhal e Rossini* (in « Il Pianoforte », IV, n. 12, dicembre 1923, pp. 245-51) questo dottissimo studioso aveva mostrato, a proposito della *Vie*, di non saper uscire dall'ambito della piccola e arcigna ragione biografica e tecnica, a caccia di inesattezze e pregiudizi, « scerpelloni » ed « eresie ». Elogia dal canto suo la biografia stendhaliana, peraltro con rapida informazione e scarsa consistenza critica, G. CUCCHETTI, « *La vie de Rossini* » di Stendhal, nella miscellanea *Rossiniana*, a cura del Conservatorio « G.B. Martini » di Bologna, 1942, pp. 18-21.

<sup>8</sup> Di queste intuizioni stendhaliane, « di qualità tale da imporsi, volenti o nolenti, ai critici futuri », talune vengono sottolineate da musicologi dei nostri giorni: dal Ronga, ad esempio, la « notazione precisa di un momento della *Cenerentola* » che sconfinava nell'esaltazione dell'« admirable rapidité » estesa a tutta l'arte rossiniana (L. RONGA, *Occasione musicale di Bacchelli*, nel volume miscelaneo *Discorrendo di Riccardo Bacchelli*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1966, p. 153); dal Rognoni, l'avviso che Rossini portò nell'opera seria l'animazione e la perfezione dell'opera buffa (L. ROGNONI, *Rossini*, Parma, Guanda, 1956, p. 88, nota).

Cecchi, come Montano e Raimondi, Bacchelli si fa entro certi limiti scrittore militante accanto e di rincalzo a quell'altro se stesso che è lo studioso e il critico rigorosissimo, ossia fa storia, documentata e solida storia (sappiamo cosa egli intenda per « romanzo storico », e come gli dispiaccia l'idea di una « storia romanzata »), prendendo implicitamente posizione, in mezzo ai molti problemi di cultura e d'arte tra Sette e Ottocento, con la mente e l'animo al presente, e al suo presente, d'intellettuale e artista novecentesco.

Due interpretazioni: nell'insieme illusoria e deformante la prima, propria del grande fissato e visionario, e originata da quella matrice della sua maggiore eccitazione, del suo maggior rapimento che è l'Italia (o la musica, o le arti, o il femminile, sinonimi dell'Italia), onde Rossini, vita e opere, viene percepito, sempre più con l'immaginazione e i sensi che con l'intelletto, come proiezione dell'Italia, cioè come espressione potenziata, illimitata della grazia, della gioia, dell'agilità, dell'estro, del « cuore », di una vivezza spirituale senza malinconie<sup>9</sup>; imperniata, la

<sup>9</sup> È stato scritto che nella *Vie de Rossini* « simpatie e antipatie di Stendhal, pregiudizi e convinzioni, critiche acerbe e lodi esagerate si succedono senza posa, mostrando come nella determinazione del gusto del Nostro entrassero in gran parte elementi puramente accidentali. Si potrebbe anzi concludere, dopo la lettura del *Rossini*, che Stendhal abbia tratta la sua capacità di giudizio piuttosto dai nervi che dalle più intellettive facoltà del cervello » (G. NATOLI, *Stendhal. Saggio biografico-critico*, Bari, Laterza, 1936, p. 103). Osservazioni ineccepibili. Il lettore della *Vie* noterà anzi come Stendhal introduca consapevolmente, e quanto spesso, l'elemento accidentale e i nervi e il fisico e l'età dell'uomo nei discorsi sulla natura della musica, sul piacere da essa suscitato: un'estetica dei nervi, delle stagioni e dei climi, potremmo chiamare questi pensieri stendhaliani, certo non privi di radici settecentesche. Basti leggere, nell'*Introduction*: « Ce qui fait de la musique le plus entraînant des plaisirs de l'âme, et lui donne une supériorité marquée sur la plus belle poésie, [...] c'est qu'il s'y mêle un plaisir physique extrêmement vif. Les mathématiques font un plaisir toujours égal, qui n'est pas susceptible de plus ou de moins; à l'autre extrémité de nos moyens de jouissance, je vois la musique. Elle donne un plaisir extrême, mais de peu de durée, et de peu de fixité. La morale, l'histoire, les romans, la poésie, qui occupent, sur le clavier de nos plaisirs, tout l'intervalle entre les mathématiques et l'Opéra-Comique, donnent des jouissances d'autant moins vives, qu'elles sont plus durables, et qu'on peut y revenir davantage, avec la certitude de les éprouver encore. Tout est, au contraire, incertitude et imagination en musique; l'opéra qui vous a fait le plus vif plaisir, vous pouvez y revenir trois jours après, et n'y plus trouver que l'ennui le plus plat, ou un agacement désagréable des nerfs. C'est qu'il y a dans la loge voisine une femme à voix glapissante; ou il fait étouffant dans la salle; ou l'un de vos voisins, en se balançant agréablement, communique à votre chaise un mouvement continu et presque régulier. La musique est une jouissance tellement physique, que l'on voit que j'arrive à des conditions de plaisir presque triviales à écrire » (*Vie de Rossini*, p. 12). Nel capitolo sul *Mosè*: « Qu'on nie, après une telle soirée, que la musique ait un effet direct



seconda, su idee ben ferme se pur parzialmente modificate, mitigate o sviluppate in almeno un ventennio di meditazione estetica e di meditazione storica, e certo non senza apporti di esperienze pratiche ed esistenziali: sull'arte italiana in generale e il classicismo e il romanticismo, sul rapporto e la contraddizione o compensazione o complementarità — in Rossini, ma con estensione, forse, e comunque senza alcun equivoco di leggi o norme umanamente accertabili, all'essere dell'artista, a interi periodi di cultura e storia — fra « tanta felicità espressiva » e « feroce nevrastenia » (o anche si dica sciopero creativo, tristezza spirituale)<sup>10</sup>. Un qualcosa — questa accidia entrata con peso determinante nel processo vitale e creativo rossiniano — che l'autore della *Vie*, anche per evidenti ragioni cronologiche, non poteva conoscere e registrare; ma non è qui il punto più rilevante: un qualcosa — diciamo meglio, rispondendo a una momentanea ipotesi — che in nessun caso sarebbe stato compatito dalla visione, dalla « scienza » stendhaliana dell'Italia e delle sue arti e della sua musica, o, se mai, sarebbe stato accolto, con una delle facili inversioni di prospettiva storica e psicologica stendhaliane, come indice del *dolce far niente* italiano<sup>11</sup>.

E sarà interessante notare come gli stessi luoghi di netto divario necessariamente determinati, nelle due ricostruzioni dell'itinerario rossiniano, dai diversissimi gradi e ambiti di conoscenza (contemporaneo e in pieno svolgimento e occasionalmente avvicinato il Rossini stendhaliano; concluso nella compiutezza delle sue creazioni ed esperienze, scoperto in un passato ormai secolare, il Rossini bacchelliano), risultino subito soverchiati dalla totalità interpretativa dell'una e dell'altra

et physique sur les nerfs! » (p. 244). E, verso la fine del libro: « C'est quand l'âme a des regrets, c'est durant les premières tristesses de jour d'automne de la vie, c'est quand on voit la méfiance s'élever comme un fantôme funeste derrière chaque haie de la campagne, qu'il est bon d'avoir recours à la musique » (p. 269).

<sup>10</sup> Usiamo la diade del Contini, che in quel rapporto, e nel suo moltiplicarsi lungo la storia musicale e civile, italiana ed europea, dal Sette all'Ottocento, ha individuato appunto il nucleo, o uno dei nuclei, del Rossini bacchelliano: « a cuore del Rossini starà lo scotto di feroce nevrastenia pagato per tanta felicità espressiva, abiteranno il suo sfondo mirabilmente l'« intelligenza scioperata e secessiva », l'« otium supervacaneum » della decadenza veneziana, « la tristezza di spirito, la sublimità deserta » della perfezione di Mozart, quel « che di tetro », quel « *taedium vitae* fiorito e nero » che venano il secolo dei lumi » (G. CONTINI, *Il « Mulino del Po » e la carriera letteraria di Riccardo Bacchelli*, in *Un anno di letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1947, pp. 34-35).

<sup>11</sup> « On voit pourquoi la fertile Italie, patrie du *dolce far niente*, et de l'amour, est aussi la patrie des beaux-arts » (*Vie de Rossini*, p. 35).

biografia, chiamati e annessi alla logica dell'una e dell'altra: così, in Stendhal, la « svolta » compiuta da Rossini al tempo delle opere « napoletane », con riduzione dei diritti del cantante e asservimento del canto alla musica — sola svolta rossiniana di cui Stendhal possa e voglia parlare —, sta a spiegare ancora l'intervento del « genio », dell'« immaginazione », della tanto esaltata « rapidità » nel sistema artistico rossiniano, ma anche fa e deve far sospettare che tutto questo sia destinato a venir meno fuori d'Italia (cioè fuori di quella magica temperie partenopea in cui si era realizzato l'accordo perfetto fra musica e canto, fra musicista e cantanti)<sup>12</sup>; così, in Bacchelli, la « lunga rinuncia » del musicista di Pesaro alla musica, dopo il *Guglielmo Tell* e dopo un « precipizio d'attività produttiva » — il declinare, a Parigi e poi a Bologna, della sua « tremenda e stupenda fatica » in attonita aridità, in « stanchezza da settimo giorno di artistica creazione », della sua ipersensibilità in malattia angosciosa e disperata, fino all'addio del *Quando corpus morietur*, fino a quella guarigione che voleva dire rassegnazione, ed estinzione degli estremi sussulti di vitalità creativa —, la « lunga rinuncia » di Rossini diviene momento decisivo, non pur di un rovesciamento del rossinismo convenzionale, superficiale e impressionistico, ma proprio di questa adesione, intellettuale ed umana — di questa adesione di Bacchelli storico e moralista e artista —, all'esperienza, al destino, al dramma, assai più segreto che palese, dell'uomo creatore nel meccanismo così misterioso come razionale della storia<sup>13</sup>.

Ma si osservi l'atteggiarsi, il definirsi nelle due biografie di qualche tema ora necessariamente comune e assai diffuso in questa e in quella. Il rapporto, ad esempio, tra musica italiana e musica tedesca, e più in generale tra arte italiana e romanticismo, è da Stendhal impostato al principio del libro (secondo paragrafo dell'*Introduction: Différence de la musique allemande et de la musique d'Italie*), e riproposto per

<sup>12</sup> « Les opéras de la seconde manière de Rossini ne sont jamais ennuyeux comme un opéra *vide* de Mayr, par exemple; mais ils ne produisent l'effet enchanteur qu'ils obtinrent à Naples que quand, par hasard, ils rencontrent un chanteur qui a précisément dans la voix le même genre d'agrément et de facilité que l'artiste pour lequel le rôle a été écrit » (*Vie de Rossini*, cit., p. 274; i corsivi sono nel testo).

<sup>13</sup> Cf. *Rossini*, cit., capp. XI (*La lunga rinuncia*) e XII (« *Quando corpus morietur* »). Ma di Bacchelli si vedano anche *Rossini a Bologna*, in « *Corriere della Sera* », 26 giugno 1969, e *Epigrafe e discorso celebrativo per Gioacchino Rossini*, in *Annuario del Conservatorio di musica « G.B. Martini » di Bologna (1965-1970)*, Bologna, Pàtron, 1971, pp. 11-14.



tutto il suo corso, come antitesi ricavata con la solita tecnica violenta e suggestiva, col solito istinto che vuol tradursi in dottrina e predicazione estetica, col solito estro che, per usar parole del nostro Bacchelli (ed è uno dei pochi riferimenti bacchelliani a Stendhal « milanese » e giudice dell'Italia), « mischia tanto d'acuto e di vero con tant'altro di fittizio e di viziato »<sup>14</sup>: un'antitesi che coinvolge immediatamente, in termini sensitivi, l'essere dei due popoli a cominciare, s'intende bene, dalla bellezza e dal temperamento amoroso delle loro donne. Già nell'*Introduction* leggiamo: « l'amour n'est pas le même à Bologne et à Königsberg; il est beaucoup plus vif en Italie, plus impatient, plus emporté, se nourrissant moins d'imagination. Il ne s'y empare pas peu à peu, et pour toujours, de toutes les facultés de l'âme; il l'emporte d'assaut, et l'envahit tout entière et en un instant: c'est une fureur; or, la fureur ne peut pas être mélancolique, c'est l'excès de toutes les forces, et la mélancolie en est l'absence »<sup>15</sup>. Ancora: « Avez-vous été militaire? avez-vous couru le monde? vous est-il arrivé de retrouver tout à coup aux eaux de Baden, une maîtresse charmante que vous aviez adorée, dix ans auparavant, à Dresde ou à Bayreuth? Le premier moment est délicieux; mais le troisième ou quatrième jour, vous trouvez trop de délices, trop d'adorations, trop de douceur. Le dévouement sans bornes de cette bonne et jolie Allemande vous fait regretter, sans peut-être oser en convenir avec vous-même, le piquant et les caprices d'une belle Italienne pleine de hauteur et de folie »<sup>16</sup>. E, partendo dalla « voce superba » di una Rosina del *Barbiere*: « j'y vois une preuve nouvelle de l'immense distance qui sépare l'amour mélancolique et tendre des belles Allemandes que l'on rencontre dans les jardins anglais des bords de l'Elbe, du sentiment vif et tyrannique qui enflamme les jeunes filles du midi de l'Italie »<sup>17</sup>. In definitiva, dal versante italiano, fuoco d'anima, desiderio impaziente, letizia prorompente e irresistibile,

<sup>14</sup> R. BACCHELLI, *Rossini*, cit., p. 40.

<sup>15</sup> *Vie de Rossini*, p. 27.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 139. È questo un brano che esemplifica il confronto non già fra musica tedesca e musica italiana, ma fra due opere italiane, *Il matrimonio segreto* e *il Barbiere di Siviglia*; pure ci muoviamo sempre entro quei termini, tali da confermare pienamente, nel nostro caso, l'artificioso e il tendenzioso di Stendhal, che ragiona e giudica così: « Cimarosa a plus d'idées que Rossini, et surtout de bien meilleures idées, mais Rossini a le style meilleur » (p. 140): perché, o perciò, Rossini è più « italiano » di Cimarosa.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 143-44.

bile, vitalità confinante o confusa con la follia, tutto quanto può esprimere il più bel cielo d'Italia, lucido e arioso e se mai solcato da incantevoli nubi capricciose; dall'altro lato, della Germania, immaginazione, sogno, tenerezza e malinconia e infine sentimento sublime e tragico, in altre parole raccoglimento, riflessione, capacità di ordinare e approfondire: procedendo per immagini, il chiaroscuro e il variegato sapiente di un giardino o di un bosco del Nord, non senza, sul cielo, ombre di caligini e tempeste. E, da un lato, una musica che s'impenna nelle seduzioni dell'imprevisto e del contrasto, che è « folie organisée et complète »<sup>18</sup>; dall'altro una musica che unisce metodicamente il razionale e l'appassionato: da un lato Alessandro Scarlatti e l'Opera buffa, *L'Italiana in Algeri* con la sua cavatina di Lindoro<sup>19</sup> e *Il barbiere di Siviglia*; dall'altro, dopo Bach, Mozart, ma a un certo momento, in parallelo a Rossini, Weber col suo *Franco Cacciatore*. Né, al di là dei suoi entusiastici schemi dagli inevitabili corollari di incongruenze e sbandamenti, al di là delle sue più radicate predilezioni e convinzioni, Stendhal disconosce il verificarsi di contatti e prestiti e scambi tra l'una e l'altra parte o scuola; nel capitolo *Guerre de l'harmonie contre la mélodie* arrivando persino a concepire, in un nuovo entusiasmo visionario e perciò abbandonato al gusto delle comparazioni di natura e paese, la possibilità di un loro incontro e di una loro fusione in terra di Francia: « Voyez deux rivières majestueuses prendre leur source en des contrées éloignées, parcourir des régions fort différentes, et cependant finir par confondre leurs eaux: tels sont le Rhône et la Saône. Le Rhône tombe des glaciers du mont Saint-Gothard, entre la Suisse et l'Italie. La Saône prend sa source dans le nord de la France; le Rhône parcourt en bondissant la vallée étroite et pittoresque du Valais; la Saône arrose les fertiles campagnes de la Bourgogne. Ces grands cours d'eau viennent enfin se réunir sous les murs de Lyon, pour former ce fleuve majestueux et rapide, le plus beau

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>19</sup> « Cette cavatine est une des plus jolies choses que Rossini ait jamais écrites pour une véritable voix de ténor [...]. Le grand avantage de cette cavatine, c'est qu'il n'y a pas trop de passion; elle n'est pas trop dramatique. L'action commence seulement. Nous ne sommes point obligés de penser à des circonstances plus ou moins compliquées, nous sommes tout entiers au plaisir entraînant qui s'empare de nous. C'est la musique la plus physique que je connaisse » (*Ibidem*, p. 57).



de la France, qui va passer si vivement sous les arcades du pont Saint-Esprit, et faire trembler le plus hardi nautonier.

Telle est l'histoire des deux écoles de musique, l'allemande et l'italienne; elles ont pris naissance en lieux bien distants, Dresde et Naples. Alexandre Scarlatti créa l'école d'Italie, Bach créa l'école allemande.

Ces deux grands courants d'opinions et des plaisirs différents, représentés aujourd'hui par Rossini et Weber, vont probablement se confondre pour ne former qu'une seule école; et leur réunion à jamais mémorable doit peut-être avoir lieu sous nos yeux, dans ce Paris qui, malgré les censeurs et les rigueurs, est plus que jamais la capitale de l'Europe.

Placés par le hasard au point de la réunion, debout sur le promontoire élevé qui sépare encore ces courants majestueux, observons les derniers mouvements de leurs ondes immenses, et les derniers tourbillons qu'elles forment avant de se réunir à jamais.

D'un côté je vois Rossini donnant *Zelmire* à Vienne en 1823; de l'autre je vois Maria de Weber triompher le même jour à Berlin avec le *Freyschütz* »<sup>20</sup>.

Ma, a parte questo momento di enfasi combinatoria e avveniristica, permane, se non la storica consapevolezza, il senso stendhaliano quasi fisico di una complessiva inconciliabilità tra musica italiana e musica tedesca, sì che, quando Stendhal crede di notare concessioni di Rossini a scuole e musicisti d'oltralpe, compromessi dell'arte e della melodia rossiniana con le armonie nordiche<sup>21</sup>, ciò gli apparirà nient'altro che una decurtazione, poco legittima e assai inquietante anche se interessante nei risultati, dell'essere « italiano » di Rossini: una perdita della semplicità e della purezza, della elegante levità e dell'ardita naturalezza italiana.

Dal canto suo Bacchelli, mentre osserva il contrastare di Rossini con i canoni scolastici e i criteri estetici di coloro che Stendhal si era divertito a chiamare « coeurs secs »<sup>22</sup>, il contrastare di Rossini con

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>21</sup> Un solo esempio: « Les Allemands trouvent que Moïse est le chef-d'œuvre de Rossini; rien de plus sincère que cette louange; le maître italien a daigné parler leur langue; il a été savant, il a sacrifié à l'harmonie » (*Ibidem*, p. 244).

<sup>22</sup> *Ibidem*, chap. VIII: *Irruption des coeurs secs. Idéologie de la musique*.

tutta quell'Italia musicale che « viveva del passato, incuriosa o sdegnosa o dispettosa e indispettita di novità e d'ardimenti, specie se forestieri, paga di ormai rancidi e muffiti trastulli »<sup>23</sup>, riconosce nella lor giusta misura, nella loro feconda necessità storica, gli avvicinamenti, le applicazioni, le aperture di Rossini ai grandi musicisti del Settecento tedesco, avvicinamenti e applicazioni e aperture discendenti dal fatto che « Haydn e Mozart erano, opposti agli 'antichi', in parola altrettanto perennemente rinnovata nella storia degli artisti, erano 'i moderni': la novità, l'ardire, la conquista, la ragion d'arte come valore espressivo, opposta alla norma come costrizione regolare »<sup>24</sup>. Ma nel memorabile capitolo sul *Barbiere di Siviglia*, in pagine tra le più alte della saggistica italiana, sa con uguale aderenza riconoscere, facendo insieme giustizia delle troppo facili sigle metaforiche, le rispettive qualità profonde, le rispettive originalissime espressioni stilistiche e poetiche di Mozart e di Rossini, e naturalmente di quel certo Settecento austriaco e medieuropo, di quel certo primo Ottocento italiano: « C'è, nella musica di Mozart, nel suo bello appunto, nel sentimento dell'animo che l'accoglie, una crudeltà limpida, tanto men pietosa e commossa e diciamo umana, quanto più appartiene alla perfezione, per un verso; per l'altro al secolo, che fu suo, intelligentissimo, intellettualissimo, decrepito. Come alla filantropia, all'aspirazione del meglio, alla filosofia e al diritto, alla tenerezza idillica, anzi alla bontà e generosità stesse del Settecento non si saprebbe attribuire la carità; come, a considerarle, si insinua invincibile nell'animo sospetto di quella facilità a intenerirsi ch'è propriamente dei sazi e dei corrotti, così le grazie perfette dell'arte e del costume e del gusto, i beni della ragione, il secolo insomma, son venati in segreto da un che di tetro, da un *taedium vitae* fiorito e nero.

È proprio, nel *Barbiere di Siviglia*, lo spirito del secolo, la giovinezza, l'empito d'un secolo e d'una umanità rinnovata dalla tragedia e dalla catastrofe del precedente; è proprio cotesto soffio a mutar la qualità, la natura del divertimento, della ricreazione artistica; a mettere nel ritmo, nell'invenzione, nello stile, una diversità e un di più di voglia di vivere, di slancio vitale. Il segreto del *Barbiere di Siviglia* è nella lena robusta e trascinate, sanguigna, preferita, sostituita all'agilità, alla varietà, alle

<sup>23</sup> R. BACCHELLI, *Rossini*, p. 26.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 28. Si leggano anche, sulle sinfonie del giovane Rossini e sulla lezione di Haydn, le pp. 42-44.



infinite risorse d'un'incantevole, incomparabile fantasia inventiva. Il segreto della musica rossiniana sta nell'ingenuo calore dell'amor della vita, e dello svago stesso, e dell'istinto, e del bello; in un'ingenuità di abbandono che non può essere della consumata perfezione stilistica.

Sul teatro d'opera, l'ultima parola del Settecento, con Mozart divino, è aristocratica; la prima dell'Ottocento, con l'umanissimo Rossini, è popolare. Standoci al comico, Mozart sorride, ride Rossini.

Ride ed esilara lo spirito, dono raro, qualità essenziale, virtù salubre e sanificatrice. C'è nel *Barbiere* un che d'affascinante, che tiene della natura italiana, ma va nel significato universale del bello: e il suo bello non è prefisso, come il suo riso non è intenzionale, e sgorga tutto spontaneo. Il suo bello sta in un'armonia creata naturalmente, come in una beltà di natura, dall'agevolezza delle giunture, delle mosse, delle proporzioni, dall'agevolezza di queste cose e dell'espressione nella fusione tra la cosa rappresentata e l'animo dello spettatore, essenziale in teatro e propria a quest'opera come fatto spontaneo e di natura. Qui v'è quel tutto dimenticare e ricordare tutto, quello scorger noi e l'animo nostro particolare in figure ed azioni universali per virtù d'arte; qui è dato sognare ad occhi aperti e illuminati, e ridere di meraviglia, di piacere. Di piacere: in quante opere accade? Ecco perché il *Barbiere* è più che raro, quasi oltre e indipendentemente dalle qualità artistiche ed estetiche affermate in così alto grado: raro per un che, non d'affascinante ché quest'è proprio di un'arte mozartiana, ma di vivificante. Torrente di gioia musicale, benché sia gioia; "sole d'Italia", come lo dice Heine, benché sia pure così profondamente italiano e solatio; mi paiono espressioni enfatiche e viziate dalla metafora, improprie a dire quel che nel *Barbiere di Siviglia* è delicato e grave: la favola gentile di quant'ha di meglio la giovinezza (non la giovinezza, mi si lasci dire anche questa, squisitamente lasciva di Cherubino), e dell'amor sincero in pena, in lotta vittoriosa contro quanto ha di peggio la cupida e trista vecchiezza d'un maniaco e d'un ipocrita »<sup>25</sup>.

Riandare ora ai non pochi passi della *Vie* che disegnano il rapporto Mozart-Rossini<sup>26</sup> significa ripercorrere sentieri ameni e ormai fami-

<sup>25</sup> *Ibidem*, pp. 124-26.

<sup>26</sup> Due esempi, alle due estremità del libro: « Rossini amuse toujours, Mozart n'amuse jamais; c'est comme una maîtresse sérieuse et souvent triste, mais qu'on aime davantage, précisément à cause de sa tristesse » (*Vie de Rossini*, cit., p. 28); « Le premier caractère de la musique de Rossini est une rapidité qui éloigne de l'âme toutes les émotions

liari; continuare ad aggirarsi tra il « vero » e il « fittizio » lungo le estreme, incisive stilizzazioni stendhaliane. Sarà invece opportuno, a questo punto, considerare in breve il retroterra di attualità, e di milizia letteraria, delle operazioni bacchelliane intorno a Rossini, intorno a un culmine improvviso del trattare e variare artistico e poetico di comico e drammatico, di amoroso e di eroico, in un delicatissimo crocevia fra Sette e Ottocento, e fra classicismo e romanticismo, fantasia e ragione, « antico » e « moderno »: osservare allora questo esercizio critico e storiografico come disciplinato e insieme corroborato da una sorta d'intellettuale impegno, e per altro verso d'intellettuale sospetto, le cui radici vanno cercate ben lontano. Le troviamo, precisamente, nella *Prefazione* alla seconda stesura dell'*Amleto* bacchelliano: quella densissima *Prefazione sul tema di questa tragedia e intorno all'Opera italiana*, del 1923<sup>27</sup>, nella quale lo scrittore bolognese, con un rilievo polemico e concettuale che non è sfuggito al Ronga<sup>28</sup>, aveva affermato, dello stile italiano, la « virtù sobria nella potenza e giocosamente severa, che gli conferisce incomparabile dignità, durata ed efficacia; molto maggiori, in tutti i casi, dell'elemento perturbante di confessione acerima e sentimentale, casuale e sciolta, di cui ribocca l'arte romantica »; e intendeva stile italiano in ogni tempo, nelle arti e nella poesia e nel teatro, nell'Opera: « alto ed adorabile fiore, ultimo esempio di una forma perfetta, esemplare e liberale », di cui solo un Leopardi, « col suo luminoso e stagionato stile e il suo ardire cauto », poteva, può parlare; Leopardi, che aveva in mente e nell'orecchio musica d'Opera italiana, di Rossini in particolare<sup>29</sup>.

Destinato ovviamente a correggere e attenuare i rigori teorici e polemici di quasi vent'anni prima, il *Rossini* è comunque destinato ad accogliere gli orientamenti di gusto e di giudizio precisatisi in quei pugnaci anni rondeschi e d'altronde presenti nei più degli scritti bacchelliani; li accoglie assorbendoli in profondità, irradiandoli lungo le linee generali d'interpretazione: dalle quali esce un Rossini rappresentante grande, con Leopardi, di un momento aureo della civiltà

sombres si puissamment évoquées des profondeurs de notre âme par les notes lentes de Mozart » (p. 305).

<sup>27</sup> La si legge ora in R. BACCHELLI, *Memorie del tempo presente*, Milano, Mondadori, 1961, pp. 187-214.

<sup>28</sup> Cf. L. RONGA, *Occasione musicale*, cit., pp. 149-59.

<sup>29</sup> R. BACCHELLI, *Memorie*, pp. 203-5 e 209.



italiana, un momento ancora regolato e animato da misure, lumi e spiriti settecenteschi, ancora alieno dalle tensioni e suggestioni e densità del romanticismo; un Rossini, di più, « figlio d'arte », figlio di « due artigiani della musica », il quale nella sicurezza e ricchezza nativa della sua musica reca e rinnova i mezzi e le esperienze di Commedia dell'arte e di Opera buffa, e « secoli di tradizione e di vocazione musicale mutuata dai colti e dagli artisti al popolo e viceversa », trasmessa « dalle scuole, dalle cappelle, dai teatri, dalle accademie [...] alla piazza e alla strada e alle case, con bande e fanfare e serenate e stornellate, e fino alle canzoni dell'osteria »<sup>30</sup>. Poesia e mestiere, arte e artigianato, genio d'individuo e genio di popolo; capacità di comprendere ed esprimere, « dal farsesco all'epico, dal comico al tragico, ogni espressione drammatica, con una essenziale personalità lirica e vitale », originalissima, rossiniana<sup>31</sup>. E quando Bacchelli, pur « evitando di calcare sul concetto, e lasciandolo campato nell'aria d'un'immagine fantasiosa e non critica », osserva Rossini ripetere « dalla patria originaria, nell'istinto e nella memoria dell'infanzia segreta, inconscia, incancellabile, [...] la nitidezza e il quieto e fermo splendore di quell'idea di bellezza, che nell'opera del pesarese richiama la mente all'opera dei suoi congeniali e conterranei, d'un urbinato e d'un recanatese »<sup>32</sup>, non usa l'espressione « idea di bellezza » nel senso mitico e allegorico di « bello ideale » e di altre consimili insegne verbali stendhaliane<sup>33</sup>: la usa però in modo da profilare, ancora e sempre, una tendenza di gusto, una scelta artistica che investe e impegna, al di là della ricerca storica, la sua intelligenza, la sua moralità, la sua sensibilità di scrittore.

Né par sconveniente pensare che quanto egli soprattutto riconosce in Rossini e in Leopardi, ma anche in Raffaello e in Ariosto, e nel teatro e nell'Opera italiana, corrisponda, fino a un certo punto, a quanto di meglio Cardarelli e Raimondi avevan potuto scoprire, fuor degli stessi artisti e poeti italiani dal Cinquecento a Leopardi, in qualche

<sup>30</sup> R. BACCHELLI, *Rossini*, p. 15.

<sup>31</sup> Le ultime parole riportate chiudono la *Nota finale* (1958) delle *Esperienze musicali* comprese con gli altri saggi musicali bacchelliani nel volume *Rossini*, p. 330.

<sup>32</sup> *Ibidem*, pp. 18-19.

<sup>33</sup> Ricordiamo le famose, pungentissime osservazioni di Paul Valéry sulle entità allegoriche che popolano la scena allestita da Stendhal in se stesso e per sé solo, sul « mimo-dramma » stendhaliano e sulla sua « musica » (cf. P. VALÉRY, *Stendhal*, in *Varietà*, a cura di S. Agosti, Milano, Rizzoli, 1971, p. 180).

straniero come Stendhal, nell'andare di Stendhal oltre o sopra il romanticismo, nella sua lucidità « moderna », nella sua umanissima sintesi, fra trucchi e maschere, di genio e mestiere, di poesia e pena di scrittore. Stendhal: quel « milanese » Beyle, il quale fu il primo appassionato biografo di Rossini, e una fortuna letteraria ed esegetica, lunga e diseguale, al cui opposto cronologico ritroviamo non altri che il bolognese Bacchelli.



## Una cantante bolognese in polemica con Stendhal

di Luigi Rognoni

Nel 1823 appariva in Bologna, presso la tipografia Sassi, un opuscolo in difesa di Gioacchino Rossini, scritto da una cantante che era stata la prima Rosina nella memorabile rappresentazione romana del *Barbiere di Siviglia*, la sera del 20 febbraio 1816. L'opuscolo recava questa intestazione: *Cenni di una donna già cantante sopra il maestro Rossini, in risposta a ciò che ne scrisse nella state dell'anno 1822 il giornalista inglese in Parigi e fu riportato da una Gazzetta di Milano nello stesso anno.*

L'autrice di questo opuscolo era Gertrude Righetti-Giorgi, nata a Bologna nel 1793, coetanea ed amica di Rossini, dotata di una eccezionale voce di contralto-soprano (la sua estensione era di due ottave e mezza, cioè dal FA<sup>2</sup> al SI bem.<sup>4</sup>). Aveva debuttato nella città natale nel 1814, e si era quindi unita in matrimonio con l'avv. Luigi Giorgi, senza per questo rinunciare alla propria carriera. Nel 1815, su espressa indicazione di Rossini, fu scritturata dal Teatro Argentina per *L'Italiana in Algeri* ed ottenne un caloroso successo; talché, quando nel febbraio del 1816 si stava mettendo insieme la compagnia dei cantanti per il *Barbiere* che Rossini stava pigramente sfornando, e protagonista della quale, nella parte di Rosina, doveva essere la celebre Gafforini, all'ultimo momento l'impresario del Teatro di Torre Argentina, Duca Francesco Sforza-Cesarini, irritato per le esorbitanti pretese di costei, si decise a chiamare la Righetti-Giorgi che, in pochi giorni, fu pronta per calcare le scene e subire l'uragano di fischi col quale fu accolta, come si sa, la famosa opera rossiniana, alla sua prima rappresentazione. Le sorti mutarono alle successive rappresentazioni; e un valido contributo fu certo dato dal coraggio, dall'intelligenza e dalla spigliatezza di questa prima Rosina, che cantò poi successivamente nel *Barbiere* anche in altre città italiane, compresa la sua Bologna.

Dopo questa prova, Rossini non la perse d'occhio e quando, l'anno successivo, scrisse la *Cenerentola*, varata al Teatro Valle di Roma il 25 gennaio, modellò la parte vocale della protagonista sul timbro e sull'estensione della voce della Righetti-Giorgi, la quale fu poi l'interprete incontrastata di quest'opera per tanti anni, chiudendo la propria carriera di cantante lirica a Vicenza nel 1836, per ritirarsi a Bologna dove morì nel 1862, sei anni prima di Rossini.

Quando la Righetti-Giorgi scriveva il citato opuscolo in « difesa di Rossini », nel 1823, era dunque ancora sulla breccia; e non temeva di mettersi contro un giornalista, per di più straniero, per smentire quanto egli aveva scritto sull'autore del *Barbiere di Siviglia* e della *Cenerentola*, coinvolgendo indirettamente e direttamente anche lei.

La Righetti-Giorgi ignorava chi fosse il « giornalista inglese », né forse lo seppe mai neppure in seguito (almeno per quanto ci è dato sino ad ora conoscere della biografia di questa cantante). Ella si preoccupò solo di rispondere, con precisione, confutando pettegolezzi e fatti che venivano con disinvoltura riferiti in questo primo abbozzo di biografia rossiniana firmato con lo pseudonimo di ALCESTE, uno dei tanti che Stendhal assumeva nelle sue scorribande artistico-letterarie sui periodici che gli davano, bene o male, da vivere.

L'articolo biografico e critico su Rossini, nel caratteristico tono stendhaliano, fatto per *épater le bourgeois*, era apparso in « The Paris Monthly Review »; quindi ristampato, con lievi modifiche nelle riviste inglesi « The Blackwood's Edinburgh Magazin » e « The Gallignani's Monthly Review », tradotto poi in tedesco nel « Literarisches Konversations-blatt » (n. 107 e 108) ed infine in italiano, con nuove modifiche, nella « Gazzetta Musicale » di Milano, sempre nel 1822.

È appunto in base a quest'ultimo testo italiano che la Righetti-Giorgi risponde a Stendhal, confutando parola per parola, con uno spirito polemico ed una cultura sorprendenti per una cantante dell'epoca.

La parte più preziosa dello scritto è la diffusa testimonianza della Righetti-Giorgi sul *Barbiere di Siviglia* e sulla *Cenerentola* (si veda qui, come esempio, in Appendice, il cap. VI che tratta appunto di queste due opere in un vivace stile polemico).

La sua pubblicazione rimase ignorata per quasi tutto il secolo; né mi risulta che Stendhal ne abbia avuto conoscenza; talché nella *Vie de Rossini*, che uscì nello stesso anno 1823, e neppure nelle successive



edizioni, le notizie e i fatti, confutati dalla Righetti-Giorgi, subirono rettifiche e furono riprodotti così come erano stati formulati nell'articolo pubblicato in « The Paris Monthly Review ».

Lo scritto della cantante bolognese fu ripubblicato per intero solo nel 1916 nella « Cronaca musicale » di Pesaro (Anno XX, n. 1-2), citato ripetutamente, e riprodotto a frammenti dai biografi rossiniani, soprattutto da Giuseppe Radiciotti nel suo monumentale *Rossini* in tre volumi (Tivoli, 1927-29). Studiando l'opera di Rossini sin dal 1947 mi resi subito conto dell'importanza di questa « testimonianza » della Righetti-Giorgi non solo nei confronti di Rossini, ma anche in rapporto a Stendhal; e mi risultò chiaro più che mai il significato paradossale del *beylismo* nell'avventura artistico-letteraria del grande scrittore francese. Ripubblicai nella mia monografia su *Rossini* (Parma, 1956; II ediz. interamente rifatta e ampliata, ERI, Torino 1968) lo scritto della Righetti-Giorgi, opportunamente commentato e corredato di note, ma necessariamente limitato all'assunto biografico-critico riguardante l'opera di Rossini.

Sono grato a questo IX Congresso Internazionale stendhaliano che si tiene in Bologna e in rapporto a Bologna, perché mi ha offerto l'occasione di riconsiderare lo scritto della cantante bolognese in più stretto rapporto col problema della cosiddetta « mistificazione » stendhaliana.

Tutti i biografi di Rossini se la son presa con Stendhal per la faciloneria con la quale raccoglieva pettegolezzi nei salotti e nei ridotti dei teatri d'opera e li riversava di sana pianta nei suoi articoli, che finirono poi per confluire nella *Vie de Rossini* pubblicata a Parigi nell'autunno 1823. Tra i suoi primi lettori francesi fu Eugène Delacroix, il quale ricorda (nel I libro del suo *Journal*) come, una sera del gennaio 1824, entrando annoiato in una libreria, fu improvvisamente attratto da questo libro e come lo divorasse in breve tempo; ma la sua impressione fu infine di netta repulsione, non tanto per la disordinata esposizione che mescolava biografia e analisi di opere, quanto per il tono insolente e arrogante dell'autore. In realtà al pittore romantico dava fastidio che si contrapponesse la « faciloneria » della melodia italiana, e per di più quella dell'opera buffa, all'impegnato sinfonismo del suo amico Hector Berlioz, anche se ancora alle prime armi. Tuttavia Stendhal anticipava molto più di quanto non apparisse i « presupposti » di quel programma romantico che doveva, nel 1830, sfociare nella *Symphonie*

*fantastique*, parallela all'*Hernani* victorhughiano. I « presupposti » certo, ma non l'ideologia, come sappiamo, giacché Stendhal si mostrò subito infastidito nei confronti del romanticismo « ufficiale ».

Eppure Stendhal scrive, proprio in quegli anni, il più lucido e penetrante tra i « manifesti » romantici, *Racine et Shakespeare*; ed è abbastanza significativo che la *Vie de Rossini* si collochi nel 1823, tra la prima e la seconda parte di questo saggio stendhaliano che contrappone la forza « temporale » della tragedia shakespeariana, immersa nel profondo dei sentimenti e delle passioni umane, all'« atemporalità » schematica del classicismo raciniano.

Così Rossini, in quegli anni, diviene un pretesto per opporre all'imperante neoclassicismo in musica la spontaneità e l'irruenza realistica del canto e la sua supremazia nei confronti dell'armonia che formava la base della musica « colta ». Stendhal confessava di non provare nessuna emozione ascoltando musica puramente strumentale; e persino con l'*ouverture* del *Matrimonio segreto* del suo amato Cimarosa dovette lasciar passare diversi anni, prima di esserne affascinato e commosso.

« Quant à l'égotisme à la Stendhal, il implique une croyance, la croyance à un *Moi-naturel* dont la culture, la civilisation et les mœurs sont ennemies », ha acutamente osservato Paul Valéry (*Variété II*, « Stendhal », 6° éd., Paris, 1930, p. 98). Questo *Moi-naturel* Stendhal aveva creduto di sentirlo in Rossini sin dal 1813, quando si era commosso sino alle lacrime ascoltando il *Tancredi*. Ed è soprattutto su quest'opera (e, parzialmente, su altre opere drammatiche del Pesarese) che si fonda il « rossinismo » psicologico di Stendhal, una sorta di *beylismo* trasferito in musica. Le sue analisi delle opere rossiniane che vanno dal *Tancredi* alla *Cenerentola* non sono né analisi di un critico musicale, né « impressioni » di un letterato che inserisce la musica nel contesto della propria esperienza culturale, come lo erano quelle di molti scrittori romantici tedeschi e come lo saranno, ai nostri giorni, quelle di un Romain Rolland o di un Gide. La *Vie de Rossini* è un'autobiografia nella quale la perenne contraddizione stendhaliana trova forse la sua tensione più immediata e autentica. Per questo le pagine stendhaliane su Rossini rappresentano anche un documento di estrema importanza, come « specchio » provocatorio nei confronti della società borghese del tempo. « Être égotiste (ci suggerisce ancora Valéry, *op. cit.*,



pag. 100) et utiliser les oeuvres d'autrui avec le sans-gêne que l'on sait, c'est là une combinaison bien faite pour étonner ».

Sembrerà paradossale, ma Stendhal non amava Rossini, così come, in fondo, non amava le donne. Subiva il fascino di entrambi; ed era un fascino violento, conturbante, contraddittorio. La « fisicità » della melodia rossiniana lo attraeva, ma nello stesso tempo lo infastidiva.

Stendhal finiva col rimproverare a Rossini un eccesso di *égotisme*, perché in fondo si appropriava della purezza melodica cimarosiana, che consentiva al canto la libertà del sentimento, per costringerla al ritmo obbligato e *saccadé* del suo meccanismo vocale. Riduceva, in poche parole, la voce agli strumenti. Stendhal, a quell'epoca, non poteva capire che il procedimento rossiniano era proprio il contrario: riduceva semmai gli strumenti alla scansione sillabica delle voci; donde il suo realismo comico che si adatterà perfettamente alla definizione della « signification du comique » data poi da Henri Bergson: « Quelque chose de mécanique plaqué sur du vivant ». Ma anche rovesciando la « riduzione », per Stendhal la situazione non sarebbe mutata. Si era entusiasta del *Tancredi*, ma già nel 1816, l'anno del *Barbiere*, mentre da un lato sembrava lasciarsi trascinare dalla fisicità irresistibile (ed erotica) dell'indiafolato ritmo rossiniano, finiva poi col rimpiangere melanconicamente l'era del suo Mozart e del suo Cimarosa: « La mélodie fut au plus haut point de sa gloire vers 1780: depuis la musique change de nature, l'harmonie empîète et le chant diminue »; e quattro anni più tardi, irritato soprattutto perché Rossini pretendeva di scrivere « tutto », cioè di non lasciar più libertà alla fantasia creativa (e sentimentale) del cantante che, ogni volta, sapeva rinnovare e arricchire la melodia con virtuosismi e fioriture, osservava seccamente: « Aujourd'hui il y a un maestro qui fait oublier l'auteur de *Tancredi*: c'est celui de la *Gazza ladra*, de *Semiramis*, de *Mosè*, d'*Otello*, le Rossini de 1820 ».

Quando Stendhal si decise a scrivere per la « Paris Monthly Review », nel 1823, la « biografia » di Rossini, che forse era un estratto giornalistico della *Vie de Rossini* già pronta, si trovava dunque in questo stato d'animo.

Dal canto suo la Righetti-Giorgi aveva perfettamente ragione di rispondere per le rime al « giornalista inglese » che falsava ogni cosa; e non poteva certo rendersi conto (e con lei e peggio di lei i letterati provinciali che circolavano in Italia) dell'« atteggiamento » stendhaliano in rapporto all'ideologia romantica.

Per quanto riguarda Stendhal, l'avventura « psicologica » rossiniana ebbe un'importanza determinante nella sua formazione di romanziere: se ne trovano palesi tracce anche nei suoi due capolavori, *Le rouge et le noir* (1831) e *La chartreuse de Parme* (1839).

Del resto, « la conscience de Beyle est un théâtre, et il y a beaucoup de l'acteur dans cet auteur. Son oeuvre est pleine de mots qui visent la salle » (Valéry, *op. cit.*, pag. 86).

APPENDICE\* - CAPITOLO VI: Avuta una scrittura per Roma, l'impresario, dopo alcuni drammi non approvati dalla censura, propose a Rossini di scrivere una musica nuova sul *Barbiere di Siviglia*. Il Maestro pesarese era in sulle prime dubbioso; scrisse poscia a Paisiello per avere il suo consenso; questo lo diede, non dubitando del buon esito. Rossini mostrò la lettera a tutti i dilettanti e pubblicò pure su di ciò un avvertimento sul libretto. Egli compose il suo *Barbiere* in tredici giorni e confessò che il cuore gli batteva fortemente alla prima recita, allorquando si mise al pianoforte.

« Parve noioso il principio di quell'opera a' Romani e molto al di sotto di quella di Paisiello. Un'aria cantata da Rosina, « Io sono docile », le grida insolenti di una donna attempata, anziché il dolce lamento di una giovane innamorata, dispiacquero. Il duetto fra Rosina e Figaro ebbe il primo applauso. L'« Aria della Calunnia » fu trovata assai bella; ma essa rassomiglia molto a quella della « Vendetta » nelle *Nozze di Figaro* di Mozart.

« Quest'opera ebbe una sorte singolare; alla prima recita non piacque, e alla seconda fu accolta con entusiasmo. Ad onta di ciò, i critici romani trovarono che Rossini era rimasto al di sotto di tutti i celebri Maestri nell'esprimere le sue tenere passioni. I trilli complicati e le *volate*, in cui Rosina si perde, e che sono tanto applaudite a Parigi, furono quasi fischiate a Roma. Si era d'opinione che se Cimarosa avesse mai composto il *Barbiere* sarebbe stato più comico e più affettuoso, e si aveva pure il convincimento che Rossini non eguagliava Paisiello nel quintetto « Buona sera », in cui si manda a letto Don Basilio ».

Qui, Sig. Giornalista inglese, parlerò io, per cui Rossini scrisse la parte di Rosina nel *Barbiere di Siviglia*.

La censura non ebbe che fare con Rossini né punto né poco. Il poeta Fer-

\* Estratto dai *Cenni* cit. di Gertrude Righetti-Giorgi. La citazione da Stendhal è tra virgolette.



retti fu incaricato di comporre un libro pel Teatro Argentina, la cui parte principale fosse pel tenore Garzia. Ferretti presentò l'argomento di un Ufficiale innamorato di una Ostessa, e contrariato ne' suoi primi amori da un Curiale. Parve all'impresario che l'argomento fosse alquanto vile, e lasciato Ferretti, si andò in traccia dell'altro poeta, Sig. Sterbini. Questi ch'era stato poco fortunato nel *Torvaldo e Dorliska*, volle un'altra volta sfidare la sorte. Si concertò con Rossini l'argomento del nuovo libro, e fu scelto di comune accordo *Il barbiere di Siviglia*. Rossini non scrisse a Paisiello, come si suppone, avendo in mente che uno stesso argomento possa essere trattato con successo da diversi artisti. Quanti celebri tragici, tutti del secolo XVIII, non composero la *Merope*? *L'Olimpiade* fu, quasi nel tempo stesso, scritta in musica da Cimarosa e da Paisiello, e senza che uno domandasse all'altro il suo assenso. Rossini stese nell'Invito al pubblico una dichiarazione, che non per offendere il valentissimo Paisiello aveva impreso a trattare un argomento da Paisiello disimpegnato con tanta maestria. Questo cenno coadiuvò forse alla infelice riuscita. Oh! quante se ne dissero in quel giorno per le strade e ne' caffè di Roma. Volevan gl'invidiosi e i maligni che Rossini avesse già esaurito l'estro primiero; quindi mostravano la maggior sorpresa in sentire che il Nobile impresario del Teatro Argentina avealo impegnato per un'opera. Si disposero perciò tutti a sacrificarlo, e per meglio riuscire nell'intento cominciarono a censurarlo d'aver assunto un argomento trattato da Paisiello; « Ecco (si gridava ne' crocchi) fino dove arriva l'orgoglio di un giovane senza consiglio! Ei volge in mente di annientare il nome immortale di Paisiello. Te ne accorgerai, insensato, te ne accorgerai! ».

In questi casi gli amici poco giovano, e il loro prudente silenzio anima talvolta ed accalora gl'inimici.

Per una malaugurata condiscendenza Rossini, pieno di stima pel tenore Garzia, lo aveva lasciato comporre le ariette, che dovevansi cantare dopo la introduzione sotto le finestre di Rosina.

Garzia di fatti compose sui temi delle canzoni amorose di quella nazione.

Ma Garzia dopo aver accordata la chitarra sulla scena, locché eccitò le risa degl'indiscreti, cantò con poco spirito le sue cavatine, che vennero accolte con disprezzo. Io mi era disposta a tutto. Salii trepidante la scala, che dovevami portare sul balcone per dire queste due parole: « Segui, o caro, deh segui così ». Avvezzi i Romani a colmarmi di plauso nell'*Italiana in Algeri*, si aspettavano che io li meritassi con una cavatina piacevole ed amorosa. Quando intesero quelle poche parole, proruppero in fischi e schiamazzi. Accade dopo ciò che doveva necessariamente accadere. La cavatina di Figaro sebbene cantata maestrevolmente da Zamboni, ed il bellissimo duetto fra Figaro e Almaviva, cantato pure da Zamboni e da Garzia, non furono neppure ascoltati. Finalmente io comparvi sulla scena, non più alla finestra, ed assistita da un costante favore di trentanove recite preventive.

Non ero attempata, Sig. Giornalista: io toccava appena l'anno 23 dell'età mia. La mia voce era stimata in Roma per la più bella di quante v'erano mai state sentite. Vogliossissima di far sempre il mio dovere, ero addivenuta la figlia de' Romani. Si tacquero essi adunque e si disposero ad ascoltarmi. Ripresi

coraggio e come io cantassi la cavatina della « Viperia », lo dicano i Romani stessi e lo dirà Rossini. Essi mi onorarono con tre consecutivi plausi generali, e Rossini alzossi pure una volta per ringraziarli. Egli che stimava allora moltissimo la mia voce, a me si volse dal cembalo, e mi disse scherzando: ... « Ah! Natura! »! « Ringraziala (gli rispos'io sorridendo) che senza il suo favore, a questo punto tu non ti levavi dal seggio ». Si credette allora risorta l'opera; ma non fu così. Si cantò fra me e Zamboni il bel duetto di Rosina e di Figaro, e l'invidia fatta più rabbiosa sviluppò tutte le sue arti. Fischiare da ogni parte. Si giunse al finale, che è una composizione classica, di cui si onorerebbero i primi compositori del mondo. Risate, urlì e fischi penetrantissimi e non si faceva silenzio, che per sentirne de' più sonori.

Allora si arrivò al bel *unisono*: « Quest'avventura »; una voce chioccia dal lubbione gridò: « Ecco li funerali del D.C. »<sup>1</sup>. Non ci volle di più. Non si possono descrivere le contumelie, cui andò soggetto Rossini, che se ne stava impavido al suo cembalo, e pareva dicesse: « Perdonate, o Apollo, a questi signori, che non sanno ciò che facciano ».

Eseguito l'atto primo, Rossini avvisò di far plauso colle mani, non alla sua opera, come fu creduto comunemente, ma agli attori, che, a vero dire, avevano procurato di fare il loro dovere. Molti se ne offesero.

Ciò basti a dare un'idea del successo dell'atto secondo.

Rossini si partì dal teatro come se vi fosse stato quale spettatore indifferente.

Piena l'anima di questa vicenda, mi portai alla sua casa per confortarlo; ma egli non aveva bisogno delle mie consolazioni, dormivasi tranquillamente.

Il giorno dopo Rossini levò dal suo spartito quanto gli parve giustamente censurabile; indi si finse malato forse per non ricomparire al cembalo. I Romani frattanto tornarono sul fatto loro, e pensarono che almeno bisognava sentir tutta l'opera con attenzione, per poscia giudicarne con giustizia. Accorsero quindi al teatro anche la seconda sera, e vi fecero altissimo silenzio. Il Sig. Giornalista comincia qui a dir il vero. L'opera fu coronata del plauso generale. Dopo ci recammo tutti al finto malato, il cui letto era circondato da molti distinti signori di Roma, che erano accorsi a complimentarlo sull'eccellenza del suo lavoro. Alla terza recita il plauso crebbe: infine *Il barbiere di Siviglia* di Rossini passò al rango di quelle composizioni musicali che non invecchiano, e che degne sono di stare a fianco delle più belle opere buffe di Paisiello e di Cimarosa.

Quanto ai *trilli* e alle *volate* di Rosina, il Signor Giornalista vorrà forse fare la critica alla Signora Fodor<sup>2</sup>, che ne sostenne la parte per alcuni mesi a Parigi, e che sentii io pure in Venezia, cantare la parte di Rosina, forse con soverchie rifioriture. Il merito peraltro di sì brava cantare è superiore alle osservazioni del Sig. Giornalista. Quanto a me, nel breve periodo di mia teatrale carriera, feci la parte di Rosina a Roma, a Genova, a Bologna, a Firenze, e n'ebbi infinite

<sup>1</sup> La Righetti-Giorgi tace, per rispetto alla memoria dell'estinto, il nome del Duca Francesco Sforza-Cesarini, l'impresario del Teatro Argentina che era morto improvvisamente il 6 febbraio, dopo aver assistito, la mattina, alle prime prove del *Barbiere*.

<sup>2</sup> Josephine Fodor (1789-1870) cantò il *Barbiere* a Parigi nel 1819.



dimostrazioni di pubblico aggradimento. Posso dirlo senza fasto, perché prima di me lo dissero tutti coloro che accorsero ad ascoltarmi. Granara, Boschi, Cartoni impresari di dette città, smentitemi, se il potete, ch'io anzi ve ne prego.

Alfine il mondo ha giudicato *Il barbiere di Siviglia* di Rossini per un capo d'opera dell'arte; dovunque lo si prende dagli impresari e da cantanti siccome tavola di naufragio. Il finale, il duetto, il quintetto, il terzetto sono pezzi di un effetto meraviglioso. L'aria di Don Bartolo, che fu sostituita a Firenze a quella dello spartito, è composizione del Sig. Pietro Romani<sup>3</sup>. Essa è una bell'aria e non ispiace a Rossini che sia stata introdotta nella sua opera.

Non sarà forse discaro a' miei lettori che io parli anche un poco dell'opera *La Cenerentola*, che fu per me composta da Rossini in Roma l'anno 1817. M'invoglia a parlarne un altro Giornalista di Parigi, che in quest'opera ha pure scritto stranamente. Egli trova che la introduzione vi è debole, che la parte della prima donna è difettosa, che talora vi è mancanza di musica e talora troppo sfarzo, ed infine che al solo *rondò* si canta, il quale non è poi gran cosa. Censura il libro, nel quale si sostituisce uno « smaniglio » alla « pianella », e scherzosamente dichiara ch'egli non potrebbe perdonarla al suo Autore, se non nel caso che la prima donna, per cui fu quest'opera composta, avesse avuto un bel braccio ed un brutto piede.

Miserabili che imbrattate le carte onde marcarne da' vostri leggitori un immeritato profitto! Sui teatri di Roma non si permettono i movimenti delle persone come sulle scene di Francia. Si trovò che si poteva in qualche modo offendere la decenza coll'uso della pianella, e che trattandosi di opera in musica si poteva benissimo adottare la sostituzione dello smaniglio.

Né credesse mai il Sig. Giornalista di Parigi, che ciò dicessi a giustificazione del mio piede: egli non mi conosce e se mi conoscesse direbbe forse che io avrei avuto più interesse ad adottare la pianella anziché appigliarmi al ripiego dello smaniglio<sup>4</sup>.

Io le dirò poi, Sig. Giornalista, che la introduzione di *Cenerentola* è bellissima, e le potrei anche darne ragione; le dirò che la parte della prima donna è varia, dilettevole e sfarzosa quanto mai dir si possa, sebbene debba costarle molta fatica. Io non so se la Signorina Bonini riesca o no a soddisfare il pubblico di Parigi con questa difficile parte. Egli è certo che la *Cenerentola* non fu com-

<sup>3</sup> L'aria « Manca un foglio » fu scritta da Pietro Romani (1791-1887) non a Roma e per compiacere Rossini che si sarebbe dimenticato di comporre l'aria di Don Bartolo, come molti biografi hanno poi riportato e come lo stesso Romani ha lasciato credere, ma a Firenze, come giustamente ricorda la Righetti-Giorgi, poiché il basso Rosich non riusciva a cantare quella di Rossini « A un dottor della mia sorte ». Cf. RADICIOTTI, *op. cit.*, vol. I, pagg. 189-190.

<sup>4</sup> La sostituzione del braccialetto alla scarpina di *Cenerentola* fu una infelice trovata probabilmente suggerita dal timore della censura romana. Il « Giornalista di Parigi », che mise in rilievo questa ridicola sostituzione, pungendo nel vivo la Righetti-Giorgi (la quale gli risponde per le rime e con squisito garbo femminile) è un anonimo critico del *Journal des débats* del 10 giugno 1822.

posta per soprano ed i soprani la cantano, tutti ripiegando, qual più qual meno male se non altro alla volata del *lampo*. *Cenerentola* non può essere cantata con pieno successo che da una persona che possieda un'estensione tutta uguale, agile e pieghevole di 18 corde. Chi non ebbe dalla natura questo dono non avvisi di cantare la parte di *Cenerentola* giusta la mente di Rossini<sup>5</sup>. Ma si torni al nostro assunto.

<sup>5</sup> Questo rilievo non è dettato da semplice gelosia di cantante, ma è una giusta critica di una donna che conosce a fondo lo stile vocale di Rossini. L'usanza di far cantare da soprani leggeri le parti scritte originariamente per contralto è rimasta anche oggi nei teatri di provincia, a cominciare dal *Barbiere di Siviglia*.



## 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 Burke<sup>1</sup> e fu inteso da Stendhal, che del Burke conobbe l'opera nella tradizione francese<sup>2</sup>, 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

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

<sup>2</sup> 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*<sup>3</sup>. Saranno appunto le *réveries*, i ricordi « *immenses et pleins d'émotion* », le immagini epiche e tragiche evocate da quelle

<sup>3</sup> 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* » baudelariane *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 dinanzi 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 dinanzi 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*.



## Stendhal et la peinture bolonaise

par Antoine Schnapper

C'est une habitude fâcheuse que d'apprécier les qualités d'un critique ou d'un historien d'art du passé par rapport à nos propres jugements sur les peintres dont il parle. L'erreur est encore plus grave quand notre devancier n'est pas un professionnel. Mesurés à cette aune, le talent critique d'un Baudelaire est modeste, l'ignorance d'un Stendhal considérable. Même s'il s'est imaginé lui-même parfois dans le vêtement poussiéreux d'un savant ou d'un professeur au Collège de France, Stendhal a toujours reproché à ses compatriotes d'être éventuellement capables de comprendre la musique et la peinture mais non de les sentir, les beaux-arts ne sont-ils pas en France « dans la situation des orangers des Tuileries »<sup>1</sup>? Presque tout ce que lui-même a écrit sur les beaux-arts s'inscrit délibérément dans l'ordre du sentiment plus que de la connaissance.

C'est dire que lorsqu'un plat érudit s'aventure à étudier les rapports de Stendhal avec la peinture bolonaise, il doit non pas attirer Stendhal sur son propre terrain, où, du haut de ses connaissances laborieusement acquises, il lui serait facile de prendre son auteur en défaut ou en flagrant délit de plagiat, mais bien plutôt faire l'effort de le suivre là où Stendhal voulait emmener ses lecteurs. Ces précautions étant prises, il n'est pas interdit de préciser brièvement ce qu'étaient les connaissances de Stendhal en matière de peinture bolonaise et comment il voyait cette école<sup>2</sup>.

Une distance considérable sépare en fait ses connaissances livresques

<sup>1</sup> Voir *Promenades dans Rome*, Paris, 1829, édition du Divan, Paris, 1931, t. II, p. 188 et 229.

<sup>2</sup> Nous n'entrerons pas dans la question des rapports entre la peinture bolonaise et l'œuvre proprement littéraire de Stendhal, qu'a brillamment mis en lumière J. SEZNEC, *Stendhal et les peintres bolonais*, « Gazette des Beaux Arts », mars 1959, pp. 167-178.



et ses connaissances réelles. Avec beaucoup de patience, entre 1812 et 1815 environ<sup>3</sup>, Beyle a amassé dans les fameux registres verts de la Bibliothèque de Grenoble les matériaux qu'il pensait utiliser dans son *Histoire de la peinture en Italie* et qu'Henri Martineau a publiés sous le titre d'*Ecoles italiennes de peinture*. Copiées plus ou moins littéralement dans Malvasia, dans Bellori et surtout dans l'abbé Lanzi, on trouve là une masse impressionnante d'anecdotes et d'informations, qui occupent un peu plus d'un volume de l'édition du Divan, sur les peintres bolonais ou plutôt émiliens du XVII<sup>e</sup> siècle, parmi lesquels bien des artistes qui restent aujourd'hui encore assez obscurs. De même, on trouve en appendice aux deux volumes de l'*Histoire de la peinture en Italie* une liste des peintres bolonais intéressants qui ne comprend pas moins de vingt-deux noms. Mais il ne faut pas être dupe de cette érudition d'emprunt, qui ne se double pas de la connaissance des oeuvres et que Stendhal n'a pas assimilée. Il suffit pour s'en convaincre et bien qu'ils reprennent un certain nombre de ces indications, de lire les textes personnels de Stendhal sur la peinture bolonaise. Le plus curieux, comme si le travail mécanique de la compilation oblitérait ses sentiments, est que même sur les artistes qu'il connaît effectivement, les pages des *Ecoles italiennes de peinture* ne font aucune place aux réflexions et aux enthousiasmes de Stendhal lors de son séjour à Bologne en 1811, tels qu'ils sont enregistrés dans son *Journal*. Il faudrait une confrontation vraiment minutieuse des *Ecoles italiennes de peinture* avec leurs sources pour dégager l'apport de Stendhal, qui reste mince. Même la comparaison, qu'ont relevée P. Arbelet, H. Martineau et surtout J. Seznec, entre le Guerchin et Shakespeare est si forcée que Stendhal ne la reprendra nulle part. Il semble également que le souvenir des tableaux bolonais vus à Paris au Musée Napoléon, dont Stendhal citait un certain nombre, se soit peu à peu effacé de sa mémoire: il ne fera plus guère allusion, dans les textes postérieurs, aux tableaux qu'il a vus dans sa jeunesse. Quinze ans après ses abondantes lectures, Stendhal publie une phrase qui montre que sa connaissance de l'histoire de la peinture est restée fragile: «Après la mort des Carrache, du Dominiquin et du Guerchin, on ne trouve plus dans l'histoire de la

<sup>3</sup> Sur les origines et la genèse de l'*Histoire de la peinture en Italie*, voir P. ARBELET, *L'« Histoire de la peinture en Italie » et les plagiat de Stendhal*, Paris, 1914, et les introductions d'H. Martineau pour l'édition du Divan.

peinture italienne que quelques individus jetés de loin en loin: le Poussin, Michel-Ange de Carravage etc.»<sup>4</sup>.

Stendhal restera, au bon sens du terme, un amateur qui ne se souvient réellement que des peintres qu'il aime. Son goût pour les grands peintres bolonais prolonge une admiration qui allait peut-être s'affaiblissant mais qui était très vive en France depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, depuis que les Carrache avaient été établis comme les maîtres d'un troisième classicisme, après celui de l'Antiquité et celui de Raphaël. Leurs oeuvres, ainsi que celles de leurs élèves directs, ont été recherchées par la plupart des collectionneurs, au premier rang desquels Louis XIV. Celui-ci, grâce aux dons reçus et à ses achats, avait réuni ce qui reste la plus riche collection de tableaux bolonais existant hors d'Italie, bien qu'elle soit divisée depuis le siècle dernier entre le Louvre et les principaux musées de province. Cette admiration constante des Français explique que lors des campagnes d'Italie, l'école bolonaise ait tenu une si grande place parmi les tableaux emportés en France. En chiffres ronds, sur les quelque quatre cents tableaux italiens enlevés<sup>5</sup>, un bon quart étaient bolonais, avec des goupes particulièrement compacts d'Albane (quatorze), Guerchin (trente-trois), les Carrache (vingt et un), Guido Reni (dix-huit).

Stendhal vit à l'époque où se constituent la plupart des musées européens. Nombreuses furent ses visites à Dresde, à la Pinacothèque Brera, fort riche en tableaux bolonais depuis l'entrée, en 1811, de la collection Sampieri. A Bologne, il va «tous les jours»<sup>6</sup> au musée, où il monte dès qu'il a une demi-heure<sup>7</sup>. En touriste consciencieux, il fréquente aussi les églises et les principales galeries privées. A Bologne, il cite ainsi les galeries Marescalchi, Tanari, Ercolani, Fava, Zambeccari, Aldrovandi et Magnani mais d'après son *Journal*<sup>8</sup> seul les deux premières l'ont frappé. Rome, on le sait, est très riche en oeuvres bolonaises et Stendhal y admire surtout les fresques laissées par Annibal

<sup>4</sup> *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. III, p. 52.

<sup>5</sup> Voir M.L. BLUMER, *Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814*, dans «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1936, pp. 244-348.

<sup>6</sup> *Rome, Naples et Florence*, Paris, 1817 et 1827, édition du Divan, Paris, 1927, t. I, p. 205.

<sup>7</sup> *Ibidem*, t. II, p. 85.

<sup>8</sup> *Œuvres intimes*, édition H. Martineau, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1955, pp. 1156-1157 (24 septembre 1811).



Carrache, le Dominiquin, le Guerchin et Guido Reni. Si la plupart des œuvres que cite Stendhal sont célèbres ou faciles à identifier, quelques-unes ont disparu (ainsi la Madone du Guide dans la collection Tanari)<sup>9</sup>, d'autres posent des problèmes: qu'est-ce que cette « femme vue de face » du Guide dont il admire « la sensibilité à la Mozart, à la Minette » dans la galerie Marescalchi, également à Bologne<sup>10</sup>? On ne connaît dans cette galerie qu'une fresque, qui existe toujours, représentant l'Air et le Feu, c'est-à-dire deux femmes et non une. Il faudrait également identifier le tableau d'Innocenzo da Imola que Stendhal apprécie à la Brera.

Qu'est-ce donc pour lui que l'école bolognaise? Dans une liste des vingt-neuf meilleurs peintres italiens, publiée dans les *Promenades dans Rome*<sup>11</sup>, Bologne est représentée par les trois Carrache, le Guide, le Dominiquin, le Guerchin, Cantarini et Francia. Cette liste est assez exactement corroborée par les textes. On notera l'absence de l'Albane, dont le nom apparaît ici ou là dans les écrits personnels de Stendhal, mais sans être lié à un tableau en particulier<sup>12</sup>. L'Albane était pourtant célèbre en France, où ses œuvres, depuis l'époque de Louis XIV, étaient nombreuses. Sans doute Stendhal n'a-t-il pas senti l'exquise qualité des peintures de petites dimensions et a-t-il été rebuté par ce qu'il y a de vide et de peu expressif dans les tableaux plus grands. L'Albane se trouve donc placé du côté du Corrège, dont il a la grâce mais non la grandeur<sup>13</sup>; dans le palmarès placé à la fin de *l'Histoire de la peinture en Italie*, il est rejeté au second rang de l'école bolognaise, en compagnie de Lanfranco. Celui-ci, qu'à la suite de Lanzi, Stendhal rattache à l'école des Carrache, est sévèrement jugé: « cet intrigant »<sup>14</sup>, « ce charlatan »<sup>15</sup> est surtout coupable de s'être mal conduit avec le

<sup>9</sup> Voir C.C. MALVASIA, *Le Pitture di Bologna*, Bologne, 1686, réédition A. Emiliani, Bologne, 1968, pp. 44-45.

<sup>10</sup> *Ceuvres intimes*, cit., 1955, p. 1157.

<sup>11</sup> *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. I, p. 67.

<sup>12</sup> Ce n'est que dans les *Ecoles italiennes de peinture*, publiées par H. Martineau, Paris, Le Divan, 1932, t. III, p. 352, que Stendhal citait les *Eléments* du musée de Turin, alors au Musée Napoléon. Il mentionne, sans commentaire, les fresques du palais Verospi: *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. II, p. 285.

<sup>13</sup> Voir notamment *Des Beaux-Arts et du caractère français* (1828), dans *Mélanges d'art*, Paris, édition du Divan, 1932, p. 187.

<sup>14</sup> *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. I, p. 194.

<sup>15</sup> *Ibidem*, t. I, p. 77.

Dominiquin. De Cantarini, Stendhal a aimé les deux tableaux de la Brera, « dont la couleur cendrée est d'accord avec la douce extase de mon âme »<sup>16</sup>. S'il distingue son coloris cendré de celui argenté de Guido Reni<sup>17</sup>, c'est bien l'élève proche de son maître qu'il apprécie, comme le prouve indirectement son admiration pour l'autoportrait du Guide à la Pinacothèque de Bologne<sup>18</sup>, qu'on s'accorde précisément depuis l'époque de Stendhal<sup>19</sup> à reconnaître comme œuvre de Cantarini. Ajoutons peut-être Tiarini, pour son *Miracle de saint Dominique*, à l'église San Domenico de Bologne<sup>20</sup> et nous aurons la liste complète des peintres bolognais du XVII<sup>e</sup> siècle qui ont réellement retenu l'attention de Stendhal.

Parmi les peintres antérieurs aux Carrache, Stendhal a aimé Francia, dont il a vu les tableaux à la Pinacothèque de Bologne, mais sans les commenter. Il cite parfois le nom d'Innocenzo da Imola<sup>21</sup>, chez qui il goûte un écho de Raphaël. Quant aux maniéristes de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, dont il cite quelques-uns des tableaux transportés à Paris<sup>22</sup>, ils sont réduits en faire-valoir des Carrache. Stendhal, à la suite des auteurs qu'il a lus, sait en effet l'importance de la révolution anti-maniériste des Carrache, qu'il met en parallèle avec l'œuvre de David<sup>23</sup>, tout en adoptant le point de vue traditionnel sur leur éclectisme<sup>24</sup>. Aussi place-t-il Annibal Carrache parmi les dieux de la

<sup>16</sup> *Ceuvres intimes*, cit., 1955, p. 1314 (*Journal*, 4 janvier 1816).

<sup>17</sup> *Histoire de la peinture en Italie*, Paris, 1817, t. I, p. 100.

<sup>18</sup> *Ceuvres intimes*, cit., 1955, p. 1155; *Rome, Naples et Florence*, cit., 1927, t. II, p. 85.

<sup>19</sup> Premier inventaire de la Pinacothèque, vers 1804-1808, publié par A. EMILIANI, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologne, 1967, p. 57, n. 187: « Non si crede originale, e vi è chi lo crede originale di Simone Cantarini ».

<sup>20</sup> Voir *Rome, Naples et Florence*, cit., 1927, t. I, p. 202 et *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. I, p. 201. Stendhal a également aimé le tableau de la Brera (*Décollation de saint Jean-Baptiste*): *Ceuvres intimes*, cit., 1955, p. 1313 (*Journal*, 4 janvier 1816). Il cite aussi, sans enthousiasme, deux tableaux du Musée Napoléon: *Ecoles italiennes de peinture*, cit., 1932, t. III, pp. 404-405.

<sup>21</sup> *Ceuvres intimes*, cit., 1955, p. 1155 (appelé Benvenuto da Imola) et 1313.

<sup>22</sup> Deux tableaux de Procaccini sont cités en même temps que les œuvres de Salviati et de Vasari dans les *Ecoles italiennes de peinture*, comme introduction aux Carrache.

<sup>23</sup> Voir *Rome, Naples et Florence*, cit., 1927, t. I, p. 78; Salon de 1824, dans *Mélanges d'art*, cit., 1932, p. 8. Le mépris de Stendhal pour la peinture, surtout française, du XVIII<sup>e</sup> siècle est sans nuances.

<sup>24</sup> L'école de Bologne « imite toutes les autres »: *Promenades dans Rome*, cit.,



peinture, aux côtés de Raphaël, Michel-Ange, Corrège et le Titien<sup>25</sup>. Ces noms sont probablement ceux qu'auraient donnés la plupart de ses contemporains; le goût profond de Stendhal lui fait en réalité préférer le Dominiquin à Annibal Carrache. Une note manuscrite de 1841 nous éclaire: « Pourquoi le Dominiquin n'est-il pas mis sur la ligne de Raphaël, de Corrège et de Titien? Il fut pauvre et sans intrigue. Cet affreux défaut lui nuit même après deux siècles »<sup>26</sup>; une autre note précise son véritable classement<sup>27</sup>: au premier rang Raphaël et Corrège, puis Titien et le Dominiquin.

Nous savons les raisons de ce choix: « Annibal Carrache s'est trouvé n'avoir pas d'âme »<sup>28</sup>, « à l'exception du Dominiquin, personne dans cette école / bolonaise / ne fut possédé de cette folie tendre et sublime qui fit le génie de J.J. Rousseau et du Tasse »<sup>29</sup>. Les Carrache, trop absorbés par le « matériel » de la peinture, manquent d'idéal, ou plutôt ils le placent dans l'ampleur des draperies<sup>30</sup>. En 1811, Stendhal est rebuté par « leurs tons noirs et l'air commun de leurs têtes »<sup>31</sup> mais en marge du Journal une note de 1813 nous apprend qu'il a changé. De fait, au début de 1816, à la Brera, il constate le « Plaisir que me font les tableaux des Carraches. Quoique noircis, je les préfère maintenant à ceux de tous leurs inférieurs en génie »<sup>32</sup>. Au même moment, il admire, pour l'expression, *le Christ et la femme adultère* d'Augustin Carrache. Mais cet enthousiasme tourne court.

Le peintre selon son cœur est évidemment le Dominiquin, qu'il place, nous l'avons vu, au rang des plus grands. Il s'extasie devant « l'effet de couleur » du *Martyre de saint Pierre* à la Pinacothèque de Bologne<sup>33</sup>, en 1813, il a « les larmes aux yeux » en voyant un tableau

1931, t. I, p. 108 et t. III, p. 52; voir aussi *Ecoles italiennes de peinture*, cit., 1932, t. II, p. 12.

<sup>25</sup> Voir par exemple *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. I, p. 8.

<sup>26</sup> *Ibidem*, t. I, p. 16.

<sup>27</sup> *Ibidem*, t. I, p. 67.

<sup>28</sup> *Ibidem*, t. I, p. 78.

<sup>29</sup> A. CONSTANTIN, *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, Paris, édition du Divan, 1931, p. 247 (nous ne citons que les notes manuscrites de Stendhal).

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 248 et 315.

<sup>31</sup> *Œuvres intimes*, cit., 1955, p. 1171.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 1313.

<sup>33</sup> *Rome, Naples et Florence*, cit., 1927, t. I, p. 205.

qui vient d'entrer à la Brera<sup>34</sup>. Mais l'enthousiasme le plus fort, il l'éprouve devant des œuvres conservées à Rome, la *Communion de saint Jérôme*, la *Chasse de Diane* et surtout les fresques, qui lui inspirent souvent l'épithète de « sublime »<sup>35</sup>. Nul mieux que lui n'a su rendre l'expression d'une belle âme féminine. Parmi les peintres bolonais, seul pourrait rivaliser avec lui, grâce à l'énergie de son clair-obscur, le Guerchin: « La dispute s'établirait entre la *Sainte Pétronille* et le *Saint Jérôme*; entre les fresques de Saint André della Valle et la fresque de l'*Aurore* à la villa Ludovisi; l'*Agar* du musée de Milan et la *Sibylle* du Capitole, au palais des Conservateurs. Que mettrait-on à côté des *Jeux (la Chasse) de Diane* au palais Borghèse »<sup>36</sup>?

Pourtant, dans les années 1811-1817, Stendhal a placé très haut « la finesse tendre » du Guide<sup>37</sup>, il écrit même qu'il a porté « la beauté au point le plus élevé où elle ait peut-être paru parmi les hommes »<sup>38</sup>, bien qu'il soit « peut-être le moins expressif des grands peintres »<sup>39</sup>. Toujours dans l'*Histoire de la peinture en Italie*, le Guide sert d'exemple pour la théorie des tempéraments, empruntée à Cabanis: « 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 »<sup>40</sup>. Le jugement de Stendhal est toujours orienté par une idée qu'il emprunte à Lanzi et qu'il répète constamment: Guido Reni s'est inspiré de la beauté idéale grecque, singulièrement du groupe antique de la Niobé<sup>41</sup>. Cette idéalisation est une qualité mais en même temps presque un défaut: elle évite au peintre le réalisme excessif dans lequel verse souvent le Guerchin<sup>42</sup> mais elle refroidit son style et l'écarte de cette réalité

<sup>34</sup> *Œuvres intimes*, cit., 1955, p. 1273; il s'agit de la *Vierge avec saint Jean et saint Petronio*, entré à la Brera à la fin de 1812.

<sup>35</sup> Voir par exemple *Rome, Naples et Florence*, cit., 1927, t. I, p. 199; *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, cit., 1931, p. 220.

<sup>36</sup> *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. I, p. 78.

<sup>37</sup> *Œuvres intimes*, cit., 1955, p. 1155 (*Journal*, 24 septembre 1811).

<sup>38</sup> *Histoire de la peinture en Italie*, cit., 1817, t. I, p. 143.

<sup>39</sup> *Ibidem*, t. II, p. 165.

<sup>40</sup> *Ibidem*, t. II, pp. 59-60, voir aussi *Œuvres intimes*, cit., 1955, p. 1155.

<sup>41</sup> Voir notamment *Œuvres intimes*, cit., 1955, p. 1296; *Histoire de la peinture en Italie*, cit., 1817, t. II, p. 165; *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. III, p. 52; *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, cit., 1931, p. 219.

<sup>42</sup> A propos du *Crucifiement de saint Pierre*: « Le Guide, rempli de l'idée des



italienne que Stendhal aime tant: « L'élégance de l'école de Bologne, la beauté grecque et non italienne des têtes du Guide commencent à me choquer comme une sorte de profanation. Je ne puis me le dissimuler, j'ai de l'amour pour le moyen âge de l'Italie »<sup>43</sup>. Seul un nouveau Raphaël, dont Stendhal rêve parfois, pourrait combiner le beau idéal antique avec la vérité énergique de la nature, le clair-obscur et l'expression.

\* \* \*

Une fois sommairement mis en place le panorama de l'école bolognaise que voyait Stendhal, il est temps de s'approcher des tableaux en compagnie de notre guide et d'essayer de comprendre ses jugements. Est-il un connaisseur? Il se l'est lui-même demandé avec sagesse, lors de son séjour bolognais de 1811, quand il n'est encore, il est vrai, qu'un débutant: « Je me dis toujours, quand on me fait de grands éloges d'un tableau d'un grand maître: 'Si je le trouvais au coin de la rue, y ferais-je attention?' Je ne juge que de l'expression de l'imagination et du naturel »<sup>44</sup>. Sur les connaisseurs, incapables de sentir, il s'exprime avec sévérité et humour dans *l'Histoire de la peinture en Italie*: « Il serait ridicule de demander le but moral aux connaisseurs. En revanche, ils triomphent à distinguer la touche heurtée du Bassan des couleurs fondues du Corrège [...] Il est à-peu-près sûr de son fait, lorsque, passant devant un tableau, il laisse tomber avec une négligence comique: *C'est un Paul, ou c'est du Barroche*. Il n'y a de difficile là-dedans que l'air inspiré. C'est une science comme une autre, qui ne doit décourager personne. Il ne faut pour y réussir ni âme ni génie. Reconnaître la teinte particulière de l'âme d'un peintre dans sa manière de rendre le clair-obscur, le dessin, la couleur; voilà ce que quelques personnes sauront, après avoir lu la présente histoire. Deux leçons leur apprendront ensuite à distinguer un Paul Véronèse d'un Tintoret, ou un Salviati d'un Cigoli »<sup>45</sup>. On voit donc qu'il n'est quand même pas inutile de

statues grecques, n'a pas donné à son saint Pierre le corps d'un portefaix. C'est souvent le défaut du Guerchin et des autres grands peintres de l'école de Bologne », *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. I, p. 212.

<sup>43</sup> *Rome, Naples et Florence*, cit., 1927, t. II, pp. 113-114.

<sup>44</sup> *Œuvres intimes*, cit., 1955, p. 1154.

<sup>45</sup> *Histoire de la peinture en Italie*, cit., 1817, t. I, pp. 97-98.

reconnaître le style de chaque peintre, « la manière particulière à chacun de dire les mêmes choses »<sup>46</sup>. Ainsi l'avantage de la galerie Borghèse est que la plupart des tableaux ont été achetés directement aux peintres, ce qui permet d'étudier les différents styles en toute sécurité<sup>47</sup>. A qui se prépare à voir l'Italie, Stendhal conseille de se former l'oeil avant de quitter Paris: « Il faut être sensible à l'énorme différence qui sépare le style de Pontormo de celui du Tintoret »<sup>48</sup>.

Mais à Stendhal lui-même il arrive des mésaventures. A Florence en 1811, encore débutant, il s'émeut longuement devant un tableau qu'il croit du Guerchin, « on me dit deux heures après qu'il était d'Agnolo Bronzino, nom inconnu pour moi. Cette découverte me fâcha beaucoup »<sup>49</sup>; il s'agissait du *Christ aux Limbes*, aux Offices depuis 1821, peint quarante ans avant la naissance du Guerchin. Toujours dans le champ de la peinture bolognaise, ou plutôt crue bolognaise par Stendhal, il est une erreur beaucoup plus surprenante. A plusieurs reprises Stendhal a écrit son admiration pour une *Judith sortant de la tente d'Holopherne*, décorant la villa Aldobrandini à Frascati, qu'il considère en définitive comme le chef-d'oeuvre du Dominiquin<sup>50</sup>. Or, comme l'ont déjà noté Henri Martineau et Jean Seznec, la peinture dont il parle est du cavalier d'Arpin, contemporaine cette fois du Dominiquin, mais d'un style assez différent. L'erreur est d'autant plus étrange que la villa Aldobrandini est décrite dans tous les guides de Rome et surtout qu'elle possédait, dans un pavillon du jardin, des fresques célèbres du Dominiquin, aujourd'hui à la National Gallery de Londres, consacrées à l'histoire d'Apollon. Stendhal lui-même avait recopié jadis un texte de Bellori sur le Dominiquin dans lequel ces peintures sont signalées<sup>51</sup> et qu'il a évidemment oublié.

Vers la fin de sa vie, lors de ses visites aux musées de Nantes, de Lyon et de Marseille, on le voit incliner vers des préoccupations typiques

<sup>46</sup> *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. I, pp. 102 et ss.

<sup>47</sup> *Ibidem*, t. I, p. 68.

<sup>48</sup> *Ibidem*, t. III, p. 53.

<sup>49</sup> *Œuvres intimes*, cit., 1955, p. 1165 (*Journal*, 27 septembre 1811). L'épisode a été relevé par P. ARBELET, *L'Histoire de la peinture en Italie et les plagiat de Stendhal*, Paris, 1914, p. 63.

<sup>50</sup> *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, cit., 1931, p. 162 et surtout 243; voir aussi *Œuvres intimes*, 1955, p. 37 (première page de la *Vie de Henry Brulard*); *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. I, p. 69 (note du 6 novembre 1831) etc.

<sup>51</sup> *Ecoles italiennes de peinture*, cit., 1932, t. III, p. 315.



de connaisseur, sans même se limiter, comme il le fait habituellement dans ses commentaires, aux tableaux qu'il préfère: telle oeuvre est-elle en bon état, originale ou copie, son attribution est-elle juste? Une étude attentive de ces quelques pages des *Mémoires d'un touriste*, à la manière de ce que vient de faire Claude Souviron pour le musée de Nantes<sup>52</sup>, ne manquerait pas d'intérêt. Stendhal critique justement les attributions optimistes de certains tableaux venant de la collection Cacault et reconnaît ainsi une copie de Raphaël présentée comme un original<sup>53</sup>; il se souvient d'un autre exemplaire, même s'il se trompe sur l'emplacement, d'un *Christ couronné d'épines*, alors attribué à Sebastiano del Piombo. En revanche, il ne critique pas l'attribution à Raphaël du *Saint Jean* de Marseille, considérée comme très douteuse dès le XVII<sup>e</sup> siècle, il laisse à Léonard ou à son atelier une copie d'un tableau vénitien célèbre, de Giorgione ou du Titien. Dans le domaine bolonais, il reste muet sur quelques tableaux très importants qu'il a certainement vus, du Carrache et du Guerchin à Marseille, de l'Albane à Lyon, où toutefois il admire à juste titre *la Circoncision* du Guerchin.

C'est que, comme il l'écrivait en 1811, « il me faut de l'expression, ou de belles figures de femmes »<sup>54</sup>. La différence essentielle avec un connaisseur vient de ce que Stendhal reste avant tout sensible au sujet. C'est ce qui à Nantes le fait s'intéresser, si l'identification de Marcel Nicolle et de Claude Souviron est juste, ce qu'à vrai dire nous ne croyons pas<sup>55</sup>, à une méchante copie du Guide et en tous les cas à un tableau assez misérable attribué à Murillo: « la beauté du sujet soutient le peintre. Elle est vêtue de bleu; elle a quatorze ans; elle est malade, languissante, exaltée. Figure à la sainte Thérèse ».

<sup>52</sup> *Documents pour servir à l'étude de la visite de Stendhal au musée des beaux-arts de Nantes*, Nantes, 1971.

<sup>53</sup> *Mémoires d'un touriste*, Paris, 1838, édition du Divan, Paris, 1929; le passage sur le musée de Lyon se trouve au t. I, pp. 247 et ss., celui sur le musée de Nantes au t. II, pp. 50 et ss., celui sur le musée de Marseille au t. III, pp. 215 et ss.

<sup>54</sup> *Œuvres intimes*, cit., 1955, p. 1164.

<sup>55</sup> Stendhal, dont nous savons qu'il avait sous les yeux le catalogue de 1837 du musée de Nantes, parle d'une « tête de Sainte, que l'on dit d'Annibal Carrache ». Or la Jeune femme identifiée par Marcel Nicolle (catalogue de 1913 n. 310) et Claude Souviron ne semble pas une sainte mais une Sibylle et elle était attribuée en 1837 à E. Sirani. Le tableau remarqué par Stendhal pourrait être plutôt une *Sainte Catherine* (n. 246 du catalogue de Nicolle), qui était en effet attribuée à Annibal Carrache dans le catalogue de 1837 (n. 85). Malheureusement, je ne connais pas ce tableau.

Devant un tableau, le plaisir de la première impression est décisif: « Sans ce plaisir en quelque sorte instinctif ou du moins *non raisonné* du premier moment, il n'y a ni peinture ni musique »<sup>56</sup>; il est vrai que la peinture ne donne pas la même ivresse que la musique: « le degré de ravissement où notre âme est portée fait le thermomètre de la beauté en musique. Tandis que du plus grand sang-froid du monde si l'on me présente un tableau du Guide, je pourrai dire: Cela est de la première beauté »<sup>57</sup>. Ce plaisir du premier moment, « ce transport soudain du coeur », est évidemment d'abord un plaisir de l'oeil; le principal reproche, qui revient souvent sous sa plume, que Stendhal fait à David et à ses émules, c'est que leurs tableaux « ne font pas plaisir à l'oeil; ils seraient peut-être bons sous la latitude de Stockholm »<sup>58</sup>. Pour ce genre de plaisir, les circonstances ne sont pas indifférentes: « il y a des jours où le plus beau tableau ne fait que m'impatisser »; inversement son amour pour Angela Pietragrua est inséparable de son bonheur devant les tableaux de la Brera, de « la douce extase de mon âme ». Ne peut-on penser à sa persistante admiration pour l'*Agar* du Guerchin à la Brera, qu'il avait citée quelques lignes plus haut, quand il écrit: « En général, on adore pour toujours l'opéra ou le tableau qui étaient à la mode à l'époque où l'on a eu le bonheur d'aimer avec passion. Mais ce tableau agit comme *signe*, et non point pour son propre mérite »<sup>59</sup>.

A propos de l'erreur qui avait fait prendre un Bronzino pour un Guerchin, Stendhal esquisse une brève théorie de sa propre perception visuelle. Comme on lui disait que le coloris de ce tableau était faible, il écrit: « J'ai la vue tendre, nerveuse, susceptible de se monter, sentant les moindres nuances, mais choquée des tons noirs et durs des Carraches par exemple. La manière faible du Guido est presque d'accord, non pas avec ma manière de juger les arts, mais avec ma vue »<sup>60</sup>. Mais Stendhal apprécie fort le clair-obscur, l'art de répartir et d'opposer vigoureusement les ombres et les lumières. C'est pourquoi il aime tellement les fresques,

<sup>56</sup> *Rome, Naples et Florence*, cit., 1927, t. I, p. 70.

<sup>57</sup> *Œuvres intimes*, cit., 1955, p. 1315; une phrase identique dans *Rome, Naples et Florence*, cit., 1927, t. I, p. 11.

<sup>58</sup> *Ibidem*, t. I, p. 93.

<sup>59</sup> *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. II, p. 202.

<sup>60</sup> *Œuvres intimes*, cit., 1955, p. 1165.



« toujours bien plus intéressantes que les tableaux »<sup>61</sup>. Aussi reproche-t-il constamment aux peintres français de son temps la faiblesse de leur clair-obscur: devant un tableau de Schnetz, artiste dont il fait grand cas, il s'exclame: « ajoutez à ce tableau de grandes ombres et de grandes parties claires, comme dans la *Communion de saint Jérôme* du Dominiquin, et mille spectateurs s'y arrêteront »<sup>62</sup>. L'exemple bolonais choisi, que Stendhal utilise très souvent, est assez surprenant; il est évident que le choix du Guerchin, dont Stendhal vante aussi le clair-obscur, est plus judicieux. Mais on sait que la *Communion de saint Jérôme* a été très longtemps un des deux ou trois tableaux de Rome les plus admirés et Stendhal suivait l'opinion générale; à la fin de sa vie, il constate que ce tableau « n'est pas le meilleur du Dominiquin »<sup>63</sup>. Son intérêt pour les fresques prouve en même temps une certaine acuité visuelle car dans ses descriptions des grandes peintures du Dominiquin ou du Guerchin, il isole toujours les têtes principales pour en admirer l'expression. Dans *l'Aurore* du Guide, « la plus intelligible des fresques », il oppose le réalisme des deux têtes de femme au bord de la peinture, à gauche, à l'idéalisme des autres figures<sup>64</sup>.

A la différence d'un « spécialiste », Stendhal ne cherche guère à se faire une image globale de l'oeuvre d'un artiste, même si celui-ci lui plaît. Chaque tableau est considéré isolément, pour le plaisir qu'il donne. Prenons l'exemple de Guido Reni, dont Stendhal est capable nous l'avons dit, d'opposer le ton général argentin au ton cendré de Cantarini; il n'apparaît pas qu'il ait été sensible à la division fondamentale, établie aussi bien par Malvasia que par Lanzi, entre le coloris varié et franc du début et les hallucinantes apparitions décolorées de la fin, opposition qu'un homme comme Taine retrouvera tout naturellement dans son *Voyage en Italie*. Contrairement à l'historien d'art, dont le système de référence est d'abord interne, qui tend, consciemment ou non, à tort ou à raison, à faire d'un peintre ou d'un moment de l'histoire de la peinture un champ autonome, Stendhal a le plus souvent, face à un tableau, deux systèmes de référence, qui à la limite se confondent: l'un est la peinture contemporaine, l'autre la réalité du monde dans lequel il vit.

<sup>61</sup> *Rome, Naples et Florence*, cit., 1927, t. I, p. 195.

<sup>62</sup> *Mélanges d'art*, cit., 1932, p. 15 (Salon de 1824).

<sup>63</sup> *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, cit., 1931, p. 162.

<sup>64</sup> *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. I, p. 75.

Sans cesse, on voit l'activité critique de Stendhal s'appuyer sur ce qu'il sait de la peinture ancienne, en particulier bolonaise, de même que ses propos sur la peinture ancienne éclairent ce qu'il dit de ses contemporains. Quand il admire la « céleste expression » des anges dans la *Madeleine* du Guerchin au Vatican, aussitôt il l'oppose à celle des anges peints au XIX<sup>e</sup> siècle, qui ont des âmes glacées et pédantes, « nos peintres froids en font de jeunes courtisans de Louis XIV »<sup>65</sup>. Inversement, ses articles sur le Salon de 1824 sont émaillés de références à la peinture bolonaise, explicites ou non, et à ses deux qualités essentielles: le clair-obscur et l'expression; dans un portrait de Destouches, il trouve « un mérite inconnu en France depuis la mort de Prud'hon, c'est le *clair-obscur*, chose aussi rare dans notre école d'aujourd'hui que *l'expression juste des mouvements de l'âme* »<sup>66</sup>.

« L'expression est tout l'art », dit ailleurs Stendhal<sup>67</sup>, or c'est précisément pour lui le plus haut mérite de l'école bolonaise. Par son intérêt pour l'expression, Stendhal se montre profondément classique et fort éloigné des spectateurs d'aujourd'hui. Poussin voulait qu'on déchiffre les sentiments de chacun des personnages qu'il avait représentés dans son tableau de *la Manne*, Le Brun s'efforçait de codifier les traits et les mouvements physiologiques par lesquels s'expriment les passions. De même, l'admiration constante de Stendhal pour *l'Abraham répudiant Agar* de la Pinacothèque Brera, tableau tardif du Guerchin et apparemment l'un des moins séduisants du maître, est suscitée par l'expression de la tête d'Agar, qui regarde « avec un reste d'espoir Abraham qui la chasse »<sup>68</sup>. Devant les fresques du Dominiquin à Sant'Andrea della Valle, il s'exclame: « il est des jours où il me semble que la peinture ne peut aller plus loin. Quelle expression de timidité tendre et vraiment chrétienne dans ces belles têtes! Quels yeux! »<sup>69</sup>; de

<sup>65</sup> *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, cit., 1931, pp. 166-167.

<sup>66</sup> *Mélanges d'art*, cit., 1932, p. 78. Un peu plus haut, il écrivait: « L'école de David ne peut peindre que les corps; elle est décidément inhabile à peindre les âmes [...]. Essayez de passer devant *Agar et Ismaël chassés par Abraham*, tableau du Guerchin, dans la galerie de Florence (*sic*), vous êtes arrêté, vous vous sentez saisi par une émotion profonde » (p. 44).

<sup>67</sup> *Histoire de la peinture en Italie*, cit., 1817, t. I, p. 90.

<sup>68</sup> *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. II, p. 201; voir aussi t. I, p. 78; *Rome, Naples et Florence*, cit., 1927, t. I, p. 78 et 122; *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, cit., 1931, p. 167 et le texte cité note précédente.

<sup>69</sup> *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. II, p. 210.



même, devant *le Christ et la femme adultère* d'Augustin Carrache à la Brera: « Les plus belles nuances de l'âme sont rendues par les yeux, miroirs de l'âme dans la vie habituelle »<sup>70</sup>. Cet intérêt pour l'expression des passions, si traditionnel, est réinterprété en termes proprement stendhaliens. Il lui faut d'abord du naturel, d'où son irritation devant les davidiens, coupables selon lui de peindre non les passions elles-mêmes mais les passions telles qu'elles sont exprimées au théâtre<sup>71</sup>. Et puis il faut que les passions soient senties par une âme féminine; nous avons rappelé son mot: « Il me faut de l'expression, ou de belles figures de femmes », ce qu'il préfère en réalité, c'est l'une et l'autre.

Dans le va-et-vient de ses réflexions sur la peinture ancienne et la peinture contemporaine, Stendhal, formé par l'abbé Dubos et Destutt de Tracy, ne néglige pas l'aspect sociologique de l'art. La grandeur de la peinture bolonaise tient pour une part aux conditions sociales dans lesquelles elle s'est épanouie, et d'abord à l'existence d'un marché privé. Les peintres français en 1824, à part Horace Vernet, dépendent des commandes de l'Etat<sup>72</sup>, ce qui les amène à se pousser dans les salons, à faire la cour à des chefs de division pour obtenir la commande d'un grand *Saint Antoine*, au lieu d'aimer leur art et de se consacrer à lui. Notation liée à la précédente, il n'y a plus de murs assez grands dans les appartements parisiens pour la peinture. Au contraire, plus le Guide, poussé par ses dettes de jeu, faisait de tableaux, plus il pouvait gagner de l'argent car il avait des clients pour les acheter. D'autre part, à Bologne, tout le monde connaissait tout le monde, « le charlatanisme était impossible »; seuls les mérites réels étant appréciés, les peintres ne perdaient pas leur temps à essayer de faire parler d'eux dans les journaux, occupation d'autant plus absurde que la fausse réputation ainsi obtenue ne leur attire aucun autre client que l'Etat.

A vrai dire cette prospérité n'a guère atteint que le Guide et Lanfranco. Stendhal est sensible à une idée opposée, qui est celle du peintre maudit. Les peintres qu'il préfère, Prud'hon d'un côté, le Dominiquin de l'autre, qui ont eu à la fois le clair-obscur et « l'expression

<sup>70</sup> *Ceuvres intimes*, cit., 1955, p. 1313.

<sup>71</sup> Voir notamment *Mélanges d'art*, cit., 1932, p. 47 (Salon de 1824); *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. II, pp. 201-202 (« les personnages du grand peintre moderne sont des acteurs qui jouent bien, et voilà tout »).

<sup>72</sup> Sur cette question, voir surtout *Mélanges d'Art*, cit., 1932, pp. 24-27 (Salon de 1824).

juste des mouvements de l'âme », sont tous deux morts pauvres<sup>73</sup>, cette pauvreté a même réfréné chez le Dominiquin la liberté d'imagination<sup>74</sup> et s'il n'a pas atteint la plus haute gloire, c'est qu'il « fut pauvre et sans intrigue »<sup>75</sup>.

En dernière analyse, la réalité à laquelle sans cesse Stendhal confronte ses expériences picturales, c'est celle de son propre cœur et de sa vie. Les tableaux qui lui plaisent le plus sont ceux où il voit une femme dont il pourrait tomber amoureux s'il la rencontrait au détour d'une arcade de Bologne. Revoyant la *Chasse de Diane* du Dominiquin en compagnie de ses amis imaginaires des *Promenades dans Rome*, il écrit: « La jeune nymphe qui se baigne sur le premier plan, et qui peut-être louche un peu, a séduit tous les cœurs »<sup>76</sup>; à propos d'une Madone du Guide à la galerie Tanari, il note dans son *Journal*: « Si cette figure, qui a de la sensibilité recouverte de fraîcheur, levait les yeux, on en deviendrait amoureux fou »<sup>77</sup>. Terminons par un passage saisissant de *Rome, Naples et Florence*, à propos des Carrache<sup>78</sup>. C'est au cours du séjour à Bologne, cette ville qui a su garder vivant le souvenir de ses grands peintres; derrière les récits que lui fait son bottier, tirés tout droit de la *Felsina Pittrice* de Malvasia, et qui célèbrent la pauvreté et la dignité des Carrache, soudain se lève l'image d'un jeune littérateur qui ose écrire sans les phrases ampoulées à la mode mais dont, peut-être, on parlera dans deux cents ans, comme on parle encore des Carrache.

<sup>73</sup> *Ibidem*, pp. 176-177 (*Des Beaux-Arts et du caractère français*, 1828).

<sup>74</sup> *Promenades dans Rome*, cit., 1931, t. I, p. 69 (note de 1839) et p. 77: « Abattu par la misère et par la persécution, le pauvre Dominiquin manquait un peu d'invention ».

<sup>75</sup> *Ibidem*, t. I, p. 16 (note de 1841).

<sup>76</sup> *Ibidem*, t. I, p. 79.

<sup>77</sup> *Ceuvres intimes*, cit., 1955, p. 1156.

<sup>78</sup> *Rome, Naples et Florence*, cit., 1927, t. I, pp. 202-203.



## 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.



## Stendhal e i pittori bolognesi

di Giuseppe Raimondi

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



## Les rapports des peintres bolonais et de Caravage vus par Stendhal

par René Jullian

C'est dans les dossiers constitués par Stendhal en vue de donner une suite aux deux premiers volumes de son *Histoire de la peinture en Italie* publiés en 1817 que se trouvent les notices relatives à l'école bolonaise et à l'école romaine, dans laquelle est rangé Caravage. Le contenu de ces dossiers n'a été publié en totalité que de nos jours, par Henri Martineau en 1932, sous le titre *Ecoles italiennes de peinture*<sup>1</sup>. On sait que l'*Histoire de la peinture* utilisait abondamment les écrits d'historiens italiens plus anciens<sup>2</sup>, tout en retravaillant parfois leur texte et en y ajoutant des réflexions personnelles; les *Ecoles italiennes de peinture*, qui ne sont pas un ouvrage élaboré, ont encore davantage le caractère d'une compilation: Stendhal avait rassemblé dans ses dossiers les notes et les fragments de textes pris chez ses devanciers, chez Luigi Lanzi surtout, mais aussi chez d'autres comme Malvasia ou Baldinucci — il cite d'ailleurs à l'occasion ses sources — et sa propre pensée n'apparaît que de façon intermittente; mais on peut estimer que le soin qu'il avait apporté à réunir, à conserver et, jusqu'à un certain point, à combiner ces matériaux indique qu'il en reprenait l'essentiel à son compte; on peut donc tirer parti du texte des *Ecoles italiennes* pour connaître, au moins dans une certaine mesure, la pensée de Stendhal sur l'activité des divers foyers de la peinture italienne et, particulièrement, sur le problème des rapports entre les peintres bolonais et Caravage.

Stendhal — c'est bien connu — avait pour l'école bolonaise une prédilection certaine et cette préférence apparaît bien dans le fait qu'il

<sup>1</sup> STENDHAL, *Ecoles italiennes de peinture*, éd. Henri Martineau, Paris, 1932, 3 vol.

<sup>2</sup> On pourra consulter sur cette question l'ouvrage de Paul ARBELET, *L'Histoire de la peinture en Italie et les plagiats de Stendhal*, Paris, 1914.

avait consacré aux maîtres de Bologne un tiers de ses dossiers<sup>3</sup>. Mais il a reconnu l'importance historique de Caravage et la valeur de ses tableaux; il y avait pourtant chez le maître du naturalisme quelque chose qui heurtait ses goûts personnels et qui le retenait d'une complète adhésion, c'était le fait qu'il « s'avilit à reproduire toutes les formes que présente la nature »<sup>4</sup>; mais cela ne l'empêchait pas de reconnaître qu'il « fut sans doute utile à la peinture »<sup>5</sup> et d'écrire par exemple dans *Rome, Naples et Florence*<sup>6</sup>: « Michel-Ange de Caravage était probablement un assassin; je préfère cependant ses tableaux si pleins de force aux croûtes de M. Greuze, si estimable »; bien qu'il y ait ainsi quelque flottement dans ses jugements sur Caravage, c'est en fin de compte l'admiration qui l'emporte, lorsqu'il parle par exemple, à propos de Sant'Agostino de Rome<sup>7</sup>, des « magnifiques ouvrages de Michel-Ange de Caravage »<sup>8</sup>, ajoutant: « Cet homme fut un assassin; mais l'énergie de son caractère l'empêcha de tomber dans le genre niais et noble [...]. Par horreur pour l'idéal bête, le Caravage (sic) ne corrigeait aucun des défauts des modèles qu'il arrêtait dans la rue pour les faire poser ».

Stendhal a rencontré le problème des rapports entre Caravage et les peintres bolonais et il a bien vu qu'il se présentait sous deux aspects: l'attraction exercée par Caravage sur certains maîtres de Bologne, — la concurrence et la place respective dans l'histoire de la peinture italienne de la manière bolonaise et de la manière caravagesque.

\* \* \*

L'amour de Stendhal pour l'école bolonaise ne l'a pas empêché de reconnaître ce que certains de ses adeptes pouvaient devoir à Caravage. C'est ainsi qu'il relève chez Lorenzo Garbieri<sup>9</sup> un goût pour les tableaux de Caravage, dont certaines de ses oeuvres semblent bien

<sup>3</sup> L'école bolonaise occupe la fin du second et la totalité du troisième volume des *Ecoles italiennes de peinture*.

<sup>4</sup> Cf. *Ecoles...*, cit., t. III, p. 372.

<sup>5</sup> Cf. *Ibidem*, t. I, p. 270.

<sup>6</sup> STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, éd. Victor Del Litto, Lausanne, s. d. (1960), p. 217.

<sup>7</sup> Cf. STENDHAL, *Promenades dans Rome*, éd. Ernest Abravanel, Lausanne, s. d. (1961), t. II, p. 137.

<sup>8</sup> Il n'y a en fait dans cette église qu'un seul tableau de Caravage, la *Madone des pèlerins*.

<sup>9</sup> Cf. *Ecoles...*, cit., t. III, p. 330 ss.



effectivement porter la trace. A Lionello Spada il fait large mesure de caravagisme<sup>10</sup>, reprenant à son sujet certaines allégations de ses devanciers, dont beaucoup paraissent aujourd'hui sujettes à caution, même si ne peut être mis en doute le caravagisme — au reste assez superficiel — de celui qu'on surnomma en son temps le « singe de Caravage ».

L'influence du maître sur des artistes plus considérables, le Guerchin et le Guide, est elle aussi largement mise en valeur par Stendhal; il les présente tous les deux comme des imitateurs de Caravage à la fin du chapitre qu'il lui consacre dans ses développements sur l'école romaine<sup>11</sup> et il cite même un exemple probant, le *Crucifiement de saint Pierre* (maintenant à la Pinacothèque Vaticane), que le Guide semble effectivement avoir peint dans un esprit de confrontation avec les premiers grands tableaux romains de Caravage<sup>12</sup>. La rivalité entre les deux artistes est rapportée par Stendhal, dans un des chapitres qu'il consacre au Guide<sup>13</sup>, sous un jour quelque peu mélodramatique: c'est l'éclairage sous lequel il voit volontiers Caravage et il ne reste sur ce point que trop fidèle à ses sources. Dans un autre chapitre, où il a transcrit un extrait de la *Vie du Guide* par Passeri<sup>14</sup>, Stendhal reparle de l'attraction exercée par Caravage sur le Guide et il évoque à nouveau le tableau du *Crucifiement de saint Pierre* et le climat de rivalité où il serait né<sup>15</sup>.

Quant au Guerchin, Stendhal insiste beaucoup, dans les chapitres qu'il lui consacre<sup>16</sup>, sur ce qu'il doit à Caravage: l'usage important des ombres et le parti des compositions à demi-figures. Pour les oeuvres de la première période du peintre il parle seulement d'affinités, sans dire si elles ont ou non leur source dans une influence des oeuvres de Caravage; mais, dans la suite de son propos, il fait clairement état de ce que le Guerchin a pris chez Caravage et il va jusqu'à dire, suivant

<sup>10</sup> Cf. *Ibidem*, p. 367 ss.

<sup>11</sup> Cf. *Ibidem*, t. I, p. 273.

<sup>12</sup> On pourrait penser particulièrement au *Crucifiement de saint Pierre* de Santa Maria del Popolo, mais Stendhal s'est contenté de signaler les deux oeuvres de Caravage peintes pour cette église, sans en préciser les sujets: cf. *Promenades...*, cit., t. I, p. 208-209.

<sup>13</sup> Cf. *Ecoles...*, cit., t. III, pp. 111-112.

<sup>14</sup> Cf. *Ibidem*, t. III, p. 171.

<sup>15</sup> L. LANZI, (*Storia pittorica dell'Italia*, 5e éd., Firenze, 1845, t. V, p. 93) avait signalé les imitations de Caravage par le Guerchin.

<sup>16</sup> Cf. *Ecoles...*, cit., t. III, p. 251 ss.

en cela les indications de Lanzi, reprises de Malvasia, qu'il se lia avec lui<sup>17</sup>; cette dernière affirmation est du reste manifestement erronée, puisque le Guerchin ne quitta sa province natale pour Rome qu'en 1621, alors que Caravage était mort depuis 1610. De cette influence de Caravage sur le Guerchin Stendhal cite comme exemples des peintures qu'il avait pu voir au Musée Napoléon, où les avaient apportées les armées françaises, la *Véture de saint Guillaume* (maintenant à la Pinacothèque de Bologne) et l'*Incrédulité de saint Thomas* (maintenant à la Pinacothèque Vaticane)<sup>18</sup>. Le problème du caravagisme du Guerchin est d'ailleurs loin d'être simple et Denis Mahon<sup>19</sup> a montré qu'il convenait de nuancer l'action que les oeuvres de Caravage avaient pu exercer sur les siennes, mais il faut reconnaître que Stendhal n'a pas été sans apporter lui-même certaines nuances lorsqu'il a indiqué ce qui distinguait l'art du Guerchin de celui de son illustre devancier.

\* \* \*

Quand Stendhal aborde l'autre aspect des rapports entre les peintres bolonais et Caravage, c'est-à-dire la question de leur place respective dans l'histoire de la peinture italienne de l'époque, sa pensée se fait plus flottante parce que sa méconnaissance de la chronologie est ici plus grave dans ses conséquences. Il a bien vu qu'à Rome, où Caravage a accompli l'essentiel de sa carrière et où les Carraches et leurs élèves sont venus travailler, les deux courants picturaux dont ils étaient la source s'étaient opposés; mais, comme il se soucie peu de la chronologie, le déroulement des événements, tel qu'il le voit, est assez fantaisiste. Il rapporte, en effet<sup>20</sup>, que les Carraches connurent les oeuvres traitées par Caravage en violent clair-obscur alors qu'ils étaient encore à Bologne; or, Annibal Carrache quitta Bologne pour venir à Rome en 1595 et c'est seulement dans les toutes dernières années de ce siècle que Caravage adopta sa manière ténébreuse<sup>21</sup>. Le succès qu'elle rencontra à Rome même se prolongea beaucoup plus que ne le pensait Stendhal: il

<sup>17</sup> Cf. LANZI, cit., t. V, p. 108; C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, Bologna, 1841, nouv. éd., t. II, p. 260.

<sup>18</sup> Ce dernier tableau n'est en fait qu'une copie — d'ailleurs belle — de l'original que possède maintenant la National Gallery de Londres: cf. Catalogue de l'exposition *Il Guercino. Dipinti*, Bologna, 1968, p. 106.

<sup>19</sup> Cf. D. MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, London, 1947, pp. 38 ss. et 87 ss.

<sup>20</sup> Cf. *Ecoles...*, cit., t. III, pp. 105-106.

<sup>21</sup> Ce sont les peintures de San Luigi de' Francesi qui ont inauguré ce nouveau



dit, en effet<sup>22</sup>, que ce courant caravagesque romain dura seulement jusqu'au moment où Annibal Carrache vint décorer la Galerie Farnèse; or, l'époque où fut élaboré cet ensemble célèbre — entre 1597 et 1604 —, c'était précisément le moment où Caravage peignait à Rome les grands chefs-d'oeuvre de sa période sombre<sup>23</sup>, et l'influence caravagesque se prolongea dans la ville des Papes jusqu'à la troisième décennie du Seicento<sup>24</sup>.

Stendhal, en négligeant superbement la chronologie, s'est sans doute laissé aller à voir la réalité historique à travers l'écran qu'une certaine partialité pour les maîtres bolonais dressait devant son regard. Le rôle historique qu'il attribue à Caravage est du reste assez significatif de ses préférences<sup>25</sup>: le maître lombard aurait par ses oeuvres romaines vigoureusement secoué le mauvais goût régnant et préparé ainsi la voie à l'art des Carraches, qui fut adopté par « ce qu'on appelle les gens du bon ton »; il n'aurait été qu'un précurseur<sup>26</sup>. Il est évident que Stendhal reconstruit quelque peu l'histoire en fonction de la prééminence accordée par lui à l'école bolonaise et que la profondeur et l'ampleur de la révolution caravagesque lui ont en partie échappé; il aimait certes le clair-obscur<sup>27</sup>, mais celui de Caravage lui paraissait trop violent<sup>28</sup>; il n'en reste pas moins qu'il a eu l'intuition de la nouveauté qu'apportait l'art de ce grand peintre.

\* \* \*

Le bilan de la pensée stendhalienne sur les rapports de Caravage et des maîtres bolonais reste en fin de compte assez largement positif.

moment de l'art de Caravage: STENDHAL (cf. *Promenades...*, cit., t. II, p. 167) les connaissait, bien qu'il n'en cite que deux (au lieu de trois); il n'indique pas leurs sujets, mais il les localise justement dans la chapelle Saint-Mathieu; il relève le caractère des personnages, « paysans grossiers mais énergiques ».

<sup>22</sup> Cf. *Ecoles...*, cit., t. I, p. 272.

<sup>23</sup> Stendhal situe assez exactement dans le temps les peintures de la Galerie Farnèse (cf. *Promenades...*, cit., t. II, p. 86-87).

<sup>24</sup> Cf. MAHON, *Studies in Seicento Art. and Theory*, cit., pp. 102-103.

<sup>25</sup> Cf. *Ecoles...*, cit., t. III, p. 171.

<sup>26</sup> Stendhal s'est d'ailleurs contredit — par inadvertance — lorsqu'il a écrit (cf. *Promenades...*, cit., t. II, pp. 179-180) que Caravage s'était manifesté après la mort des Carraches.

<sup>27</sup> Cf. sur ce point: P. BERTHIER, *Stendhal et le clair-obscur*, in *Atti del VI congresso internazionale stendhaliano*, Parma, 1967, p. 158 ss.

<sup>28</sup> C'est pourquoi il ne consent pas à mettre le peintre au premier rang (cf. STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie*, éd. Henri Martineau, Paris, 1929, t. I, p. 124).

Stendhal demeure encore trop asservi à ses devanciers, n'ayant pas poussé très loin le travail de mise au point des matériaux qu'ils lui offraient; il accueille ainsi parfois des affirmations plus ou moins suspectes et il ne se préoccupe guère de replacer les événements dans leur exact déroulement temporel; il est animé, au surplus, par un sentiment de prédilection pour les peintres bolonais. Mais le premier brouillon qu'il nous a laissé — et que nous connaissons par le texte des *Ecoles italiennes de peinture* — apporte tout de même une vue d'ensemble assez juste de cette confrontation entre deux conceptions picturales, qui a été, à l'aube du Seicento, l'événement majeur de l'histoire de la peinture en Italie et aussi — on peut bien le dire — dans l'ensemble de l'Europe.



## Stendhal guerchinesque

par Philippe Berthier

Pour Mario Praz,  
cette étude qu'il fit naître d'un mot.

Pour écrire l'histoire des rencontres entre Stendhal et le dernier des grands peintres de Bologne, paradoxalement ce n'est pas de Bologne qu'il faut partir, mais de Milan; et plus précisément, d'une salle de Brera où, le 10 septembre 1811, en des circonstances de sa vie privée sur lesquelles nous aurons à revenir, il se trouve pour la première fois en présence d'une oeuvre du Guerchin qui l'arrête: *Abraham répudie Agar et Ismaël* (J, p. 1093; *Calendrier*, p. 117)<sup>1</sup>. Cette découverte inaugure un commerce durable, mais son approfondissement ultérieur ne pourra jamais occulter l'émotion originelle, unique: ce tableau qui fait irruption dans sa vie par surprise, sans avoir été préparé intimement par la longue incubation d'un désir, ne sortira plus désormais de son horizon esthétique; il s'installe d'emblée au coeur d'un espace imaginaire où les oeuvres d'art concentrent pour les diffracter en les tranfigurant les aventures secrètes du moi<sup>2</sup>. Sur le moment, Stendhal note sa visite

<sup>1</sup> Nous utiliserons les abréviations et les éditions suivantes: DIVAN: MA (*Mélanges d'Art*); RNF (*Rome, Naples et Florence*); EI (*Ecoles Italiennes de Peinture*); II (*Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*); HP (*Histoire de la Peinture en Italie*); MT (*Mémoires d'un touriste*); PR (*Promenades dans Rome*); VM (*Voyage dans le Midi de la France*); ML (*Mélanges de littérature*); H (*Lettres sur le célèbre compositeur Haydn*); MI (*Mélanges intimes et marginalia*); P (*Pensées. Filosofia Nuova*); M (*Molière, Shakespeare, la comédie et le rire*); CALENDRIER: H. Martineau, *Le Calendrier de Stendhal* PLÉIADE: J (*Journal*), dans OI (*Oeuvres intimes*); C (*Correspondance*); Cercle du Bibliophile: CI (*Chroniques italiennes*). Club des libraires de France: RN (*le Rouge et le Noir*); MAHON: *Il Guercino. I dipinti*, Catalogo critico a cura di D. MAHON, VII Biennale d'Arte Antica, Bologna, Edizioni Alfa, 1968. Nous remercions cordialement les personnes qui ont bien voulu nous aider de leur érudition: notre ami D. BODART, et, parmi les conservateurs de musée, Mmes G. GAETA BERTELA (Bologne), M. LATOUR (Marseille), M. ROCHER-JAUNEAU (Lyon); MM. F. BERGOT (Rennes), F. RUSSOLI (Milan).

<sup>2</sup> Notons qu'au moment où elle entre de manière si soudaine et si péremptoire dans le Musée stendhalien, l'oeuvre du Guerchin est d'ailleurs, en quelque sorte, une nouveauté milanaise, l'objet certainement d'une curiosité et d'une mode: c'est le 25 février 1811 qu'Agar, achetée par l'Etat, arrive à Brera pour n'en plus bouger après avoir

sans commentaires. Mais le sillage de l'oeuvre chemine en lui. Quatorze jours plus tard, le voici à Bologne. Au Musée, devant d'autres Guerchin, le souvenir tout frais surgit, s'impose (J, p. 1122). Cinq ans s'écouleront avant que Stendhal puisse retremper son regard à la source de son émotion: entre le 16 octobre et le 5 novembre 1816, il regarde Lord Byron regarder Agar (C, II, p. 45; *Calendrier*, p. 161). Et, sans que nous disposions de preuve formelle, comment imaginer que dans ses longs séjours milanais des années 1818-1821, il ne soit pas allé plusieurs fois « vénérer » cette image privilégiée (RNF, I, p. 122)? Toutes les occasions lui seront bonnes pour l'évoquer; de tous les ouvrages guerchinesques auxquels il a fait allusion, c'est sans contredit celui dont il a le plus parlé. En 1835 encore, c'est l'Agar de Brera qu'il recommande au jeune Arnould Frémy, visitant l'Italie, de ne pas oublier (C, III, p. 4). Pourquoi cette préférence, et comment l'interpréter? Mais avant de proposer quoi que ce soit, il est nécessaire de dresser un inventaire, un corpus, de ce qu'après cette ouverture inoubliable, Stendhal a pu connaître de l'oeuvre du Guerchin.

Alerté par la récente impression qu'il a ressentie inopinément, Stendhal a sans doute prêté une particulière attention à ce que son séjour bolonais de septembre 1811 pouvait lui apprendre de nouveau sur cet artiste dont apparemment il connaissait fort peu de chose deux semaines auparavant. Le 24 septembre, dans une galerie dont il ne peut se rappeler le nom, une *Betzabée* (sic) lui « fait plaisir » (J, p. 1120). Est-ce la même que celle dont parle Lanzi, recopié dans EI (III, p. 267), qui la localise au palais Ercolani? Le tableau reste difficile à situer. Il ne semble pas que cette *Bethsabée* puisse être confondue avec celle qui existe à la Galerie Perticari de Pesaro, car une remarque de Stendhal (« David paraît trop et sans génie », J, p. 1120) interdit l'identification. De même, la *Madeleine* qu'ensuite Stendhal note dans la Sala della Nazione du Musée (J, pp. 1121-1122) se révèle-t-elle des plus douteuses: peut-être y a-t-il confusion avec le tableau homonyme de Timoteo Viti. (Dans les II, p. 168, Stendhal évoque « la Madeleine allant le matin au tombeau de Jésus ». Est-ce la même? Ou s'agit-il, sous un intitulé inexact, du tableau du Vatican dont il sera question plus loin?). A peine s'est-il dévoilé dans l'éblouissement d'un chef-d'oeuvre universellement admiré

février 1811 qu'Agar, achetée par l'Etat, arrive à Brera pour n'en plus bouger après avoir quitté la Galerie Sampieri à Bologne, où les voyageurs de la fin du XVIIIe siècle déjà étaient allés l'admirer en pèlerinage quasi obligatoire (MAHON, p. 213). C'est donc par un lapsus que dans MA, p. 44, Stendhal localise le tableau à la « galerie de Florence ».



que le Guerchin semble se dérober par des fausses pistes et des erreurs d'attribution. Le 27 septembre, à Santa Croce de Florence, terrassé d'admiration pour les *Limbes*, Stendhal s'enflamme pour le Guerchin d'une adoration éperdue... qui dure deux heures, le temps d'apprendre que l'oeuvre est en réalité de Bronzino (J, p. 1131).

Plus tard, les références se feront plus sûres, repérables. Le transfert à Paris en 1796 de nombreuses oeuvres italiennes favorise l'information de Stendhal: de 1796 à 1798, le Louvre accueille 28 Guerchin choisis par les commissaires du gouvernement; le Guerchin est de loin l'artiste italien le mieux représenté dans les « acquisitions » du moment<sup>3</sup>. Mais c'est l'initiation milanaise de 1811 qui a joué un rôle décisif: avant elle, le Guerchin attendait Stendhal au Louvre, mais Stendhal, semble-t-il, ne l'a guère regardé. *L'Histoire de la Peinture en Italie*, inachevée comme l'on sait, ne mentionne qu'une oeuvre: le « beau » (EI, III, 247), le « superbe » (HP, II, p. 96, note) *Crucifiement de Saint Pierre*, que Stendhal put voir au Louvre avant son retour à Modène, où il figure aujourd'hui dans la Galleria Estense. Le manuscrit des *Ecoles italiennes de peinture*, qui comporte l'étude de l'École bolonaise, est évidemment riche en allusions guerchinesques; Stendhal pille ses sources, mais il a aussi une expérience directe, il a vu:

*Saint François d'Assise en extase avec Saint Benoît*: il s'agit d'une toile en provenance de Cento, transportée au Louvre en 1796 et qui y est toujours (Mahon, p. 101). Stendhal a donc eu toute facilité pour la voir; il en parle d'ailleurs dans un passage de digression entièrement personnelle (EI, II, p. 44).

*Jésus ressuscité apparaît à sa mère* (EI, III, p. 250): emporté au Louvre par les Français en 1796, Stendhal l'y vit avant que cet ouvrage ne réintègrât en 1815 Cento, où il se trouve aujourd'hui à la Pinacoteca Civica (Mahon, p. 154).

*La vêtue de Saint Guillaume* (EI, III, p. 251): exposé au Louvre de 1796 à 1816, puis revenu à la Pinacothèque de Bologne (Mahon, p. 97), ce tableau a marqué Stendhal au point que 15 ans plus tard, c'est à lui qu'il aura recours pour décrire le « front béat et étroit », la physionomie « de foi fervente et aveugle, prête à tout croire et à tout souffrir » que s'efforce de conquérir Julien Sorel au séminaire de

<sup>3</sup> Cf. R. SCHNEIDER, *L'esthétique classique de Quatremère de Quincy*, Paris, Hachette, 1910, p. 131.

Besançon (RN, p. 246. Voir la correction de l'exemplaire Bucci). Pourtant, si Stendhal a une bonne mémoire visuelle, il se trompe, et doublement, sur l'identité du personnage principal du tableau — au sujet duquel, il est vrai, on a émis des hypothèses divergentes (Mahon, p. 99) —: le duc d'Aquitaine qui prend ici l'habit ne s'appelle pas François, et en 1830, il y a longtemps que le tableau n'est plus au Louvre. On doit donc supposer que Stendhal ne l'avait pas revu depuis qu'il l'avait trouvé « beau » dans son manuscrit des *Ecoles Italiennes*.

*Jésus-Christ et Saint Thomas*: cet ouvrage, que Stendhal a vu au Louvre (EI, III, p. 252), retourna au Vatican en 1816. En 1837, Stendhal en remarque une copie à la cathédrale de Rouen (MT, II, p. 238). Les *Idées Italiennes* le citent deux fois (pp. 168, 256). Denis Mahon a établi qu'il s'agit en réalité d'une copie (peut-être de Pier Francesco Mola); l'original se trouve à la National Gallery de Londres (Mahon, p. 106).

*Sainte Pétronille enterrée et accueillie au ciel*: cette oeuvre gigantesque a été au Louvre (PR, I, p. 190), et c'est là que Stendhal a pu la voir pour la première fois, ce que laisse supposer EI, III, p. 254, n. 1. Par la suite, il eut bien souvent l'occasion de la retrouver au Palais des Conservateurs du Capitole, et il l'évoque à plus d'une reprise dans les *Promenades dans Rome*. Les *Idées Italiennes* en contiennent une description à laquelle il a mis lui-même la main (pp. 173-174).

*La Circoncision*: Stendhal, dans EI, III, pp. 258-259, en recopie une longue description qui n'est visiblement pas de lui. Mais quelques pages plus loin, il termine l'étude du Guerchin par un paragraphe qui ne doit rien ni à Lanzi ni à Malvasia, où il note: « Quand je me trouve [...] devant la *Circoncision*... » (p. 265). Le tableau, exécuté, selon la tradition, pour le maître-autel de la chapelle d'un noviciat de Jésuites à Cento, a été au Louvre. Stendhal aurait donc pu le voir d'abord à Paris, mais forcément avant 1811, date de son envoi à Lyon par le Gouvernement Impérial. Il le retrouva plus tard lors d'une de ses haltes à Lyon (novembre 1830? décembre 1833? Cf MT, I, p. 250).

*La Madone et l'Enfant avec Saint Bruno*: la *Circoncision* lyonnaise rappelle à Stendhal « le *Saint Bruno* de Bologne » (MT, I, p. 250). Il avait pu le voir au Louvre jusqu'en 1816 (Mahon, p. 183), et le revoir ensuite, peut-être en mars 1820, à la Pinacothèque de Bologne d'où il n'a plus bougé.

Il est donc évident que ce n'est pas à Bologne, pourtant « pays des



beaux tableaux »<sup>4</sup>, ni même en Italie, mais au Louvre où elles ont figuré quelque vingt années, que Stendhal a pu se familiariser avec certaines des oeuvres maîtresses du Guerchin. Il est d'autant plus curieux de remarquer qu'il garde un silence total sur d'autres oeuvres qui, elles, faisaient depuis plus ou moins longtemps partie des collections royales, ou bien qui, arrivées en 1796, n'ont jamais regagné l'Italie: ainsi *La Résurrection de Lazare* (acquise en 1785 par Louis XVI), *La vision de Saint Jérôme* (acquise un siècle plus tôt par Louis XIV), et *La Madone avec l'Enfant et les Saints Gimignano, Georges, Jean-Baptiste et Pierre le Martyr* (en provenance de Modène; *Mahon*, pp. 83, 89, 200).

Dans les *Ecoles Italiennes*, où il traduit le plus souvent ses manuels, il arrive que Stendhal évoque livresquement des tableaux avec lesquels il devait entrer plus tard en relation directe. C'est le cas pour la *Didon sur le bûcher* (*EI*, III, p. 256) qui l'attendait à la Galerie Spada à Rome, et à propos de laquelle, dans les *Idées Italiennes* (pp. 248, 291) il notera alors quelques impressions plus personnelles.

Il est bien naturel d'ailleurs que les *Promenades dans Rome* manifestent un contact élargi avec l'oeuvre guerchinesque. Sur place, Stendhal a vu d'autres tableaux, mais surtout évidemment des fresques:

*L'Aurore* du Casino Ludovisi. Les *EI* (III, p. 249) se contentaient, et pour cause, d'une brève mention. A Rome, Stendhal, se mettant en scène plus ou moins masqué, rend de fréquentes visites à ce chef-d'oeuvre consacré. A l'en croire, le 18 avril 1828 (il était en réalité à Paris), avec ses amies couchées par terre sur les serviettes du déjeuner, la tête appuyée sur des chaises renversées, il contemple la fresque fameuse; et cette fois, il en donne une description personnelle (*PR*, II, p. 59). Au premier étage, toute la compagnie monte voir la *Renommée*. Nouvelle visite à *L'Aurore* le 30 avril (*Ibid*, p. 65): « C'est une passion subite et qui, chez une de nos amies, va jusqu'à l'exaltation. C'est un peu ce qu'en amour on appelle le *coup de foudre* ». Le 6 janvier 1829, il prétend y rencontrer — il était toujours à Paris — Abraham Constantin (*PR*, III, p. 281). Mais ces visites imaginaires ne font que refléter une admiration et des visites très réelles: dans une note de l'exemplaire Tavernier, Stendhal se scandalise d'avoir entendu « compter pour rien », le 3 décembre 1834, *L'Aurore* du Guerchin par des

<sup>4</sup> Memorandum dicté en 1828 à Romain Colomb partant rétablir sa santé en Italie (*Un inédit de Stendhal. Guide à l'usage d'un voyageur en Italie*, Paris, Divan, 1951, p. 36).

Allemands qui, décidément, « n'ont aucun sentiment du Beau »<sup>5</sup>. Et les *Idées Italiennes* recommanderont (p. 116) d'essayer à tout prix d'entrer à la Villa Ludovisi, malgré les restrictions d'un propriétaire jaloux.

*Armide enlevant Renaud*, fresque du Palais Costaguti, est simplement signalée sans commentaires (*PR*, II, p. 285). Les *II* (pp. 116, 245) donnent quelques détails, mais Stendhal ne paraît pas avoir spécialement goûté cet ouvrage.

Au Capitole, le tableau de la *Sibylle Persique* est brièvement mentionné (*PR*, I, p. 286). Dans les *II* (173), Stendhal y revient avec un commentaire rapide mais extrêmement personnel qui montre qu'il l'a regardé de près.

A l'église *S. Maria della Vittoria*, après avoir vu la Sainte Thérèse du Bernin, le petit groupe dont Stendhal s'est institué le cicerone a besoin de prendre l'air et n'éprouve aucun plaisir devant un Guerchin non désigné, mais qui ne peut être que la *Sainte Trinité* (*PR*, II, p. 53).

Au hasard de ses voyages, la province française réservait aussi plus tard à Stendhal des rencontres avec le Guerchin. A Rennes (en 1837 ?), au Musée, il note un Guerchin « presque tout à fait dévoré par l'humidité » (*MT*, II, p. 172); c'est peut-être la *Déploration du Christ* qui s'y trouve encore. En mai 1838, au musée Fabre de Montpellier, il remarque une « belle tête de femme » (*VM*, p. 219) sur laquelle nous n'avons pu recueillir aucun renseignement. Quelques jours après, au musée de Marseille, les *Adieux de Priam et d'Hector* l'arrêtent longuement (*VM*, p. 245) et lui dictent un jugement d'une particulière netteté.

Enfin, une ultime occasion devait se présenter à Stendhal de récapituler, et peut-être d'étendre encore sa connaissance du Guerchin: sa collaboration avec Constantin (1839) pour les *Idées Italiennes*. Dans cet ouvrage il est parlé pour la première fois de quatre tableaux:

- la *Madeleine pénitente* du Vatican (*II*, pp. 55, 166-167).
- l'*Ecce Homo* de la Galerie Corsini (*Ibid*, pp. 167, 206).
- l'*Enfant Prodigue* de la Galerie Borghèse (*Ibid*, p. 204).
- une *Madeleine* (« bon tableau ») à la Galerie Chigi (*Ibid*, p. 216); nous n'avons pu l'identifier.

Que conclure de ce catalogue des « Guerchin de Stendhal »? Qu'il

<sup>5</sup> Cf. Y. DU PARC, *Quand Stendhal relisait les Promenades dans Rome*, Grand Chêne, 1959, p. 66.



est évidemment très lacunaire; mais qu'il comporte aussi un certain nombre d'oeuvres-phares susceptibles de nourrir l'approche et l'étude pertinentes d'un style. Stendhal n'est pas, malgré ses prétentions, et sans doute heureusement pour nous, un historien de l'art; il est certain que son propos n'a rien de systématique; il est probable qu'il manque de « sérieux »; son information est incomplète, elle s'effectue à travers l'écran des livres ou des rencontres fortuites qui déterminent des choix toujours subjectifs. Mais un fait demeure: il a eu sous les yeux de quoi juger le Guerchin, en concevoir et en transmettre une certaine idée. Laquelle?

\* \* \*

Ce qui frappe d'abord Stendhal, c'est que le Guerchin, disparu en 1666, est « le plus moderne » (*EI*, III, p. 240), « le dernier mort des grands peintres » (*II*, p. 179). C'est lui qui clôt la liste chronologique des artistes italiens dont il faut regarder les ouvrages<sup>6</sup>. Un simple regard sur les dates du Guerchin permet à Stendhal de constater que Louis XIV aurait pu l'employer<sup>7</sup>; plus d'une fois il a repris ce rêve d'un Guerchin appelé à Paris et transformant, par son influence salutaire, l'École française engoncée dans ses recettes: « Le fat nommé Lebrun nous a confirmés dans nos défauts naturels: une vaine pompe et la haine du clair-obscur et de tous les grands effets. Le Guerchin avait justement des défauts contraires aux nôtres » (*PR*, II, p. 58). Mais la dictature du « triste Le Brun » a imposé un style de solennelle niaiserie, une « affectation de noblesse » (*II*, p. 55) qui transforme la peinture en théâtre de comédiens pédants et glacés. Tandis que se mettait durablement en place chez nous ce poncif aussi vide que grandiose, dans lequel devait étouffer toute inspiration authentique, le Guerchin, qui aurait pu nous sauver d'une froideur congénitale institutionnalisée par le triomphe d'un système politique que venait étayer et magnifier la docilité d'une esthétique aux ordres, achevait de signer un monde pictural à la fois personnel et inséré dans une tradition qui allait disparaître avec lui.

Loin d'une ostentation trop policée, le Guerchin a d'abord aux yeux

<sup>6</sup> Stendhal a procédé plusieurs fois à des classements; le Guerchin a toujours figuré parmi les plus grands, même si leur nombre, plus ou moins restrictif, a varié: 10 selon *C* (I, p. 625 et *HP*, I, p. 341); 29 selon *PR* (I, p. 67); 54 selon *II* (p. 301).

<sup>7</sup> Cf. M.-A. RUFFE, *Feuillets inédits de Stendhal*, Corti, 1957, p. 85.

de Stendhal le mérite paradoxal d'être un ouvrier. Dès *Rome, Naples et Florence*, prétendant recopier une leçon sans doute imaginaire donnée à de charmantes Polonaises par un professeur danois, il affirme: « Le Guerchin fut un ouvrier [...]. Il copiait tout simplement les paysans du bourg de Cento, où il travaillait à la toise » (p. 125). Peu importe l'exactitude (douteuse) des faits rapportés; l'essentiel est que, comparé aux savants artistes de cour, ou tout aussi bien aux tenants du néo-classicisme davidien qui le méprisent (et on saisit là comment le Guerchin est utilisé par Stendhal pour une polémique actuelle, et devient un cas exemplaire d'antiacadémisme à valeur permanente), il n'est « qu'un pauvre peintre du second ordre » (*MA*, p. 44); par rapport à Raphaël, il n'est qu'un ouvrier (*PR*, II, p. 98): le mot revient obstinément (*II*, p. 168, 242). Même si Stendhal n'a pas vu, ou pas voulu voir, qu'à son tour le Guerchin avait pu mettre au point une rhétorique parfaitement fonctionnelle, ce qui compte, pour lui, c'est cette vérité qui vient contester l'absolutisme des règles idéales, l'incorrection vigoureuse, la puissance qui fait passer l'imperfection des formes dans une impression assez efficace pour négliger les canons officiels. Stendhal remarque que chez le Guerchin, à la différence de ce qui se passe chez le Guide, aucun des détails réalistes, qui individualisent fortement, n'est supprimé (*EI*, III, p. 254). Ce parti-pris de fidélité au réel — songeons aux attaches avec le Caravage, mises en valeur par R. Longhi — va jusqu'à imposer une certaine grossièreté qui se manifeste par exemple dans des corps de « portefaix » (*HP*, II, p. 96, note; *PR*, I, p. 212); les mains de la Sibylle du Capitole « semblent appartenir à un crocheteur (ou plutôt ce sont de petits sacs pleins de sang, négligence horrible) » (*II*, p. 173); bref, le Guerchin est « guetté par l'ignoble » (*ML*, p. 120). Sa vérité ne va pas sans quelque dureté (*MT*, II, p. 53), car elle se place en dehors d'un ensemble de conventions affaiblissantes, mais lubrifiantes, et ne recule pas devant le trait brutal. Et Stendhal, partagé entre son dégoût de la fadeur et son besoin de la douceur, ne peut s'empêcher de regretter que le Guerchin n'ait pas trouvé, dans sa jeunesse, à Cento, trois ou quatre plâtres de statues antiques (*EI*, III, p. 254) qui lui auraient permis de comprendre la beauté des formes sans renoncer à la vigueur dont son tempérament avait l'instinct. Cette réaction est au fond celle d'un Elie Faure lorsqu'il remarque: « La vulgarité même d'un homme tel que Guerchin, portée au pinacle, apparaît comme nécessaire parmi l'orgie d'adresse des décorateurs profus qui ornaient, au XVII<sup>e</sup> siècle, de mythologies



boursouflées, les palais des princes romains »<sup>8</sup>. Ce défaut n'est que le revers d'une qualité immense; cette incorrection, la rançon d'une force authentique qui vient bousculer les astuces d'un système épuisé. Force dans les effets de lumière (*II*, p. 242), l'emploi spectaculaire des grandes ombres (*H*, p. 58), la vigueur du clair-obscur (*PR*, II, pp. 58, 98) que les Français ne comprendront jamais et qui fonde sur l'avarice de lumière une organisation là encore opposée à celle du Guide (*Ibid*, p. 65); dans le choix de tons soutenus (*II*, p. 245), qui contribue à obtenir un degré de relief étonnant (*EI*, II, p. 8), donnant raison à Michel-Ange qui jugeait que plus la peinture approche du relief, plus elle est estimable: opinion que d'ailleurs Stendhal ne partage pas, pour des raisons qui tiennent aux pentes les plus spontanées de sa rêverie esthétique (elle le pousse à interroger et creuser à loisir une *profondeur*, au lieu de se laisser agresser par un donné violemment explicite débordant de son cadre); mais ce relief ne le laisse pas indifférent, et il constate que, Raphaël et le Guide mis à part, son pouvoir est tel qu'il tue autour de lui tout ce qui n'est pas lui: ainsi les Carrache (*EI*, III, pp. 248, 252-253). Là encore, on frôle un danger: celui de tomber dans l'illusion facile, la concurrence vulgaire avec la réalité (*RNF*, p. 125). Mais l'élan de l'ensemble emporte tout. Et c'est ce qui permet à Stendhal de déclarer que les Espagnols, « fils du Guerchin » (*II*, p. 55; *MT*, II, p. 53), en comprennent les oeuvres huit jours avant celles des autres artistes (*II*, p. 157). Le Guerchin espagnol: les historiens de l'art, étudiant ses relations avec Zurbaran et Ribera, auraient sans doute là beaucoup à dire, ou plutôt à redire; mais l'important est de sentir une atmosphère: sombre, dramatique, tendue, passionnée, intensément expressive, très éloignée de ce que les timidités et le sens des convenances dont s'honore notre goût national auraient autorisé. On voit donc ce que représente pour Stendhal l'esthétique guerchinesque: le viol périlleux mais impérieux des recettes admises, une expérience à la fois âpre et impressionnante en dehors de l'onctueux dialogue qu'il aime d'habitude à poursuivre avec des images tendres, la maîtrise d'une mise en scène supérieurement efficace.

Mais comment ne pas voir ce qu'a de partiel une telle appréciation? On s'est depuis fort longtemps posé des questions sur les différents styles du Guerchin. « De la puissance à la suavité »: ainsi André Chastel

<sup>8</sup> *L'Art Renaissance*, Paris, Livre de Poche illustré, p. 170.

a-t-il pu résumer l'itinéraire du dernier Bolonais<sup>9</sup>. Denis Mahon a montré que la grande crise du Guerchin se fait à Rome, entre 1621 et 1623, lorsqu'appelé par Grégoire XV, il entre en contact avec le Dominiquin (de telle sorte que Stendhal n'avait pas si tort de les rapprocher systématiquement comme il le fait dans *PR*, I, p. 78); peu à peu il conquiert un certain classicisme, et cette évolution s'accroît lorsqu'à la mort du Guide, en 1642, le Guerchin s'installe à Bologne comme pour en recueillir l'héritage. Cesare Gnudi (in *Mahon*, p. XLIII), analysant le dernier style guerchinesque, constate que certains aspects du style précédent y sont complètement niés: ainsi, il s'agit à présent d'éviter les tons crus, de rechercher délibérément une idéalisation qui choisisse et corrige la réalité: « È tutto un ordine di sentimenti e di pensieri che impongono un lento controllo, contrapposto all'empito passionale, alla foga travolgente degli anni primi. Nelle forme armoniosamente composte, e talvolta di una solennità grave e pensosa, si cala un nuovo sentimento, tanto lento e sedato quanto era quello della giovinezza, rapido e impetuoso, tanto dolce e sfumato quanto quello poteva essere, talvolta, perfino crudo e violento ». Si Stendhal, contre ses propres penchants, avait su reconnaître dans la force de la manière juvénile du Guerchin, l'antidote à un art exsangue uniquement fondé sur les mécanismes d'une fausse grandeur, il ne faut pas s'étonner que le dernier Guerchin, adouci et lyrique, ou certains éléments déjà présents dans la production antérieure, et annonciateurs du nouveau style, aient eu de quoi le séduire. Selon lui, le Guerchin, que nous avons vu menacé d'une rugosité choquante, « excellait dans l'expression de la tendresse » (*II*, p. 166). La *Madeleine* du Vatican, par exemple, est un tableau « plein d'amour » (*Ibid*); avec le *Saint Thomas*, ce sont des ouvrages « remplis d'âme » (*Ibid*, p. 168). Après le registre de l'expressivité dramatique, voici celui de l'effusion, du chant, et, pour tout dire, de la psychologie: « Songez à ce qui se passe dans le coeur de la Madeleine, et que le peintre a su rendre avec tant de vérité. Comprenez l'expression de la Sainte à la vue des clous qui ont servi au supplice du Sauveur » (*II*, p. 166). Le tableau cesse d'être un tableau pour devenir l'étude d'une situation intérieure dont Stendhal se plaît à savourer la justesse et les nuances; il ne s'agit plus — si tant est qu'il se soit jamais véritablement agi — d'apprécier l'organisation interne d'un monde de lignes

<sup>9</sup> Article du « Monde » (10 octobre 1968).



et de couleurs, la signification proprement picturale d'une peinture, mais de couvrir une surface en attente d'un sens visuel avec la projection d'un contenu psychologique supposé qui n'a rien à voir avec la spécificité de cet événement purement formel que devrait être un tableau. Le tableau n'est plus un objet défini par son mutisme coloré; le spectateur le fait parler; et lorsque le spectateur est un écrivain, il y a de grandes chances pour qu'il fasse... écrire. Un cas éminent de cette désappropriation de la peinture au profit d'éléments allogènes — désappropriation dont Stendhal, comme tous ses contemporains, était coutumier — nous est fourni par l'examen de sa prédilection pour l'*Agar* de Milan.

Le jour où dans son *Journal* il évoque pour la première fois « la sublime *Agar* », il ajoute entre parenthèses: « aimée par Ang[elina] » (p. 1121). D'emblée la tableau échappe à lui-même; l'instant de sa découverte n'est plus celui d'un contact vierge avec le monde d'un artiste abordé sans a priori, c'est celui d'un partage amoureux qui élit le tableau pour en faire le lieu d'un échange faussement placé sur le terrain détaché de l'émotion esthétique, enraciné en réalité dans les relations de désir et de résistance, de quête et de fuite qui séparent autant qu'elles les unissent les deux visiteurs de Brera. Angelina aime *Agar*, Stendhal aime Angelina, *Agar* chassée — emblème d'une dislocation, d'un adieu, d'une déchirure — perd sa neutralité de représentation extérieure, se leste de densité affective, devient le signe des besoins et des fatalités de l'amour, l'espace imaginaire où, par-delà les esquives et les quiproquos de la vie, Stendhal peut rejoindre Angelina pour l'enfermer dans la communauté de leurs regards posés ensemble sur la même toile et devenus *un* par le mouvement d'une identique admiration. Stendhal et Angelina regardant les yeux d'*Agar*, c'est en réalité Stendhal et Angelina se regardant dans les yeux; *Agar* et Abraham séparés, c'est Henri et Angelina réunis: l'oeuvre qui semble consommer l'irréparable entre deux êtres le conjure pour deux autres êtres qui en sont les témoins; le divorce transmué en beauté que l'on savoure ensemble se fait signe de communion et d'entente profonde. Le Guerchin n'est plus alors qu'un alibi heureux de l'amour, tout naturellement destiné à fonctionner comme une référence-fétiche ou à nourrir d'infinies gloses psychologisantes dont le véritable rôle sera moins d'approfondir la vérité de l'oeuvre que la vérité de celui qui l'a vue dans certaines circonstances de sa vie personnelle. A ce premier

sédiment déposé malgré elle par l'oeuvre en 1811, s'en ajoute un autre cinq ans plus tard, de nature moins sentimentale, plus intellectuelle: cette fois, c'est en compagnie de Lord Byron que Stendhal interroge une oeuvre déjà marquée pour lui d'une valeur spéciale; et l'admirable spectacle de l'admiration d'un génie pour un tableau admirable enrichit ce tableau d'une signification nouvelle. Lord Byron, électrisé, improvise une heure et mieux que Mme de Staël, devant ses amis muets d'enthousiasme (C, II, p. 45). Les yeux de Stendhal fixés sur les yeux de Byron attachés sur les yeux d'*Agar* participent d'un système complexe de réfractions et d'échos, système encore complété par une note des *Souvenirs d'Egotisme* (in *OI*, p. 1431) établissant un lien nouveau, cette fois entre Brera et Métilde: en 1832, Stendhal se souvient qu'en 1821 il se souvenait des visites qu'il y faisait avec elle en 1818. Le chef-d'oeuvre guerchinesque (daté, rappelons-le, de 1657, par conséquent de la période tardive des émois pacifiés, propice à la douleur, à la douceur des lointains du souvenir) devient une sorte de talisman déjà mythique qui ouvre la descente sacrée à travers les strates de la mémoire; seule permanence, il rassemble en lui les dépouilles éparses des hauts instants du passé, il récapitule les étapes du moi, il convie à une archéologie de la durée intérieure. Les yeux d'*Agar* renvoient aux yeux qui les ont vus; cet être-là silencieux, immobile sur le mur, répercute les voix, les mouvements qu'il a suscités et qui n'existent plus. Il n'y a rien au fond des yeux d'*Agar*, figés dans leur panique sans âge, vides, et offerts à la superposition des sens successifs que nous y lisons; ou plutôt, il n'y a rien d'autre que le regard de Stendhal à divers moments de son existence, rien que le réseau entrelacé de tous les regards aimés ou admirés qu'il a vus se poser sur eux. Le Guerchin n'est plus un peintre comme les autres, il donne accès au trésor secret des saisons de la vie, il est devenu un intercesseur du Temps.

*Agar*, signifiant pictural, se fait ainsi la source d'un inépuisable signifié psychologique, de valeur à la fois intime et générale. On a depuis longtemps remarqué à quel point (par exemple dans *La Chartreuse de Parme*) pour Stendhal tout se passe dans les yeux, milieu vivant où se propage le retentissement de tous les événements de l'âme. De ce point de vue, le tableau du Guerchin devait l'attacher particulièrement. En effet, il illustre la tragédie du regard refusé: Sarah détournée, les yeux baissés; entre Abraham sévère, sans recours et *Agar*



éperdue, se brise définitivement le lien de l'ultime regard, tandis qu'Ismaël s'enfuit dans la robe de sa mère. « On ne peut plus oublier les yeux rouges d'Agar, qui regardent encore Abraham avec un reste d'espérance » (HP, I, p. 135, note); ils sont faits « pour attendrir les coeurs les plus durs et les plus dévoués à l'argent ou aux cordons » (RNF, I, p. 78). Ce qui fait de ce tableau une oeuvre exceptionnelle, c'est qu'il se prête à un approfondissement, un raffinement exégétique infinis: quel est *exactement* le nom de ce que ressent Agar en ce moment, et qui passe à travers la lumière mouillée de ses yeux? Problème d'une spéciale importance pour un écrivain dont la tâche est de *nommer* tout phénomène. Il est impossible d'emprisonner ce que *veulent dire* les yeux d'Agar dans la clôture d'une interprétation univoque; ils veulent dire... tout ce que Stendhal veut lire, sur cette page blanche frémissante d'un sens imminent, ou plutôt tout ce qu'il se sent prêt à y *écrire*. Le tableau arraché à son essence picturale s'est transposé; l'image est devenue une invitation au roman possible, l'amorce d'un écrit nuancé, la germe de fines analyses du coeur humain. « Je vais donner des armes contre moi; j'avouerai que, dans le tableau que je cite, et dont la gravure se trouve partout, le petit Ismaël est vêtu à l'espagnole; quel péché irrémissible contre le costume! »<sup>10</sup> Il y a plus, on ne voit pas une seule figure nue dans ce tableau; tout le monde est vêtu. Mais jamais aucun peintre vivant n'a fait d'yeux comme ceux de la pauvre Agar, qui jette un dernier regard sur Abraham, avec un reste d'espoir que peut-être il la rappellera.

L'on va crier à l'injustice, au dénigrement: eh bien! cherchez au Salon de cette année quelque tableau qui exprime d'une manière vive et reconnaissable pour le public une passion du coeur humain, ou quelque mouvement de l'âme! [...] Je demande une âme à la peinture » (MA, pp. 44-45. Article du *Journal de Paris*, 12 septembre 1824). Ce qui fait donc pour Stendhal le génie du Guerchin, c'est qu'avec des moyens spécifiques (dont Stendhal est d'ailleurs peu conscient) il présente une étude de la passion; ce n'est pas qu'il est un grand peintre, mais

<sup>10</sup> La gravure est l'oeuvre de sir Robert Strange, 1767 (cf. MAHON, p. 213). Cf. PR, I, p. 191 (à propos de la *Sainte Pétronille*): « L'un de nous, le représentant du goût français, a été fort choqué de ce que le Guerchin a donné à quelques-uns de ses personnages le costume italien de l'an 1650 ». Le tableau est généralement daté... de 1623; peu importe: c'est toujours la vérité intérieure qui peut se passer de la vraisemblance conventionnelle.

qu'il connaît la complexité des sentiments d'une femme amoureuse et renvoyée, qu'il est capable de doser avec délicatesse les indéfinissables et mouvantes combinaisons de crainte, de désespoir, de tendresse, de fureur, de fierté, d'espérance, etc., qui l'habitent au même moment. Ou plutôt, le Guerchin est pour Stendhal un grand peintre, parce qu'avec deux points sur la toile il exprime cette inexprimable nébuleuse affective qui aurait autrement besoin, pour se développer, d'un long monologue intérieur forcément écrit (du genre de ceux de Clelia Conti ou de Mathilde de la Mole). Mais le Guerchin et Stendhal font substantiellement la même étude: l'un et l'autre se retrouvent dans une commune observation des nuances de passion. « Voyez, au musée du Louvre, *Atala portée au tombeau*, de feu M. Girodet; le visage de Chactas nous apprend-il *quelque chose de nouveau* sur la douleur d'un amant qui ensevelit le corps de sa maîtresse? Non; il est seulement *bien conforme* à ce que nous savons déjà. Ce tableau est-il à la hauteur de ce que la peinture avait inventé avant M. Girodet? Souvenez-vous de la tête d'Agar regardant avec un reste d'espoir Abraham qui la chasse » (PR, II, p. 201). Nous sommes ici au coeur d'une tradition invétérée qui ne cherche pas dans la peinture autre chose qu'un substitut imagé de la littérature, et lui refuse l'indépendance de ses fins: tradition que l'art moderne, en brisant le rapport entre la forme et le contenu, n'est pas parvenu à interrompre vraiment. Stendhal ne réagissait pas devant un tableau très différemment de Diderot, et Barrès très différemment de Stendhal, en admirant dans les musées d'Italie au XVII<sup>e</sup> siècle « une suite de cas passionnés, ordonnés par une merveilleuse science psychologique », où, « pour le pathétique et l'analyse, c'est déjà notre roman moderne », et en commençant à son tour à dériver vers l'orchestration littéraire d'une situation qui ne lui est jamais apparue d'abord comme un donné pictural: « C'est Sarah, c'est une femme légitime qui fait chasser honteusement sa rivale, une maîtresse désespérée, mais que l'orgueil féminin soutient. Examinez la méchanceté satisfaite et dissimulée de Sarah! »<sup>11</sup> Malraux est parfaitement fondé à dire que toutes ces réactions sont typiques d'« une idéologie pour laquelle la peinture est fiction et culture »<sup>12</sup>, mise en scène d'un récit.

De ces immenses et séculaires quiproquos entre le langage de la

<sup>11</sup> *Du sang, de la volupté et de la mort*, Paris, Charpentier, 1894, pp. 272-273.

<sup>12</sup> *Les Voix du Silence*, Paris, NRF, 1956, p. 93.



peinture et le langage du langage, de ces interférences pour nous toujours moins justifiées, Stendhal est bien sûr innocent. On l'aurait bien étonné en lui disant qu'on ne regarde pas un tableau comme on lit un livre, que la main qui peint ne pose pas le sens comme celle qui écrit. La peinture du Guerchin, qui s'y prêtait fort, a été intégrée à un système culturel entièrement organisé autour de la royauté de l'investigation psychologique et de son champ d'élection, la littérature. On ne s'étonnera donc pas de la voir mise en relation de plain-pied avec des références dont personne ne sentait qu'elles ne sont pas en réalité du même ordre.

Admirer que le tableau de *Sainte Pétronille* soit « chaud comme un roman de l'abbé Prévost » (PR, I, p. 190), et en contraste logique, reprocher à Girodet de n'avoir pas su porter son *Atala* — déjà marquée par son origine purement littéraire, celle de son apparition dans l'écrit de Chateaubriand — « à la hauteur des idées que fait naître en nous l'abbé Prévost, à la fin de l'*Histoire de Manon Lescaut et du Chevalier des Grioux* » (PR, II, p. 201), c'est entretenir une confusion où peinture et littérature échangent leurs pouvoirs et leurs buts, c'est instaurer un domaine commun, celui de l'expression, où les armes sont égales et identiques la visée. C'est pourquoi, lorsqu'il travaille à *Leuwen*, il n'est pas surprenant que Stendhal puisse noter un jour : « Idéaliser pour se rapprocher du beau parfait seulement dans la figure de l'héroïne. Excuse : le lecteur n'a vu la femme qu'il a aimée qu'en idéalissant.

Comme l'Agar du Guerchin. Brera » (MI, II, pp. 258-259; 17 mars 1835).

Mme de Chasteller doit donc quelque chose au style ultime du Guerchin, et sans doute aux belles amies « idéalisées » elles aussi, qui accompagnant Stendhal au musée milanais, partagèrent avec lui une émotion où il ne veut plus distinguer la part du chef-d'œuvre et celle de sentiments plus secrets. L'essentiel est de saisir comment l'on passe sans difficulté aucune d'une technique picturale à une technique romanesque. Mme de Chasteller et Agar sont deux visages d'un même problème semblablement résolu. C'est que partout il s'agit d'atteindre au naturel des passions. Et que ce soit dans la force, ou dans l'émotion plus élégiaque de la fin, c'est ce naturel de l'écriture des passions que Stendhal n'a cessé d'apprécier chez le dernier maître bolonais. Cessant de recopier Malvasia, il commente par exemple *Jésus ressuscité apparaît à sa mère* : « Rien n'est plus naturel. Le Christ ne cherche pas à augmenter sa majesté par l'habitude de certaines positions, comme l'eût

dessiné Michel-Ange. Il n'est pas transporté par l'émotion tendre et divine que lui eût donnée Raphaël. Ce tableau est noble, simple, et laisse une impression qu'on n'oublie pas, parce qu'il est d'un naturel parfait (citation de Johnson). Non pas de ce naturel, juste, à la vérité, mais qui se laisse apercevoir à des yeux vulgaires. Les tableaux du Guerchin présentent ces mouvements primitifs de la nature, qu'on découvre à travers les modifications des lois et des climats, sous la maison enfumée du Lapon, comme dans les sombres forêts de la Calabre » (EI, III, p. 250). La citation à laquelle Stendhal renvoie en note sans la préciser est, comme l'a montré V. Del Litto<sup>13</sup>, le passage de la *Preface to Shakespeare* où Samuel Johnson fait l'éloge du naturel de l'auteur anglais. Rien de surprenant à voir le commentaire du tableau de Cento — commentaire encore une fois tout psychologique, dans le droit-fil inévitablement de ce que trente ans plus tôt avait pu écrire un Goethe<sup>14</sup> — immédiatement précédé de cette déclaration explicite : « la majesté du Guerchin a beaucoup de rapport avec celle de Shakespeare » (EI, III, p. 250), et, plus loin : « En ne comparant nullement l'étendue du génie, mais seulement la manière de présenter la nature, je pense qu'on trouvera beaucoup de rapports entre Shakespeare et le Guerchin. Quand je me trouve devant le tableau de *Sainte Pétronille* ou devant la *Circoncision*, il me semble qu'aucun peintre n'aurait pu mieux rendre la couleur d'*Hamlet* et du *Roi Lear*, mais je ne dis pas d'*Othello* ni de *Macbeth* » (Ibidem, p. 265). Il ne peut être question d'étudier ici le cheminement de l'admiration stendhalienne pour Shakespeare; qu'il suffise de rappeler que dès 1803, Shakespeare est constamment associé à l'idée, à l'idéal d'un parfait naturel : « Je songe que les drames qui parurent vers 1770 plaisaient parce qu'ils imitaient le naturel de Shakespeare, naturel qui ne me semble pas exister à un tel point chez Corneille et Racine » (P, I, p. 114; 16 avril 1803); « mon admiration pour Shakespeare croît tous les jours. Cet homme-là n'ennuie jamais et est la plus parfaite image de la nature » (M, p. 195; 24 septembre 1803); « nous sourions de plaisir de voir dans Shakespeare la nature humaine telle que nous la sentons au-dedans

<sup>13</sup> *La vie intellectuelle de Stendhal*, Paris, PUF, 1959, p. 403, n. 160.

<sup>14</sup> « Le calme et triste regard avec lequel il la considère est unique; on dirait que le souvenir de ses propres douleurs et de celles de sa mère, que la résurrection n'a pas d'abord guéries, flotte encore devant sa grande âme » (*Voyage en Italie*, Paris, Club des Libraires de France, 1962, p. 118).



de nous. [...] Imiter Shakespeare ou plutôt la nature » (P, I, pp. 189-190). Contrairement à ce que nous pourrions croire, nous n'avons pas quitté le Guerchin. Nous comprenons maintenant que, surtout dans sa première manière, il a pu jouer le rôle de modeste, mais réel appoint esthétique dans la bataille stendhalienne pour le romantisme. Presque naturaliste parfois, ténébreux, passionné, en dehors des règles, il a pu donner à Stendhal l'impression d'échapper au carcan des conventions dévitalisées et « cache-sottises », et par là provoquer une inconvenante, mais salutaire irruption du cœur humain dans sa violente nudité. Nous savons que le romantisme pictural a su trouver son compte dans la puissante dramaturgie des peintres de Bologne (songeons à Géricault, à Delacroix qui vantait le Guerchin)<sup>15</sup>. Le romantisme littéraire, assoiffé de la vérité humaine qui se démasque dans les grandes secousses de l'âme et abandonne tout apprêt pour jeter son cri, devait aussi y reconnaître une aspiration proche de la sienne.

\* \* \*

Est-ce à dire qu'au-delà d'un goût commun de l'authenticité, le Guerchin, dont nous avons tenté de montrer comment Stendhal l'avait lu, soit présent de manière encore plus directe dans l'oeuvre stendhalienne, et qu'il faille découvrir, alors, paradoxalement, dans l'écriture de Stendhal une illustration du texte guerchinesque? Ce n'est pas dans la *Chartreuse*, trop fluidement corrigée, que nous pourrions suivre la trace du Guerchin (quoique Balzac ait vu dans la Sanseverina comme un reflet de la *Sybille* de la galerie Manfrini)<sup>16</sup>. *Le Rouge et le Noir*, nous l'avons dit, renvoie explicitement au Guerchin avec la dévotion bisontine, au point que J. Seznec n'a pas craint d'affirmer: « Le vrai titre de la toile du Guerchin (*La Véture de Saint Guillaume*), c'est

<sup>15</sup> Cf. E. FAURE, *L'Art Renaissance*, cit., p. 170; J. VAUDOYER, *Italie retrouvée*, Hachette, 1950, p. 231: « Mais le Guerchin est un maître immédiatement attractif; un maître déjà romantique, tout près de nous. Nous sommes préparés à sentir, à aimer ses oeuvres à travers d'autres oeuvres unanimement admirées et qui appartiennent au même monde plastique; celles de Tintoret, par exemple, ou de Delacroix, de Géricault ». Voir aussi J. SEZNEC, *Stendhal et les peintres bolonais*, « Gazette des Beaux-Arts », mars 1959, pp. 169, 171; R. SCHNEIDER, *L'esthétique classique de Quatremère de Quincy*, ed. cit., p. 132), rappelle qu'au Salon de 1824, celui-là-même où Stendhal déplorait le manque d'oeuvres émouvantes, Sigalon exposait sa *Locuste* où la critique retrouvait la technique du Guerchin et de Ribera (nous retrouvons la filière hispano-bolonaise).

<sup>16</sup> *Oeuvres complètes*, Club français du Livre, t. XIV, p. 1212 (Article de la

*le Rouge et le Noir* »<sup>17</sup>. Il y renvoie d'une manière plus subtile, et oblique, dans l'épisode du chanteur napolitain, le signor Geronimo, élève de Zingarelli (ch. 23); or, quinze ans auparavant, dans les *Lettres sur Haydn*, Stendhal avait recopié de Carpani une bien curieuse liste où il mettait en regard des musiciens et des peintres qui semblaient se répondre; et le Zingarelli de la peinture était justement le Guerchin (H, p. 232). Nous serions bien en peine aujourd'hui de poursuivre et de justifier le rapprochement opéré entre le Guerchin et Zingarelli<sup>18</sup>; rappelons-nous que pour Stendhal, la musique comme la peinture pouvait s'obscurcir de « grandes ombres » (Ibid., p. 58). *Le Rouge* renvoie au Guerchin d'une manière générale par le caractère tendu de la composition et du récit, la netteté du dessein de Julien et de son dessin, le refus de ce qui chantera, librement dénoué, dans la *Chartreuse*. Jusque dans la confrontation des couleurs de son titre, c'est le contraire d'une oeuvre souple: ni le flou ni le dégradé vaporisés autour de Fabrice, mais une concentration, un choix, la nécessité d'une force avant tout. Jean Seznec a très heureusement proposé une rencontre précise avec le tableau de la Pinacothèque vaticane: *La Madeleine contemplant les instruments du supplice de Jésus*: « Cette jeune femme évoquant le supplice de celui qu'elle a tant aimé, nous avons, vaguement, le souvenir de l'avoir déjà vue. C'était dans une chambre, la nuit. Agenouillée devant une petite table de marbre, à la lueur des bougies, Mathilde de la Mole contemplant la tête de son amant, et la baisait au front. Transposée sur la toile, cette page pathétique devient un Guerchin. Tout y est, la « situation extrême » et « l'expression intense »; le tendre et le macabre, et jusqu'à l'éclairage: ces bougies qui font émerger des ténèbres un profil de femme et une tête sanglante »<sup>19</sup>.

« Revue Parisienne », 25 septembre 1840). La collection de la Galleria Manfrin à Venise fut dispersée au XIXe siècle, et la *Sybille* dont parle Balzac est difficile à situer.

<sup>17</sup> *Stendhal et les peintres bolonais*, art. cit., p. 176.

<sup>18</sup> Niccolò Zingarelli (1752-1837), auteur de nombreux opéras, cantates et oratorios, avait été maître de chapelle du Dôme de Milan et de la Sixtine. Il était l'ami de Mme de Staël, Napoléon, qui aimait beaucoup sa musique, l'avait appelé à Paris. Il dirigea par la suite le Collège Royal de Musique de Naples. Ses deux plus grands succès furent *Roméo et Juliette* (décidément, Shakespeare est bien au centre de tout cela), donné à la Scala en 1794, puis joué partout très longtemps en Europe, et *La Destrusione di Gerusalemme*, au Théâtre Valle en 1805. C'est Richard N. Coe qui, dans sa communication sur les *Haydn*, a rendu ici même à Carpani la paternité de la liste comparée des musiciens et des peintres.

<sup>19</sup> *Stendhal et les peintres bolonais*, art. cit., p. 174.



Mais comment ne pas voir que l'oeuvre la plus guerchinesque de Stendhal, ce sont les *Chroniques italiennes*? Dans le déploiement absolutiste d'une vertu sans phrases, on peut reconnaître la force d'un style qui ne s'est pas encore émoussé dans un chant trop suave et se bâtit sur l'énergie d'impulsions entières. Dans une lettre à Levavasieur (21 novembre 1835) Stendhal, parlant des manuscrits italiens, déclare: « Il n'y a rien de croustilleux comme dans Tallemant des Réaux; cela est plus sombre et plus intéressant » (C, III, p. 140). Lorsqu'il dresse la table du Ms. 170, il note: « Les deux charcutiers de la place de la Rotonde en 1638 peut-être à prendre; récit noir, plébéien, mais pas plat » (CI, II, p. 15). On retrouve exactement les particularités stylistiques du Guerchin telles que les a relevées Stendhal, la même couleur, le même désir de vérité humaine loin des codes de bienséances, le dévoilement brutal mais précieux de la nature dans son exigence sauvage. A quoi conspire une technique de l'effet, qui vise, comme l'a très bien vu Jean Prévost, à dramatiser l'émotion, à donner à l'écriture « ce caractère essentiel du dessin italien et surtout bolonais: le renforcement du trait »<sup>20</sup>. Ainsi, dans *Vittoria Accoramboni*, la torche qui accompagne Félix Peretti, au moment où toutes les femmes de sa maison, à genoux et les larmes aux yeux, le supplient de ne pas sortir (CI, I, p. 9). Dans *L'Abbesse de Castro*, le contraste thématique — déjà esquissé dans *La Duchesse de Palliano* (I, p. 104). — mais ici systématiquement exploité, entre la densité sombre, effrayante de la forêt de la Faggiola et la lumineuse ouverture sur la campagne et la mer: espace idéal pour les transports de la terreur et de l'espoir, lieu contrasté du risque et du bonheur, de la transgression et du rêve; l'insistance sur les scènes nocturnes, les lampes votives (I, pp. 136, 203), les entrevues dans l'obscurité (pp. 153, 186), la forêt à minuit illuminée d'innombrables cierges (p. 168), l'atmosphère à la fois extatique et convulsive où se mêlent passionnément la cruauté et la tendresse, le massacre et les larmes (p. 179). Si Jean Seznec<sup>21</sup> pense à l'enterrement d'Ophélie à propos de l'enterrement de Pétronille, « sujet admirable »

<sup>20</sup> *La Création chez Stendhal*, Mercure de France, 1967, p. 331. Mais, selon nous, il a tort d'étendre ce caractère au style de la *Chartreuse*, qui nous paraît à l'opposé; voir notre article, *Balzac et la Chartreuse de Parme, roman corrigé*, in *Stendhal et Balzac*, Ed. du Grand Chêne, 1972, pp. 157-177.

<sup>21</sup> Cfr. n. 19.

(II, p. 173)<sup>22</sup>, on peut aussi penser, une fois la dernière page tournée, à l'enterrement d'Hélène, à l'arrivée de Jules, trop tard... Tragédie de la virginité et de la virginité dans l'amour, puisque Pétronille, fiancée de Flaccus, à trois jours des noces, demande et obtient de Dieu la grâce de mourir vierge, comme Hélène se tue pour n'avoir pas su se garder à Jules qui pourtant l'avait respectée. L'immense toile du Capitole n'est rien d'autre que le VIII<sup>e</sup> chapitre de *L'Abbesse de Castro*, écrit par le Guerchin. *Suora Scolastica* recourt aussi à des effets bolonais: entretiens dans le noir, brusquement envahis de lumière (I, p. 328), lampes secrètes (pp. 322, 344), cachots troués de bougies (pp. 354, 386). Mais c'est peut-être *Trop de faveur tue*, avec la scène délirante de l'attaque du couvent, qui rend le mieux l'excès guerchinesque: ces religieuses, dans le jardin obscur traversé de lueurs, qui soutiennent leurs amants transpercés, ces femmes bouleversées sur le corps ensanglanté de ceux qu'elles aiment, nous les connaissons bien: elles hantent depuis longtemps l'imagination de Stendhal. Nous retrouvons ici à la fois le Guerchin, le Tasse et Shakespeare, mêlant leurs prestiges en un commun émoi. Herminie retrouve Tancredi blessé, au chant XIX de la *Gerusalemme liberata*; le Guerchin a traité au moins deux fois ce sujet cher entre tous à Stendhal. La première en 1619, dans un tableau que Stendhal a certainement vu, puisqu'il était — et se trouve toujours — à la Galerie Doria à Rome (mais il n'en parle que dans *EI*, III, p. 247, en recopiant Malvasia); une seconde fois en 1651, dans un tableau qui se trouve à York, dans la collection de Castle Howard, et que Stendhal a difficilement pu connaître; Cesare Gnudi a montré comment tout ce qui était dans la première « vero, impetuoso e drammatico », est devenu dans la seconde « arcadico, cantabile e melodrammatico » (in *Mabon*, p. XLII). Céliane en sanglots soutenant Lorenzo, Pierre-Antoine expirant aux flambeaux dans les bras de Fabienne éperdue, cette nuit paroxystique de tendresse et de mort, c'est bien le premier Guerchin<sup>23</sup>, le même clair-obscur bouleversé de sang et de pleurs. Mais c'est Shakespeare aussi bien que le Tasse: *Cymbeline*, découvert avec ivresse en 1804, traduit en 1811 avec Crozet, et sur

<sup>22</sup> Par un étrange lapsus, Stendhal prétend dans *PR*, I, p. 190, que « la sainte est représentée au moment de son exhumation ». Les *II* rectifient (pp. 173-174).

<sup>23</sup> On peut y ajouter encore une autre interprétation du même geste (la femme, les deux bras dressés d'horreur devant le corps sanglant de son amant) dans la *Vénus, Adonis et Cupidon* de la Staatliche Gemäldegalerie de Dresde.



lequel tous deux rédigent un commentaire débordant d'enthousiasme, qui passera tel quel dans *l'Histoire de la Peinture en Italie*<sup>24</sup>. Comment ne pas songer en effet à la scène du IV<sup>e</sup> 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*<sup>1</sup>, 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-

<sup>1</sup> 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.

<sup>24</sup> 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 »<sup>2</sup>. 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? »<sup>3</sup>. 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? »<sup>4</sup>. 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 »<sup>5</sup>.

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 freddezza<sup>6</sup>. 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 »<sup>7</sup>), avrà, esso solo, la peculiarità

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>6</sup> « 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.

<sup>7</sup> *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 »<sup>8</sup>.

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 »<sup>9</sup>. O, che è lo stesso: « L'expression la plus vive des mouvements de l'âme est dans l'oeil »<sup>10</sup>, 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 »<sup>11</sup>, scrive Stendhal, facendo completamente sua un'osservazione che risale al Lanzi<sup>12</sup>, il quale, a proposito del pittore bolognese, racconta: « Amava far volti che riguardassero in su; e dicea che ne avea cento maniere tutte diverse »<sup>13</sup>. 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

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 117.

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

<sup>12</sup> 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).

<sup>13</sup> 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 »<sup>14</sup>. 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 »<sup>15</sup>. 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,

<sup>14</sup> STENDHAL, *Journal*, in *Oeuvres complètes*, cit., t. III, p. 277.

<sup>15</sup> *Rome, Naples et Florence en 1817*, cit., p. 20.

de l'imagination et du naturel »<sup>16</sup>. « Il me faut de l'expression, ou de belles figures de femmes »<sup>17</sup> 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 »<sup>18</sup>. 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 »<sup>19</sup>; 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 »<sup>20</sup>. 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 »<sup>21</sup>.

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 »<sup>22</sup>; ma io preciserei

<sup>16</sup> *Journal*, 24 septembre 1811, cit., III, p. 274.

<sup>17</sup> *Ibidem*, III, p. 290.

<sup>18</sup> *Rome, Naples et Florence en 1817*, cit., p. 9.

<sup>19</sup> *Journal*, cit., III, p. 278.

<sup>20</sup> *Rome, Naples et Florence en 1817*, cit., p. 20.

<sup>21</sup> *Histoire de la peinture*, Préface, cit., p. XIV.

<sup>22</sup> *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 »<sup>21</sup>: 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 »<sup>22</sup>, 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 »<sup>23</sup>. Intuizione veramente acuta, ma non tutta stendhaliana: generalizzazione, piuttosto, di osservazioni che, con una più diretta adesione alla materia del singolo quadro, erano già

<sup>21</sup> *Journal*, Rome, 25 octobre 1831, t. V, cit., p. 81.

<sup>22</sup> *Ibidem*, 24 septembre 1811, t. III, p. 274.

<sup>23</sup> *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 »<sup>24</sup>; 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 »<sup>25</sup>; 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 »<sup>26</sup>.

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 »<sup>27</sup>. 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' »<sup>28</sup>: 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 Malvasia<sup>29</sup> e il Lanzi<sup>30</sup>; 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

<sup>24</sup> *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*.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 140, F. MILIZIA, *Dizionario delle arti del disegno*.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 144; SCHELLING, *Sul rapporto dell'arte figurativa con la Natura*.

<sup>27</sup> *Histoire de la peinture*, cit. t. II, p. 46.

<sup>28</sup> *Journal*, Bologne, le 24 septembre (1811), cit., t. III, p. 276.

<sup>29</sup> *La Felsina Pittrice* di Malvasia la troviamo infatti citata nell'epilogo della *Histoire de la peinture*, p. 329.

<sup>30</sup> « 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 »<sup>33</sup>. 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 reniane<sup>34</sup>. 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 »<sup>35</sup>.

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 »<sup>36</sup>. 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 »<sup>37</sup>. 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

<sup>33</sup> *Rome, Naples et Florence en 1817*, cit., p. 105.

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

<sup>35</sup> MALVASIA, *Felsina Pittrice*, cit., p. 9.

<sup>36</sup> LANZI, *Storia pittorica dell'Italia*, cit., p. 93.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 93.

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

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 »<sup>39</sup>. « Une voûte, peinte à fresque par le Guide, avec de charmantes petites figures »<sup>40</sup>. E ancora, con più attenzione: « Il y a un effet de couleur étonnant dans le martyre du chef d'inquisiteurs Saint Pierre »<sup>41</sup>. 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 »<sup>42</sup>. 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

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>39</sup> *Rome, Naples et Florence en 1817*, cit., p. 83.

<sup>40</sup> *Rome, Naples et Florence*, in *Oeuvres complètes*, cit., p. 180.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 180.

<sup>42</sup> *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 »<sup>43</sup>.

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 »<sup>44</sup>.

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 »<sup>45</sup>. 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 »<sup>1</sup>. Sono parole di Francesco Algarotti, personaggio di importanza determinante per il precoce abbandono del gusto rococò nella città emiliana, ed anche infaticabile stimolo per

<sup>43</sup> *Ibidem*, t. II, p. 177.

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

<sup>45</sup> *Histoire de la peinture*, cit., t. II, p. 122.

<sup>1</sup> F. ALGAROTTI, *Opere*, vol. VIII, 1792, p. 239.



l'accendersi di nuovi interessi nei riguardi dell'architettura. Grazie all'Algarotti i bolognesi più attenti riguardarono Palladio e riscoprono il loro Domenico Tibaldi, si addestrarono nella lettura degli « ordini » nei palazzi cinquecenteschi e misero a fuoco una metodologia critica più affinata ed esperta. Il conte Cesare Malvasia, a cui il patrizio veneto, ritenendolo un nuovo lord Burlington, dedica il suo *Saggio sull'Architettura*, Eustachio Zanotti, autore di un interessante studio sulla prospettiva, accanto a Mauro Tesi, Carlo Bianconi e ai due fratelli Tadolini misero a frutto le idee riformatrici dell'Algarotti, senza tuttavia riuscire a muovere una situazione ormai cristallizzata per troppi anni di indifferenza. Così, dopo la morte di Marcello Oretti, infaticabile raccoglitore di preziosissimi dati, alcune vite di costruttori bolognesi si consumarono in un indifferente silenzio. Anche Stendhal non si cimentò in questo campo: i soggiorni a Bologna troppo brevi e soprattutto la mancanza di una tradizione critica locale sono forse le cause principali del suo disinteresse a cui va aggiunta una certa insensibilità per il fatto architettonico, più volte sottolineata dallo stesso scrittore. Si ricorderà che a Milano, dopo aver notato alquanto nobiltà nel palazzo Marino, egli aggiunge: « Il est convenu que je ne suis pas trop sensible à cet art; il ne parle pas à mon coeur avec assez de clarté »<sup>2</sup>. Ma, come è noto, ogni asserzione di Stendhal va vagliata, vista nella sua complessità poliedrica e soprattutto va ancorata ad un preciso momento cronologico e sentimentale. Per quanto riguarda l'architettura la sua commozione si accende, in genere, solo davanti ad immagini che per la loro grandiosità, spesso percepita in una particolare situazione metereologica, tendono al sublime: le rovine del Colosseo, la mole di San Paolo durante l'incendio, la grande massa frastagliata del Duomo di Milano in una notte di luna riescono, in effetti, a strappargli parole di ammirazione. Per puntualizzare meglio l'atteggiamento critico dello scrittore in questo campo specifico si può notare che un certo funzionalismo di lontana origine lodoliana fa capolino tra le righe che egli pone di ricalzo all'entusiastico cenno al Colosseo: « Quels hommes ces Romains! Jamais que l'utile, jamais rien sans raison »<sup>3</sup>. Forse un'influenza del Milizia e del

<sup>2</sup> STENDHAL, *Journal*, ed. consultata: Cercle du Bibliophile, Edito-Service, vol. III, pp. 227-228.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 313.

Cicognara appare nei giudizi dati sull'architettura neoclassica milanese<sup>4</sup>. L'amore per il grandioso e il solenne coincide con il gusto dell'autore della *Storia della scultura* che, proprio come Stendhal, censurò pesantemente l'arte del Piermarini per lodare invece quella del Cagnola. Così, la facciata dell'amatissimo Teatro alla Scala è addirittura definita « pitoyable »<sup>5</sup>, la Porta Marengo invece gli appare « belle, sans être copiée de l'antique »<sup>6</sup>, mentre la Rotonda a Invernigo, gli fa esclamare: « rien de petit, tout nous semble grandiose »<sup>7</sup>.

Nei vari brani dedicati all'architettura milanese si avverte la posizione di un uomo attento non solo al fatto architettonico, ma anche alla sua vicenda critica, ai dibattiti che ne avevano suggellato il valore: « l'on cite deux architectes, M. le marquis Cagnola, qui ha fait la porte de Marengo et M. Canonica a qui l'on doit plusieurs théâtres... »<sup>8</sup>. Assai interessanti le note contro una pedissequa imitazione degli antichi, condotte non solo sul filo di una rivendicazione del momento fantastico, ma anche alla luce di un costante funzionalismo. Affascinante quel modo di percepire l'edificio in una dimensione decisamente urbanistica, sia in rapporto col paesaggio che con altri monumenti della città. L'asse della Rotonda a Invernigo « donne sur le dôme de Milan »<sup>9</sup>, mentre la villa Belgioioso<sup>10</sup>, costruita da Pollack, si raccorda attraverso il parco con la « coupole du Dôme ». Parimenti, a Bologna, egli si accorge che Villa Aldini è una entusiasmante meta prospettica per diverse strade cittadine: « A Bologne, une maison bâtie sur la colline, avec fronton et colonnes comme un temple antique, forme, de vingt endroits de la ville, un point de vue à souhait pour le plaisir des yeux. Cette colline, qui porte le temple et a l'air de s'avancer au milieu des maisons, est garnie de bouquets de bois comme un peintre eût pu les dessiner »<sup>11</sup> (figg. 11-13).

Prima di seguire gli itinerari stendhaliani bolognesi e, sulla traccia delle brevi citazioni solitamente avanzate per indicare le principali gal-

<sup>4</sup> Per l'architettura neoclassica milanese ed anche per alcuni giudizi espressi da S. si veda: G. MEZZANOTTE, *Architettura neoclassica in Lombardia*, Napoli, 1966.

<sup>5</sup> STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, ed. consultata: Cercle du Bibliophile, Edito-Service, vol. I, p. 42.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>7</sup> G. MEZZANOTTE, *Architettura neoclassica in Lombardia*, cit., p. 355.

<sup>8</sup> STENDHAL, *Rome Naples et Florence*, cit., vol. I, p. 42.

<sup>9</sup> G. MEZZANOTTE, *Architettura neoclassica in Lombardia*, cit., p. 355.

<sup>10</sup> STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, cit., vol. I, p. 62.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 178.



lerie visitate, tentare una sorta di consuntivo dell'architettura e della decorazione d'età neoclassica (settori generalmente trascurati anche dalla più recente critica), bisognerà ricordare alcune affascinanti pagine che Stendhal dedica alla sua Milano. È qui che egli, generalmente non molto attento al fatto artistico contemporaneo, nota che l'architettura « semble plus vivante en Italie que la peinture ou la sculpture »<sup>12</sup>; è qui che si dilunga in una avvincente descrizione di quella sorta di mal della pietra che aveva travolto nobili e borghesi, affinando il gusto di tutti e rendendo critici consumati anche i più modesti capomastri. In effetti a Milano l'entusiasmo per Napoleone e per una nuova società si concretò anche nell'entusiasmo per un nuovo volto edilizio e per nuove imprese urbanistiche. Ne fu contagiato lo stesso scrittore che prese appunti e disegni sul modo, ad esempio, di selciare le strade.

I palazzi Aldrovandi, Caprara, Baciocchi, Zambecari, Tanari, Marescalchi, Hercolani, il teatro del Corso, la casa e la villa Aldini, casa Martinetti ed altre ancora sono gli edifici bolognesi, appartenenti alle antiche famiglie senatorie o alla nuova ricca borghesia napoleonica, da lui più volte citati<sup>13</sup>. Rappresentano vari capitoli di una vicenda architettonica che precede, a volte anche di pochissimi anni, i viaggi di Stendhal nella città emiliana. Quando queste opere non offrano contributi nuovi per l'edilizia locale, racchiudono sempre affreschi o tempere importanti per chi voglia seguire gli ultimi fasti della gloriosa decorazione bolognese.

Probabilmente nel 1752 si era giunti al completamento, peraltro in termini assai più modesti rispetto ai grandiosi progetti iniziali, del palazzo Aldrovandi, che già attorno al 1770 veniva innalzata, sempre per la medesima famiglia, l'importante villa di Camaldoli. E se nell'edificio cittadino Torreggiani, pur nell'imponente assetto massivo, aveva modulato le preziose eleganze del rococò, nella villa Francesco Taddolini ribadisce quella sua corretta cultura neopalladiana che aveva preso le mosse dalla consuetudine coll'Algarotti e dalla precoce realizzazione di palazzo Malvasia<sup>14</sup>. Gli anni settanta segnano poi, almeno da parte di

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>13</sup> Si confronti per questi edifici il saggio di G. ROVERSI pubblicato in questi *Atti del Convegno stendhaliano*.

<sup>14</sup> Cf. A. M. MATTEUCCI, *Carlo Francesco Dotti e l'architettura bolognese del Settecento*, Bologna, 1969, *passim*, e G. P. CUPPINI e A. M. MATTEUCCI, *Ville del Bolognese*, Bologna, 1969. Le tempere, raffiguranti varie ipotesi per la Villa Aldrovandi, si conser-

una piccola élite di operatori, un importante superamento del neo-cinquecentismo. Ciò accade per merito di Carlo Bianconi che nel rifacimento di palazzo Zambecari propone nuovi assetti compositivi e dimensioni più modeste ed accoglienti. Sembra, con questo edificio, che si sia interrotta a Bologna quella tradizionale ricerca di grandiosità per la scelta di ambienti più godibili e per la distribuzione più razionale dei vani. La precoce partenza da Bologna dei due fratelli Bianconi va registrata, indubbiamente, come fatto negativo per le sorti della cultura locale. La loro spregiudicata vivacità intellettuale riuscì, invece, di notevole importanza nel grande giro culturale europeo, divenendo Gian Ludovico una sorta di mentore per lo stesso Winckelmann, e Carlo il perno dell'Accademia milanese (figg. 4-7).

« Gli italiani sono troppo trasportati per le cose grandi [...] il perché ciascun privato crede convenire alla sua domestica abitazione, non senza pregiudizio del comodo, quella magnificenza che converrebbe unicamente ai pubblici edifici ». Sono parole di Eustachio Zanotti, ma potrebbero essere parole dello stesso Stendhal che più volte nota la mancanza di ogni comodità negli interni dei vasti palazzi bolognesi<sup>15</sup>.

Di palazzo Hercolani, l'unico in fondo su cui Stendhal si dilunga, non viene espresso, come si è detto, alcuna lode per il suo aspetto specificatamente architettonico<sup>16</sup>. Per chi ricorda la scenografica selva di

vavano, un tempo, nella sede dell'Istituto di Previdenza Sociale. Una è datata 1770. Erano sei: due raffiguravano progetti per il retro della villa.

<sup>15</sup> E. ZANOTTI, *Trattato teorico pratico di prospettiva*, Bologna, 1766, *passim*; STENDHAL, cit., vol. III, p. 278: « Je dirai encore: grandiose et saleté »; « Je suis frappé de la simplicité extrême et de l'air de grandeur des édifices de Bologna ».

<sup>16</sup> STENDHAL, *Journal*, cit., vol. III, p. 275: « Le palais Hercolani, bâti depuis onze ans, a déjà l'air tout sale. Les Italiens vont au grandiose. Statues d'Hercule de l'escalier, superbe galerie, table de pierres dures, pièces à la chinoise et, au milieu de tout cela, toiles d'araignée, poussière, saleté générale et particulière ». A. BOLOGNINI AMORINI (*Elogio di Angelo Venturoli*, Bologna, 1827, p. 12), a proposito della facciata di p. Hercolani, costruita in forma assai semplice rispetto ai progetti iniziali, scrive un brano di grande interesse: « Se le politiche vicende, e forse anche un disprezzo di una fastosa comparsa non avesse rattenuto il perspicace Hercolani dall' eseguire le idee dell'architetto, avrebbe Bologna una delle più maestose facciate, che vantar potesse, invece di quella che si è amato di conservare sull'antico stato, in cui fra le altre cose, posando gli archivolti sul capitello delle colonne avvi apparenza di poca solidità, e di falso, che malvolentieri si soffre della ragione e da coloro, che non sono, come i Bolognesi, usati ad avere sott'occhio una tale architettonica licenza ». Pure Francesco Santini (1805) usò, nel prospetto di quel teatro del Corso più volte ricordato da Stendhal, le colonne con l'arco. I disegni relativi al teatro del Corso, in appendice a questo testo, portano la firma di Camillo Ambrosi, certamente non ideatore dell'edificio. Nella stessa cartella 2 dell'Archiginnasio esistono



colonne dell'atrio e del cortile la cosa potrà sembrare strana, anche perché lo scrittore spesso sottolinea il suo entusiasmo per questi elementi: « pour moi les colonnes sont en architecture ce que le chant est à la musique »<sup>17</sup>. A ben vedere una spiegazione si può trovare proprio nell'uso non ortodosso che il Venturoli fa della colonna, che anziché l'architrave, secondo i più corretti criteri della sintassi neoclassica, sostiene l'arco. L'ammirazione di Stendhal per i cortili milanesi non è forse dovuta alla presenza di tante colonne trabeate? Ma in Milano, dal Tibaldi in poi, si era assestata una tradizione che puntava massimamente su questi elementi strutturali. La grandiosità del Venturoli è ben lontana da quella del Cagnola o del Pollack, è una grandiosità in parte ancora barocca e neocinquecentesca, che mostra nel suo lessico evidenti derivazioni, ad esempio, da Giangiacomo Monti, il maggiore architetto bolognese del '600. È una grandiosità che si basa su accorgimenti scenografici, che usa lo « sfondato » e punta sulla moltiplicazione degli spazi. Forse proprio perché sostanzialmente non troppo nuova, la formula del Venturoli riscosse a Bologna un grande successo, tant'è che l'architetto seppe monopolizzare per molti anni gli incarichi più interessanti, riuscendo anche a barcamenarsi brillantemente nelle alterne vicende politiche (figg. 1-3).

L'architettura d'età neoclassica che Bologna presenta a Stendhal, bisogna dirlo, non ha quel rilievo monumentale, tipico dell'età napoleonica. Non è il caso di paragonarla a quella di Milano, ma, anche avvicinandola a quanto si costruiva in altre città dell'Emilia, a Faenza ed a Parma per esempio, si avverte un livello inferiore, meno innovativo. Bologna, ancorata a Venturoli, e soprattutto ad una classe di committenti assai conservatori, non gioca certo ruoli di prima grandezza. L'aspetto raffinato degli interni dei suoi palazzi è generalmente affidato agli effetti straordinariamente complementari che gli architetti riescono a sortire valendosi della collaborazione di abilissimi decoratori, sapientemente addestrati nella Accademia bolognese. Tuttavia per un giudizio più approfondito sulla qualità degli operatori bolognesi bisognerebbe

altri elaborati, leggermente diversi, firmati da Ercole Gasparini architetto, Pellegrino Torri e Ippolito Zanetti. Gli studiosi (C. Ricci, *I teatri di Bologna*, Bologna, 1888, p. 303) avanzano, per l'ideazione del teatro, congiuntamente il nome del Gasparini e di Francesco Santini. Le facciate e gli spaccati di palazzo Hercolani furono disegnate nel 1792. I vari progetti per lo scalone furono stesi nel 1798.

<sup>17</sup> STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, cit., vol. I, pp. 26, 107.

considerare i numerosissimi progetti stesi in quegli anni e mai condotti a realizzazione. Anche a Bologna gli entusiasmi degli architetti, così retoricamente grandiosi in epoca bonapartista, si scontrarono infinite volte con una realtà assai meno eroica e con committenti sostanzialmente conservatori sul piano del gusto e politicamente assai prudenti. Si veda ad esempio la scelta del principe Hercolani, che, per timore della reazione che avrebbe potuto provocare una facciata troppo fastosa, ripiegò sull'idea di rimodernare l'antico prospetto del suo palazzo. È significativo che Carlo Filippo Aldrovandi Marescotti, presidente della nuova Accademia, in gioventù vivace giacobino, stenda per tutta la sua vita invenzioni architettoniche d'impronta neopalladiana<sup>18</sup>.

La trasformazione della Villa Albergati di Zola in residenza imperiale fu indubbiamente l'impresa di maggior prestigio progettata in quel tempo. Un'impresa che prevedeva anche la ristrutturazione del vastissimo parco e l'edificazione di numerosi nuovi edifici da adibirsi ad attività culturali e sportive. Antonio Basoli, l'ideatore, vi si mostra del tutto *à la page* con quanto di più avanzato si andava progettando in Italia<sup>19</sup>. Il confronto di questi disegni con quelli neocinquecenteschi stesi in precedenza dal Venturoli<sup>20</sup> chiaramente indica un mutato clima culturale, e il merito di un simile aggiornamento è da assegnarsi, con ogni probabilità, all'attività didattica di Giovanni Antonio Antolini (figg. 14-17).

Fu nel 1804 che l'Accademia di Bologna, ed in seguito anche l'Università, aprì le porte al giacobino romagnolo, reduce dallo smacco di recente subito a Milano dove, per il prevalere della corrente moderata che faceva capo al Melzi, il progetto del Canonica per il Foro Bonaparte aveva soppiantato quello antoliniano<sup>21</sup>. Ma anche a Bologna il

<sup>18</sup> Cf. A. M. MATTEUCCI, *Carlo Filippo Aldrovandi Marescotti maestro del Palagi di prossima pubblicazione negli « Atti dell'Accademia Clementina »*. Per palazzo Hercolani cfr. nota 16.

<sup>19</sup> I disegni si conservano presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna. Sono i nn. 1296, 7, 8, 9. Portano la firma anche di E. Gasparini.

<sup>20</sup> Cf. G. CUPPINI, A. M. MATTEUCCI, *Ville...*, cit., p. 52.

<sup>21</sup> Presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna si conserva un volume con i disegni dell'Antolini per il Foro Bonaparte. Si tratta dei nn. 1342, 3, 4, dell'inventario. Non mi risulta che il volume sia noto agli studiosi. Il famoso progetto è generalmente conosciuto attraverso le incisioni, alcune delle quali furono già fatte all'indomani dell'incarico (1801). La serie più importante è però quella bodoniana del 1806. Famosi furono i vari incisori attivi all'impresa. Si dovrà fra l'altro, ricordare il nome dell'Antolini jr., di F. Albertoli, di F. Bonsignore, di A. Barioli e quello di Carlo Aspari che a



ruolo dell'architetto si esaurì eminentemente in un piano teorico, vale a dire nell'attività didattica e nella stesura d'opere d'erudizione archeologica; mai gli si offerse la concreta possibilità di edificare. E dire che in questo periodo, sino dal Cairo, gli venivano richiesti progetti e disegni. Del pari, anche a Leandro Marconi, pure in questi anni insegnante dell'Accademia, e all'eversivo Pistocchi, Bologna riservò una analoga sorte improduttiva. Più fortunati furono il milanese Carlo Aspari, a cui toccò d'erigere l'Arena del Sole, e Filippo Antolini, figlio di Giovanni Antonio, che costruì e modificò palazzi di villa e di città per i Baciocchi, nonché le barriere daziarie di porta S. Stefano, la chiesa di S. Giuseppe e l'edificio delle Terme della Porretta, visitate da Stendhal<sup>22</sup> (figg. 20-22).

Accanto al Venturoli l'operatore di maggior fortuna d'età napoleonica pare sia stato il Martinetti, marito della famosa Cornelia. Il suo nome, spesso associato a quello di altri architetti, si lega a costruzione di svariati edifici. Con Gaspare Nadi, ad esempio, egli costruì il teatro Contavalli. Il suo incarico di ingegnere del Comune e le importanti amicizie gli conferiscono, in genere, ruoli promozionali e di controllo che egli seppe abilmente sfruttare. La sistemazione e l'ammodernamento dell'antico palazzo Riario per Antonio Aldini sembra si debba però unicamente ad un suo progetto, mentre soprattutto al Nadi deve spettare l'ideazione della villa del famoso ministro napoleonico. Se quest'ultimo edificio è improntato al rigore archeologico insegnato dall'Antolini, nella casa di città (sobrio esempio di raffinata moderazione) la citazio-

Bologna realizzò l'Arena del Sole. Le differenze tra le tavole acquarellate del volume bolognese e le incisioni bodoniane non sono sostanziali. Appaiono diversi soprattutto gli sfondi paesistici e le macchiette. Il volume è accompagnato da piante dei fori antichi. Assai diverso è invece il testo: vi figurano dissertazioni più lunghe e precisi riferimenti alla situazione politica e ai motivi ispiratori dell'Antolini. Nel volume si trova pure una interessantissima lettera manoscritta dell'architetto diretta al Melzi. L'Antolini, che si mostra già a conoscenza dell'esistenza del progetto del Canonica, difende un suo secondo progetto, più semplice del primo, che, a suo avviso, avrebbe ispirato quello del Canonica. Per le vicende del Foro Bonaparte si veda soprattutto il citato volume del Mezzanotte (figg. 18-19).

<sup>22</sup> Per ulteriori notizie sugli edifici bolognesi di età neoclassica si veda il contributo di G. Roversi a questo Convegno. Per le Terme della Porretta cfr. STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, cit., vol. I, p. 235. I disegni di Filippo Antolini per Palazzo Baciocchi si trovano presso la Cassa di Risparmio di Bologna dove sono conservati anche quelli per la barriera di S. Stefano. Si veda: A. EMILIANI - F. VARIGNANA, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio di Bologna, I disegni*, Bologna, 1973, nn. 435-440. Altri importanti disegni dell'architetto si trovano presso l'Archiginnasio di Bologna.

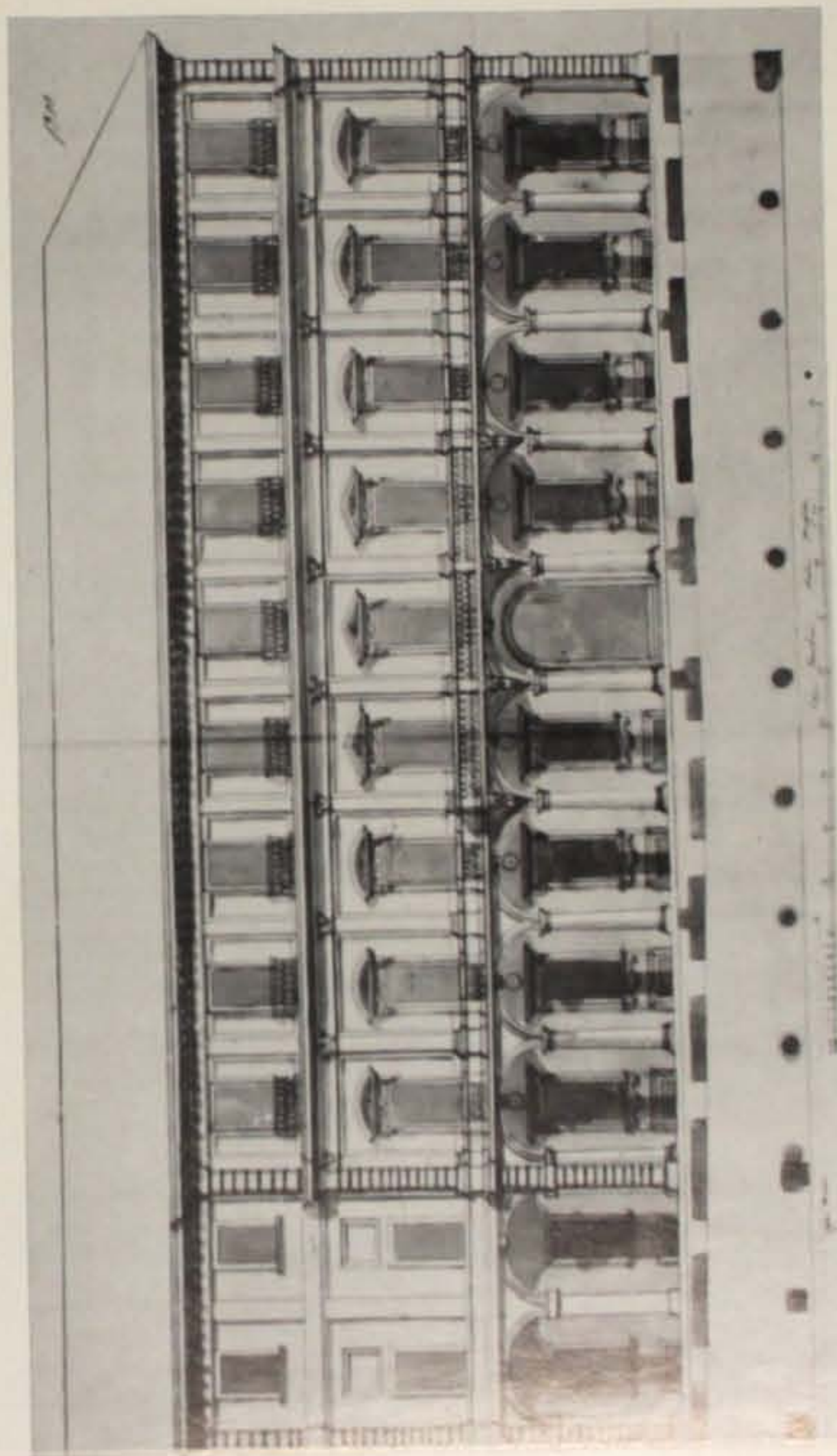


Fig. 1  
A. Venturoli, progetto per la facciata di palazzo Hercolani. Bologna. Archiginnasio.





Fig. 2  
A. Venturoli, progetto per la facciata di palazzo Hercolani, Bologna, 1772  
Venturoli.



Fig. 3  
A. Venturoli, progetto per la facciata di palazzo Hercolani, Bologna, 1772  
Venturoli.





Fig. 4  
F. Tadolini (?), tempera raffigurante un possibile prospetto per la Villa Aldrovandi. Bologna, già Istituto di Previdenza Sociale.



Fig. 5  
F. Tadolini (?), tempera raffigurante un possibile prospetto per la Villa Aldrovandi. Bologna, già Istituto di Previdenza Sociale.





Fig. 6  
F. Tadolini (?), tempera raffigurante un possibile prospetto per la Villa Aldrovandi. Bologna, già Istituto di Previdenza Sociale.



Fig. 7  
F. Tadolini (?), tempera raffigurante il prospetto eseguito di Villa Aldrovandi. Bologna, già Istituto di Previdenza Sociale.



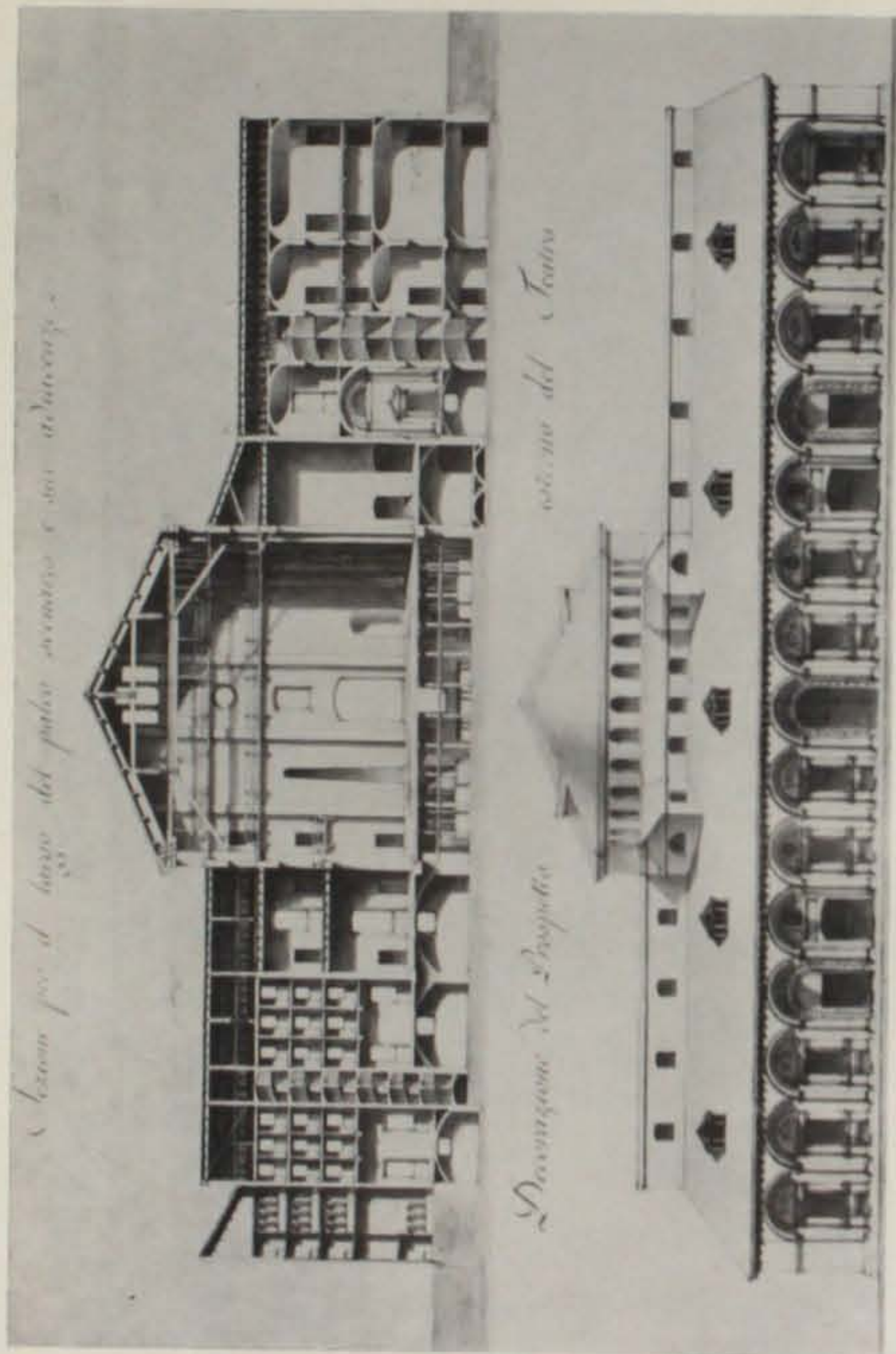


Fig. 8  
Sezione e prospetto del Teatro del Corso, Bologna, Archiginnasio.

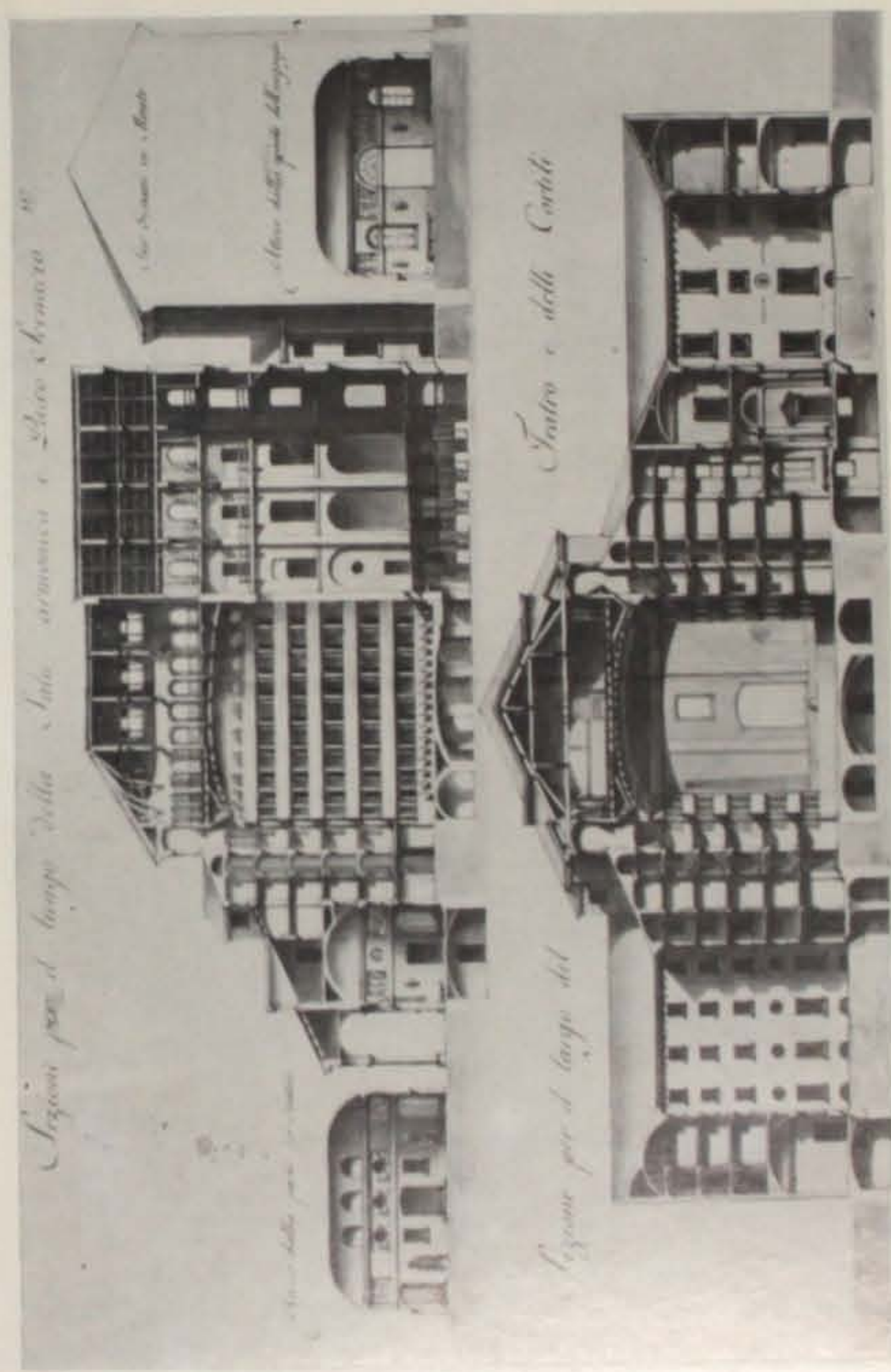


Fig. 9  
Sezione del Teatro del Corso, Bologna, Archiginnasio.



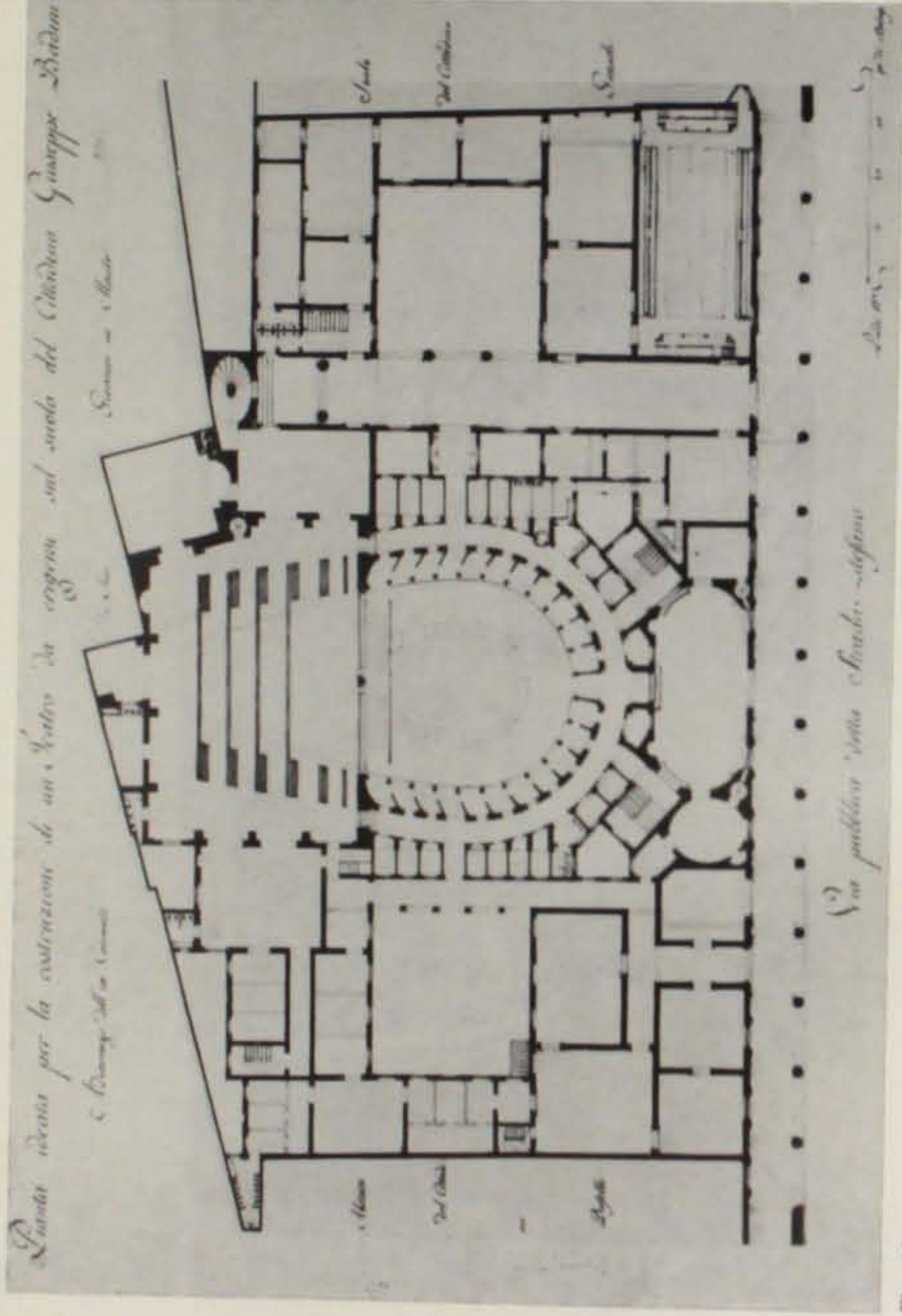


Fig. 10  
Pianta del Teatro del Corso. Bologna, Archiginnasio.

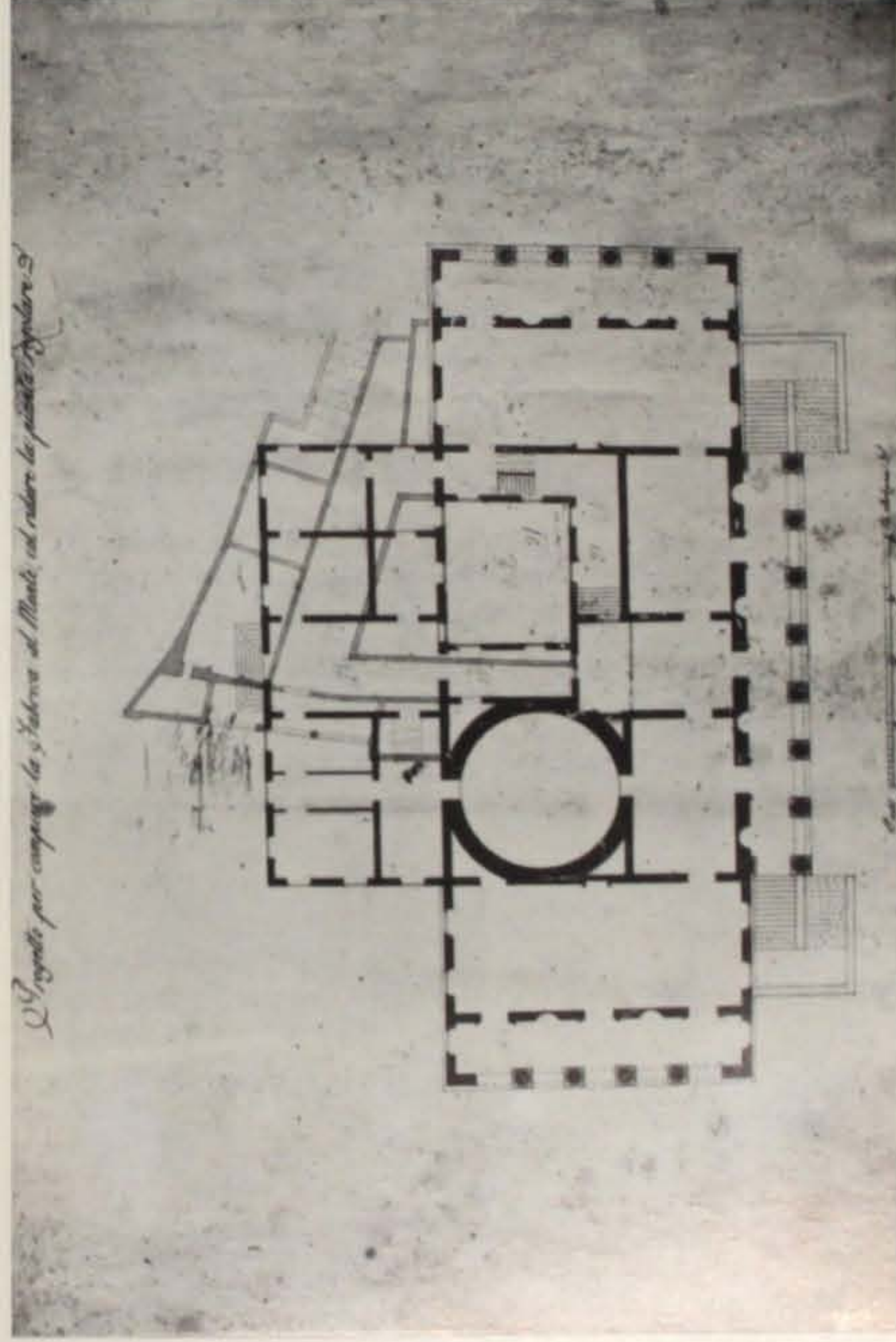


Fig. 11  
Mod. pianta di Villa Aldini. Bologna, collezione privata.





Fig. 12  
 G. Nadi, prospetto di Villa Aldini. Bologna, collezione privata.

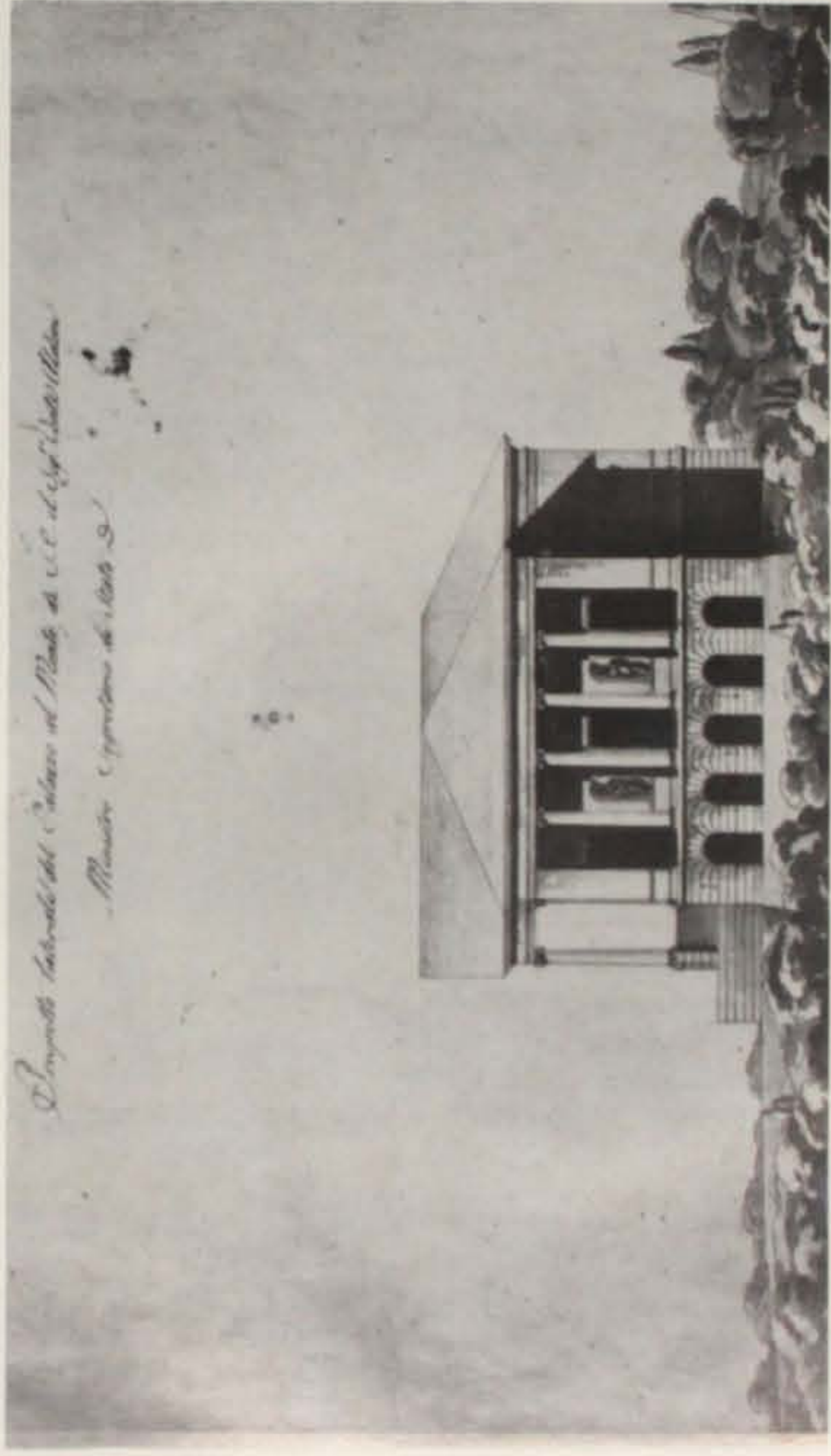


Fig. 13  
 G. Nadi, fianco di Villa Aldini. Bologna, collezione privata.



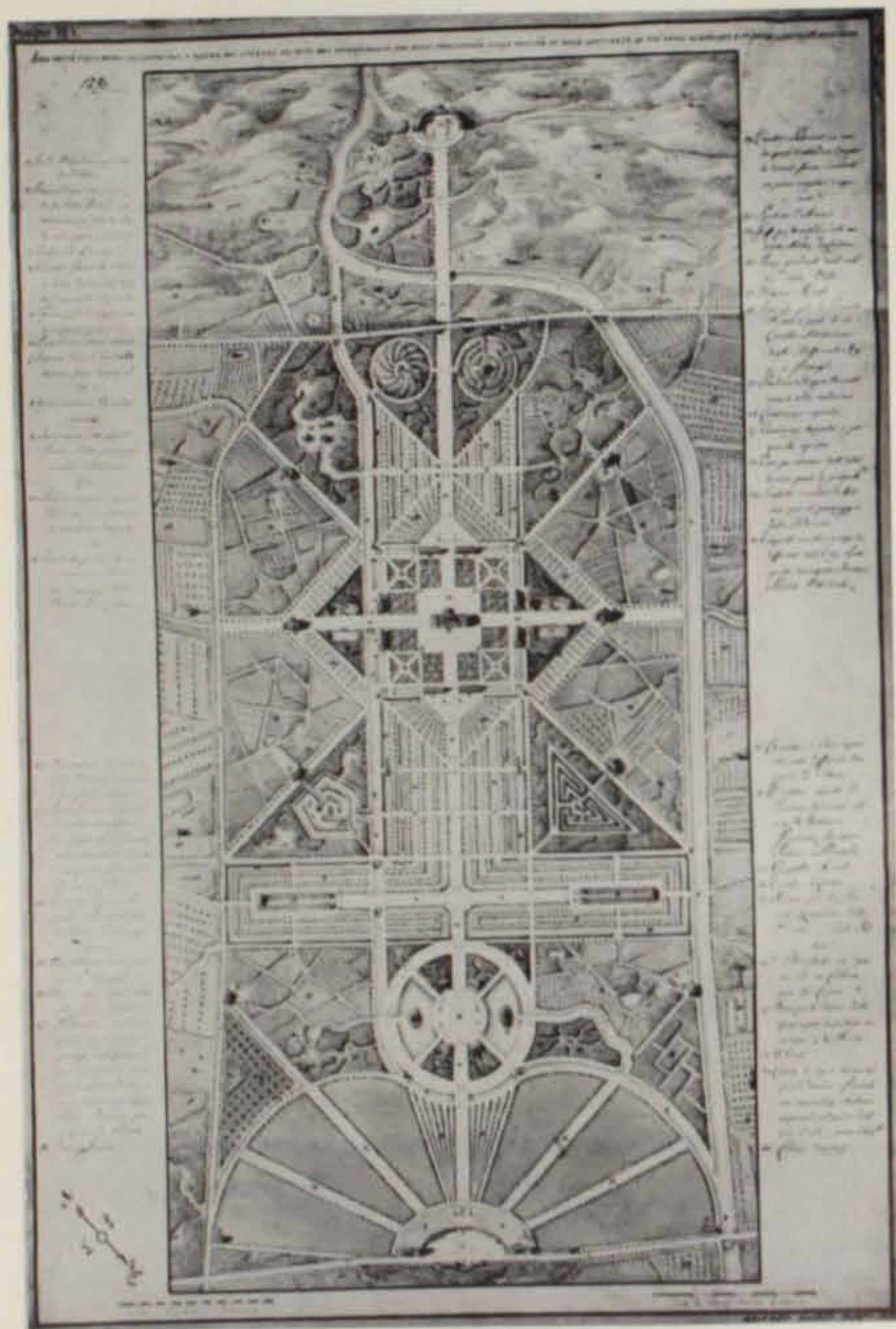


Fig. 14  
A. Basoli, progetto per il parco di Villa Albergati da destinarsi a Villa Reale.  
Bologna, Archiginnasio.

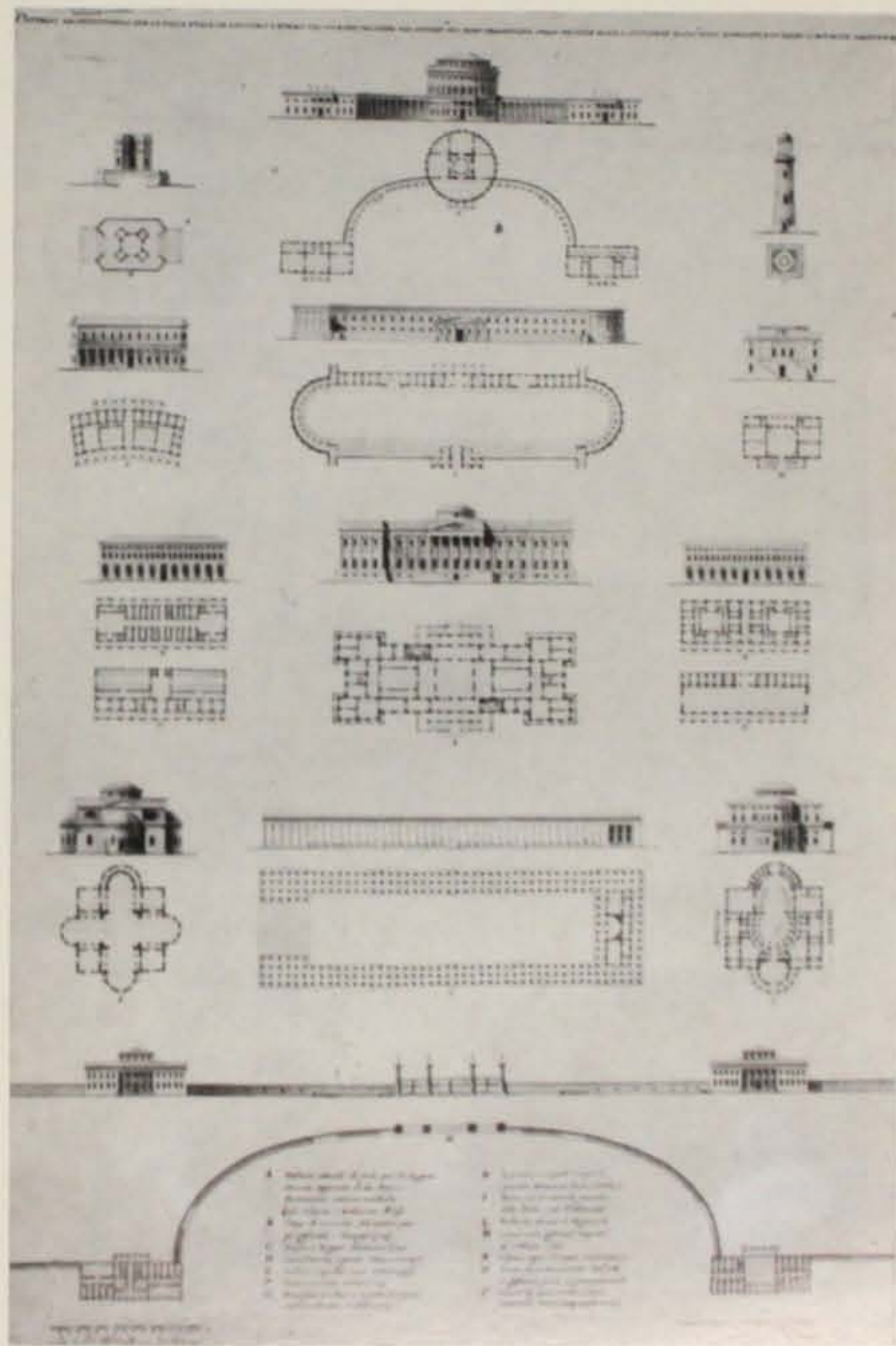


Fig. 15  
A. Basoli, progetto degli edifici a Villa Reale, Bologna, Archiginnasio.



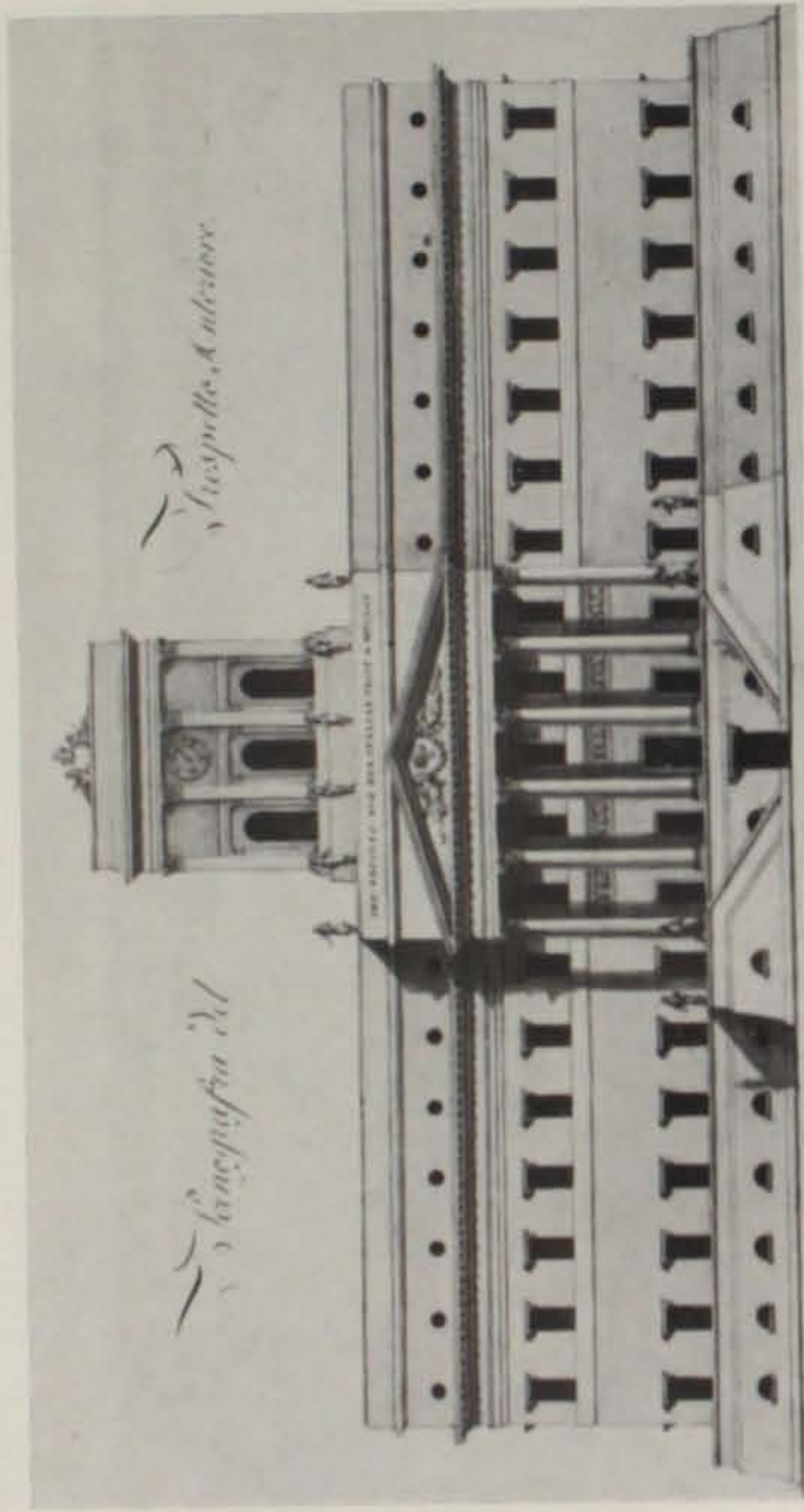


Fig. 16  
A. Basoli, prospetto anteriore della Villa Reale già Albergati. Bologna, Archiginnasio.

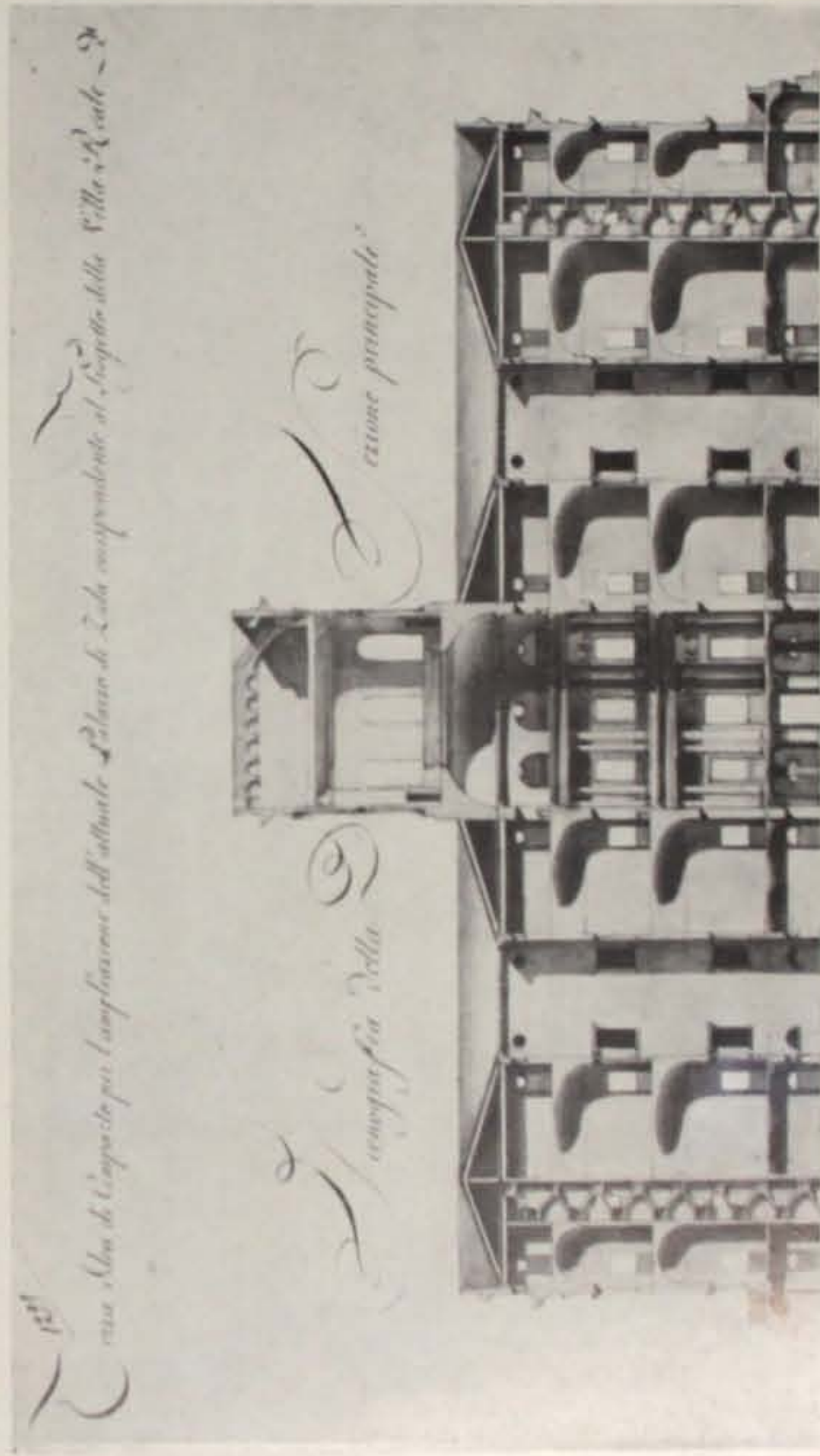


Fig. 17  
A. Basoli, sezione della Villa Reale già Villa Albergati. Bologna, Archiginnasio.



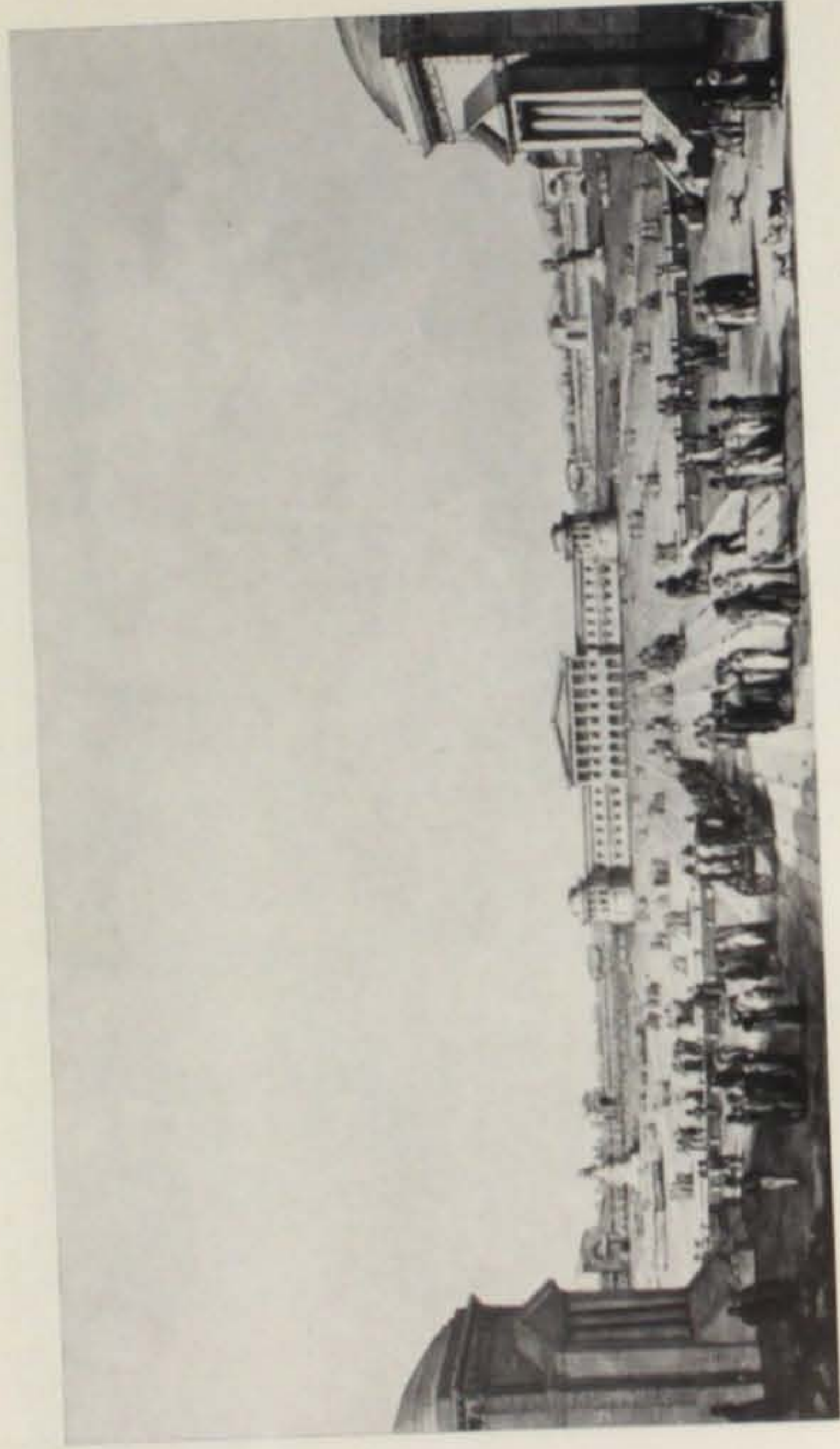


Fig. 18  
G. Antonio Antolini, veduta generale del Foro Bonaparte. Disegno acquarellato. Bologna, Archiginnasio.

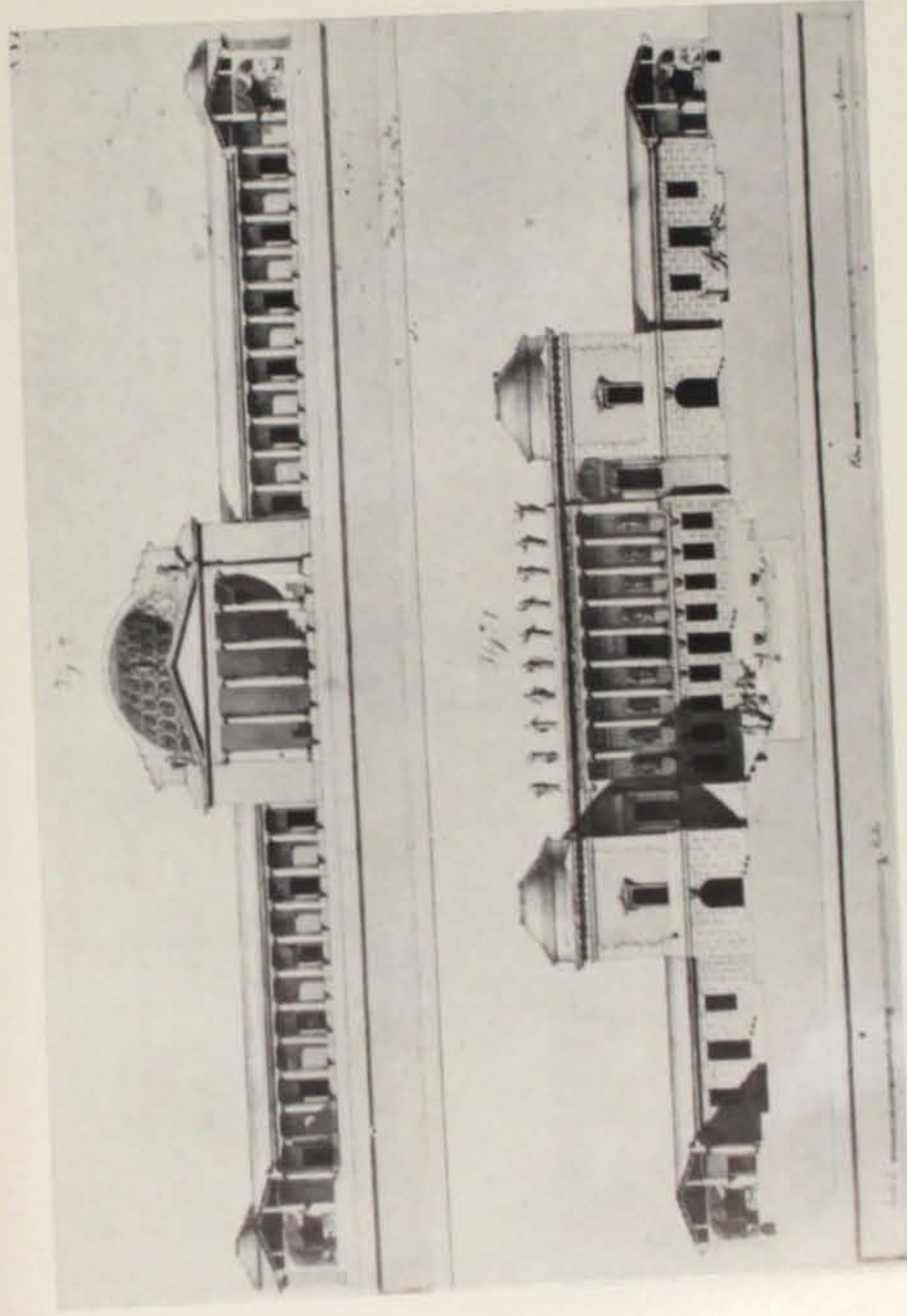


Fig. 19  
G. Antonio Antolini, spaccati dei bagni del Foro Bonaparte. Disegno acquarellato. Bologna, Archiginnasio.



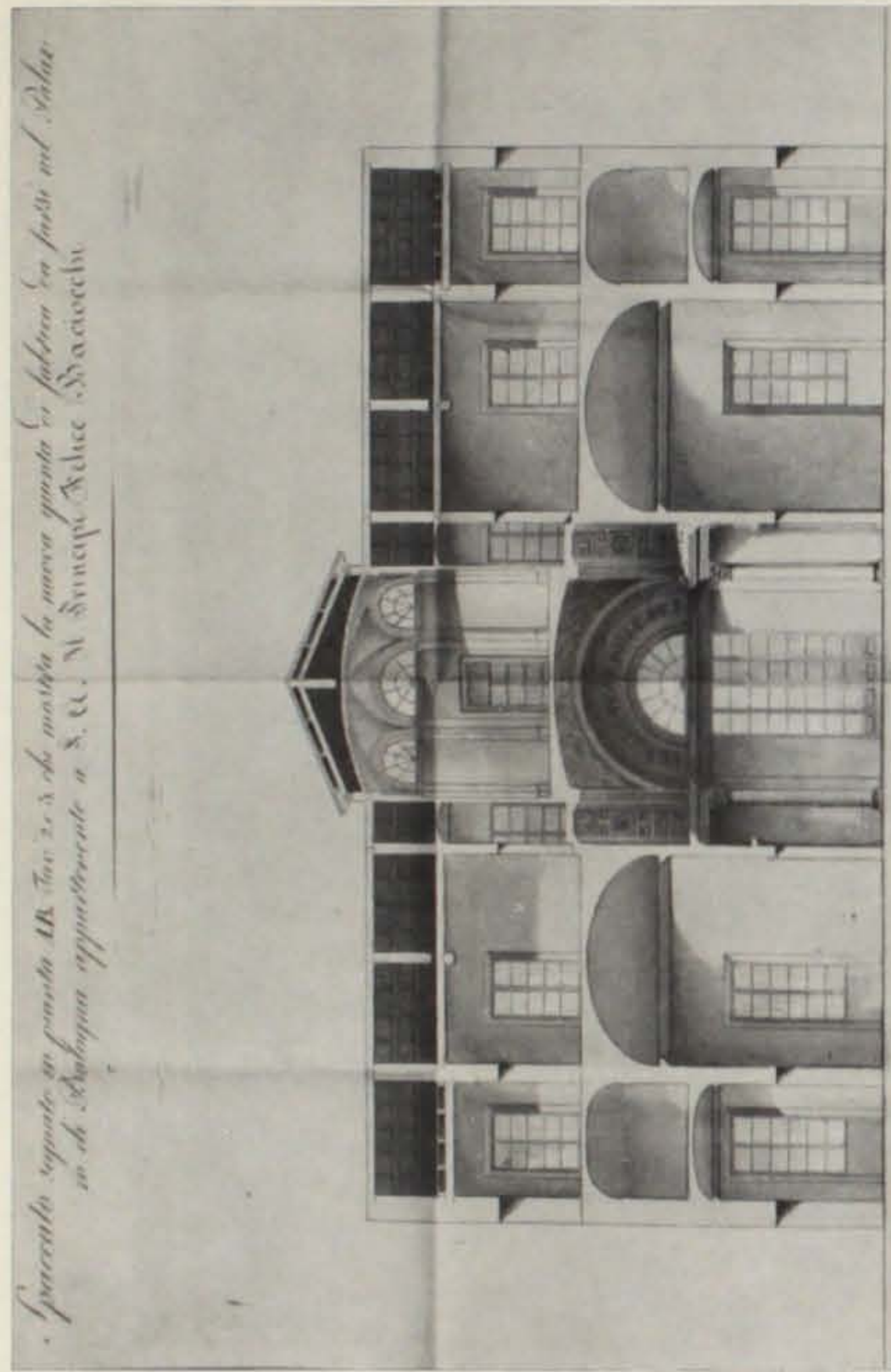


Fig. 20  
F. Antolini, spaccato dell'ampliamento di palazzo Baciocchi.

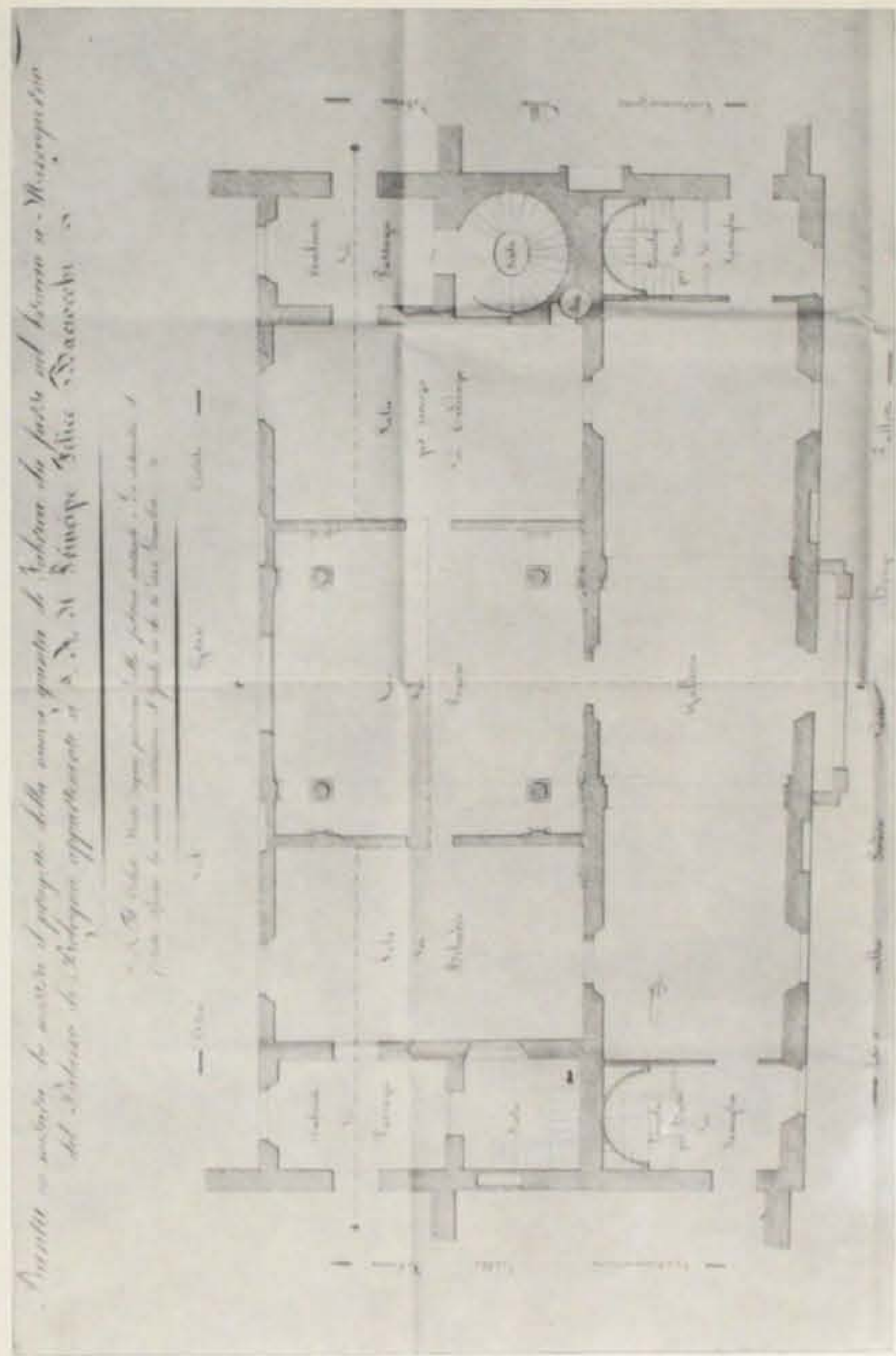


Fig. 21  
F. Antolini, pianta dell'ampliamento di palazzo Baciocchi.





Fig. 22  
 Prospetto di una chiesa di F. Antolini. Bologna, Archiginnasio.



Fig. 23  
 F. Gianì, decorazione di un camerino. Bologna, palazzo Aldini.



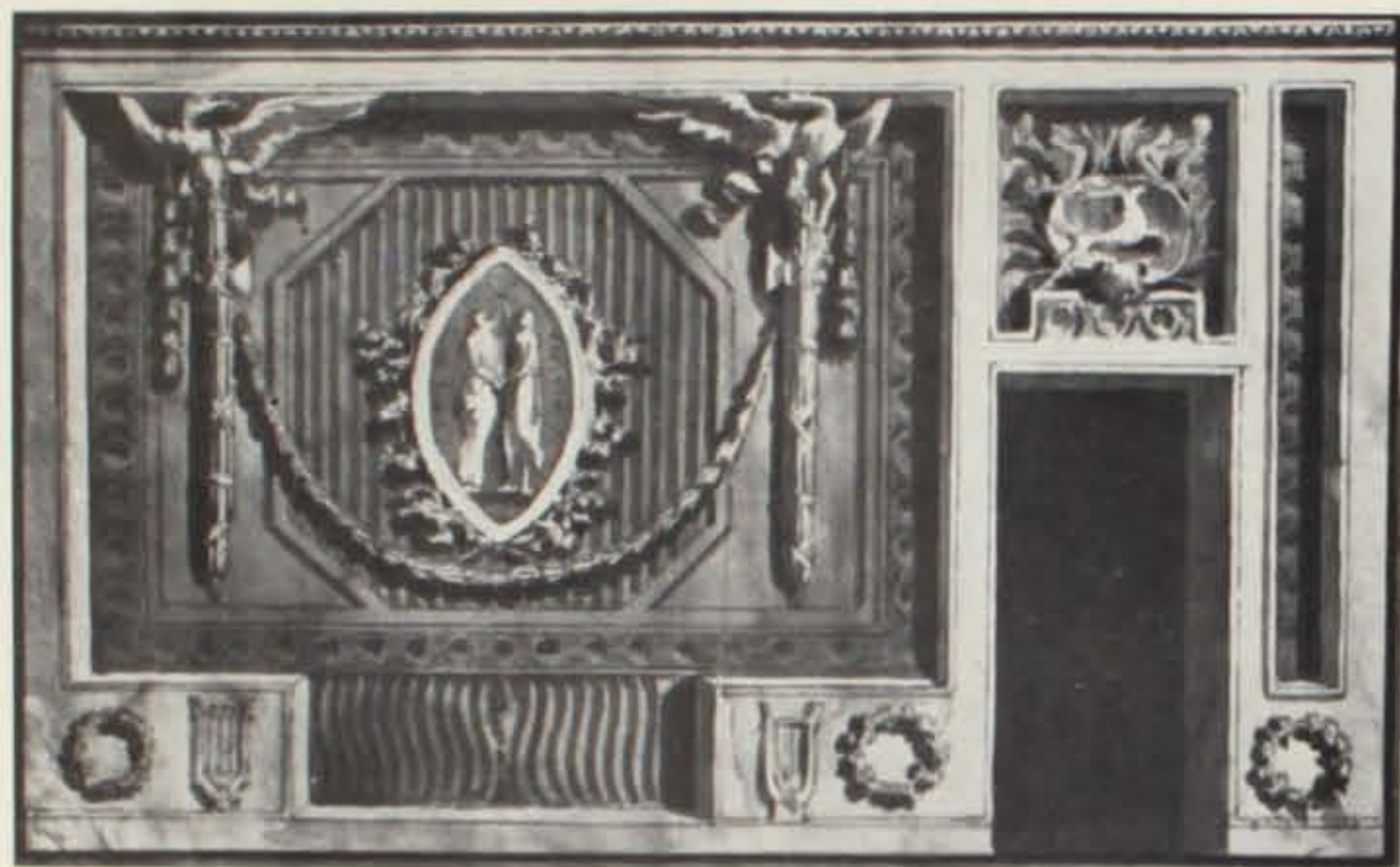


Fig. 24  
A. Basoli, progetto eseguito (1797) per la decorazione dello studio di A. Aldini.  
Bologna, Accademia di Belle Arti.

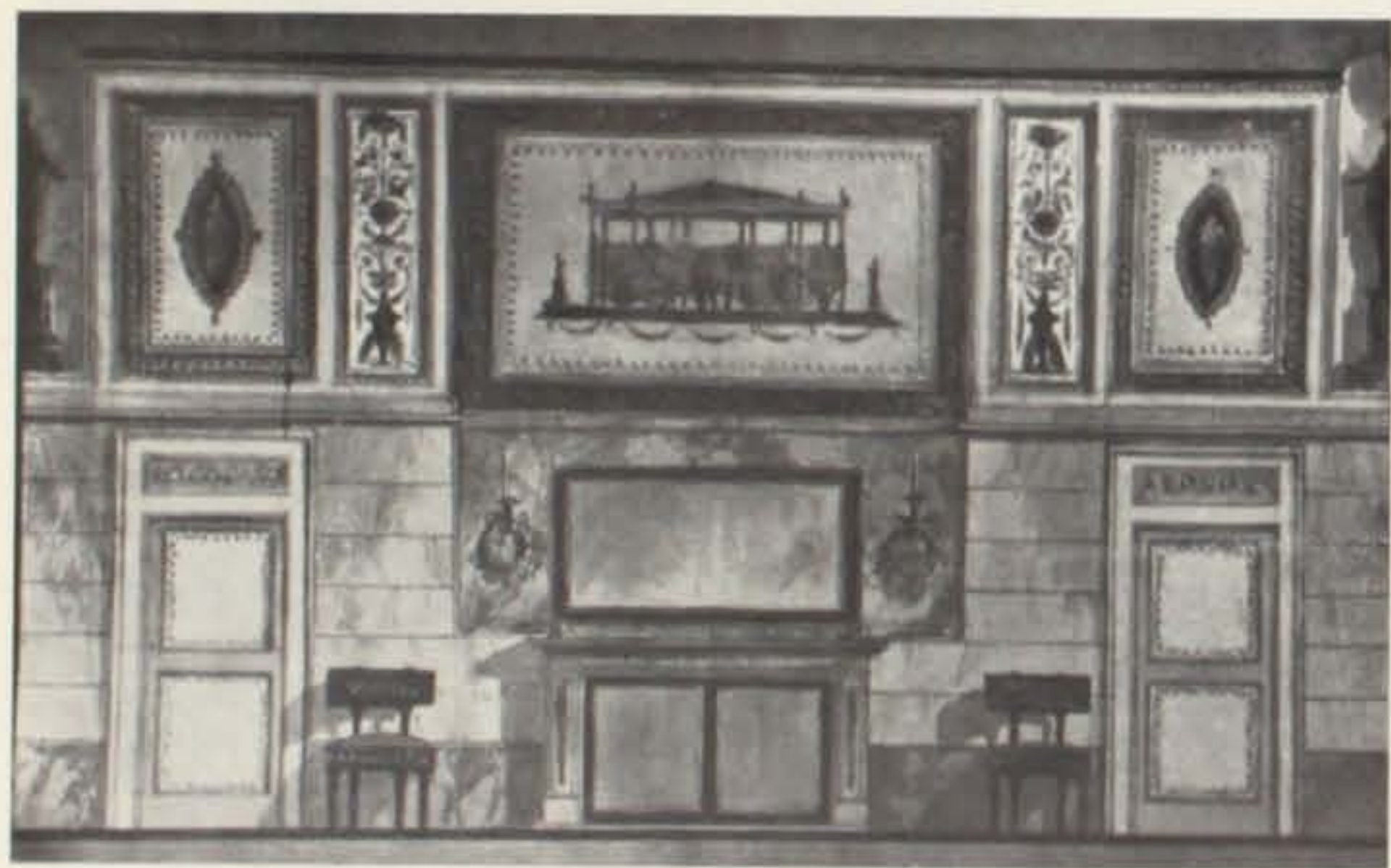


Fig. 25  
A. Basoli, progetto per la decorazione di una sala per il marchese Melara (1809).  
Bologna, Accademia di Belle Arti.



*Libreria della tenda Cispadana -*



Fig. 26  
A. Basoli, progetto eseguito (1797) per la decorazione di una sala con motivi  
raffiguranti una tenda cispadana. Bologna, Accademia Belle Arti.



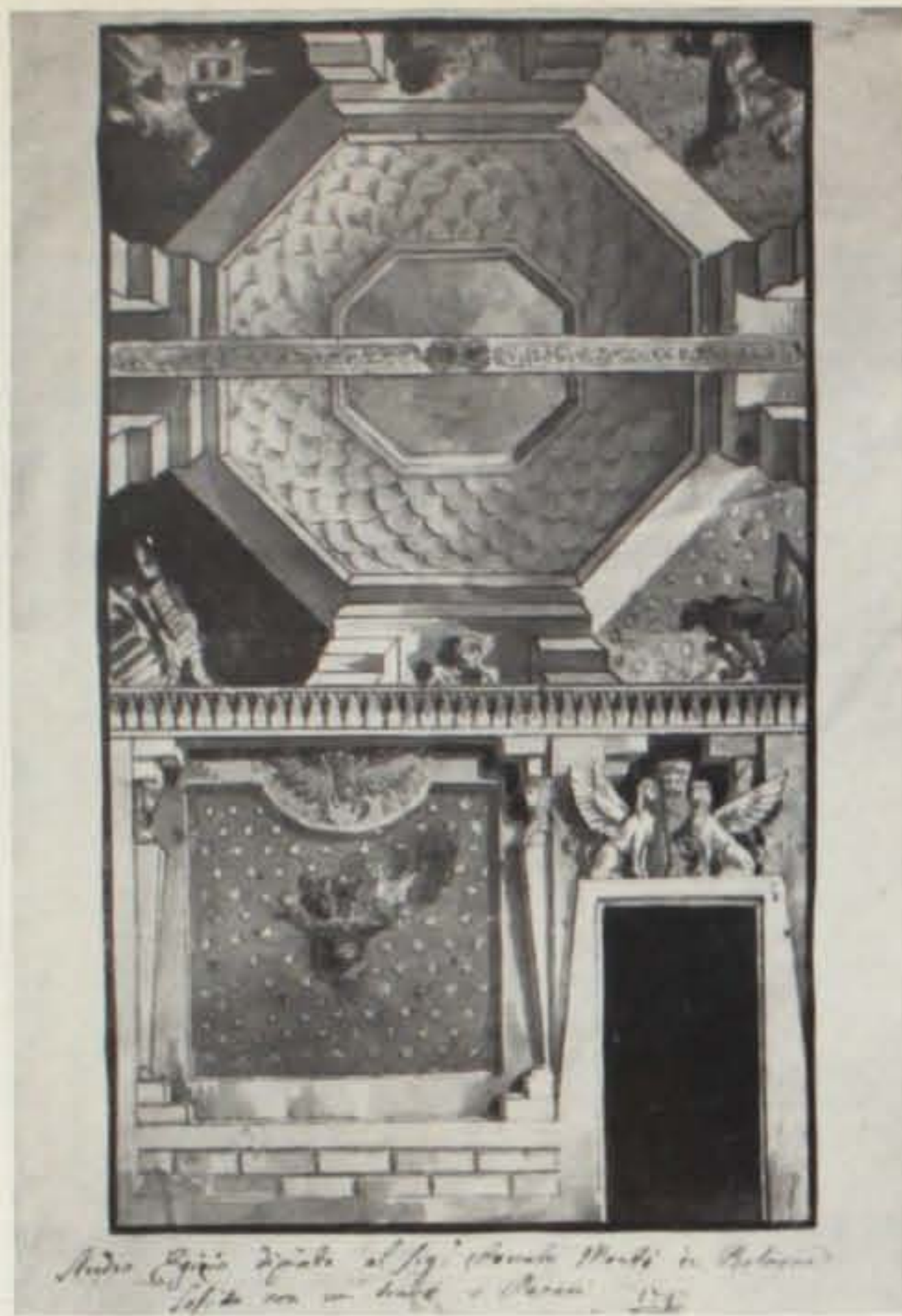


Fig. 27  
A. Basoli, progetto eseguito (1797) di decorazione dello studio per l'avvocato Monti. Bologna, Accademia di Belle Arti.



Fig. 28  
F. Giani, uccisione di Cesare, particolare della sala con episodi di storia romana di palazzo Aldini.

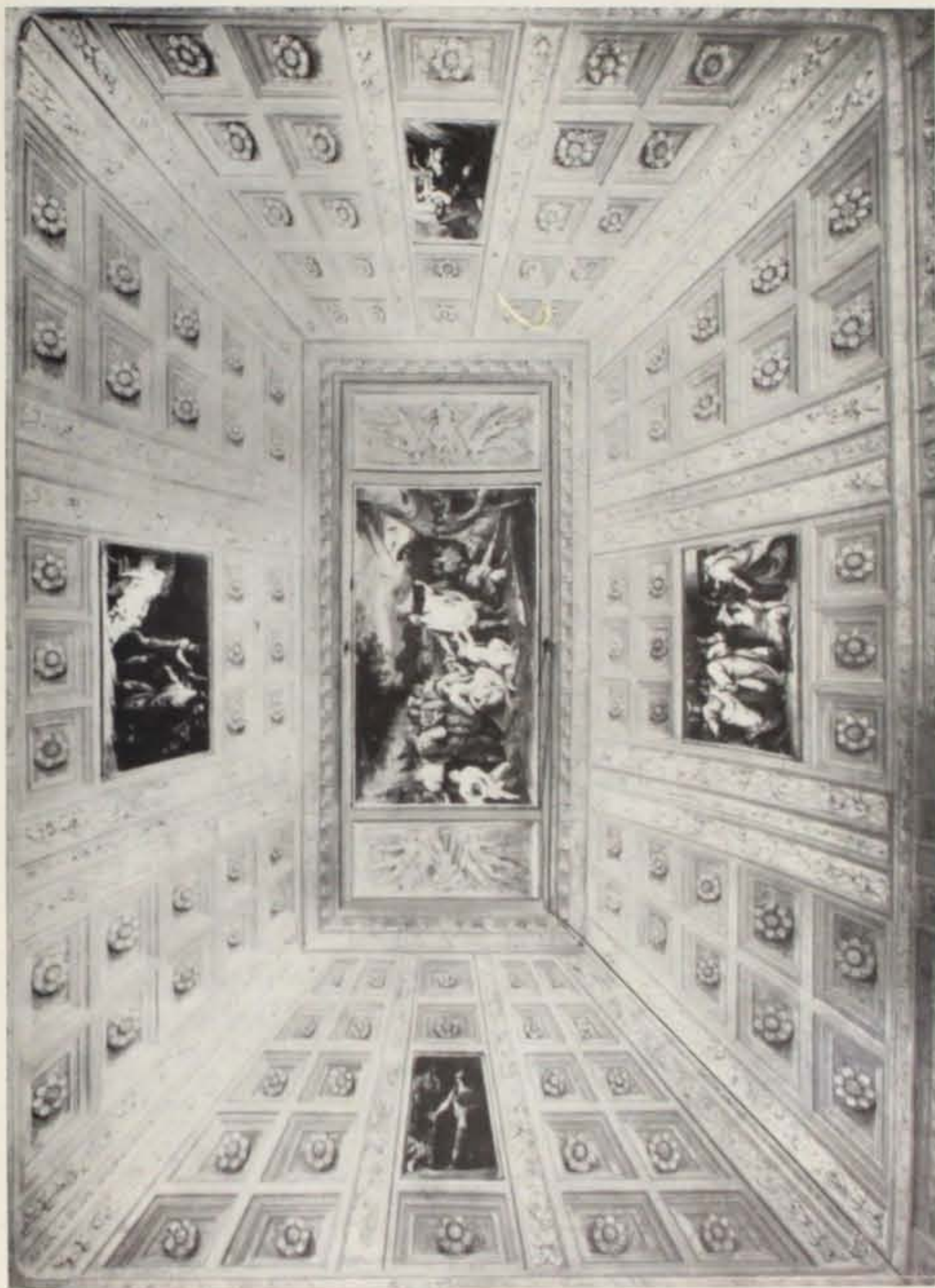


Fig. 29  
F. Giani, sala con episodi della storia romana. Bologna, palazzo Aldini.



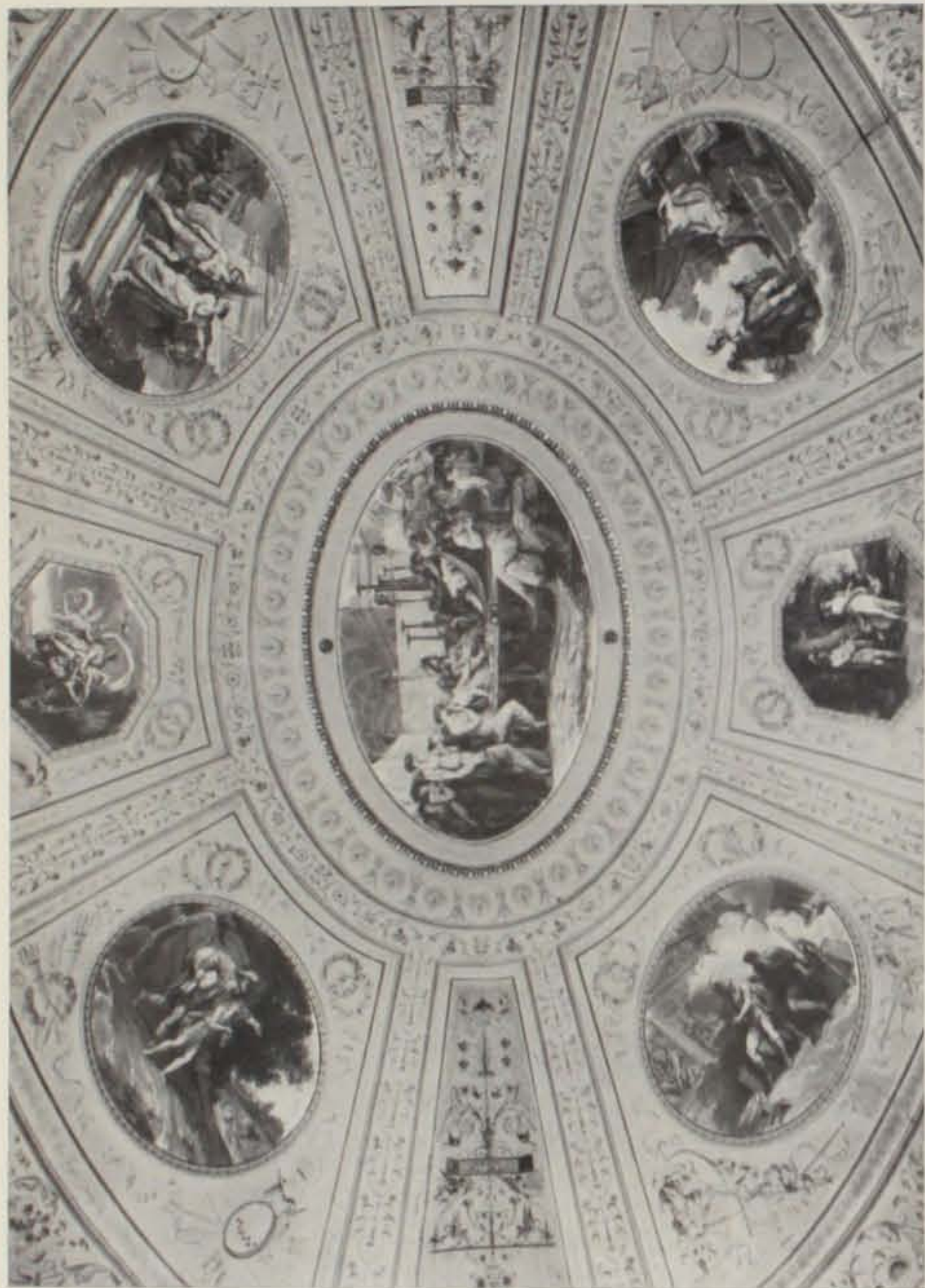


Fig. 30  
F. Giuni, decorazione della volta della sala ovale di palazzo Marescalchi con episodi tratti dall'Eneide.



Fig. 31  
F. Giuni, Enea e Didone, particolare della decorazione della sala ovale in Palazzo Marescalchi.





Fig. 32  
F. Giannini, Cupido nelle vesti di Julo bacia Didone, particolare centrale della decorazione della sala ovale in palazzo Marescalchi.



Fig. 33  
F. Giannini, trionfo di Bacco e Arianna, particolare centrale della decorazione di una sala in palazzo Marescalchi.



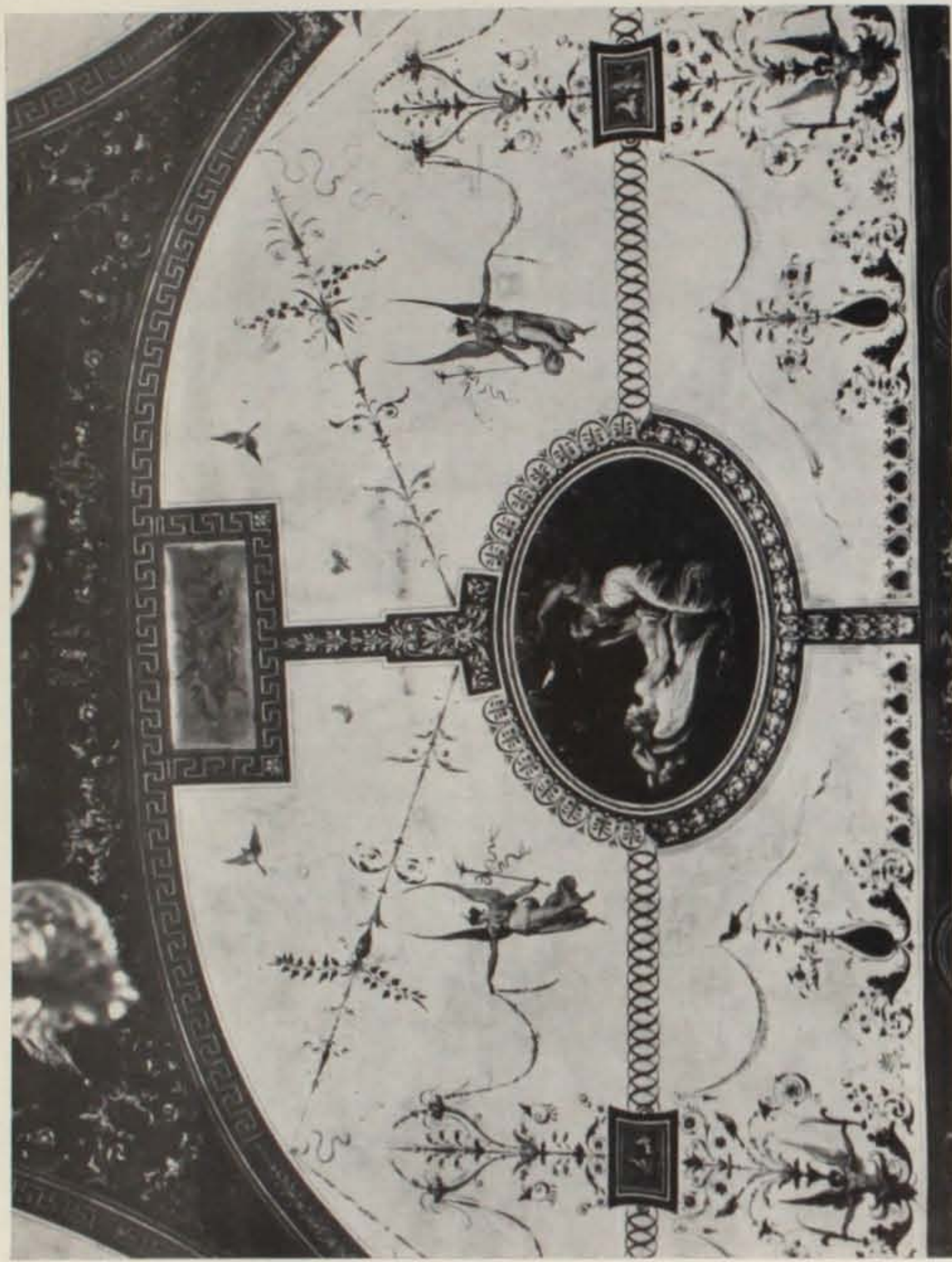


Fig. 34  
F. Giani, Amore e Psiche. Bologna, palazzo Baciocchi.

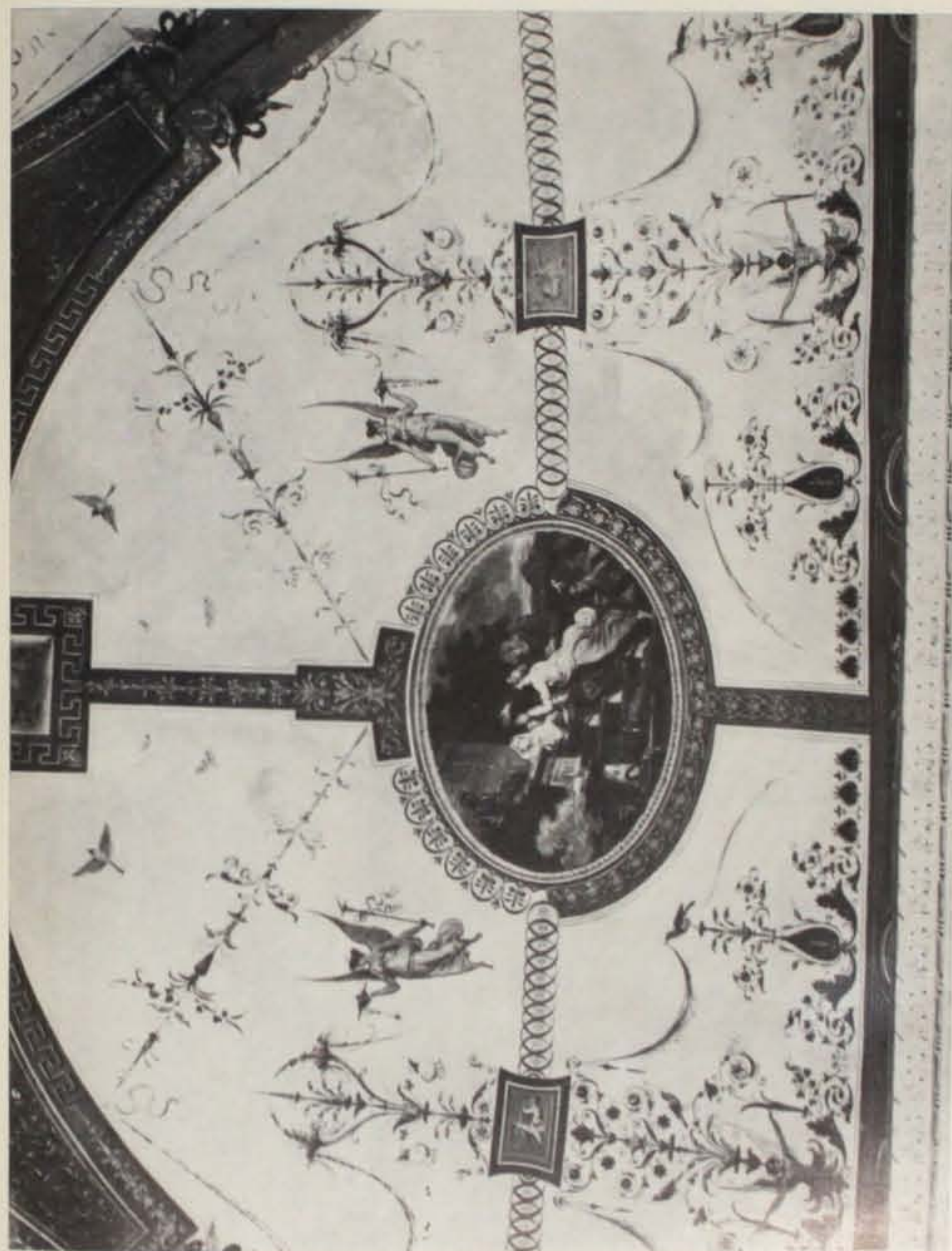


Fig. 35  
F. Giani, sala di Psiche, particolare. Bologna, palazzo Baciocchi.





Fig. 36  
F. Gianni, trionfo di Augusto, sala degli eroi romani. Bologna, palazzo Baciocchi.



Fig. 37  
F. Gianni, particolare della sala dedicata agli eroi romani. Bologna, palazzo Baciocchi.



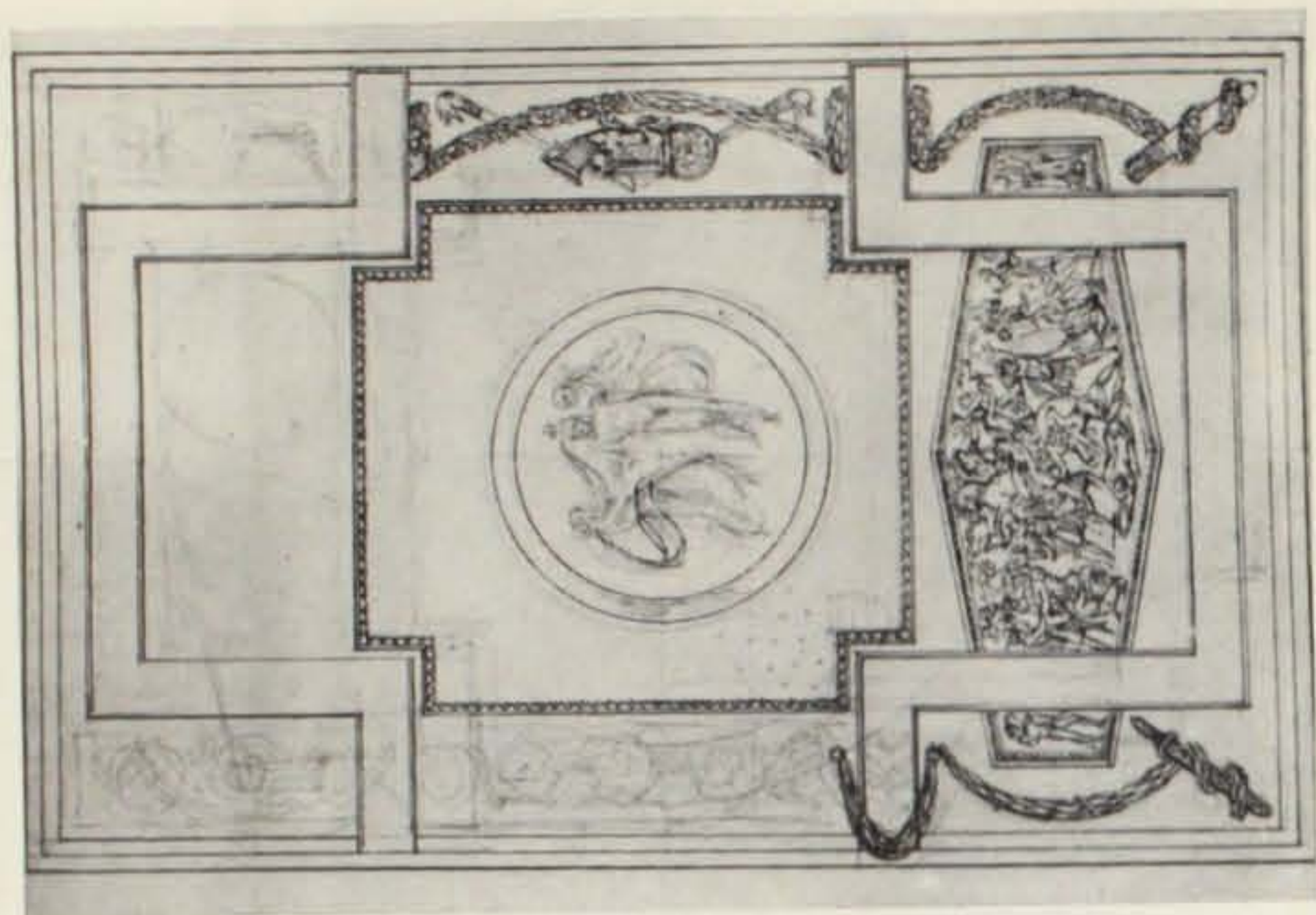


Fig. 38  
P. Palagi, schizzo per la decorazione di una sala di palazzo Aldini. Bologna, Archiginnasio.

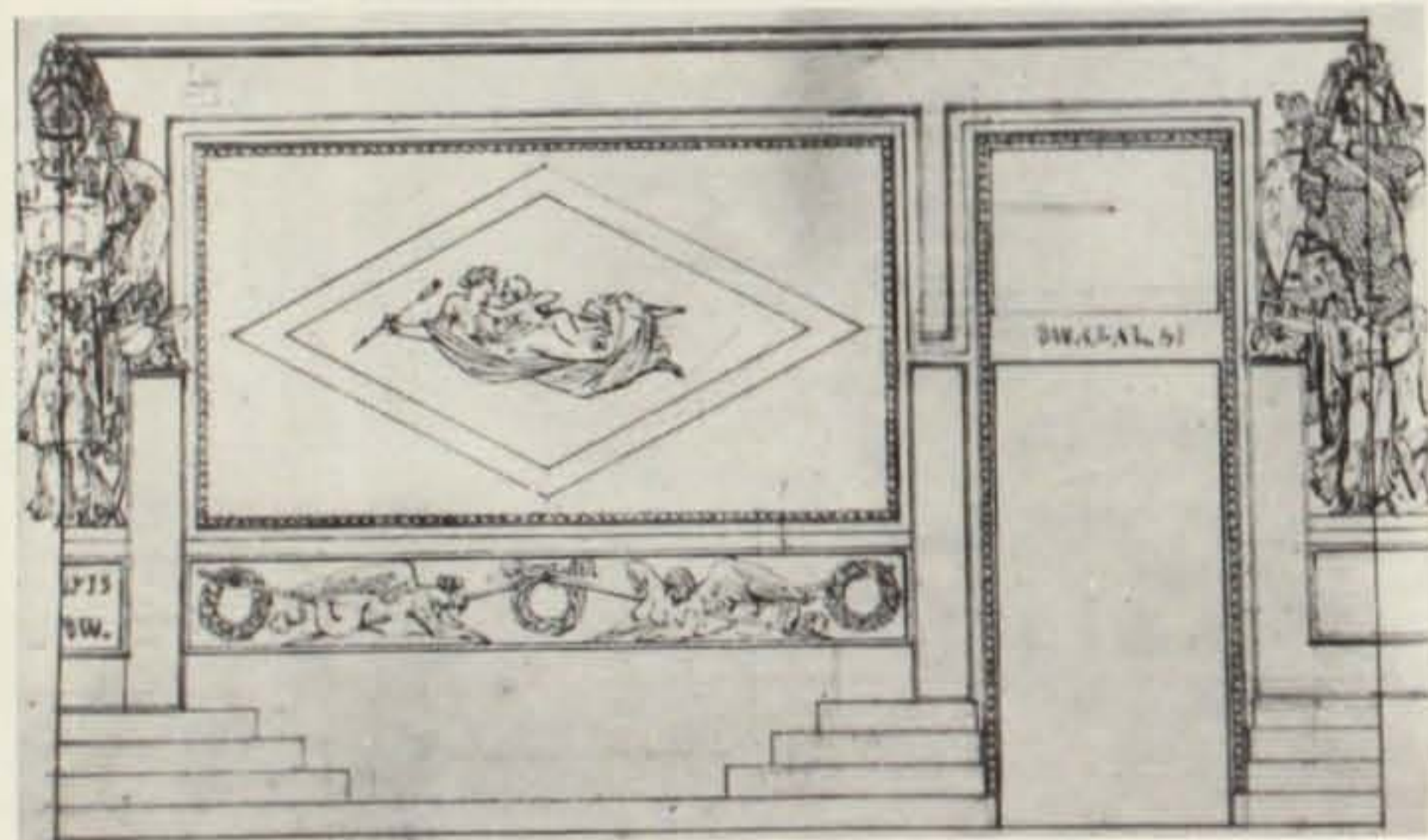


Fig. 39  
P. Palagi, studio per la decorazione di una sala di palazzo Aldini. Bologna, Archiginnasio.



Fig. 40  
P. Palagi, decorazione della volta di una sala di palazzo Aldini.





Fig. 42  
P. Palagi, disegno per la decorazione di una tomba alla Certosa di Bologna.



Fig. 41  
P. Palagi, disegno per la decorazione della tomba di Luigi Sam-  
pici (1804).

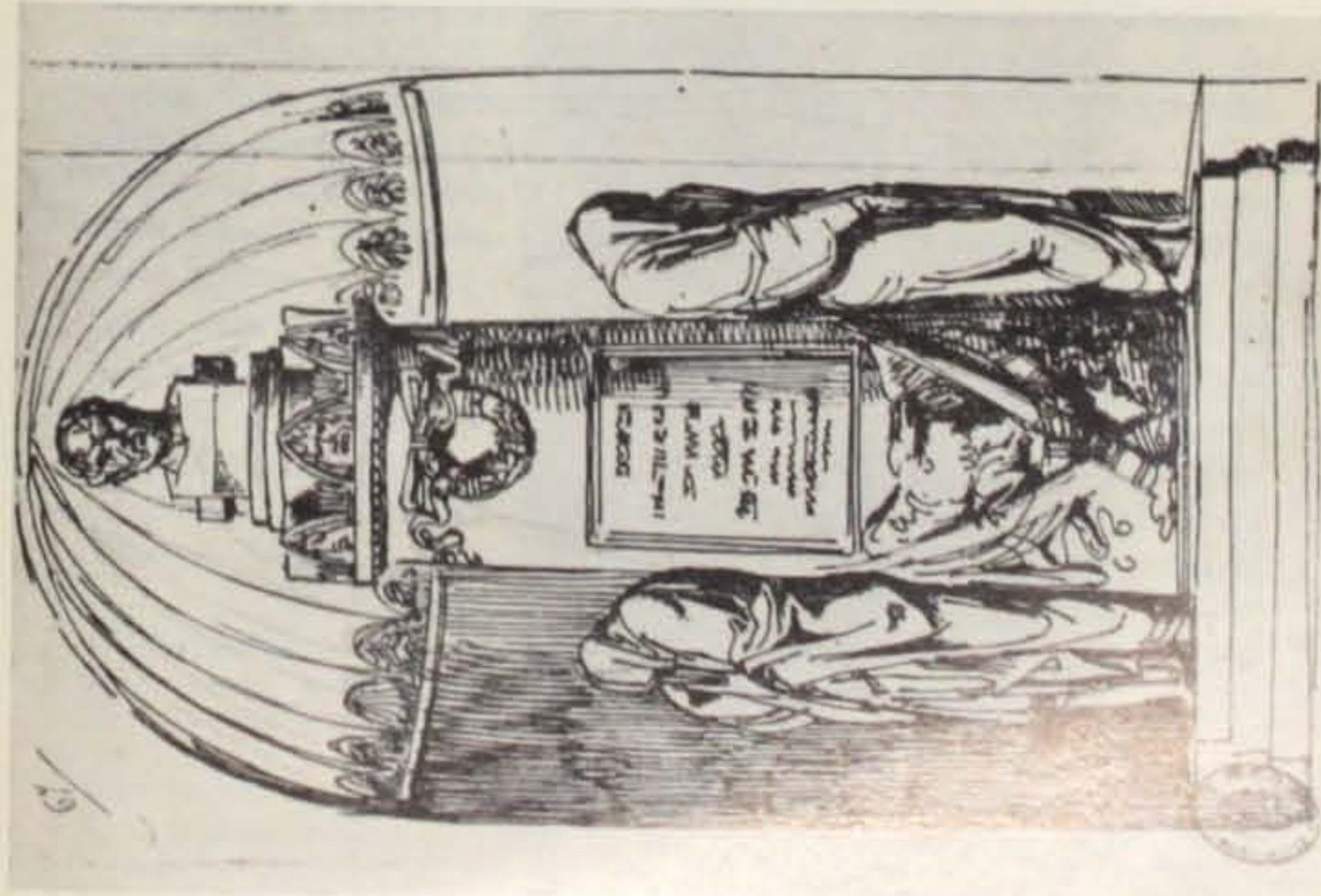


Fig. 43  
P. Palagi, disegno per la decorazione della tomba di Girolamo Bolognini Amorini. Bologna, Archiginnasio.



Fig. 44  
P. Palagi, disegno per la decorazione di una tomba alla Certosa di Bologna.





Fig. 45  
R. Fantuzzi, progetto eseguito (1822) per la decorazione di una sala da pranzo ovale nella casa del dott. Baravelli. Bologna, collezione privata.

ne dal mondo antico è contenutissima. Fra l'altro, questo palazzo si inserisce naturalmente nel contesto edilizio di Strada Maggiore senza il sospetto di una benché minima prevaricazione nei riguardi delle antiche case che lo circondano (figg. 11-13).

Con questa scelta l'Aldini, siamo al 1797, segue ancora l'antica prassi bolognese, tendente a caratterizzare con maggiore grandiosità l'interno degli edifici piuttosto che i loro prospetti. Infatti, il reciproco e vigile controllo esercitato dalle varie famiglie della classe senatoria frenò in campo urbanistico, per molti secoli, ogni politica di *grandeur* promossa per sottolineare il ruolo di singole casate. Palazzo Aldini, inoltre, nel suo perimetro irregolare e sinuoso, denuncia ancora attivo il condizionamento di antiche preesistenze. Questa peculiarità di Bologna fu intravista pure dallo scrittore francese anche se egli non fa un preciso riferimento al fatto architettonico. In un confronto con Milano, Stendhal sottolinea il perdurare a Bologna di un antico spirito medioevale<sup>23</sup>. Una impronta ben differente, come si diceva, è dato cogliere nella villa sul colle dell'Osservanza, commissionata dall'Aldini, ormai personaggio di primissimo piano nella amministrazione del Regno d'Italia. Per seguire un suggerimento dell'Imperatore il ministro napoleonico non indietreggiò davanti all'idea di invadere con la propria dimora estiva un'area sacra ai bolognesi perché densa di antiche memorie simboliche: l'autonomia e le libertà comunali della città. Con un gesto provocatorio quanto cinico egli impose di adibire le mura dell'antica e venerata chiesa di S. Maria della Rotonda nientemeno che a sala da pranzo della nuova fabbrica che, a simbolo dell'altissimo prestigio del ministro, si erge in una posizione di dominio sul cuore della città. Fu questa una scelta che non portò certo fortuna né all'Aldini, né alla grandiosa dimora, tra l'altro, mai ultimata per quanto riguarda la decorazione interna.

In casa Aldini il coerente rapporto tra esterno e interno, tra arcate vere ed illusorie del cortile e della scala, resta ad indicare invece, la raffinatezza del progettista che volle instaurare un discorso strettamente complementare con una validissima schiera di decoratori. Dato che questo palazzo offre un'antologia quasi completa degli arredatori d'interni d'età neoclassica, e che qui per due volte Stendhal fu ospite, varrà la

<sup>23</sup> STENDHAL, *Rome, Naples et Florence*, cit., vol. I, p. 219: «Bologne appartient bien autrement à l'Italie du moyen âge que Milan; cette ville n'a pas eu un saint Charles pour briser son caractère et la monarchiser».



pena di soffermarsi un poco. I nomi che appaiono sono pressoché quelli dei pittori che decorarono le sale dei palazzi Ranuzzi, Baciocchi, Tanari, Marescalchi, vale a dire i salotti da lui maggiormente frequentati. Invano però cercheremo nelle sue pagine un apprezzamento. Come si è detto, probabilmente la mancanza a Bologna, a differenza di Milano, di una critica militante impegnata a sostenere e valorizzare gli artisti — gli oscuri saggi di Pietro Giordani suonavano quanto mai astratti, mentre quelli dell'Aldrovandi erano costantemente dominati dal rimpianto della grande tradizione seicentesca — può essere una delle cause del disinteresse dello scrittore, solitamente attento alle diatribe che un'opera poteva suscitare. D'altra parte non vi è dubbio che in quell'epoca si ragionasse ancora per generi e la decorazione, contenuta nel passo ridotto delle nuove grottesche alla pompeiana, doveva certamente sembrare un'arte inferiore. Ancora una volta erano i quadri di « historia » a catalizzare i maggiori interessi. Ma tant'è. Certo che sulle pareti interne degli edifici bolognesi citati si rinnova, negli anni a cavallo del secolo, una vivacissima gara fra decoratori: un entusiasmo e una felicità d'invenzione che può quasi richiamare i tempi eroici di Mitelli e Colonna. Da una parte i seguaci dei Gandolfi, fedeli alla decorazione dell'intero cielo del soffitto, disponevano con liquido e leggero pennello le divinità pagane, ricorrendo, semmai, all'aiuto di un Martinelli per allestire fondali paesistici ed apprestare scenografici tralicci di verzura<sup>24</sup>. Dall'altra parte i decoratori più giovani e di cultura più aggiornata rifiutavano le vaste superfici di derivazione barocca ed optavano per i motivi alla pompeiana costringendo le figure nello spazio esiguo della medaglia. Fra questi ultimi il ruolo maggiore lo ebbe lo spregiudicatissimo Basoli che seppe mescolare il cinese all'impero, l'egizio all'assiro, il rustico al giacobino. Ogni tema è per lui sempre fonte di genialissime invenzioni e, quando egli conserva la pagina ampia dell'intera parete, eccolo erigere sottilissimi diaframmi di veli, intrecciare flessuosi vimini, soffiare su piume leggere. Accanto alla decorazione della parete, Basoli progetta anche il mobile, la tenda, il lume, il quadro<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Si vedano alcune sale nei palazzi Tanari, Gnudi, Hercolani e nelle ville Pallavicini e Valmy. In palazzo Aldini, Vincenzo Martinelli decorò alla « boschereccia » una graziosa sala ovale. Seguace del Martinelli fu Rodolfo Fantuzzi, che dipinse la bella sala di Palazzo Hercolani. Si pubblica in questo articolo il progetto (1822) del Fantuzzi per una saletta di casa Baravelli (fig. 45). Le figure furono eseguite da Pietro Fancelli.

<sup>25</sup> I disegni per le decorazioni di interni ideate dal Basoli si conservano in numerosi album presso l'Accademia di Bologna. Come è noto da questi furono derivate le

Peccato che Stendhal si sia accorto solo di come sgangherata fosse la mobilia di casa Tanari. Quella disegnata dal Basoli non mi pare risulti poi di tanto inferiore a quanto Georges Jacob, maestro così spesso invocato dallo scrittore, aveva ideato. Antonio Basoli, pervicacemente attaccato a Bologna — rifiutò sempre le offerte di lavoro che gli giungevano anche dalla Russia e dalla lontana America — andava colmando infatti le lacune provinciali con appassionate e fantastiche meditazioni su tutte le incisioni che la stampa internazionale poteva offrirgli. Libri d'arredo e di decorazione, di viaggi, di antichità greche latine egizie orientali, di erudizione filologica o di evocazione fantastica, tutto è assimilato e trasformato dalla sua fertilissima fantasia di timbro pittoresco e preromantico. Un campo in cui pure egli eccelse fu quello della scenografia, ma non mi consta che Stendhal lo abbia mai ammirato (figg. 24-27).

Tornando a casa Aldini sono da citare accanto a quelli del Basoli gli interventi di Pietro Fancelli e di Vincenzo Martinelli<sup>26</sup>; e soprattutto, al piano terreno, le quattro salette decorate da Felice Giani. Si tratta sostanzialmente, nel campo della decorazione, del suo debutto a Bologna, subito dopo il successo della gloriosa impresa faentina di palazzo Milzetti. In seguito, dal 1805 sino al 1822, i salotti bolognesi si contenderanno il privilegio di venire rallegrati dalla grafia appassionata e focosa del pittore giacobino che ora ironizza le gesta delle divinità olimpiche, ora propone le alte passioni civiche declamate dagli eroi antichi. Il tutto sempre con un segno rapidissimo, da turbine quasi, che incalza rompe corrode la forma. Un'ansia preromantica l'ha reso una sorta di fratello minore di Blake e di Fuseli, più sanguigno però e meno lunare. La sua fedeltà agli ideali napoleonici si esprime ancora in piena epoca di restaurazione sulle pareti di casa Baciocchi dove ripropone trionfi di grandi condottieri. Il colore tuttavia si è fatto più corrusco, il segno, se è possibile, ancor più mordente, mentre i corpi degli eroi si assiepano e

tavole dei *Compartimenti di stanze*. Per Antonio Basoli si veda la voce di Anna Ottani Cavina nel *Dizionario Biografico degli Italiani*. Da tempo Cristina Nuzzi sta svolgendo approfondite ricerche sull'attività del Basoli scenografo e decoratore.

<sup>26</sup> Per Pietro Fancelli si veda lo studio di prossima pubblicazione a cura di Mario Fanti, Luisa Vertova e A. M. Matteucci. Lo stesso Fancelli nel suo elenco manoscritto delle opere cita: « In casa del sig. avvocato Aldini una bella camera dipinta dal sig. Basoli, feci statue e bassirilievi ». Per il Fancelli l'epoca dovrebbe essere dopo il 1819, data a nostro avviso troppo tarda. Con ogni probabilità si tratta della sala della musica. Confronta nota 24.



si stipano in una sorta di vertiginoso timore dell'azione solitaria. La vicenda artistica di Giani non si dipana come quella del Basoli massimamente entro le mura di Bologna, ma conosce la gloria di numerosi incarichi imperiali. Praticamente Giani è attivo nei principali palazzi napoleonici italiani: da Roma a Milano a Venezia. Sarà chiamato persino in Francia per decorare le Tuileries e la Malmaison di Giuseppina. Sottili ed infiniti fili legano le orme di Stendhal a quelle del pittore. A non temere di essere pignoli, con date alla mano, si potrebbero individuare loro probabili incontri; fra l'altro, Giani a Bologna risiedeva in casa Martinetti e l'amicizia dell'Aldini lo aveva portato, sempre per impegni di lavoro, nella Montmorency di Stendhal. Il recupero che egli fa, sulle orme di Fuseli e di Blake, di Michelangelo, non viene compreso da Henri Beyle: pensare che sono circa gli anni in cui lo scrittore stende la sua biblica pagina sulla imminente fortuna del Buonarroti<sup>27</sup>! Ma non

<sup>27</sup> Ritengo possa riuscire utile per i prossimi studi su Felice Giani, che ci auguriamo non debbano troppo tardare (Anna Ottani Cavina sta conducendo una ricerca sugli splendidi disegni dell'artista), riportare alcune notizie frutto di indagini da me svolte nei palazzi bolognesi. Si ricorderà che Giani ha sempre avuto come collaboratore il Bertolani col quale divide solitamente a metà i vari pagamenti. Non solo per questo motivo, ma anche perché spesso la qualità è discontinua, mi pare si possa vedere un intervento del Bertolani anche nelle parti figurate e non solo nei motivi quadraturistici e ornamentali come in genere si ritiene. Senza riferire sull'intera bibliografia relativa al pittore, desideriamo citare qui solo la ricca tesi di laurea di padre Crippa, discussa presso l'Istituto di Storia dell'Arte di Bologna con il prof. R. PALLUCCHINI, utile per i numerosi dati derivati dal taccuino e dalle lettere del pittore. Alla luce di questi documenti (si accenna qui soltanto all'attività nel campo della decorazione d'interni) Giani avrebbe dipinto a Bologna nelle seguenti case: *Opere non rintracciate o distrutte*: decorazioni per il Teatro Comunale, per casa Martinetti (1806, 1810, 1820), per Palazzo Marescotti (1807), per casa Marconi (1807), per il Casino Civico (1810), per Palazzo Bianchetti (1811), per Casa Rossi (1810), per Villa Aldini (contratto 1810), per Palazzo Bentivoglio (1810), per Casa Zanolini (1811), per casa Zacchiroli (1811), per il Casino di Campagna del conte Laertina (?) (1811), per Casa Lazari (1811), per Casa Bertazzoli (1812), per casa Zoboli-Tomba (1816), per casa Bianchetti (1816), per Palazzo Sampieri (1818), per casa Mattioli (1820). Le date a volte si riferiscono al contratto, a volte ai pagamenti. *Opere rintracciate*: Casa Aldini, Via Maggiore n. 34, Piano terreno: I sala. Sono raffigurati soggetti di storia antica e simboli delle arti. In un riquadro Minerva scrive il nome dell'Aldini. II sala. La volta è decorata con grottesche e figure alludenti alla pace e alla giustizia. Nel riquadro centrale è raffigurato forse «l'imbarco per Citera». III sala. Nel mezzo di una volta decorata alla pompeiana vi è un riquadro con soggetto non identificato. IV ambiente. Si tratta di un piccolo gabinetto con volta e pareti decorate. Sono raffigurati dei motivi architettonici chiaramente derivati dal secondo stile pompeiano. È assai simile al «gabinetto d'amore» di palazzo Milzetti di Faenza che porta, come è noto, la data 1805. La vicinanza stilistica non è casuale perché proprio in quest'anno il Giani riceve acconti per lavori fatti in casa Aldini (figg. 23, 28, 29).

sono molti i pittori contemporanei citati da Stendhal: qualche lode all'Appiani e severi rimproveri al Camuccini. Per lo pseudo romanticismo di Hayez, validamente sostenuto dagli intellettuali milanesi, lo scrittore spreca tuttavia parole di ammirazione. Ora l'artista è ricordato come «le premier peintre d'Italie en ce moment», ora decisamente si afferma «rien moins que le premier peintre vivant». Una volta accanto al nome dell'Hayez egli cita anche quello dell'inseparabile compagno Pelagio Palagi; e con questo si ha finalmente un riferimento ad un pittore bolognese vivente: «excepté M. Hayez de Milan et peut-être M. Palagi, les

*Palazzo Marescalchi*: nel taccuino del Giani a partire dal 14 gennaio 1810 si hanno numerosi riferimenti ai lavori commissionatigli dalla famiglia Marescalchi. Complessivamente doveva trattarsi della esecuzione di una sala da pranzo, (80 zecchini), di una camera di Bacco (100 scudi), di una camera di Minerva (50 scudi), di una camera di Apollo (50 scudi) e di un'altra camera di cui non si comprende il nome (80 scudi). Giani decorò inoltre lo zoccolo della galleria dei quadri (6 scudi). I pagamenti per i suddetti lavori avvengono in varie rate, sino al 31 ottobre 1810. Ci è stato possibile rintracciare varie sale, alcune delle quali fanno parte della sede dell'Ufficio Traffico del Comune di Bologna, altre della sede della Sovrintendenza ai monumenti. Ora vi si accede per due diverse entrate, ma un tempo erano tutte contigue. *Grande sala ovale*: nei sette scomparti della volta sono affrescate storie mitologiche in gran parte riferentisi ad Enea. Non si conoscono i nomi dell'architetto e dell'elegantissimo stuccatore. Quest'opera rappresenta uno dei momenti più alti dell'arte del Giani che qui accentua elegantissimi moduli neomanieristici accompagnandoli di preziose intonazioni chiare. *Camera di Bacco*: la decorazione della volta presenta in 6 tondi «vittorie alate sy bighe» mentre al centro vi è «il trionfo di Bacco e Arianna». *Camera d'Apollo*: al centro un tondo assai rovinato con «Apollo citaredo». *Camera di Diana*: al centro della volta decorata con grottesche si hanno quattro esagoni con le grazie, Diana su di una biga. *Camera della pittura*: in due ottagoni raffigurazioni simboliche relative alla pittura. Le decorazioni di queste ultime stanze sono di qualità inferiore a quelle della grande sala ovale. Forse si deve ad un intervento del Bertolani (figg. 30-33).

*Villa Contri ora Vecchietti* (per quest'opera cfr. G. CUPPINI, A. M. MATTEUCCI, *Ville...*, cit., 2<sup>a</sup> ed., p. 340, figg. 285-291).

*Palazzo Ranuzzi, ora Sanguinetti*, via S. Stefano, 45: alcune sale nell'ala adiacente a via Rialto.

*Il palazzo della Lana* (i cui affreschi del Giani sono stati pubblicati da E. GOLPIERI, in «Paragone», 7, 1950) si trova in via Castiglione, 47.

*Palazzo Baciocchi* ora sede del Tribunale. Nella corrispondenza del Giani si trovano importanti accenni all'opera svolta in questo palazzo. Il Caldesi, in data 6 marzo 1822, scrive al pittore che il Basoli e il Cini hanno già «preso la misura di ciò che devono dipingere ed ora stanno facendo i disegni per fare i loro contratti» (E. CRIPPA, *op. cit.*, vol. III, p. 146). Le decorazioni del Giani, fino ad oggi mai studiate, ma solo parzialmente riprodotte o citate, sono: stanza di Psiche (a destra dello scalone) in quattro ovali si hanno momenti della favola di Psiche, mentre in quello centrale vi è la scena del matrimonio con Amore. Sala dei Trionfi, ora stanza del Presidente della Corte d'Appello, si hanno nel soffitto sei scene racchiuse in lunette con i trionfi di personaggi della storia romana (Emilio, Augusto, Coriolano, Tito, Marcello, Germano) al



peintres vivants d'Italie ne peuvent le disputer aux nôtres »<sup>28</sup>. La straordinaria qualità di Palagi ritrattista, testimoniata alla mostra stendhaliana dal prezioso quaderno della Biblioteca Comunale, strappa un altro commento positivo a Stendhal, che ricorda d'aver visto in Bologna degli « admirables portraits » del Palagi<sup>29</sup>. Se egli poi tace delle altre opere bolognesi di questo pittore, non si può fargliene certo un rimprovero. In fondo, salvo un brevissimo cenno di Gaetano Giordani, nessuno si è mai accorto che, proprio nelle sale di casa Aldini, figura il giovane pupillo di Filippo Aldrovandi col suo fare erudito ed archeologico che tanto lo distingue da quello avvampante del Giani<sup>30</sup>. La stanza di Enea certamente gli spetta completamente, come a lui si devono le decorazioni di alcuni sepolcri della Certosa: il cimitero per altro ricordato con sufficienza ed ironia da Stendhal, e dove l'eclettica erudizione del maestro fornisce alla società napoleonica iconografie laiche e massoniche. I disegni preparatori che in larga copia si conservano nella Biblioteca dell'Archiginnasio mostrano tuttavia maggior affinità di quanto non sia dato cogliere negli affreschi, assai più torniti e compatti, con lo spirito irruente del Giani<sup>31</sup>. Ma Stendhal favorirà Palagi in maniera ancora più lusinghiera: a lui affiderà nientemeno che l'incarico di disegnare per la nuova casa dell'infelice Clelia gli arazzi con le imprese belliche della

centro della volta la « continenza di Scipione ». Nella decorazione predominano i colori bianco, rosso e verde. Stanza di Teseo, ora Camera di Consiglio della prima sezione Penale, nella volta in otto tondi divinità pagane, mentre nei due ottagoni allungati, con ogni probabilità, è raffigurato il Trionfo di Teseo ed una scena di convitto. Due ambienti minori prima e dopo la lunga galleria. Sulle pareti, a mo' di fregio sono rispettivamente dipinti scene di offerte di sacrificio a Marte, a Minerva, a Cibele e a Diana. Piccolo corridoietto, nel soffitto vi è dipinta la raffigurazione della pittura che traccia su di una tavola il nome Felice e la data 1822. L'importante ciclo è dunque da considerarsi fra le opere estreme dell'artista, che, come è noto, morì nel 1823. Queste decorazioni sono quindi in stretta contiguità con quelle di casa Naliati di Ferrara eseguite nella primavera del 1822 e con quelle del palazzo Lambertini-Ranuzzi di Bologna per cui si hanno pagamenti nel novembre del 1822 (figg. 34-37).

<sup>28</sup> STENDHAL, *Histoire de la Peinture*, ed. consultata: Cercle du Bibliophile, Edito-Service, Genève, 1969, p. 322.

<sup>29</sup> STENDHAL, *Oeuvres complètes*, ed. Divan, Art., p. 158: « M. Cammuccini est un homme fort adroit, qui fait de grands tableaux [...] Ces grandes toiles n'apprennent rien de nouveau et ne laissent aucun souvenir. Cela est correct, convenable et froid ».

<sup>30</sup> STENDHAL, *Oeuvres*, cit., *Promenades*, III, p. 276; *Correspondance*, VI, p. 236.

<sup>31</sup> I disegni del Palagi per le decorazioni di Casa Aldini sono i nn. 1751, 1752, 1129 dell'Archiginnasio. Per Palagi si vedano i miei due articoli di prossima pubblicazione: *Carlo Filippo Aldrovandi Marescotti maestro di P. Palagi e L'attività giovanile di P. Palagi nei disegni dell'Archiginnasio di Bologna*.

famiglia Crescenzi. Una commissione di tal genere è data ovviamente all'artista maturo, vale a dire al pittore di grandi soggetti storici, brillantemente affermato a Milano: quello che, nonostante si sia in tempi di grandi rilanci, oggi è per noi più difficile amare<sup>32</sup> (figg. 38-40).

Il materiale illustrativo di questo articolo è pressoché tutto inedito: è frutto di una campagna fotografica condotta grazie al contributo concessioni dal prof. Francesco Arcangeli nell'ambito della ricerca del C.N.R. sulla scenografia emiliana. Desidero ringraziare vivamente il prof. Gino Nenzioni, direttore della Biblioteca dell'Archiginnasio per aver gentilmente facilitato le mie ricerche. Un grazie anche al prof. Umberto Marcelli, sempre generoso di preziosi consigli e a Giancarlo Roversi che mi ha fornito tante utilissime indicazioni.

<sup>32</sup> Palagi viene più volte citato da Stendhal. Si veda, sempre nell'edizione Divan: *Rome, Naples et Florence*, I, p. 97; III, p. 79. *Promenades*, I, p. 74, p. 243; II, p. 286; III, p. 276. *Chartreuse*, II, p. 229, 294. *Idées*, p. 204. *Correspondance*, VI, p. 236. *Mélanges d'art*, p. 160. Le citazioni più importanti sono quelle riportate nel testo (*Promenades*, III, p. 276; *Correspondance*, VI, p. 236) e quelle della *Chartreuse*. Si veda anche G. NICCOBEMI, *F. Hayez*, Milano, 1962, p. 104.



## Stendhal a Bologna: la scena urbana

di Pier Luigi Cervellati

L'intervallo di tempo che separa il passaggio del ruolo di Bologna da secolare capitale nordica del Regno pontificio a media città del Regno d'Italia, coincide con la trasformazione della città (della secolare città che si era andata formando, modificando, consolidando, strutturando in oltre duemila anni) da città a centro storico. « Liberata » dai francesi sul finire del Settecento, ritorna al pontefice in base agli accordi della Santa Alleanza stipulati al congresso di Vienna; tenta inutilmente di ribellarsi nel 1831; ci riprova ancora sull'onda dei moti quarantotteschi, e riesce a formare un governo provvisorio che dura dieci mesi, ma ricade per più di dieci anni nella restaurazione pontificia che cesserà, com'è noto, solo con l'unità del regno sabaudo.

L'alternarsi dei vari regimi con quello pontificio (in questa fase particolarmente sbandato e corrotto), altera nella sostanza il tradizionale « buon » governo della chiesa ed è quindi alla prima interruzione, quella francese, che si può far risalire la fine di una organizzazione amministrativa e soprattutto la fine di un'epoca economica con la conseguente predisposizione ad una di tipo nuovo anche per Bologna. Ed è anche una data, questa dell'arrivo delle truppe francesi, che segna la fine della formazione della città e che dà l'avvio alle notevoli trasformazioni future, che prenderanno corpo definitivamente solo dopo il 1860.

Al centro di questi anni di transizione e di trasformazione Stendhal conosce Bologna. Conosce la città, quella che coincide, press'a poco, con l'attuale centro storico. Infatti gli avvenimenti e i fatti politici che si succedono nella prima metà del secolo XIX poco o nulla incidono sulla struttura urbana. Sono avvenimenti d'altra parte che poco incidono sulla struttura economica e sociale perché la formazione di una nuova classe borghese di possidenti e capitalisti, di mediatori e commercianti

si ha a scapito prevalentemente della nobiltà, la quale non ha saputo cogliere il senso delle trasformazioni politiche in atto, mentre le classi sociali povere, in particolare i « sussidiati » e i « mendici », continuano ad avere la loro massiccia presenza all'interno della città.

Nonostante il succedersi dei regimi, nonostante avvengano moti anche violenti, nonostante si precisino istanze rivendicative di tipo sociale, come non si era mai verificato nella passata egemonia pontificia, la città, sommatoria di tutti gli interventi precedenti, rimane statisticamente ancorata a se stessa, al suo passato, non subisce cioè trasformazione alcuna, così come era sempre avvenuto prima. Una pausa, questa, che segna il finire della formazione della città e l'inizio, quindi, di una nuova fase, che per la prima volta, storicizzando i precedenti avvenimenti urbani, delimita la città che oggi definiamo storica o antica da quella moderna o nuova. Sappiamo infatti che subito dopo l'unità i grandi lavori, grandi ovviamente per Bologna, relativi alla predisposizione degli impianti ferroviari e bancari, modificando parte del tessuto urbano, modificano il rapporto della città con la campagna, ne alterano il ruolo e il peso territoriale iniziando quel processo di sostituzioni che darà luogo ad una serie di nuove componenti urbane non più integrabili con quelle del passato; anzi, contrapponendosi ad esse, ne delimiteranno per sempre, e in modo netto, la parte vecchia, da intendersi quale parte da sostituire successivamente con le nuove strutture corrispondenti alle moderne esigenze. Com'è risaputo, queste sostituzioni con il passare degli anni e soprattutto con l'avvio della industrializzazione non possono essere contenute nel tradizionale perimetro racchiuso dalle mura e assumeranno sempre più il ruolo di nuova città a cui subordinare, appunto, quella vecchia.

Di qui l'abbattimento delle mura, gli sventramenti, gli allargamenti, le sostituzioni, ecc., che si verificheranno fino ai nostri giorni, fino a quando, cioè, la coscienza urbanistica della città non attribuisce una funzione specifica alla parte antica e approfondirà il concetto di « centro storico », che, come tale, non può subire ulteriori sostituzioni e trasformazioni, in quanto non è più possibile quel processo di integrazione che era sempre avvenuto nel passato perché la città è diventata un'altra che, nel suo intrinseco significato, non ha nulla a che fare con quella precedente.

In questo quadro si evidenzia l'importanza e l'interesse allo studio e alla definizione del momento in cui la città diventa storica, del mo-



mento cioè che segna il passaggio fra un tipo di città che è rimasta strutturalmente uguale a se stessa per secoli e un tipo di città che da quel momento muta continuamente di forma e di dimensioni.

Ed è questo il quadro, lo sfondo, la scena urbana che vede Stendhal.

Con l'industrializzazione inizia questo processo di « formazione » del centro storico (basti pensare all'incremento di popolazione che registrano tutte le città), e questa industrializzazione coincide, grosso modo, con l'unità governativa del paese; ma questi dati non sono sufficienti per un'approfondita lettura della città storica nel suo complesso. Nel caso specifico di Bologna, l'indagine relativa al periodo che va dalla fine del '700 alla metà dell'800, coincide con la definitiva stabilizzazione della struttura storica, in quanto tutto quello che avviene dopo, facendo parte del processo di formazione della città moderna, è avulso dal contesto urbano precedente.

Questi cinquant'anni chiudono il progetto della città, della città che è stata per secoli: circondata dalle mura rinascimentali, tracciate sul finire del '300 e terminate solo nel '500; con il tessuto viario tracciato in epoche lontane e definito architettonicamente con l'insieme degli interventi che si sono succeduti fino a questo periodo; con gli spazi pieni e quelli vuoti formati all'interno degli isolati più lontani dal centro e che possiedono vaste zone per orti e giardini; con lo spazio esterno agricolo nettamente contrapposto con l'ambiente costruito, urbano.

L'equilibrio raggiunto è di altissimo livello, e non sarà più superato; anzi, sarà rotto dagli interventi successivi ai cinquant'anni che precedono la storicizzazione di quanto è avvenuto e che consentono di leggere l'immagine finale e definitiva di Bologna antica. Quella, appunto, che Stendhal vede e, in parte, descrive.

Le due fasi, quella antica e quella moderna, trovano il loro storico confine nei cinquanta travagliati anni che separano il trapasso definitivo da un regno all'altro: da una fase economica, enunciata o solo espressa dall'illuminato e illuministico cardinale legato, a quella in cui la città diventa il punto di concentrazione dell'unificazione contadina, il luogo deputato del nascente processo di industrializzazione. In effetti, in questo periodo non solo viene ad alterarsi il secolare rapporto città e campagna, ma è lo sviluppo stesso della città a mutare completamente. È il periodo di predisposizione alla città del capitalismo borghese che si contrappone ad una ormai logora reggenza del feudalesimo nobiliare.

È il periodo, ancora, del tentativo di uno sbocco sociale di tipo

nuovo: il liberalismo. Liberalismo visto, comunque, da una classe illuminata ma egemone, elitaria, che vede in Papa Mastai-Ferretti l'uomo nuovo, il nuovo regnante che ha letto proprio vicino a Bologna, a Montericco, Gioberti e *Il primato civile e morale degli Italiani*; il papa « giacobino » che doveva modificare l'assetto dell'amministrazione pubblica ma che in realtà « conservò al clero i suoi privilegi di fronte al laicato, le disuguaglianze sociali », e non tardò molto ad associarsi, a partecipare, agli indirizzi conservatori restaurati in tutta Europa.

Ed è questo un aggancio tutt'altro che formale per comprendere il distacco di una città dal suo assetto passato a quello attuale in cui — adottando soluzioni e modelli di crescita propri della città industriale dei regimi autoritari — si allarga il dissidio, fino a renderlo insuperabile, fra il passato, che da questo momento incomincia a diventare storico, e il presente che con quel passato non ha niente in comune. Inizia, cioè, quel processo di sviluppo urbano che viene definito di tipo capitalistico, nel senso che le preesistenti componenti povere della città, i sussidiati e i mendici, non modificano il loro ruolo sociale subalterno, pur assumendo un ruolo fondamentale nel processo di accumulazione del nascente capitale fondiario. Con il loro spostamento dall'interno della città alla periferia non solo si predispone il terreno ad operazioni speculative (che saranno tanto più redditizie quanto più « centrale » sarà l'area da loro occupata); ma si ottiene, soprattutto, una suddivisione del territorio per classi sociali che vedrà sempre più emarginata quella povera.

Industrializzazione e processo di sviluppo urbano capitalistico coincidono chiaramente nella trasformazione della città, sia nel suo rapporto con il restante territorio, sia nelle sue « nuove » dimensioni, sia, soprattutto, nel rapporto con il passato, di quel passato che noi oggi definiamo centro storico. Certo, anche le condizioni economiche nel contesto urbano del passato sono fortemente sperequate, ampiamente differenziate; ma, invece di trovare nella nuova città un diverso e nuovo equilibrio, vengono ulteriormente accentuate e peggiorate, venendo a cristallizzarsi sempre più le zone ricche da quelle povere, venendo cioè ad accentuarsi le discriminazioni non solo sociali ma anche territoriali.

I cinquant'anni, infine, che separano il passaggio definitivo da un regno ad un altro, sono ricchi di fermenti innovatori e portano ad una radicale trasformazione del concetto stesso di città; ma si risolvono,



dal punto di vista politico e amministrativo, in una nuova « restaurazione », più grave della precedente, in quanto gli ideali liberali del Risorgimento, al di là delle questioni patriottiche, si traducono in autoritari governi neo-conservatori. La città cosiddetta post-liberale impiega tutti i mezzi per tentare di assolvere ai nuovi compiti derivanti dall'industrializzazione/urbanizzazione crescente, e forma un organismo nel quale il « passato » diventa una parte percentualmente sempre più limitata, sempre più oppressa e soffocata — fino a scomparire in certi casi — per lasciare spazio, tutto lo spazio possibile, alle esigenze moderne. Nello stesso modo e nello stesso tempo la presenza della componente operaia e proletaria all'interno della città si assottiglia sempre di più per lasciare libero quello spazio necessario ed indispensabile allo sviluppo del capitale legato all'industrializzazione.

L'interesse alla conoscenza del quadro finale dell'immagine della città prodotta nei secoli, prima che abbia inizio la trasformazione moderna, coincide con lo stesso interesse alle cause che hanno determinato questa trasformazione.

Per Bologna quest'immagine coincide con il trapasso da un potere all'altro, coincide con gli ultimi cinquant'anni di governo pontificio che sono serviti per ribaltare all'inizio le giacobine idee libertarie, e alla fine per imporre alla restaurazione clericale una restaurazione laica, non diversa nei principi e nei benefici, identica comunque nella sostanza conservatrice.

Cinquant'anni per dare inizio, appunto, alla trasformazione di Bologna da città a centro storico.

Stendhal, quindi, coglie una realtà estremamente interessante, visita una città che nell'apparenza gli avrebbe offerto le stesse sensazioni visive cent'anni prima, ma che nella sostanza risente di fermenti, di partecipazioni umane, di strutture sociali che si svilupperanno e consolideranno nei cent'anni successivi.

\* \* \*

La famosa e bellissima pianta prospettica di Bologna, affrescata nei palazzi Vaticani per volere del cardinale Ugo Boncompagni (diventato pontefice con il nome di Gregorio XIII nel 1572), costituisce il modello iconografico al quale per secoli « deve ricondursi » ogni esperienza cartografica bolognese.

Uno studioso della « cartografia » bolognese, G. B. Comelli, nel suo studio *Piante e vedute della città di Bologna* del 1914, scrive: « Il volto della città come appare nella pianta prospettica vaticana risulta poco diverso da quello di or fa mezzo secolo. Fra i tratti ancora coltivati od ortivi uno de' più spaziosi è quello racchiuso fra il canale di Reno, la mura che va dalla porta San Felice a quella delle Lame e le strade che prendono il nome di quelle porte. Così dietro la chiesa di San Domenico verso via Castiglione sono campi regolarmente divisi. Il guasto di Bentivoglio, ove a memoria dei più vecchi bolognesi d'allora sorgeva il superbo edificio, è una spianata informe ed erbosa, preferito ritrovo dei giochi popolari, uno dei quali vi è rappresentato. La Montagnola, che vedremo successivamente ridotta ed arborata, è una collinetta ignuda e dirupata con attigui tratti coltivati e prativi dalle due parti verso le mura; la piazza del Mercato, che prendeva poi dopo due secoli il nome di Piazza d'Armi, è una vasta prateria che sembra anche un po' montuosa intersecata da due viali a croce e da altri minori. Quel terreno entro Porta Galliera denominato fino a questi ultimi anni gli orti Garagnani è a quei tempi un vasto e delizioso giardino: vi indica la pianta il palazzino estivo dei signori Palti e una grande vasca di forma ellittica. Quella larga strada, che chiamiamo adesso Piazza Malpighi e più volgarmente selciata di San Francesco, conserva ancora le tracce della fossa di circonvallazione lungo le antiche mura atterrate tre secoli prima; questa fossa è anzi cavalcata da un ponte. Appare erbosa la Piazza San Domenico, solcata da viali e con qualche albero... ».

Bologna è rimasta in sostanza fino all'unità del Regno d'Italia una città medioevale. E anche oltre, come appunto testimonia il Comelli. La signoria e la egemonia pontificia contribuiscono a consolidare il carattere architettonico, ma l'impianto urbanistico è quello voluto dal Governo dei Seicento che sul finire del '300 appaltano una serie di importanti lavori destinati a definire l'impianto urbano della città.

Alla pianta Vaticana debbono ricondursi tutte le successive immagini « iconografiche » di Bologna; solo nel 1792 (sulla base di una ulteriore e completa misurazione operata dai periti Gregorio Monari e Antonio Laghi) si realizza la compilazione di una carta, senza elevazione degli edifici, che costituisce la base per tutte le piante del Settecento.

« Bisognerà attendere un secolo o quasi, » — dice ancora il Comelli — « e con esso il decreto del Regno Italico del 1870, per giungere ad un nuovo e ancora più perfezionato rilievo catastale della città ».



e del territorio: anzi della sola città, che, negli anni 1819-1814, fu rilevata geodeticamente da periti milanesi guidati da Carlo Verza. Su di esso fu del resto ricalcato il catasto del 1835: e tutto il secolo scorso ebbe ad avvalersi, sia pur con rettificazioni e aggiunte, della levata catastale napoleonica che dunque, nel XIX secolo, ha l'importanza che già ebbe per il secolo precedente la misurazione Monari e Laghi; e per il XVII secolo l'esempio eccezionale della veduta vaticana del 1575 ».

Dobbiamo proprio a questo momento, alla « scientificità » del governo napoleonico, la definizione geodetica dell'impianto urbano della città, le misure reali e la specifica consistenza edilizia. In essa non si ritrovano le forme dei numerosi edifici sacri e profani, l'architettura monumentale e minore che caratterizzano le iconografie dei secoli precedenti e che testimoniano il volto urbano e la scena della vita quotidiana.

Alla pari della quasi contemporanea *Pianta geometrica della città di Firenze* di Federico Fantozzi del 1843, e delle altre piante ottocentesche delle città italiane, stabilisce i termini di quell'unità e di quell'equilibrio urbano che la successiva industrializzazione distruggerà per sempre con la spietata operazione di ritrovare all'interno della città storica le dimensioni per la nuova estensione, partendo proprio con la distruzione del centro antico, la sopraffazione degli spazi ortivi e concludendo il ciclo con il soffocamento dovuto all'espansione della periferia che, allargandosi a macchia d'olio, sembra non dover più finire.

I periti milanesi elaborano una iconografia catastale dalla quale derivarono tutte le successive immagini. « Cosicché può dirsi che come le piante del Seicento derivarono da quegli antichi disegni (forse in parte dovuti al Tibaldi) da cui eransi ricavate la vaticana, e quella del Carracci, così le piante del Settecento seguirono le tracce della stradale del Monari e del Laghi, e quelle tutte del nostro secolo furono copie o riduzioni di quell'unica catastale dataci dagli ingegneri lombardi in sul finire del regno napoleonico ».

La riproduzione bidimensionale — ingegneresca — non impoverisce certamente la lettura della città; anzi, proprio nell'evitare le suggestioni pittoriche di una visione prospettica, sottolinea il valore del disegno urbano raggiunto in questo periodo, il valore di una struttura omogenea e articolata, il valore che acquistano le zone costruite rispetto a quelle libere e la loro differenziazione fra quelle entro le mura e

quelle esterne. Il tutto perfettamente precisato e nello stesso tempo « naturale », senza soluzione di continuità.

Lo stesso censimento catastale, eseguito nei rilievi del Verza, che intorno al 1835 fa eseguire il governo pontificio, pur indicando i reperti tipologici di ogni singolo edificio, nulla aggiunge all'interpretazione « urbanistica » della città.

\* \* \*

La traduzione e l'introspezione prospettiva (ma anche sociale ed economica) la offrono invece i disegni e le incisioni di Bologna che si realizzano in questo periodo. A questo punto e in questo senso, per avere un riferimento specifico alla « scena urbana », si pone il « censimento » fatto da Antonio Basoli con le sue indagini, se si vuole artistiche, fatte viaggiando attorno e dentro la città.

« Il Basoli è un cronista grafico di facile suggestione, d'immediata percezione, di calcolato virtuosismo che costantemente affiora nella sapienza del « foglio », nelle « luci » e nei soggetti che propone. Un « fotografo » popolare che scatta e imprime immagini popolari. Centinaia e centinaia di disegni-immagine, in parte tradotte in lito e in acqueforti che costituiscono il punto di riferimento più suggestivo per indagare i primi 50 anni del secolo scorso. La sua camera oscura non conosce nè la raffinatezza, nè la poesia, ovviamente, di quella di un Canaletto, ma alla pari del veneziano sono il risultato e il prodotto di una ricerca paziente e accurata rivolta non alla predisposizione di un quadro, bensì a quella di un multiplo, che, attraverso l'incisione, costituisce testimonianza, ricordo, decoro, un multiplo utile, appunto, a fini diversi. In definitiva le sue incisioni non si discostano molto dai modelli di fregi decorativi che lui stesso vendeva agli affrescatori, agli intagliatori, ai modellisti, a tutti coloro cioè interessati alla produzione di un maestro di arti decorative. Solo che le sue incisioni nel voler essere testimonianza, ricordo e decoro, basato su una precisa realtà, su un preciso ambiente di riferimento, non possono più essere come quelle del Panfili ancorate ad un'accurata quanto astratta esercitazione grafica, ma debbono restituire, per forza, quel modello dal quale derivano.

In questa « restituzione » il Basoli opera attraverso delle scelte di immagini particolari, ognuna delle quali fa riferimento ad una componente specifica — tipologica — della città. Alla fine non solo riesce ad



offrire una panoramica della scena urbana bolognese (in fondo questa operazione, se pur in modo graficamente diverso, l'avevano fatta anche gli incisori dei secoli precedenti), ma riesce, proprio nella suddivisione dei temi, nella scelta della tipologia delle immagini, a indicare e ad analizzare la struttura della città. Poco importa se questa operazione è fatta più o meno consapevolmente: ciò che deve essere sottolineato sono i risultati ottenuti con le vedute e i disegni che vanno ben oltre alle « scene » di vita e di ambiente bolognese della prima metà dell'800: con i rilievi topografici costituiscono l'indagine, il censimento, la lettura strutturale e formale della città. L'indagine di questo periodo basilare della storia urbana bolognese, senza l'apporto dell'opera del Basoli, sarebbe fortemente compromesso perché i termini, i punti di riferimento sarebbero o le iconografie settecentesche o le fotografie della seconda metà dell'800 quando la città comincia ad essere soggetta a quelle trasformazioni prima indicate, oppure, le parziali e frammentarie immagini dei pittori suoi contemporanei che non sono in grado di offrire quella compiutezza di soggetti e quella completezza di immagini necessarie a questo tipo d'indagine.

Vero è che il catasto pontificio nella restituzione particellare di ogni singolo edificio riproduce geometricamente questa realtà urbana, ma la sua struttura, architettonica e formale, non solo quindi viaria o urbanistica, non riusciremmo a coglierla.

Interessato solo parzialmente al panorama generale e ai luoghi più rappresentativi (già rappresentati in tante altre sedi), il Basoli localizza le sue immagini in filoni fondamentali ai quali si ricollegano interessi particolari, settori tutti, comunque, preoccupati di restituirci la scena urbana bolognese.

I settori sono:

- l'architettura, vista prevalentemente dall'interno, di alcune delle chiese e basiliche fondamentali;
- l'ambiente urbano: dentro le mura, portici e piazze, canali;
- l'architettura dei palazzi e delle case borghesi, con particolare riferimento agli androni, alle corti, ai giardini, alle altane;
- l'ambiente extra mura riferito soprattutto al lavoro (corderie, lavanderie, ecc.) più che a monumenti specifici.

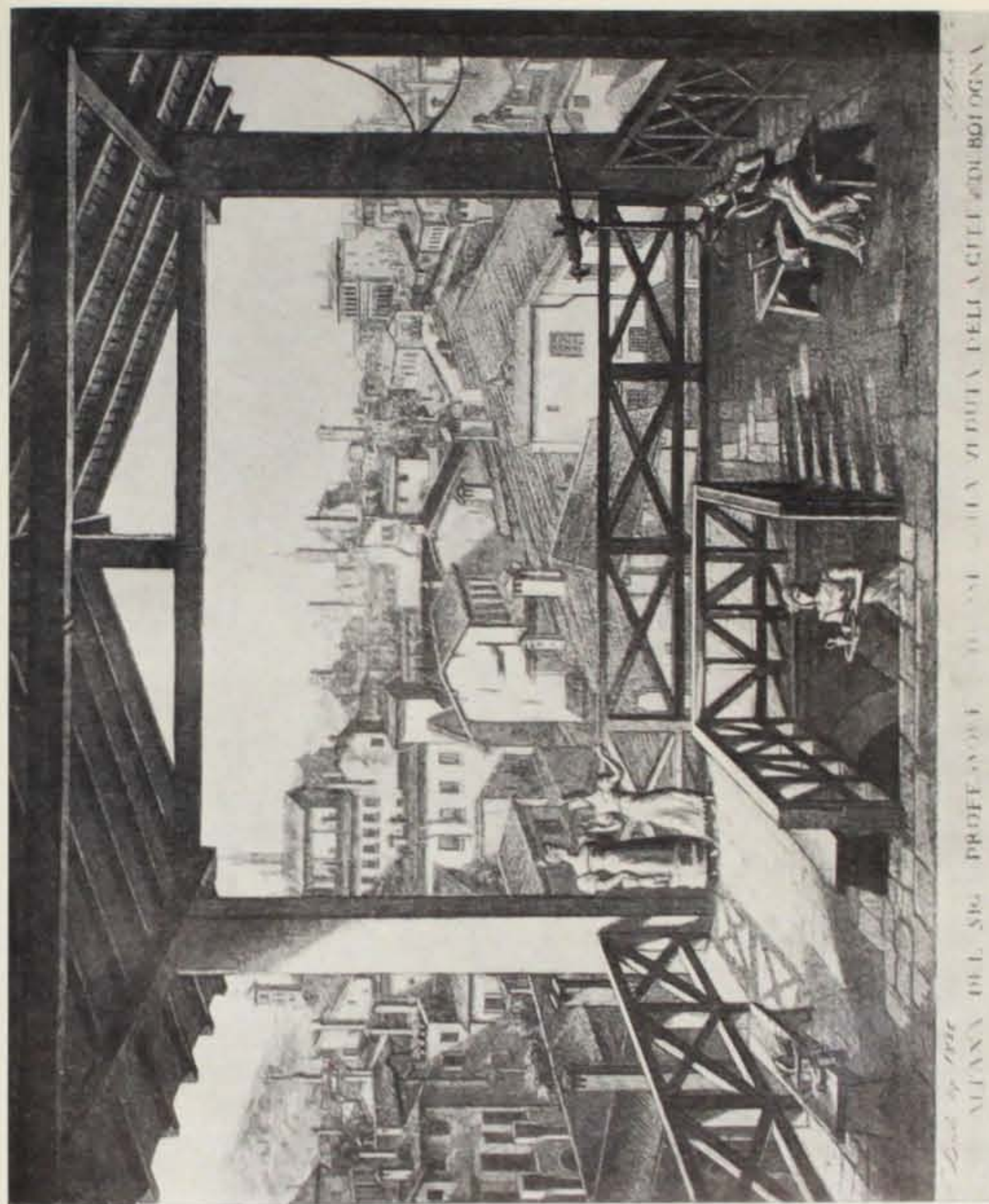
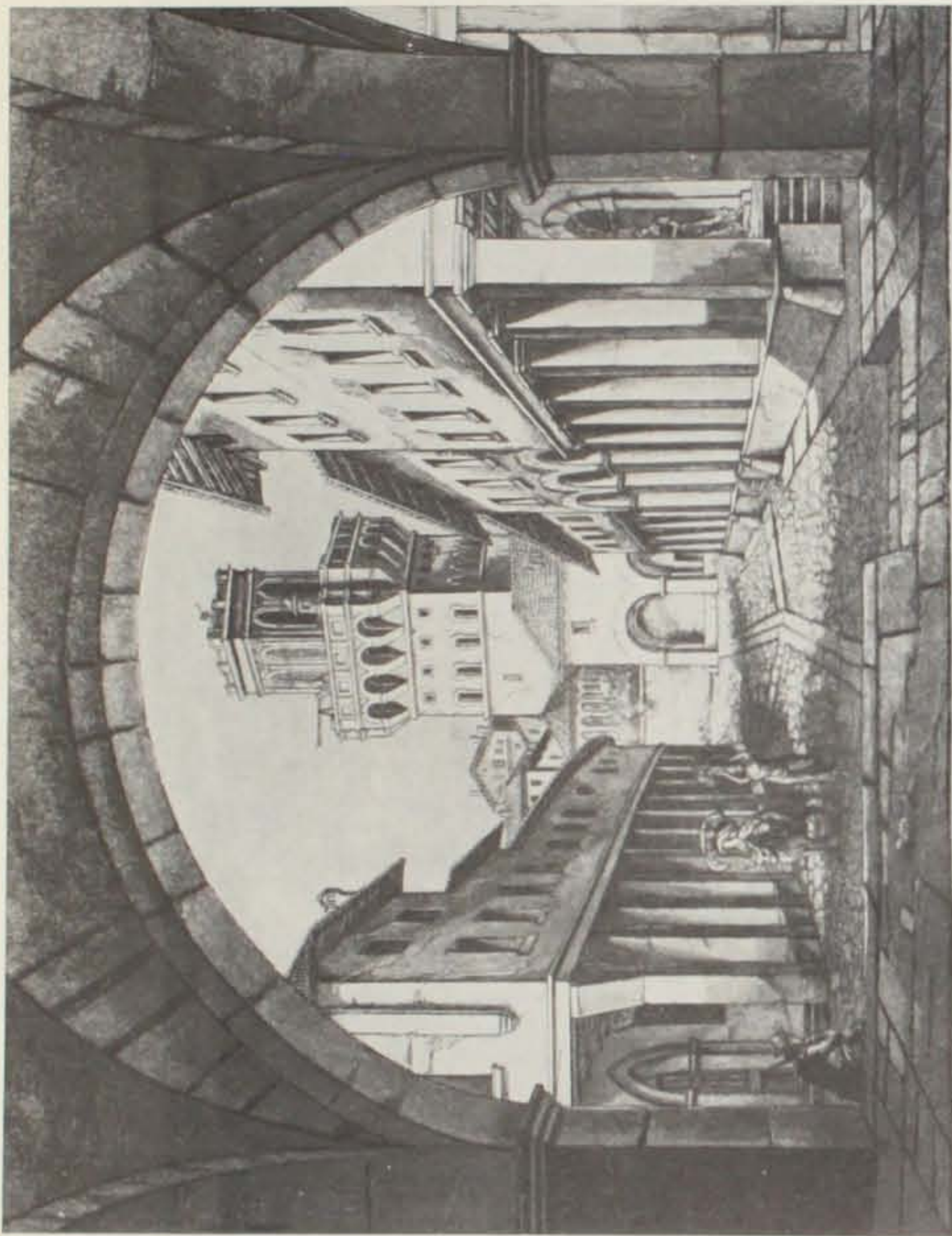


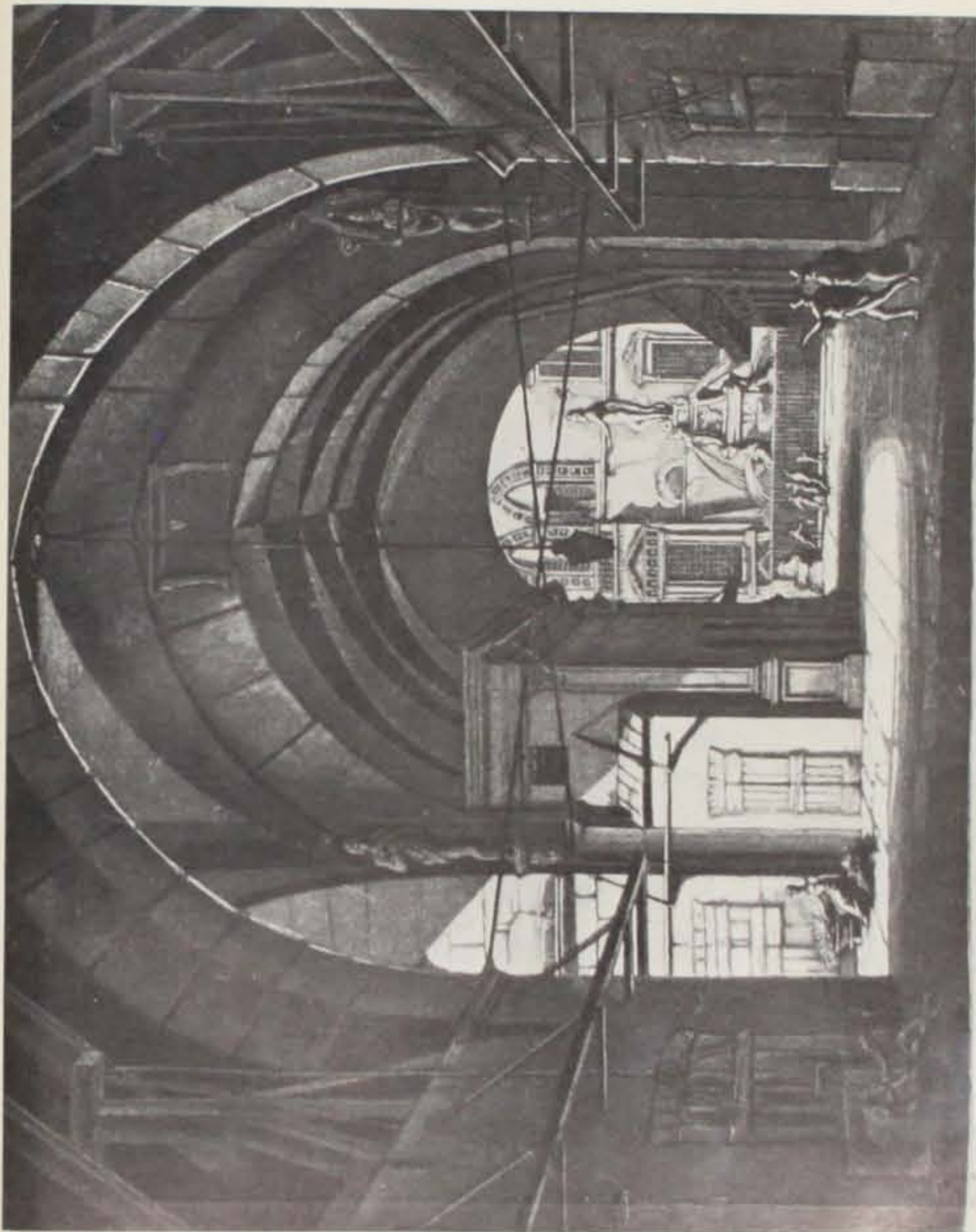
Fig. 1  
Scorcio panoramico di Bologna in una stampa del Basoli del 1828.





VEDUTA DEL CORTILE DELL'UNIVERSITÀ

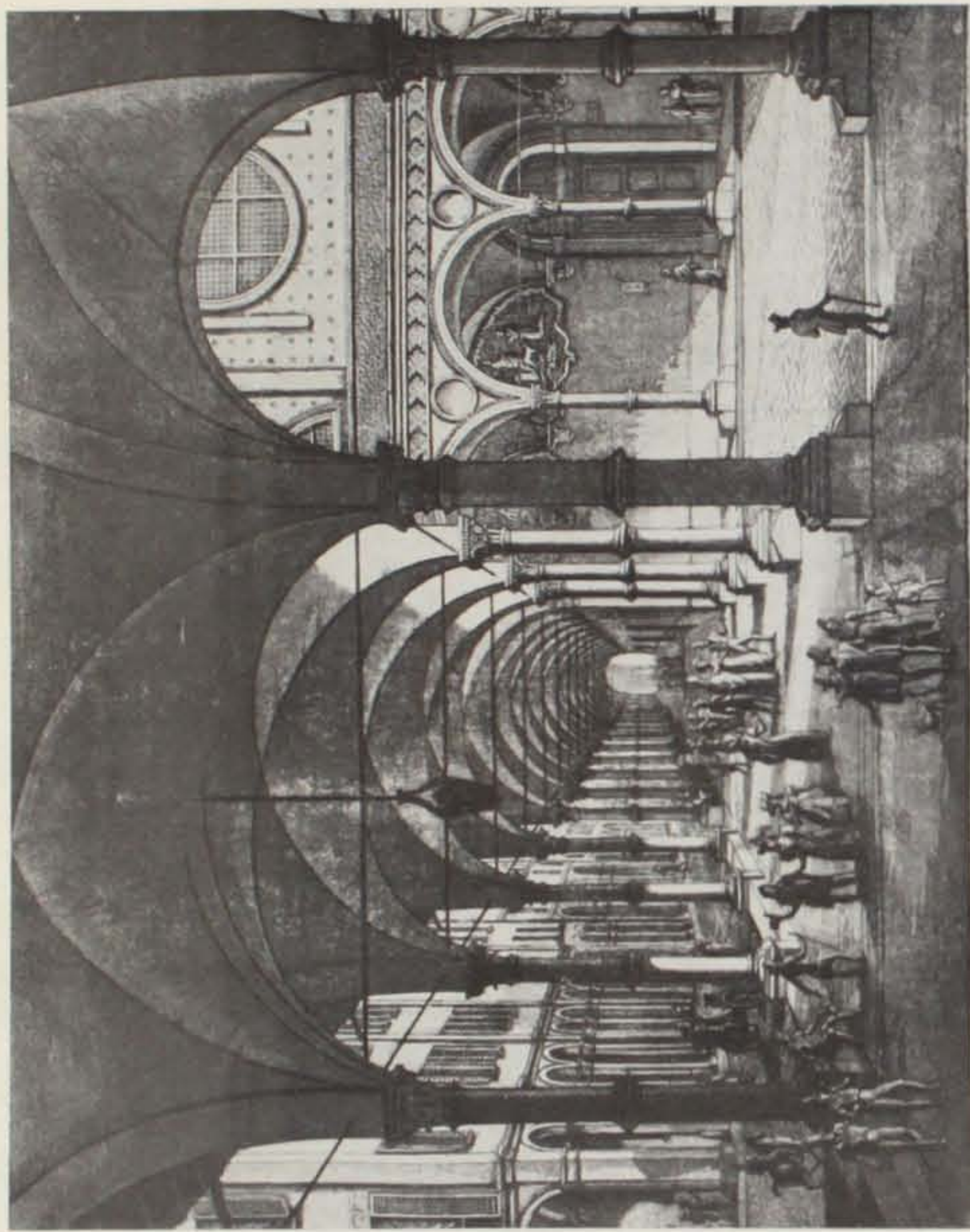
Fig. 2  
La Specola dell'Università (A. Basoli, 1824).



INTERIORE DEL PALAZZO DEL PODESTÀ CON VEDUTA DELLA FONTANA DEL S. JUSINO A BOLOGNA

Fig. 3  
Il Voltone del Palazzo del Podestà (A. Basoli, 1822).





PORTICO DEI SERVI IN FIRENZE. (A. BASOLI).

Fig. 4  
La Basilica e il Portico dei Servi (A. Basoli).

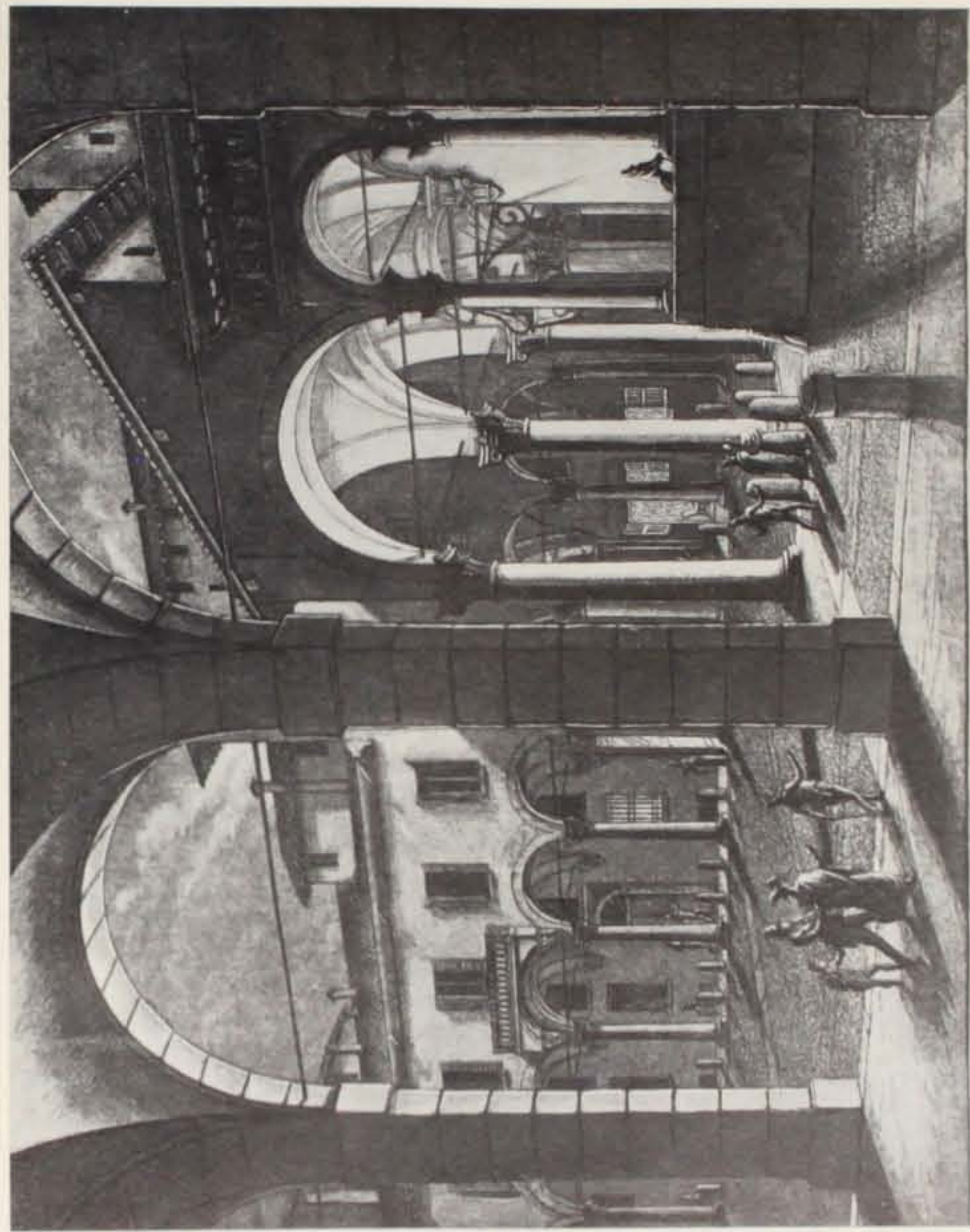
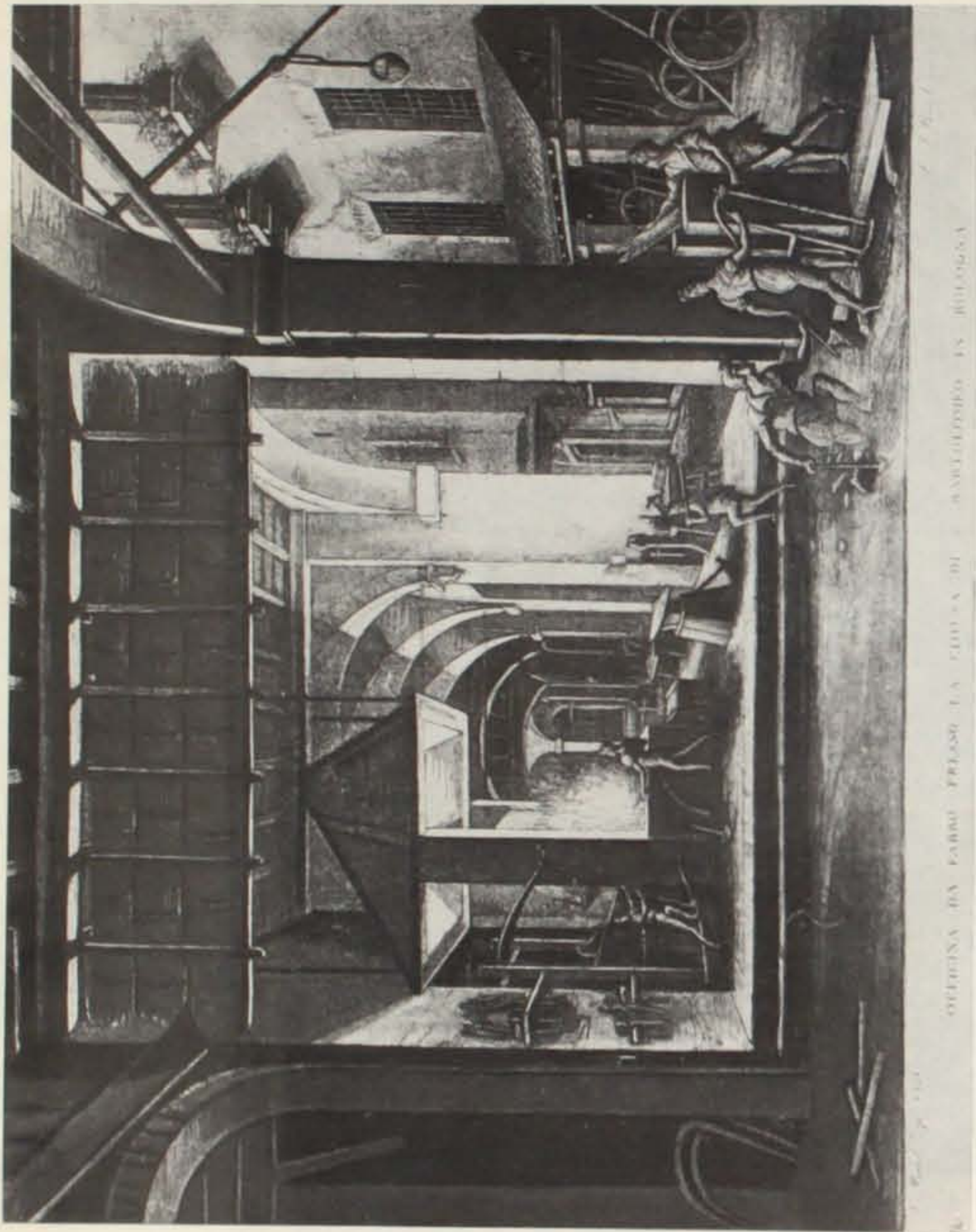


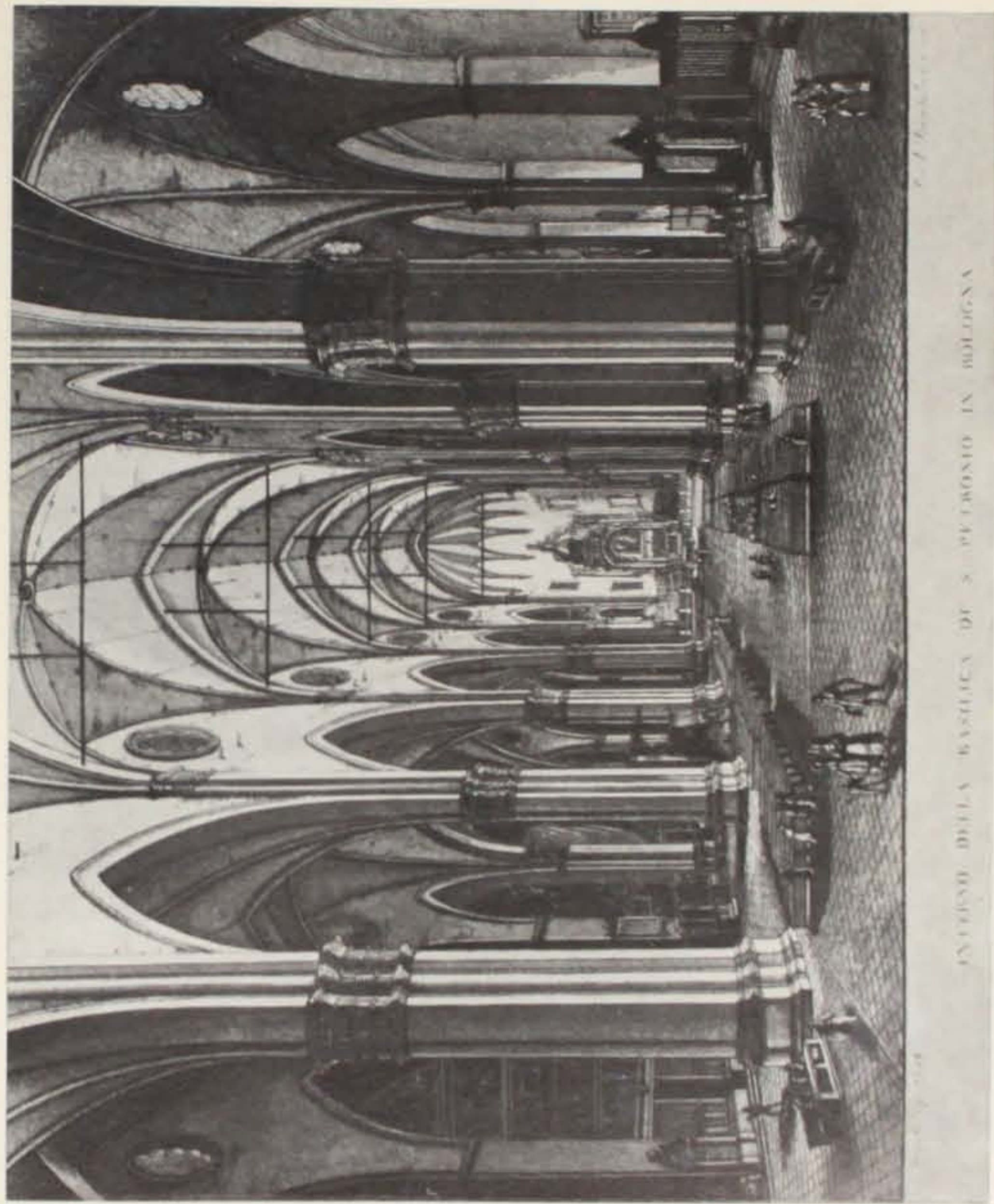
Fig. 5  
Scorcio della Piazza del Teatro Comunale (A. Basoli).





OFFICINA DA FABBRO PRESSO LA CHIESA DI S. MARCELLO IN BOLOGNA

Fig. 6  
Interno di bottega di fabbro (A. Basoli).



INTERNO DELLA BASILICA DI S. PETRONIO IN BOLOGNA

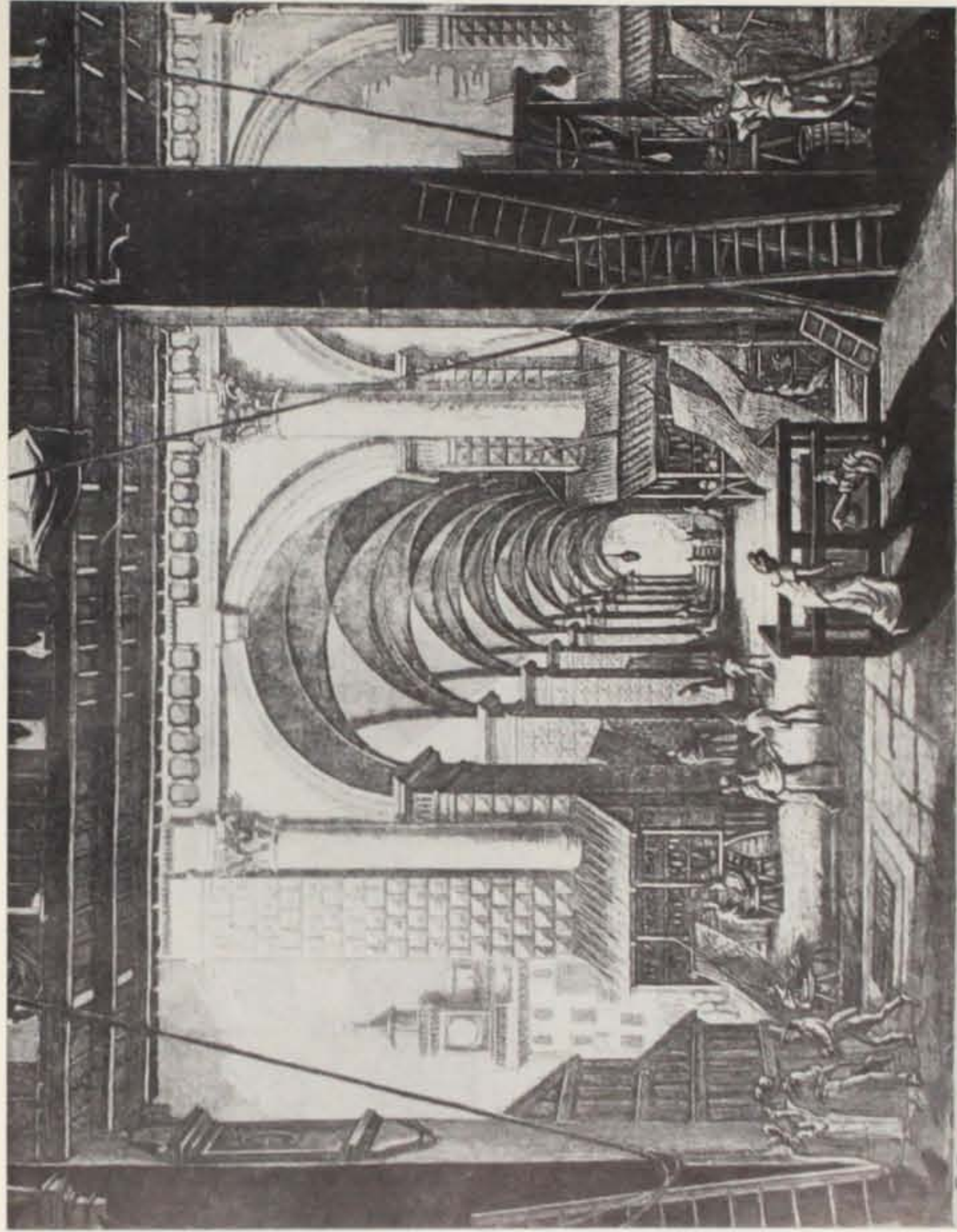
Fig. 7  
L'interno di S. Petronio nel 1826 (A. Basoli).





LA LAVANDA DELLE CASE IN NAVILE

Fig. 8  
Lavandaie lungo il Canale Navile nei primi decenni del sec. XIX (A. Basoli).



INTERIORE DEL PALAZZO DEL PODESTÀ IN BOLOGNA

Fig. 9  
Il Portico del Podestà nel 1831 (A. Basoli).





Fig. 10  
Via Orefici in una stampa di A. Basoli.

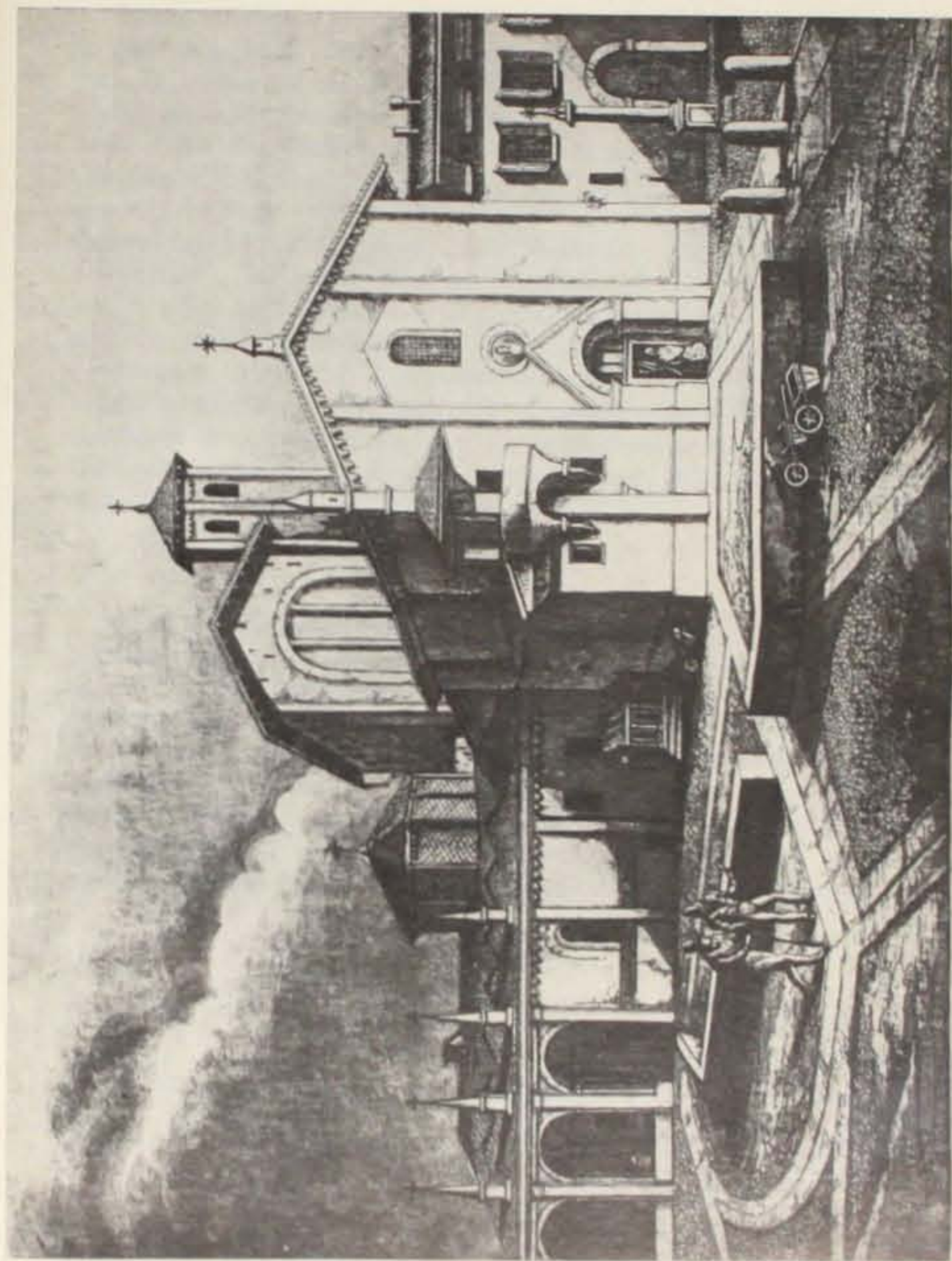


Fig. 11  
Il gruppo stefaniano (A. Basoli, 1830).



Anche attraverso un calcolo meramente statistico si ha la dimensione degli interessi del Basoli; la maggior parte sono interni, e la maggior parte delle incisioni relative all'ambiente urbano sono prese da sotto i portici seguendo criteri di prospettiva — a fuoco centrale — quasi fissi; criteri che conferiscono alle incisioni un carattere di compatta omogeneità. L'uso del fuoco centrale evidenzia il portico, l'androne, il voltone, che viene a trovarsi così in primo piano (quasi una cornice alla stampa) mentre la città traspare, in secondo piano, fra una luce e l'altra del portico o nel fondo quasi sempre luminoso e trattato con grafia sottile. Quando la città emerge panoramicamente negli sfondi delle altane è sempre una visione particolare rivolta soprattutto a fissare l'andamento dei tetti o l'alternarsi altimetrico dei fabbricati, mentre il profilo delle torri e dei campanili, le emergenze, e i riferimenti monumentali sono riportati con toni più bassi quasi a voler sottolineare l'intrinseca relazione, la stretta compenetrazione delle varie parti che compongono il panorama della città.

\* \* \*

Al di là delle ragioni specifiche, culturali ed economiche, politiche e sociali, che stanno alla base sempre della formazione e conformazione della città e quindi del suo volto, il viaggio bolognese di Stendhal senza il viaggio che compie, press'a poco negli stessi anni, il Basoli con il suo taccuino grafico, non sarebbe visivamente memorizzabile. Al di là quindi delle parole, per sapere della « scena » urbana che Stendhal osservò a Bologna, guardiamo le incisioni e i disegni del Basoli. Con essi impareremo a conoscere anche la città fissata sulla carta un momento prima che iniziasse la sua trasformazione in centro storico.



Faint, illegible text in the upper section of the left page.

Faint, illegible text in the lower section of the left page.

# Bologna ai tempi di Stendhal

## MOSTRA ICONOGRAFICA

Bologna, 13-20 maggio 1972

*Introduzione e catalogo di*  
**GIANCARLO ROVERSI**

Faint, illegible text at the top of the right page.

Faint, illegible text in the upper section of the right page.

Faint, illegible text in the middle section of the right page.

Faint, illegible text in the lower section of the right page.

Faint, illegible text at the bottom of the right page.



## Introduzione

« Souvent, à deux heures du matin, en me retirant chez moi, à Bologne, par ces grandes portiques, l'âme obsédée de ces beaux yeux que je venais de voir, passant devant ces palais dont, par ses grandes ombres, la lune dessinait les masses, il m'arrivait de m'arrêter, oppressé de bonheur, pour me dire: Que c'est beau! En contemplant ces collines chargées d'arbres qui s'avancent jusque sur la ville, éclairées par cette lumière silencieuse au milieu du ciel étincelant, je trassaillais, les larmes me venaient aux yeux. Il m'arrive de me dire à propos de rien: Mon Dieu! que j'ai bien fait de venir en Italie! »<sup>1</sup>.

Con questo notissimo brano, su cui spira un alito di poesia, Stendhal ha delineato Bologna con un'immagine quanto mai intima e affettuosa che sgorga direttamente dal sentimento. È un'immagine che rivela una profonda e serena commozione e che attesta la stretta affinità spirituale tra il grande scrittore e la città emiliana. Proprio per offrire una visualizzazione il più possibile esaustiva e ben diaframmata di Bologna e della sua vita all'epoca dei soggiorni del Beyle è stata realizzata, nel quadro del IX Congresso Internazionale Stendhaliano, una mostra iconografica che trae lo spunto dalle molteplici citazioni di luoghi e personaggi bolognesi contenute nelle opere di Stendhal. Di essa ci apprestiamo a stendere un dettagliato catalogo accompagnato da alcune brevi note introduttive atte a chiarire le particolari finalità e i criteri informativi dell'esposizione e a porre in evidenza gli stretti vincoli affet-

<sup>1</sup> STENDHAL, *Roma, Napoli e Firenze*. Prefazione di Carlo Levi. Introduzione critica di Glauco Natoli, Milano-Firenze, Parenti Editori, 1960, vol. I, p. XXXV. Questa elegante pubblicazione contiene la stesura del 1826 e i brani di quella del 1817 omessi nella seconda edizione. Nelle note seguenti faremo sempre riferimento a tale opera per entrambe le edizioni e ci limiteremo ad indicare unicamente il volume seguito dal numero della pagina.



tivi che legano il romanziere francese a quella Bologna, « terra di passioni » e città ricca d'*esprit*, che egli dichiara, tra l'altro, di preferire « cento volte » alla stessa Firenze, perché « Bologna ha carattere e ingegno »<sup>2</sup>.

Allestita nel loggiato inferiore dell'Archiginnasio, la mostra si è articolata in diverse sezioni così da formare un variopinto e inedito mosaico. Vi hanno infatti trovato posto: una sezione iconografica comprendente quadri, stampe e disegni della prima metà dell'Ottocento; una sezione d'ambiente, dedicata ad alcuni salotti della Bologna stendhaliana (quello della celebre contessa Cornelia Martinetti Rossi, quello del card. Legato Lante e quello di Gioacchino Rossini), e una sezione bibliografica che ha accolto alcune rare edizioni di opere del Beyle, la copia del suo testamento e altri preziosi documenti riguardanti lo scrittore, il tutto tratto dalla Biblioteca Civica di Milano, dalla Biblioteca Nazionale Braidense, pure di Milano, e dalla Biblioteca Palatina di Parma.

Va subito osservato che il principio ispiratore della rassegna non è stato quello di procedere esclusivamente a una rievocazione grafica di luoghi e personaggi stendhaliani in senso stretto: se ci fossimo infatti limitati alle citazioni specifiche avremmo corso il rischio di ottenere una rappresentazione monca e comunque rapsodica e falsata della città all'epoca del Beyle. A tale proposito dobbiamo rilevare che gli spunti a nostra disposizione sarebbero stati certamente maggiori se Stendhal, come egli stesso ricorda in *Rome, Naples et Florence* del 1826, non avesse soppresso « trenta pagine di descrizioni di Bologna »<sup>3</sup> le quali ci avrebbero fornito un resoconto completo e circostanziato delle sue esperienze, diciamo così turistiche, bolognesi. Comunque, anche senza questo sussidio indubbiamente prezioso, i riferimenti a edifici e personaggi locali contenuti nelle opere dello scrittore transalpino, specialmente nelle due edizioni di *Rome, Naples et Florence*, nel *Journal*, nella sua *Corrispondenza*, in *De l'amour* e nella *Vie de Rossini*, sono pur sempre numerosi e particolareggiati.

Nel contempo la mostra non ha inteso ricostruire essenzialmente la scena urbana locale del primo Ottocento (tale argomento è stato brillantemente enucleato nella relazione di Pier Luigi Cervellati), né

<sup>2</sup> Vol. I, pp. 236-37.

<sup>3</sup> Vol. I, p. 126.

soffermarsi su particolari aspetti architettonici (a loro volta esaurientemente trattati nella relazione di Annamaria Matteucci), politici o di costume (si vedano al riguardo le relazioni di Umberto Marcelli e di Mario Fanti), ma ha voluto raccogliere un po' tutte queste componenti per addivenire alla ricomposizione, mediante il vivo linguaggio delle immagini, della realtà urbanistica, sociale, politica e culturale in senso lato della Bologna della prima metà del sec. XIX. In sostanza essa ha inteso rappresentare il necessario complemento visivo alle relazioni e comunicazioni congressuali, sforzandosi di focalizzare nei più tenui risvolti i compositi rapporti e la felice consonanza di sentimenti tra Bologna e Stendhal. Tutto ciò è stato attuato con un certo respiro cronologico onde offrire una fotografia fedele e ad ampia focale della città e della sua vita quali il Beyle conobbe. Come termine *a quo* è stato così scelto il 1796, anno dell'ingresso delle truppe francesi in Bologna e della prima visita di Napoleone, e come termine *ad quem* la metà del sec. XIX.

Nella sezione iconografica sono stati riproposti all'attenzione del pubblico non soltanto i luoghi più famosi e caratteristici della città all'epoca stendhaliana, ma anche alcuni dei suoi aspetti ambientali e di costume meno conosciuti. La prima parte di tale sezione ha accolto una nutrita serie di stampe, di disegni e di quadri raffiguranti le piazze, le strade, i complessi monumentali ammirati dal grande romanziere (« Je suis frappé de la simplicité extrême et de l'air de grandeur des édifices de Bologne »<sup>4</sup>) e alcuni scorci pittoreschi della Bologna minore. Da questo *corpus* iconografico è scaturita l'immagine di una città dalla dimensione umana oggi sconosciuta, una città ricca di umori e di sfumature, una città intima, fatta non solo di chiese e di palazzi famosi, ma anche di viuzze solitarie, di cortili raccolti, di altane, di angoli reconditi, di industriosi opifici e di canali dall'acqua limpida, popolati di lavandaie dai seni generosi e di bagnanti non ancora toccati dagli inconvenienti dell'inquinamento idrico. Una città, infine, animata da un grande risveglio edilizio come rileva lo stesso Stendhal: « Nonostante la paura dei governi che dal 1821 si risolve in tirannide sulla testa dei sudditi, si costruiscono a Bologna, come dappertutto, molte case nuove: è un segno che rivela la civiltà e la ricchezza seminate in Italia da Napoleone

<sup>4</sup> STENDHAL, *Journal*, Texte établi et annoté par H. DEBRAYE et L. ROYER, vol. IV, Paris, 1934, p. 102.



e che le cure degli oscurantisti e l'arrivo delle gendarmerie non sono ancora riusciti ad estirpare »<sup>5</sup>.

Riguardo agli autori delle opere esposte, potremmo definire tale sezione una vera « personale » di Antonio Basoli, il grande vedutista bolognese della prima metà dell'800 che ci ha tramandato della città un affresco quanto mai vivace e suggestivo. E osservando attentamente le stampe e i quadri del Basoli e di altri artisti del tempo, possiamo immaginare, fra la folla anonima dei personaggi ritratti, lo stesso Stendhal intento a contemplare i palazzi famosi, le grandi chiese, gli scorci panoramici più attraenti o a passeggiare sotto i portici bolognesi e specialmente sotto quello del Pavaglione, a fianco di S. Petronio, dove, come si legge in *Rome, Naples et Florence*, egli aveva speso una gran parte del suo tempo<sup>6</sup>. Sempre con l'ausilio di queste immagini, popolate di quelle stesse persone che il Beyle incontrò durante le sue escursioni quotidiane nel centro urbano e nei suoi dintorni, è possibile farsi un'idea ben precisa di quella Bologna che « in certi momenti è piccola città »<sup>7</sup> e ripercorrerla idealmente assieme allo scrittore d'Oltralpe, conoscerne i personaggi più noti, frequentarne le case, ammirare i tesori artistici celati all'interno di esse, partecipare alle conversazioni più *à la page* e scoprire, in tal modo, gli umori di un ambiente vivace e ricco d'*esprit* in cui « la cosa più difficile [...] è l'ipocrisia »<sup>8</sup>.

Fra le opere esposte nella prima parte della sezione iconografica, quella vedutistica in senso stretto, particolare interesse rivestono quelle ritraenti i luoghi esplicitamente citati da Stendhal. Vi ritroviamo anzitutto lo stereotipo stesso di Bologna, quelle due torri (cf. schede nn. 3, 15, 19 e 37) che il Beyle ammirò già nel suo soggiorno del 1811<sup>9</sup> e che in seguito rivide più volte, affascinato soprattutto dalla « famosa » mole pendente della Garisenda: « la vedevo da un miglio di distanza... ed ha, dicono, centoquaranta piedi d'altezza; sporge di nove piedi. Un bolognese che viaggi in paese straniero si commuove pensando a questa torre »<sup>10</sup>. Un riferimento alla Garisenda riaffiora in *De l'amour* ove è pure riprodotto uno schizzo con le due torri di mano dello scrittore.

<sup>5</sup> Vol. I, p. 225 nota (a).

<sup>6</sup> Vol. I, pp. 185 e 225.

<sup>7</sup> Vol. II, p. 89.

<sup>8</sup> Vol. I, p. 125.

<sup>9</sup> *Journal*, cit., vol. IV, p. 99.

<sup>10</sup> Vol. I, p. 125.

In questa anamnesi iconografica stendhaliana sfilano sotto i nostri occhi monumenti illustri quali: il Palazzo Pubblico, oggi del Comune (scheda n. 16/d), nella cui ala settentrionale si trovava la residenza (scheda 16/e) del card. Alessandro Lante, « Legato ossia pascià onnipotente di Bologna » e « homme d'esprit », che fu tra i personaggi più frequentati e ammirati dal Beyle nei suoi soggiorni bolognesi, come attestano le numerose citazioni<sup>11</sup>; la celebre fontana del Nettuno (scheda n. 136), opera del Giambologna, giudicata « vraiment grandiose »<sup>12</sup>; i famosi portici del Pavaglione (schede nn. 16/b, 39, 68 e 76), a fianco di S. Petronio, che Stendhal definisce « boulevard di Bologna », rivelando di avervi trascorso gran parte del suo tempo a passeggiare in compagnia di amici<sup>13</sup>; il palazzo dell'Università (scheda n. 14/d) con le sue collezioni di storia naturale che annoiarono alquanto il Beyle<sup>14</sup>; l'Accademia di Belle Arti con l'annessa Pinacoteca (schede nn. 57/a e 135) che egli visitò già nel 1811<sup>15</sup>, ritornandovi più volte durante i soggiorni successivi per contemplarvi la S. Cecilia di Raffaello e i capolavori del Domenichino, dei Carracci e del Reni<sup>16</sup>; i giardini della Montagnola (schede nn. 137/b, c, d), « la passeggiata di moda di Bologna », sempre affollata di belle donne in abiti eleganti, che Stendhal definisce « della grandezza delle Tuileries con alberi molto belli piantati da Napoleone, alta una trentina di piedi sull'immensa pianura »<sup>17</sup>.

Fra le vedute esposte degna di nota è anche la stampa che raffigura la vecchia via della Dogana e che ci mostra sul fondo, in quella che era la via dei Vetturini (oggi Ugo Bassi), l'ubicazione dello scomparso Albergo di S. Marco o Albergo Reale (scheda n. 137/a) ove il romanziere francese soggiornò nel 1811, riportandone una felice impressione<sup>18</sup>.

Proseguendo nella mostra immaginaria visita alla città sotto la guida di Stendhal ne scopriamo i grandi edifici sacri: S. Petronio (scheda n. 45), la chiesa più grande di Bologna e una delle maggiori del mondo cattolico, che il Beyle vide nel 1811<sup>19</sup>; S. Pietro, la cattedrale,

<sup>11</sup> Vol. I, pp. 129, 168, 173, 176, 183, 193, 196 e vol. II, p. 182.

<sup>12</sup> *Journal*, cit., vol. IV, pp. 98-99.

<sup>13</sup> Vol. I, pp. 185-86 e vol. II, p. 225.

<sup>14</sup> *Journal*, cit., vol. IV, p. 100.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>16</sup> Vol. I, pp. 128 e 224.

<sup>17</sup> Vol. I, pp. 224-25 e vol. II, p. 166.

<sup>18</sup> *Journal*, cit., vol. IV, pp. 104-105.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 98.



(schede nn. 40-41) in cui lo scrittore, accompagnato da un erudito calzolaio in qualità di cicerone, si recò ad osservare l'Annunciazione di Lodovico Carracci<sup>20</sup>; S. Domenico (schede nn. 16/, 42, 73 e 74) dove egli ammirò i tesori artistici della cappella del Santo<sup>21</sup>; S. Salvatore (scheda n. 55/c), una delle chiese più ammirate dai viaggiatori stranieri dei secc. XVII e XVIII, visitata dallo scrittore nel 1811 e confusa con quella di S. Martino<sup>22</sup>.

Sempre sulle orme di Stendhal indugiamo per un istante lungo le strade bolognesi fiancheggiate da interminabili e scenografiche teorie di portici; quei portici che già durante il soggiorno del 1811 gli facevano esclamare: « Grande commodité des portiques, mais tristesse de la vue qu'on a des fenêtres »<sup>23</sup>. Queste vie porticate su entrambi i lati davano al Beyle l'impressione di una città dall'aspetto deserto e cupo: « i portici dovrebbero stare da un lato solo come a Modena » sentenza il romanziere, e aggiunge, quasi per mitigare il suo giudizio: « in genere i portici di Bologna sono lontani dall'eleganza di quelli di rue Castiglione, ma sono ben più comodi e riparano completamente dalle grandi piogge »<sup>24</sup>.

Tutti i palazzi patrizi citati da Stendhal si presentano alla ribalta di questa panoramica sul primo Ottocento bolognese: il palazzo Capara<sup>25</sup>, che nel *Journal* del 1811<sup>26</sup> è chiamato « palais du roi » per il ricordo ancora vivo della dimora di Napoleone nel 1805 (l'Arbelet lo confonde invece col Palazzo Pubblico: cf. scheda n. 52); il palazzo Ranuzzi<sup>27</sup>, acquistato nel 1822 da Felice Baciocchi, vedovo di Elisa Bonaparte, sorella di Napoleone, contraddistinto da uno dei più superbi scaloni di Bologna (schede nn. 46, 47 e 48); il palazzo già Riario in Strada Maggiore (schede nn. 111 e 112) ove il Beyle si recò una prima volta nel 1811<sup>28</sup>, quando esso apparteneva ad Antonio Aldini, il celebre ministro di Napoleone, ritornandovi successivamente ospite della

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 102. Cf. anche *Roma, Napoli e Firenze*, cit., vol. I, p. 126.

<sup>21</sup> *Journal*, cit., vol. IV, p. 98. Cf. anche *Roma, Napoli e Firenze*, cit., vol. I, p. 126.

<sup>22</sup> *Journal*, cit., vol. IV, pp. 102 e 288 in nota.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>24</sup> Vol. I, p. 125.

<sup>25</sup> Vol. I, p. 126.

<sup>26</sup> *Journal*, cit., vol. IV, p. 99.

<sup>27</sup> Vol. I, p. 126.

<sup>28</sup> *Journal*, cit., vol. IV, p. 99.

moglie del nuovo proprietario « la signora Pinalverde »<sup>29</sup>; i palazzi Aldrovandi, Fava, Magnani e Zambeccari (schede nn. 55/a, 54, 27, 53 e 55/b) di cui lo scrittore ammirò le stupende quadrerie<sup>30</sup>; il palazzo Marescalchi (scheda n. 55/c), appartenente al conte Ferdinando Marescalchi, ministro del regno italico, e arredato con mobili fatti venire appositamente da Parigi, ma soprattutto ricco di splendide opere d'arte, tra cui capolavori del Reni, del Guercino e dei Carracci, stimate complessivamente 500.000 franchi. In questo palazzo Stendhal intervenne a numerose conversazioni che gli offrirono occasione di galanti incontri<sup>31</sup>.

Un discorso a sé merita il palazzo Hercolani in Strada Maggiore (cf. schede nn. 49, 50 e 51) dove il Beyle si recò a più riprese, accolto dalla principessa Maria Hercolani, quella stessa che riceveva « tutti i venerdì »<sup>32</sup>. Di questo palazzo, di cui egli visitò la ricchissima galleria<sup>33</sup>, Stendhal ci offre una concisa e franca descrizione nel *Journal* del 1811<sup>34</sup>, ricordandone le statue dello scalone, le opere d'arte e le altre peculiarità. Ma, ecco il *punctum dolens*: l'edificio, costruito da appena undici anni su disegno di Angelo Venturoli, « a déjà l'air tout sale », presentando in più parti « toiles d'araignée, poussière, saleté générale et particulière ». « Les Italiens — commenta il romanziere — vont au grandiose — e aggiunge — nous à Paris, nous avons la propreté intérieure et la mesquinerie extérieure ». Le conclusioni sono ancora meno lusinghiere: « dans ce palais je n'ai pas vu une chambre où je pusse travailler avec plaisir. La saleté me choquait partout ».

Questo *leit motiv* della trasandatezza dei palazzi bolognesi riecheggia nuovamente a proposito di un altro edificio patrizio nel quale Stendhal sostò a contemplare una superba collezione di pitture del Reni, dei Carracci e di altri maestri di scuola bolognese<sup>35</sup>. Si tratta del palazzo dei Tanari (cf. scheda n. 55/a): « Ils habitent un palais où se trouve une galerie superbe. Leurs chambres font mal au coeur: des lavabos comme ceux des auberges; des lits horribles dont le chevet appuie contre des tableaux magnifiques. Je dirais encore — conclude lo scrittore — grandiose et saleté ».

<sup>29</sup> Vol. I, p. 185.

<sup>30</sup> Vol. I, pp. 46 e 124. Cf. anche *Journal*, cit., vol. IV, p. 104.

<sup>31</sup> Vol. I, p. 124 e vol. II, p. 154. Cf. pure *Journal*, vol. IV, pp. 100, 102, 103.

<sup>32</sup> Vol. I, p. 147.

<sup>33</sup> Vol. I, p. 124. Cf. pure *Journal*, vol. IV, pp. 100 e 104.

<sup>34</sup> *Journal*, vol. IV, p. 99.

<sup>35</sup> Vol. I, p. 124. Cf. pure *Journal*, vol. IV, pp. 101, 102, 104.



In questa carrellata retrospettiva non potevano mancare le vedute delle località del suburbio e della montagna bolognese visitate o comunque ricordate dal Beyle quali: la neoclassica villa Aldini (schede nn. 1, 16/a, 59 e 110), fatta erigere tra il 1811 e il 1816 da Antonio Aldini sul luogo da cui Napoleone ammirò uno dei « più superbi panorami del mondo » e definita da Stendhal simile a « un tempio antico »<sup>36</sup>; il santuario della Madonna di S. Luca sul colle della Guardia (scheda n. 43), al quale lo scrittore salì tramite il lungo porticato che lo congiunge alla città, buscandosi un « raffreddore contemplando i quadri nella chiesa »<sup>37</sup>; la Certosa (scheda n. 44) al cui riguardo egli afferma che « la vanità degli abitanti di Bologna va fiera del loro cimitero »<sup>38</sup>; la borgata di Casalecchio di Reno (scheda n. 60) ricordata in *Rome, Naples et Florence* del 1826<sup>39</sup> e in *De l'Amour*<sup>40</sup> e definita il « bois de Boulogne » del capoluogo emiliano. Stendhal vi si recò in occasione delle sue passeggiate alle cascate del Reno in compagnia della signora Gherardi: « nous fimes les trois milles qui nous séparent de Bologne sans dire une seule parole, pratiquant la vertu nommée discrétion »<sup>41</sup>. Sempre in *De l'Amour*<sup>42</sup> apprendiamo che il Beyle, il 3 agosto 1818, si portò a cavallo alle cascate del Reno, attraversando il fiume e percorrendo un viottolo dominato dal « joli jardin anglais » della villa già dei Sampieri (S. scrive *Zampieri*) e poi pervenuta al francese Denis Talon, « placé sur les dernières ondulations de ces collines couronnées de grands arbres contre lesquelles Bologne est adossée et desquelles on jouit d'une si belle vue de cette riche et verdoyante Lombardie, le plus beau pays du monde ».

Un'apposita bacheca è stata completamente riservata alle vedute del colle e della chiesa di S. Michele in Bosco (schede nn. 32, 33, 34, 35 e 71) a cui Stendhal in *Rome, Naples et Florence* del 1817<sup>43</sup> ha dedicato una pagina indimenticabile, soffusa di un puro lirismo. Dai quadri e dalle stampe esposti possiamo comprendere l'intima commozione del-

<sup>36</sup> Vol. I, p. 125.

<sup>37</sup> Vol. I, pp. 127-28. Cf. pure *Journal*, vol. IV, p. 104.

<sup>38</sup> Vol. I, p. 127.

<sup>39</sup> Vol. I, p. 124.

<sup>40</sup> STENDHAL, *De l'amour*, Edition établie et commentée par H. Martineau, Paris, Le Divan, 1957, pp. 318-19.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 319.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>43</sup> Vol. II, p. 149.

lo scrittore che salì sul colle a cavallo, in compagnia di amici bolognesi, per osservare le pitture di scuola locale poste nel chiostro ottagonale del celebre convento « situato in una posizione pittoresca [...] e che corona una tra le colline più coperte di boschi alle quali è addossata Bologna: è come un promontorio ombreggiato da grandi alberi che sporga sulla pianura ». Da queste vedute si possono cogliere splendidi scorci panoramici sulla città, sulla pianura e soprattutto, come ricorda lo stesso Stendhal, sulle colline circostanti con le « cime coperte di ciuffi boscosi, di chiese, di ville, di palazzi che ostentano la magnificenza della natura, accompagnata da quanto le arti d'Italia hanno di più avvincente ».

Sulla scorta di un altro gruppo di incisioni ripercorriamo assieme a Stendhal il viaggio attraverso gli Appennini in direzione di Firenze del quale ci è offerto un prezioso resoconto nel *Journal* del 1811<sup>44</sup>. A non molta distanza dalla città, in un paesaggio contraddistinto da « un tas de petits mamelons séparés par une infinité de petites gorges irrégulières », troviamo la borgata di Pianoro (scheda n. 62), la prima citata dal Beyle, e, più avanti, il Monte delle Formiche (scheda n. 63) dominato dalla chiesa di S. Maria di Zena, presso la quale, tra la fine d'agosto e l'inizio di settembre di ogni anno, « se rendent toutes les fourmis ailées ». La stampa ottocentesca ci mostra la chiesa e il monte così come dovette osservarli Stendhal, che ne ammirò « la vue superbe » dalla strada tra Pianoro e Loiano, poco oltre la località di Livergnano. Infine incontriamo il borgo di Loiano (scheda n. 61), circondato « d'une infinité de châtaigniers peu élevés: cet arbre fait un bel effet, ses branches sont dessinées avec hardiesse ainsi que ses groupes de feuilles et elles se massent bien ». Da Loiano lo scrittore francese ammirò anche la vista stupenda sulle montagne circonvicine e sulla lontana pianura<sup>45</sup> e nella locanda del paese, il famigerato « Albergo della Posta » biasimato da quasi tutti i viaggiatori stranieri che vi sostarono nei secoli XVI, XVIII e XVIII, egli ricordò con una punta di nostalgia « l'affascinante salotto della signora Martinetti » di cui era stato ospite la sera precedente.

Questa citazione ci introduce nella seconda parte della sezione iconografica e precisamente in quella destinata a rievocare, in base a un

<sup>44</sup> *Journal*, vol. IV, p. 106.

<sup>45</sup> Vol. I, pp. 226-27.



attento esame delle opere del Beyle, alcuni aspetti sociali, culturali e politici della Bologna dei primi decenni dell'800, una città « che in quanto a spirito è la più notevole d'Italia »<sup>46</sup>.

Vi figurano tra l'altro i ritratti di Giambattista Martinetti e della celebre moglie Cornelia Rossi (schede nn. 123 e 124), animatrice di uno dei salotti più noti della Bologna stendhaliana, nonché una serie di vedute della loro casa di via S. Vitale (schede nn. 24, 70, 125 e 126) di cui fu ospite anche il Foscolo che immortalò la Martinetti Rossi nel carne *Le Grazie* con la indimenticabile figura della « sacerdotessa della parola ».

« L'alta società di Bologna — scrive Stendhal al riguardo — ha un po' il colore di quella parigina; è animata da qualcuna di quelle creature affascinanti che presentano l'unione tanto rara dell'ingegno, della bellezza e dell'allegria. La signora Martinetti farebbe sensazione perfino a Parigi »<sup>47</sup>. In un altro punto la gentildonna bolognese è definita come colei nella quale si trovano riunite assieme « la bellezza più rara, la più eccelsa anima e l'ingegno più brillante »<sup>48</sup>. E più oltre lo scrittore non può dimenticare « la divina serata che abbiamo trascorso in casa della Signora Martinetti »<sup>49</sup>. In una pianta dell'epoca (cf. scheda n. 125) accanto alla casa dei Martinetti si scorge quella del notaio Filicori, del quale è esposto un ritratto (scheda n. 127), marito di quella signora Filicori « tanto intelligente e tanto carina » e « una delle donne più interessanti d'Italia » (cf. scheda n. 71), nel cui salotto Stendhal assistette a un duetto cantato dal signor Trentanove<sup>50</sup>.

Un altro ritratto (scheda n. 133) raffigura l'abate Giuseppe Mezzofanti, uno dei massimi glottologi del suo tempo, col quale il Beyle si intrattene in cordiale colloquio: « parla ventidue lingue [...] e benché tanto sapiente non è affatto uno sciocco »<sup>51</sup>.

Di Rossini, immortalato da Stendhal in una penetrante biografia, oltre che il salotto, ritroviamo un ritratto giovanile in litografia (scheda n. 130), una fotografia con autografo (scheda n. 131) e la veduta della sua casa in Strada Maggiore (scheda n. 132). Non potevano man-

<sup>46</sup> Vol. II, p. 165.

<sup>47</sup> Vol. II, p. 148.

<sup>48</sup> Vol. I, p. 143.

<sup>49</sup> Vol. I, p. 188.

<sup>50</sup> Vol. I, pp. 134 e 211.

<sup>51</sup> Vol. I, p. 128.

care una stampa del teatro del Corso, nel quale Stendhal ricorda la rappresentazione, avvenuta nel 1811, dell'opera rossiniana *L'equivoco stravagante*<sup>52</sup>, né le vedute della sala armonica della Società del Nobile Casino (schede nn. 23, 55/d, 56) in cui lo scrittore assistette a « due graziosissimi concerti »<sup>53</sup> e dove ascoltò il duetto di *Armida* diretto dallo stesso Maestro, notando al termine della memorabile esecuzione « les femmes embarrassées de le louer »<sup>54</sup>.

Altre incisioni ci mostrano il Teatro Comunale (schede nn. 11 e 30) in cui Stendhal intervenne alla rappresentazione della *Clemenza di Tito*<sup>55</sup> e assistette il 26 dicembre 1828 « au fiasco de l'Opéra »<sup>56</sup>. Un pensiero nostalgico alla vita teatrale bolognese ritorna nel Beyle durante uno spettacolo alla Scala di Milano ove egli ritrova « quelle deliziose sensazioni che provavo a Bologna accresciute da tutto il fascino dei rimpianti »<sup>57</sup>.

L'ultima parte della sezione iconografica illustra il particolare ambiente politico bolognese ai tempi dei soggiorni stendhaliani. Un ambiente certamente congeniale allo scrittore se egli, rientrando a Bologna da Firenze, può esclamare: « delizie del ritorno alla civiltà come se si tornasse a Parigi dalla provincia »<sup>58</sup>. Il periodo affrontato in questo settore della mostra è quello compreso fra l'entrata delle truppe francesi a Bologna nel 1796 e i moti bolognesi del 1831, sui quali si sofferma a lungo Stendhal nelle sue lettere<sup>59</sup>. Vi hanno trovato posto una serie di bandi della Legazione pontificia, ripristinata nel 1815, nonché una preziosa raccolta di testate di lettere e protocolli ufficiali della Repubblica Cisalpina incise da artisti noti quali l'Appiani, il Palagi e Mauro Gandolfi. Sono stati inoltre esposti i ritratti di alcuni noti personaggi menzionati da Stendhal come i due ministri napoleonici Antonio Aldini e Ferdinando Marescalchi (cf. schede nn. 55/c, 107, 108, 109, 111) dei quali lo scrittore francese frequentò le case durante

<sup>52</sup> STENDHAL, *Vie de Rossini*, Texte établi et annoté avec préface et avant-propos par H. Prunières, Paris, 1923, vol. II, p. 205.

<sup>53</sup> Vol. I, p. 134.

<sup>54</sup> *Vie de Rossini*, cit., vol. II, p. 166.

<sup>55</sup> Vol. II, p. 143.

<sup>56</sup> STENDHAL, *Correspondance*. Préface par V. Del Litto. Édition établie et annotée par H. Martineau et V. Del Litto, Paris, 1967, vol. II (1821-1834), p. 133.

<sup>57</sup> Vol. II, p. 206.

<sup>58</sup> Vol. II, p. 143.

<sup>59</sup> *Correspondance*, cit., vol. II, pp. 268 ss., 302 ss. e 378 ss.



i suoi soggiorni bolognesi<sup>60</sup>. Del conte Marescalchi egli ricordò pure le riunioni mondane da lui organizzate nella sua casa parigina e l'arredamento di gusto francese del suo palazzo di Bologna.

In questa parte della mostra sono stati altresì raccolti i manifesti celebrativi delle visite del Bonaparte a Bologna (cf. schede nn. 96, 97, 99 e 100) e una rarissima serie di stampe popolari bolognesi dedicate a Napoleone e alle sue imprese (cf. schede nn. 101, 102, 103, 104, 105 e 106). Alle tre visite del Bonaparte a Bologna avvenute rispettivamente nel 1796, nel 1797 e nel 1805, pare alludere indirettamente anche il Beyle quando riferisce che « il popolo bolognese, pieno di vivacità e d'intelligenza, ha compreso il genio di Napoleone anche se lo ha appena intravvisto »<sup>61</sup>. L'interesse dei Bolognesi per le vicende politiche del tempo e soprattutto per le gesta napoleoniche ci viene confermato dalle vivacissime discussioni imperniate sul Bonaparte che si svolgevano nei salotti della signora Filicori, della Martinetti, della signora Gherardi e del card. Lante. Di esse ci offre un brillante resoconto lo stesso Stendhal il quale, giova ricordarlo, si era fatto spedire da Berlino un manoscritto con aneddoti napoleonici che suscitarono il vivo apprezzamento dei frequentatori dei salotti testé menzionati<sup>62</sup>.

Sempre in questo settore della rassegna troviamo ritratti e sonetti dedicati a Pio VII in occasione del suo ingresso a Bologna dopo la Restaurazione (cf. schede nn. 113, 114). Ai rapporti fra il pontefice e i Bolognesi fa un fuggevole accenno Stendhal, affermando che questi ultimi non adoravano abbastanza « il buon papa Pio VII »<sup>63</sup>. Completano la sezione politica: alcuni editti dei Legati di Bologna (cf. schede nn. 116, 117 e 118) che ci aprono qualche spiraglio sulla situazione politica della legazione bolognese e di quelle romagnole, situazione su cui si sofferma più volte il Beyle con osservazioni vivaci e penetranti<sup>64</sup>; il ritratto dell'avv. Vincenzo Berni Degli Antoni (scheda n. 120), personaggio di primo piano della Bologna dei primi decenni dell'800, frequentato anche da Stendhal<sup>65</sup>, il quale tra l'altro ricorda<sup>66</sup> il suo notissimo memoriale in difesa delle autonomie bolo-

<sup>60</sup> *Journal*, cit., vol. IV, pp. 99, 100, 102 e 103.

<sup>61</sup> Vol. I, p. 132.

<sup>62</sup> Vol. I, pp. 134, 153 e 183.

<sup>63</sup> Vol. I, p. 159.

<sup>64</sup> Vol. I, p. 92 e vol. II, p. 281.

<sup>65</sup> Vol. I, p. 129.

<sup>66</sup> Vol. I, p. 222.

gnesi, stampato con la falsa data di Parigi 1831 e pure esso esposto nella mostra (scheda n. 121); il ritratto del card. Carlo Oppizzoni, Arcivescovo di Bologna (scheda n. 115), alla cui azione politica al tempo dei moti del 1831 il Beyle dedica ampio spazio in alcune sue lettere al conte Sebastiani<sup>67</sup>.

Le opere componenti la sezione iconografica sono state tratte dalla Biblioteca dell'Archiginnasio e dalle Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna, del Comune di Bologna e dell'Accademia di Belle Arti di Bologna.

Come si è già accennato, nell'ambito della mostra è stata allestita una sezione d'ambiente comprendente la ricostruzione ideale di tre interni della Bologna stendhaliana arredati con mobili e suppellettili di pregio del primo Ottocento. Si tratta del salotto della contessa Martinetti, dello studio del card. Lante e di quello di Gioacchino Rossini. Quest'ultimo ha accolto il pianoforte del Maestro, un *Pleyel* a mezzacoda, alcuni suoi ritratti, tra cui uno del Doré che lo raffigura sul letto di morte, medaglie commemorative e al merito, varie lettere, l'autografo del *Barbiere di Siviglia* e quello dell'*Inno a Pio IX*, la sua *liseuse* e altri oggetti personali, il tutto proveniente dal Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna.

Dell'importante e in gran parte sconosciuto corpus iconografico raccolto nella mostra ci apprestiamo a fornire ora un catalogo ragionato secondo il filo conduttore che abbiamo testé seguito. Ogni scheda comprenderà una sintetica descrizione delle stampe e dei dipinti esposti con un breve raffronto fra la situazione ambientale attuale e quella antica e con l'indicazione dei riferimenti diretti o indiretti contenuti negli scritti del Beyle, avendo cura di segnalare eventuali anatopismi. In molti casi riporteremo integralmente alcuni fra i più significativi brani stendhaliani relativi a monumenti o a personaggi bolognesi al fine di cogliere in tutte le loro sfumature i sottili giudizi che di essi ci ha lasciato il grande scrittore francese<sup>68</sup>.

GIANCARLO ROVERSI

<sup>67</sup> *Correspondance*, cit., vol. II pp. 275-77.

<sup>68</sup> Sulla permanenza a Bologna di Stendhal, cf. anche: L. RAVA, *Stendhal a Bologna*, in « Il Resto del Carlino », 4 dicembre 1925; A. SORBELLI, *Stendhal a Bologna nel 1831*, in « Il Resto del Carlino », 13 agosto 1931.



Le ricerche e l'ordinamento della mostra sono stati compiuti dallo scrivente che si è avvalso della collaborazione di Carlo Degli Esposti per l'allestimento e di Sergio Bianchi per l'apparato tecnico-organizzativo; l'ordinamento delle due bacheche con i pregevoli disegni di Antonio Basoli e di Francesco Cocchi, di proprietà dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, si deve a Silla Zamboni; Paolo Biavati ha curato l'allestimento della sezione bibliografica sulla scorta dei preziosi suggerimenti di Victor Del Litto. I tre salotti della sezione d'ambiente sono stati invece realizzati da alcuni membri del comitato della mostra « Cento anni di vita bolognese » e più esattamente dalle signore Fiorella Tirapane Spagnoli (salotto di Rossini), Carla Maria Saglietti, Jolanda Moschetti, Marilia Goidanich e avv. Luigi Franchi (salotti della Martinetti e del card. Lante).

Un ringraziamento più che doveroso va espresso ai responsabili di quegli enti e istituti culturali che con il loro intervento hanno permesso la realizzazione della rassegna.

## CATALOGO\*

(\*) Nei rimandi bibliografici a opere stendhaliane si farà sempre riferimento alle seguenti edizioni:

Per *Rome, Naples et Florence*: STENDHAL, *Roma, Napoli e Firenze*, Prefazione di Carlo Levi. Introduzione critica di Glauco Natoli, Milano-Firenze, 1960, Parenti Editore, voll. 2 (vi sono comprese le due redazioni del 1817 e del 1826).

STENDHAL, *Journal*, Texte établi et annoté par H. DEBRAYE et L. ROYER, vol. IV (Paris, 1934), Librairie Ancienne Honoré Champion.

Di quest'opera è stato consultato proficuamente il tomo III dell'edizione curata da Victor Del Litto, Genève, 1969, Cercle du Bibliophile.

STENDHAL, *Vie de Rossini*, Préface et avant-propos par H. PRUNIÈRES, vol. II, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion.

STENDHAL, *De l'Amour*, Édition établie par H. MARTINEAU, Paris, 1957, Le Divan.

STENDHAL, *Correspondance*, Préface par V. DEL LITTO, voll. I e II (1821-1834), Paris, 1967-1968, Édition Gallimard.

Per quanto concerne i pezzi provenienti dalle Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna si farà sempre riferimento al loro numero d'inventario e non al numero progressivo di scheda che appare nel volume *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. I dis-*



*gni dal Cinquecento al Neoclassicismo*, a cura di A. EMILIANI con repertorio di F. VARIGNANA, Bologna, ALFA, 1973, uscito quando il presente catalogo era già stato completamente strutturato. Al volume in esame si rinvia comunque genericamente per ulteriori ragguagli relativi ai documenti iconografici appartenenti alla Cassa di Risparmio esposti nella mostra stendhaliana.

## BRACCIO MERIDIONALE DEL LOGGIATO

## I - LATO DESTRO

## a) Quadri in parete

1) *Veduta della villa Aldini e del colle della Madonna del Monte presa dalle pendici del colle di S. Michele in Bosco.*

Quadro a olio su tela con cornice in legno dorato (cm. 57 x 82) attribuito a D. Giuseppe Termanini (metà del sec. XIX). Quest'opera, con l'attribuzione a « ignoto della maniera di Antonio Basoli (1830) », fu esposto nel 1954 nella mostra iconografica « Visioni di Bologna » promossa dalla *Famèja Bulgnèisa* e allestita nel Salone del Podestà dal 23 maggio al 6 giugno (cf. *Visioni di Bologna*. Catalogo a cura di Guido Zucchini, Bologna, 1954, p. 24, n. 15).

Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. N. Inv. 23/1.

Il dipinto raffigura, in primo piano, i giardini del colle di S. Michele in Bosco con alcune persone che passeggiano. Sulla destra appare il complesso conventuale della SS. Annunziata fuori porta S. Mamolo. Lungo i versanti del prospiciente colle della Madonna del Monte si intravedono la chiesa di Mezzaratta e la villa Baruzziana, edificata nel 1836 dallo scultore Cincinnato Baruzzi. In basso, sulla sinistra, sono parzialmente ritratti gli edifici dell'antica abbazia di S. Maria degli Angeli, oggi villa Bernaroli Caldesi, posta ai piedi dell'attuale via Codivilla. Sulla cima del colle spicca la scenografica sagoma neoclassica della Villa Aldini ricordata anche da Stendhal che ne rilevò la felice posizione panoramica (cf. scheda n. 110) e che la paragonò a un tempio antico. « La collina, dove sorge quel tempio e che sembra venire avanti in mezzo alle case — soggiunge il Beyle — è adorna di boschetti quali avrebbe potuto disegnare un pittore » (cf. *Rome, Naples et Florence*, ed. cit. del 1826, vol. I, p. 125).

2) *Veduta del ponte della via già Case Nuove di S. Martino e del tratto finale del canale di Reno.*

Quadro a olio su tela con cornice in legno dorato (cm. 57 x 72,5),



di ignoto della metà del sec. XIX. Sul margine destro, verso il basso, nello stipite di una finestra si legge la data del 1852, indicativa, molto probabilmente, dell'anno di esecuzione del dipinto. A tergo del quadro si trova una targhetta con la seguente iscrizione: « Canale di Reno, guazzatoio e ponte di via Cavaliera. Anonimo prima metà '800 ».

Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. N. Inv. 21/2.

Questo dipinto ci offre una vivace e pittoresca rievocazione della vita bolognese della prima metà dell'Ottocento. La scena, dal colorito marcato e dall'orchestrazione un po' ingenua, è dominata dal canale di Reno nel suo ultimo tratto verso la via delle Moline ove appunto assume la nuova denominazione di canale delle Moline. Su entrambe le sponde si affacciano modeste casette con donne alle finestre e biancheria stesa ad asciugare. In basso, a destra, si vedono alcune prosperose lavandaie intente al bucato e attentamente osservate, sul lato opposto del canale, da un maturo signore in abito elegante. Al centro del quadro campeggia il ponte della via Case Nuove di S. Martino, corrispondente all'odierno tratto finale di via Oberdan in prossimità della confluenza con la via Moline. Sul ponte si scorgono alcuni popolani sfaccendati, distinti personaggi che passeggiano, un venditore di terrecotte, un dragone a cavallo e un uomo che sta spiccando un tuffo nelle acque del canale ove sguazzano altri due bagnanti. Sullo sfondo si innalzano un'altana e il campanile della Metropolitana di S. Pietro.

3) *Veduta del tratto iniziale di via S. Vitale con le due torri e la cupola della chiesa di S. Bartolomeo.*

Acquatinta con cornice in legno e listello interno dorato (cm. 75 x 58), pubblicata dall'editore Giovanni Zecchi di Bologna verso la metà del sec. XIX. In calce alla stampa si legge: « BOLOGNA / Veduta presa dalla strada S. Vitale presso le Due Torri Asinelli e Garisenda oltre le quali aggruppati la cupola / il campanile ed una parte del coro della chiesa di S. Bartolomeo ».

Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. N. inv. 14/1.

Lungo la via S. Vitale, in primo piano, rivivono alcune scene di vita bolognese del sec. XIX con gente a passeggio, venditori, persone a cavallo e a dorso di mulo. Fa da sfondo alla strada la distrutta cappella della Madonna di Piazza di Porta Ravegnana, esistente fino al 1871 alla base della Garisenda. La scena è dominata dalle due torri, il simbolo di Bologna, alle quali fa riferimento anche il Beyle nei suoi scritti (cf. scheda n. 37).

4) *Cerimonia per la consegna ai Bolognesi di un busto di Pio IX donato dai Romani nel 1847.*

In un cartiglio a tergo si legge: « Solennità avvenuta nella maggior aula dell'Accademia di Belle Arti / per il dono di un marmoreo del pontefice Pio IX fatto / dai Romani ai Bolognesi il 10 ottobre 1847. / Deputati di Roma il Duca Torlonia e Marchese Potenziani Lodovico / di Bologna il Card. Legato Amat ed il Senatore della città / il Marchese Francesco Guidotti Magnani ».

Quadro a olio su tela con cornice in legno dorato (cm. 38,5 x 54) di ignoto autore.

Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. N. Inv. 12/11.

Il dipinto ritrae la cerimonia della consegna del busto di Pio IX alla quale sono presenti i personaggi ricordati nell'iscrizione a tergo del quadro nonché diversi nobili, ufficiali e funzionari pontifici raffigurati sulla sinistra.

5) *Ritratto a figura intera di ufficiale dell'artiglieria pontificia di stanza a Bologna nella prima metà del sec. XIX.*

Quadro a olio su tela con cornice in legno dorato (cm. 75 x 61,5), eseguito da Raffaele Astolfi nella prima metà dell'Ottocento.

Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. N. inv. 21/3.

L'ufficiale è raffigurato in alta tenuta con il braccio destro appoggiato a un cannone. Sullo sfondo svetta la torre degli Asinelli con accanto la cupola della chiesa di S. Bartolomeo.

6) *La Piazza Maggiore di Bologna nel 1851 durante la rivista militare dei reggimenti pontifici di stanza in città.*

Disegno all'acquarello con cornice in legno dorato (cm. 60 x 88), eseguito nel 1851 dal pittore francese Emile Mauler.

Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. N. inv. 19/9.

Il dipinto, firmato e datato 13 maggio 1851, ritrae la Piazza Maggiore al momento della parata militare. La veduta rivela una grande efficacia prospettica



e offre all'osservatore un piacevole effetto grandangolare. Corretto e ben studiato il disegno che non genera confusione nonostante la grande massa dei personaggi raffigurati. Gradevole infine anche la resa cromatica. La piazza, su cui si affacciano la chiesa di S. Petronio, il palazzo dei Notai, il palazzo Pubblico e quello del Podestà (visto di fianco con la fuga delle volte del portico), è gremita di folla che assiste alla sfilata dei reggimenti pontifici. Sulla sinistra si vede sventolare una bandiera papale. Altre persone osservano la scena dal balcone del palazzo del Podestà.

7) *L'orbino che questua*

Quadro a olio su tela con cornice in legno dorato e laccato (cm. 95 x 69) eseguito nel 1824 da F. Tacconi. Fu esposto nel 1954 alla mostra « Visioni di Bologna » (cf. *Catalogo*, cit., p. 28, n. 73).

Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. N. inv. 17/10.

Il mendicante cieco (*l'orbino* per i Bolognesi) è ritratto con la tipica veste rossa usata fino all'inizio di questo secolo dagli orbini della città. Accanto si vede una giovane donna con una bambina che porge la sua offerta al mendico. Sullo sfondo appare la cupola della chiesa di S. Maria della Vita, facilmente identificabile dai flagelli pendenti dalla croce che si erge sulla lanterna.

8) *Il sagrato e il portico della Basilica di S. Maria dei Servi*

Acquarello a chiaroscuro con cornice in legno dorato (cm. 54,5 x 75) attribuito ad Antonio Basoli. Quest'opera riecheggia un dipinto eseguito dallo stesso Antonio Basoli nel 1830 e inciso all'acquatinta dai suoi fratelli Luigi e Francesco (cf. *Vedute pittoresche della città di Bologna*, ivi, 1833, tav. n. 25). Non si può comunque escludere che il disegno in esame sia soltanto una copia dell'acquatinta basoliana.

Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. N. inv. 21/4.

Il sagrato della Basilica dei Servi si presenta ancora nel suo aspetto anteriore al 1852, quando, con la demolizione della chiesetta di S. Tommaso di Strada Maggiore (che sorgeva in angolo con l'attuale via Guerrazzi), si provvide all'allargamento della piazzetta e al prolungamento dell'arioso quadriportico verso il lato di ponente. Lungo il loggiato passeggiano numerose persone vestite secondo la foggia dei primi decenni dell'Ottocento.

9) *Panorama di Bologna preso dalle alture soprastanti la via Vallescura*

Acquarello con cornice in legno a fregi dorati (cm. 57 x 96,5) eseguito da Antonio Basoli nel 1822, come risulta da una scritta in basso a sinistra. Lo stesso Basoli replicò parzialmente il soggetto di questo dipinto in altre due opere, compiute rispettivamente nel 1829 e nel 1830 e incise all'acquatinta dai fratelli Luigi e Francesco (cf. *Vedute pittoresche*, cit., tavv. n. 40 e 43).

Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. N. inv. 18/5.

L'acquarello in esame, di buon effetto chiaroscurale e di disegno accurato, presenta sulla destra il colle della Madonna del Monte, dominato dalla Villa Aldini, e, più in basso, quello di S. Michele in Bosco con ai piedi i complessi conventuali della SS. Annunziata e dei SS. Girolamo ed Eustachio (la Badia delle Acque), posti l'uno di fronte all'altro all'inizio della via S. Mamolo. Sulla sinistra campeggia l'edificio della fabbrica dell'acido solforico, già situata nei pressi dell'odierna via Vallescura e ritratta dal Basoli in una bella acquatinta (cf. *Vedute pittoresche*, cit., tav. n. 43). Sullo sfondo si distende la città irta di torri, cupole e campanili e racchiusa dalla cerchia delle mura. In primo piano appaiono le colline di via Vallescura con una comitiva che ammira il panorama di Bologna, una donna che pascola il bestiame e, sulla sinistra, un gruppo di persone che gioca alla muriella.

10) *La « seliciata di Strada Maggiore (oggi Piazza Aldrovandi) vista dalla via S. Vitale all'angolo con al via « Pelacani » (oggi via Giuseppe Petroni)*

Affresco riportato su tela con cornice in legno a fregi dorati (cm. 55 x 92), eseguito da Antonio Basoli fra il terzo e il quarto decennio del sec. XIX.

Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. N. inv. 18/6.

In primo piano, sulla sinistra, si vedono le arcate del portico della casa già della famiglia Lini nel loro aspetto anteriore alla ristrutturazione della seconda metà dell'Ottocento allorché le snelle colonne quattrocentesche vennero rinserrate entro gli odierni massicci pilastri. Sullo sfondo della veduta si scorgono i palazzi situati a ponente dell'odierna Piazza Aldrovandi, tra cui quello seicentesco detto del « Re Erode » e i due seguenti fatti erigere alla fine del sec. XVIII dall'Arch. Francesco Tadolini che vi abitò fino alla morte avvenuta nel 1805. L'ultimo palazzo, in angolo con la Strada Maggiore, fu costruito dalla famiglia Tartagni nel



sec. XV, pervenendo in seguito ai Bianchetti che alla fine del '700 ne affidarono la ristrutturazione all'Arch. Angelo Venturoli. La casa di cui si intravede lo spigolo in primo piano a destra, all'angolo fra la via S. Vitale e l'attuale via Petroni, appartenne alla celebre contessa Cornelia Martinetti Rossi che vi tenne il famoso salotto letterario di cui fu ospite assiduo anche Stendhal (cf. schede: 24, 70, 124, 125 e 126).

#### 11) *La Piazza del Teatro Comunale* (oggi Piazza Giuseppe Verdi)

Dipinto a tempera (cm. 105 x 105) eseguito da Antonio Basoli tra il terzo e il quarto decennio del sec. XIX.

Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. N. inv. 24/1.

Il dipinto, che appare ritoccato in più punti, presenta sulla destra uno scorcio del Teatro Comunale eretto tra il 1756 e il 1763 su disegno dell'Arch. Antonio Bibiena e uno dei più eleganti e famosi d'Italia. Sulla sinistra si scorgono le case porticate che cingono la piazza sul lato meridionale. Al centro troneggia il complesso absidale di S. Giacomo Maggiore con accanto l'agile campanile e, più sotto, la chiesetta di S. Cecilia, sormontata da un basso campaniletto e ancora preceduta dal portico demolito nel 1906 per rimettere in luce un tratto delle mura del penultimo recinto urbano. Fa da fondale alla scena la via S. Donato, oggi Zamboni, lungo la quale si assiepano severi palazzi porticati e l'arioso loggiato fiancheggiante la chiesa di S. Giacomo. La piazza del teatro è popolata di numerose persone nei tipici abiti del tempo.

Stendhal fu un assiduo frequentatore del teatro durante i suoi soggiorni bolognesi. Così in *Rome, Naples et Florence* del 1817 (ed. cit., vol. II, p. 143), egli riferisce di avere assistito a Bologna, subito dopo il suo arrivo da Firenze, all'opera « La clemenza di Tito ». In un altro punto (ibidem, II, p. 237) il Beyle afferma che i « quartieri generali della gente di teatro sono Milano e Bologna », ricordando inoltre (p. 206) di avere ritrovato alla Scala di Milano le stesse « deliziose sensazioni » già provate nei teatri bolognesi, ma « accresciute da tutto il fascino dei rimpianti ». Infine, in una lettera indirizzata il 17 gennaio 1828 ad Alphonse Gonssolin, il romanziere scrive di avere assistito « au fiasco de l'Opera à Bologne » il 26 dicembre dell'anno precedente (cf. *Correspondance*, vol. II, p. 133).

Dalla cronologia degli spettacoli rappresentati al Teatro Comunale di Bologna apprendiamo che l'opera a cui fa cenno Stendhal doveva essere il *Falegname di Livonia* di Felice Romani con musica di Giovanni Pacini che inaugurò la stagione operistica di carnevale dell'anno 1827-1828 (cf. L. TREZZINI, *Due secoli di vita del Teatro Comunale di Bologna*, ivi, 1966, vol. II, p. 35).

Sempre a proposito dei teatri bolognesi il Beyle scriveva nel 1811: « en arrivant de Milan le théâtre de Bologne annonce la province, il parait nu et pauvre » (cf. *Journal*, edizione a cura di V. Del Litto, vol. III, p. 274).

#### 12) *Veduta del canale Cavaticcio e della case limitrofe*

Quadro a olio su tela con cornice in legno dorato (cm. 25 x 68) eseguito da Antonio Basoli verso il 1826. Da questo dipinto i fratelli Luigi e Francesco Basoli trassero un'acquatinta pubblicata nel 1833 nella raccolta cit. delle *Vedute pittoresche di Bologna*, tav. n. 21. L'opera fu esposta nel 1954 alla mostra « Visioni di Bologna » (cf. *Catalogo*, cit., p. 26, n. 44).

Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. N. inv. 20/2.

Il dipinto, che ha un colorito fresco e vivace, rappresenta il primo tratto del canale Navile, denominato Cavaticcio, scorrente nella depressione fra le vie Azzogardino e del Porto nei pressi del luogo in cui esisteva, fino al secolo scorso, il porto di Bologna. Fa da sfondo al quadro i prospetti posteriori delle case poste su via Azzogardino. In primo piano, sulla sinistra, si scorgono numerose lavandaie intente a sciorinare i panni sull'erba. Il canale è attraversato da un caratteristico ponticello in legno.

Quest'opera fu esposta alla Mostra dei Pittori Emiliani dell'Ottocento tenutasi a Bologna nel Palazzo Bolognini Amorini dal 25 settembre al 15 novembre 1955 (Sala IX, n. 5). (Cf. *Mostra di pittori emiliani dell'Ottocento*, Bologna, 1955, p. 58 e tav. 43).

#### 13) *La via degli Orefici vista dalla scomparsa via Cimarie*

Quadro a olio su tela con cornice in legno intagliato (cm. 60 x 50) attribuito molto sbrigativamente da taluni ad Antonio Basoli che allo stesso tema dedicò nel 1832 un dipinto tradotto poi in acquatinta dai fratelli Luigi e Francesco (cf. *Vedute pittoresche*, cit., tav. n. 47). A tergo del quadro si legge: « Bologna del 1830. Via Orefici. Torre del Podestà, al di là del voltone la Fontana del Nettuno ». È da credere che tale scritta sia stata aggiunta in epoca tarda e che il dipinto non sia altro che una libera versione dell'acquatinta basoliana. Quest'opera fu esposta nel 1954 con l'attribuzione ad « Antonio Basoli (copia 1832) » nella mostra « Visioni di Bologna » (cf. *Catalogo*, cit., p. 27, n. 51).

Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. N. inv. 32/10.

Il quadro, che reca sullo sfondo la torre dell'arredo o del podestà, ritrae la vecchia via Orefici fiancheggiata da negozi preceduti dalle pittoresche coperture a stuoie. Tutti gli edifici sulla sinistra sono stati demoliti nel secondo decennio di questo secolo, in ossequio al funesto piano regolatore del 1889 per far posto agli odierni grandi e anonimi fabbricati costruiti su progetto dell'arch. G. Pontoni, dell'ing. Repossi e dell'ing. E. Chierichetti.



## BRACCIO MERIDIONALE DEL LOGGIATO

## I - LATO DESTRO

## b) Quadri e stampe in bacheca

## Prima bacheca:

14) *Varie vedute di Bologna della prima metà del sec. XIX*

N. 4 incisioni all'acquaforte (cm. 16 x 19) tratte dall'opera: *Collezione di cinquanta vedute della città e contorni di Bologna*, ivi, 1820-1828 presso Camillo e Pietro Guglielmini, tavv. 13, 22, 32 e 36. Queste stesse vedute furono ripubblicate nel 1840 dall'editore Giovanni Zecchi nella raccolta: *Itinerario di Bologna composto di n. 50 vedute incise in rame corredate di note artistiche e di un compendio storico* di Carlo Pancaldi, tavv. 45, 28, 8 e 44.

Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, A. IV, Tavola n. 48.

Le quattro stampe rappresentano:

a) *Piazza S. Martino in Bologna*

C. Savini inc. 1821

Riguardo alla chiesa di S. Martino, ritratta in questa veduta, va osservato che Stendhal scrive nel *Journal* del 1811 (vol. IV, p. 102) di averla visitata. Si tratta tuttavia di un anatopismo poiché è evidente che il romanziere voleva fare riferimento alla chiesa di S. Salvatore (cf. scheda 55/c).

b) *Dogana vecchia e carceri in Bologna*

G. Ferri dis.

Bernardino Rosaspina inc.

La stampa ritrae il primo tratto dell'odierna via Ugo Bassi con alla sinistra il palazzo della Gabella o della Dogana (oggi del Banco di Roma), eretto nel 1573-1575 su disegno di Domenico Tibaldi. Sulla destra si scorge il fianco del palazzo pubblico (o del Comune) già adibito, nella sua ultima parte (quella in angolo con l'attuale via Venezian), a carcere che venne detto del Torrione dalla massiccia torre angolare tuttora esistente.

c) *Foro dei Mercanti in Bologna*

G. Ferri dis.

C. Savini inc.

Nella veduta è raffigurata l'attuale Piazza della Mercanzia dominata dalla superba loggia del Carrobbio o dei Mercanti eretta alla fine del sec. XIV.

d) *Palazzo dell'Università Pontificia in Bologna*

G. Ferri dis.

G. Rosaspina inc.

Nell'incisione appare un tratto dell'odierna via Zamboni con il Palazzo Poggi, sede fin dal 1803 dell'Università, che vi fu concentrata in ossequio alle disposizioni napoleoniche. L'edificio fu visitato da Stendhal nel 1811 (cf. *Journal*, vol. IV, p. 100) il quale scrive testualmente: « J'ai vu l'Université. Beaucoup de brimborions d'histoire naturelle nuls pour moi, pires que nuls, ennuyeux ». Questo franco giudizio del Beyle si riferisce alle collezioni di scienze naturali di Ulisse Aldrovandi, di Luigi Ferdinando Marsili e di Ferdinando Cospi, oggi conservate rispettivamente presso l'attigua Biblioteca Universitaria di Bologna e presso il Museo Geologico Giovanni Cappellini.

15) « *Bologna. Torri Asinelli e Garisenda* »

Imprimerie Lemercier Paris

Dessiné d'après nature par Chapuy et lith. par Derois

Litografia su fondo avorio (cm. 40,5 x 26,5) della prima metà dell'Ottocento recante il n. 40 di una serie di stampe pubblicata da Bulla Frères et Sony Paris, Goupil et C.ie Paris, E. Gambart et C.ie London.

Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. N. Inv. 52, vol. I.

Per i riferimenti di Stendhal alle Due Torri cf. scheda n. 37.



16) n. 4 vedute di piazze bolognesi incise all'acquatinta da E. Dotti nella prima metà del sec. XIX

Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. N. Inv. 24, 25, 26, 27; vol. I.

Le quattro stampe raffigurano:

a) *Piazza S. Francesco* (cm. 27,8 x 19,2)

Sulla destra della piazza, intitolata oggi a Marcello Malpighi, si stendono la chiesa e il complesso conventuale di S. Francesco eretti nel sec. XIII e ampliati nei secoli successivi. La grande cappella che si addossa all'abside e il primo tratto del portico sottostante, risalenti ad aggiunte del sec. XVII, sono stati demoliti alla fine dell'Ottocento in occasione dei restauri condotti da Alfonso Rubbiani. Tali restauri hanno restituito alla chiesa l'agilità della sua originaria struttura gotico-francese, permettendo altresì la riscoperta dei sepolcri piramidali dei glosatori bolognesi Accursio, Odofredo e Rolandino de' Romanzi (sec. XIII) che si ergono dietro l'abside di S. Francesco. Sullo sfondo della veduta si scorgono le colline con la Villa Aldini la cui mole ariosa domina la piazza in esame, facendoci tornare alla mente quanto ha scritto Stendhal su di essa (cf. schede 1 e 110).

b) *Piazza del Pavaglione* (cm. 28,3 x 19,7)

Questa piazza, oggi intitolata a Luigi Galvani, è fiancheggiata sulla destra dal Palazzo dell'Archiginnasio impostato su un lungo porticato che si dirige verso Piazza Maggiore costeggiando la chiesa di S. Petronio. Per i riferimenti di Stendhal a questo portico cf. scheda n. 39.

c) *Piazza S. Domenico* (cm. 27,8 x 18,8)

La stampa raffigura la piazza di S. Domenico dominata dall'omonima chiesa ricordata anche da Stendhal (cf. scheda n. 42).

d) *Piazza Maggiore* (cm. 29,2 x 19,5)

È questa la più celebre piazza di Bologna, fulcro della sua vita pubblica, e una delle più monumentali del mondo. Ad essa fa un fuggevole riferimento il Beyle (cf. scheda n. 36). Costeggiano la piazza: la fronte della Basilica di S. Petronio, visitata da Stendhal (cf. scheda n. 45), la facciata del palazzo dei Notai,

risalente ai secc. XIV e XV, e quella del palazzo del Podestà, ristrutturata alla fine del '400. Fa da fondale il Palazzo Pubblico, detto anche d'Accursio, oggi sede dell'Amministrazione Municipale, eretto in varie epoche tra il sec. XIII e il XVI. Nell'ala settentrionale dell'edificio si trovavano gli appartamenti dei cardinali legati che reggevano la città per conto del papa. Qui ebbe la sua residenza anche il card. Alessandro Lante (cf. scheda seg.) col quale Stendhal intrecciò rapporti confidenziali, recandosi più volte a « conversazione » da lui. « La mia conquista più bella — scrive al riguardo Beyle — è il cardinale mons. Lante, legato di Bologna cioè viceré onnipotente [...]. Il cardinale Lante è un gran signore, costretto soltanto dal suo abito nero orlato di rosso a certe regole che non lo disturbano più di due volte per sera. Io paragono nel mio animo questo gran signore italiano all'amabile generale Narbonne, morto a Wittemberg, o a qualche gran signore pieno di spocchia della corte di Napoleone. Quale naturalezza! Quale scioltezza nei modi del cardinale monsignor Lante! Suo fratello a Roma è duca e lui qui ha tutto il potere » (cf. *Rome, Naples et Florence*, ed. cit., vol. I, pp. 168-169). Sotto la data del 9 gennaio 1971 Stendhal ricorda un altro incontro nella residenza del Lante che dette origine a una discussione molto cordiale e confidenziale (*ibidem*, pp. 173 ss.). Assai intima e anticonvenzionale fu pure quella avvenuta nel giorno successivo la quale dette motivo allo scrittore francese di formulare questo incisivo giudizio: « È un uomo vivace che dimentica spesso la prudenza, soprattutto al termine delle serate quando il vento è caldo e le sue sofferenze si calmano » (*ibidem*, pp. 176-177). Al Lante Stendhal fa riferimento anche sotto la data dell'11 e del 14 gennaio, confermando la familiarità delle sue relazioni con il Legato (cf. *ibidem*, pp. 183 e 196).

e) « *Frazione della pianta del palazzo pubblico di Bologna al terzo piano destinato per abitazione di Sua Eminenza Reverendissima dei Duca Lante Cardinal Legato della Provincia di Bologna nel modo specificato al corrispondente indice* »

Disegno a matita (cm. 62 x 81). Biblioteca dell'Archiginnasio, Collezione dei disegni, n. 1375.

Questa pianta del secondo decennio del sec. XIX raffigura il piano superiore del Palazzo Pubblico con l'indicazione di tutte le stanze che formavano l'appartamento del card. Lante: l'anticamera, la camera del trono, la stanza da letto, il gabinetto, la cappella e (n. 22) il « grande appartamento di detto principe il quale, una volta corredato dei necessari apparati mobili, può servire per grandi funzioni, ricevimenti, conversazioni ». Le sale che formavano gli alloggi del card. Lante sono quelle poste nella parte cinquecentesca del Palazzo Pubblico verso la Piazza del Nettuno e sono oggi occupate dalle Collezioni Comunali d'Arte.



*Seconda bacheca:*

Varie vedute di Bologna della prima metà del sec. XIX:

17) *Palazzo Isolani*

Litografia (cm. 36 x 24). Biblioteca dell'Archiginnasio. Raccolta delle Stampe, cart. XLV, n. 62

D. Barigazzi dis.

P. Barigazzi imp.

Sotto l'alto e caratteristico porticato a stilate lignee di questo edificio, posto in Strada Maggiore al n. 19, quasi di fronte alla casa di Gioacchino Rossini e a breve distanza da palazzo Riario Sforza (oggi Sanguinetti) ove Stendhal fu ospite dapprima di Antonio Aldini e poi della moglie di Diego Piñalvert, si vedono numerosi distinti personaggi che ammirano il prospetto del fabbricato.

18) « *Veduta delle nuove Scuole Pie* » (1838 c.)

Litografia (cm. 46 x 45). Biblioteca dell'Archiginnasio, ibidem, cart. XLV, n. 63

R. Trebbi dis.

Lit. Angiolini e comp.

L'edificio, preceduto da un'illusoria piazza, si trova nell'odierna via Garibaldi al n. 6 ed è sede dell'Istituto Tecnico Pier Crescenzi. Iniziato nel terzo decennio del sec. XIX, fu compiuto nel 1838 su progetto dell'arch. Giuseppe Tubertini. Anch'esso attesta quel fervore costruttivo della Bologna dei primi decenni dell'Ottocento a cui accenna Stendhal in *Rome, Naples et Florence* del 1826 (edizione cit., vol. I, p. 225 in nota). Su questo aspetto rinviamo a quanto già esposto nell'introduzione.

19) « *The Asinelli and Garisenda Towers* »

Litografia colorata (cm. 48 x 30). Biblioteca dell'Archiginnasio, ibidem, cart. XXII, n. 144

Quaglio del.

G. Moore lith.

Questa stampa inglese dei primi decenni del sec. XIX rappresenta la piazza di Porta Ravennana presso le Due Torri. Alla base della Garisenda è addossata la chiesetta della Madonna delle Grazie demolita nel 1871. Al centro della piazza si erge la statua di S. Petronio scolpita nel 1670 c. da Gabriele Brunelli e dal 1871 conservata nell'VIII cappella di sinistra in S. Petronio. Per i riferimenti stendhaliani alle due torri cf. scheda n. 37.

20) « *La Mercanzia. Bologna* »

Litografia colorata (cm. 54 x 36) Biblioteca dell'Archiginnasio, ibidem, cart. XXII, n. 145

G. Moore dis.

Questa stampa inglese, che fa *pendant* con la precedente, raffigura il palazzo della Mercanzia costruito alla fine del sec. XIV.

*Terza bacheca:*

Diversi aspetti di Bologna ai tempi di Stendhal:

21) *Ingresso della B.V. di S. Luca*

Litografia con cornice in legno (cm. 51,37) di anonimo della prima metà del sec. XIX.

Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. N. inv. 32/37.

La stampa ritrae la processione della B. V. di S. Luca subito dopo il suo ingresso in città a Porta Saragozza della quale si scorge parzialmente l'antico casero ristrutturato nel 1859 quando assunse l'aspetto che conserva tuttora. Si tratta di un pittoresco bozzetto di vita bolognese relativo a quelle tradizioni e cerimonie religiose a cui allude anche Stendhal in *Rome, Naples et Florence* del 1826 (ed. cit., vol. I, p. 133), confessando apertamente la sua noia per questo tipo di celebrazioni.

22) *Il Pontelungo*

Quadro a olio su tela con cornice in legno dorato e laccato (cm. 36,5 x 59) attribuito a Giovanni Barbieri ed eseguito nella prima metà



del sec. XIX. Fu esposto nel 1954 alla mostra « Visioni di Bologna » (cf. *Catalogo*, cit., p. 26, n. 43).

Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. N. Inv. 27.

Il dipinto, di impronta alquanto ingenua, rappresenta il ponte sul fiume Reno a Borgo Panigale, lungo la via Emilia a ponente di Bologna. Fa da sfondo la cerchia delle colline, tanto elogiate da Stendhal, con le chiese di S. Michele in Bosco e di S. Luca e la villa Aldini. In primo piano scorre il Reno, fiume di cui Stendhal si era recato più volte a vedere le cascate a Casalecchio, località posta più a monte rispetto alla veduta in esame (cf. *De l'amour*, ed. cit., pp. 78 e 318). L'archetipo di questa veduta è un disegno di Pio Panfili conservato nella Biblioteca dell'Archiginnasio (Raccolta Gozzadini, cart. 43, n. 28) a cui si ispirò una stampa di D. Giuseppe Termanini (D.G.T.) del 1830 c. pure essa conservata presso la Biblioteca dell'Archiginnasio (Raccolta Gozzadini, cart. 3, n. 130).

23) *Festa da ballo con vestimenti in costume data dalla Nobile Società del Casino nella nuova gran sala li 20 gennaio 1839*

Litografia con cornice in legno filettata d'oro (cm. 43,5 x 54,5) di Giuseppe Meloni, impressa dalla litografia Zannoli di Bologna.

Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. N. inv. 14/9.

La stampa raffigura la sala da ballo e dei concerti della Società del Casino di Bologna, posta nel palazzo già Bolognini, oggi Salina Amorini, in via S. Stefano nn. 9-11. Ai concerti della Società del Casino partecipò anche Stendhal come è ricordato in *Rome, Naples et Florence* del 1826 (cf. ed. cit., vol. I, p. 134). Sulla Società del Casino cf. schede nn. 55/d e 56.

*Quarta bacheca:*

Diversi aspetti di Bologna ai tempi di Stendhal:

24) *Veduta della Seliciata di Strada Maggiore (oggi Piazza Aldrovandi)*

Disegno all'acquarello su carta con cornice in legno filettata d'oro e fregio dorato (cm. 35 x 45,5) eseguito da Antonio Basoli anterior-

mente al 1832 e riprodotto all'acquainta dai fratelli Luigi e Francesco (cf. *Vedute pittoresche*, cit., tav. n. 31). Per il disegno preparatorio di questo dipinto cf. scheda n. 70. Fu esposto nel 1954 alla mostra « Visioni di Bologna » (cf. *Catalogo*, cit., p. 26, n. 37).

Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. N. inv. 13/10.

Il dipinto ritrae in primo piano il portico della scomparsa chiesa di S. Tommaso di Strada Maggiore, già esistente nell'area dell'attuale piazzetta di S. Maria dei Servi, all'angolo con la via Guerrazzi, e demolita nel 1852-1855 per far posto all'odierno aereo quadriportico. Sulla destra si intravede lo spigolo del palazzo Davia Bargellini a cui fanno seguito le casette porticate ubicate a levante di Piazza Aldrovandi. Sulla sinistra è raffigurato parzialmente il palazzo già Tartagni poi Bianchetti, posto all'angolo con Strada Maggiore e ristrutturato alla fine del sec. XVIII su disegno di Angelo Venturoli. In basso si addossa all'edificio una pittoresca bottega da macellaio, una delle più antiche di Bologna. Fa da sfondo alla veduta la casa della celebre contessa Cornelia Martinetti Rossi, più volte ricordata da Stendhal (cf. quanto riferito nell'introduzione nonché le schede: 70, 124, 125 e 126) e sede di uno dei più famosi salotti bolognesi del periodo neoclassico.

25) *Veduta delle fabbriche di carta presso il canale Navile di Bologna*

Quadro a olio su cartone con cornice dorata (cm. 35 x 47,5) eseguito nel 1832 da Antonio Basoli e riprodotto all'acquainta dai fratelli Luigi e Francesco (cf. scheda seguente). Questo quadro fu esposto alla « Mostra di pittori emiliani dell'Ottocento », Bologna, Palazzo Bolognini Amorini, 23 settembre - 15 novembre 1955 (cf. *Catalogo della mostra*, p. 58, n. 7 e tav. 43). In precedenza (1954) era stato esposto alla mostra « Visioni di Bologna » (cf. *Catalogo*, cit., p. 26, n. 46).

Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. N. inv. 33/13.

Nel quadro appare un tratto del canale Cavaticcio, posto a nord della via Azogardino nei pressi dell'antico porto navile di Bologna, situato a breve distanza da Porta Lame in prossimità dell'odierna via del Porto. Questo canale traeva e trae le sue acque dal vicino canale di Reno e subito oltre le mura della città assumeva la denominazione di canale Navile. Sulla sinistra del dipinto si scorge l'edificio ove era anticamente effettuata la lavorazione della carta. La scena è animata da alcune lavandaie che lavano i panni nelle acque del canale.



26) *Veduta delle fabbriche di carta presso il canale Navile di Bologna*

Incisione all'acquainta del dipinto precedente eseguita da Luigi e Francesco Basoli e pubblicata nelle *Vedute pittoresche*, cit., tav. n. 72 (cm. 29 x 36).

Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, 17. R.I. 31, n. 72.

27) *Il sagrato e la chiesa di S. Giacomo Maggiore*

Acquarello con cornice dorata (cm. 35 x 47,5) attribuito ad Antonio Basoli ed eseguito attorno al 1830.

Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. N. inv. 19/6.

La fronte della chiesa di S. Giacomo è incorniciata in primo piano dal portico del palazzo Pannolini a cui fanno seguito quelli dei palazzi Magnani Salem (ricordato da Stendhal, cf. scheda n. 53) e Malvezzi Campeggi, tutti situati sul lato sinistro dell'odierna via Zamboni. Sulla sinistra è uno scorcio del palazzo Malvezzi de' Medici, sede dell'Amministrazione Provinciale di Bologna. Più oltre si scorge l'entrata del Conservatorio di Musica G.B. Martini, posto nei locali dell'ex convento agostiniano di S. Giacomo, di cui furono tra l'altro allievi celebri compositori come Gioacchino Rossini e Gaetano Donizetti.

*Quinta bacheca:*

Diversi aspetti di Bologna ai tempi di Stendhal:

28) *Veduta esterna della vecchia Porta di S. Stefano*

Disegno a penna acquarellato a china con cornice in legno dorata e laccata (cm. 25 x 34,5) di anonimo del 1835 (forse Pietro Fancelli).

Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. N. inv. 22/11.

Nel disegno è raffigurato il vecchio cassero di porta S. Stefano demolito nel 1843 e sostituito dall'attuale Barriera Gregoriana, eretta su disegno dell'arch. Filippo Antolini.

29) *Strada S. Stefano in Bologna*

Incisione su rame colorata a mano con cornice in legno con fregio dorato (cm. 26 x 20,5). Disegno di Gaetano Ferri, incisione di C. Lambertini. Questa stampa appartiene all'opera *Itinerario di Bologna*, cit., reimpresso dall'editore Giovanni Zecchi nel 1840, tav. 3 (cf. Biblioteca dell'Archiginnasio, 16.a.II.110). Era apparsa in precedenza nella *Collezione di cinquanta vedute*, cit., pubblicata tra il 1820 e il 1828 dall'editore Guglielmini, alla tav. 21 (cf. Biblioteca dell'Archiginnasio, A.IV, tavola, n. 48).

Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. N. inv. 22/18.

Nella stampa è ritratta la piazzetta di S. Biagio (oggi conosciuta nella toponomastica popolare — non però in quella ufficiale — come largo « Garganelli ») con un tratto del portico della scomparsa chiesa di S. Biagio degli Agostiniani, a sinistra, e il palazzo Vizzani, oggi Sanguinetti, a destra, eretto nel sec. XVI su disegno di Bartolomeo Triacchini.

30) *Piazza del Teatro Comunale (oggi Piazza Giuseppe Verdi)*

Litografia su fondo avorio (cm. 27,5 x 20) di autore anonimo (E. Dotti?) della prima metà del sec. XIX, stampata dalla litografia Casanova di Bologna.

Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. N. inv. 23, vol. I.

L'incisione, animata da numerosi personaggi nei costumi dell'epoca, ci offre un interessante scena della vita cittadina dei primi decenni dell'Ottocento. Per la descrizione degli edifici raffigurati nella stampa e per i riferimenti stendhaliani al Teatro Comunale cf. scheda n. 11.

31) *Il Voltone del Podestà e la piazza degli Uccelli*

Disegno a lapis e gessetto con cornice in legno dorato e laccato (cm. 29,5 x 20,5) eseguito da L. Verardi attorno al 1840. Fu esposto nel 1954 alla mostra « Visioni di Bologna » (cf. *Catalogo*, cit., p. 25, n. 34).

Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. N. inv. 22/31.

Nel disegno è raffigurata la scomparsa piazza Uccelli o Pollaiola, posta a levante del Voltone del Podestà dove è oggi la Piazza Re Enzo, con le case che vi



si affacciavano e che furono demolite nel 1910. Sulla sinistra si scorge il Palazzo del Podestà mentre sullo sfondo appare la torre dell'Arrengo.

32) *Caricature di nobili bolognesi della prima metà dell'Ottocento*

Acquarello con cornice in legno dorato (cm. 39,5 x 58,5) di autore ignoto.

Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. N. inv. 19/4.

Si tratta di un curioso e gustoso bozzetto di costume della Bologna ottocentesca che ha come protagonisti nobili e borghesi riuniti in un ideale consesso alle porte della città. I membri dell'insolita brigata portano tutti la tuba e sono ritratti nei tipici abiti del tempo mentre, in piedi, seduti, in carrozza o a cavallo, conversano fra loro. Purtroppo non è possibile identificare i vari personaggi che prendono parte alla scena e che certamente dovevano appartenere all'alta società bolognese della prima metà del sec. XIX. Fa da sfondo al dipinto caricaturale il panorama della cerchia collinare con S. Michele in Bosco e S. Luca; sulla destra appare una veduta parziale della città con le Due Torri e la Specola dell'Università.

*Sesta bacheca:*

Vedute del colle e della chiesa di S. Michele in Bosco:

33) *Il colle, la chiesa e parte del convento di S. Michele in Bosco visti dall'inizio dell'attuale via Codivilla*

Quadro a olio su tela con cornice dorata e laccata (cm. 41 x 52) eseguito da Giovanni Barbieri nel 1850. Venne esposto nel 1954 alla mostra « Visioni di Bologna » (cf. *Catalogo*, cit., p. 25, n. 23).

Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. N. inv. 12/17.

Lungo la vecchia via panoramica (oggi Codivilla) sono in cammino alcuni viandanti tra cui un prelado. Sulla sinistra si scoprono le mura della città con la porta S. Mamolo e, più oltre, si intravedono le Due Torri. Domina la scena, sulla destra, il complesso monumentale di S. Michele, uno dei più suggestivi e più imponenti della città, eretto tra il sec. XIV e il XVIII e ricco di opere d'arte. Fra esse vanno segnalate le pitture del famoso chiostro ottagonale eseguite all'inizio del sec. XVII da Lodovico e dai suoi allievi e oggi quasi completamente

perdute (per i riferimenti di Stendhal a questi affreschi cf. *Rome, Naples et Florence*, ed. del 1817, vol. II, pp. 149).

34) *Il colle, la chiesa e il monastero di S. Michele ritratti dall'inizio di via Codivilla*

Quadro a olio su tela con cornice in legno dorato (cm. 33 x 44) di autore ignoto della prima metà del sec. XIX.

Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. N. inv. 13/3.

Questa veduta, non molto dissimile dalla precedente, ci offre una interessante immagine dell'imponente complesso micheliano a cui fa da sfondo il panorama di Bologna. La scena è animata da due viandanti in cammino e da un vecchio seduto sulla destra della strada.

35) *Veduta della chiesa e del colle di S. Michele in Bosco presa dagli orti di S. Bernardo tra porta Castiglione e porta S. Mamolo*

Acquarello a corpo e pittura a guazzo con cornice in legno dorato (cm. 20,5 x 31) di anonimo della prima metà del sec. XIX.

Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. N. inv. 12/31 bis.

Questo delizioso acquerello ci offre una veduta panoramica del colle di S. Michele presa dagli orti di un altro convento olivetano, quello di S. Bernardo, che aveva sede a breve distanza dalle mura cittadine fra le odierne vie Arienti e Viale XII Giugno. In primo piano alcuni popolani ammirano il panorama da una specie di balconata; più lontano si vedono altre persone che osservano la vista del colle dai bastioni delle mura tra porta Castiglione e porta S. Mamolo.

36) *La chiesa di S. Michele in Bosco vista dai giardini lungo le pendici del colle*

Dipinto a olio su latta con cornice in legno dorato e intagliato (cm. 22,5 x 35) di anonimo della prima metà del sec. XIX.

Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna. N. inv. 12/7.

Questa, come le precedenti vedute, ci offre un'immagine fresca e suggestiva di S. Michele in Bosco, l'amena collina a ridosso di Bologna, immortalata da Stendhal in una delle pagine più liriche di *Rome, Naples et Florence* del 1817. Al riguardo rinviamo a quanto già accennato nell'introduzione a questo catalogo.



## BRACCIO MERIDIONALE DEL LOGGIATO

## II - LATO SINISTRO

## Stampe in bacheca

## Prima bacheca:

Scorci monumentali della Bologna stendhaliana: le piazze, le torri, i portici.

37) *La Piazza Maggiore di Bologna*

Acquatinta (cm. 26 x 36) eseguita da Luigi e Francesco Basoli e tratta da un dipinto di Antonio Basoli del 1829. Appartiene alla serie delle *Vedute pittoresche*, cit., tav. n. 5.

Biblioteca dell'Archiginnasio, 17.R.I.31.

La bella veduta del Basoli raffigura la piazza Maggiore popolata di folla e di tende e baracche di mercanti. Sulla destra troneggia il palazzo del Podestà mentre sulla sinistra spicca la mole del palazzo Pubblico (oggi del Comune). Fa da fondale la Metropolitana di S. Pietro preceduta dalla torre degli Scappi. La veduta ci offre una rievocazione quanto mai pittoresca e vivace della vita bolognese della prima metà dell'Ottocento e del suo fulcro, quella Piazza Maggiore a cui Stendhal fa un fuggevole e indiretto accenno in *Rome, Naples et Florence* del 1826 (cf. ed. cit., vol. I, p. 179) ove ricorda un suo « amico mercante di salame di Piazza S. Petronio ».

38) *Le due Torri Asinelli e Garisenda*

Acquatinta (cm. 34,5 x 26) eseguita da Luigi e Francesco Basoli sulla scorta di un dipinto compiuto dal fratello Antonio nel 1832. Cf. *Vedute pittoresche*, cit., tav. n. 37.

Biblioteca dell'Archiginnasio, 17.R.I.31.

La stampa ritrae l'ultimo tratto del mercato di mezzo (oggi via Rizzoli) su cui sveltano le due celebri torri bolognesi. La più bassa, la caratteristica e pendente Garisenda, viene immortalata da Stendhal in *Rome, Naples et Florence* del 1826 (cf. ed. cit., vol. I, p. 125) e in *De l'amour* (ed. cit., p. 316) dove si trova anche uno schizzo, eseguito da Beyle, con le due torri. Queste sono anche ricordate nel *Journal* del 1811 dove appare un altro schizzo eseguito da Stendhal (cf. *Journal*, edizione a cura di V. Del Litto, vol. III, p. 275).

39) *Portici di via Pelacani* (oggi via Giuseppe Petroni)

Acquatinta (cm. 26,5 x 36) tratta da un dipinto di Antonio Basoli del 1825 ed eseguita dai fratelli Luigi e Francesco. Cf. *Vedute pittoresche*, cit., tav. n. 3.

Biblioteca dell'Archiginnasio, 17.R.I.31.

In questa veduta è raffigurata la vecchia via Pelacani, oggi via Petroni, fiancheggiata, sul lato a levante, da una lunga teoria di case porticate e, su quello a ponente, dall'antico muro di cinta dell'ex convento delle monache dei SS. Vitale e Agricola. Oltre questo muro, in quella che fu clausura del convento, ai tempi di Stendhal si estendeva uno dei più noti giardini privati di Bologna appartenente alla celebre Cornelia Martinetti Rossi, la gentildonna bolognese più volte ricordata dal Beyle (cf. le schede nn. 24, 74, 124, 125 e 126), che aveva qui la propria residenza. La stampa ci offre un'immagine quanto mai suggestiva dei portici bolognesi, di quei portici a cui fa cenno più volte lo stesso Stendhal quando li confronta con quelli di Modena o con quelli di rue Castiglione, questi ultimi forse più eleganti di quelli bolognesi, ma certamente meno comodi (cf. *Rome, Naples et Florence*, ed. cit., vol. I, p. 125 e vol. II, p. 168). I portici di Bologna sono ricordati da Stendhal anche nel *Journal* del 1811: « Grande commodité des portiques, mais tristesse de la vue qu'on a des fenêtres » (*Journal*, vol. IV, p. 99).

40) *Portico detto della Morte* (oggi del Pavaglione)

Acquatinta (cm. 26,5 x 36) tratta da un dipinto di Antonio Basoli del 1831 e eseguita dai fratelli Luigi e Francesco (cf. *Vedute pittoresche*, cit., tav. n. 51).

Biblioteca dell'Archiginnasio, 17.R.I.31.

In primo piano appaiono le severe arcate del portico dell'ex Ospedale di S. Maria della Morte (oggi sede del Museo Civico) popolate di passanti. Sulla sinistra è uno scorcio della fiancata di S. Petronio mentre sul fondo si scorge parzialmente il palazzo del Podestà. Questi famosi portici bolognesi, che fiancheggia-



no il tempio di S. Petronio e che sono generalmente più noti come portici del Pavaglione, sono ricordati anche da Stendhal il quale riferisce che amava spesso bighellonare « sotto il lungo portico che costeggia a sud la piazza S. Petronio » (cf. *Rome, Naples et Florence* ed. cit. del 1826, vol. I, pp. 185-186 e 225). Su questo portico cf. anche schede nn. 16/b, 68 e 76.

#### Seconda bacheca:

Le grandi chiese bolognesi ricordate da Stendhal:

#### 41) La Metropolitana di S. Pietro in Bologna

Incisione all'acquaforte (cm. 13,5 x 19) eseguita nel 1820 da P. Romagnoli su disegno di G. Canuti. È tratta dall'opera *Collezione di cinquanta vedute ecc.*, cit., edita da Pietro e Camillo Guglielmini, tav. n. 2.

Biblioteca dell'Archiginnasio, A.IV. tavola, n. 48.

Questa veduta, che fu ripubblicata nel 1840 dall'editore Giovanni Zecchi nel cit. *Itinerario di Bologna*, tav. n. 38 (Bibl. Arch. 16.A.II.110), ritrae la vecchia Piazza S. Pietro, primo tratto dell'odierna via dell'Indipendenza. Sulla sinistra si scorge il palazzo del Seminario, oggi Albergo Majestic Baglioni, fronteggiato dalla maestosa facciata della cattedrale bolognese di S. Pietro, ricordata da Stendhal in *Rome, Naples et Florence* del 1826 (cf. ed. cit., vol. I, p. 126). Il Beyle vi ammirò il famoso affresco di Lodovico Carracci raffigurante l'Annunciazione posto nel lunettone dell'altare maggiore. La Metropolitana di S. Pietro era già stata visitata da Stendhal nel 1811, come si evince dal *Journal* (cf. vol. IV, p. 98).

#### 42) Parte posteriore della chiesa metropolitana di Bologna

Incisione all'acquaforte (cm. 13 x 19) di C. Savini su disegno di G. Ferri tratta dalla cit. *Collezione di cinquanta vedute ecc.* pubblicata tra il 1820 e il 1828 dall'editore Guglielmini, tav. n. 18. Fu ristampata dall'editore Zecchi nel 1840 nel cit. *Itinerario di Bologna*, tav. n. 40 (Bibl. Arch. 16.A.II.110).

#### Biblioteca dell'Archiginnasio, A.IV.tavola, n. 48.

Si tratta di una veduta del cortile dell'Arcivescovado dominato dal corpo absidale della Metropolitana di S. Pietro e dal massiccio campanile romanico. Sulla destra si erge il palazzo arcivescovile riedificato nel 1575 su disegno di Domenico Tibaldi. In questo palazzo risiedeva il card. Carlo Oppizzoni, Arcivescovo di Bologna dal 1802 al 1855, di cui parla a lungo il Beyle in una sua lettera al conte Sebastiani (cf. scheda n. 115).

#### 43) Piazza e chiesa di S. Domenico

Acquatinta (cm. 25,4 x 34) tratta da un dipinto di Antonio Basoli del 1831 ed eseguita dai suoi fratelli Luigi e Francesco (cf. *Vedute pittoresche*, cit., tav. n. 73).

Biblioteca dell'Archiginnasio, 17.R.I.31.

La stampa, caratterizzata da una luce crepuscolare, ci mostra il superbo tempio di S. Domenico ancora preceduto dall'alto porticato costruito nella prima metà del '700 su disegno di Carlo Francesco Dotti e demolito alla fine del secolo scorso per rimettere in luce le primitive forme romaniche della facciata della chiesa. Al centro e sulla sinistra della piazza, una delle più suggestive di Bologna, si ergono le due famose tombe piramidali di Rolandino de' Passeggeri e di Egidio de' Foscherari. Anche la chiesa di S. Domenico viene ricordata da Stendhal che ne ammirò i tesori d'arte e soprattutto i dipinti di Guido Reni, del Tiarini e le due celebri statuette di Michelangelo poste ad ornamento della cimasa del sepolcro di S. Domenico eseguita da Nicolò dell'Arca tra il 1469 e il 1473. (cf. *Rome, Naples et Florence*, ed. 1826, cit., vol. I, p. 126 e *Journal*, vol. IV, p. 98).

#### 44) Il tempio della Madonna di S. Luca sul Monte della Guardia

Acquatinta (cm. 26,5 x 34) tratta da un dipinto di Antonio Basoli del 1832 ed eseguita dai suoi fratelli Luigi e Francesco (cf. *Vedute pittoresche*, cit., tav. n. 30).

Biblioteca dell'Archiginnasio, 17.R.I.31.

La veduta basoliana è dominata dalla mole del tempio dedicato alla B. V. di S. Luca, riedificato nella prima metà del sec. XVIII dall'arch. Carlo Francesco Dotti e collegato a Bologna da un lungo porticato di oltre tre km. costruito tra il 1674 e il 1739. Questo santuario, eloquente espressione della pietà popolare dei



Bolognesi e meta di continui pellegrinaggi, venne visitato da Stendhal che ricorda di avervi « preso il raffreddore contemplando i quadri nella chiesa » (cf. *Rome, Naples et Florence*, ed. cit. del 1826, vol. I, p. 127). Il Beyle ha pure parole di stupore per il grandioso porticato che dalla città si inerpica fino alla sommità del colle della Guardia. Alla chiesa della B. V. di S. Luca Stendhal fa cenno anche nel *Journal* del 1811 (cf. vol. IV, p. 104).

#### 45) Il chiostro del Cinquecento nella Certosa di Bologna

Incisione all'acquaforte (cm. 13 x 19) di G. Rosaspina su disegno di G. Ferri tratta dalla cit. *Collezione di cinquanta vedute ecc.*, edita tra il 1820 e il 1828 da Pietro e Camillo Guglielmini, tav. n. 49. Venne ristampata dall'editore Zecchi nel 1840 nel cit. *Itinerario di Bologna*, tav. n. 34 (Bibl. Arch. 16.A.II.110).

Biblioteca dell'Archiginnasio, A.IV.tavola, n. 48.

La stampa raffigura il chiostro del Cinquecento, detto anche della Cappella, del monastero della Certosa di Bologna, oggi Cimitero comunale. Sul fondo campeggia il complesso absidale, dominato da due sveltanti torri campanarie, della chiesa di S. Girolamo eretta dai monaci certosini tra il 1334 e il 1335. Sulla sinistra si scorge il colle della Guardia coronato dal santuario della Madonna di S. Luca. Anche la Certosa di Bologna viene ricordata da Stendhal il quale accenna tra l'altro all'orgoglio dei Bolognesi per il loro monumentale cimitero (cf. *Rome, Naples et Florence*, ed. del 1826 cit., vol. I, p. 127).

#### 46) Interno della Basilica di S. Petronio

Acquatinta (cm. 26,5 x 34) tratta da un dipinto di Antonio Basoli del 1829 ed eseguita dai suoi fratelli Luigi e Francesco (cf. *Vedute pittoresche*, cit., tav. n. 20).

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna. 17.R.I.31.

Questa bella acquatinta basoliana ci offre un'efficace veduta dell'interno della basilica di S. Petronio, la più grande chiesa di Bologna e una delle maggiori del mondo cattolico, con la fuga delle ariose arcate gotiche sorrette da massicci pilastri polistili. Il solenne tempio, ove fra l'altro riposano i resti mortali di Elisa Bonaparte, sorella di Napoleone, venne visitato da Stendhal durante il suo primo soggiorno a Bologna nel 1811, come egli stesso ricorda nel *Journal* sotto la data del 24 settembre (cf. *Journal*, ed. cit., vol. IV, p. 98).

#### Terza bacheca:

#### I palazzi bolognesi ricordati da Stendhal:

#### 47) Esterno del Palazzo Baciocchi già Ranuzzi

Incisione all'acquaforte (cm. 13 x 19) eseguita da C. Lambertini su disegno di G. Ferri e pubblicata dall'editore Guglielmini nel 1820-1828 nella cit. *Collezione di cinquanta vedute ecc.*, tav. n. 29.

Biblioteca dell'Archiginnasio, A.IV.tavola, n. 48.

La stampa, che fu riprodotta dall'editore Zecchi nel 1840 nel cit. *Itinerario di Bologna*, tav. n. 16 (Bibl. Arch. 16.a.II.110), ritrae la maestosa fronte del palazzo fatto erigere nella seconda metà del '500 dalla famiglia Ruini e in seguito pervenuto alla famiglia Ranuzzi che lo arricchì di insigni opere d'arte, facendone uno degli edifici più cospicui di Bologna. All'epoca di Stendhal, che lo cita in *Rome, Naples et Florence* del 1826 (cf. ed. cit., vol. I, p. 126), l'edificio apparteneva al principe Felice Baciocchi, marito della celebre sorella di Napoleone, Elisa Bonaparte, le cui spoglie riposano nel tempio di S. Petronio.

#### 48) Cortile interno del Palazzo Baciocchi già Ranuzzi

Incisione all'acquaforte (cm. 13 x 19) eseguita da C. Lambertini su disegno di G. Ferri e pubblicata dall'editore Guglielmini nella stessa raccolta in cui è compresa la veduta precedente (tav. n. 30).

Biblioteca dell'Archiginnasio, ibidem.

Nell'incisione ristampata dallo Zecchi nel 1840 (tav. n. 17), appare il cortile d'onore del palazzo circondato da ariosi loggiati.

#### 49) Lo scalone del Palazzo Baciocchi già Ranuzzi

Acquatinta (cm. 26,5 x 36) tratta da un dipinto di Antonio Basoli del 1832 ed eseguita dai suoi fratelli Luigi e Francesco (cf. *Vedute pittoresche*, cit., tav. n. 16).

Biblioteca dell'Archiginnasio, 17.R.I.31.

Il monumentale scalone, uno dei più eleganti di Bologna, fu costruito nel 1695 e viene attribuito a Giovanni Battista Piacentini. Le statue che lo ravvivano sono opera di Filippo Balugani. Stendhal, nel *Journal* del 1811 (cf. vol. IV, p. 102),



cita un « *palais où se trouve le bel escalier* » che potrebbe essere identificato anche con questo del Palazzo Baciocchi, edificio da lui visitato.

#### 50) Prospetto del Palazzo Hercolani in Strada Maggiore

Disegno a penna (cm. 40,5 x 75) con ombreggiature d'inchiostro di anonimo dei primi decenni del sec. XIX.

Biblioteca dell'Archiginnasio, Collezione dei Disegni, cart. VIII, n. 1300.

Il disegno ritrae la facciata del Palazzo Hercolani in Strada Maggiore n. 45, edificato su disegno dell'arch. Angelo Venturoli negli ultimi anni del sec. XVIII. La raffigurazione, frutto quasi certamente di un'esercitazione accademica, è fredda ma corretta. Questo palazzo venne visitato da Stendhal che ne ricorda la mirabile quadreria e l'amabile padrona di casa, la principessa Maria Hercolani, nota anche come *dona Mari*, una delle donne più affabili e culturalmente più impegnate della Bologna del primo Ottocento, la quale come riferisce ancora il Beyle, « riceve tutti i venerdì » (cf. *Rome, Naples et Florence*, ed. del 1826 cit., vol. I, pp. 124 e 147). Una citazione più precisa dell'edificio si ha nel *Journal* del 1811 (vol. IV, p. 99), ove il Beyle riferisce testualmente: « Le palais Ercolani, bâti depuis onze ans, a déjà l'air tout sale. Les Italiens vont au grandiose. Statues d'Hercule de l'escalier, superbe galerie, tables de pierres dures, pièces à la chinoise et, au milieu de tout cela, toiles d'araignée, poussière, saleté générale et particulière. Nous, à Paris, nous avons la propriété intérieure et la mesquinerie extérieure ». Stendhal soggiunge di non avere trovato nel palazzo una sola camera ove potere lavorare con piacere poiché « la saleté me choquait partout ». Nello stesso *Journal* (vol. IV, pp. 100 e 104), lo scrittore ricorda di avere visitato la famosa galleria alla quale egli fa riferimento anche in una lettera del 1824 indirizzata ad Adolphe de Marest (cf. *Correspondance*, cit., vol. II, p. 50).

#### 51) Scalone del Palazzo Hercolani

Acquatinta (cm. 26 x 34) tratta da un dipinto di Antonio Basoli del 1832 ed eseguita dai fratelli Luigi e Francesco (cf. *Vedute pittoresche*, cit., tav. n. 14).

Biblioteca dell'Archiginnasio, 17.R.I. 31.

Lo scalone rappresentato nella stampa è ricordato da Stendhal (cf. scheda prec.), risale anch'esso alla fine del sec. XVIII e si deve al Venturoli. Le statue che lo impreziosiscono sono invece opera di Giacomo De Maria. Lungo le rampe

della scala si nota una comitiva di distinti personaggi nei tipici abiti della prima metà dell'800 che si reca al piano nobile del palazzo.

#### 52) Soffitto e fregio della sala da conversazione della Principessa Donna Maria Hercolani

Incisione al bulino (cm. 24,5 x 35) eseguita da Luigi e Francesco Basoli su disegno di Antonio Basoli del 1818 e tratta dall'opera *Compartimenti di camere [...] inventate e dipinte da Antonio Basoli*, Bologna, 1827, tav. n. 30.

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, 17.Y.I.25.

La stampa ci mostra l'elegante decorazione neoclassica eseguita nel 1818 da Antonio Basoli per la « sala da conversazione » della Principessa Maria Hercolani nel suo palazzo di Strada Maggiore ove, come si è testé riferito, fu più volte ospite Stendhal.

#### 53) Prospetto del Palazzo Caprara oggi della Prefettura

Disegno a penna e acquarello (cm. 35 x 72) di anonimo dei primi decenni del sec. XIX.

Biblioteca dell'Archiginnasio, Collezione dei Disegni, cart. 9 n. 1373.

Questo disegno, frutto probabilmente di un'esercitazione accademica, ritrae il prospetto su via IV novembre del palazzo Caprara, oggi sede della Prefettura. In alto si legge: « Adiacenza del palazzo del Duca di Galiera già Caprara e poscia della Corona d'Italia e Beauharnais. Bologna ». La figurazione è corretta e presenta vivaci effetti chiaroscurali; lo stato di conservazione è alquanto precario a causa del deterioramento prodotto dall'umidità. Il palazzo Caprara, eretto nel 1603 su progetto di Francesco Terribilia e compiuto nella prima metà del '700 dall'arch. Alfonso Torreggiani, fu uno dei più sontuosi di Bologna e in esso dimorò anche Napoleone durante il suo terzo soggiorno bolognese nel 1805. Viene ricordato da Stendhal in *Rome, Naples et Florence* del 1826 (cf. ed. cit., vol. I, p. 126). Ma già in precedenza, in occasione della sua visita a Bologna del 1811, il Beyle riferisce di avere visitato « *le palais du roi* » posto nelle vicinanze di Palazzo Marescalchi e della chiesa di S. Salvatore (err. S. Martino) (cf. *Journal*, vol. IV, p. 102). P. Arbelet nelle note esplicative (ibidem, p. 288) identifica erroneamente tale edificio con il Palazzo Pubblico, oggi del Comune, che invece non ha mai avuto tale appellativo. Si tratta invece del Palazzo Caprara, chiamato ancora nel 1811 « del re » in ricordo del recente soggiorno (1805) di Napoleone I Re d'Italia.



## Quarta bacheca:

I palazzi bolognesi ricordati da Stendhal:

54) *Prospetto del Palazzo Magnani in via Zamboni*

Disegno a penna e acquarello (cm. 31,5 x 47,5) eseguito da Carlo Marescotti nei primi decenni del sec. XIX.

Biblioteca dell'Archiginnasio, Collezione dei Disegni, cart. 4, n. 768.

Nel disegno, frutto come quelli della bacheca precedente, di una esercitazione accademica, è raffigurata l'armoniosa fronte rinascimentale del palazzo Magnani eretto su disegno dell'arch. Domenico Tibaldi tra il 1577 e il 1587. Nel salone d'onore dell'edificio si conserva il celebre fregio con le *Storie di Roma* affrescato dai Carracci fra il 1587 e il 1590 e ammirato anche da Stendhal unitamente alla quadreria esistente un tempo nel palazzo (cf. *Rome, Naples et Florence*, ed. cit. del 1826, vol. I, p. 124).

55) *Cortile del Palazzo Fava*

Acquatinta (cm. 32,5 x 27) tratta da un dipinto di Antonio Basoli del 1831 e eseguita dai fratelli Luigi e Francesco (cf. *Vedute pittoresche*, cit., tav. n. 58).

Biblioteca dell'Archiginnasio, 17.R.I.31.

L'acquatinta basoliana mostra il quattrocentesco cortile del palazzo già Ghisardi e poi Fava, situato nell'odierna via Manzoni. Nel palazzo attiguo, anch'esso di proprietà Fava e risalente al sec. XVI, ove esiste un famoso fregio con le *Storie di Giasone e del vello d'oro* affrescato dai Carracci nel 1584, si recò Stendhal che vi ammirò le raccolte d'arte che vi erano conservate (cf. *Rome, Naples et Florence*, ed. cit. del 1826 cit., p. 124).

56) n. 4 incisioni all'acquaforte (cm. 16 x 19) tratte dall'opera *Collezione di cinquanta vedute* cit., pubblicate nel 1820-1828 dall'editore Guglielmini, tavv. 6, 15, 16, 19. Vennero riprodotte nel 1840 dallo Zecchi nel cit. *Itinerario di Bologna*, tavv. 49, 20, 31, 6 (Bibl. Arch. 16.a.II.110).

Biblioteca dell'Archiginnasio, Aula IV, tavola, n. 48.

Le quattro stampe raffigurano:

a) *La via Galliera e i Palazzi Aldrovandi e Tanari*

C. Lambertini inc.

Pio Panfilì dis.

Al centro della veduta, sul lato sinistro, campeggia la fronte del Palazzo Aldrovandi, oggi Montanari, costruito nella prima metà del sec. XVIII su disegno dell'arch. Alfonso Torreggiani e ricordato da Stendhal che ne visitò la galleria di quadri (cf. *Rome, Naples et Florence*, ed. del 1826 cit., vol. I, p. 124).

Sullo sfondo, sempre dal lato sinistro della via, si scorge la facciata del Palazzo Tanari, parimenti visitato dal Beyle che vi contemplò le splendide opere d'arte in esso raccolte (cf. *Journal*, vol. IV, pp. 101, 102, 104 e *Rome, Naples et Florence*, ed. cit., vol. I, p. 124). Sotto i suoi occhi sfilarono famosi capolavori del Reni, dei Carracci e degli altri maestri di scuola bolognese. Oltre alla « *galerie superbe* », Stendhal vide gli appartamenti dei Tanari di cui ci ha lasciato questo franco e spigliato giudizio: « *Leurs chambres font mal au cocur: des lavabos comme ceux des auberges; des lits horribles dont le chevet appuie contre des tableaux magnifiques. Je dirai encore: grandiose et saleté* ».

b) *Il sagrato di S. Paolo Maggiore e il Palazzo Zambecari*

Lambertini inc.

Ferri dis.

La stampa ritrae in primo piano, sulla destra, la chiesa di S. Paolo Maggiore dei Barnabiti. Sulla sinistra si scorge il Palazzo Zambecari architettato nel 1775 da Carlo Bianconi e posto all'angolo fra le vie Carbonesi e Val d'Aposa. L'edificio, che oggi ospita la Banca Popolare di Bologna e Ferrara, fu visitato da Stendhal il quale ne ricorda la celebre quadreria, oggi in gran parte confluita nella Pinacoteca Nazionale (cf. *Rome, Naples et Florence*, ed. cit. del 1826, vol. I, p. 124 e *Journal*, vol. IV, p. 104).

c) *Il sagrato e la chiesa di S. Salvatore e sullo sfondo il Palazzo Marescalchi*

Lambertini inc.

Ferri dis.

La veduta è dominata dalla sagoma possente della chiesa di S. Salvatore, ricostruita tra il 1605 e il 1623 su disegno di Ambrogio Mazenta e Tommaso Martelli.



Questa chiesa viene ricordata da Stendhal nel *Journal* del 1811 (cf. vol. IV, p. 102) ove è citata con l'errata denominazione di S. Martino (cf. nello stesso *Journal*, vol. IV, p. 288, la nota di P. Arbelet). Sul fondo, alla sinistra, si scorge la facciata porticata del Palazzo Marescalchi, già Dall'Armi, edificato nel 1613 su disegno di Floritano Ambrosini. Stendhal ricorda la celebre galleria di questo palazzo tanto nell'edizione del 1826 di *Rome, Naples et Florence* (cf. ed. cit., vol. I, p. 124) quanto in quella del 1817 (*ibidem*, vol. II, p. 154) ove riferisce che in essa si tenevano lezioni di pittura. La galleria è ricordata anche in una lettera del 1824 indirizzata a Adolphe de Mareste (cf. *Correspondance*, cit., vol. II, p. 50). Citazioni più precise si hanno nel *Journal* del 1811 (cf. vol. IV, pp. 100, 102, 103) dove il Beyle ricorda le piacevoli conversazioni in casa Marescalchi che gli dimostravano « qu'on pouvait trouver le bonheur à Bologne » e che gli procuravano il diletto di gradevoli incontri oltre alla possibilità di ammirare le opere d'arte custodite nell'edificio (cf. anche schede nn. 107 e 108).

d) *La piazza di S. Stefano*

C. Lambertini sc.  
G. Ferri dis.

Al centro della veduta spicca la chiesa di S. Stefano nel suo aspetto anteriore ai restauri della seconda metà del sec. XIX. Sul lato sinistro della piazza si scorgono i palazzi Isolani e Bolognini mentre in primo piano sulla destra si vede l'ultimo tratto del palazzo Salina Amorini, eretto nel 1525 e sede nel quarto decennio dell'Ottocento della Società del Nobile Casino. Ai concerti indetti da questa Società nel salone d'onore del palazzo prese parte anche Stendhal come egli stesso rivela nell'edizione del 1826 di *Rome, Naples et Florence* (cf. ed. cit., vol. I, p. 134). Per una veduta delle feste da ballo tenute nel palazzo cfr. scheda n. 23 e scheda seg.

57) *Soffitto e parete della sala da ballo della Società del Nobile Casino nel Palazzo Pepoli*

Incisione al bulino (cm. 27 x 33) eseguita da Luigi e Francesco Basoli su disegno di Antonio Basoli del 1811 e tratta dall'opera *Compartimenti di camere [...] inventate e dipinte da Antonio Basoli*, Bologna, 1827, tav. n. 63.

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, 17.Y.I.25.

Questa stampa ci mostra la fastosa decorazione neoclassica eseguita da Antonio Basoli nel 1811 nella sala da ballo della Società del Nobile Casino quando essa

aveva ancora sede nel Palazzo Pepoli in via Castiglione donde si trasferì, attorno al 1830, nel Palazzo Bolognini Amorini o Salina Amorini in piazza S. Stefano (cf. scheda prec.). Qui Stendhal assistette a un concerto diretto da Gioacchino Rossini di intensa carica emotiva (cf. *Vie de Rossini*, Paris, 1923, vol. II, p. 166; cf. anche scheda n. 130).

*Quinta bacheca:*

58) *La Bologna intima dei tempi di Stendhal: cortili, terrazze e altane:*

a) *Terrazza nel palazzo dell'Accademia di Belle Arti*

Acquatinta (cm. 26 x 34) tratta da un dipinto di Antonio Basoli del 1826 ed eseguita dai fratelli Luigi e Francesco (cf. *Vedute pittoresche*, cit., tav. n. 64).

Biblioteca dell'Archiginnasio, 17.R.I.31.

La stampa raffigura la terrazza posta sull'edificio di quella pontificia Accademia di Belle Arti, sita nella via omonima, le cui raccolte artistiche, che oggi formano il nerbo della Pinacoteca Nazionale di Bologna, furono a più riprese visitate da Stendhal come egli stesso ricorda in *Rome, Naples et Florence* del 1826 (cf. ed. cit., vol. I, p. 128). L'acquatinta basoliana, animata da una famigliola che sta godendo, raccolta sulla terrazza, la frescura della notte, ci offre un'immagine intima della vita bolognese dei primi decenni dell'800. Fa da sfondo alla scena il massiccio profilo della specola dell'Università illuminata dai bagliori della luna.

b) *Altana nella via Case Nuove a Bologna*

Acquatinta (cm. 26 x 34) tratta da un dipinto di Antonio Basoli del 1826 e eseguita dai fratelli Luigi e Francesco (cf. *Vedute pittoresche*, cit., tav. n. 66).

Biblioteca dell'Archiginnasio, *ibidem*.

Sotto alla spaziosa altana si svolge una scena di vita quotidiana della Bologna minore del primo Ottocento: una donna sta lavorando all'arcolajo con ai piedi una bambina che giuoca con un cane. Sul fondo si scorgono altre due giovanette



che si trastullano con una fune tesa alle travi del soffitto, assistite in distanza da una donna in apprensione per le loro evoluzioni.

c) *Il cortile del palazzo Fibbia Pallavicini già Felicini*

Acquatinta (cm. 26 x 34) tratta da un dipinto di Antonio Basoli del 1832 ed eseguita dai fratelli Luigi e Francesco (cf. *Vedute pittoresche*, cit., tav. n. 76).

Biblioteca dell'Archiginnasio, ibidem.

Nel pittoresco cortile del palazzo, posto in via Galliera al n. 14, si vedono varie donne intente al disbrigo delle faccende quotidiane e una scimmia, legata con una lunga catena a una colonna, che sta giocherellando con alcune frasche.

59) *La Bologna intima dei tempi di Stendhal: le attività artigianali:*

a) *Officina da fabbro presso la chiesa di S. Bartolomeo*

Acquatinta (cm. 26 x 34) eseguita da Luigi e Francesco Basoli in base a un dipinto del fratello Antonio del 1831 (cf. *Vedute pittoresche*, cit., tav. n. 24).

Entro un grande stanzone, posto fra le vie S. Vitale e Maggiore, presso la chiesa di S. Bartolomeo di Porta Ravennana, si vedono alcuni uomini intenti alle varie operazioni della lavorazione del ferro.

b) *Officina da carrozزاio presso la chiesa di S. Bartolomeo*

Acquatinta (cm. 26 x 34) eseguita da Luigi e Francesco Basoli in base a un dipinto del fratello Antonio del 1831 (cf. *Vedute pittoresche*, cit., tav. n. 33).

Biblioteca dell'Archiginnasio, ibidem.

La stampa raffigura un rustico ambiente animato da alcuni lavoranti che stanno rifinendo i pezzi di legno per la costruzione o riparazione delle carrozze. In primo piano, sulla sinistra, spicca una caratteristica berlina della prima metà dell'Ottocento.

*Sesta bacheca:*

Luoghi del suburbio e della provincia di Bologna ricordati da Stendhal:

60) *Veduta della Villa Aldini*

Acquatinta (cm. 26 x 33,5) tratta da un dipinto di Antonio Basoli del 1828 ed eseguita dai suoi fratelli Luigi e Francesco (cf. *Vedute pittoresche*, cit., tav. n. 53).

Biblioteca dell'Archiginnasio, 17.R.I.31.

La stampa ritrae la vecchia strada che da porta S. Mamolo si inerpicava lungo le pendici del colle della Madonna del Monte per raggiungere la villa fatta erigere tra il 1811 e il 1816 da Antonio Aldini, ministro di Napoleone (su questa villa e sull'Aldini cf. schede nn. 1 e 109). Lungo il sentiero, fiancheggiato da alberi frondosi, sono in cammino un uomo col bastone e altre due persone sul fondo. In primo piano appaiono due giovani donne sedute a conversare su una panca di pietra. Fa da fondale alla veduta la scenografica mole neoclassica della villa impostata su ariosi colonnati e citata anche dal Beyle che ne ammirò la felice ubicazione (cf. scheda n. 110).

61) *Veduta dei dintorni di Casalecchio*

Incisione all'acquaforte (cm. 7 x 10,4) di L. Martelli su disegno di V. Veggetti apparsa nell'*Almanacco statistico bolognese per l'anno 1837*, Bologna, per Natale Salvardi, tav. tra le pp. 236-237.

Biblioteca dell'Archiginnasio, A.V.G.IX.9.

La piccola veduta rappresenta un tratto del fiume Reno, ai piedi delle ridenti colline che circondano Casalecchio. Questa località, posta a breve distanza dalla città, verso ponente, viene ricordata da Stendhal che riferisce di essersi recato ad ammirare le cascate del Reno (cf. *De l'amour*, ed. cit., pp. 78 e 318). In *Rome, Naples et Florence* del 1826 (ed. cit. vol. I, p. 224) egli afferma testualmente: « Vado quasi ogni mattina a Casalecchio passeggiata pittoresca alle cascate del Reno: è il *Bois de Boulogne* di Bologna ». A breve distanza dal fiume, a ridosso del colle della Guardia, « sur les dernières ondulations de ces collines couronnées de grands arbres contre lesquelles Bologne est adossée et desquelles on jouit d'une si belle vue de cette riche et verdoyante Lombardie, le plus beau pays du monde », si trovava la villa *Zampieri* (= Sampieri) di cui lo scrittore ricorda il frondoso parco che dominava il viottolo che conduceva alla cascata del Reno. (cf. *De*



*l'Amour*, cit., p. 78). La villa, costruita su disegno dei Bibiena e celebre per avere ospitato Gioacchino Rossini e Gaetano Donizetti che vi diressero dei concerti, apparteneva alla famiglia Sampieri da cui, nella prima metà del secolo scorso, pervenne al francese Denis Talon che aveva sposato l'ultima discendente dell'antica famiglia bolognese. L'edificio è andato distrutto nell'ultima guerra mondiale.

62) « *Veduta panoramica di Loiano disegnata dal vero nell'inverno del 1845* »

Incisione su rame (cm. 10 x 15,5) di Enrico Corty pubblicata nel III volume dell'opera *Le chiese parrocchiali della Diocesi di Bologna*, ivi, 1849, n. 44.

Biblioteca dell'Archiginnasio, 17.A.II.16.

La stampa ritrae la borgata appenninica di Loiano, posta lungo la strada che congiunge Bologna e Firenze attraverso i passi della Raticosa e della Futa, dopo le copiose nevicate dell'inverno del 1845. In questa località, tappa pressoché obbligata per gli antichi viaggiatori che compivano la traversata appenninica, sostò anche Stendhal che ne ricorda la magnifica vista sui monti circonvicini e sulla lontana pianura (cf. *Rome, Naples et Florence*, ed. cit. del 1826, vol. I, p. 226). Lo stesso Stendhal nel *Journal* del 1811 (cf. vol. IV, p. 106) accenna ai numerosi castagneti che rivestivano la zona, scrivendo che il castagno « fait un bel effet, ses branches sont dessinées avec hardiesse, ainsi que ses groupes de feuilles, et elles se massent bien ».

63) *Veduta di Pianoro e della chiesa parrocchiale di S. Giacomo*

Incisione su rame (cm. 11 x 15) di Enrico Corty pubblicata nel III volume dell'opera *Le chiese parrocchiali della Diocesi di Bologna*, ivi, 1849, n. 73.

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, 17.A.II.16.

Questa incisione contiene una veduta della chiesa parrocchiale di S. Giacomo di Pianoro e di parte dell'antico borgo. Tale località, posta lungo uno degli itinerari più frequentati per l'attraversata dell'Appennino tra Bologna e Firenze, viene ricordata da Stendhal che vi transitò durante il suo viaggio del 1811 (cf. *Journal*, ed. cit., vol. IV, p. 106).

64) *Veduta del Monte delle Formiche e della chiesa di S. Maria di Zena*

Incisione su rame (cm. 11 x 15) di Enrico Corty pubblicata nel I volume dell'opera *Le chiese parrocchiali della Diocesi di Bologna*, ivi, 1844, n. 67.

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, 17.A.II.14.

In questa veduta appare il Monte delle Formiche con le sue pendici scoscese su cui si erge la chiesa di S. Maria di Zena. Situato nella vallata dello Zena, a levante di Pianoro e Loiano, tale monte domina con la sua mole il panorama del medio Appennino bolognese ed è ben visibile dalla strada della Futa subito dopo la località di Livergnano. Di qui lo ammirò anche Stendhal durante il suo viaggio del 1811 (cf. *Journal*, ed. cit., vol. IV, p. 106). Egli fa cenno anche alla consuetudine degli sciami di formiche alate di raccogliersi tra la fine di agosto e l'inizio di settembre di ogni anno, sulla cima del monte presso la chiesa di S. Maria, particolarità questa che ha dato origine alla denominazione della montagna.

65) *Veduta panoramica di Porretta*

Litografia (cm. 32 x 44) di C. Angiolini su disegno di C. Tomaselli pubblicata nel 1850 nella raccolta *Vedute pittoresche di Porretta e contorni*, tav. n. 11.

Biblioteca dell'Archiginnasio, 17.R.I.82.

La stampa ci offre una bella visione panoramica di Porretta, la famosa località termale posta nell'alto Appennino bolognese sulla sponda destra del fiume Reno. Ad essa fa riferimento il Beyle tanto in *Rome, Naples et Florence* del 1826 (cf. ed. cit., vol. I, p. 165) quanto in *De l'amour* (cf. ed. cit., p. XI) ove è ricordato che Métilde si era recata ai bagni della Porretta per cercare di alleviare i suoi disturbi oftalmici. Lo stesso Stendhal si fermò a Porretta nel 1821 come è attestato da una sua lettera del 21 febbraio di quell'anno, scritta dal centro termale bolognese e indirizzata al celebre romanziere Walter Scott (cf. *Correspondance*, cit., vol. I, p. 1056, n. 725).



## BRACCIO ORIENTALE DEL LOGGIATO

## I - LATO DESTRO

## a) Quadri in parete

66) *Il canale delle Moline*

Quadro a olio su tela con cornice in legno intagliato e dorato (cm. 82 x 60) dipinto da Luigi Venturi verso la metà del sec. XIX. L'opera venne esposta alla « Mostra di pittori emiliani dell'Ottocento », Bologna, Palazzo Bolognini Amorini, 25 settembre - 15 novembre 1955, sala IX, n. 17 (cf. *Catalogo*, cit., p. 61, tav. 51).

Pinacoteca Nazionale di Bologna. N. inv. 870.

Nel dipinto, contraddistinto da tinte assai brillanti e luminose, è raffigurato il tratto del canale di Reno compreso fra le odierne vie Malcontenti e Piella. In primo piano si vede il ponte di via Malcontenti su cui sostano un uomo e una donna con ombrellino; sulla destra due monelli si trastullano sulla spalliera del ponte. Lungo le case sulla sinistra si scorgono alcune donne che fanno il bucato nei caratteristici lavatoi che si aprono al piano inferiore degli edifici assiepati ai lati del canale. Nel fondo si vede il ponte della via Piella sul quale si impostano i portici di due modeste casette.

67) *Il « Giardino dei Semplici » all'interno del Palazzo Comunale durante le esercitazioni dei pompieri municipali*

Acquarello con cornice in legno (cm. 48 x 70) eseguito nel 1840 da Carlo Sarti. Il dipinto venne esposto nel 1931 a Firenze alla « Mostra del giardino italiano » (N. cat. 1421).

Fino all'ultima guerra rimase esposto al pubblico nella mostra permanente « Bologna che fu », allestita nelle sale delle « Collezioni Comunali d'Arte », Sala XX, Vetrina C, n. 17 (cf. G. Zucchini, *Catalogo delle Collezioni Comunali d'Arte di Bologna*, ivi, 1938, p. 333).

Oggi è in procinto di ricevere una nuova acconcia collocazione nell'ambito delle civiche collezioni.

Comune di Bologna, Inventario delle opere d'arte, N. H 2369.

In una targhetta a tergo del quadro si legge: « Cortile detto della Cisterna entro il palazzo Comunale ove è ora la Borsa, il quale serviva per le manovre dei pompieri. Questo quadretto fu dipinto dall'ingegnere meccanico del Corpo sig. Carlo Sarti circa nel 1840 ». L'opera, che rievoca un aspetto scomparso di vita bolognese, presenta un notevole interesse iconografico perché permette di conoscere l'antico volto del giardino dei Semplici, ancora dominato dalla cisterna originale eseguita da Francesco Terribilia nel 1587 e trasportata nel 1886 nel cortile dell'Accademia di Belle Arti (al suo posto si conserva oggi una copia). Sul fondo del cortile, lungo l'ala settentrionale del Palazzo Comunale, si vedono ancora le tracce delle pitture murali compiute dal Canuti e dal Mengazzino e andate disperse nel 1886 con l'erezione della Borsa di Commercio. Fa da fondale al dipinto la mole della chiesa di S. Pietro fiancheggiata dall'alto campanile romanico. Quest'opera fu esposta nel 1954 alla mostra « Visioni di Bologna » (cf. *Catalogo*, cit., p. 26, n. 41).

68) *Grande veduta panoramica di Bologna presa da Mezzaratta*

Disegno a penna e seppia (cm. 241 x 59) eseguito nel 1810 da Gaetano Tambroni. Tale opera fu esposta e premiata a Parigi all'« Esposizione Internazionale di Belle Arti » del 1810. Un bozzetto di questo quadro si conservava fino all'ultima guerra nelle « Collezioni comunali d'Arte di Bologna », nella mostra permanente « Bologna che fu » (sala XX, vetrina A, n. 14; cf. G. Zucchini, *Catalogo delle Collezioni Comunali d'Arte in Bologna*, ivi, 1938, p. 332). Data l'analogia delle misure e l'attuale irreperibilità del bozzetto in esame, non vorremmo si trattasse della stessa opera pervenuta, non sappiamo in che modo, nel 1956, nelle Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio ove si trova appunto il pezzo qui esposto.

Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna, N. inv. 34/7.

In questa grande e sconosciuta veduta panoramica di Bologna, di pregio e bellezza indiscutibili, l'artista si mostra attratto da forme martinelliane rese più moderne da un nuovo senso paesistico. Il punto di osservazione è lo spiazzo antistante l'odierna villa Baruzziana ove campeggiano due grandi statue e ove si scorgono varie persone che ammirano la vista della città. Il disegno è accurato e ben studiati sono gli effetti chiaroscurali. Il nucleo urbano si presenta con le emergenze delle torri, dei campanili e delle grandi chiese, racchiuso dalla cerchia delle mura e affogato nella pianura che si perde all'orizzonte. A sinistra si nota



il primo tratto del portico di S. Luca e più oltre si intravede la Certosa. Sulla destra domina il complesso di S. Michele in Bosco.

69) *Esterni e interni del Palazzo dell'Archiginnasio sede della Biblioteca Comunale di Bologna*

N. 10 acquarelli con cornice in legno dorato dipinti nel 1849-1850 da Onofrio (Francesco?) Zanotti e Contardo Tomaselli. Nel secolo scorso tutta la serie si conservava presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (cf. L. FRATI, *Opere della bibliografia bolognese che si conservano presso la Biblioteca Municipale di Bologna*, ivi, 1888-1889, vol. II, p. 994, n. 7708). Per la datazione di essa cf. G. ZUCCHINI, *Edifici di Bologna*, Roma, 1931, p. 9. La serie venne poi esposta nella mostra permanente « Bologna che fu », allestita presso le « Collezioni Comunali d'Arte », sala XX, n. 13 (cf. G. ZUCCHINI, *Catalogo delle Collezioni Comunali*, cit., p. 332, n. 13). Smembrata nel dopoguerra, oggi si conserva in parte presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (a, b, c, d, e) e presso l'abitazione del Segretario Generale del Comune di Bologna (f, g, h, i, l).

Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Sale della Direzione e della Vicedirezione.

Residenza Municipale, Abitazione del Segretario Generale.

Tutti i quadretti che compongono la serie, firmati « Zanotti e Tomaselli 1849 », sono di finissima esecuzione e di piacevole effetto cromatico. Raffigurano gli esterni e gli interni dell'Archiginnasio e sono popolati da vari gruppi di persone nei caratteristici abiti dell'epoca, offrendoci in tal modo un interessante bozzetto di costume della Bologna della prima metà dell'800. La veduta (b) ritrae la facciata del palazzo con la fuga dei portici, detti del Pavaglione, che costeggiano il tempio di S. Petronio e che sono ricordati anche da Stendhal (cf. scheda n. 39).

I singoli quadretti, che furono esposti nel 1954 alla mostra « Visioni di Bologna » (cf. *Catalogo*, cit., p. 24, n. 17), rappresentano:

a) *Cortile dell'Archiginnasio* (cm. 28 x 24). Inventario delle opere d'Arte del Comune di Bologna n. H 2346.

b) *Prospetto del palazzo sulla Piazza delle Scuole* (oggi Galvani) (cm. 23 x 29). N. Inv. H 2342.

c) *Ingresso dell'Archiginnasio* (cm. 24 x 20). N. Inv. H 2344.

d) *Salone a tramontana* (oggi sala di lettura) (cm. 28 x 24). N. Inv. H 2341.

e) *Loggiato del piano superiore* (cm. 24 x 31). N. Inv. H 2345.

f) *Sala di lettura della Biblioteca* (oggi aula 5) (cm. 23 x 31). N. Inv. H 2340.

g) *Il Teatro Anatomico* (cm. 23 x 29). N. Inv. H 2352.

h) *Loggiato del piano inferiore* (cm. 23 x 29). N. Inv. H 2350.

i) *Cappella di S. Maria dei Bulgari* (cm. 22 x 30). N. Inv. H 2351.

l) *Dettaglio del loggiato al piano terreno* (cm. 23 x 29). N. Inv. H 2343.



## BRACCIO ORIENTALE DEL LOGGIATO

## I - LATO DESTRO

## b) Bacheche coi disegni dell'Accademia di Belle Arti di Bologna

*Prima bachecca:*70) *Veduta della villa del conte Marescalchi fuori porta S. Mamolo*

Disegno acquarellato (cm. 11,5 x 17,5) di Antonio Basoli databile attorno al 1820. Il disegno reca la seguente didascalia di mano del Basoli: « Giardino della villa del Sig. conte Marescalchi fuori di Porta S. Mamolo detta Mezza Ratta in Bologna ».

Accademia di Belle Arti di Bologna, Taccuino n. 12: *Vedute di Bologna e altri luoghi*, dis. n. 1.

Il disegno raffigura un giardino frondoso con in primo piano una statua. La villa, situata a Mezzaratta lungo la via dell'Osservanza, apparteneva nei primi decenni dell'Ottocento ai Marescalchi con i quali Stendhal fu in stretti rapporti d'amicizia durante il suo soggiorno bolognese come attestano varie citazioni (cf. *Rome, Naples et Florence*, ed. cit. del 1826, vol. I, pp. 124, 143 e 188 e *Journal*, cit., vol. IV, pp. 100, 102 e 103). Per questi riferimenti cf. schede nn. 55/c, 107 e 108.

71) *Veduta della Seliciata di Strada Maggiore (oggi Piazza Aldrovandi)*

Disegno acquarellato (cm. 19,5 x 29) di Antonio Basoli databile attorno al 1830. Il disegno reca la seguente didascalia: « Veduta della seliciata di Strada Maggiore e suoi dettagli ».

Accademia di Belle Arti di Bologna, Taccuino n. 32: *Studio pittorico scenografico tratto dal vero in Bologna*, dis. n. 26.

Nella pagina di destra del taccuino basoliano è la veduta generale della Seliciata di Strada Maggiore che ricalca l'acquarello di cui alla scheda n. 24. Nella

pagina a sinistra è il dettaglio del fondale della piazza stessa con la casa della Contessa Martinetti Rossi alla quale abbiamo accennato particolareggiatamente in altre schede (cf. nn. 24, 124, 125 e 126).

72) *Veduta di S. Michele in Bosco*

Disegno acquarellato (cm. 11,5 x 18) di Antonio Basoli databile attorno al 1820. Il disegno reca la seguente annotazione: « Tratta dal vero, veduta di S. Michele in Bosco fuori Porta S. Mamolo di Bologna ».

Accademia di Belle Arti di Bologna, Taccuino n. 9: *Vedute di Bologna e dintorni*, dis. n. 37.

Il disegno ci offre una pregevole veduta del colle e della chiesa di S. Michele in Bosco a cui Stendhal dedicò una celebre pagina in *Rome, Naples et Florence* (cf. schede nn. 32-35). In primo piano domina il parco della villa Filicori, come si evince da una nota dello stesso Basoli ove si legge « Veduta di S. Michele in Bosco stando alla villeggiatura delle Signorine Filicori o sia la sua Passione ».

73) *Veduta di Porta Saragozza*

Disegno a penna con inchiostro rossiccio (cm. 26 x 17,5) di Antonio Basoli databile attorno al 1820 (firmato).

Accademia di Belle Arti di Bologna, Taccuino n. 37: *Guarnizioni di maniera antica... Vedute di Bologna... Porte di Bologna*, dis. n. 19.

Il disegno ritrae la Porta Saragozza con a sinistra il cosiddetto arco Bonaccorsi col quale ha inizio il lungo porticato che conduce al santuario della Madonna di S. Luca. Questo percorso, come si è già accennato in altra scheda (cf. n. 43), fu compiuto anche da Stendhal.

*Seconda bachecca:*74) *Veduta della fiancata a nord della chiesa di S. Domenico e della tomba di Rolandino de' Passaggeri*

Acquarello (cm. 36,5 x 47) di Francesco Cocchi databile attorno al 1845.



Accademia di Belle Arti di Bologna.

Il dipinto ci offre un'immagine parziale della piazza e della chiesa di S. Domenico nella quale sostò anche Stendhal (cf. scheda n. 42).

75) *Veduta del chiostro di S. Domenico*

Acquarello (cm. 52 x 40) di Francesco Cocchi databile attorno al 1845.

Accademia di Belle Arti di Bologna.

Incorniciato da un'arcata del portico si vede il braccio meridionale del chiostro detto dei Morti in S. Domenico, dominato dal superbo campanile e dal maestoso esterno della cappella del Santo, eretta tra il 1597 e il 1605 da Floriano Ambrosini.

BRACCIO ORIENTALE DEL LOGGIATO

II - LATO SINISTRO

a) Quadri in parete

76) *Cardatoria della fabbrica dei panni presso il canale Cavaticcio*

Aspetti di Bologna della prima metà dell'Ottocento:

Quadro a olio con cornice in legno laccato e dorato (cm. 69 x 86) eseguito da Antonio Basoli nel 1826. Da questo dipinto i fratelli Luigi e Francesco trassero un'acquatinta pubblicata nella cit. raccolta delle *Vedute pittoresche*, tav. n. 26. Il quadro è firmato: « Antonio Basoli pinse ». Fino all'ultima guerra era esposto presso le Collezioni Comunali d'Arte (sala XXI, n. 3) nella mostra permanente « Bologna che fu » (cf. G. ZUCCHINI, *Catalogo delle Collezioni Comunali*, cit., p. 337, n. 3). Oggi si conserva presso la Residenza Municipale a ornamento degli uffici dell'Assessorato alla Cultura.

Comune di Bologna, Inventario delle Opere d'Arte, N. H 2359.

Il dipinto ritrae la vecchia fabbrica dei panni, fondata da Luigi Pasquini nel 1823, in una casa di via del Porto, dove dal 1586 al 1773, ebbe sede l'Accademia degli Ardenti detta anche Collegio del Porto. La scena è animata da varie persone intente al trasporto dei panni già lavati nell'acqua del canale e stesi ad asciugare al sole sui prati lungo la sponda. Un duplice filare di pioppi fiancheggia il canale che in questo tratto compreso fra la via Azzogardino e il vecchio porto Naviglio era denominato Cavaticcio. Fa da sfondo uno scorcio di Bologna da cui emergono le Due Torri.

77) *La piazza delle Scuole* (oggi Galvani)

Quadro a olio (cm. 47 x 58) di ignoto della fine del sec. XVIII. Fino all'ultima guerra rimase esposto al pubblico nella mostra permanente « Bologna che fu » allestita nelle sale delle « Collezioni Comu-



nali d'Arte», Sala XXI, n. 11 (cf. G. ZUCCHINI, *Catalogo delle Collezioni Comunali*, cit., p. 340). Oggi è in procinto di ricevere una nuova acconcia collocazione nell'ambito delle civiche collezioni. Il dipinto fu esposto alla « Mostra del Settecento bolognese » organizzata nel 1935 dal Comune di Bologna a Palazzo d'Accursio in occasione del centenario carducciano come si rileva da un cartellino apposto a tergo del quadro (cf. *Mostra del Settecento bolognese. Catalogo*, Bologna, 1935, p. 131, n. 8).

Comune di Bologna, Inventario delle opere d'arte. N. H 2370.

Il dipinto raffigura la piazza delle Scuole, detta poi della Pace e oggi intitolata a Galvani, alla fine del sec. XVIII. La veduta è ravvivata da numerose macchiette che ci offrono una gustosa rievocazione della vita bolognese del tempo. Domina la scena il massiccio corpo absidale di S. Petronio. Sulla destra si vede il Palazzo dell'Archiginnasio con il sottostante lungo loggiato a cui fa cenno Stendhal in *Rome, Naples et Florence* (cf. schede nn. 39 e 68). La baracca di legno e lo steccato che si scorgono sulla sinistra servivano per la fiera dei « foli-celli » ossia bozzoli da seta.

78) *Gli orti di S. Domenico e il colle di S. Michele in Bosco nel 1804 durante l'ascensione in pallone aerostatico di Francesco Zambecari*

Disegno a seppia con cornice in legno filettata d'oro (cm. 40 x 47) eseguito nel 1804 da Pio Panfili. In basso a sinistra si legge: « Pio Panfili pittore socio Clementino disegnò d'età d'anni 82 nel 1804 ». Il dipinto, già esposto nella mostra permanente « Bologna che fu » allestita nelle sale delle Collezioni Comunali d'Arte, sala XXI, n. 25 (cf. G. ZUCCHINI, *Catalogo delle Collezioni*, cit., p. 346), si trova oggi nell'Ufficio Stampa della Residenza Municipale. Fu esposto alla « Mostra del Settecento bolognese » organizzata dal Comune di Bologna a Palazzo d'Accursio nel 1935 in occasione del centenario carducciano come si rileva da un cartellino apposto a tergo del quadro (*Mostra del Settecento bolognese. Catalogo*, Bologna, 1935, p. 138, n. 39). Il disegno in esame fu pure esposto nel 1954 alla mostra « Visioni di Bologna » (cf. *Catalogo*, cit., p. 28, n. 67).

Comune di Bologna, Inventario delle Opere d'Arte, N. H 2358.

Il disegno ritrae l'ascensione della mongolfiera di Francesco Zambecari avvenuta

nuta il 22 agosto 1804 dal prato dell'Annunziata (cf. T. CAPRONI GUASTI - A. BERTARELLI, *Francesco Zambecari aeronauta*, Bergamo, 1932, tav. XV). La veduta, presa verosimilmente da un'altana di via Castiglione, ritrae la zona circostante con lo sfondo delle colline. A sinistra si intravedono un lato del palazzo Ranuzzi in via del Cestello e una parte della facciata della soppressa chiesa di S. Bernardo in via Arienti. Verso destra si scorgono la chiesa del Crocifisso del Cestello e gli orti di S. Domenico. Fa da fondale il colle di S. Michele in Bosco gremito di folla che assiste all'ascensione dello Zambecari, il cui pallone si sta librando in cielo. Altre persone osservano l'impresa dai bastioni delle mura tra porta Castiglione e porta S. Mamolo. Sulla destra si notano il colle di Ronzano e quello dell'Osservanza con la villa Marescalchi di Mezzaratta. Di questo dipinto esiste anche una versione all'acquarello dovuta allo stesso Panfili, conservata presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna (n. 326).

78) *Il prato dell'Annunziata e il colle di S. Michele in Bosco durante l'ascensione in pallone aerostatico di Francesco Zambecari avvenuta il 12 maggio 1812*

Quadro a olio con cornice dorata (cm. 113 x 158) di ignoto. Già esposto nella mostra permanente « Bologna che fu » allestita nelle sale delle Collezioni Comunali d'Arte, sala XXI, n. 15 (cf. G. ZUCCHINI, *Catalogo delle Collezioni*, cit., p. 341, n. 15), si trova oggi nella Residenza Municipale presso l'Ufficio dell'Ingegnere Capo.

Comune di Bologna, Inventario delle Opere d'Arte, N. H 2361.

Il dipinto, dalla tonalità crepuscolare e dal segno quasi impressionistico, ritrae il prato del convento dell'Annunziata a Porta S. Mamolo gremito di pubblico convenuto per assistere all'ascensione in pallone aerostatico dello Zambecari avvenuta il 12 maggio 1812. In primo piano si scorgono il traliccio approntato per l'ancoraggio del pallone e i palchi eretti per gli spettatori. Fa da sfondo il colle di S. Michele in Bosco popolato di folla. Sulla sinistra si intravede la chiesa dei Cappuccini di Monte Calvario (oggi Villa Revedin) e a destra appare l'eremo di Ronzano. Sono pure visibili, nel prato dell'Annunziata, lungo le pendici del colle e nel piazzale di S. Michele, alcuni padiglioni gastronomici predisposti per il ristoro del pubblico intervenuto. In alto, al centro, campeggia la mongolfiera dello Zambecari che si innalza verso il cielo. Questa impresa fu fatale all'aeronauta perché il pallone, innalzatosi a fatica, urtò contro un albero e prese fuoco, provocando la morte dello Zambecari. (Cf. CAPRONI GUASTI - BERTARELLI, *op. cit.*, tav. XXIII). In una targhetta applicata sul bordo inferiore del quadro contenente un bel ritratto a chiaroscuro dello Zambecari si legge: « Volo in pallone nel quale / trovò la morte il conte / Francesco Zambecari / 12 maggio 1812 ».



80) *Aspetti della Bologna minore ai tempi di Stendhal*

N. 4 quadri a olio (ciascuno cm. 48 x 36,5) dipinti da Antonio Basoli tra il terzo e il quarto decennio del sec. XIX. Queste opere, appartenenti alla Galleria d'Arte Moderna del Comune di Bologna, sono state concesse in deposito all'Ispettorato Compartimentale delle Imposte Dirette e si trovano ora negli uffici di via Goito n. 18.

Comune di Bologna, Inventario delle opere d'arte, nn. 34895, 34985, 34968, 14947.

I quadri raffigurano nell'ordine:

a) *Lavandaie lungo il canale.*

b) *Lavandaie lungo il canale.*

Vi è raffigurata la stessa zona della veduta precedente presa da una diversa angolazione, come è attestato dalla casa in primo piano che si vede al centro e che appariva già sulla destra del dipinto di cui sopra.

c) *Altana bolognese con donna e due bambini: uno in grembo e uno inginocchiato ai suoi piedi.*

d) *Angolo della città con un uomo e un cavallo che porta in groppa un sacco.*

## BRACCIO ORIENTALE DEL LOGGIATO

## II - LATO SINISTRO

## b) Sezione bibliografica

Bacheche contenenti documenti relativi a Stendhal e rare edizioni di opere stendhaliane:

81) *Lettera con cui il cugino di Stendhal, Romain Colomb, partecipa a Donato Bucci la morte di Stendhal (24 marzo 1842)*

Biblioteca Comunale di Milano, Fondo Bucci, E/81.

La lettera (cm. 20 x 16) è indirizzata a « Monsieur Bucci M. d'antiquités — Civitavecchia Etats Romains ». Il timbro reca la data di Parigi 24 marzo 1842. Anche la data apposta sulla lettera è la medesima. Per maggiori dettagli cf.: G. F. GRECHI, *Il fondo stendhaliano Bucci*, Milano, 1972, p. 5.

82) « *Testament de Marie Henry Beyle Consul de France à Civitavecchia* »

Biblioteca Comunale di Milano, Fondo Bucci, D/5.

Copia del testamento di Stendhal datato « Civitavecchia 28 settembre 1840 » (pp. 4, cm. 31 x 22). Cf. Bucci, *op. cit.*, p. 11.

83) *Rapporto del Vice Console di Francia in Ancona diretto a Stendhal*

Biblioteca Comunale di Milano, Fondo Bucci.

Il rapporto (cm. 21,5 x 27) è steso su tre colonne, come da disposizioni impartite dal Console francese a Civitavecchia Henry Beyle.

84) *Atto di nascita di Marie Henry Beyle a Grenoble (24 gennaio 1783)*

Biblioteca Comunale di Milano, Fondo Bucci.



Si tratta di una copia legalizzata (cm. 29,5 x 31) del 1834, estratta dai registri dello Stato Civile di Grenoble.

85) *Rome, Naples et Florence en 1817 par M. de Stendhal officier de Cavalerie*

Paris, Delannay & Pelicier, MDCCCXVII, pp. 366 in 8°.

Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, AB.XII.68.

Si tratta del prezioso esemplare offerto da Stendhal a Giuseppe Vismara. A penna si legge infatti: «Dono dell'autore».

86) *D'un nouveau complot contre les industriels par M. de Stendhal*

Paris, Sartelet e C.ie Libraires, 1825, pp. 24 in 8°.

Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, AF.IV.21/3.

87) *Racine et Shakespeare (sic) par M. de Stendhal*

A Paris, Borsange, Delannay & Mongie, 1823, pp. 56 in 8°.

Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, Miscellanea Vieusseux, 335/1.

88) *Histoire de la peinture en Italie par M.B.A.A.*

Paris, P. Didot, l'Ainée imprimeur du Roi, MDCCCXVII, voll. 2 in 8°, pp. LXXVI, 298-452.

Biblioteca Palatina di Parma, Sal.L.VII.39674/1-2.

89) *Promenades dans Rome par M. de Stendhal*

Paris, Delannay libraire, 1829, voll. 2 in 8°, pp. IV, 452-450.

Biblioteca Palatina di Parma, Sal.S.VIII.44801/1-2.

90) STENDHAL, *La Chartreuse de Parme. Exemplaire interfolié Chaper. Preface, transcription et notes par V. Del Litto*

A Paris, Cercle du Livre Précieux, 1966, in 8° picc. pp. 130.

Biblioteca Palatina di Parma, 10.3.288.

91) *La Chartreuse de Parme par l'auteur de Rouge et Noir.*

Paris, Ambroise Dupont Editeur, 1839, voll. 2 in 8°, pp. 402-445.

Biblioteca Palatina di Parma, 21.7.174/1-2.

Si tratta della ristampa anastatica (Paris, Cercle du Livre Précieux, 1965) dell'esemplare interfogliato personale di Stendhal con annotazioni di suo pugno, già appartenuto a M. Chaper.

92) *S., L'Abbesse de Castro. Vanina Vanini*

Paris, Edition Nilsson, s.a., pp. 190 in 4°.

Biblioteca Palatina di Parma, Pregevoli Moderni, A.34.

93) *La Chartreuse de Parme par M. de Stendhal (Henry Beyle). Reimpression textuelle de l'édition originale illustré de 52 eaux-fortes par V. Foulquier. Préface de Francisque Sarcey.*

Paris, Librairie L. Couquet, 1883, voll. 2 in 8°, pp. XXIII, 304-432.

Biblioteca Palatina di Parma, senza segnatura.

Si tratta del prezioso esemplare proveniente dalla Biblioteca della Marchesa di Londonderry. A tergo del piatto della copertina si trova infatti l'ex libris della «Marchioness of Londonderry» con il suo ritratto in rame e i motti: «Prest / d'accomplir» e «Non domini / nostri / sed duces».

94) *La Chartreuse de Parme par M. de Stendhal*

Bruxelles, Société Belge de Librairie Human et C.ie, 1839, voll. 2 in 16°, pp. 348-590.

Biblioteca Palatina di Parma, Fondo Palatino, 15717/1-2.

95) *La Chartreuse de Parme. Opera en quatre actes et dix tableaux (d'après le roman de Stendhal). Livret de Armand Lunel. Musique de Henry Sanguet (1927-1936)*

Biblioteca Palatina di Parma, L.1.26, in 4°, pp. 465.

Lo spartito reca la dedica autografa dell'autore con la data di Parigi 1950.



## BRACCIO SETTENTRIONALE DEL LOGGIATO

I - LATO DESTRO

## Sezione politica

*Aspetti e protagonisti della vita politica bolognese  
della prima metà del sec. XIX*

Prima bacheca:

Stampe e manifesti celebrativi relativi alla prima visita di Napoleone a Bologna nel 1796:

96) *Révolte de Bologne*

Acquaforte (cm. 28,5 x 39) dell'inizio del sec. XIX.

Grenier del.

Litho de C. Motte R. des Marais

Biblioteca dell'Archiginnasio, Raccolta delle Stampe, cart. XLV, n. 64.

Questa stampa francese è dedicata alla prima visita di Napoleone a Bologna nel 1796. In primo piano si vede il Bonaparte a cavallo circondato dai suoi ufficiali e da soldati mentre dà il benservito a diversi frati che lasciano la città dopo l'entrata delle truppe francesi. L'incisione vuole alludere alla soppressione degli ordini religiosi, avvenuta in realtà nel 1798, e all'esodo di quei Regolari che non volevano adattarsi al nuovo corso politico e religioso. Lo scorcio panoramico della città con la fontana del Nettuno sullo sfondo è assolutamente fantastico.

97) *Ritratto del « Cittadino Bonaparte Generale in capo delle Armate francesi in Italia » e sonetto a lui dedicato dai Bolognesi in occa-*

sione della sua entrata a Bologna nel 1796; inc.: « Ecco l'Eroe che in pria sull'Alpi colse... expl.: Stassi l'Austria fra se muta e pensosa ».

Acquaforte (cm. 23 x 15) del 1796.

G. Peniter P. Bernardi f.

Biblioteca dell'Archiginnasio, Collezione dei Ritratti, *ad nomen*.

La stampa attesta le calorose accoglienze riservate dai Bolognesi a Napoleone in occasione della sua entrata in città nel 1796. A questo avvenimento accenna anche Stendhal quando ricorda che « il popolo bolognese pieno di vivacità e di intelligenza ha compreso il genio di Napoleone anche se lo ha appena intravvisto... » (cf. *Rome, Naples et Florence*, ed. cit. del 1826, vol. I, p. 132).

## 98) « Monumento che per decreto dell'Amministrazione del Dipartimento del Reno si erge in Bologna nella piazza detta addietro del Pavaglione ed ora della Pace ».

Acquaforte (cm. 48 x 33) del 1801.

G.B. Martinetti inv.

F. Rosaspina inc.

Biblioteca dell'Archiginnasio, Raccolta delle Stampe, Cart. XXI, n. 75.

La stampa eseguita dal valente incisore Francesco Rosaspina, raffigura la colonna della Pace eretta nel 1801, nella piazza delle Scuole o del Pavaglione (l'odierna piazza Galvani) su progetto dell'ing. Giambattista Martinetti marito della celebre Cornelia (cf. scheda n. 123). Nello zoccolo della colonna si legge: « Al popolo francese / pacificatore / Il Dipartimento del Reno / 16 germile anno IV » (6 aprile 1801).

99) *Stampa celebrativa dedicata a « Napoleone Primo Console » per la sua aggregazione all'Istituto delle Scienze di Bologna il XXIII Vendemmiale anno IX (15 ottobre 1800)*

Acquatinta (cm. 36 x 26).

P. Palagi inv.

F. Rosaspina inc.

Biblioteca dell'Archiginnasio, Raccolta delle stampe, Cart. XLV, n. 65.



La stampa, a fondo seppia, incisa dal Rosaspina su disegno del famoso pittore, architetto ed erudito Pelagio Palagi, reca al centro un medaglione col ritratto del Bonaparte ornato da un festone. In alto si libra un angelo che tiene una corona d'alloro. Ai lati sono due fasci littori sormontati da figure allegoriche: Marte, a sinistra, e Minerva, a destra. In basso fra corone d'alloro e di quercia si scorgono la bilancia della giustizia, la lucerna, un cappello frigio con in mezzo due rotuli simboleggianti il codice militare e il codice civile istituiti da Napoleone. Nella cartella centrale spicca la seguente iscrizione: « Napoleone Bonaparte / Primo Console della Repubblica Francese / Gurriero, letterato, politico / sommo incomparabile / fu acclamato socio / di questo Istituto / addl XXIII Vendemmiatore anno IX / a memoria eterna d'un avvenimento così glorioso / all'italiana letteratura / l'Amministrazione del Dipartimento del Reno / pose ».

*Nella parete sopra la prima bacheca:*

100) *Manifesto celebrativo della visita di Napoleone a Bologna nel 1805*

Manifesto a caratteri rossi e neri con cornice in legno intagliato e dorato (cm. 100 x 75) stampato a Bologna nel 1805 nella tipografia Sassi. La prima lettera capitale (S) è adorna di vivaci puttini. In alto al centro campeggia una bella incisione su rame, a fondo blu, contenente una raffigurazione allegorica e uno scorcio panoramico di Bologna con le due torri sullo sfondo. Sotto trova posto un sonetto composto « Pel fausto arrivo / in Bologna / di Sua Maestà / Napoleone Primo Imperadore / de' Francesi e Re d'Italia ». Inc.: Sognai: fu al vero il sogno mio conforme. Expl.: Terra sorrise e i giorni antichi svolse.

Raccolte d'Arte della Cassa di Risparmio in Bologna.

Il manifesto rievoca la terza visita di Napoleone a Bologna, avvenuta il 21-25 giugno 1805 fra l'entusiasmo della popolazione bolognese, che già aveva conosciuto il Bonaparte una decina d'anni prima quando era ancora a capo delle armate francesi in Italia.

*Seconda bacheca:*

Stampe popolari bolognesi dei primi decenni del sec. XIX relative a Napoleone e alle sue imprese.

101) « *Tre epoche della vita di Napoleone: Successo 1798, Gloria 1804, Rovescio 1815* »

Litografia (cm. 43 x 57).

A. Besteghi dis.

Lit. Zannoli

Biblioteca dell'Archiginnasio, Collezione dei ritratti, *ad nomen*

In questa stampa, pubblicata dall'Editore Enrico Corty di Bologna, sono contenuti anche tre ritratti a figura intera di Napoleone nelle sue più note divise.

102) « *Un piano di battaglia* »

Litografia (cm. 35 x 26)

F. Becchetti dis.

Lit. Zannoli e C.

Biblioteca dell'Archiginnasio, *ibidem*.

La litografia ritrae il Bonaparte sotto a una tenda da campo seduto a un tavolo intento a scrutare, a lume di candela, una mappa per predisporre un piano di battaglia.

103) *Ritratto di Napoleone a mezza figura con feluca e decorazioni*

Litografia (cm. 43 x 30)

Milanti dis.

Lit. Angiolini

Biblioteca dell'Archiginnasio, *ibidem*.

104) « *1813* »

Litografia (cm. 27 x 36)

A. Bestegi dis.

Lit. Zannoli e C.

Biblioteca dell'Archiginnasio, *ibidem*.



La stampa raffigura Napoleone nell'atto di balzare a cavallo circondato dai suoi ufficiali e dai soldati. Allude alla battaglia di Lipsia del 1813 che si risolse in una disfatta per gli eserciti francesi.

105) « *Napoleone 1810* ». *Ritratto a mezza figura.*

Litografia (cm. 46 x 38)

Lit. Zannoli.

Biblioteca dell'Archiginnasio, *ibidem*.

106) « *Memoria di un uomo grande* »

Litografia (cm. 45 x 58)

Fähnlein inv.

Becchetti dis.

Lit. Zannoli Bologna

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, *ibidem*.

Si tratta di una rarissima incisione che ritrae in 22 piccole scenette i momenti culminanti della vita di Napoleone dall'età di 15 anni a Brienne alla sua morte a S. Elena.

Queste stampe popolari, tutte pubblicate a Bologna nei primi decenni dell'Ottocento, attestano in modo inequivocabile l'interesse dei Bolognesi per le vicende politiche del tempo e per le gesta napoleoniche. Di tale interesse ci offre un sicuro riscontro lo stesso Stendhal in *Rome, Naples et Florence* del 1826 (cf. ed. cit., vol. I, pp. 132, 134, 153 e 183) dove si accenna alle numerose conversazioni svoltesi nei vari salotti bolognesi e nella residenza del card. Lante sulla figura e l'opera del Bonaparte, il tutto condito con sapidi aneddoti raccolti in un manoscritto che Beyle aveva fatto venire appositamente da Berlino.

Terza bacheca:

*Testate di lettere e protocolli ufficiali della Repubblica Cisalpina*

- 107) N. 18 esemplari incisi su rame contenenti eleganti e preziose figurazioni allegoriche dovute in parte al disegno di noti artisti del

periodo neoclassico quali Mauro Gandolfi, Pelagio Pelagi e Andrea Appiani (inizio sec XIX).

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, Raccolta delle Stampe, Cart. XLV, n. 61.

Alcune testate portano la datazione topica di Mantova (Dipartimento del Mincio), altre quella di Faenza (Dipartimento del Lamone), altre ancora quella di Bologna (Dipartimento del Reno). Nelle intestazioni appaiono il Comando dell'Armata d'Italia, il Consiglio degli Juniori di Milano, la Giunta degli Alloggi e Forestieri di Bologna, il Senato di Bologna, la Municipalità del IV distretto del Comune di Bologna. Una lettera è intestata a « Ferdinando Marescalchi, Inviato Straordinario della Repubblica Cisalpina presso S. M. Imperatore Francesco II Re di Boemia e Ungheria ». Si tratta di quello stesso conte Marescalchi di Bologna che Stendhal definisce « cortese » e di cui ricorda le « feste tanto belle » da lui indette nella sua casa parigina dei Champs-Élysées (cf. *Rome, Naples et Florence*, ed. del 1826 cit., vol. I, p. 154). Numerosi riferimenti al Marescalchi sono contenuti nel *Journal* del 1811 (cf. vol. IV, pp. 100, 102 e 103) ove fra l'altro Stendhal ricorda le piacevoli conversazioni nel suo palazzo, il galante incontro con una bella dama e una stupenda sala, arredata con mobili inviati da Parigi e impreziosita con opere del Reni, del Guercino e dei Carracci. Sul Marescalchi e sul suo palazzo cf. anche la scheda n. 55/c e la scheda seguente.

Quarta bacheca:

108) *Ritratto a mezza figura del conte Ferdinando Marescalchi*

Incisione all'acquaforte a fondo rosa (cm. 8,5 x 7,5) eseguita a Parigi nel 1808 dal Chretien. Attorno al bordo inferiore si legge infatti: « *Dessinée et gravée par Chretien inventeur du Phisionotrace rue Saint Honoré en face l'oratorie N. 152 à Paris en 1808* ».

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, Collezione dei Ritratti, *ad nomen*.

L'incisione ritrae il conte Ferdinando Marescalchi, ministro del Regno d'Italia, in alta tenuta con decorazioni appuntate al petto. Del conte Marescalchi ci ha lasciato un ricordo anche Stendhal come si è accennato nella scheda precedente. Nella stessa collezione dei ritratti della Biblioteca dell'Archiginnasio si conserva un altro piccolo ritratto a mezza figura del Marescalchi, che fu uno dei personaggi più in vista della Bologna napoleonica assieme al ministro Aldini (cf. scheda seg.).



inciso anch'esso a Parigi alcuni anni più tardi per mano del Bouchardy successore del Chretien. Per i riferimenti stendhaliani relativi al Marescalchi cf. scheda prec.

109) *Ritratto a mezza figura di Antonio Aldini*

Litografia (cm. 49 x 38) eseguita nel 1826.

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, Collezione dei ritratti, *ad nomen*.

La stampa ritrae il conte Antonio Aldini, celebre ministro del Regno italico e amico di Napoleone, in alta tenuta con decorazioni al petto. All'Aldini, uno dei personaggi di primo piano della vita politica bolognese e italiana del periodo napoleonico, si deve la costruzione della villa omonima di cui alla scheda seguente. Egli viene ricordato anche da Stendhal che nel 1811 ne visitò anche la casa (cf. *Journal*, ed. cit., vol. IV, pp. 99 e 102). (cf. scheda seg.). Come ricorda anche il Del Litto (cf. *Journal*, vol. III, nota alla p. 278) il Beyle conobbe l'Aldini durante la residenza di questi a Parigi.

110) « *Palazzo Aldini detto del Monte presso Bologna* »

Incisione all'acquaforte (cm. 9 x 13,5) eseguita da P. Franceschini e tratta dall'*Itinerario di Bologna* composto di n. 34 vedute incise in rame [...] per cura di Giovanni Zecchi, Bologna, 1840, per i tipi di Jacopo Marsigli, tav. n. 16. La stampa, firmata « G. Nadi arch. nel 1810, Ant. Aldini mirò e P. Franceschini inv. », reca in calce la seguente iscrizione: « La possanza il Sapere, l'Arti l'eressero; lo protegga la città soggetta ».

Biblioteca dell'Archiginnasio, A.V.G.VIII.32, n. 16.

La veduta mostra la villa fatta erigere, tra il 1811 e il 1816, da Antonio Aldini sul colle ove esisteva il cenobio della Madonna del Monte per destinarla, secondo una tradizione popolare molto diffusa, a dimora di Napoleone in occasione dei suoi soggiorni bolognesi. Da questo colle infatti il Bonaparte durante la sua seconda visita a Bologna avvenuta nel 1805, aveva ammirato « uno dei più superbi panorami del mondo ». Il disegno della villa, che con la sua scenografica mole neoclassica domina dalle colline la città, si deve all'arch. Giuseppe Nadi. Ad essa accenna anche Stendhal (*Rome, Naples et Florence*, ed. cit. del 1826, vol. I, p. 125) il quale riferisce che la villa, « costruita con frontone e colonne come un tempio antico, costituiva « in venti luoghi della città un punto di vista a piacere per la gioia degli occhi » (cf. anche schede nn. 1, 59).

111) *Veduta del palazzo Riario Sforza, poi Aldini, quindi Piñalverd e oggi Sanguinetti in Strada Maggiore*

Incisione su rame (cm. 19 x 14) eseguita nel 1835 da L. Paradisi su disegno di V. Veggetti e apparsa nell'*Almanacco Statistico Bolognese per l'anno 1835*, Bologna, Editore Salvardi, p. 133. Fu ripubblicata dal Bosi nel suo *Archivio patrio* (Bologna, 1853), vol. I, p. 241.

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, A.V.G.IX.14.

Questa veduta raffigura il palazzo Riario Sforza, oggi Sanguinetti, posto ai nn. 34-36 di Strada Maggiore, edificato nel 1580 dalla famiglia Riario e poi pervenuto alla famiglia Sforza. Nel 1796 fu preso in enfiteusi da Antonio Aldini, il celebre ministro del regno italico testé ricordato (cf. scheda 109), che lo acquistò definitivamente nel 1812 per L. 45.000. Per iniziativa dell'Aldini nel 1798 il palazzo ebbe una nuova facciata neoclassica su disegno dell'arch. G. B. Martinetti, marito della famosa contessa Cornelia (cf. scheda 123). Il fabbricato già prima della morte dell'Aldini, avvenuta nel 1826 a Pavia, era stato acquistato da Diego Piñalverd la cui moglie è menzionata anche dal Beyle il quale scrive appunto di aver frequentato la casa della « Signora Piñalverd » (cf. *Rome, Naples et Florence*, ed. cit., I, p. 185). Lo stesso Stendhal aveva già visitato l'edificio nel 1811 quando ne era ancora proprietario l'Aldini (cf. *Journal*, ed. cit., vol. IV, p. 99).

112) « *Parete di un gabinetto da conservazione del Signor Don Diego Pignalverd* »

Incisione su rame (cm. 21 x 34,5) eseguita da Luigi e Francesco Basoli su un disegno di Antonio Basoli del 1817 e tratta dall'opera *Compartimenti di camere... inventate e dipinte da Antonio Basoli*, Bologna, 1827, tav. n. 73.

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, 17.Y.I.25, n. 73.

Questa stampa ci mostra un'elegante parete con decorazioni neoclassiche eseguite da Antonio Basoli nel 1817 nel « gabinetto da conversazione » o salotto della casa di Diego Piñalverd in Strada Maggiore. Di questo salotto, come si è accennato nella scheda precedente, fu ospite anche il Beyle.

113) *Il passaggio di Pio VII a Bologna nel 1814*

Acquaforte (cm. 40 x 56) eseguita dopo il 1814 dai fratelli Giovanni Battista e Benedetto Cecchi su disegno di Giuseppe Pera. La



stampa reca la seguente didascalia: « Il Santo Padre Pio VII ritorna ne' suoi antichi stati e passa a Bologna. Il dì 31 marzo 1814, giunto il Sommo Pontefice nella città fra l'acclamazioni e i replicati evviva del popolo festeggiante, viene festeggiato pel suo prospero ritorno dal Re di Napoli, da Lord Bentink, dal Cardinale Arcivescovo e dai Magistrati, smontato appena all'ingresso del Palazzo Arcivescovile ».

Biblioteca dell'Archiginnasio, Raccolta delle stampe, cart. XLV, n. 67.

La stampa raffigura il portico del cortile della curia durante l'incontro del Papa con il card. Oppizzoni, il Re di Napoli, Lord Bentink, i magistrati cittadini e vari prelati.

114) *Manifesto celebrativo con sonetto dedicato a Pio VII in occasione del suo ingresso a Bologna il 18 luglio 1815*

Fol. vol. (cm. 60 x 39) stampato dalla tipografia Ulisse Ramponi di Bologna nel 1815. Reca la seguente dedica: « Alla Santità di N.S. Papa Pio Settimo per la faustissima occasione che ha ripreso l'antico possesso di Bologna nel giorno XVIII luglio dell'anno MDCCCXV viene consegnato il presente sonetto ».

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, Raccolta delle Stampe, Cart. XLV, n. 68.

Circa l'opinione dei Bolognesi per il loro sovrano Pio VII, fa un fuggevole accenno anche Stendhal, riferendo che essi « non adorano abbastanza... il buon papa Pio VII » (cf. *Rome, Naples et Florence*, ed. cit. del 1826, vol. I, p. 159).

115) *Ritratto del Card. Carlo Oppizzoni Arcivescovo di Bologna dal 1802 al 1855*

Incisione su rame (cm. 22 x 15) di ignoto della prima metà del sec. XIX. Vi si legge la seguente iscrizione: « Carolus Oppizzonus Card. Archiep. Bon. e Gallis regressus anno MDCCCXIV ingruerat nox atra tibi nobisque periculum en tibi lux nobis en redit alma quies ».

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, Collezione dei Ritratti, *ad nominem*.

La stampa ritrae il card. Oppizzoni seduto accanto a un tavolo con in mano un libro e una penna. Il card. Oppizzoni, Arcivescovo di Bologna e Legato a latere delle Quattro Legazioni, viene ricordato da Stendhal in una sua lettera al conte Sebastiani scritta ai tempi dei moti del 1831. Dopo avere riferito che il card. Bernetti, Pro-segretario di Stato, aveva disapprovato « les sévérités déployées à Bologne par le Cardinal Oppizzoni », il Beyle si sofferma a parlare del decreto emanato dall'Arcivescovo bolognese il 30 marzo 1831, nei cui 47 articoli venivano soppressi i tribunali fiscali ed era organizzata la giustizia civile e criminale « d'une façon un peu plus raisonnable que par le passé ». L'Oppizzoni, soggiunge Stendhal, « a compris qu'il n'avait pas à Bologne et dans les légations une force militaire bastante pour rétablir l'ancien régime avec tous ses abus ». « On assure à Bologne — continua ancora Stendhal — que Sa Sainteté prétend, ce semble avec raison, que M. Le Cardinal Oppizzoni a outrepassé ses pouvoirs. Par exemple, le cardinal a supprimé de certains juges appelés assesseurs et dont le brevet de nominations était signé de la main du pape ». Questo provvedimento, conclude lo scrittore, « peut être irrégulier dans la forme, mais au fond il est nécessaire à la pacification de Bologne » (cf. *Correspondance*, cit., vol. II, pp. 275-277).

*Quinta bacheca:*

*Notificazione, editti e personaggi bolognesi dal periodo della Restaurazione a quello del governo provvisorio del 1831*

116) *Editto del 1° agosto 1815 del Card. Giacomo Giustiniani Delegato Apostolico di Bologna relativo ai giudizi criminali*

Fol. vol. stampato nella Tipografia Sassi.

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, 17. Storia civ. pol., cart. P./6, n. 16.

118) « *Tariffa de' pedaggi da pagarsi ai ponti del contado di Bologna... all'appoggio dell'editto del 27 luglio 1796 la quale si pubblica coll'approvazione di S. Eccellenza Rev.ma Mons. Tesoriere Generale non meno che di S. Eminenza Rev.ma il Sig. Card. Legato di questa città e provincia* »

Fol. vol. impresso nella Stamperia del Sassi e datato « Bologna dalla Residenza Senatoria 28 marzo 1826 ». Seguono i nomi del marchese Francesco Bevi-



lacqua Ariosti, Senatore di Bologna, e del marchese Girolamo Zappi, Amministratore Generale.

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, *ibidem*, n. 16/3.

119) *Ritratto a mezza figura del conte Filippo Bentivoglio Senatore di Bologna negli anni 1816-17 e 1829*

Litografia (cm. 30 x 20,5)

L. Gregori fè

Lit. Gaspari

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, Collezione dei Ritratti, *ad nominem*.

120) *Ritratto a mezza figura dell'Avv. Vincenzo Berni degli Antoni*

Stampa su rame (cm. 14 x 11) dovuta forse a Francesco Rosaspina (c. 1820).

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, Collezione dei Ritratti, *ad nominem*.

L'Avv. Berni Degli Antoni, noto giurista bolognese dei primi decenni del sec. XIX, fu in rapporti di amicizia con Stendhal durante il suo soggiorno bolognese. Lo scrittore francese ricorda infatti le conversazioni svoltesi « in mezzo alla gentile cerchia del signor Degli Antoni » nonché l'opuscolo politico scritto dall'avvocato a cui fa riferimento la scheda seguente (cf. *Rome, Naples et Florence*, ed. cit. del 1826, vol. I, p. 129).

121) *Esemplare del « Voto politico legale per la città di Bologna dell'Avv. Cavaliere Vincenzo Berni degli Antoni » pubblicato con la falsa data topica di Parigi ai tempi dei moti del 1831*

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, 17. Storia Civ. pol., caps. Da, n. 15.

Quest'opera, relativa ad alcune prerogative e autonomie politiche reclamate dai Bolognesi nei confronti di Roma, viene ricordata da Stendhal, il quale scrive che « il signor Degli Antoni, uno dei principali cittadini di Bologna, sta facendo

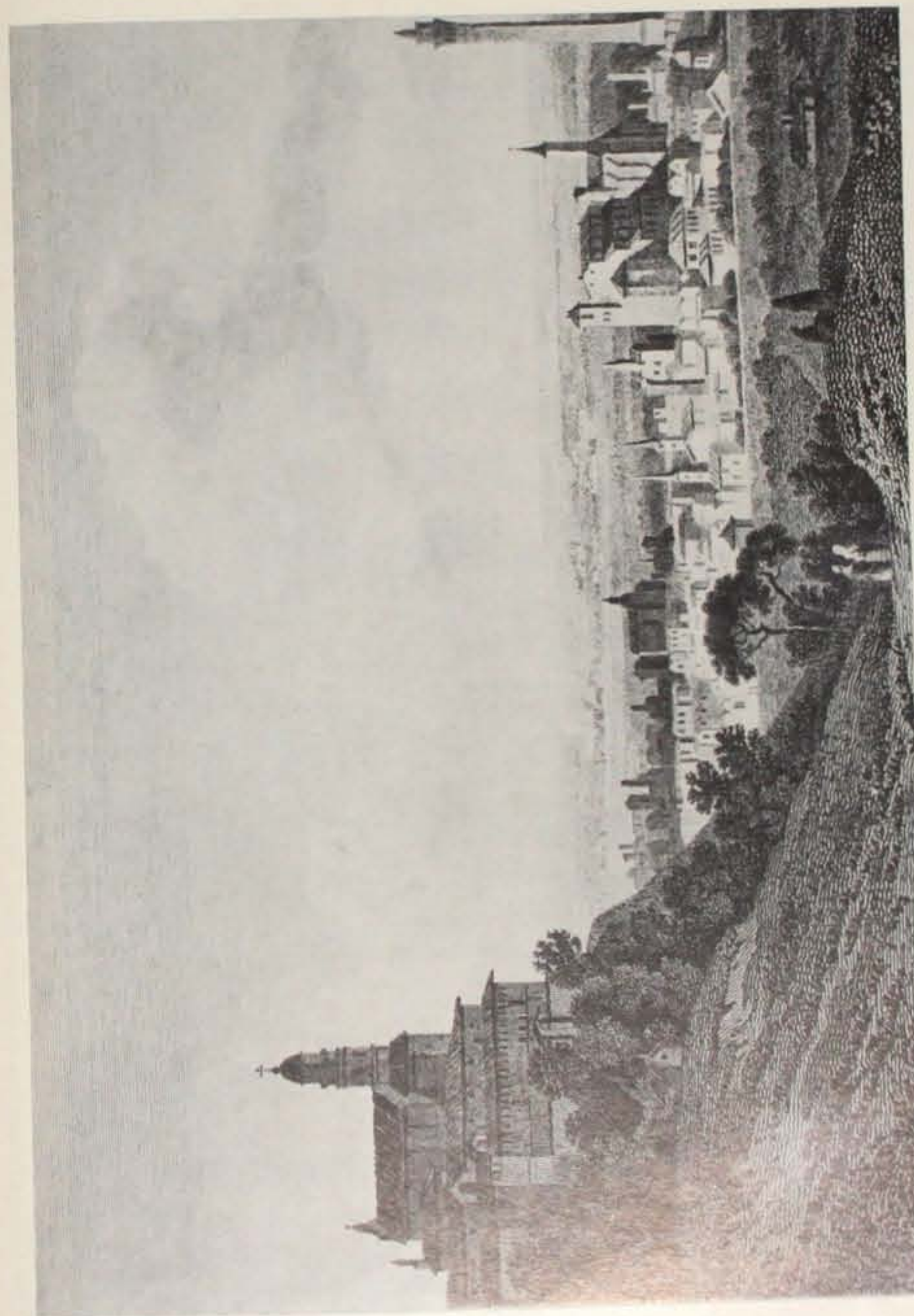


Fig. 1  
Il colle di S. Michele in Bosco e, sullo sfondo, veduta di Bologna (fine sec. XVIII).



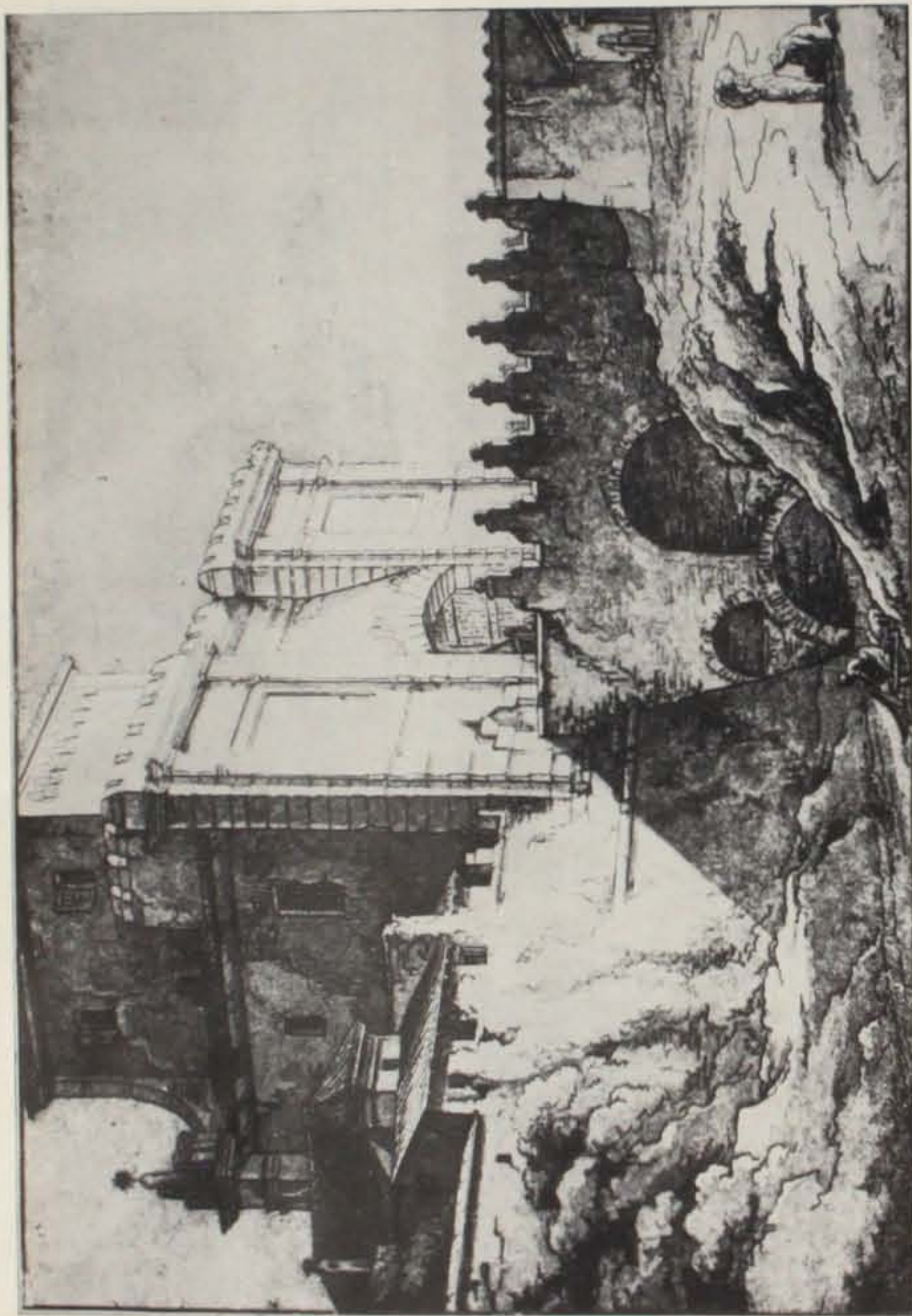


Fig. 2  
Porta Galliera (acquatinta di Antonio Basoli, 1817).



Fig. 3  
Veduta di Bologna dalla Villa Spada (sec. XIX).





Fig. 4  
Veduta di Bologna dall'Accademia di Belle Arti (stampa francese del sec. XIX).

LXI

LXII



Fig. 5  
Veduta di Bologna da Villa Belpoggio (stampa francese del sec. XIX).



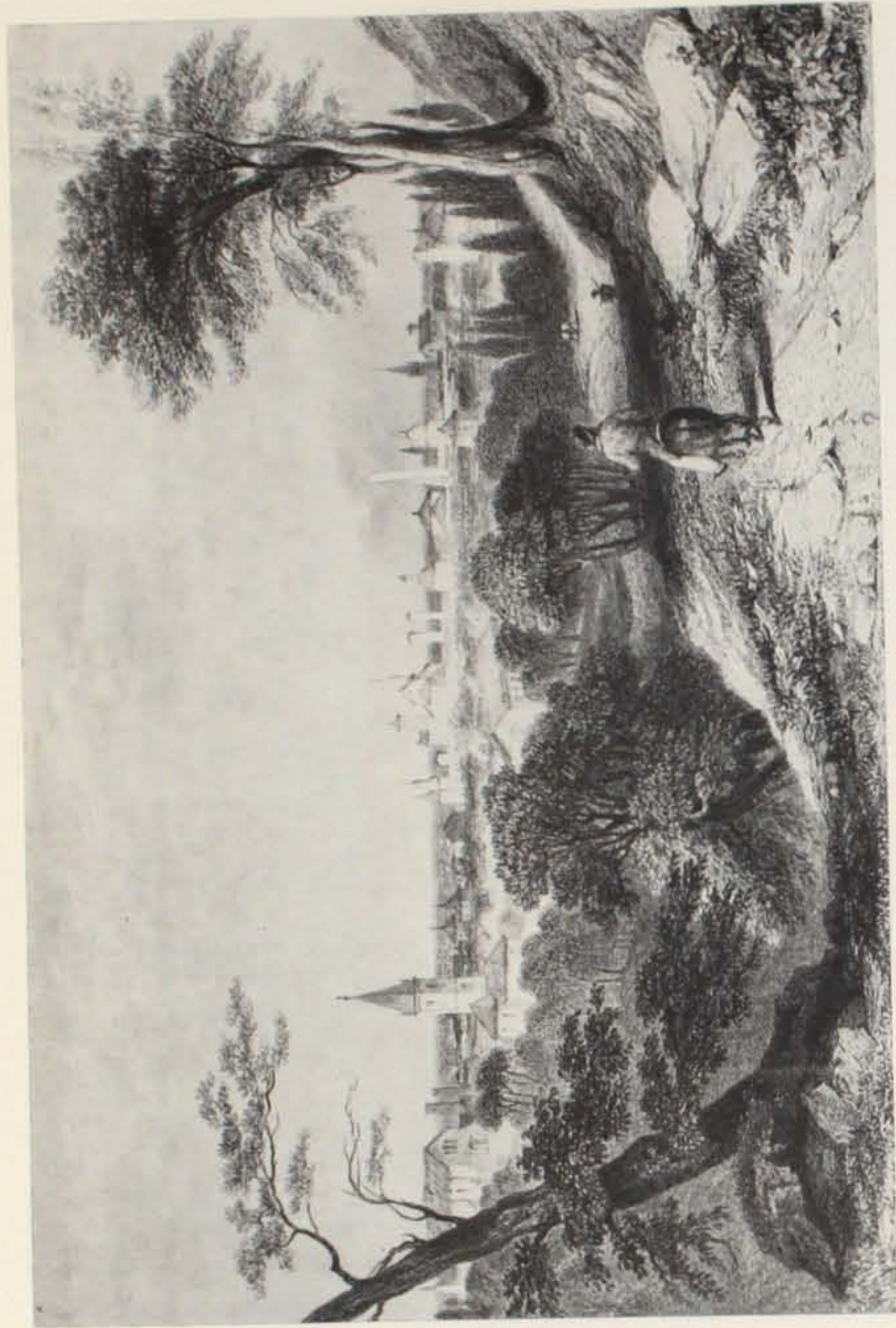


Fig. 6  
La strada dell'Osservanza. Sullo sfondo il panorama di Bologna (stampa inglese del primo '800).

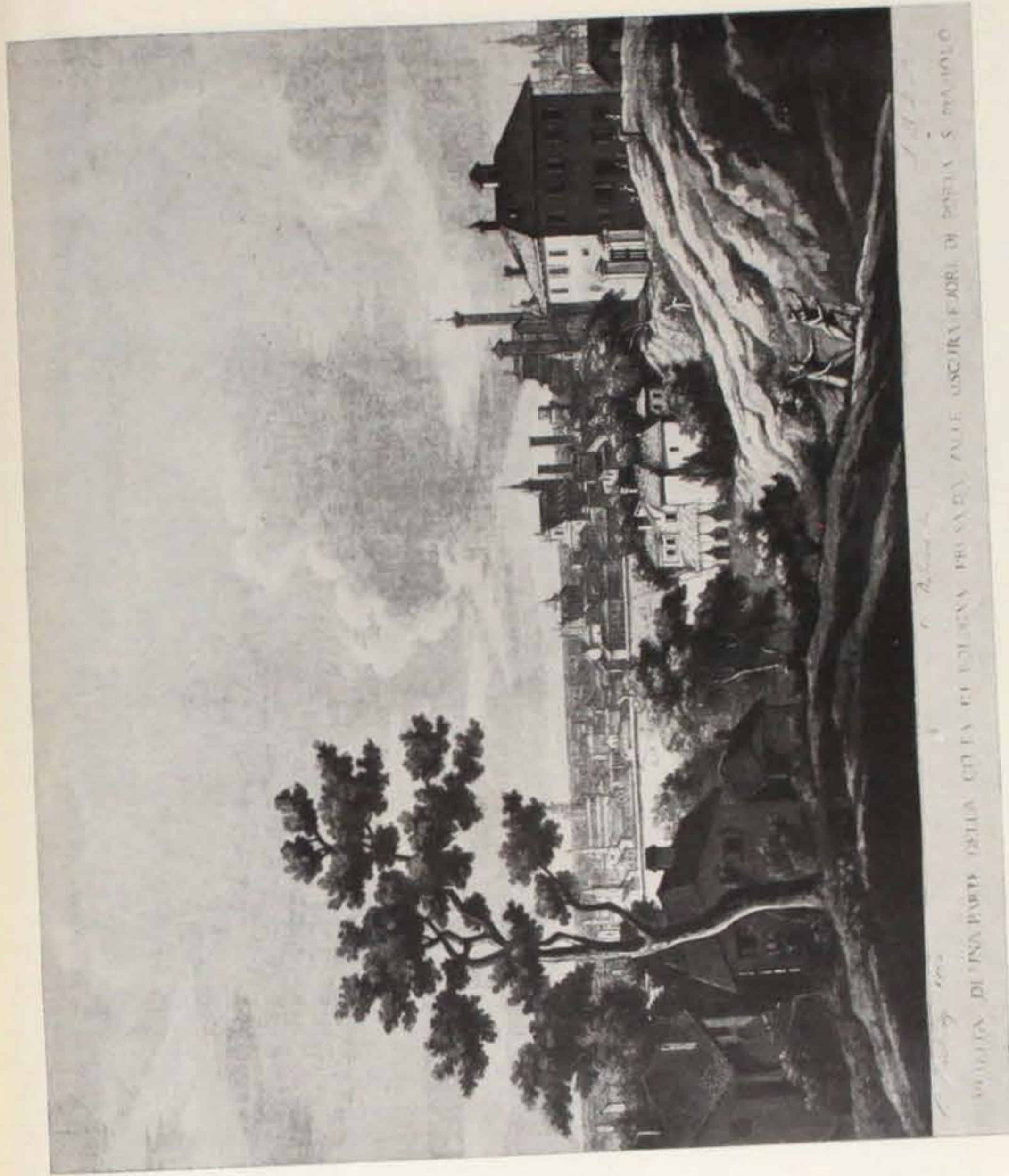
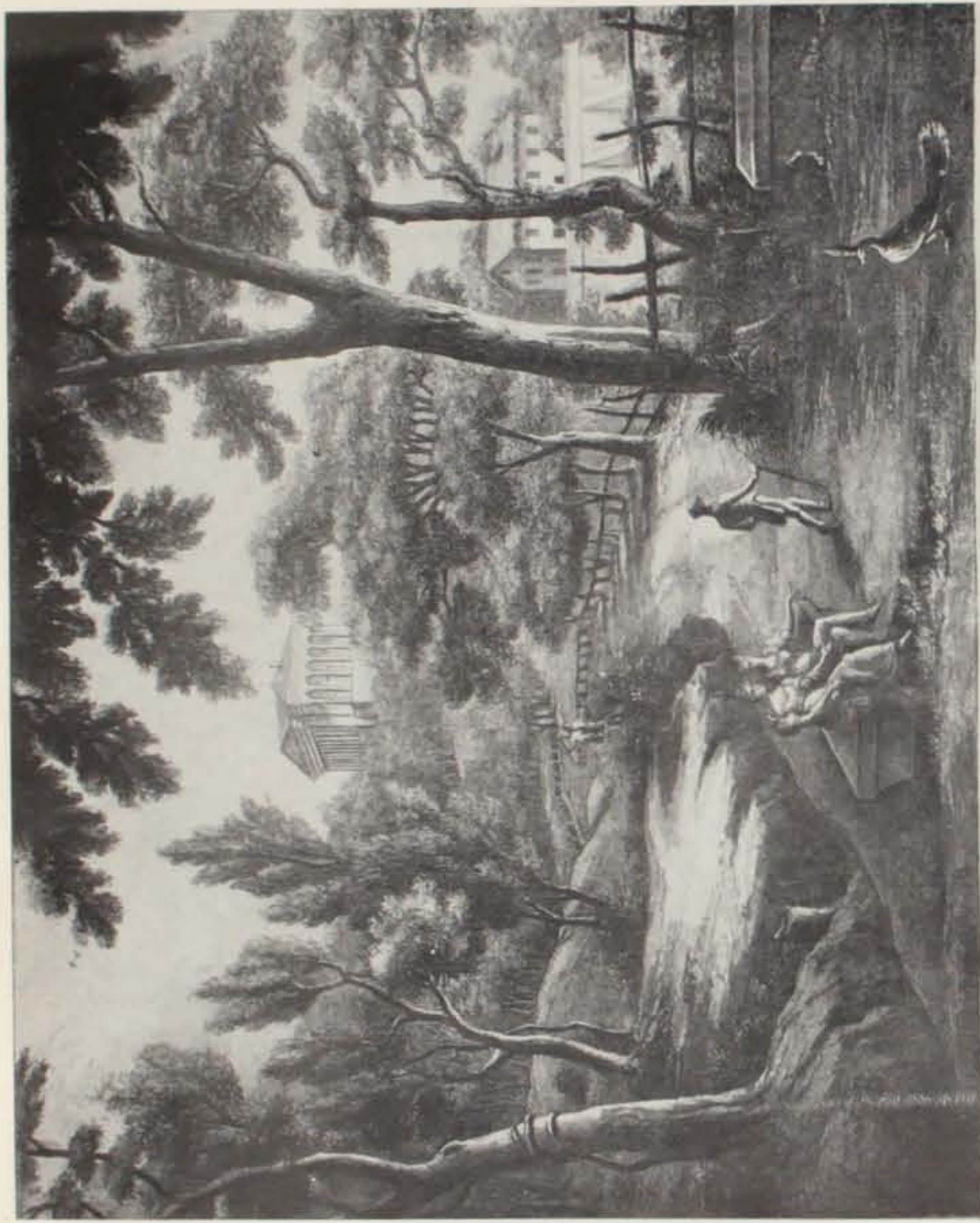


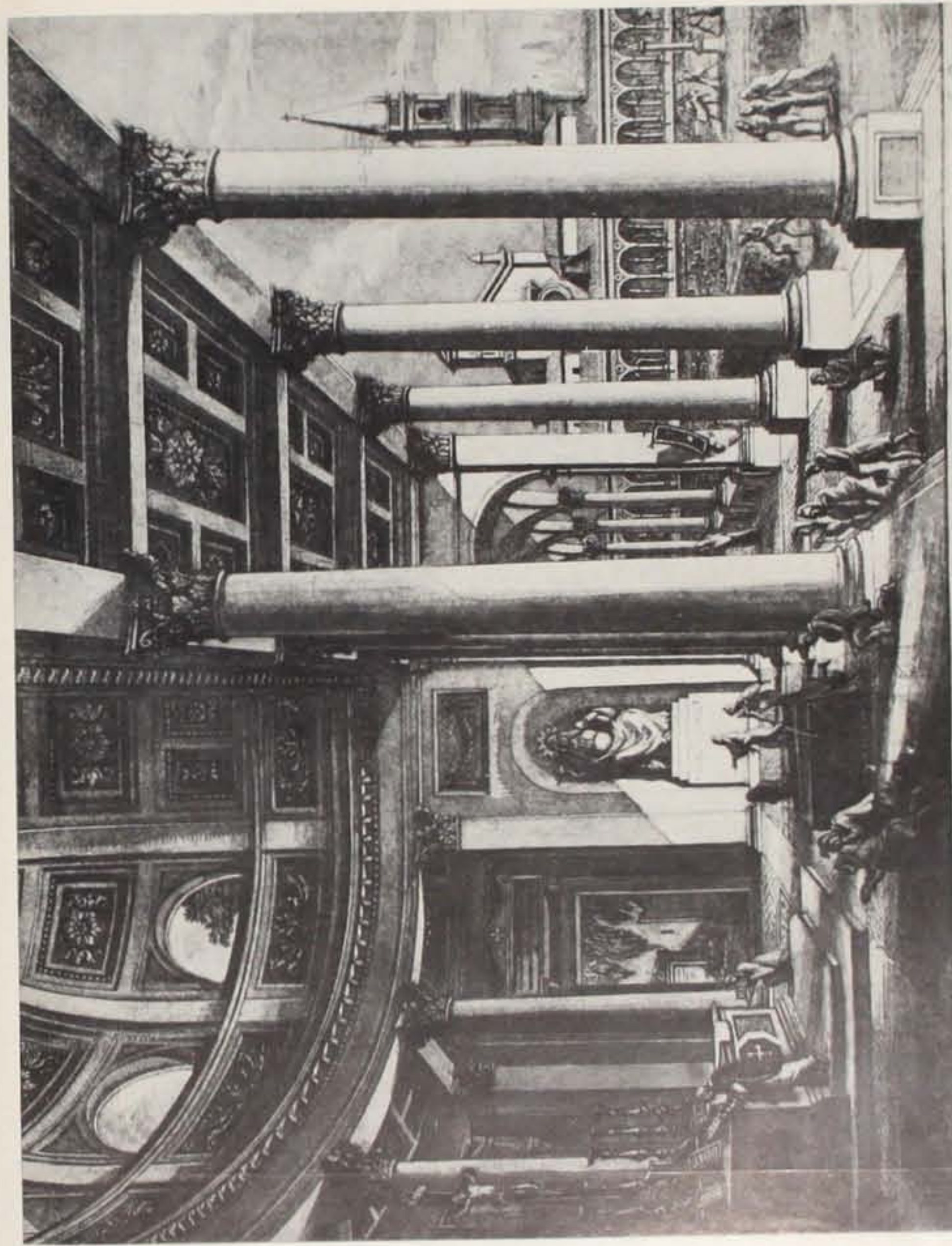
Fig. 7  
Panorama di Bologna da Via Vallescura (A. Basoli, 1830).





VEDUTA DEL GIÀ PALAZZO ALDINI FUORI DI PORTA S. MARCOLO IN BOLOGNA

Fig. 8  
Veduta di Villa Aldini in una stampa di A. Basoli.



CAPPELLA DEL CENOTAFIO COMUNALE DI BOLOGNA

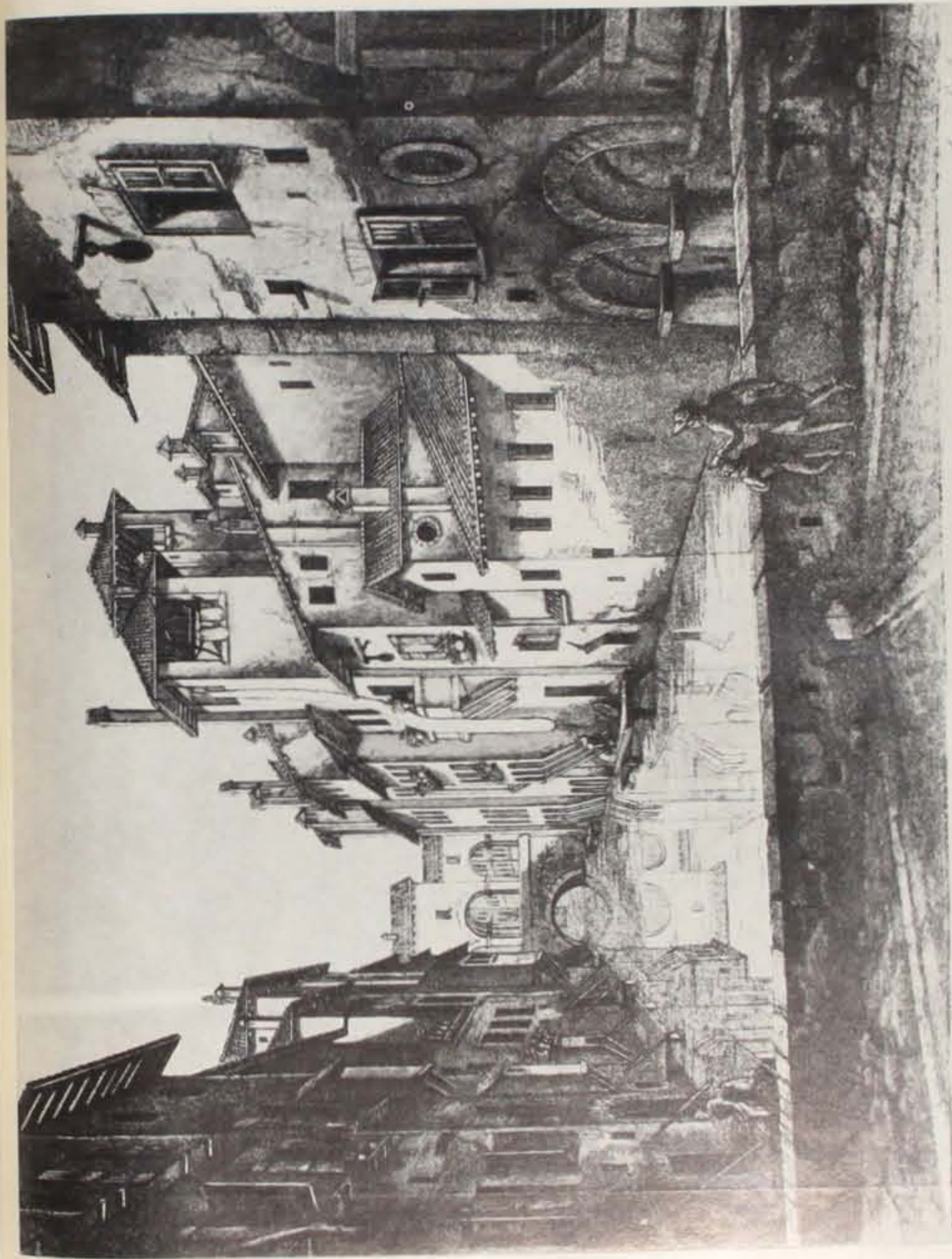
Fig. 9  
Scorcio della Certosa (A. Basoli).





VEDUTA DI BORGHI COZZA TRONCA E CANALE NAVILE DI BOLOGNA

Fig. 10  
Il Canale Navile nei pressi dell'antico Porto di Bologna.



VEDUTA DEL CANALE DELLE MOLINE DALLA CASA S. JOZE DI MARCELLO IN BOLOGNA

Fig. 11  
Scorcio del Canale delle Moline (A. Basoli).



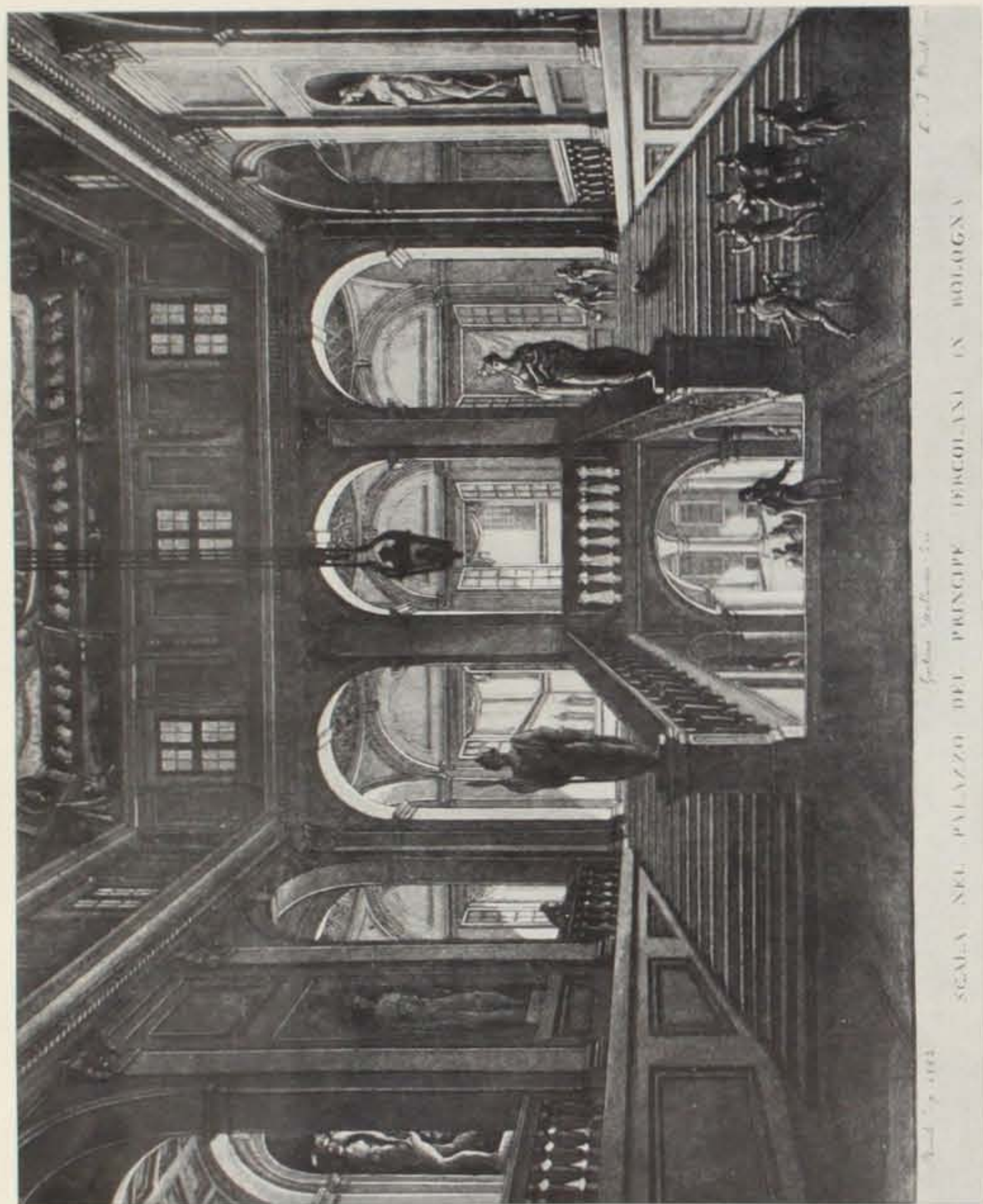


Fig. 12  
Lo scalone del Palazzo Hercolani ritratto da A. Basoli nel 1832.

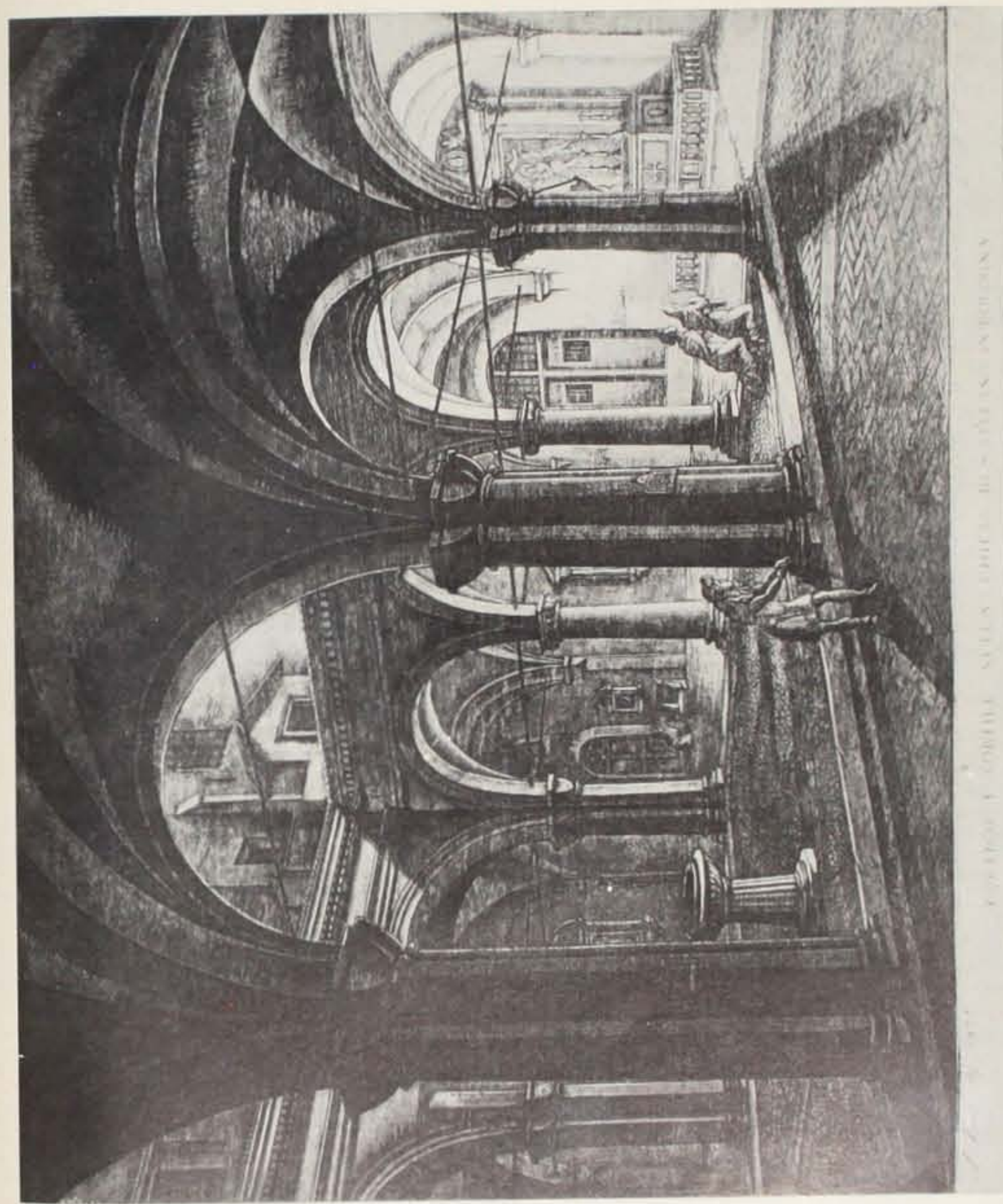
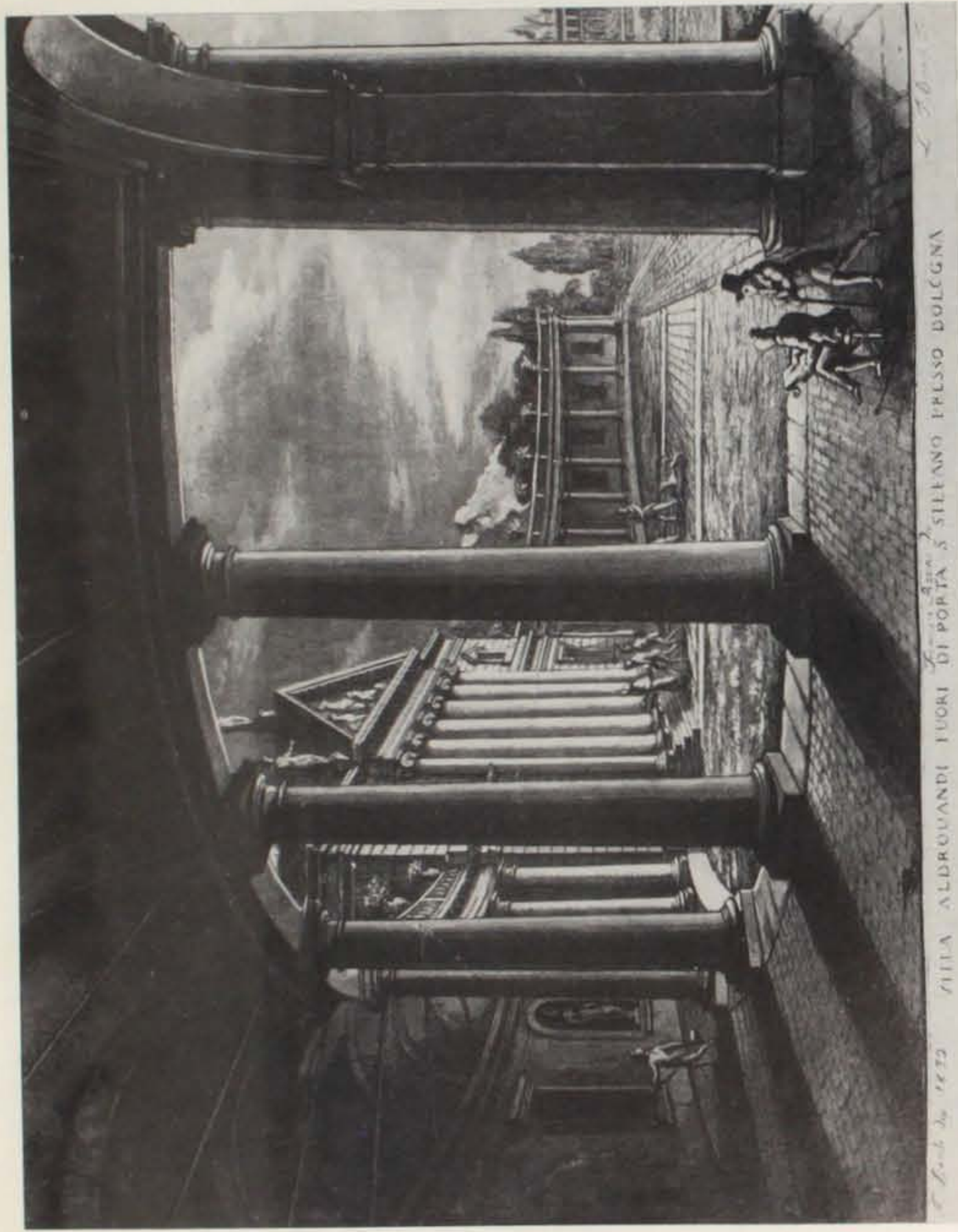


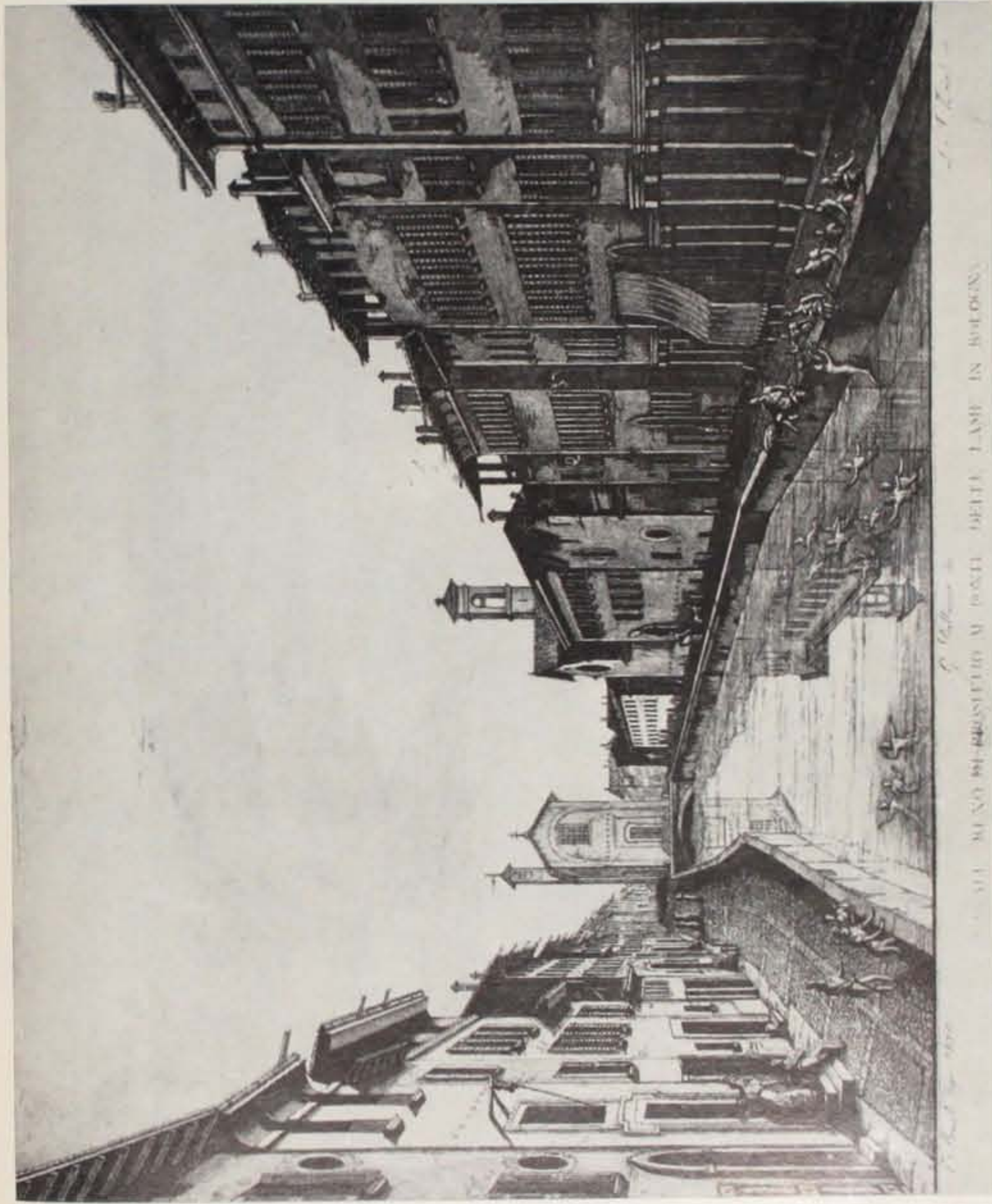
Fig. 13  
Il cortile di Pilato nella Basilica di S. Stefano (A. Basoli).





VILLA ALDROVANDI FUORI DI PORTA S. SILEANO PRESSO DOLEGNA

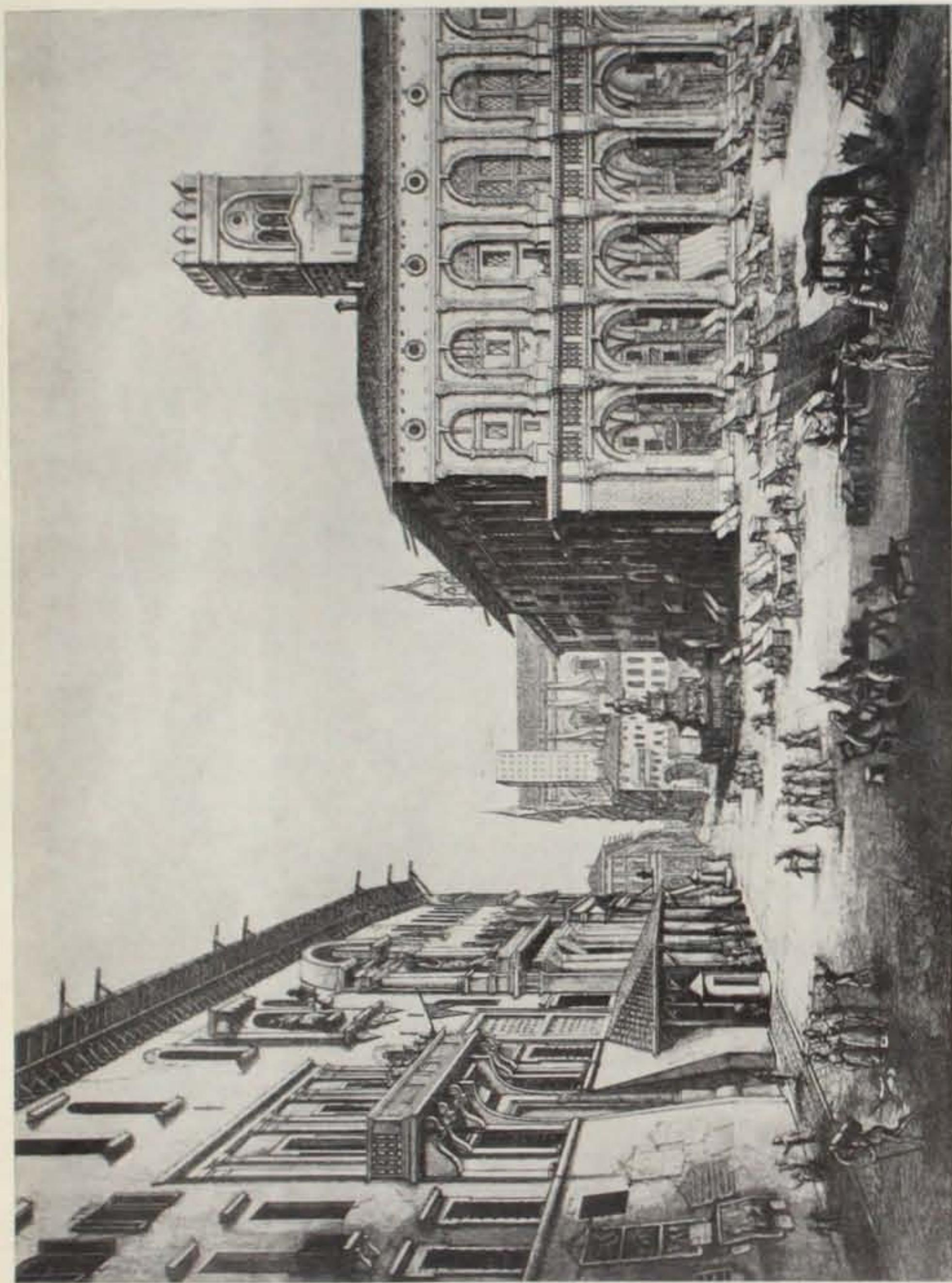
Fig. 14  
La Villa Aldrovandi oggi Mazzacorati (A. Basoli).



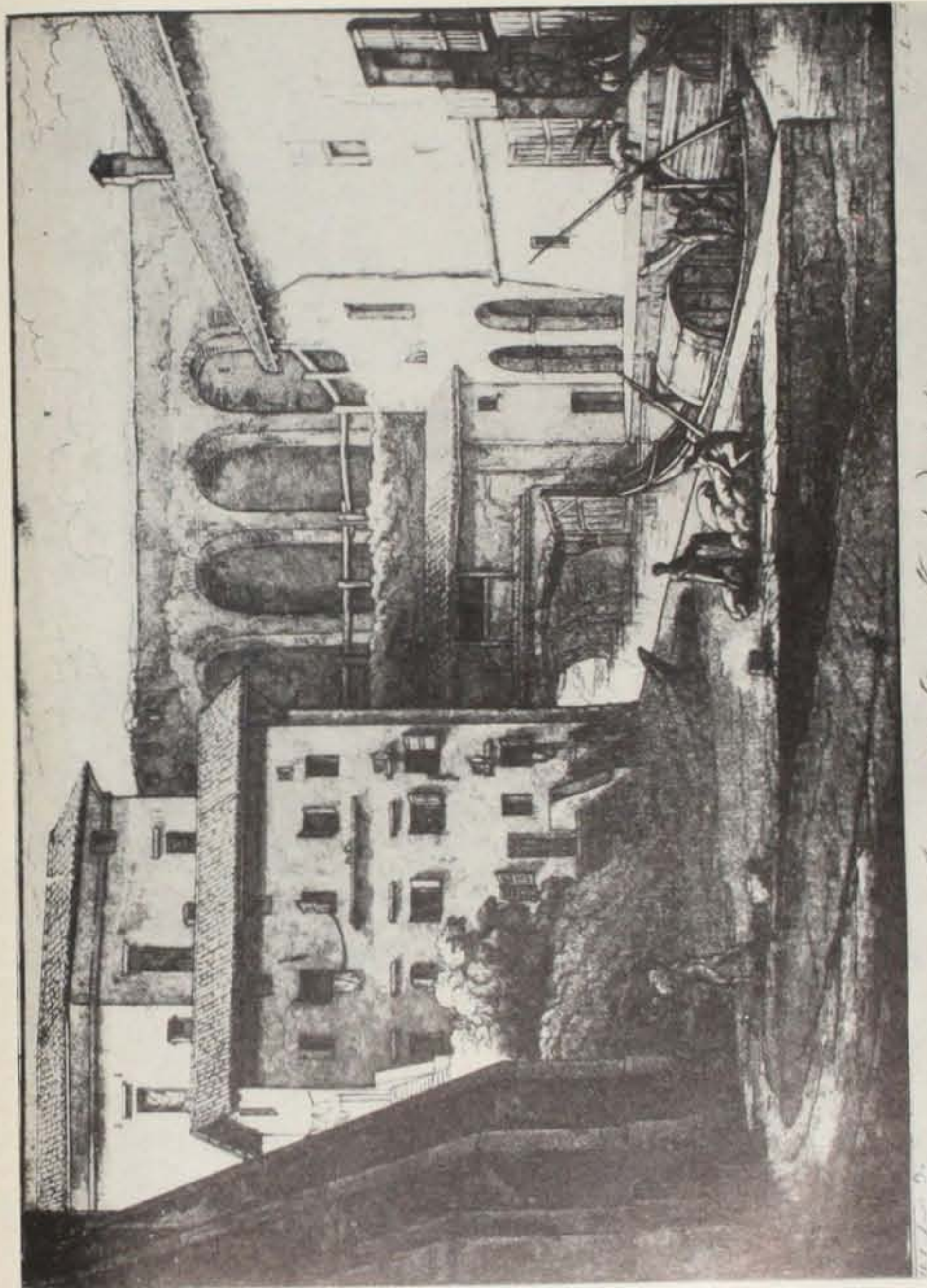
IL CANALE DI RENO PRESSO IL PONTE DELLE LAME IN BOLOGNA

Fig. 15  
Il Canale di Reno in una stampa di A. Basoli del 1830.



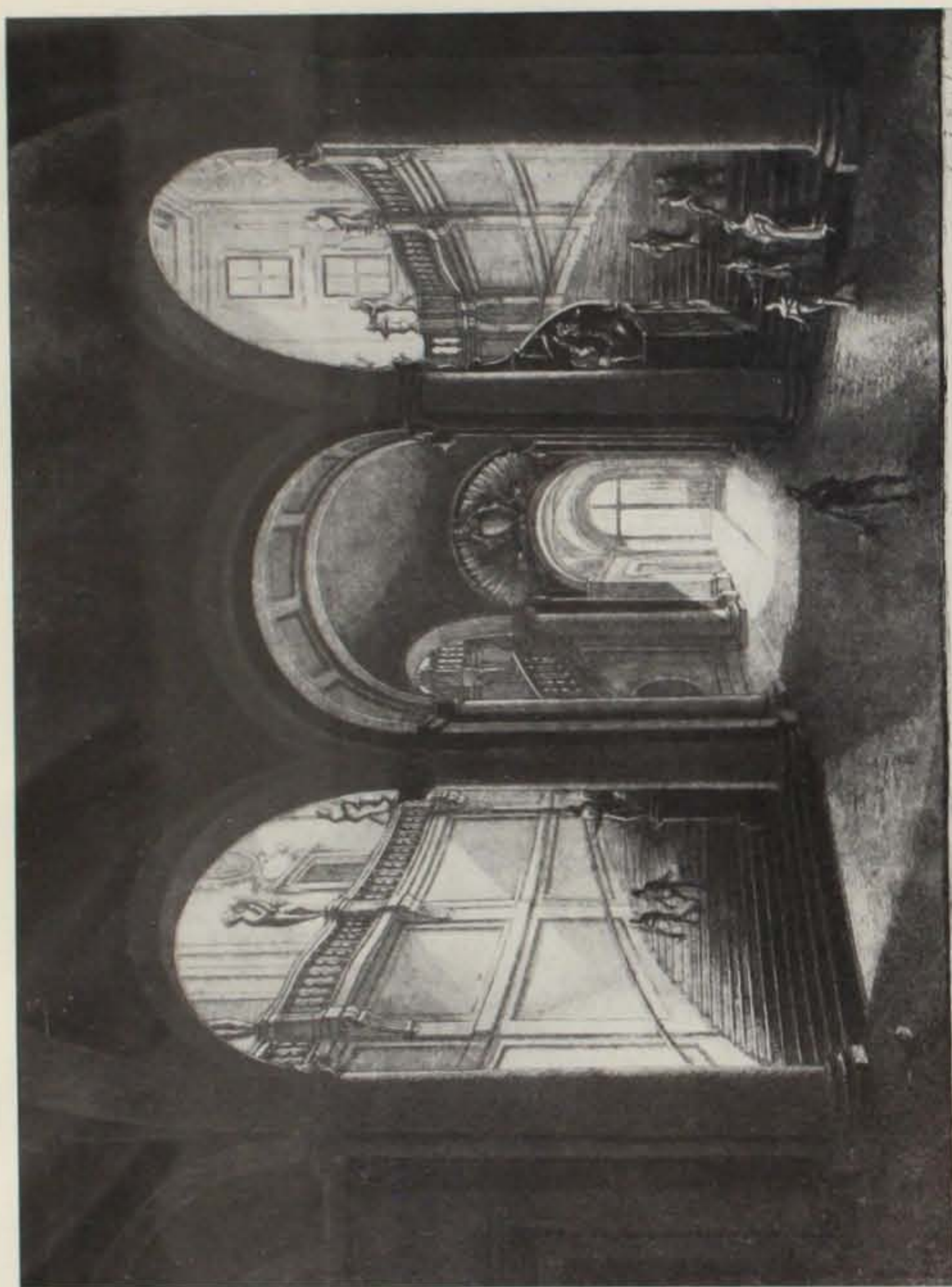


PIAZZA DELLA CITTÀ DI BOLOGNA  
 Fig. 16  
 Piazza Maggiore come appariva nel 1824 (A. Basoli).

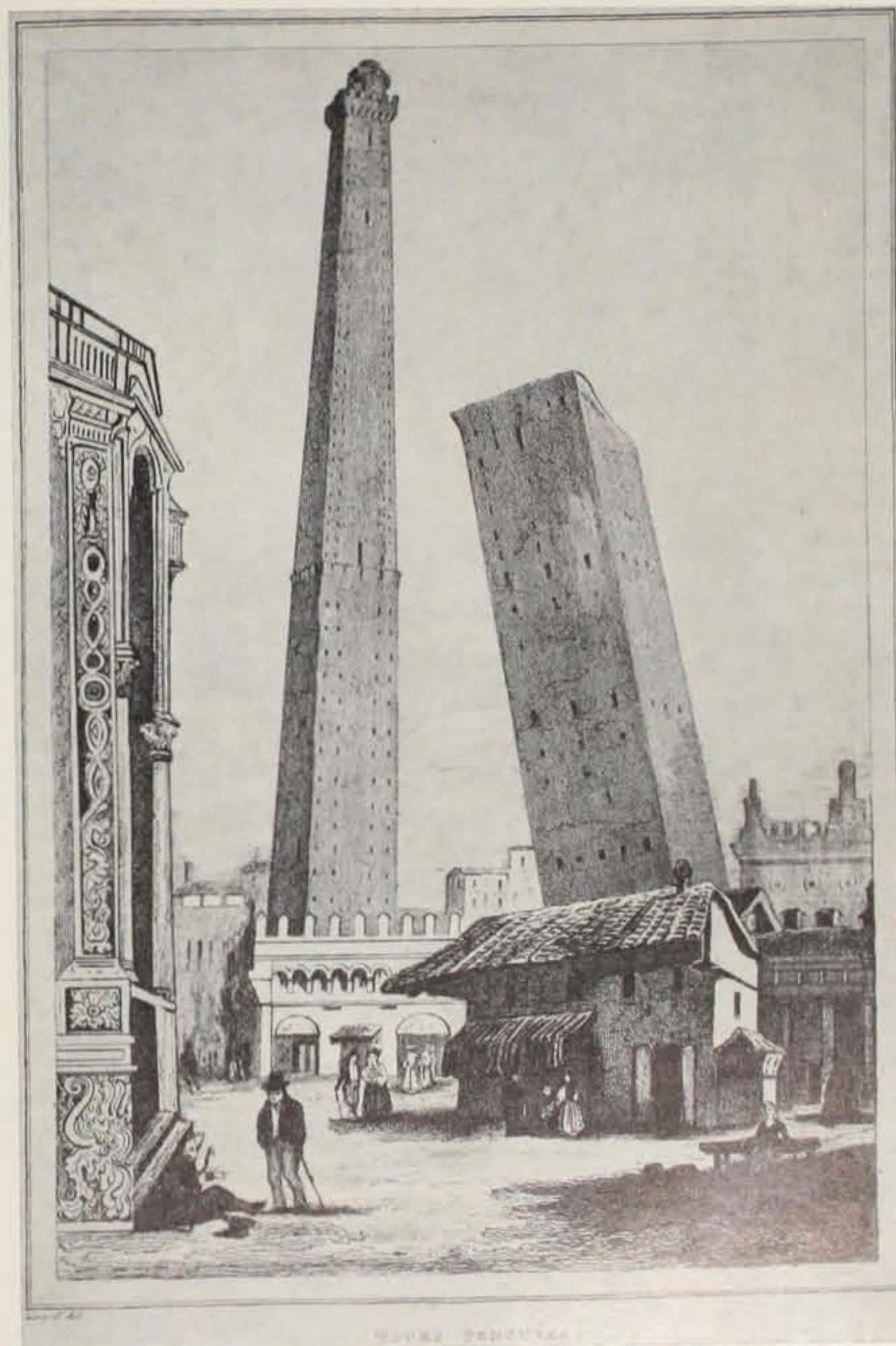


Porto Navile di Bologna  
 Fig. 17  
 Il Porto Navile di Bologna (A. Basoli).





SCALA NEL PALAZZO DEL PRINCIPE BACIOCCHI IN RAVENNA

Fig. 18  
Lo scalone di palazzo Baciocchi (A. Basoli).Fig. 19  
Le Due Torri in una stampa francese del secolo scorso.



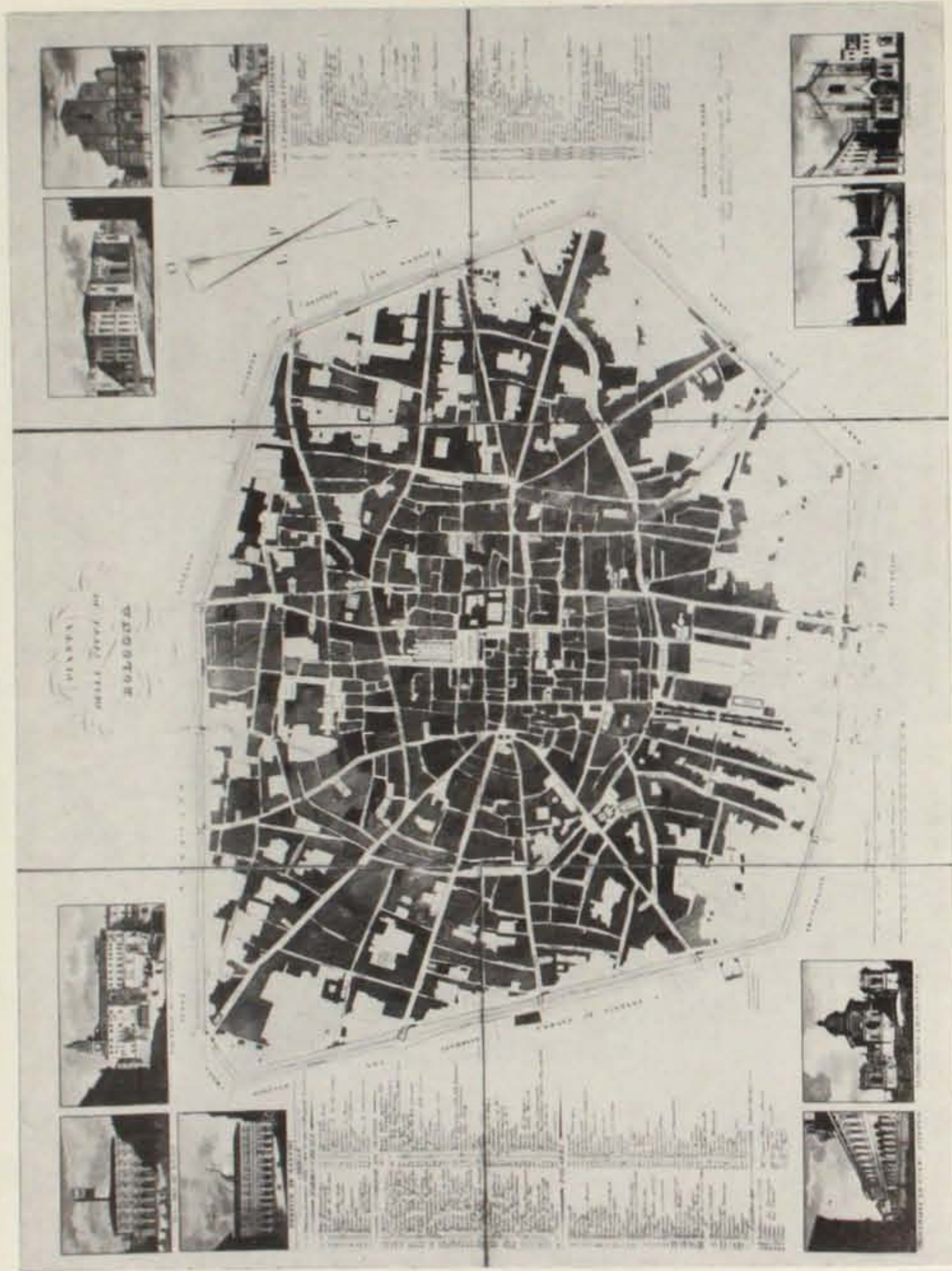


Fig. 20  
Pianta di Bologna verso la metà dell' '800.

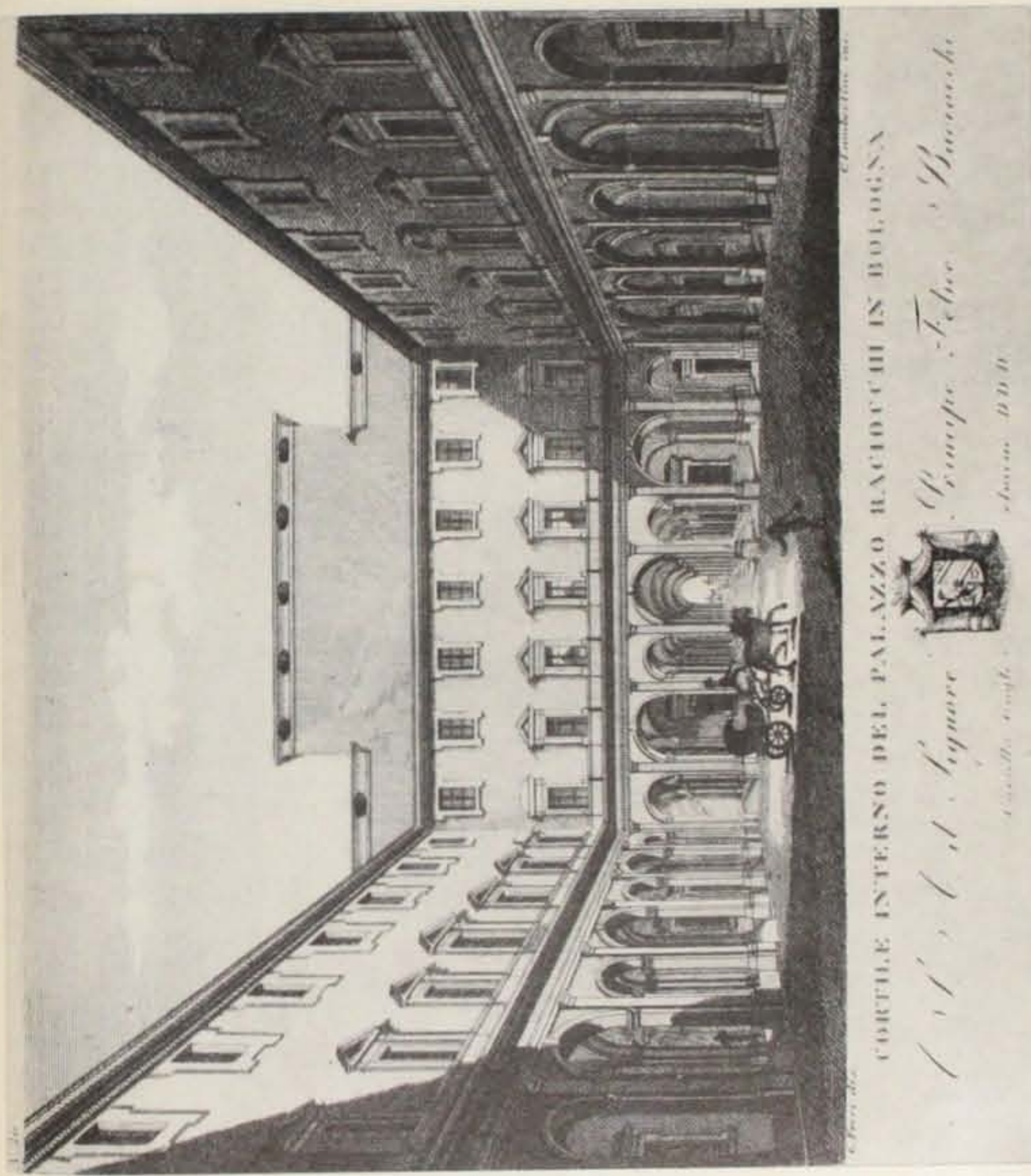


Fig. 21  
Il Cortile d'Onore del Palazzo Baciocchi.



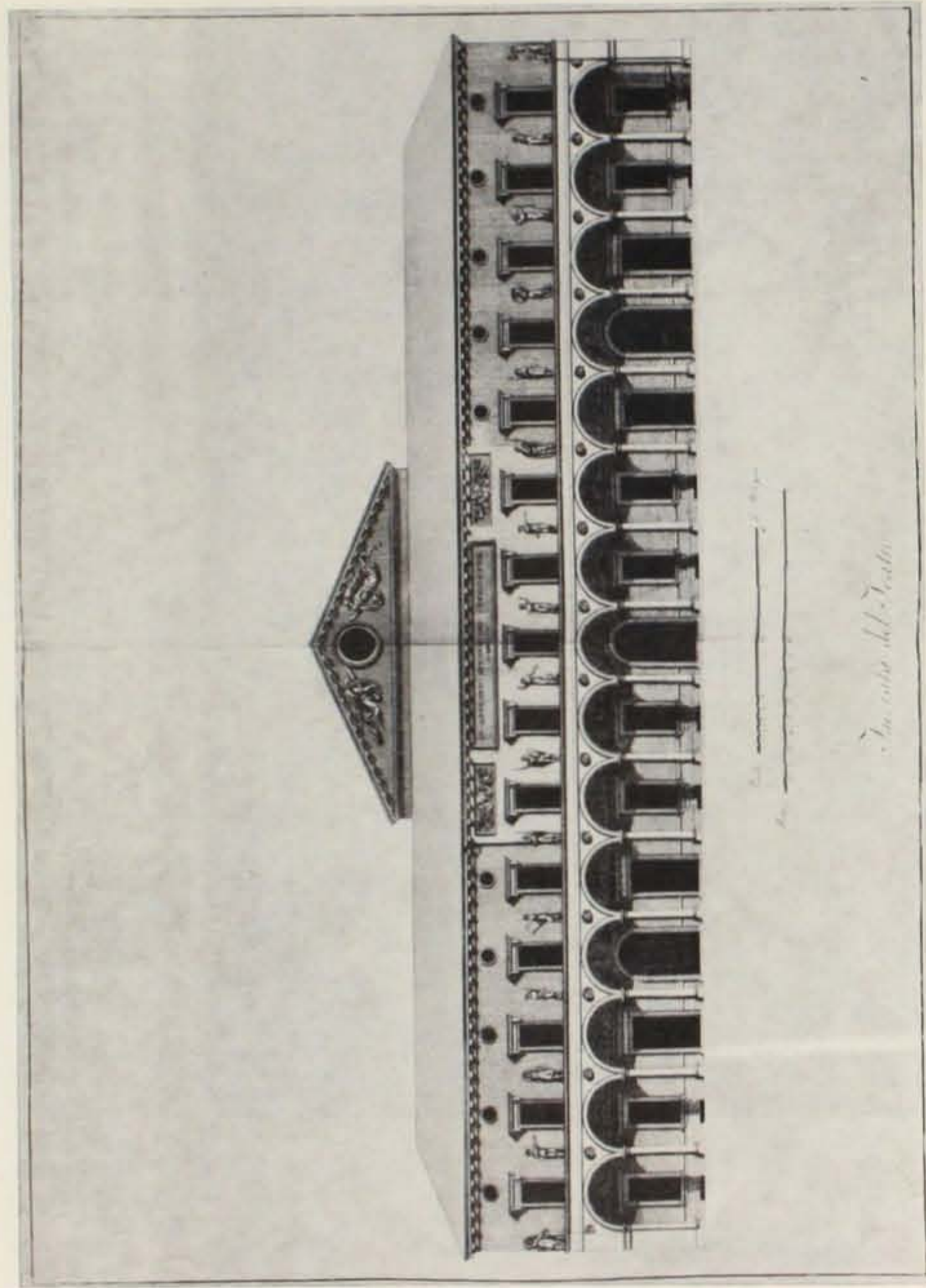


Fig. 22  
Il Teatro del Corso.

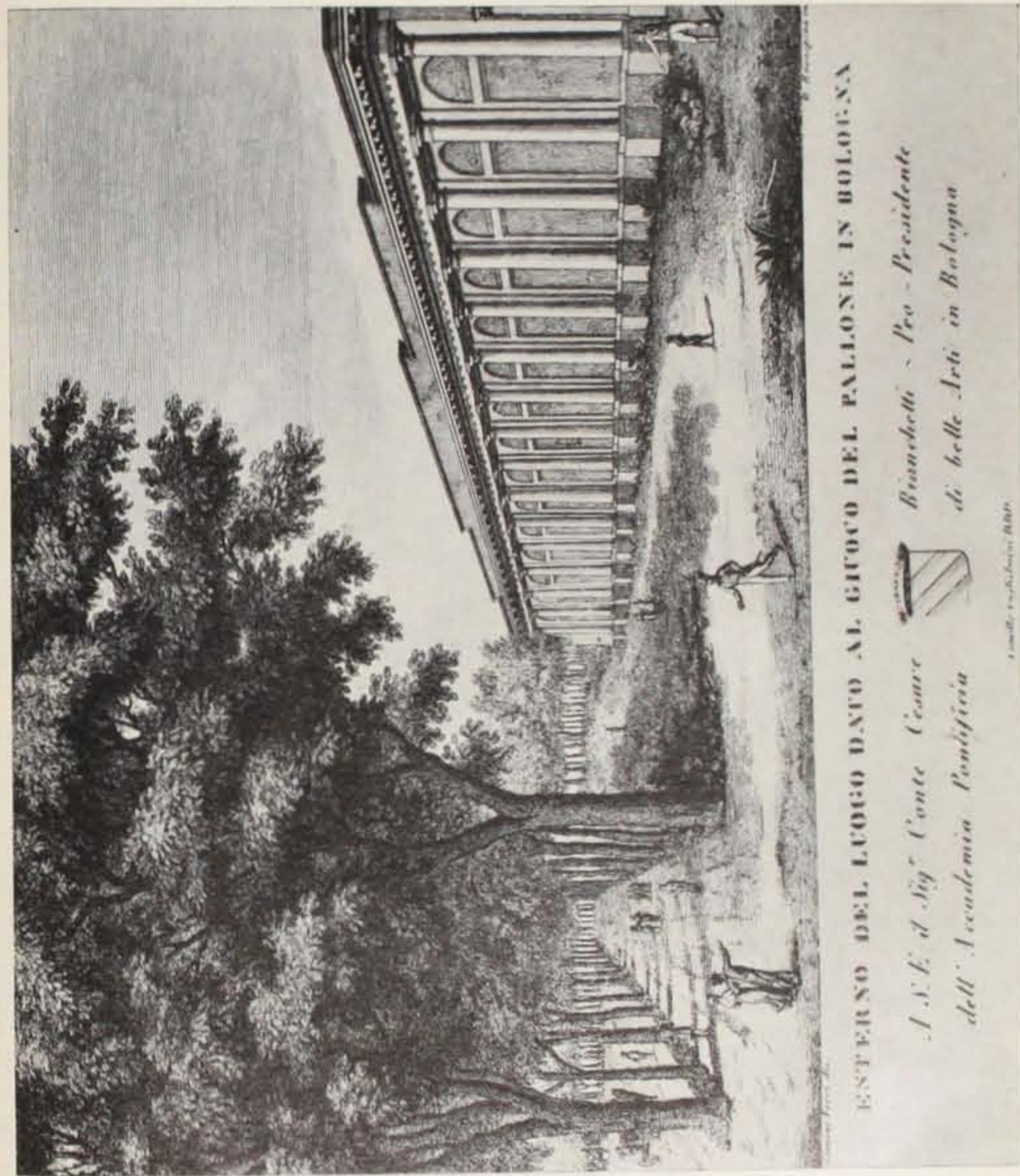


Fig. 23  
Veduta dello Sferisterio.



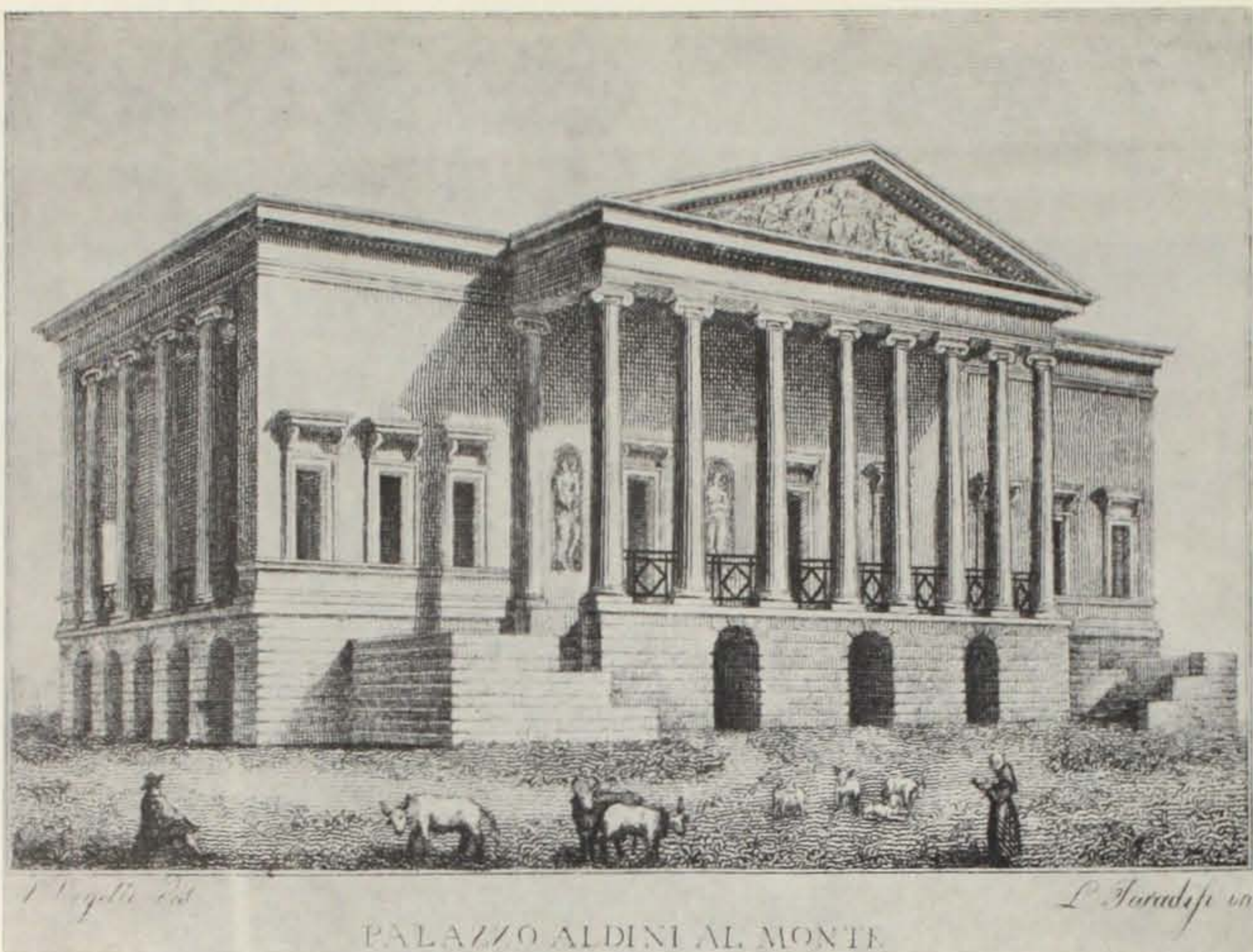


Fig. 24  
La Villa Aldini nei primi decenni dell' '800.

LXXXI



Fig. 25  
La Piazza del Teatro Comunale in una stampa di P. Panfilì della fine del sec. XVIII.

LXXXI



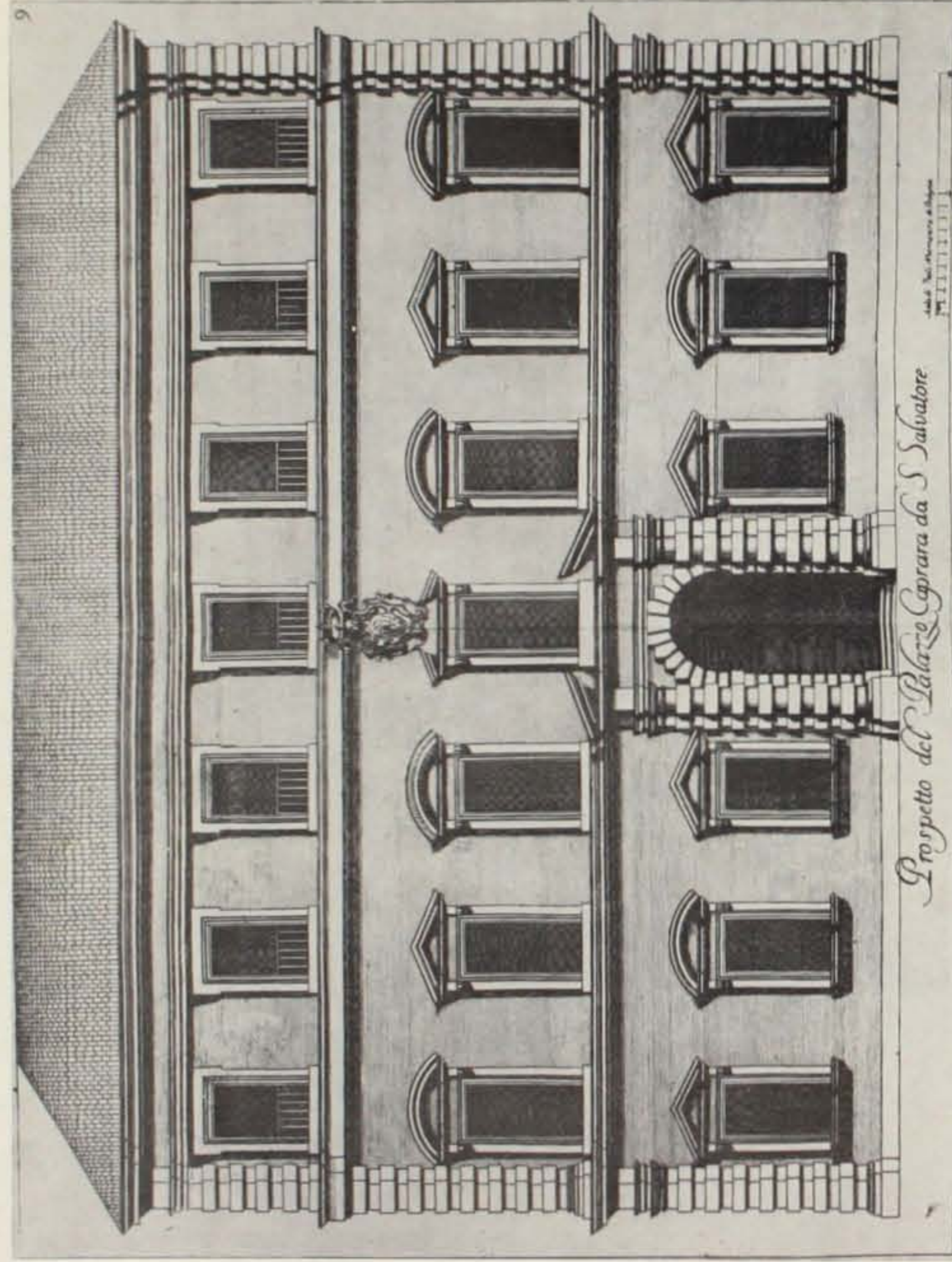


Fig. 26  
Facciata del Palazzo Caprara poi Montpensier oggi della Prefettura.

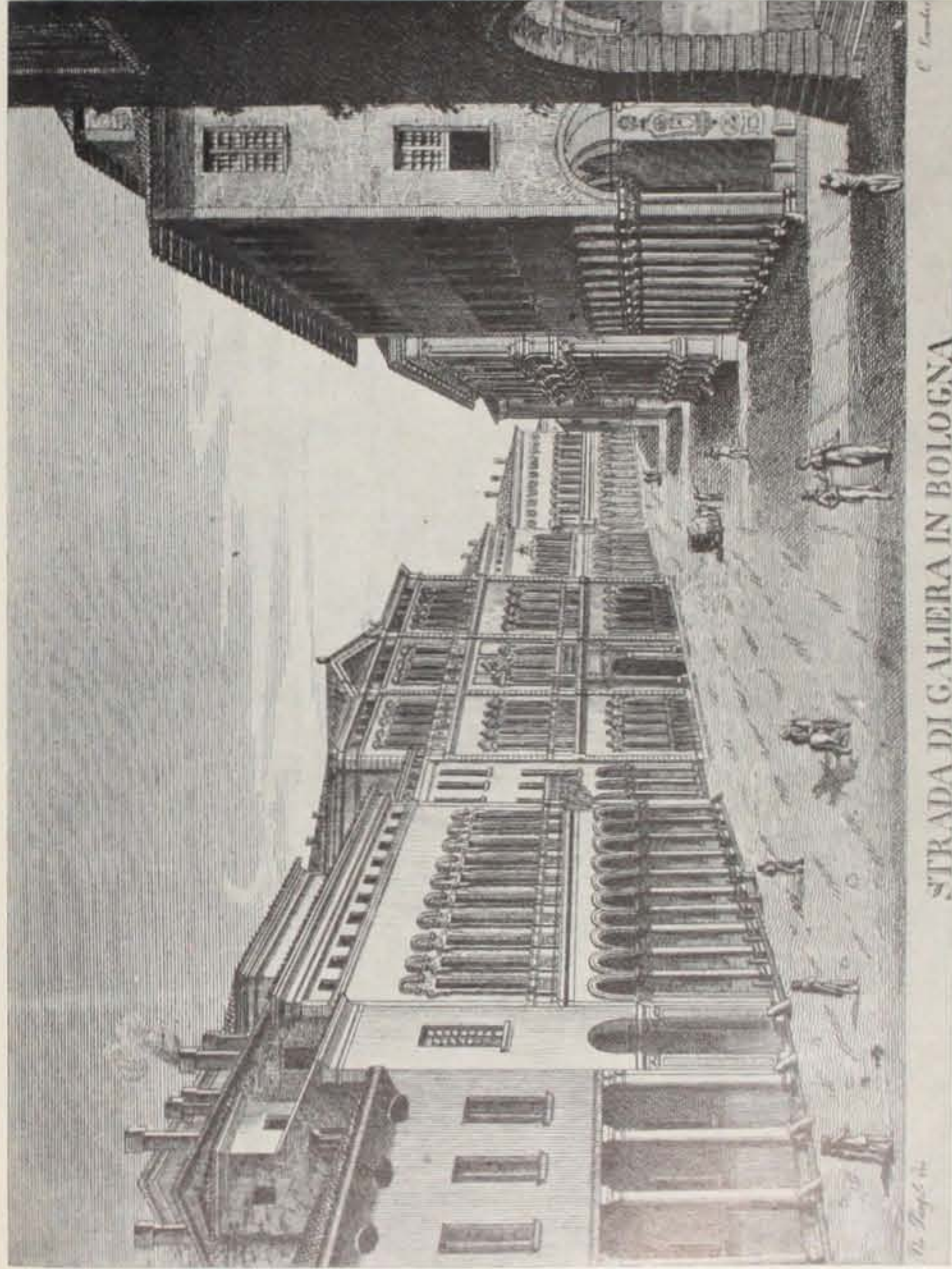
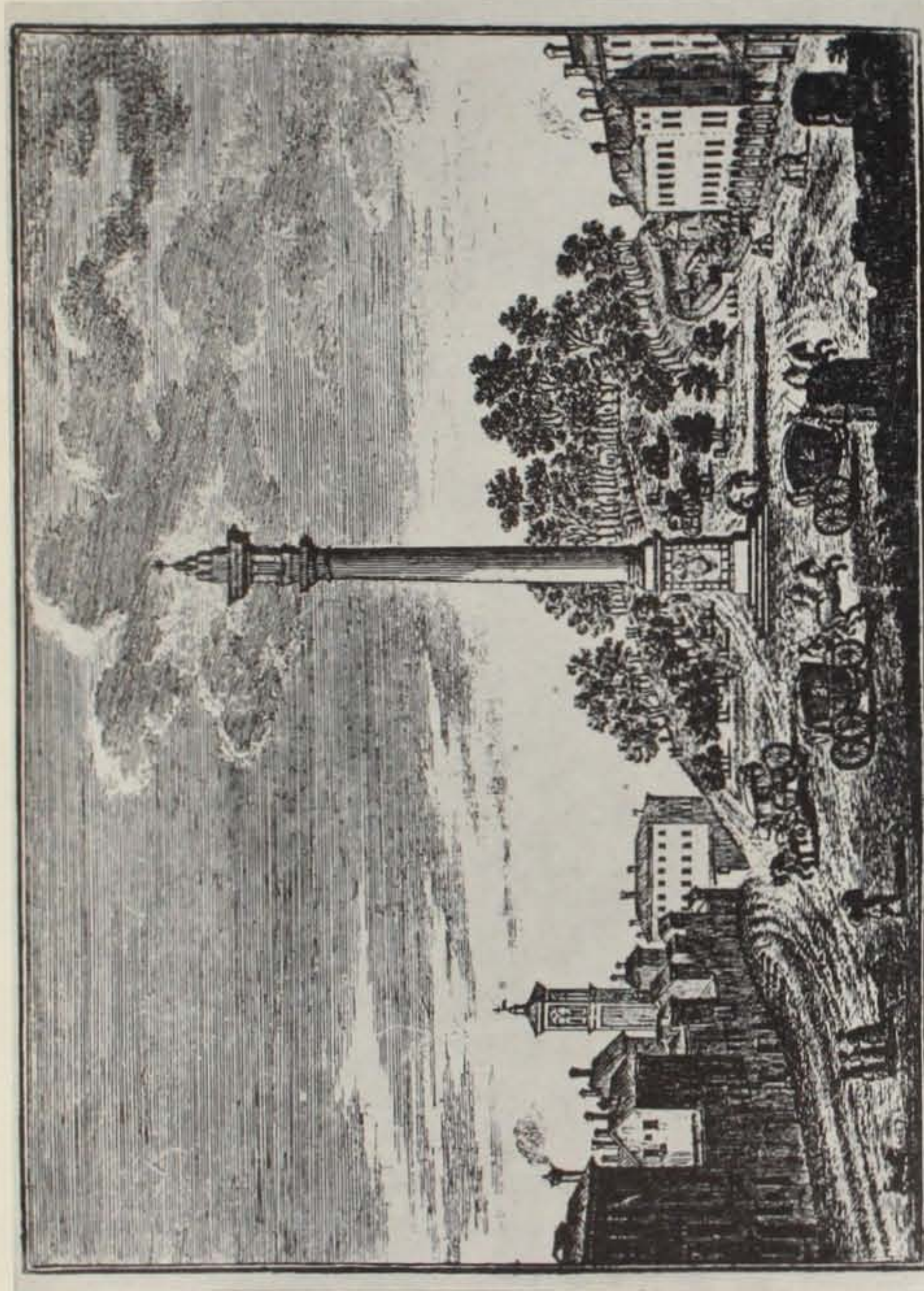


Fig. 27  
La Via Galliera e il Palazzo Aldrovandi oggi Montanari nei primi decenni del sec. XIX.

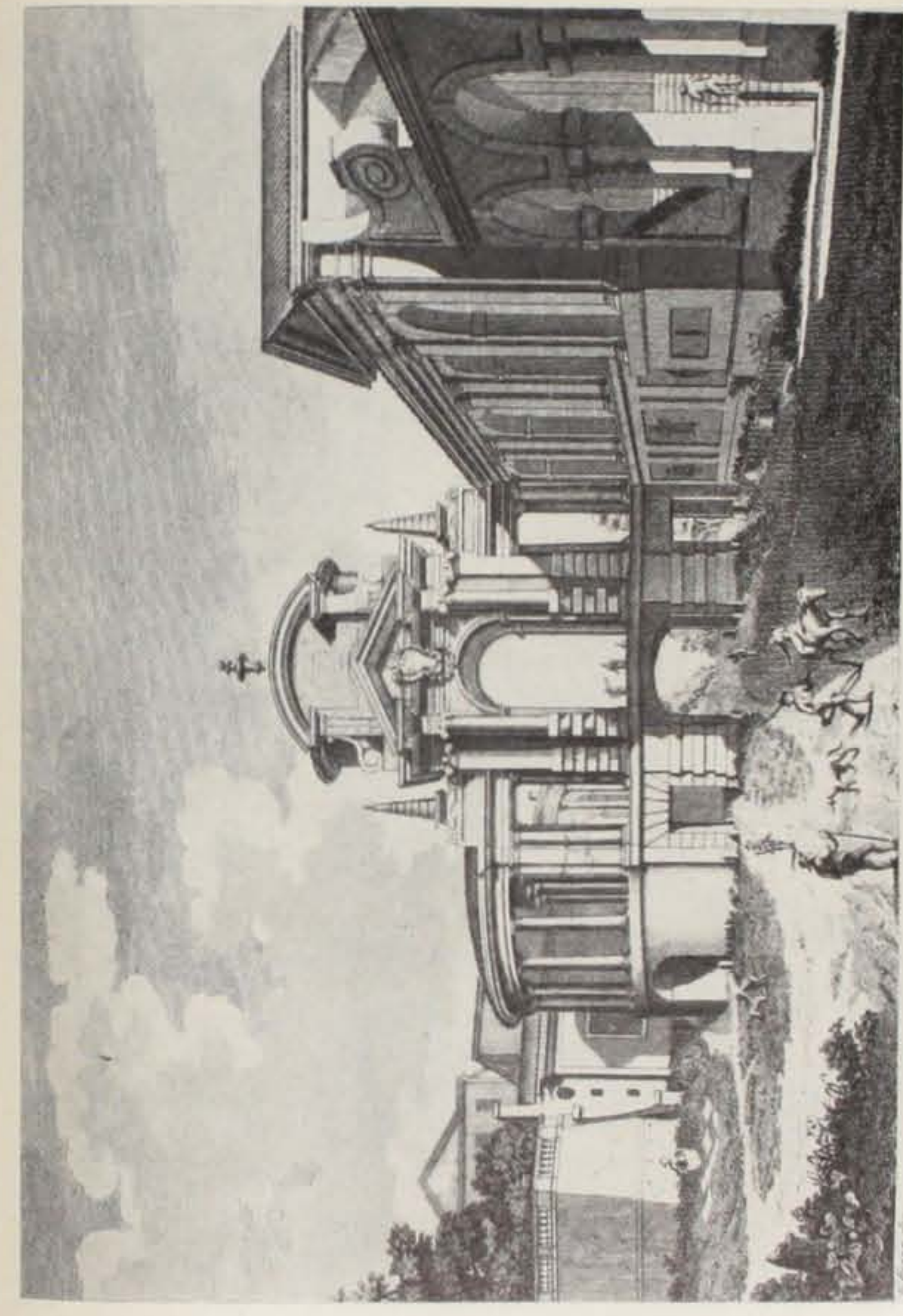




*M. de P. V.*  
 Pio Panfilij Pitt. Accad. Cl. 1750  
 dis. et inc. 1750

*Veduta della Montagnola di Bologna.*

Fig. 28  
 La Montagnola in una stampa di P. Panfilii.

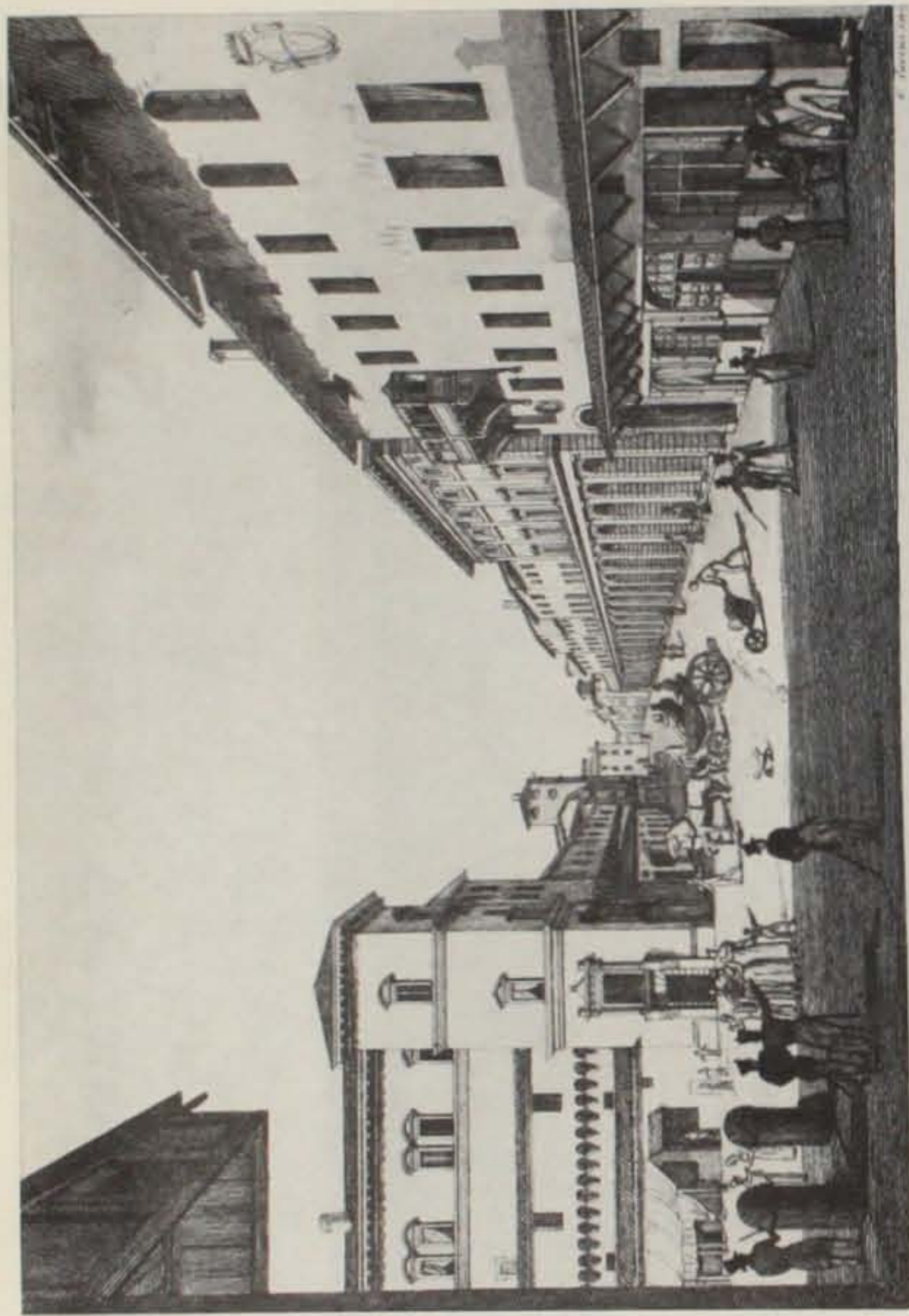


ARCO DEL MELONCELLO FIDELI PODERÀ SARACOLLA DI BOLOGNA.

*M. de P. V.*  
 M. de P. V. Pitt. Accad. Cl. 1750  
 dis. et inc. 1750

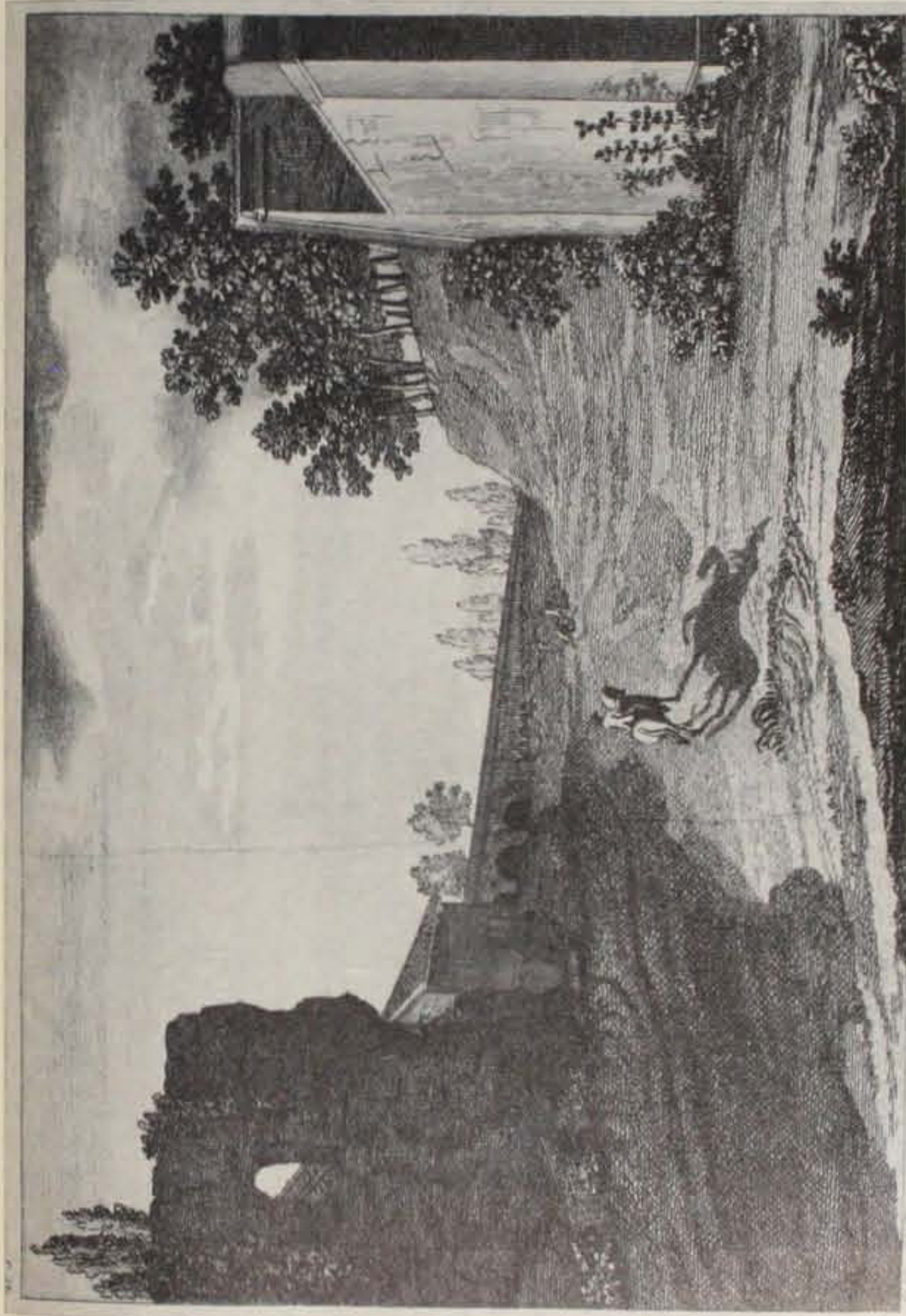
Fig. 29  
 L'Arco del Meloncello.





VIA DELLA DOGANA VECCHIA IN BOLOGNA.  
*di A. C. m. z. a. Revisore il Sig. Cardinale Giuseppe, Abate Segretario de' Breui Città e Provincia di Bologna.*  
*Aut. Inc. Scipione 1840.*

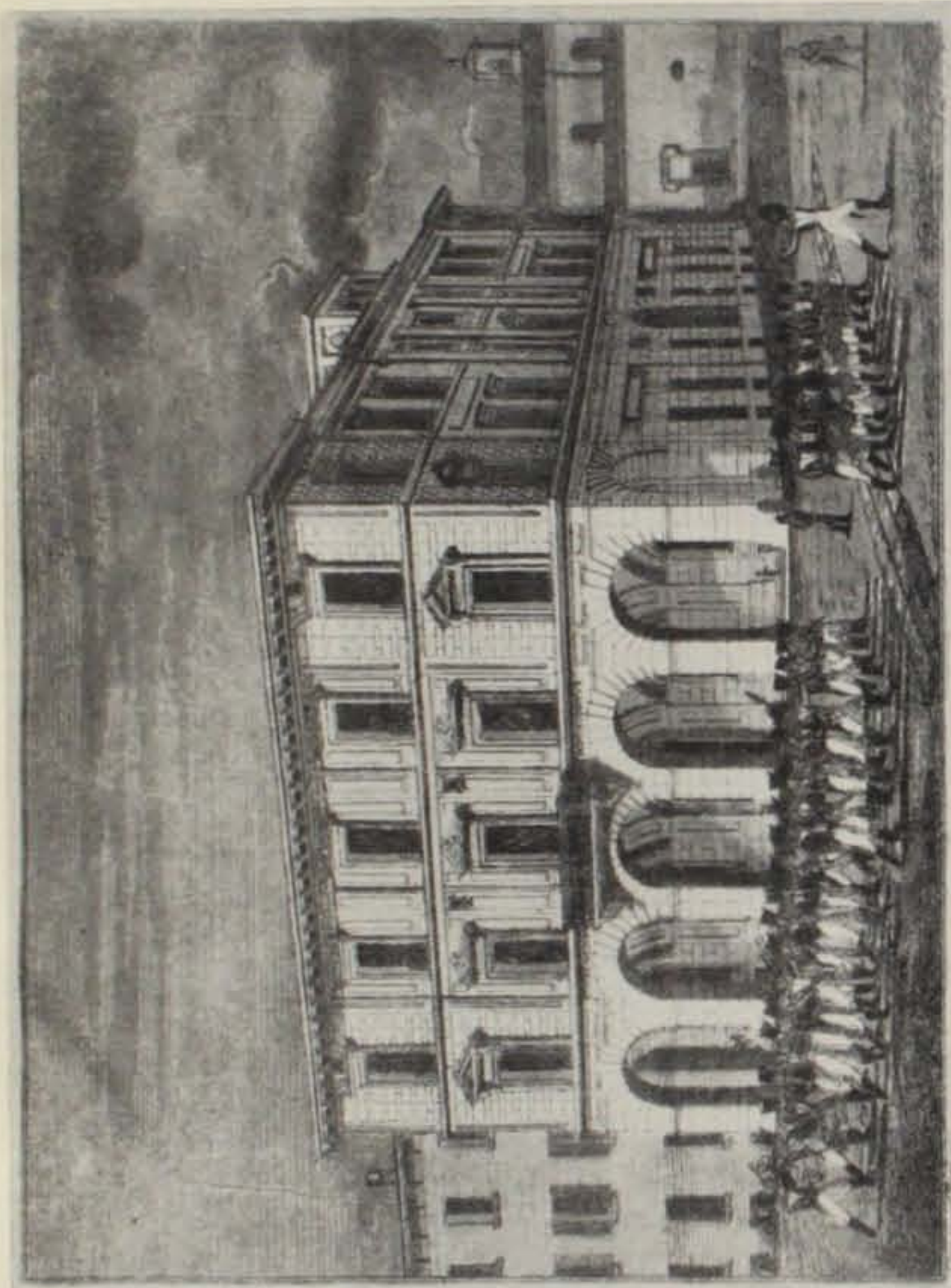
Fig. 30  
 La Via della Dogana Vecchia oggi Via Ugo Bassi.



INGRESSO NEI GIARDINI PUBBLICI DALLA PARTE DI GALLIERA.  
*di S. E. Re di Monsignor Luigi Amat de' Marchese di S. Filippo, Barone di Sorso, Preiato Domestico di V. S. Re di Napoli e dell'Altra Segnat. e Vice-Legato della Città e Prov. di Bologna*  
*Aut. Inc. Scipione 1840.*  
*Bologna del Capolavoro*

Fig. 31  
 Scorcio della Montagnola dal lato di Porta Galliera.





*Progetto della casa di Gioacchino Rossini in Strada Maggiore*  
*Disegnata da Giacomo Simonetti Scultore*  
*Scalpellato da G. B. Pellegrini Scultore e G. B. C.*

Fig. 32  
 La casa di Gioacchino Rossini in Strada Maggiore (1826).



*Disegnata da G. B. Pellegrini*  
**METROPOLITANA DI S. PIETRO IN BOLOGNA.**  
*A. S. E. R. d. Seg. Cardinale Gi. Maria Sassi, Vescovo di Palestrina*  
*e dequosimo Legato della Città e Provincia di Bologna*  
*Disegnata da G. B. Pellegrini*

Fig. 33  
 La Metropolitana di S. Pietro nei primi decenni dell' '800.





XCI

Fig. 34  
La Chiesa di S. Salvatore e, sulla sinistra, il Palazzo Marescalchi dove fu più volte ospite Stendhal.



XCII

Fig. 35  
L'odierna Piazza Malpighi e la Basilica di S. Francesco come appariva prima dei restauri della fine dell' '800.

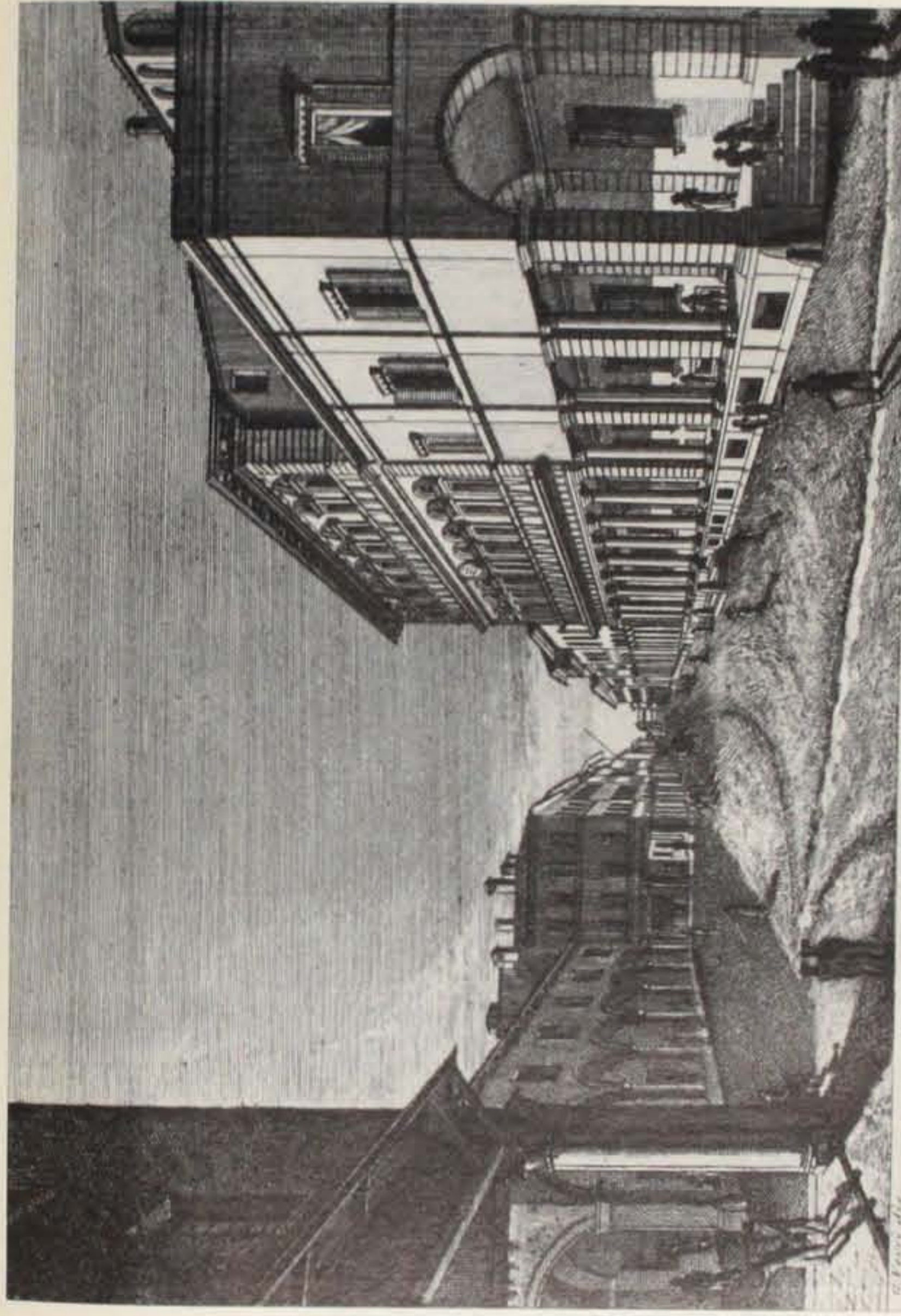




PIAZZA DI S. GIACOMO IN BOLOGNA.

*C. V. P. d. d. Inf. Conte Co. = valore Giuseppe Molteni.  
Consulere Conservativo di Legazione in Bologna  
1818*

Fig. 36  
Il Tempio di S. Giacomo Maggiore e, sulla sinistra, il Palazzo Magnani racchiudente il famoso ciclo pittorico delle Storie di Roma dei Carracci.

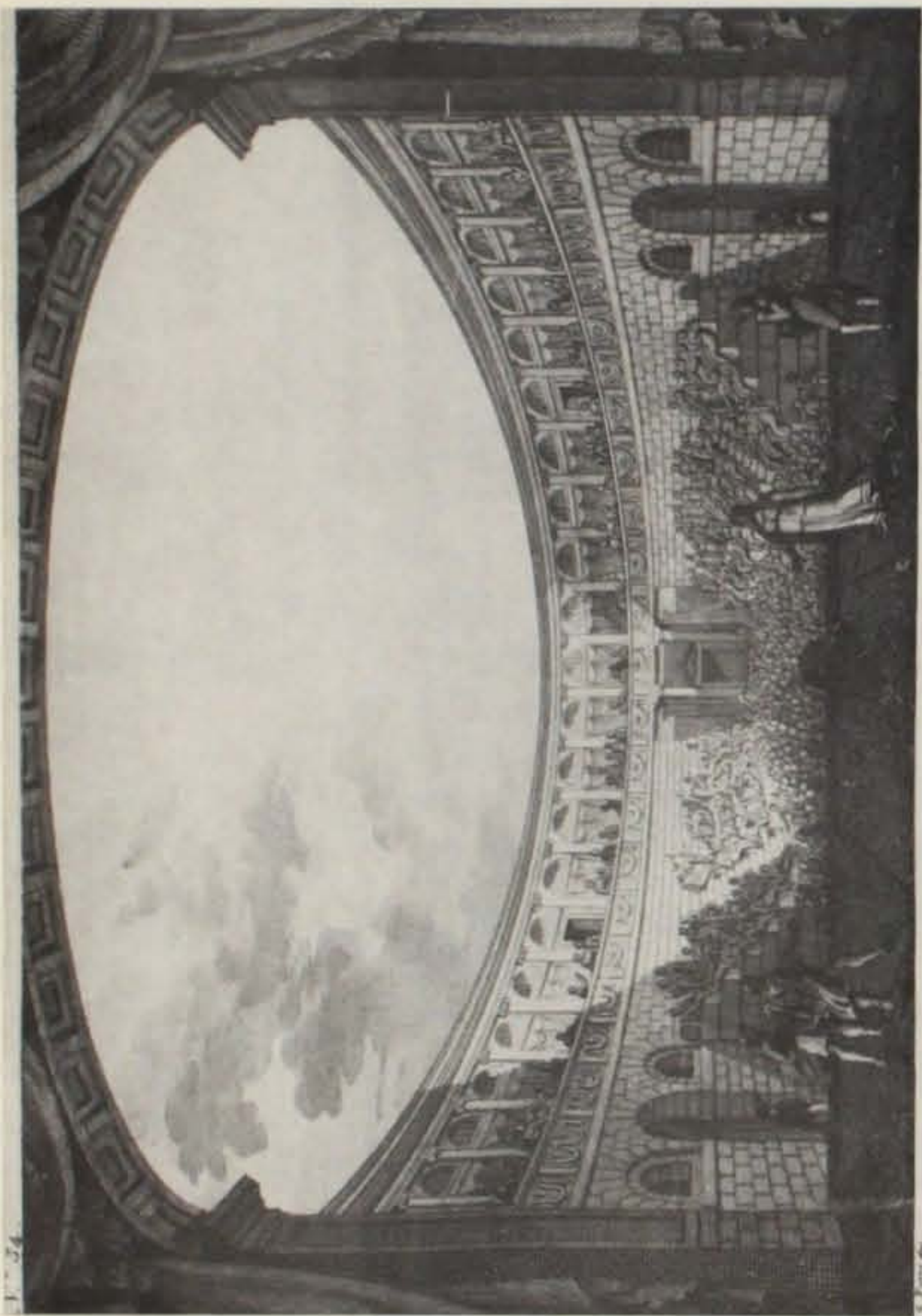


STRADA S. STEFANO IN BOLOGNA.

*C. V. P. d. d. Inf. Conte Co. = valore Giuseppe Molteni.  
Consulere Conservativo di Legazione in Bologna  
1818*

Fig. 37  
La Piazzetta di S. Biagio e, sulla destra, il Palazzo Vizzani oggi Sanguinetti.



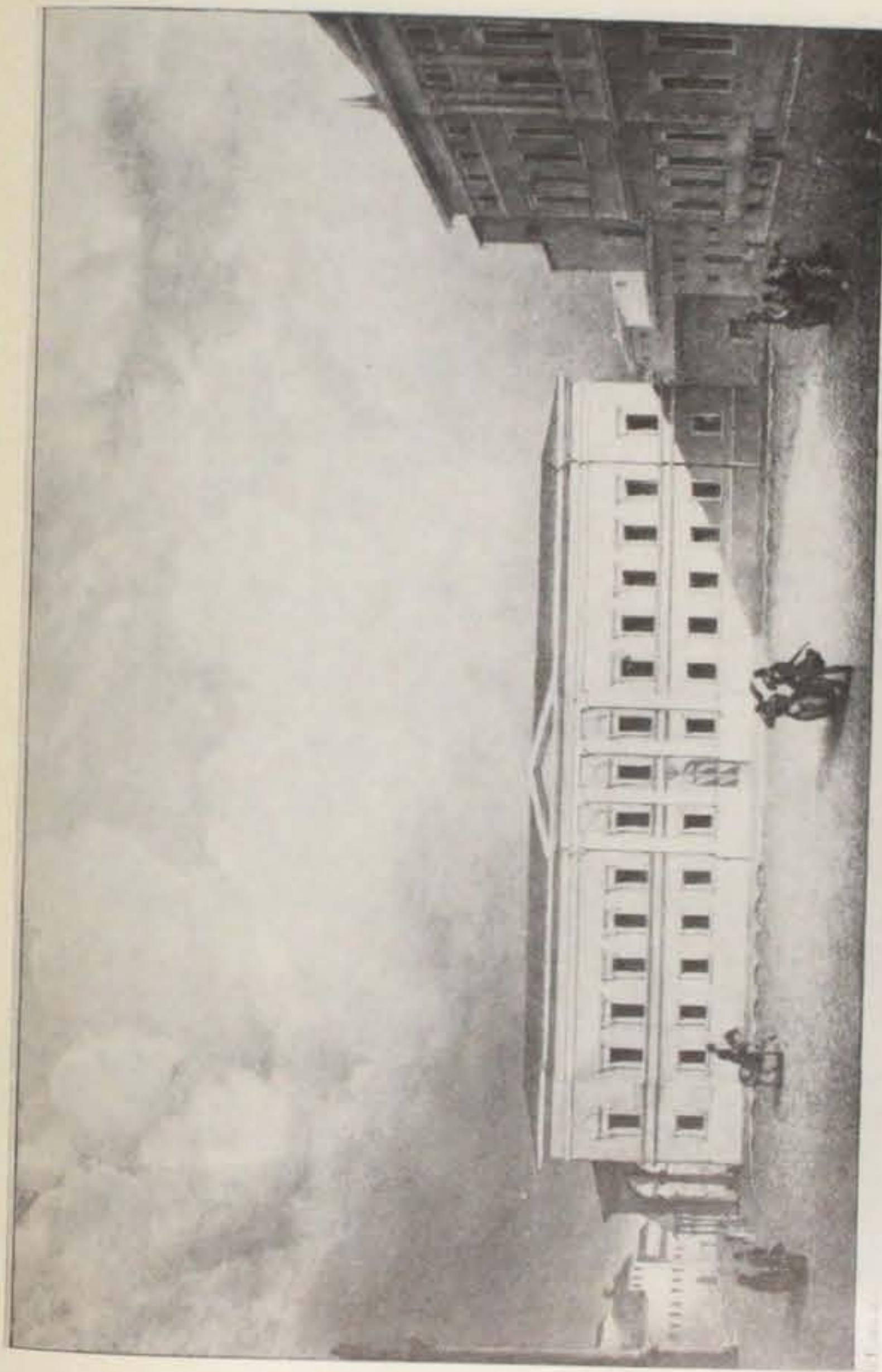


ARENA DEL SOLE PER LI SPETTACOLI DIURNI IN BOLOGNA

*A. S. C. il Sig. Conte Barone  
 Crescente della  
 Cavaliere Alessandro Aquino  
 Direz. degli Spettacoli.*

*Disegn. Baciocchi. 1800.*

Fig. 38  
L'Arena del Sole nel terzo decennio dell' '800.

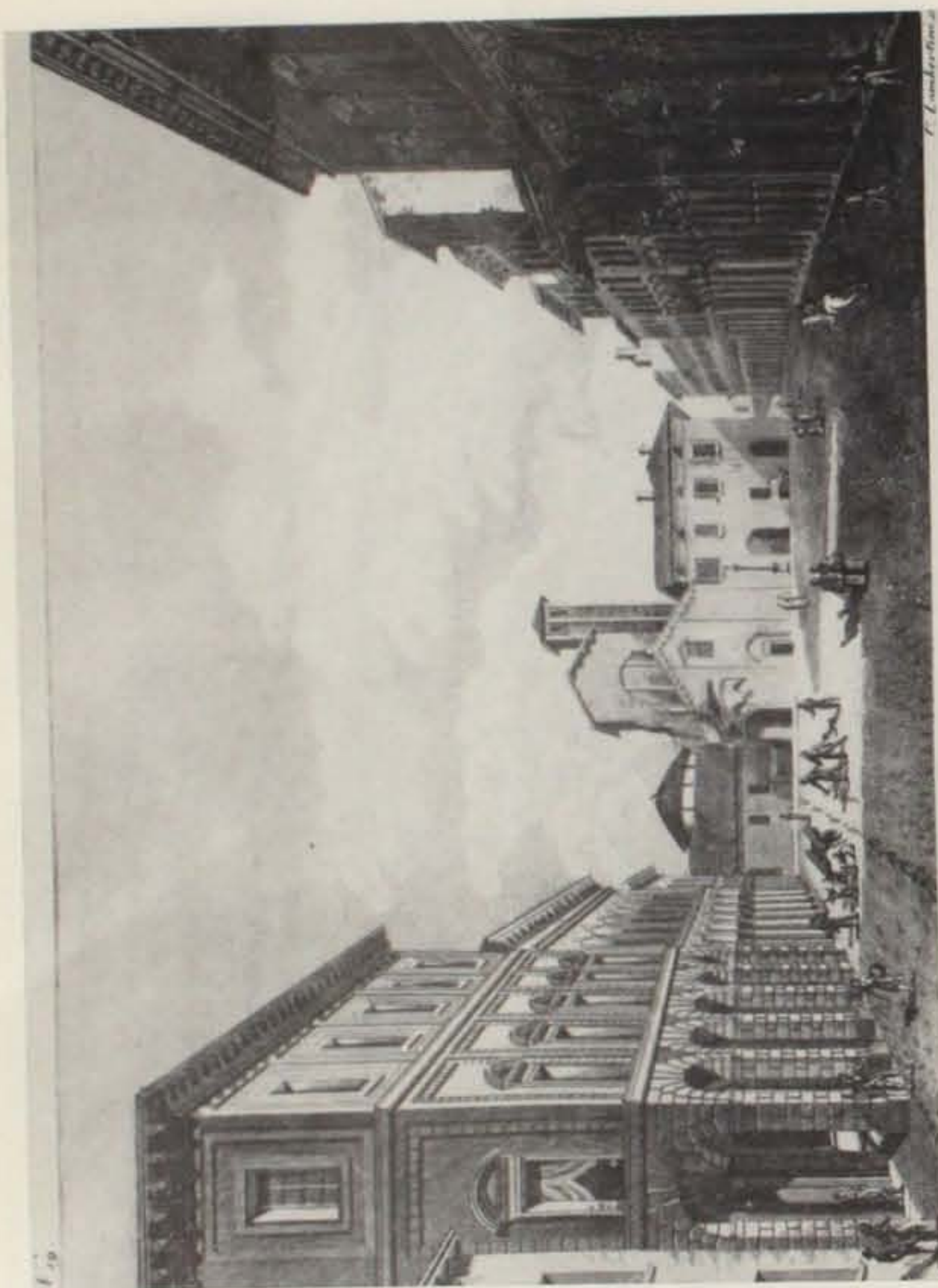


Veduta delle nuove Scuole Pie

*All'arcivescovo Agnelli  
 Cavaliere di Bologna ed. del  
 Cavaliere Alessandro Aquino  
 Disegn. Baciocchi. 1800.*

Fig. 39  
Le Scuole pubbliche di Bologna, erette nel terzo decennio dell' '800 e, sulla destra, il Palazzo Baciocchi.



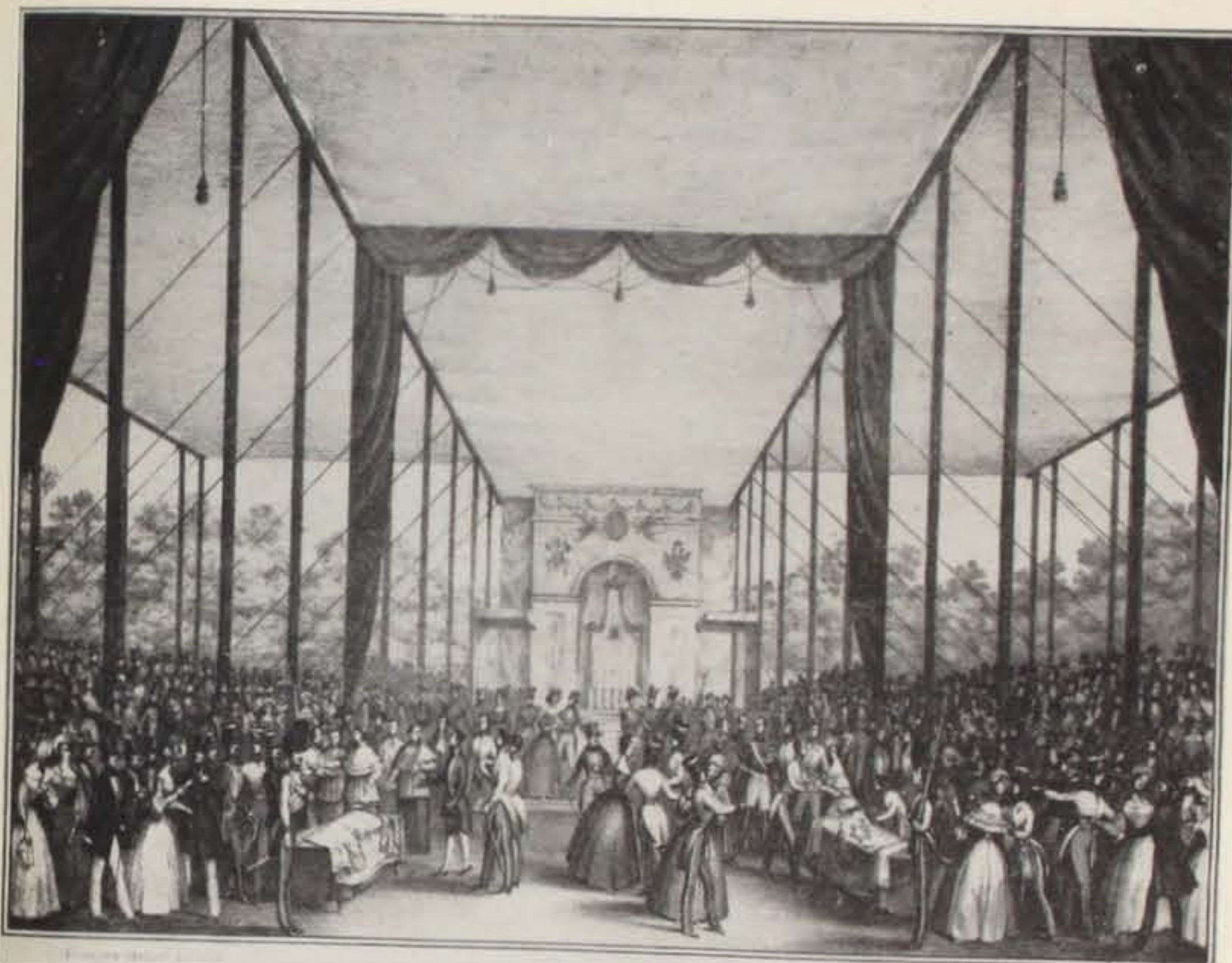


CHIESA DI S. STEFANO IN BOLOGNA

A. F. Rina Monagnone  
 Arcidiacono della Me.  
 Pietro de Conti Benati  
 Proprietario di Bologna

In Commissione Copolichini DDD

Fig. 40  
Piazza S. Stefano.



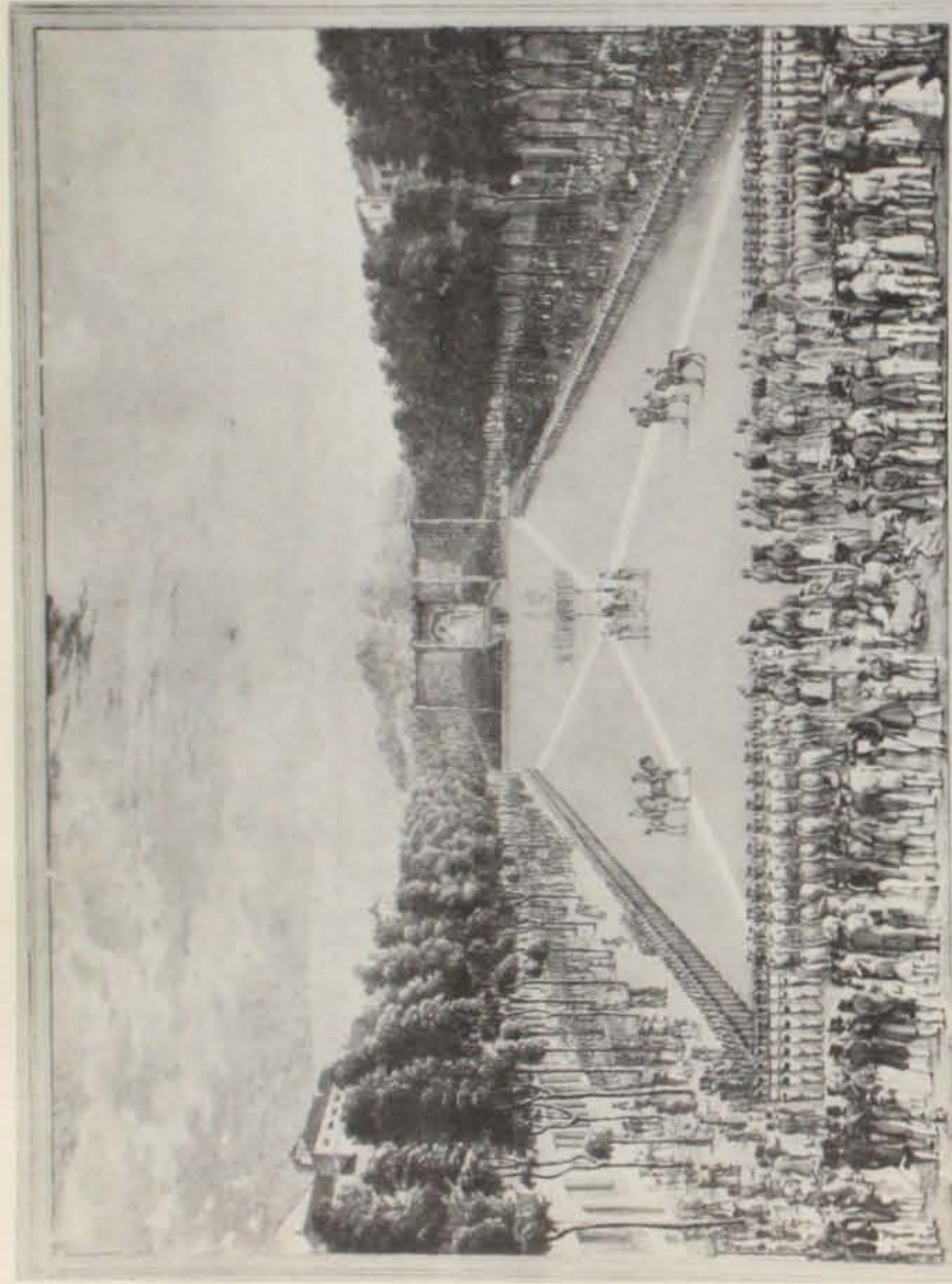
Bologna Lit. Angelini, e C.

Il Cavaliere Capolichini DDD

Il Cavaliere Capolichini DDD

Fig. 41  
La cerimonia della consegna delle bandiere ai corpi militari austriaci di stanza a Bologna.

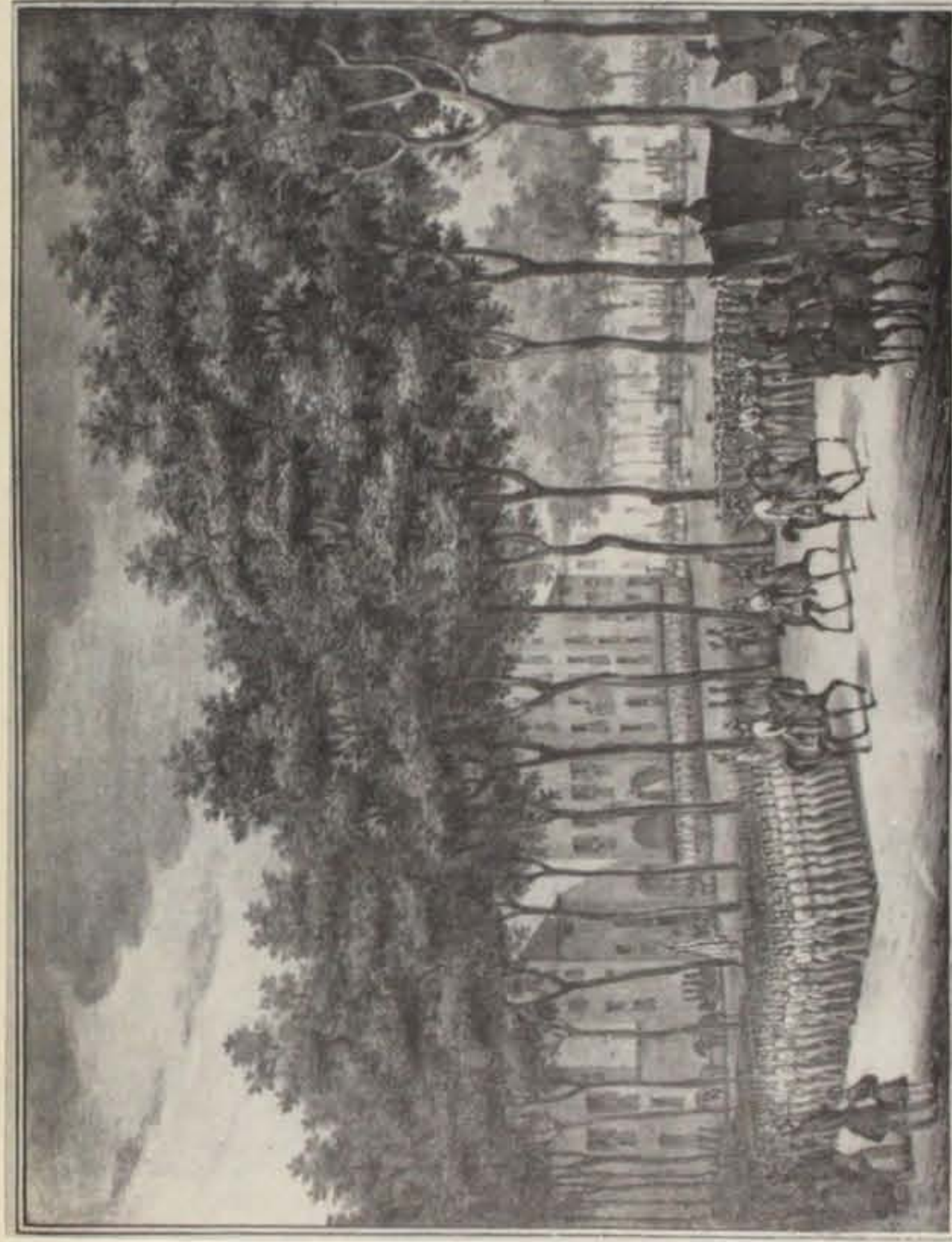




IL GIURAMENTO

Prezioso alle nostre bandiere del 1. e 2. Battaglione del 3. R. Reggimento di Solaverra. Come Annuncio. Tirato il 10 in Bologna il giorno 20. M. 1809.

Fig. 42  
Giuramento di militari austriaci a Bologna.



Hanno alle 2. e 3. Reggimenti con la loro  
 bandiera. Tirato il 10 in Bologna il giorno 20. M. 1809.  
 Anche sopra alle 2. e 3. Reggimenti con la loro  
 bandiera. Tirato il 10 in Bologna il giorno 20. M. 1809.

Fig. 43  
Parata delle truppe d'occupazione austriache nella Piazza del Mercato oggi dell'8 Agosto.





Fig. 44  
Presentazione degli Ufficiali del reggimento austriaco di presidio a Bologna.

un memoriale al Papa » e aggiunge che al Card. Consalvi tale memoriale, « per il quale tutta Bologna perde la testa, gli sembrerà della noiosa cartaccia » (cf. *Rome, Naples et Florence*, ed. cit. del 1826, vol. I, p. 222).

122) *Bando del Governo Provvisorio di Bologna ai tempi dei moti del 1831*

Fol. vol. stampato nella tipografia Sassi, datato 20 marzo 1831 e firmato da « Giovanni Vicini, Presidente, Terenzio Mamiani, Ministro dell'Interno, e Generale Armandi Ministro della Guerra ».

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, *ibidem*, cap. P./9, n. 110.

Questo bando ci riporta al tempo dei moti del 1831 a cui Stendhal dedicò un notevole spazio in alcune sue lettere al conte Sebastiani scritte tra l'aprile e il dicembre 1831, offrendoci una attenta illustrazione della particolare situazione politica bolognese del tempo (cf. *Correspondance*, cit., vol. II, spec. pp. 268 ss., 302 ss. e 378).



## BRACCIO SETTENTRIONALE DEL LOGGIATO

## II - LATO SINISTRO

## Prima bacheca:

123) *Ritratto dell'Ing. Giovanni Battista Martinetti*

Disegno a matita (cm. 22,5 x 18) di Pelagio Palagi dell'inizio del sec. XIX con tracce di macchie causate dall'umidità. A tergo si legge: « Giovanni Battista Martinetti, bolognese, d'anni 38 nato a Lugano ».

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, Collezione dei Disegni, *Album di ritratti di Pelagio Palagi* (senza segnatura).

Il personaggio ritratto in questo disegno è l'ing. Martinetti nato a Lugano, marito della famosa Cornelia Rossi più volte ricordata da Stendhal (cf. scheda seg.). fano ai civici nn. 31 e 33 e fu uno dei più attivi di Bologna all'epoca di Stendhal, cento, ricoprendo tra l'altro la carica di Ingegnere capo del Comune. A lui si debbono il progetto per la colonna della Pace eretta in onore dei Francesi nella piazza del Pavaglione, oggi Galvani (cf. scheda 98), quello per la ristrutturazione del palazzo Riario, poi Piñalvert e oggi Sanguinetti, nel quale fu ospite lo stesso Stendhal (cf. scheda 110), il disegno del Teatro Contavalli, inaugurato nel 1814 e uno dei più noti della Bologna ottocentesca, nonché la creazione dei giardini della Montagnola (1806) ai quali fa cenno anche il Beyle (cf. scheda n. 137/b/c/d).

124) *Ritratto di Cornelia Martinetti nata contessa Rossi (1781-1867)*

Litografia (cm. 26,5 x 20) della seconda metà del sec. XIX.

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, Collezione dei Ritratti, *ad nomen*.

In calce alla litografia si legge: « Gentildonna lughese che tenne in Bologna lo scettro della bellezza, della grazia, della cultura nel periodo neoclassico ». È questa la celebre contessa Martinetti, animatrice di uno dei più famosi salotti culturali della Bologna dei primi decenni del sec. XIX, frequentato dai nomi più illustri del bel mondo del tempo. Tra l'altro fu suo ospite anche Ugo Foscolo che con la figura della « sacerdotessa della parola » immortalò la Martinetti nel suo carne *Le grazie*. Anche Stendhal ricordò a più riprese la famosa contessa e il suo salotto, affermando tra l'altro che essa avrebbe fatto « sensazione persino a Parigi »

(cf. *Rome, Naples et Florence*, ed. cit. del 1817, vol. II, pp. 145 e 148; ed. cit. del 1826, vol. I, pp. 143, 188 e 227; cf. anche quanto già abbiamo esposto nell'introduzione a questo catalogo). Per quanto riguarda la casa della Martinetti cf. schede segg. e le schede nn. 10, 24, 70.

125) *Pianta della casa, del giardino della contessa Martinetti Rossi con le loro adiacenze*

Disegno a penna e acquarello (cm. 51 x 73) eseguito nel 1816. Vi è apposta la seguente didascalia: « Mappa in precisa misura dell'isola che rimane fra le vie de' Pelacani, Strada S. Donato, Via delle Campane e Strada S. Vitale che fa parte della città di Bologna e nella quale si distinguono li fabbricati di ciascun possessore. Il colorito rosso denota l'acquisto fatto dall'Ingegnere in capo Sig. Giovanni Battista Martinetti come da instrumento a rogito Felicori in data 10 luglio 1815 ».

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, Collezione dei Disegni, cart. IX, n. 1372.

Il disegno ritrae in pianta l'isolato tra le attuali vie S. Vitale, S. Donato, Petroni e Benedetto XIV con l'indicazione delle proprietà Martinetti e Filicori, comprese negli ex complessi conventuali di S. Giacomo e delle monache dei S.S. Vitale e Agricola. Tra l'altro vi figurano la casa ove la contessa Cornelia tenne il celebre salotto e il rigoglioso giardino adiacente alla odierna via Petroni (cf. scheda n. 38) il quale venne ricordato dal Foscolo con le sue « frondose indiche piante onde i lari ombreggia ». A fianco della chiesa dei S.S. Vitale e Agricola si scorge l'antica cripta trasformata dalla Martinetti in grotta artificiale e definita dal Foscolo « l'armonioso speco ». Questo disegno fu esposto nel 1931 a Firenze alla « Mostra del Giardino Italiano » (n. inv. 1073) come si rileva da un'etichetta applicata a tergo.

126) *Torresotto di S. Vitale e veduta parziale della casa già della contessa Martinetti*

Incisione all'acquaforte (cm. 12,5 x 8,5) di F. Franceschini tratta dall'*Itinerario di Bologna* composto di n. 34 vedute edito nel 1840 dall'editore Giovanni Zecchi, tav. n. 3.

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, A.V.G.VIII.32, n. 3.

La stampa ci mostra il torresotto di S. Vitale, appartenente alla penultima cerchia murata di Bologna, con un tratto della via omonima e della selciata di



Strada Maggiore (oggi piazza Aldrovandi). Sulla destra, a ridosso del torresotto, si scorge parzialmente la casa della contessa Martinetti Rossi ove fu ospite anche Stendhal (cf. schede: 24, 70, 124 e 125).

127) *Ritratto del notaio Angelo Filicori*

Disegno a matita (cm. 22,5 x 18) di Pelagio Palagi guastato da tracce di umidità. A tergo si legge: « Angelo Filicori, bolognese, d'anni 32, notaro, 17 giugno 1802 ».

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, Collezione dei Disegni, *Album dei ritratti di Pelagio Palagi* (senza segnatura).

Il personaggio ritratto in questo disegno è il notaio Angelo Filicori, amico dei Martinetti e loro confinante nella via S. Vitale. Le sue proprietà sorgevano infatti nel recinto degli ex conventi di S. Giacomo e dei S.S. Vitale e Agricola, come appare chiaramente dalle piante di cui alla scheda n. 125. In queste case la moglie, analogamente alla contessa Martinetti, tenne un vivacissimo salotto più volte frequentato anche da Stendhal che ricorda la « Signora Felicori intelligente e tanto carina » e « una delle donne più interessanti d'Italia » (cf. *Rome, Naples et Florence*, ed. cit. del 1826, vol. I, pp. 134, 163 e 211).

*Seconda bacbeca:*

*Rossini e i teatri bolognesi ricordati da Stendhal*

128) *Il Teatro del Corso in via S. Stefano*

Incisione su rame (cm. 33,4 x 48) di Francesco Rosaspina, tratta dall'opera *Pianta facciata e spaccato del Nuovo Teatro eretto in Bologna nella via di S. Stefano*, Bologna, MDCCCXV, Tip. Marsigli, tav. I.

Biblioteca dell'Archiginnasio, di Bologna, 17.Q.I.11.

La stampa raffigura l'arioso prospetto porticato, ornato di statue e coronato da un timpano, del teatro del Corso, eretto nel 1805 su progetto dell'arch. Francesco Santini e inaugurato in occasione della seconda visita di Napoleone a Bologna. Al centro della fronte in una cartella si legge infatti: IN ADVENTV OPT (imi) PRINCIPIS DEDICATVM. La stessa opera da cui è tratta questa incisione

reca la dedica « alla Maestà di Napoleone Primo Imperatore de' Francesi e Re d'Italia ». L'elegante teatro, distrutto nell'ultimo conflitto, sorgeva in via S. Stefano ai civici nn. 31 e 33 e fu uno dei più attivi di Bologna all'epoca di Stendhal. Il Beyle ricorda che nell'autunno del 1811 vi fu rappresentato « L'Equivoco stravagante » di Rossini (cf. *Vie de Rossini*, vol. II, p. 205).

129) *L'albergo del Corso*

Incisione all'acquaforte (cm. 15 x 21) del secondo decennio del sec. XIX.

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, Raccolta Gozzadini, Cartella 3, c. 172.

La stampa, piuttosto rara, ritrae, con un illusorio senso di spazialità, la via S. Stefano, dominata sulla sinistra dall'edificio neoclassico dell'Albergo del Corso, eretto nei primi anni dell'Ottocento su disegno dell'Arch. Francesco Santini, il progettista dell'attiguo teatro del Corso. Sotto al balcone che sporge al centro del fabbricato si legge: « ALBERGO DEL CORSO A(nno) VI ». L'albergo, che ebbe breve vita e che fu uno dei più frequentati dagli ospiti forestieri nei primi due decenni del sec. XIX, sorgeva in via S. Stefano al n. 37, in un palazzo oggi adibito a civile abitazione. La fronte, ritmata da paraste ioniche e sormontata da un timpano con orologio, era ravvivata nel fastigio da rilievi mitologici ora scomparsi. Alla base della stampa, che doveva avere uno scopo pubblicitario si legge: « Pauline Sartori habitante à Bologne rue du Cours dite S.te Etiène n. 93 a l'honneur d'offrir à Messieurs les étrangers des logemens décens et commodes; elle donnera aussi la table avec la plus grande propreté at aux prix les plus discrets à ceux qui logent chez elle ».

130) *Ritratto a mezza figura di Gioacchino Rossini*

Litografia (cm. 34 x 26) della prima metà del sec. XIX.

C. Capelli disegnò.

Bologna Litografia Bertolazzi.

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, Collezione dei Ritratti, *ad nominem*.

La stampa ci offre un ritratto ancora giovanile del grande compositore, pesarese d'origine ma bolognese d'adozione, a cui Stendhal dedicò un suo celebre lavoro: *La vie de Rossini*. In tale opera si trova, fra l'altro, un riferimento diretto al soggiorno bolognese del Beyle. Egli racconta infatti di avere assistito,



una domenica mattina, nella sala della Società del Nobile Casino di Bologna (cf. schede nn. 23, 55/d, 56) al duetto di *Armida* diretto dallo stesso Rossini « d'une manière vraiment sublime » e aggiunge: « je vis les femmes embarrassées de le louer » (cf. *Vie de Rossini*, vol. II, p. 166).

131) *Fotografia di Gioacchino Rossini con autografo*

Fotografia su carta all'albumine (cm. 10,5 x 6,5) eseguita nel 1865 da Erwin Frères Photographes, 4 Rue Frochot, Paris.

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, *ibidem*.

La fotografia ritrae il maestro a figura intera con la tuba in mano. In calce si trova l'autografo del compositore. A tergo si legge: « A Grabinski dal dono impuro il donator qual sia. Rossini. Passy de Paris, 28 Agosto 1865 ». La fotografia era evidentemente diretta al conte Grabinski di Bologna che nel 1858 aveva acquistato da Napoleona Baciocchi, figlia di Elisa Bonaparte, l'imponente palazzo già dei Ranuzzi, oggi sede degli uffici giudiziari.

132) *Prospetto della casa di Gioacchino Rossini in Strada Maggiore a Bologna*

Litografia a fondo seppia (cm. 21 x 25) eseguita da G. G. Zeller su disegno di Gaetano Ferri e stampata a Firenze nel 1826 dal litografo Cipriani e C.

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, A.V.M.I.4, c. 9.

La stampa raffigura la facciata porticata e il fianco della casa fatta erigere da Rossini tra il 1824 e il 1827 su disegno dell'arch. Francesco Santini al civico n. 26 di Strada Maggiore. Lungo la strada sta sfilando la banda di un reparto militare.

133) *Ritratto a mezza figura dell'abate Giuseppe Mezzofanti*

Litografia (cm. 31,5 x 28) della prima metà del sec. XIX.

L. Gregori fece.

Lit. Angiolini e C.

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, Collezione dei ritratti, *ad nominem*.

L'abate Mezzofanti, di cui questa stampa ci offre un efficace ritratto, nacque a Bologna nel 1774 e si spense a Roma nel 1849; venne creato cardinale il 12 febbraio 1838. Fu uno dei poliglotti più famosi del suo tempo e raccolse una messe di documenti relativi a tutte le lingue del mondo che oggi si conservano presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna. Stendhal lo conobbe personalmente durante uno dei suoi soggiorni bolognesi e di lui scrive: « parla ventidue lingue come ciascuno di noi parla la propria; e, benché tanto sapiente, non è affatto uno sciocco ». Nella visita al Mezzofanti che dovette aver luogo « nella biblioteca pubblica diretta da lui » (si tratta della vecchia biblioteca civica allora sistemata nel convento di S. Domenico) il Beyle era accompagnato dal poeta inglese Bysshe Shelley il quale riferì che l'abate parlava « l'inglese bene quanto il francese » (cf. *Rome, Naples et Florence*, ed. cit. del 1826, vol. I, p. 128.)

Terza bacheca:

*Vedute di Bologna della prima metà del sec. XIX*

134) « *Bologne / Vue prise au-dessus et derrière la Villa Hercolano* »

Litografia a fondo seppia (cm. 28,3 x 43,7) della prima metà dell'800 appartenente alla serie *L'Italie a vol d'oiseau*, tav. n. 38.

A. Guesdon del.

C. Schultz lith.

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, Sala 17, Piante di Bologna, cart. A, n. 5.

Veduta panoramica di Bologna presa fuori porta S. Stefano da un declivio dietro alla villa Hercolani. In primo piano si stendono le estreme pendici delle colline da cui emerge la chiesa di S. Michele in Bosco. Ai piedi si espande la città ancora racchiusa dalla cerchia delle mura e irta di torri, campanili e masse architettoniche. Attorno ad essa si adagia la pianura che si perde all'orizzonte. Al superbo panorama goduto dalle colline bolognesi accenna più volte Stendhal con toni di grande lirismo. Per tutte cf. *Rome, Naples et Florence* del 1817 (ed. cit., vol. II, p. 149).

135) « *Bologne. Vue prise au-dessus de l'Academie de Beaux Arts* »

Litografia a fondo seppia (cm. 28,2 x 43,4) della prima metà dell'800 appartenente alla serie *L'Italie a vol d'oiseau*, pubblicata a Parigi da A. Hauser.



A. Guesdon del.

C. Schultz lith.

Imp. Lemerrier Paris.

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, ibidem, cart. A, n. 37.

Veduta panoramica della parte centrale della città con lo scenario dei colli presa dalla terrazza sopra il palazzo dell'Accademia di Belle Arti. Quest'ultima viene ricordata da Stendhal nel *Journal* del 1811 (vol. IV, p. 101) ove si apprende che egli la visitò guidato « *par une espèce de sculpteur* ».

136) « *Il Nettuno. Fontana Pubblica nella piazza Maggiore di Bologna* »

Calcografia (cm. 50 x 40) eseguita da C. Savini su disegno di G. Manfredi e G. Magazzari e stampata nella prima metà dell'Ottocento dall'Editore Giovanni Zecchi di Bologna.

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, Raccolta delle Stampe, cart. XLV, n. 66.

La fontana del Nettuno, chiamata semplicemente « Il Gigante » dai Bolognesi, sorge nella piazza omonima e fu eseguita nel 1563 dal celebre scultore Gian Bologna di Douai; l'architettura e la direzione dell'opera si debbono invece a Tommaso Laureti. Questa mirabile fontana venne ammirata anche da Stendhal che la ricorda nel *Journal* del 1811 (cf. vol. IV, pp. 98-99), definendola « *vraiment grandiose* ».

137) N. 4 incisioni all'acquaforte (cm. 13 x 19 tratte dall'opera *Collezione di cinquanta vedute*, cit., edite tra il 1820 e il 1828 dall'editore Camillo Guglielmini di Bologna (tavv. 38, 3, 40 e 33). Queste stesse vedute furono ripubblicate nel 1840 dall'Editore Giovanni Zecchi nella raccolta: *Itinerario di Bologna* composto di n. 50 vedute, cit., tavv. 37, 47 e 48).

Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, A.IV.tavola, n. 48.  
Le quattro stampe rappresentano:

a) *Via della Dogana Vecchia in Bologna nell'anno 1825*

G. Ferri dis.

C. Savini inc.

La veduta ritrae la vecchia via della Dogana, oggi primo tratto di via Ugo Bassi a fianco del palazzo comunale, popolata di folla. Sul fondo, dove aveva inizio la scomparsa via dei Vetturini, si scorge sulla sinistra una casa corrispondente grosso modo all'ubicazione dell'antico Albergo S. Marco, detto anche Albergo Reale. In esso alloggiò Stendhal durante il suo soggiorno del 1811 come si rileva dal *Journal* (vol. IV, pp. 104-105) dove lo scrittore afferma testualmente: « *Je suis content de l'Auberge Royale (de Saint-Marc) et du domestique de place* ».

b) *Ingresso ai giardini pubblici della Montagnola dalla parte di Porta Galliera*

G. Canuti dis.

P. Romagnoli e F. Franceschini inc.

Nella stampa è raffigurato l'ingresso settentrionale del parco della Montagnola presso Porta Galliera. Quest'altura formatasi artificialmente a nord del centro urbano per le ripetute demolizioni della rocca di Galliera, venne destinata a pubblico giardino all'inizio del sec. XIX con una simmetrica piantagione d'alberatura realizzata nel 1806 su disegno dell'arch. G.B. Martinetti, marito della celebre Cornelia (cf. scheda n. 123). Alla *Montagnola* fa riferimento Stendhal nelle due edizioni del 1817 e del 1826 di *Rome, Naples et Florence* (cf. ed. cit., vol. I, pp. 224-225 e vol. II, p. 166) ove è riferito che essa rappresentava « la passeggiata di moda » di Bologna e che « *lì si tiene il corso della città*. È una passeggiata della grandezza delle Tuileries con alberi molto belli piantati da Napoleone, alta una trentina di piedi sull'immensa pianura che comincia dalla Montagnola ».

c) *Veduta della Piazza d'armi (oggi dell'VIII agosto) e di parte della Montagnola*

G. Ferri dis.

G. Rosaspina fece

Nella stampa è raffigurata la vecchia Piazza d'Armi, già del Mercato e oggi chiamata piazza dell'8 Agosto a ricordo di una memorabile giornata risorgimentale che nel 1848 vide i Bolognesi impegnati contro le truppe austriache che presidiavano la città. La piazza si stende ai piedi della Montagnola di cui si scorgono in primo piano gli alberi sotto ai quali passeggiano o sostano varie persone. Sullo sfondo si staglia il panorama della città con lo scenario delle colline.

d) *Veduta del viale d'ingresso della Montagnola e della muraglia del Giuoco del Pallone*



Gaetano Ferri dis.

F. Rosaspina inc.

Sulla sinistra della veduta spicca il grande viale alberato di accesso al parco della Montagnola sotto al quale passeggiano diverse persone. Sulla destra si erge la robusta muraglia, ritmata da massicce colonne, dell'edificio del Giuoco del Pallone o Sferisterio eretto nel 1822 su disegno dell'arch. Giuseppe Tubertini e uno dei luoghi di svago piú frequentati della città ai tempi di Stendhal.

### Appendici



## Stendhal e le fonti della sua conoscenza della topografia artistica bolognese

di Andrea Emiliani

Troppo discussa e vasta è la questione dei 'plagi' condotti da Stendhal, soprattutto nella sua *Storia della Pittura* perché agli scritti che hanno cercato di illuminarla non si rimandi anche in questa occasione. Nell'occasione particolare può essere utile però cercare di capire anche quali siano state le fonti di informazione dello scrittore per ciò che concerne la conoscenza — che egli dimostra media, ma sostanzialmente corretta — della topografia artistica di Bologna. La capitale emiliana è un centro di interesse culturale troppo importante, infatti, perché l'approccio di Stendhal sia avvenuto senza una legittima preparazione; e d'altra parte assai grande è il ruolo letterario che Bologna occupa nella storiografia artistica e nella stessa produzione di 'guide' e di 'memorie' dal XVI secolo in poi. Nulla di più agevole se non pensare che Stendhal si sia accostato alla città con una preparazione adeguata, quella stessa che del resto gli consentirà di 'rilanciare' letteralmente, e prima di Burckhardt, l'arte dei Carracci, e soprattutto di Guido Reni, del Guercino e di Domenichino.

È Stendhal stesso ad illuminarci circa la sua preparazione alla visita della città nella sua pagina di diario del 9 gennaio 1817 da Bologna (*Rome, Naples et Florence*, ed. Del Litto, p. 434). Egli molto nitidamente inizia col rinviare, per ciò che concerne la descrizione più accurata della città e delle sue particolarità, alle pagine di De Brosses (5-19 settembre 1739), edite la prima volta a Parigi nel 1799. Una seconda menzione riguarda l'itinerario seguito da Joseph-Jérôme Le Français de Lalande nel suo viaggio degli anni 1765-66, edito nel 1769. Un certo peso sembra che Stendhal intenda poi assegnare alla *Guida Vallardi* che, allora, toccava la sua quindicesima edizione (saranno ben 23 nel 1844). Addirittura egli ne enumera taluni estensori, quali il Reina, il Bossi, il De Cristoforis ed il lughese Compagnoni. Bisogna tuttavia aggiungere subito che, ad una



anche sommaria consultazione, questa Guida, pur contenendo molte fra le menzioni d'obbligo e che sono destinate a ritornare anche in Stendhal, sembra un po' troppo inerte rispetto alle due fonti citate precedentemente.

Sorprende piuttosto come Stendhal non faccia uso, in questo caso, dell'ineguagliabile lavoro di Nicolas Cochin (1749) edito nel 1758. Tanto più che subito dopo le menzioni di cui abbiamo fatto cenno, aggiunge di conoscere le gustose opere di viaggio di Maximilien Misson (1688) e del Forsyth (1802); e infine rimanda addirittura a Montaigne (1580), come più recentemente al Duclos (1760). Proprio Cochin sarà consigliato nel singolarissimo 'Cours de cinquante heures' posto in epilogo alla sua *Histoire de la Peinture*.

Nel corso dei venti giorni passati in Bologna, Stendhal dà inoltre segno di conoscere l'opera del Malvasia (certamente le *Vite de' Pittori, ovvero Felsina Pittrice*; nonché *Le pitture di Bologna*, rispettivamente datate 1678 e 1686). E ciò specialmente nel momento in cui commisura alla sapienza dello storico la minuziosità aneddottica del suo calzolaio che gli narra la tradizionale vicenda dell'*Annunciazione* di Ludovico Carracci sull'arcone trionfale di San Pietro. Più di una volta, Stendhal mostra poi di ricordare il presidente De Brosses e le sue pagine, fino a rivolgere al conterraneo la fulminante definizione di *Voltaire des voyageurs en Italie* (28 dicembre, p. 392). Si potrebbe dunque concludere che gli strumenti per una discreta conoscenza della topografia artistica della città lo scrittore li possedeva tutti, naturalmente integrati in generale con la lettura della *Storia Pittorica dell'Italia* di Luigi Lanzi, (« plat jésuite, mais sagace, et exact »), alla cui annotazione si era del resto prodigato soltanto un anno prima (Cordié). Si tratta degli strumenti che ancora nel 1824 consiglierà alla sorella Paolina: « Lisez Lalande, de Brosses; Itinéraire de Valandi (Vallardi), ou vous ne comprendrez rien à rien. Lisez, si vous pouvez, une histoire de la peinture... ». E ancora, poco più oltre: « Dans chaque ville d'Italie, les grandes comme Bologne, Florence, achetez le Guide du pays, la Guida, autrement vous vous ennuierez... ». Quali sono, d'altronde, i piaceri d'un viaggio in Italia? In ordine di enumerazione: « 1, Respirer un air doux et pur; 2, Voir de superbes paysages; 3, To have a bit of a lover; 4, Voir de beaux tableaux; 5, Entendre de belles musiques; 6, Voir de belles églises; 7, Voir de belles statues ».

A volersi attenere all'enorme panorama artistico di Bologna e alla

perfetta struttura delle sue *Guide* (elaborazioni assai compiute, specie dopo il 1782, dalla prima edizione malvasiana del 1686), occorre anche dire che Stendhal finì con il conoscere assai poco, o comunque solo quel tanto che nel fitto soggiorno bolognese sembra più interessarlo. Ma, almeno per quanto qui ci riguarda, e che dovrebbe costituire solo la tessitura delle conoscenze di Stendhal nel campo della topografia artistica bolognese, è forse opportuno procedere ad un esame specifico delle citazioni così come si presentano nel tempo e nelle opere dello scrittore.

Si dovrà incominciare dal soggiorno di Bologna del settembre 1811, descritto nel *Journal* (pp. 1118-1124 dell'ed. Martineau, 1955):

24 settembre 1811 (p. 1120). La galleria della quale Stendhal non ricorda più il nome è certamente quella di Palazzo Hercolani di Strada Maggiore. Sul finire del XVIII secolo questa collezione aveva una buona notorietà, come testimoniano le due esaurienti *Guide di Bologna* del 1782 e del 1792. Difficile identificare fra le numerose opere descritte dalle *Guide* e da altre fonti di informazione (la collezione, per giunta, è andata dispersa in modo sconosciuto, e non v'è dunque luogo ad un confronto con gli originali) quella « tête de rien représentant une figure à l'allemande ». Ritorna invece puntuale negli scrittori la *Betsabea* del Guercino che le fonti informano eseguita per Astorre Hercolani, della quale gli Hercolani possedevano anche una copia eseguita da Cesare Genari sr., nipote del Guercino, e oggi smarrita. Quanto ai dipinti di Guido Reni « pleins de grâce et vides de couleur », fra essi dobbiamo immaginare presenti anche le due opere tarde del maestro raffiguranti la *Caduta dei giganti* oggi nel Museo di Pesaro e la *Flagellazione* oggi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna: due opere effettivamente dissanguate e splendide, ma tali da non incontrare il gusto più corposo di Stendhal. Quasi impossibile è, per ora, identificare la *Erodiade che danza* e la composizione con Marcantonio e Cleopatra di scuola veneta. Più semplice è il compito per la *Peste del Calabrese*, e cioè Mattia Preti. Si tratta della *Peste di Israele* che fu effettivamente presso gli Hercolani, e che nel 1836 sembra essere passata nella collezione di Gaetano Girotti. Di essa oggi, purtroppo, non abbiamo più notizia.

*Il Palazzo Ercolani (Hercolani)*. Se prima Stendhal ha dimenticato il nome della collezione, ora cita tranquillamente il nome del Palazzo ove la collezione era conservata. È grosso modo vero che esso sia stato costruito undici anni prima, e con disegno di Angelo Venturoli. *L'Ercole*



che egli vi ammira è del De Maria, come le altre statue. Il fatto che egli non conosca il nome dell'autore è comprensibile riflettendo sull'impossibilità per Stendhal di possedere una *Guida* della città che ne parli (la prossima sarà quella incompleta del Bassani del 1816; e, subito dopo, quella del Bianconi, 1820).

È evidente che Stendhal, uscito da Palazzo Hercolani, nella stessa Strada Maggiore scorge (ma forse non vi entra) Palazzo Aldini (« On appelle tous ces hôtels des palais »), ricostruito nel 1798 dal Martinetti e decorato, all'interno, da Felice Giani, fra gli altri. La citazione è del resto d'obbligo, in considerazione del ruolo politico occupato dall'Aldini nel governo napoleonico.

24 settembre (p. 1121). In Palazzo Marescalchi, ove esiste una buona collezione, Stendhal è troppo occupato dietro gli occhi di una signora. Se ne ricorderà anni dopo. Subito dopo aggiunge: « J'ai vu la galerie Ercolani ». Si tratta della collezione di cui sopra, conservata nel palazzo di Strada Maggiore di cui s'è detto.

*Università.* Stendhal allude alle raccolte naturalistiche ancora conservate, ultimo frammento del grande Istituto delle Scienze, in quel Palazzo Poggi che dai primi anni dell'800 è divenuto sede dell'Università: « Beaucoup de brimborions d'histoire naturelle nuls pour moi, pires que nuls, ennuyeux ». Malgrado l'affermata individualità del giudizio, bisogna constatare che il grande tema illuministico dell'Istituto, come lo aveva descritto soprattutto Lalande, è ora praticamente dissolto.

*Pinacoteca.* Nella Sala della Nazione (aggiunta da pochissimo, su progetto di Leandro Marconi, al vecchio corpo dell'ex convento dei Gesuiti) l'*Autoritratto* di Guido Reni. Si tratta certamente del bellissimo tondo, proveniente dal convento dei Celestini, per lungo tempo riferito alla mano del Reni stesso e oggi da ricondurre piuttosto alla mano del suo migliore allievo, Simone Cantarini detto il Pesarese. Fra le citazioni storiche ricordate dal custode, del quale non possediamo il nome (ma si trattava certo di un dipendente dell'Accademia di Belle Arti, cui la Pinacoteca apparteneva come sezione della scuola di Pittura), la terza è quasi certamente quella del Malvasia, che Stendhal mostra qui di non rammentare come invece gli sarà facile più tardi.

Quanto ai numerosi Carracci, nei quali Stendhal avverte talora una certa grandezza, il loro grado di annerimento viene spiegato — sembra dal custode stesso — con l'uso di materiali scadenti. È vero che i dipinti bolognesi erano in condizioni presumibilmente non felici, a giudicare

anche dal fatto che abbondano le notizie di restauri, proprio in questi anni, condotti sui dipinti trasferiti al Musée Napoléon a Parigi.

Il raffaellismo di Benvenuto da Imola, tale da piacere al gusto venato di persistente classicismo di Stendhal, affiora da una constatazione condotta quasi certamente sul grande dipinto già sull'altar maggiore di San Michele in Bosco, trasferito in Pinacoteca. Più difficile capire quale sia la « tête sans esprit, mais charmante » anch'essa di un imitatore dell'urbinate, esposta allora nel museo.

Quanto ai dipinti del Guercino, colpisce Stendhal una *Maddalena* che gli rammenta l'*Agar* della Pinacoteca braidense a Milano. Poiché non era giunta nella raccolta pubblica la Maddalena Zambeccari (vi giungerà soltanto dopo l'unità d'Italia), resta difficile dire a quale quadro Stendhal si riferisca. Potrebbe trattarsi di quella Maddalena a mezza figura che era giunta alla Pinacoteca dalla sacrestia della Madonna di Galliera e che è opera della bottega del maestro (inv. 459).

*Accademia di Belle Arti* (p. 1122). Anche per i 'gessi' dell'Accademia, si tratta di un ultimo brandello della imponente documentazione già nell'Accademia Clementina all'Istituto delle Scienze. Vi si trovano tuttora e si tratta di bellissimi calchi settecenteschi, purtroppo assai spesso deteriorati dall'improprio uso scolastico. Quanto alle piccole statue in cotto, quasi certamente si tratta di produzioni tipiche di scultori bolognesi sull'onda dell'ancor viva fortuna del genere nel XVIII secolo e nell'età neoclassica.

*Palazzo Tanari* (p. 1122). La famosa raccolta Tanari, segnalata da tutte le *Guide* e dai viaggiatori, è ancora intatta. Stendhal ripercorre un topos della storiografia locale citando la famosa *Madonna Tanari* di Guido Reni, nota anche a Goethe, venduta in Inghilterra poco avanti il 1840 e oggi smarrita. La sua notorietà era garantita allora, come forzatamente oggi, da una famosa incisione di Mauro Gandolfi. Quanto all'episodio della *Venere*, sempre di Guido, bruciata per ordine del confessore di casa Tanari, non esistono ovviamente altre precisazioni.

*Palazzo Marescalchi* (pp. 1122-23). Ancora oggi è decorato da affreschi di Pellegrino Tibaldi, Guido Reni, e A. Tiarini. Mancano notizie più precise di opere mobili.

*Galleria Zambeccari* (p. 1124). Lo scrittore annota una volta ancora d'aver visto le collezioni Tanari e Ercolani, come alle pagine precedenti; afferma mancargli la collezione Zambeccari. Nonostante alcuni danni arrecati alla compattezza della raccolta dopo la morte del suo principale



autore, Giacomo Zambeccari, essa è ancora la maggiore di Bologna per varietà e vastità di interessi. Il marchese Giacomo l'ha assicurata all'uso pubblico grazie ad un vincolo giuridico molto usato fra Sei e Settecento, e cioè il fidecommissario. Ma le vicende politiche successive, l'abolizione dei vincoli testamentari, e numerose trasgressioni degli eredi faranno sì che la raccolta raggiungerà la Pinacoteca Nazionale solo dopo il 1870 alquanto diminuita nella sua originaria entità.

Dopo la struttura quasi solo annotativa del *Journal*, è bene riprendere le annotazioni al testo più completo di *Rome, Naples et Florence* (1826). I riferimenti che qui cerchiamo di costruire sono da ricondursi al testo dei *Voyages en Italie* nell'ed. Del Litto (1973).

*Le gallerie bolognesi* (p. 390). Rispetto a quelle annotate nel *Journal*, si aggiungono quelle dei Fava, degli Aldrovandi e dei Magnani.

*Palazzo Tanari* (p. 391). Per la celebre *Madonna di Guido*, si veda al *Journal* (p. 1122). Singolare invece l'episodio relativo alla copia dall'affresco del Domenichino, raffigurante il *Martirio di S. Andrea*, in S. Gregorio al Celio a Roma. Questa copia, che trova il suo "pendant" in altra copia dall'affresco di Guido Reni nella stessa chiesa (e che qui Stendhal non cita, come invece farà nel finale della sua *Histoire*) è stata realmente assai maltrattata come ha rivelato il recente restauro (1974). Si accentua la ammirazione di Stendhal verso il Domenichino e per giunta verso una fra le sue opere più decisamente classicistiche.

*Palazzo Caprara, Palazzo Ranuzzi e San Domenico* (p. 392). La scelta dei due Palazzi può forse rimandare ai suggerimenti della *Guida Vallardi*; ma il modo col quale Stendhal si muove in San Domenico, così da aggiungere menzione del bel dipinto del Tiarini, dimostra la sua libera capacità di orientamento, probabilmente nutrita anche da letture ulteriori (Lanzi e Malvasia).

*Cattedrale* (p. 392). L'aneddoto dell'ultima e infelice opera di Ludovico Carracci rimanda al Malvasia, che del resto, subito dopo, Stendhal dichiara apertamente di conoscere attraverso la sua opera principale, la *Felsina Pittrice* (1678). Continua, come già nel *Journal*, l'abbozzo dei Carracci legati alla povertà e alla fedeltà al genere naturale. I termini di descrizione, pur sommaria, della loro scuola, rivelano anche l'influenza decisa del Lanzi.

*La Certosa* (p. 393). È assolutamente reale la fortuna artistica e artigianale toccata alla nuova Certosa bolognese fra la sua istituzione e il 1840 circa. Essa diviene meta di visite e passeggiate, come altri scrit-

tori testimonieranno. Ancora oggi, i chioschi storici documentano una forte attività artistica (soprattutto di decoratori e di scultori) rivolta all'ambiente.

*La Pinacoteca di Bologna* (p. 394). Tipica la selezione suggerita: *Santa Cecilia* di Raffaello, opere del Francia, otto o dieci capolavori di Guido e del Domenichino. Dalla citazione della *Santa Cecilia* si ricava che i dipinti trasferiti in Francia sono già ritornati a Bologna (dicembre 1815); non soltanto, ma sono già stati ricollocati nella Pinacoteca, dopo che per un anno circa erano stati esposti in una mostra di felicitazione nella Chiesa dello Spirito Santo. Stando alla data dell'annotazione di Stendhal (29 dicembre 1816), la cosa dovrebbe essere avvenuta da poco. Quanto all'eccitazione per il Domenichino, essa séguita con la lettura del sorprendente effetto di colore del *Martirio di San Pietro Martire*. Ed è vero: la grande tela, giunta a Bologna nel 1804 da Brisighella (Chiesa delle Domenicane), sottoposta recentemente a restauro, libera un sensibile gusto cromatico, certo una denuncia, del resto, dell'ispirazione che il pittore rivolse all'originale soggetto di Tiziano.

*Lo scultore Trentanove* (p. 398). Si tratta evidentemente del figlio, o comunque di più giovane parente del romagnolo Trentanove, collaboratore della generazione degli architetti giacobini e di Felice Giani.

*Ancora la Pinacoteca* (p. 475). Stendhal mostra di frequentare la Pinacoteca così spesso da essersi fatto amico il custode. Scopo della visita è quasi sempre la *Santa Cecilia* di Raffaello, il *Ritratto* di Guido (che egli ritiene autoritratto, ma che oggi è riferito al Cantarini, cfr. *Journal*, p. 1121) e infine un Domenichino di cui non poteva parlare prima (era a Parigi), e cioè il *Martirio di Santa Agnese*.

*Luoghi di passeggio* (p. 475). Mentre la Montagnola, recentemente sistemata, è tema ricorrente negli scrittori — basti pensare all'*Ortis* di Ugo Foscolo — la citazione delle cascate del Reno a Casalecchio, ove il bosco già Sampieri oggi Talon è addirittura « le Bois de Boulogne de Bologne », è argomento abbastanza inedito. Tanto meglio rammentarlo oggi, mentre se ne progetta la distruzione.

Un ultimo ricordo di Bologna è quello contenuto, infine, nella lettera indirizzata a Charles-Victor Lobstein il 23 ottobre 1835. Riguarda la mancanza di « pastosità » che da Perugino è passata in Raffaello: tant'è vero che anche il San Paolo nell'*Estasi di Santa Cecilia* della Pinacoteca bolognese gli appare « duro e tagliente ». Il giudizio, che ai nostri occhi appare davvero un po' arrischiato, è probabilmente



da mettere in connessione con la maturazione del gusto, in senso romantico, che la cultura di Stendhal ha nel frattempo subito.

Come si è visto, la tessitura dei ricordi artistici bolognesi è abbastanza fitta, anche se non incalzante, e anche se, soprattutto, non può essere messa a confronto della eccezionale letteratura topografica esistente; come neppure paragonata alla produzione dei viaggiatori del XVIII secolo, veri e propri « servitori di piazza » per la conoscenza più curiosa delle opere d'arte e di cultura. Le note che abbiamo qui disteso dovrebbero inizialmente servire per i futuri annotatori degli scritti di Stendhal, così da evitare vecchi equivoci attributivi e da confrontare più intimamente la pagina letteraria con il processo di evoluzione critica in atto nello scrittore. Abbiamo sottolineato — secondo la viva voce di Stendhal — i testi che gli sono stati di guida alla conoscenza dell'arte bolognese. Si tratterebbe ora di scavare ancora all'indietro, rileggendo Misson e Labat, De Brosses ed anche Cochin. Ma le visite bolognesi si collocano in anni importanti per Stendhal, quelli stessi in cui egli distende la sua *Histoire de la Peinture*. Se ne sente parlare infatti nel 1811, vi lavora nel 1813 e nel 1814, annota il Lanzi nel 1815, e verso il 1817 si avvia al termine dell'opera. Non a caso, l'opera si conclude con il ritorno dei capolavori trasferiti in Francia dalle armate vittoriose di Napoleone, restituiti dall'« emballeur » Talleyrand all'Italia dopo il Congresso di Vienna.

## Appendice II

### Enti Promotori, Comitato Ordinatore, Comitato Patrocinatore, Programma del Congresso e del Post-Congresso

#### Enti Promotori

Association des Amis de Stendhal  
Università di Bologna  
Ministero della Pubblica Istruzione  
Regione Emilia-Romagna  
Comune di Bologna  
Provincia di Bologna  
Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche  
Ente Provinciale per il Turismo di Bologna  
Cassa di Risparmio in Bologna  
Associazione Italo-Francese di Bologna

#### Comitato Ordinatore

Prof. LIANO PETRONI, presidente  
Prof. ALCIDE SPAGGIARI, vicepresidente  
Prof. ANDREA EMILIANI  
Prof. Sen. MARIO ROFFI  
Dott. TULLIO ROMUALDI, tesoriere



*Comitato Patrocinatore*

RICCARDO MISASI, Ministro per la Pubblica Istruzione  
 CHARLES LUCET, Ambasciatore di Francia a Roma  
 GUIDO FANTI, Presidente della Regione Emilia-Romagna  
 SILVANO ARMAROLI, Presidente del Consiglio Regionale dell'Emilia-Romagna  
 RENATO ZANGHERI, Sindaco di Bologna  
 ILARIO BRINI, Presidente della Provincia di Bologna  
 MARIO CERUTTI, Prefetto di Bologna  
 TITO CARNACINI, Rettore dell'Università di Bologna  
 VICTOR DEL LITTO, Président de l'Association des Amis de Stendhal  
 ANGELO PESCARINI, Assessore per la Scuola e la Cultura, Regione Emilia-Romagna  
 GIORGIO GHEZZI, Assessore alla Cultura del Comune di Bologna  
 ALDO D'ALFONSO, Assessore alla Cultura e Tempo Libero della Provincia di Bologna  
 RADAMES COSTA, Sindaco di Ferrara  
 GIULIANO DOMENICALI, Presidente della Provincia di Ferrara  
 GERMANO BULGARELLI, Sindaco di Modena  
 SERGIO ROSSI, Presidente della Provincia di Modena  
 CESARE GHERRI, Sindaco di Parma  
 IVANOE SENSINI, Presidente della Provincia di Parma  
 RENZO BONAZZI, Sindaco di Reggio Emilia  
 FRANCO FERRARI, Presidente della Provincia di Reggio Emilia  
  
 SALVATORE ACCARDO, Direttore Generale per le Accademie e Biblioteche al Ministero della Pubblica Istruzione  
 VITO AGRESTI, Direttore Generale per le Antichità e Belle Arti al Ministero della Pubblica Istruzione  
 LUCIANO ANCeschi, Presidente dell'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche e dell'Accademia Clementina  
 CARLO MARIA BADINI, Soprintendente dell'Ente Autonomo Teatro Comunale di Bologna  
 GIANFRANCO BALDINI, Presidente dell'Ente Provinciale Turismo di Modena  
 MARCO BONI, Direttore dell'Istituto di Filologia Romanza all'Università di Bologna  
 FRANCESCO BORRI, Presidente dell'Ente Provinciale Turismo e della Deputazione di Storia Patria di Parma  
 ERNESTO BROGLI, Presidente dell'Ente Provinciale Turismo di Ferrara  
 DOMENICO CAPUTO, Provveditore agli Studi di Bologna  
 RENZO CONTINI, Presidente dell'Ente Provinciale Turismo di Bologna

STEFANO DEL BUE, Presidente dell'Ente Provinciale Turismo di Reggio Emilia  
 JACQUES DURON, Chef Service des Lettres, Ministère des Affaires Culturelles, Paris  
 YVES GANDON, Président de l'Association Internationale des Critiques littéraires, Paris  
 JEAN GUEHENNO, de l'Académie Française  
 CESARE GNUDI, Soprintendente alle Gallerie di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna  
 LUIGI LEONE, Presidente del Credito Romagnolo di Bologna  
 FEDERICO MASÉ DARI, Presidente del Conservatorio Musicale « G. B. Martini », Bologna  
 ANTONIO MENDOGNI, Soprintendente Bibliografico di Bologna, Romagna e Marche  
 GIUSEPPE MINELLI, Presidente della Banca Popolare di Bologna e Ferrara  
 GINO NENZIONI, Direttore della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna  
 CARLO PELLEGRINI, Professore « Emerito » dell'Università di Firenze  
 ARNALDO PIZZORUSSO, Presidente della Società Universitaria per gli Studi di lingua e letteratura francese  
 PIERRE POUGET, Conseiller Culturel auprès de l'Ambassade de France à Rome  
 GAETANO RANIERI, Soprintendente scolastico regionale dell'Emilia-Romagna  
 MARIO SANTANDREA, Presidente della Banca Operaia, Bologna  
 RAFFAELE SPONGANO, Presidente dell'Accademia delle Scienze, Sezione Scienze Morali, Bologna  
 CARLO STRAZZIARI, Presidente della Cassa di Risparmio in Bologna  
 GIANCARLO SUSINI, Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia all'Università di Bologna  
 ADONE ZECCHI, Direttore del Conservatorio Musicale « G.B. Martini », Bologna



## PROGRAMMA

## CONGRESSO

14 maggio 1972

Dalle ore 15 alle ore 21 sarà a disposizione dei Congressisti in arrivo un servizio di informazioni presso l'Agenzia Renotur, viale Pietramellara 59/b, di fronte alla Stazione Centrale (tel. 26.46.43/26.47.24).

Ore 18 - Saluto di benvenuto e ricevimento dei Congressisti nelle sale della Pinacoteca Nazionale, con mostra della pittura emiliana dei sec. XVI e XVII, particolarmente ammirata da Stendhal (via Belle Arti 56).

15-16-17 maggio 1972

Lavori del Congresso, che avranno luogo a Palazzo Montanari, via Galliera 8.

15 maggio

Ore 9 - Apertura dei lavori per la giornata dedicata prevalentemente a relazioni e comunicazioni sull'ambiente culturale, letterario, politico e sociale bolognese ed emiliano-romagnolo al tempo di Stendhal.

Ore 13 - Colazione offerta dalla Regione Emilia-Romagna.

Ore 15,30 - Ripresa dei lavori sugli stessi argomenti del mattino.

Ore 19 - Ricevimento offerto dalla Regione Emilia-Romagna.

16 maggio

Ore 9 - Prosecuzione dei lavori con una seduta dedicata prevalentemente alla musica a Bologna all'epoca di Stendhal.

Ore 12,30 - Ricevimento offerto dall'Università di Bologna.

Ore 15 - Inaugurazione della Mostra iconografica su Bologna all'epoca di Stendhal (Palazzo dell'Archiginnasio, Piazza Galvani 1).  
Successivamente, visita guidata ai luoghi stendhaliani di Bologna.

Ore 18 - Visita del salone dei Carracci a Palazzo Magnani (via Zamboni 20) e ricevimento offerto dal Credito Romagnolo.

Ore 21,30 - Concerto di musiche dell'epoca di Stendhal nella Sala Bossi del Conservatorio Musicale G. B. Martini (Piazza Rossini, 2), eseguito dal Complesso « I Filarmonici » diretto dal M<sup>o</sup> Angelo Ephrikian, e offerto dall'Ente Autonomo Teatro Comunale di Bologna.

17 maggio

Ore 9 - Prosecuzione dei lavori con una seduta dedicata prevalentemente a Stendhal e la pittura bolognese.

Ore 13 - Ricevimento offerto dalla Provincia di Bologna, nella sede di Palazzo Malvezzi (via Zamboni 13).

Ore 15,30 - Prosecuzione dei lavori con una seduta dedicata prevalentemente alle « varie ».  
Conclusione.

Ore 19 - Ricevimento offerto dal Comune di Bologna nelle sale delle Collezioni Comunali d'arte in Palazzo d'Accursio (Piazza Maggiore).

## POST-CONGRESSO

18 maggio 1972

Ore 8,30 - Partenza per Reggio Emilia

Ore 9,45 - Arrivo a Reggio Emilia: visita alla Sala del Tricolore nella residenza municipale.

Ore 10,30 - Partenza per Correggio.

Ore 11 - Correggio: visita del Palazzo dei Principi e della casa natale del pittore Angelo Allegri.

Ore 12,15 - Rubiera: colazione.

Ore 14,30 - Partenza per Nonantola.

Ore 15,15 - A Nonantola: visita della Abbazia.

Ore 16 - Partenza per Ferrara.

Ore 17 - Arrivo a Ferrara e visita: Palazzo dei Diamanti, Castello Estense, prigione del Tasso, tomba dell'Ariosto, Teatro Comunale.

Ore 20 - Cena fredda alla Palazzina della Marfisa.

Ore 21,30 - Concerto dell'orchestra a plettro « Gino Neri ».

Ore 22,30 - Partenza per Bologna.

Ore 23,15 - Rientro a Bologna.

19 maggio 1972

Ore 8,30 - Partenza per Parma.

Ore 10 - Arrivo a Parma: breve sosta all'Istituto di Studi verdiani.

Ore 11 - Visita alla Certosa di Valserena o di S. Martino dei Bocci.

Ore 13,15 - Colazione al ristorante « Stendhal » di Sacca di Colorno.

Ore 16 - Rientro a Parma: visita dei luoghi stendhaliani.

Ore 17 - Trattenimento musicale nella Chiesa della « Steccata ».

Ore 18,30 - Ricevimento d'addio.

Ore 19,30 - Partenza per Bologna.

Ore 21 - Rientro a Bologna.



Elenco dei partecipanti

Ernest Abravanel, Svizzera  
 Philippe Abravanel, Svizzera  
 (Signora) Abravanel, Svizzera  
 Silvia Aldini, Italia  
 Nereo Alfieri, Italia  
 Marina Alpi, Italia  
 Anna Maria Andreoli, Italia  
 Francesco Arcangeli, Italia  
 Guido Bacchelli, Italia  
 Riccardo Bacchelli, Italia  
 (Signora) Bacchelli, Italia  
 Lorenza Balconi Maranini, Italia  
 Mario Baroni, Italia  
 Henri Baudoin, Francia  
 (Signora) Baudoin, Francia  
 Paul Bédarida, Francia  
 Marie-Madeleine Bedel, Francia  
 Maria-Luisa Belleli, Italia  
 Micia Julien Benda, Francia  
 Paola Berselli, Italia  
 Philippe Berthier, Francia  
 (Signora) Berthier, Francia  
 Francesco Berti Arnoaldi, Italia  
 Ugo Bianchi, Italia  
 Paolo Biavati, Italia  
 Mario Bigotti, Italia  
 Carlo Bo, Italia  
 Giovanni Bogliolo, Italia  
 Hans Boll Johansen, Danimarca  
 Giovanni Bonaccorso, Italia  
 Marco Boni, Italia  
 (Signora) Boni, Italia  
 Henri Bonnet, Francia  
 Francesco Borri, Italia  
 (Signora) Borri, Italia  
 Valeria Borsari, Italia  
 Cristina Bragaglia Benvenuti, Italia  
 Maria Grazia Breschi, Italia  
 Michel Bron, Francia  
 Paolo Budini, Italia  
 Gianfranco Bussetti, Italia  
 Ruggero Campagnoli, Italia  
 Suzanne Candéau Faure, Francia  
 Alfonso Canziani, Italia  
 Marino Carnevale, Francia  
 (Signora) Carnevale, Francia  
 Franco Casamassima, Italia  
 (Signora) Casamassima, Italia  
 Giorgio Casini Ropa, Italia  
 Cavestro, Francia  
 Pier Luigi Cervellati, Italia  
 Alain Chantreau, Francia  
 Angelo Ciavarella, Italia  
 Petre Ciureanu, Italia  
 Suzanne Cocquet, Francia  
 Madeleine Cocquet, Francia  
 Richard Coe, Australia  
 (Signora) Coe, Australia  
 Lauro Colliard, Italia  
 (Signora) Colliard, Italia  
 Pierre Cordey, Svizzera  
 (Signora) Cordey, Svizzera

Cesarino Cossu, Italia  
 Costantino, Francia  
 Andrée-Jeanne Crapie, Francia  
 Arturo Credali, Italia  
 Barry Cumberland, Gran Bretagna  
 Suzanne Damiron, Francia  
 Charles Dédéyan, Francia  
 (Signora) Dédéyan, Francia  
 Giannino Degani, Italia  
 Carlo Degli Esposti, Italia  
 Victor Del Litto, Francia  
 (Signora) Del Litto, Francia  
 Milivoj Denegri, Jugoslavia  
 Madeleine Denegri, Jugoslavia  
 René Denier, Francia  
 Abel Derioz, Francia  
 Georges Dethan, Francia  
 (Signora) Dethan, Francia  
 D'Huart, Francia  
 (Signora) D'Huart, Francia  
 Nicola Di Girolamo, Italia  
 Annie Do, Francia  
 Giovanni Dotoli, Italia  
 André Doyon, Francia  
 Yves Du Parc, Francia  
 Branda Dunn, Canada  
 Jacques Duron, Francia  
 Andrea Emiliani, Italia  
 Mario Fanti, Italia  
 Ferenc, Francia  
 Ferré, Francia  
 Marie-Henriette Foix, Francia  
 René Fonvieille, Francia  
 Fiorenzo Forti, Italia  
 Pietro Frabetti, Italia  
 (Signora) Frabetti, Italia  
 Carla Fratta, Italia  
 Rosa Galli Pellegrini, Italia  
 Yves Gandon, Francia  
 (Signora) Gandon, Francia  
 Fausta Garavini, Italia  
 Rosalba Gasparro, Italia  
 Giorgetto Giorgi, Italia  
 Ornella Glarey, Italia  
 Yedda Godard, Francia  
 André Goursonnet, Francia  
 Carmen Gray Licari, Italia  
 Elisabetta Graziosi, Italia  
 Gian Franco Grechi, Italia  
 Jean Guehenno, Francia  
 (Signora) Guehenno, Francia  
 Guglielmi, Francia  
 Verena Hermansen, Svizzera  
 Yves Hersant, Francia  
 (Signora) Hersant, Francia  
 Henri-François Imbert, Francia  
 (Signora) Imbert, Francia  
 Thérèse Imbert, Francia  
 Jolanda Insana, Italia  
 Shaheda Isani, Pakistan  
 Gabrielle Janex, Francia  
 Pasquale Aniel Jannini, Italia  
 (Signora) Jannini, Italia  
 Lucien Jansse, Francia  
 (Signora) Jansse, Francia  
 Anna Jasinska, Polonia  
 Germaine Jeannet-Megevand, Francia  
 Jeannet-Megevand, Francia  
 Pierre Jourda, Francia  
 René Jullian, Francia  
 (Signora) Jullian, Francia  
 Lambert Komla, Togo  
 François Landry, Svizzera  
 Bernard Le Clere, Francia  
 (Signora) Le Clere, Francia  
 Albert Ledoux, Francia  
 (Signora) Ledoux, Francia  
 Anita Licari Celati, Italia  
 Odette Locatelli, Italia  
 Alain Lombard, Francia  
 (Signora) Lombard, Francia  
 Roberta Maccagnani, Italia  
 Rodolfo Macchioni Jodi, Italia  
 (Signora) Macchioni Jodi, Italia



Luigi Magnani, Italia  
 Michel Majeau, Francia  
 Franca Marcato, Italia  
 Umberto Marcelli, Italia  
 (Signora) Marcelli, Italia  
 Sergio Martinotti, Italia  
 Maria P. Marzocchi Scarpa, Italia  
 Federico Masé Dari, Italia  
 Livia Masé Dari, Italia  
 Riccardo Massano, Italia  
 Anna Maria Matteucci, Italia  
 Tullio Mazzoncini, Italia  
 Marina Mazzotti, Italia  
 Maria Pia Mediani, Italia  
 Jean Menagé, Francia  
 (Signora) Menagé, Francia  
 Robert Mengin, Francia  
 Gian Carlo Menichelli, Italia  
 Paule Michel-Dales, Francia  
 Maria Adelaide Milella, Italia  
 Corrado Minervini, Italia  
 Pierre Monmarché, Francia  
 Maurice Muller, Svizzera  
 (Signora) Muller, Svizzera  
 Sylvia Nehering, Polonia  
 Guido Neri, Italia  
 Mario Ortolani, Italia  
 (Signora), Ortolani, Italia  
 Marta Pandolfi, Italia  
 Caterina Paolucci de Calboli, Italia  
 Emilio Pasquini, Italia  
 (Signora) Pasquini, Italia  
 Carlo Pellegrini, Italia  
 Angelo Pescarini, Italia  
 Jean-François Perrin, Svizzera  
 (Signora) Perrin, Svizzera  
 Giovanni Peternolli, Italia  
 Liano Petroni, Italia  
 Lora Petroni Pardini, Italia  
 Teresita Piveri Bulgari, Italia  
 Arnaldo Pizzorusso, Italia  
 (Signora) Pizzorusso, Italia

Annarosa Poli, Italia  
 Franca Poliaghi, Italia  
 Jean-Michel Py, Francia  
 Anna Preto, Canada  
 Giuseppe Raimondi, Italia  
 Gérard Rannaud, Francia  
 (Signora) Rannaud, Francia  
 Paola Ricci Chiarini, Italia  
 Christa Riehn, Germania  
 Hartmut Riehn, Germania  
 Francesco Rigatelli, Italia  
 Cecilia Rizza, Italia  
 Mario Roffi, Italia  
 Luigi Rognoni, Italia  
 Giuseppe Romaldini, Italia  
 Tullio Romualdi, Italia  
 (Signora) Romualdi, Italia  
 Jacques Roos, Francia  
 (Signora) Roos, Francia  
 Wolfango Rossani, Italia  
 Corrado Rosso, Italia  
 Siva Rottenstreich, Italia  
 Catherine Roveda, Francia  
 Giancarlo Roversi, Italia  
 (Signora) Roversi, Italia  
 Pierre Sabatier, Francia  
 Mario Saccenti, Italia  
 Concetta Salerno, Italia  
 Santagiara Gianna, Italia  
 Marta Savini, Italia  
 Oscar Schellekens, Belgio  
 Emilio Schmid, Svizzera  
 (Signora) Schmid, Svizzera  
 Antoine Schnapper, Francia  
 (Signora) Schnapper, Francia  
 Corinne Silbert, Italia  
 Anna Soncini, Italia  
 Alcide Spaggiari, Italia  
 Maria Luisa Spaziani, Italia  
 Willi Stucki, Svizzera  
 Pierette Sy, Francia  
 Byung-Dae Tche, Corea

Jean Theodoridès, Francia  
 Gianluigi Toja, Italia  
 Alain Tonnard, Francia  
 Giovanna Trisoldini Antonini, Italia  
 Catherine Trocard, Francia  
 (Signora) Trocard, Francia  
 Giuseppe Vecchi, Italia  
 Athos Vianelli, Italia  
 (Signora) Vianelli, Italia  
 Dora Viterbi Fabj, Italia

Gino Viterbi, Italia  
 Henri Vulliemoz, Svizzera  
 (Signora) Vulliemoz, Svizzera  
 Joseph Waldauer, U.S.A.  
 Maren Wilde, Svizzera  
 Franca Zanelli Quarantini, Italia  
 Lina Zecchi, Italia  
 Carmine Zeppieri, Italia  
 Maria Antonietta Zoppi, Italia  
 Elena Zucchini Solimei, Italia