

Stendhal
Dell'amore

con un saggio di Italo Calvino

traduzione di ALDO PASQUALI
e GABRIELLA PASSALACQUA

Biblioteca Universale Rizzoli

Proprietà letteraria riservata
© 1981 Rizzoli Editore, Milano
© 1996 R.C.S. Libri & Grandi Opere S.p.A., Milano
© 2002 RCS Libri S.p.A., Milano

ISBN 88-17-17129-8

Titolo originale dell'opera:
DE L'AMOUR

prima edizione: giugno 1981
seconda edizione: agosto 2002

LA CONOSCENZA DELLA VIA LATTEA

È durante il periodo milanese che Henri Beyle, fino a quel momento uomo di mondo più o meno brillante, dilettante d'incerta vocazione e poligrafo d'incerto successo, elabora qualcosa che non possiamo chiamare la sua filosofia perché si propone d'andare proprio in direzione opposta a quella della filosofia, — che non possiamo chiamare la sua poetica di romanziere perché egli la definisce proprio in polemica coi romanzi, forse senza sapere che diventerà lui stesso romanziere di lì a poco — insomma qualcosa che non ci resta che chiamare il suo metodo di conoscenza.

Questo metodo stendhaliano, fondato sul vissuto individuale nella sua singolarità irripetibile, si contrappone alla filosofia che tende alla generalizzazione, all'universalità, all'astrazione, al disegno geometrico; ma anche si contrappone al mondo del romanzo, visto come un mondo di energie corpose e univoche, di linee continue, di frecce vettoriali orientate verso un fine, in quanto vuol essere conoscenza d'una realtà che si manifesta sotto forma di piccoli avvenimenti localizzati e istantanei. Sto cercando di definire questa attenzione conoscitiva stendhaliana come indipendente dal suo oggetto; in realtà quello che Beyle vuol conoscere è un oggetto psicologico, la natura delle passioni, anzi della passione per eccellenza: l'amore. Ed è *De l'amour* il trattato che l'ancor anonimo autore scrive a Milano per mettere a frutto l'esperienza del suo più lungo e sfortunato amore milanese: quello per Matilde Dembowski. Ma noi possiamo ben cercare d'estrarre da *De l'amour* quello che ora nella filosofia della scienza viene chiamato un «paradigma», e vedere se esso vale non solo per la psicologia amorosa ma

per tutti gli aspetti della visione stendhaliana del mondo.

In una delle prefazioni a *De l'amour* Stendhal scrive: «L'amore è come quella che in cielo chiamiamo la Via Lattea, un ammasso scintillante formato da miriadi di piccole stelle, ciascuna delle quali spesso è una nebulosa. I libri hanno registrato quattro o cinquecento dei piccoli sentimenti successivi, così difficili da riconoscere, che compongono questa passione, e solo i più grossolani, sbagliando spesso e prendendo ciò che è accessorio per principale»¹. Il testo seguita polemizzando coi romanzi settecenteschi, tra cui *La Nouvelle Héloïse* e *Manon Lescaut*; così come nella pagina precedente era stata confutata la pretesa dei filosofi di descrivere l'amore come una figura geometrica, sia pur complicata.

Diciamo dunque che la realtà di cui Stendhal vuol fondare la conoscenza è puntiforme, discontinua, instabile, un pulviscolo di fenomeni non omogenei, isolati gli uni dagli altri, suddivisibili a loro volta in fenomeni ancor più minuti.

All'apertura del trattato si direbbe che l'autore affronti il suo tema con lo spirito classificatorio e catalogatore che negli stessi anni portava Charles Fourier a redigere le sue minuziose tavole sinottiche delle passioni in vista delle loro armoniche soddisfazioni combinatorie. Ma lo spirito di Stendhal è quanto mai opposto a un ordine sistematico e vi sfugge continuamente anche in questo che vorrebbe essere il suo libro più ordinato; il suo rigore è d'un altro tipo; il suo discorso s'organizza intorno a un'idea fondamentale: ciò che lui chiama la cristallizzazione; e di lì si dirama esplorando il campo di significati che s'estende sotto la nomenclatura amorosa, così come le aree semantiche limitrofe del *bonheur* e della *beauté*.

Anche il *bonheur* più si cerca di stringerlo in una definizione corposa più si dissolve in una galassia d'istanti separati

¹ «L'amour est comme ce qu'on appelle au ciel la *voie lactée*, un amas brillant formé par des milliers de petites étoiles, dont chacune est souvent une nébuleuse. Les livres ont noté quatre ou cinq cents des petits sentiments successifs et si difficiles à reconnaître qui composent cette passion, et les plus grossiers, et encore en se trompant et prenant l'accessoire pour le principal». DE L'AMOUR, *Premier essai de préface*, ed. de Cluny, 1938, p. 26.

l'uno dall'altro, tal quale come l'amore. Perché, come è detto già nel capitolo II: «l'anima si sazia di tutto quello che è uniforme, anche della felicità perfetta»; e, come viene precisato in nota: «La stessa sfumatura d'esistenza dà solo un istante di felicità perfetta; ma il modo d'essere d'un uomo appassionato cambia dieci volte al giorno»².

Pure, questo *bonheur* pulviscolare è un'entità quantificabile, numerabile secondo precise unità di misura. Leggiamo infatti nel capitolo XVII: «Albéric incontra in un palco una donna più bella della sua amante: mi sia concessa una valutazione matematica; diciamo una donna le cui fattezze promettono tre unità di felicità invece di due (supponiamo che la bellezza perfetta dia una quantità di felicità esprimibile col numero quattro). C'è da stupirsi che egli preferisca le fattezze della sua amante che gli promettono cento unità di felicità?»³

Vediamo subito che la matematica di Stendhal diventa immediatamente molto complicata: la quantità di felicità è da una parte una grandezza oggettiva, proporzionale alla quantità di bellezza; dall'altra una grandezza soggettiva, nella sua proiezione sulla scala ipermetrica della passione amorosa. Non per nulla questo capitolo XVII, uno dei più importanti del nostro trattato, s'intitola *La bellezza detronizzata dall'amore*.

Ma allora anche nella *beauté* passa la linea invisibile che divide ogni segno e vi possiamo distinguere un aspetto oggettivo — difficile peraltro da definire — di quantità di

² «... l'âme se rassasie de tout ce qui est uniforme, même du bonheur parfait». Nota 2: «Ce qui veut dire que la même nuance d'existence ne donne qu'un instant de bonheur parfait; mais la manière d'être d'un homme passionné change dix fois par jour». DE L'AMOUR, chap. II, ed. cit., p. 44.

³ «Albéric rencontre dans une loge une femme plus belle que sa maîtresse: je supplie qu'on me permette une évaluation mathématique, c'est-à-dire dont les traits promettent trois unités de bonheur au lieu de deux (je suppose que la beauté parfaite donne une quantité de bonheur exprimée par le nombre quatre). Est-il étonnant qu'il leur préfère les traits de sa maîtresse, qui lui promettent cent unités de bonheur?» DE L'AMOUR, chap. XVII (*La beauté détronée par l'amour*), ed. cit., p. 71.

bellezza assoluta, e l'aspetto soggettivo di ciò che è bello per noi, composto di «ogni nuova bellezza che accade di scoprire in quel che si ama». La prima definizione di bellezza che il trattato dà, al capitolo XI, è «una nuova attitudine a darvi del piacere»⁴. Segue una pagina sulla relatività di ciò che è bellezza, esemplificata su due personaggi fittizi del libro: per Del Rosso l'ideale di bellezza è una donna che a ogni istante suggerisce il piacere fisico, per Lisio Visconti deve incitare all'amore-passione.

Se pensiamo che tanto Del Rosso quanto Lisio sono personificazioni di due disponibilità psicologiche dell'autore, le cose si complicano ancora, perché il processo di frantumazione invade anche il soggetto. Ma qui entriamo nel tema della moltiplicazione dell'io stendhaliano attraverso gli pseudonimi. Anche l'io può diventare una galassia di io; «la maschera deve essere una successione di maschere e la pseudonimia una "polinimia" sistematica», dice Jean Starobinski nel suo importante saggio su *Stendhal pseudonimo*⁵.

Ma non inoltriamoci per ora in questo territorio e consideriamo il soggetto innamorato come anima singola e indivisibile. Tanto più che proprio in quel punto c'è una nota che precisa la definizione di bellezza in quanto bellezza *mia*, cioè bellezza per me: «promessa d'un carattere utile alla mia anima... al di sopra dell'attrazione dei sensi»⁶. Ecco che appare il termine «promessa» che in una nota al capitolo XVII caratterizza la definizione che resterà più famosa: «la beauté est la promesse du bonheur».

Su questa frase, i suoi antecedenti e presupposti e i suoi echi fino a Baudelaire c'è un saggio molto ricco di Giansiro

⁴ «Une fois la cristallisation commencée, l'on jouit avec délices de chaque nouvelle beauté que l'on découvre dans ce qu'on aime. Mais qu'est-ce que la beauté? C'est une nouvelle aptitude à vous donner du plaisir». DE L'AMOUR, chap. XI, ed. cit., p. 61.

⁵ Cfr. Jean Starobinski, *L'œil vivant*, Parigi, Gallimard, 1961, trad. it. *L'occhio vivente*, Torino, Einaudi, 1975.

⁶ «Ma beauté, promesse d'un caractère utile à mon âme, est au-dessus de l'attraction des sens». DE L'AMOUR, note 1 chap. XI, ed. cit. p. 61.

Ferrata⁷, che mette in luce il punto centrale della teoria della *cristallisation*, cioè la trasformazione d'un particolare negativo dell'essere amato in polo d'attrazione. Ricorderò che la metafora della cristallizzazione viene dalle miniere di Salisburgo dove si gettano dei rami senza foglie per ritrarli qualche mese dopo ricoperti di cristalli di salgemma splendenti come diamanti. Il ramo qual era resta visibile, ma ogni nodo, ogni stecco, ogni spina fa da supporto a una bellezza trasfigurata; così la mente amorosa fissa ogni particolare dell'essere amato in una trasfigurazione sublime. E qui Stendhal si sofferma su un esempio molto singolare, che sembra avere per lui un alto valore tanto su un piano teorico generale quanto sul piano dell'esperienza vissuta: la *marque de petite-vérole* sul viso della donna amata.

«Anche i piccoli difetti del suo viso, — cito sempre dal cap. XVII — per esempio una traccia del vaiolo, inteneriscono l'uomo che ama, lo gettano in una fantasticheria profonda quando li scorge in un'altra donna. È che in presenza di quella traccia di vaiolo egli ha provato mille sentimenti, per lo più deliziosi, e tutti del più grande interesse, sentimenti comunque che si rinnovano con incredibile vivezza alla vista di quel segno, anche se scorto sul viso d'un'altra donna»⁸.

Si direbbe che tutti i discorsi di Stendhal sulla bellezza girino intorno alla *marque de petite-vérole*, quasi che solo attraversando lo spiraglio di bruttezza assoluta d'una cicatrice egli possa arrivare alla contemplazione della bellezza assoluta. Così come si direbbe che tutta la sua casistica delle

⁷ Giansiro Ferrata, *Il valore e la forma*, «Questo e altro», n. 8, giugno 1964, pp. 11-23.

⁸ «Même les petits défauts de sa figure, une marque de petite-vérole, par exemple, donnent de l'attendrissement à l'homme qui aime, et le jettent dans une rêverie profonde, lorsqu'il les aperçoit chez une autre femme (...). C'est qu'il a éprouvé mille sentiments en présence de cette marque de petite-vérole, que ces sentiments sont pour la plupart délicieux, sont tous du plus haut intérêt, et que, quels qu'ils soient, ils se renouvellent avec une incroyable vivacité, à la vue de ce signe, même aperçu sur la figure d'une autre femme». DE L'AMOUR, chap. XVII, ed. cit., p. 71.

passioni ruoti intorno alla situazione più negativa, quella del *fiasco* dei poteri virili, quasi che tutto il trattato *De l'amour* graviti sul capitolo *Des fiasco* e che il libro non sia stato scritto per altro che per arrivare a quel famoso capitolo che poi l'autore non osò pubblicare e che vide la luce solo postumo.

Stendhal entra in argomento citando il saggio di Montaigne che tocca lo stesso tema, ma mentre per Montaigne questo è un esempio in una meditazione generale sugli effetti fisici dell'immaginazione e, inversamente, sulla «*indocile liberté*» delle parti del corpo che non ubbidiscono alla volontà — un discorso che precorre Groddeck e le moderne problematiche del corpo — per Stendhal, il quale procede sempre per suddivisione e non per generalizzazione, si tratta di districare un nodo di processi psicologici, amor proprio e sublimazione, immaginazione e perdita della spontaneità. Il momento più desiderato per lui, eterno innamorato, la prima intimità con una nuova conquista, può diventare il momento più angoscioso; ma è proprio sulla consapevolezza di questo spiraglio di negatività assoluta, di questo vortice di buio e di nulla, che si può fondare la conoscenza.

È partendo di qui che potremmo immaginare un dialogo tra Stendhal e Leopardi, un dialogo leopardiano in cui Leopardi esorterebbe Stendhal a trarre dalle esperienze vissute le conclusioni più amare sulla natura. Non mancherebbe l'appiglio storico, dato che i due si sono incontrati davvero, a Firenze nel 1832. Ma possiamo immaginare anche le reazioni di Stendhal, sulla base per esempio delle pagine di *Rome, Naples et Florence* e sulle conversazioni intellettuali milanesi di quindici anni prima (1816) in cui egli manifesta lo scettico distacco dell'uomo di mondo e conclude che in società coi filosofi lui riesce sempre a rendersi antipatico, cosa che non gli succede con le belle signore. Così Stendhal si sarebbe rapidamente sottratto al dialogo leopardiano e avrebbe seguito la strada di chi non vuol perdere nulla né dei piaceri né dei dolori perché la varietà inesauribile di situazioni che ne derivano basta a dare interesse alla vita.

Se dunque vogliamo leggere *De l'amour* come un «discorso sul metodo», ci è difficile inquadrare questo metodo tra

quelli operanti nella sua epoca. Ma potremmo forse farlo rientrare in quel «paradigma indiziario» che un giovane storico italiano⁹ ha recentemente cercato d'individuare nelle scienze umane dell'ultimo ventennio del secolo scorso. Si può rintracciare una lunga storia di questo sapere indiziario, basato sulla semiotica, sull'attenzione alle tracce, ai sintomi, alle coincidenze involontarie, che privilegia il dettaglio marginale, gli scarti, ciò che la coscienza abitualmente si rifiuta di raccogliere. Non è fuor di luogo situare in questo quadro Stendhal, la sua conoscenza puntiforme che connette il sublime con l'infimo, l'*amour-passion* con la *marque de petite-vérole*, senza escludere che la traccia più oscura possa essere il segno del destino più luminoso.

Possiamo dire che a questo programma di metodo enunciato dall'anonimo autore del trattato *De l'amour* si terrà fedele anche lo Stendhal dei romanzi e l'Henry Brulard degli scritti autobiografici? Per Henry Brulard si può rispondere senz'altro di sì, in quanto il suo proposito si definisce proprio in opposizione a quello del romanziere. Il romanzo (almeno nella sua immagine più evidente e vulgata) racconta storie dal disegno ben delineato, in cui personaggi ben caratterizzati seguono le proprie passioni dominanti con coerente determinazione, mentre lo Stendhal autobiografico cerca di cogliere l'essenza della propria vita, della propria singolarità individuale nell'accumularsi di fatti inessenziali, senza direzione e senza forma. Condurre una simile esplorazione d'una vita finisce per diventare proprio il contrario di ciò che s'intende per *narrare*.

«Avrò il coraggio di scrivere queste confessioni in maniera intelleggibile?» — leggiamo all'inizio della *Vie d'Henry Brulard* — «Bisogna narrare, e io scrivo *considerazioni* su avvenimenti minimi, ma che proprio per le loro dimensioni microscopiche hanno bisogno d'esser raccontati ben distintamente. Che pazienza ti ci vorrà, o lettore!»¹⁰.

⁹ Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Crisi della ragione*, a cura di Aldo Gargani, Torino, Einaudi, 1979, pp. 59-106.

¹⁰ «Il faut narrer, et j'écris des *considérations* sur des événe-

È la memoria stessa a essere frammentaria per sua natura, come è frammentaria la felicità: «*les mille petites sources de bonheur par souvenir*» è detto nel *Journal*¹¹. E più volte nella *Vie* di Henry Brulard la memoria viene paragonata a un affresco scrostato. «È sempre come negli affreschi del Camposanto di Pisa dove si scorge benissimo un braccio ma il pezzo più in là che rappresentava la testa è caduto. Vedo un seguito d'immagini *nettissime* ma senz'altra fisionomia che quella che esse ebbero in rapporto a me. Anzi, questa fisionomia la vedo solo attraverso il ricordo dell'effetto prodotto su di me»¹².

Per cui «non c'è originalità né verità che nei dettagli». «Tutto il cammino dell'esistenza — scrive Giovanni Macchia in un saggio dedicato appunto a quest'ossessione del dettaglio nello *Stendhal tra romanzo e autobiografia* — è fasciato da una ridda di piccoli fatti che sembrano superflui e che segnano e svelano il ritmo dell'esistenza, come i banali segreti d'una nostra giornata, cui non badiamo e che cerchiamo anzi di distruggere... Da quel guardare tutto a livello d'uomo, da quel rifiuto di scegliere, di correggere, d'adulterare, nascevano le notazioni psicologiche più fulminanti, le sue illuminazioni sociali»¹³.

Ma la frammentarietà non è solo del passato; anche nel presente ciò che è intravisto e involontario può avere una presa più forte, come la porta socchiusa attraverso la quale

ments bien petits qui précisément à cause de leur taille microscopique ont besoin d'être contés très distinctement. Quelle patience il vous faudra, ô mon lecteur!». VIE D'HENRY BRULARD (*Oeuvres intimes*, Pléiade, 1955, pp. 52-53).

¹¹ JOURNAL, chap. XXIII (*Oeuvres intimes*, cit., pp. 112-29).

¹² «C'est toujours comme les fresques du [Campo Santo] de Pise où l'on aperçoit fort bien un bras, et le morceau d'à côté qui représentait la tête est tombé. Je vois une suite d'images *fort nettes* mais sans physionomie autre que celle qu'elles eurent à mon égard. Bien plus, je ne vois cette physionomie que par le souvenir de l'effet qu'elle produisit sur moi». VIE D'HENRY BRULARD, ed. cit., p. 191.

¹³ Giovanni Macchia, *Il mito di Parigi*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 94-95.

in una pagina del *Journal* egli spia una giovane donna che si spoglia, sperando di coglierne ora una coscia, ora un seno. «Una donna che tutt'intera a letto non mi farebbe nessun effetto, vista di soppiatto mi dà sensazioni incantevoli; in questa situazione lei è naturale e io non sono compreso dal mio ruolo e m'abbandono alla sensazione»¹⁴.

Ed è spesso partendo dal momento più oscuro e inconfessabile che il processo conoscitivo si sviluppa, non dal momento di piena realizzazione di sé. Il *Journal* si chiude al momento di maggior felicità: l'arrivo a Milano nel 1811; Henry Brulard comincia constatando la propria felicità sul Gianicolo alla vigilia dei cinquant'anni; e subito sente il bisogno di mettersi a raccontare la tristezza della sua infanzia grenoblese. Questa nota del *Journal* è del 1811: «Man mano che il mio viaggio migliora, peggiora il mio diario. Spesso, per me, descrivere la felicità equivale a indebolirla. È una pianta troppo delicata, e non bisogna toccarla»¹⁵.

Anche per la città amata, del resto, vale la regola della «cristallizzazione»: sarà una *marque de petite-vérole* il particolare evocato con più tenerezza. Ecco come nel 1811 cerca di definire l'emozione del suo ritorno a Milano dopo undici anni d'assenza: «Devo dire quel che mi ha più commosso arrivando a Milano? Si vedrà bene che sto scrivendo solo per me. È un certo odore di letame caratteristico delle sue strade. Era questo, più di tutto il resto, a darmi la prova evidente che mi trovavo a Milano»¹⁶.

¹⁴ «Telle femme qui toute entière dans mon lit ne me ferait rien, me donne des sentiments charmantes, vue en surprise; elle est alors naturelle, je ne suis pas occupé de mon rôle, et je suis tout à la sensation». JOURNAL, chap. VII, 1811 (*Oeuvres intimes*, cit., pp. 1104-1105).

¹⁵ «A mesure que mon voyage devient bon, mon journal devient mauvais. Souvent, pour moi, décrire le bonheur c'est l'affaiblir. C'est une plante trop délicate qu'il ne faut pas toucher». JOURNAL, chap. LXXI (*Oeuvres intimes*, cit., p. 1200).

¹⁶ «Dirai-je ce qui m'a ému le plus, en arrivant à Milan? On va bien voir que ceci n'est écrit que pour moi. C'est une certaine odeur de fumier particulière à ses rues. Cela, plus que tout le reste, me prouvait apparemment que j'étais à Milan». (*Oeuvres intimes*, cit., p. 1114).

È giunto il momento di chiedermi se questo tipo di conoscenza vale anche per i romanzi, di chiedermi cioè come la mettiamo con l'immagine canonica di Stendhal: quella di romanziere dell'energia vitale, della volontà d'affermazione di sé, della fredda decisione nel perseguire il calore delle passioni. Altro modo di formulare la stessa domanda: lo Stendhal che m'aveva affascinato in gioventù esiste ancora o era un'illusione? A quest'ultima domanda posso rispondere subito: sì, esiste, è lì tal quale, sempre Julien contempla dalla sua roccia lo sparviero in cielo immedesimandosi nella sua forza e nel suo isolamento. M'accorgo però che ora questa concentrazione energetica m'interessa meno e mi preme di più scoprire cosa c'è sotto, tutto il resto che non posso chiamare la parte sommersa dell'iceberg perché non è affatto nascosta ma che insomma sostiene e tiene insieme tutto il resto.

Certo l'eroe stendhaliano è caratterizzato da una linearità di carattere, da una continuità della volontà, da una compattezza dell'io nel vivere i propri conflitti interni che sembra portarci proprio agli antipodi d'una nozione di realtà esistenziale che ho cercato di definire come puntiforme, discontinua, pulviscolare. Julien è tutto determinato dal suo conflitto tra timidezza e volontà che gli impone come per un imperativo categorico di stringere la mano di Madame de Rênal nel buio del giardino, in quelle straordinarie pagine di battaglia interiore in cui la realtà della attrazione amorosa finisce per aver ragione della presunta durezza dell'uno e della presunta inconsapevolezza dell'altra. Fabrizio è così felicemente allergico a ogni forma d'angoscia che anche imprigionato nella torre non è mai sfiorato dalla depressione carceraria, e la prigionia si trasforma per lui in un mezzo di comunicazione amorosa incredibilmente articolata, diventa quasi la condizione stessa della realizzazione del suo amore. Lucien è così preso dal suo amor proprio che il superare la mortificazione d'una caduta da cavallo o il malinteso d'una frase imprudente a Madame de Chasteller o la gaucherie d'aver portato alle labbra la sua mano determinano tutta la sua condotta futura. Certo il cammino degli eroi stendhaliani non è mai lineare: dato che il teatro delle loro azioni è così lontano dai campi delle battaglie napoleoniche

dei loro sogni, per esprimere le loro energie potenziali essi devono assumere la maschera più opposta alla loro immagine interiore: Julien e Fabrizio vestono l'abito talare e intraprendono una carriera ecclesiastica non so quanto credibile dal punto di vista della verosimiglianza storica; Lucien si limita a acquistare un libro da messa, ma la sua maschera è doppia, da ufficiale orleanista e da nostalgico dei Borboni.

Questa corposa coscienza di sé nel vivere le proprie passioni è ancora più decisa nei personaggi femminili, Madame de Rênal, Gina Sanseverina, Madame de Chasteller, donne sempre superiori o in età o in stato sociale ai loro giovani amanti, e di mente più lucida e decisa e esperta di loro, capaci di sostenerli nelle loro oscillazioni prima di diventare loro vittime. Forse proiezioni d'un'immagine di madre che lo scrittore quasi non conobbe e che nell'*Henry Brulard* fissò nell'istantanea della giovane risoluta che con un salto da cerbiatta scavalca il letto del bambino; forse proiezione d'un archetipo di cui egli andava ricercando le tracce nelle antiche cronache: come quella giovane matrigna di cui s'era innamorato un principe Farnese evocato come il primo ospite della prigionia sulla torre, quasi a fissare emblematicamente il nucleo mitico del legame tra la Sanseverina e Fabrizio.

A questo intrecciarsi di volontà dei personaggi femminili e maschili s'aggiunge la volontà dell'autore, il suo disegno dell'opera: ma ogni volontà è autonoma e può solo proporre delle occasioni che le altre volontà possono cogliere o rifiutare. Dice un appunto in margine al manoscritto del *Lucien Leuwen*: «Il miglior cane da caccia può solo far passare la selvaggina a tiro del fucile del cacciatore. Se lui non spara, il cane non può farci niente. Il romanziere è come il cane del suo eroe»¹⁷.

Tra queste piste seguite dal cane e dai cacciatori, nel romanzo stendhaliano più maturo, il *Lucien Leuwen*, vediamo prendere corpo una rappresentazione dell'amore che è

¹⁷ «Le meilleur chien de chasse ne peut que passer le gibier à portée du fusil du chasseur. Si celui-ci ne tire pas, le chien n'y peut mais. Le romancier est comme le chien de son héros». *Romans et nouvelles*, Pléiade, vol. I, n. 2, p. 1037.

davvero come una Via Lattea fitta di sentimenti e sensazioni e situazioni che si susseguono e sovrappongono e si cancellano, secondo il programma enunciato in *De l'amour*. Ciò avviene soprattutto durante il ballo in cui per la prima volta Lucien e Madame de Chasteller hanno modo di parlarsi e conoscersi, un ballo che comincia al capitolo XV e termina al capitolo XIX, in un succedersi d'incidenti minimi, battute di conversazione non eccezionali, gradazioni di timidezza, alterigia, esitazione, innamoramento, sospetto, vergogna, sdegno tanto da parte del giovane ufficiale quanto da parte della dama.

Colpisce in queste pagine la profusione di dettagli psicologici, la varietà delle alternative dell'emozione, d'intermittenze del cuore — e il richiamo a Proust che sarà l'insuperabile punto d'arrivo su questa via non fa che mettere in rilievo quanto qui tutto sia realizzato con un'estrema economia di mezzi descrittivi, con una linearità di procedimenti per cui l'attenzione è sempre concentrata sul nodo di rapporti essenziali del racconto.

Lo sguardo sulla società aristocratica della provincia leghittimista durante la Monarchia di Luglio è quello freddo dello zoologo, attento alla specificità morfologica d'una fauna minuscola, così come viene dichiarato proprio in quelle pagine, con una frase attribuita a Lucien: «Dovrei studiarli come si studia la storia naturale. Ci diceva Cuvier, al Jardin des Plantes, che studiare con metodo i vermi, gli insetti, i granchi marini più orridi, annotando con cura differenze e somiglianze, è un mezzo sicuro per guarire dal disgusto che ispirano»¹⁸.

Nei romanzi di Stendhal gli ambienti — o almeno certi ambienti: i ricevimenti, i salotti — servono non in quanto atmosfera ma come localizzazione di posizioni: i luoghi vengono definiti dai movimenti dei personaggi, dalle loro

¹⁸ «Je devrais les étudier comme on étudie l'histoire naturelle. M. Cuvier nous disait, au Jardin des Plantes, qu'étudier avec méthode, en notant avec soin les différences et les ressemblances, était un moyen sûr de se guérir du dégoût qu'inspirent les vers, les insectes, les crabes hideux de la mer». LUCIEN LEUWEN, chap. XII, *Romans et nouvelles*, Pléiade, 1952, vol. I, p. 891.

posizioni nel momento in cui si producono certe emozioni e certi conflitti, e reciprocamente ogni conflitto è definito dal suo prodursi in quel dato luogo e in quel dato momento. Allo stesso modo lo Stendhal autobiografico ha la curiosa necessità di fissare i luoghi non descrivendoli ma scarabocchiandone delle mappe rudimentali, dove oltre a sommari elementi del décor sono segnati i punti dove si trovavano i vari personaggi, per cui le pagine della *Vie d'Henry Brulard* si presentano istoriate come un atlante. A cosa corrisponde questa ossessione topografica? Alla fretta che fa tralasciare le descrizioni per svilupparle in un secondo tempo sulla base di quegli appunti promemoria? Non soltanto, io credo. Dato che è la singolarità d'ogni avvenimento che gli sta a cuore, la mappa serve a fissare il punto dello spazio in cui il fatto si verifica, così come il racconto serve a fissarlo nel tempo.

Le descrizioni ambientali nei romanzi sono più d'esterni che d'interni, i paesaggi alpini delle sue valli native nel *Rouge*, quelli della Brianza contemplati dal campanile dell'abate Blanès nella *Chartreuse*, ma la palma del paesaggio stendhaliano io la darei a quello disadorno e impoetico di Nancy, come appare nel capitolo IV del *Leuwen*, in tutto il suo squallore utilitaristico d'inizio dell'era industriale. È un paesaggio che annuncia un dramma nella coscienza del protagonista, stretto tra la prosaicità borghese e le aspirazioni a una aristocrazia ormai larva di se stessa; è la negatività oggettiva pronta per il giovane lanciere a cristallizzarsi in gemme di bellezza se investita dal trasporto esistenziale e amoroso. Il potere poetico dello sguardo di Stendhal non è solo quello dell'entusiasmo e dell'euforia: è anche quello d'una repulsione fredda per un mondo senza alcuna attrattiva che egli si sente obbligato ad accettare come l'unica realtà possibile: il sobborgo di Nancy dove Lucien è mandato a reprimere una delle prime agitazioni operaie, lo sfilare dei soldati a cavallo per le misere vie nel livido mattino.

Di queste trasformazioni sociali Stendhal rende le vibrazioni capillari nel comportamento degli individui. Perché l'Italia ha un posto unico nel suo cuore? Lo sentiamo continuamente ripetere che Parigi è il regno della vanità: in

contrapposizione all'Italia, paese delle passioni sincere e disinteressate. Ma non dobbiamo dimenticare che nella sua geografia interiore c'è anche un altro polo, l'Inghilterra, una civiltà cui egli è tentato continuamente d'identificarsi.

Nei *Souvenirs d'égotisme* c'è un passo in cui tra Inghilterra e Italia egli sceglie decisamente l'Italia, e proprio per quello che oggi diremmo il suo sottosviluppo, mentre il modo di vita inglese che obbliga gli operai a lavorare diciotto ore al giorno gli sembra «ridicule». «Il lavoro esorbitante e opprimente dell'operaio inglese ci vendica di Waterloo... Il povero italiano tutto cencioso è molto più vicino alla felicità. Ha il tempo di fare all'amore, e si abbandona per ottanta o cento giorni all'anno a una religione tanto più divertente in quanto gli fa un po' paura»¹⁹.

L'ideale di Stendhal è un certo ritmo di vita in cui ci sia posto per molte cose, soprattutto per la perdita di tempo. Il suo punto di partenza è il rifiuto della grettezza provinciale, il rancore verso il padre e verso Grenoble. Cerca la grande città e Milano è per lui una grande città dove sopravvivono tanto gli incanti discreti dell'Ancien Régime quanto i fervori della sua giovinezza napoleonica, anche se tanti aspetti di quell'Italia di bigottaria e di oppressione poliziesca non sono fatti per piacerli.

Anche Londra è una città ideale, ma là gli aspetti che soddisfano i suoi gusti di snob sono pagati con la durezza dell'industrialismo avanzato. In questa geografia interiore, Parigi è il punto equidistante tra Londra e Milano: vi regnano i preti e insieme la legge del profitto; da ciò la continua spinta centrifuga di Stendhal. (È una geografia dell'evasione, la sua, e dovrei comprendervi anche la Germania, dato che egli vi ha trovato il nome con cui firmare i suoi romanzi, dunque un'identità più impegnativa delle tante altre sue maschere; ma direi che per lui la Germania è soltanto la

¹⁹ «Le pauvre Italien tout déguenillé est bien plus près du bonheur. Il a le temps de faire l'amour, il se livre quatre-vingts ou cent jours par an à une religion d'autant plus amusante qu'elle lui fait un peu peur... Le travail exorbitant et accablant de l'ouvrier anglais nous venge de Waterloo et de quatre coalitions». SOUVENIRS D'EGOTISME (*Oeuvres intimes*, cit., p. 1478).

nostalgia dell'epopea napoleonica, un ricordo che tende a sbiadire.)

I *Souvenirs d'égotisme*, frammento d'autobiografia d'un periodo parigino sospeso tra Milano e Londra, sono dunque il testo che concentra in sé la mappa del mondo stendhaliano. Lo potremmo definire il più bel romanzo mancato di Stendhal: mancato forse perché il suo autore non aveva un modello letterario che lo convincesse che quello poteva diventare un romanzo; ma anche perché solo in questa forma mancata poteva realizzarsi un racconto di mancanze e di atti mancati. Nei *Souvenirs d'égotisme* il tema dominante è l'assenza da Milano, abbandonata dopo il famoso amore sfortunato. In una Parigi vista come luogo dell'assenza, ogni episodio si risolve in un fiasco: fiaschi fisiologici negli amori mercenari, fiaschi dello spirito nelle relazioni di società e nello scambio intellettuale (per esempio nella frequentazione del filosofo da lui più ammirato, Destutt de Tracy). Poi il viaggio a Londra, in cui la cronaca dei fallimenti culmina con lo straordinario racconto d'un duello mancato, la ricerca d'un arrogante capitano inglese che Stendhal non aveva pensato a sfidare al momento giusto e a cui continua a dar la caccia invano per le taverne del porto.

Una sola oasi di contentezza inaspettata in questo racconto di fallimenti: in un sobborgo tra i più miseri di Londra, la casa di tre prostitute, che anziché una trappola sinistra come egli temeva si rivela un ambiente minuto e grazioso come una casa di bambole; e le ragazze sono povere giovani che accolgono i tre rumorosi turisti francesi con grazia e dignità e discrezione. Ecco alfine un'immagine di bonheur, un bonheur povero e fragile, quanto mai lontano dalle aspirazioni del nostro egotista!

Dobbiamo dunque concludere che il vero Stendhal è uno Stendhal in negativo, che va cercato solo nelle delusioni e negli scacchi e nelle perdite? Non è così: il valore che Stendhal vuole affermare è sempre quello della tensione esistenziale che scaturisce dal misurare la propria specificità (e i propri limiti) con la specificità e i limiti dell'ambiente. Proprio perché l'esistenza è dominata dall'entropia, dalla dissoluzione in istanti e in impulsi come corpuscoli senza nesso né forma, egli vuole che l'individuo si realizzi secondo

un principio di conservazione dell'energia, o meglio di riproduzione continua di cariche energetiche. Imperativo tanto più rigoroso quanto più egli è vicino a comprendere che l'entropia sarà comunque alla fine la trionfatrice, e dell'universo con tutte le sue galassie non resterà che un vorticare d'atomi nel vuoto.

ITALO CALVINO

Questo saggio introduttivo è la relazione che Italo Calvino tenne al XIV Convegno internazionale su Stendhal che ebbe luogo a Milano nel marzo 1980.

CRONOLOGIA DELLA VITA E DELLE OPERE

1783 Henri Beyle nasce a Grenoble il 23 gennaio dall'avvocato Chérubin e da Henriette Gagnon, figlia di un medico.

1790 Morte di parto della madre.

1796 Entra all'École Centrale di Grenoble, dove tre anni dopo, al termine dei corsi, riporta il primo premio in matematica.

1799 Ottiene dal padre il consenso di recarsi a Parigi, per preparare il concorso di ammissione all'École Polytechnique. Va ad abitare dai cugini Daru, in rue de Lille.

1800 Pierre Daru gli trova un impiego presso il Ministero della guerra, e lo fa subito dopo entrare nell'esercito. Col grado di sottotenente dei dragoni, nel giugno di quell'anno, arriva in Italia. Scopre le bellezze artistiche, specialmente quelle musicali, e conosce i primi tormenti amorosi, ma la bellissima Angela Pietragrua, così prodiga di favori verso i suoi commilitoni, lo ignora.

1802 La vita militare lo annoia e dà le dimissioni. Torna a Parigi, con un misero sussidio paterno, e si dedica intensamente agli studi, rivolgendo il suo interesse soprattutto verso gli «idéologues» (Destutt de Tracy, Maine de Biran, ecc.). Aspira a diventare autore drammatico, e stringe relazioni negli ambienti teatrali.

1804 Conosce un'attricetta, Mélanie Guilbert, detta Loua-son, che seguirà l'anno successivo a Marsiglia.

1805 Nella città mediterranea, Stendhal si impiega in una