

Doppio esordio

**in tre giorni per Luca Ronconi. Oggi a Torino
«Gli ultimi giorni dell'umanità»,
l'altro ieri «Don Giovanni» al Comunale di Bologna**

Un disegno del 1937 di Fernand Léger

Sta per uscire la biografia del grande scrittore francese

Stendhal e il suo doppio

A high-contrast, black and white photograph of a dense, abstract pattern. The image is framed by a thick black border. The central area is filled with a complex, textured pattern that resembles a heavily shadowed surface or a dense, abstract composition. The pattern consists of numerous small, dark, irregular shapes and lines, creating a sense of depth and complexity. The overall effect is one of a highly detailed, almost microscopic view of a textured material.

1. *Chlorophyll*
 2. *Chlorophyll*
 3. *Chlorophyll*
 4. *Chlorophyll*
 5. *Chlorophyll*
 6. *Chlorophyll*
 7. *Chlorophyll*
 8. *Chlorophyll*
 9. *Chlorophyll*
 10. *Chlorophyll*
 11. *Chlorophyll*
 12. *Chlorophyll*
 13. *Chlorophyll*
 14. *Chlorophyll*
 15. *Chlorophyll*
 16. *Chlorophyll*
 17. *Chlorophyll*
 18. *Chlorophyll*
 19. *Chlorophyll*
 20. *Chlorophyll*
 21. *Chlorophyll*
 22. *Chlorophyll*
 23. *Chlorophyll*
 24. *Chlorophyll*
 25. *Chlorophyll*
 26. *Chlorophyll*
 27. *Chlorophyll*
 28. *Chlorophyll*
 29. *Chlorophyll*
 30. *Chlorophyll*
 31. *Chlorophyll*
 32. *Chlorophyll*
 33. *Chlorophyll*
 34. *Chlorophyll*
 35. *Chlorophyll*
 36. *Chlorophyll*
 37. *Chlorophyll*
 38. *Chlorophyll*
 39. *Chlorophyll*
 40. *Chlorophyll*
 41. *Chlorophyll*
 42. *Chlorophyll*
 43. *Chlorophyll*
 44. *Chlorophyll*
 45. *Chlorophyll*
 46. *Chlorophyll*
 47. *Chlorophyll*
 48. *Chlorophyll*
 49. *Chlorophyll*
 50. *Chlorophyll*
 51. *Chlorophyll*
 52. *Chlorophyll*
 53. *Chlorophyll*
 54. *Chlorophyll*
 55. *Chlorophyll*
 56. *Chlorophyll*
 57. *Chlorophyll*
 58. *Chlorophyll*
 59. *Chlorophyll*
 60. *Chlorophyll*
 61. *Chlorophyll*
 62. *Chlorophyll*
 63. *Chlorophyll*
 64. *Chlorophyll*
 65. *Chlorophyll*
 66. *Chlorophyll*
 67. *Chlorophyll*
 68. *Chlorophyll*
 69. *Chlorophyll*
 70. *Chlorophyll*
 71. *Chlorophyll*
 72. *Chlorophyll*
 73. *Chlorophyll*
 74. *Chlorophyll*
 75. *Chlorophyll*
 76. *Chlorophyll*
 77. *Chlorophyll*
 78. *Chlorophyll*
 79. *Chlorophyll*
 80. *Chlorophyll*
 81. *Chlorophyll*
 82. *Chlorophyll*
 83. *Chlorophyll*
 84. *Chlorophyll*
 85. *Chlorophyll*
 86. *Chlorophyll*
 87. *Chlorophyll*
 88. *Chlorophyll*
 89. *Chlorophyll*
 90. *Chlorophyll*
 91. *Chlorophyll*
 92. *Chlorophyll*
 93. *Chlorophyll*
 94. *Chlorophyll*
 95. *Chlorophyll*
 96. *Chlorophyll*
 97. *Chlorophyll*
 98. *Chlorophyll*
 99. *Chlorophyll*
 100. *Chlorophyll*

I suoi romanzi, che non sono romanzi nel senso imposto dalla storia letteraria ma anzi in qualche modo sono antiromanzi e perciò i più veri, assoluti romanzi del suo secolo, nascono appunto da qui. Julien, Fabrice, Lucien non sono «l'io» che Flaubert avrebbe attribuito alla sua Avvè. Del suo Io essi rappresentano il punto di fuga. La distanza che prende da se stesso. Dal proprio tempo apparente, ma per coglierne il movimento reale.

Una scrittura, dunque, che non si ferma mai. Che non si arresta. Perché? Perché il romanzo è uno specchio che si porta appeso lungo la via principale dello specchiato; ma uno specchio che riflette. In principio era il movimento, e la scrittura sembra ripeterne le accelerazioni e i ritardi, anticiparne il corso. La scrittura, in altre parole, è sempre azione.

L'arte in fuga dal cerchio nero della realtà

ROSANNA ALBERTINI

■ Quando la realtà è un cerchio nero, l'arte trova scampo nel calore dell'espressione. Il mondo c'è, bene non funziona, replicarlo è il più inutile degli sforzi. Gli espressionisti tedeschi astravevano se stessi dalla storia mondiale delle guerre. Scrivevano: «Ciascun uomo non è più un individuo legato al dovere, alla morale, alla società, alla famiglia: in quest'arte egli diventa solo una cosa, la più grande e la più misera». Una povera cosa nuda con i seni al vento che danza sul palcoscenico, incoerente. Dalla matita di Erich Heckel, nel 1908. Un clown con la bocca all'inghiù che sopporta le ritate dell'umanità col cilindro sulla testa, lacrime nere in cerchio sotto il tendone, nell'acquarello di August Macke del 1912. Quasi tutti i pittori di quella carta e altri 93 scelti nella grande raccolta della collezione Joseph Haubrich, la più organica e omogenea collezione di arte espressionista esistente al mondo, sono esposti nel

Museo di Arte contemporanea del Castello di Rivoli a Torino. Prestati dal Museum Ludwig di Colonia.

L'intero corpo della collezione Haubrich, messo insieme fra la prima e la seconda guerra mondiale in una fase di grande apertura della vita culturale di Colonia verso le nuove tendenze dell'arte moderna, è stato fortunatamente salvato dalle vicende drammatiche della storia tedesca. Era una raccolta di arte degenerata, una immagine del mondo che il nazional-socialismo non tollerava. Georg Trakl la disegnava in poesia: «Umanità schierata davanti a bocche di fuoco, un rullo di tamburi, visi scuri, accigliati, passi in nebbia sanguigna, ferro nero tuona, disperazione e notte in sconsolata cervice!». Oskar Kokoschka la contorceva senza pietà nella ligura nodosa, con grandi mani e piedi, e i capelli irrigiditi dalle fiamme del sole cocente, mentre George Grosz acquarellava le curve morbide della gente *Di buona famiglia*, appagata, con il bocchino in mano per la piccola bocca rapace. Ci mette anche un abbozzo di cespuglio verde, accanto alla spalla del magnate con monocolo che scoppia nel panciuto in tinta del vestito di taglio buono. Il verde colore quasi inesistente nella pittura degli espressionisti. Il verde colore della borghesia e dell'estate, quando la natura ha superato il grande romantismo della prima guerra mondiale, è qui quieto, soddisfatto, come una mucca buona soltanto a ruminare.

La persecuzione contro l'arte degenerata cominciò nel 1937 con il discorso di Hitler per l'inaugurazione della Casa della cultura tedesca: «... mia irrevocabile decisione, proprio come nel campo del disordine politico, di non cedere a nessuna lusinga in poi anche nelle formule vuote della vita artistica. Quelle opere d'arte che, di per sé, non possono essere capite, non troveranno più da oggi in poi la strada verso il pubblico tedesco». Dopo il suo famoso infatigabile si nasconde. Mentre la collezione di opere d'arte della casa della galleria impressionista della galleria Walraf-Richartz Museum di Colonia fu confiscata e messa all'asta a Lucerna. Nel '39 la Gestapo perquisì la casa del

collezionista per sequestrare un apparecchio radio. I quadri alla fine furono tutti, ma l'avvocato disse che erano francesi, e al momento la bugia funzionò. Subito dopo la collezione venne nascosta a spezzioni: nei sotterranei del Wallraf-Richartz Museum, in una cassaforte della Deutsche Bank, nel castello del conte Spee a Untermaubach. Quattordici acquirelli di Klee spediti a Londra furono poi sequestrati come proprietà nemica, e venduti. Ma tutto il resto, nonostante il bombardamento del castello e del museo, rasò al suolo completamente, al salvo. Haubrich era riuscito a spostare i suoi tesori prima del disastro: Finita la guerra, ne fece dono alla città di Colonia che, in questo modo, recuperò un patrimonio nazionale degno di quello disperso in privato, purtroppo, della sezione post-impressionista, francese e tedesca, che aveva segnato una svolta nella cultura cittadina.

Il collezionismo privato ebbe quindi una funzione storica nel caso di Colonia, e continua ad averla oggi, per molti settori dell'arte contemporanea. Il Museo di Rivoli ha organizzato la mostra dei piccoli lavori espressionisti tedeschi proprio per studiare una riflessione su questo tema e su quella dei privati con le pubbliche istituzioni, affiancando all'antologia della collezione Haubrich quaranta opere di artisti di oggi, proprietà di un collezionista di cui non compare il nome: incisioni e disegni di Cucchi, Fontana, Capogrossi, Stolsa, Merz, e altri. Espressionismo nel primo caso, arte decisamente astratta nel secondo, in bianco e nero e a terra. E i titoli, punti, linee, superfici, avrebbe detto Kandinsky. Esempi di un pensiero visivo che vive ai margini della nostra società, come fu per il ponte». Il primo gruppo organizzato degli espressionisti tedeschi (del 1905), e il «Cavaliere azzurro», fondato da Kandinsky e da Franz Marc (1911), che opponevano a un clima bellico crescente la funzione primordialmente del colore, il principio della novità in arte, la creazione di un'arte che diventando più astratta quanto più il mondo è spaventoso. C'è da sperare che la storia davvero non si ripeta, e che l'equazione suggerita sia falsa. Nel nostro mondo fin troppo verde alcuni acquirelli esposti a Torino sono tracce indimenticabili del rifiuto della deformazione storica dell'esistenza, quando la storia ha messo la ragione in società con la fantasia. Il ricordo dell'alfabeto figurativo o non figurativo che li distingue. Fra il «Cavaliere sulla spiaggia» di Kandinsky del 1911 e il «Tramonto sul mare» di Emil Nolde (1939-40) campeggia il primo piano: i due stupendi cavallai volano in direzioni opposte, lasciando una spiaggia inghiottita dal mare di Nolde, quasi indistinguibile dal cielo blu, rosso, viola, inabitabile. Il colore delle parole di Trakl è il corrispettivo poetico della situazione premissiva. Dall'altro specchio azzurro scivola la sottile figura della sorella e come il morto egli precipitava nel buio. Di notte la sua bocca si spaccava come un frutto vermiglio e gli astri brillavano sopra la sua muta tristezza.

■ Inafferrabile Stendhal. Generazioni di topi di archivio e di gentili romantici maniaci hanno lavorato per più di un secolo sulla montagna di carte, biglietti, marginalia, lettere, manoscritti e quant'altro ancora inesplorato, lasciati dal grafomane forse più unico della letteratura: a cominciare dal cugino Romain Rolland che ne pubblicò le opere postume che riuscì a compilare un *Calendrier* con tutte le sue mosse giorno per giorno... fino alla morte, fino ai nostri Tropeo e Benedetto e all'uttoro omonimo Del Litto. E tutti — inclusa la schiera e sempre rinnovata schiera dei lettori contagiati dalla mania del "beylismo" — hanno preteso di "riconsegnare" la storia a raccontarla, almeno a svestirsi questa vita: tale il fascino di quell'egotismo, di quella caccia ad uno irraggiungibile, che coinvolge e scatena la fantasia romanzesca dei nostri.

Oltre cinquant'anni fa, Siegfried Zweig aveva creduto di poter dare allo stesso autore la migliore di questa impressione, includendolo, insieme con Casanova e Tolstoj, in un libro diventato allora famoso, nella categoria dei «poeti della propria vita». Ma i «Byzants» non ci avevano creduto, e ritengo con parecchie buone ragioni, e avevano continuato tranquilli la loro interminabile e felice fatica. Convincendosi, e convincendoci, che la cosa migliore era ancora proseguire la caccia non all'unico Henri Bayle, nato a Grenoble nel 1783 e morto a Parigi nel 1842, ma alle sue tante e - perché no? - contraddittorie vite: il ragazzo ribelle, il drago sedicenne e il funzionario napoleonico ambizioso e deluso, il turista innamorato dell'Italia e delle Italiane, il puttaniere sentimentale, l'osservatore politico acutissimo e il carbonaro timi-

do, il console annoiato di Civitavecchia, il letterato fallito e il genio per caso, e via via.

Dall'altro lato, c'era il segreto del suo «doppio»: Stendhal. L'autore di *Il rosso e il nero*, *La certosa di Parma*, *le Chroniques* e i viaggi in Italia, l'incompreso *Lucien Leuwen*, insomma delle opere capitate del secolo. Certo, non era inestricabilmente intrecciato all'altro. Ma come? E dov'è il miracolo triplicabile della sua scrittura, quel genio romanzesco che lo isola e ne prolunga la lezione tanto oltre a quella dei grandi del suo tempo, che pure fu la stagione del romanzo? E qui c'è la lezione, degli «stendhaliani», non meno folta di quella dei «beyliti». E tra le due schiere, naturalmente, un frequente scambio di ruoli.

Tra gli stendhaliani d'oggi, Michel Crouzet occupa un ruolo di rilievo. L'editore Flammarion è riuscito a convincerlo, al termine di un lavoro pluridecennale, a dare lo scatto. E grazie anche alla propria bravura di editore - ma l'virtù, una divulgazione «alta» - egli è riuscito in una impresa quasi disperata: quella di mettere ordine in un'opera immensa, di ricerche e di racconti, la vita dello scrittore prescindendo quasi dalle sue opere. O meglio, dilatando all'infinito e completando in tutti i dettagli quella autobiografia che Stendhal aveva mirabilmente abbozzato, e poi abbandonato perché la sentiva impossibile, nell'*Henri Brulard*. In questi tempi di fretta, gli dobbiamo dunque un grazie per aver saputo dare una infinita di curiosità e di difficoltà a un non specialista potrebbe soddisfare d'anno.

Rimane aperto, tuttavia, anzi stimolato ancora di più dalla riuscita di questa sintesi, il problema del rapporto tra l'individuo Beyle e lo scrittore Sten-

dhal. La lettura della personalità del primo inchiostro sta, l'inchiesta su chi è in ciascuna delle sue vicende umana, è certamente essenziale. Quel «sintomo Me stesso» tanto più ci appare plausibile e vero quanto più continua a sfuggirci. A ogni giro di là se stesso. Ad essere continuamente ciò che non è. C'è un piccolo libro di Starcobinski (risale ai quarant'anni fa) intitolato «Stendhal pseudonimo» che ho sempre trovato illuminante. Ne cito solo una frase: «L'evase da sé e la ricerca di sé si rimandano continuamente l'una all'altra». Nel tentativo di raggiungerli Stendhal deve constatare che non cessa di fuggirci, ma in compenso, quando egli si fugga, si liberamente, si abbandonava alle immagini, ai compensi della fantasia, raggiunge forse se stesso nel più profondo, mentre il suo sguardo non è più rivolto verso di sé.

Il nodo è proprio qui, a mio parere. La scoperta e la ininterrotta ricerca dell'individuo è tutta, per così dire, in negativo. L'io si caccia nella Storia per uscirne. Il testimone della prima sconvolgente rivoluzione europea scriverà soltanto del «dopo la Rivoluzione». Lui, figlio del Settecento dei Lumi e

**Nella foto grande
un ritratto di Stendhal
di Dedreux Dorci.
Nelle due foto in alto:
Stendhal che balla,
ritratto
da Alfred de Musset,
e un epitaffio di Stendhal.**

■ Professore alla Sorbona, studioso della letteratura romantica francese ed eutossico, Michel Guadet deve la sua fama soprattutto ai suoi studi stendhaliani: una mole sterminata di ricerche che, a partire dalla sua «leggendaria» tesi con P.G. Castex (circa cinquemila pagine) e poi confluita in una serie di volumi di cui al ricorderanno almeno Stendhal et le langage (Gallimard, 1981), il libro su La vie d'Henri Brulard (1982) e Stendhal et la France (1983), editti da Einaudi, testimoniano la sua cori. Stendhal non è per lui un *moi même*, che appare ora anche in italiano, è dunque la sintesi di un'intera vita di ricerca. Ne parliamo con l'autore.

Cominciò da una domanda rituale: perché oggi, nel 1999, una biografia di Stendhal?

Viviamo in un'epoca d'inflazione delle biografie, un fenomeno di parassitismo della storia e della letteratura e che ha acquistato proporzioni incredibili e persino allarmanti. Dipende senza dubbio dalla crisi della cultura e della creazione letteraria. Lo dico per prendere le distanze da questa moda. L'editore che mi ha ri-

chiesto questo libro ha pensato prima a Stendhal, su cui si è soffermato sempre più numeroso, sempre più specialistico e sempre più ridotti in quanto all'eco che possono avere presso un pubblico: «colto: Stendhal, in Francia, [schiaffo] a tutti i suoi lettori, a tutti i suoi critici e a tutti i suoi traduttori, e troppo spesso «ancarturale». Il termine stendhaliano viene banalizzato e vuotato di senso. Perciò parlare di Stendhal diventava per me una necessità, toccare il modo di collegare una ricerca più tecnica e specialistica a un pubblico molto ampio.

Questo libro è nettamente separato dai precedenti che ho tentato di centrare sull'opera di Stendhal. In questo caso ho voluto evitare ogni analisi critica: non dico mai cosa contengono i saggi, i libri di viaggio, i romanzi. Ho cercato di raccontare un'esistenza, una carriera, di presentare una personalità. Al limite, una biografia: tende al "romanzo" oppure a una zona di transizione tra la

storia e la finzione. È difficile fare una persona, anche se è reale, e affrarne. Soprattutto se la persona in questione vive naturalmente nel travestimento, nel trucco, nella leggenda di se stesso: «Stendhal» è evidentemente un «essere di finzione». Dunque la sua biografia non può assolutamente essere distinta da uno studio critico su Stendhal scrittore: la sua vita è come una finzione, è un'opera fra le altre, fatta delle altre. È un lavoro raro, mai scritto, non il solo di un artista che ha fatto della propria vita e della propria opera un'unità indissolubile.

Lei cita più volte Paul Valéry. E tuttavia Valéry ha espresso molto chiaramente la necessità della «morte dell'autore», teorizzando che colui che scrive non può essere mai confuso con un essere in carne ed ossa...

È difficile non citare Valéry. Se Stendhal rappresentava per lui il caso eccezionale di un romanziere rimasto *intelligente*, Valéry stesso è l'intelligenza che domina la prima metà del XX secolo e forse anche la seconda. E poi è il discepolo di Stendhal, l'Egoista che ha negato l'io per confermare il suo. Il Valéry dei *Cahiers*, di Mon-

sieur Tere, della *Jeune Parque*, per il *Grand Glis*, Louis Nizet, con un vero sciendhaliano. Ma Valéry rappresenta anche altre cose: per il suo anti-umanesimo, per il suo processo alla letteratura (di cui la critica strutturalistica si è appropriata con conseguenze disastrose), per la sua passione dell'*astrato* è all'opposto del Romantico. E per me se la cultura ha qualche possibilità di rinascere, ciò può avvenire solo partendo dai fondamenti del Romanticismo: che è forse proprio così Stendhal, il classicismo della modernità.

Mr. Myself. È uno dei nomi che Stendhal si dava nel suo diario. Me stesso: un po' *altito* perché è detto in inglese. Un pronome diventa il mio nome. Una specie di neutro adatto ad ogni definizione e la prima persona pura e semplice sono la denominazione di Stendhal. Io penso in effetti che egli volesse essere un *Mr. Myself*, come non possono essercene altri, cioè un Unico. Se ciò sia possibile, è un'altra questione. Molti altri hanno voluto essere io: l'unicità si è democratizzata. Stendhal? ci affascina per

questo progetto, che è in fondo un progetto metafisico.

Lei ha affermato e scritto molto spesso che Stendhal non è un «moderno». Ma le sue opere sono continuamente ristampate, ha dei lettori fanatici e il Rosso e il Nero e La Certosa di Parma sono sempre amati dai giovani. È forse diventato un «classico»?

Credo che Stendhal non sia un «moderno». Non ha niente in comune con la nostra esperienza della modernità. Non ha mai sentito la crisi della letteratura e della cultura; il suo attaccamento alla Bellezza, alla bellezza *sensibile*, figurativa, lo libera da ogni complicità

hella morte dell'Estetica e nelle diverse varianti dell'astrazione. Ha sempre creduto nel legame fra estetica e passione (o erotismo), e ciò lo distingue dal pessimismo e dai nichilismi (di Schopenhauer in particolare) che hanno rimodellato l'idea di letteratura alla fine dell'Ottocento. Per lui le passioni hanno un senso, sono un valore e la felicità è una nozione estetica. Per molto tempo Stendhal è stato considerato come uno scrittore più «vicino» e più intelligibile di Balzac, meno datato di Hugo, meno

volgare di Zola e come qualcuno che poteva rappresentare nello stesso tempo il paradiso perduto di un'intelligenza romanzesca o «romanzella», di un'eleganza di scrittura, di un'insolenza, di un eroismo diventati impossibili. Era lo scrittore libero e in Francia molti lo consideravano un modello per salvare i suoi segreti di reincarnarsi nel suo modello. Più si allontanava, più s'imponesse come «nostalgia». Oggi è un punto di riferimento universale. Rappresenta la letteratura così com'è: inesistente e impossibile. Insieme nel senso più profondo del termine, il simbolo della modernità nel significato «decadente» che ha per noi questa parola.

Un suo libro s'intitola Stendhal e l'Italianità. Ma l'Italia era davvero importante per Henri Beyse?

Non c'è alcun dubbio che senza l'Italia (pretesto, mito, non importa) Stendhal non sarebbe culture nazionali che costituiscono l'Europa sono complementari. Per lui l'Italia, il Grande Sud, è stata più importante che la Spagna per Mérimée, o l'Oriente per Gautier e Nerval. L'Italia gli dava tutto ciò che la «filosofia», la Rivoluzione, il

neoclassicismo, una certa forma di razionalità avevano di struito nella cultura francese. In particolare la passione dei colori, delle forme, della musica, la sensualità, il magismo in opposizione all'umanitarismo, alla razionalità. Stendhal è uno scrittore italiano-francese (e viceversa). Perciò gli scrittori italiani hanno sempre continuato a riferirsi alla sua opera. Fa parte dell'identità italiana.

Gli stendhalisti costituiscono una specie di setta, un club molto esclusivo. Lei professore, ha scritto su Stendhal qualche migliaio di pagine. Ma si considera davvero uno stendhalista?

È vero che Stendhal ha ispirato

un doppio movimento: astioie
diastole. Da una parte i puri
dall'altra, i discepoli emancipa
pati. Questi ultimi mi sembra
no più vicini al loro maestro
che talvolta è il loro nemico.
Secondo me una tradizione è
una continuazione e un'inven
zione. Perciò ho qualche scrup
olo a definirmi «stendhalista»
o «stendhaliano». Mi interessa
in generale al Romanticismo e
credo che sia questo il conte
sto in cui Stendhal vada man
tenuto, cercando in lui più che
un oggetto «storico», una lezione
di vitalità e di creatività.