

LA CERTOSA DI PARMA

*La città sognata di
Stendhal
interpretata da
Carlo Mattioli*

P Parma
Capitale Italiana
della Cultura
2020



FONDAZIONE
CARLO MATTIOLI



FONDAZIONE
CARIPARMA

LA CERTOSA DI PARMA

La città sognata di Stendhal interpretata da Carlo Mattioli



LA CERTOSA DI PARMA

*La città sognata di Stendhal
interpretata da Carlo Mattioli*

A cura di
Francesca Magri
Anna Zaniboni Mattioli
con la collaborazione di
Francesca Dosi



Grafiche Step editrice, Parma

LA CERTOSA DI PARMA

La città sognata di Stendhal
interpretata da Carlo Mattioli

Parma, Palazzo Bossi Bocchi
22 febbraio – 31 maggio 2020



Mostra inserita nel programma di
Parma Capitale Italiana della Cultura 2020

A cura di
Francesca Magri, Anna Zaniboni Mattioli
con la collaborazione di Francesca Dosi

Promossa da
Fondazione Cariparma
Fondazione Carlo Mattioli

Con la collaborazione di
Complesso Monumentale della Pilotta -
Biblioteca Palatina
FAI Delegazione di Parma

Con il Patrocinio di
Ambasciata di Francia

Coordinamento Organizzativo
Francesca Magri

Segreteria Organizzativa
Dania Carpi

Prestatori
Fondazione Cariparma, Parma
Complesso Monumentale della Pilotta - Biblioteca Palatina
Deputazione di Storia Patria
Musée Stendhal, Grenoble
Collezionisti privati

Multimedia
Pixelite, Parma

Realizzazione e grafica di allestimento
Angeli Cornici, Parma
F.lli Castellani, Fontevivo PR
Macrocoop, Parma

Servizi in mostra, accoglienza e didattica
Artificio Società Cooperativa, Parma



con il Patrocinio di



in collaborazione con



Ufficio stampa
Giovanni Fontechiari, Studio Delos, Milano

Trasporti
Calogero Sferlazza, Parma
Arteria srl, Milano

Fotografie
Alessandro Bianchi

Catalogo e stampa
Grafiche Step editrice, Parma

Autori dei saggi
Maria Elisa Agostino
Ilaria Azzoni
Francesca Dosi
Elena Pontiggia
Luisa Viola
Anna Zaniboni Mattioli

ISBN 978-88-7898-199-7

Si ringraziano le Istituzioni e i collezionisti che hanno reso
possibile l'esposizione, in particolare:

Maria Elisa Agostino, Ilaria Azzoni, Luigi Bertogalli, Chiara
Boschi, Paola Cirani, Paolo Chiodarelli, Enrico Corvino,
Erinda Del Monaco, Cristiano Dotti, Leonardo Farinelli,
Giovanni Fracasso, Alessandro Laraspata, Michele Guerra,
Carol Jallud, Christian Masset, Corrado Mingardi, Amedeo
Palazzi, Cristina Quagliotti, Mauro Rizza, Cyrille Rogeau,
Caterina Siva, Maria Luisa Spotti, Lorena e Orazio Tarroni,
Olivier Tomasini, Francesca Velani, Simone Verde, Isabel Weestel

Inoltre per l'amichevole sollecitudine:
Marianna e Bernardo Borri

A pagina 2
Carlo Mattioli, Ritratto di Stendhal

Fondazione Cariparma, nell'anno di Parma Capitale italiana della Cultura, è impegnata su più fronti: come "main sponsor" del "Comitato 2020" col compito di suscitare e sostenere iniziative locali, anche attraverso i bandi, e come ente organizzatore in proprio di eventi. In questo ambito si situa la mostra dal titolo "La certosa di Parma". La città sognata di Stendhal interpretata da Carlo Mattioli, organizzata in collaborazione con la Fondazione Carlo Mattioli.

Al centro è la figura di Henri Beyle, lo scrittore Stendhal, che della nostra città diede un'alta, fascinosa trasfigurazione romanzesca. Accanto a lui è un grande pittore nostro contemporaneo, Carlo Mattioli, che dello stesso soggetto stendhaliano ci ha dato una personalissima visione ugualmente trasfigurata.

"La cultura batte il tempo" è lo slogan di Parma Capitale della Cultura, ed allora ecco questa mostra che declina il tema attorno ai diversi momenti che hanno caratterizzato la nascita e la fortuna del romanzo, dalla improvvisa ideazione e dalla fulminea stesura in soli 53 giorni tra novembre e dicembre 1838, come rapida fu la diffusione editoriale. Per darcene conto sono esposte una cinquantina di edizioni in lingua francese e italiana, ma anche in svedese, spagnolo, inglese e russo, pubblicate dall'aprile 1839 fino alle più recenti, rintracciate nella Biblioteca Palatina di Parma, nella nostra Biblioteca di Busseto e in quella della Deputazione Parmense di Storia Patria, che accompagnano il visitatore lungo il percorso della mostra: tali copie non sono ovviamente che una piccola parte della immensa e duratura circolazione del romanzo.

Infine Parma, raccontata in un "tempo immaginifico"; Carlo Mattioli nella sua magnifica, continua ossessione stendhaliana ne ha ritratto luoghi e personaggi in dipinti, opere su carta e inedite ceramiche tra il lontano 1950 e la fine degli anni 70, quando, precisamente nel 1977, fu pubblicata in tiratura limitata una ponderosa edizione da lui illustrata della "Certosa" in Parma da Azzoni, della quale Fondazione Cariparma possiede una copia proveniente dalla donazione di libri d'artista di Corrado Mingardi, che vi unì una edizione di "Vanina Vanini" e una serigrafia per la "La badessa di Castro", entrambi racconti stendhaliani di argomento italiano illustrati da Mattioli: vi si respira la stessa coeva romantica ambientazione e figurazione della "Certosa".

A testimonianza della validità della mostra e del catalogo così ricco di saggi critici, Fondazione Cariparma ha ottenuto il patrocinio dell'Ambasciata di Francia e la collaborazione di istituti culturali importanti quali il Complesso monumentale della Pilotta di Parma e il Musée Stendhal di Grenoble. Grande ne è il nostro compiacimento.

GINO GANDOLFI
Presidente Fondazione Cariparma



La “città invisibile” di Stendhal

Francesca Dosi

Non c'è dunque più Parma?

Il duraturo interesse rivolto da critica e pubblico a *La chartreuse de Parme* di Stendhal ha conferito alla città che il romanzo porta nel titolo uno statuto singolare, quello di “significante” allo stato puro. Ne ha fatto, cioè, una realtà nominale di cui si nega il senso primo - topografico e geografico - per reinventarlo in forma menzognera entro il sogno individuale e l'immaginario collettivo. Il romanzo ha fornito alla città una sovra-connotazione, l'ha resa uno spazio di finzione, evocativo d'immagini esclusivamente stendhaliane, destinate a perdurare nella memoria e a rinnovarsi nel tempo, ad ogni nuova generazione di lettori.

Grazie a Stendhal, Parma possiede, dunque, una doppia esistenza, quella fisica e quella romanzesca e l'una può contraddire l'altra senza che la leggenda costruita attorno al celebre titolo venga ad esserne intaccata. Il mondo letterario ne è il primo testimone. Celebre in tal senso è l'asserzione di Marcel Proust che, in *Du côté de chez Swann*, evoca la “presenza” nominale di Parma come fulcro di risonanze visive e tattili che prescindono dal dato reale:

Le nom de Parme, une des villes où je désirais le plus aller, depuis que j'avais lu La

*Chartreuse, m'apparaissant compact, lisse, mauve et doux (...) je l'imaginai seulement à l'aide de cette syllabe lourde du nom de Parme, où ne circule aucun air, et de tout ce que je lui avais fait absorber de douceur stendhalienne et du reflet des violettes.*¹

In un trionfo di sinestesia, la sillaba pesante del termine *Parme* - la compattezza stessa del suono - genera nel romanziere (che non visiterà mai la città) una rete di corrispondenze legate esclusivamente a sensazioni indotte, nutrite e avvalorate da una precedente assimilazione delle immagini stendhaliane.

La vaghezza della definizione proustiana è parallela all'effettiva assenza, nel romanzo, di una descrizione compiuta della città quale supponiamo potesse essere nella prima metà dell'Ottocento. Tale assenza risulta contraddittoria, o perlomeno incongrua, rispetto a un titolo che induce, al contrario, a ipotizzare un'attenzione meticolosa rivolta dall'autore al contesto. È essenzialmente per questo che si fa “presenza”, emergendo con maggior forza al momento della lettura.

Da un lato, la topografica cittadina è convertita in una sorta di pura segnaletica tendente all'astrazione: la città sfuma in una serie d'indicazioni minimali riferite a chiese, vie, edifici pubblici e palazzi,

a quelli che Luigi Foscolo Benedetto nel celebre saggio *La Parma di Stendhal*² chiama “puntelli”, toponimi vaghi, talora reperiti in guide turistiche del periodo, talmente poco ancorati al contesto da indurre la critica a parlare di “svalutazione del reale”³. Un reale evanescente che viene semplicemente supposto esistere.

Dall’altro, l’attenzione del lettore è veicolata verso due poli d’attrazione topografici che sono al contempo luoghi d’azione narrativa e spazi simbolici: la Certosa e la Prigione. Ebbene, lo stupore del turista è grande allorché si accorge che entrambi i poli non esistono nella realtà cittadina. Le due strutture architettoniche attorno a cui si snoda la vicenda di Fabrizio del Dongo sono costruite in termini tali da vanificare qualsiasi sforzo di riconoscimento o di collocazione reale. Attraverso una rete di metafore, altimetrie e sguardi interiori, tramite l’introiezione e la reinvenzione della pittura paesaggistica e della narrativa carceraria vengono infatti a costruirsi due “sogni di pietra” destinati ad accogliere la formazione sentimentale del protagonista, e la scoperta, in cattività, della pienezza del sé:

*La tour Farnèse, qui n’a jamais existé ni à Parme ni à Modène, est (...) le symbole même d’une saturation du romanesque (...) La tour-prison permet toutes les variations sur la “prison heureuse”, sur la “prison d’amour”, englobant le romanesque du roman médiéval et la métaphore de la captivité amoureuse. La tour est le lieu élevé (...) et l’indice le plus bouleversant de la profondeur, de la plongé dans l’intérieur.*⁴

La Certosa che dà il titolo al romanzo e la Torre che ne convoglia l’azione non sono contestualizzati, esistono esclusivamente come spazi saturi di romanesco e come luoghi simbolici del dispotismo politico. Non hanno corrispettivi precisi entro i confini della città di Parma, le appartengono

virtualmente, come corpo aggiuntivo di matrice letteraria. Proprio come tali, però, contribuiscono a crearne il “mito”. La sola evocazione di una certosa immaginaria, assemblaggio fittizio di edifici esistenti, collocata in una Parma palinsesto entro cui si sommano, stratificate fino ad essere illeggibili, corti realmente esistite in quell’Italia del nord che è stata per Stendhal terra d’adozione, apre al lettore orizzonti di desiderio, traccia confini da riconoscere e architetture da situare. Offre al mondo, non solo letterario, una straordinaria terra di ricerca.

Stendhal ha fornito a una semplice specificazione territoriale un’esistenza in forma d’interrogativo: dov’è la Certosa? Che ne è della Parma di Fabrizio Del Dongo?

Julien Gracq s’interroga su “*cette fissure béante: Quid du palais qu’habite la Sanseverina? De l’odeur des rues de Parme?*”⁵, sottolineando quell’assenza che diverrà “*déception*” nei toni energici del *Voyage du condottière* scritto da André Suarez tra il 1893 e il 1928, a seguito dei propri viaggi in Italia:

*J’erre en vain dans la chaleur sèche qui crie. Je tourne sous un soleil dur et fixe. Le jour est blanc comme l’acier. Le pavé brûle. — Où est la Chartreuse ? On me rit au nez : — Quelle Chartreuse ? On ne connaît pas de Chartreuse ; les ordres religieux sont dispersés. — Hé, il s’agit bien de moines ! Je sais que ma Chartreuse n’est point ici ; mais la Tour, où est la tour ? — Il n’y a point de tour ; point de palais Contarini. — Au diable ! il n’y a donc plus de Parme ? Via !*⁶

Privata di una *Chartreuse* identificabile, di una *Tour Farnèse* riconoscibile, Parma scompare, il lettore perde i propri punti di riferimento e il suo viaggio di ricerca ha un arresto. Perché la città di Stendhal non ha nulla della letteratura turistica del *Grand Siècle*, esiste *in primis* nelle zone pri-

vate della lettura e nella straordinaria libertà di reinvenzione individuale offerta da un contesto stilizzato e scarsamente ancorato al vero.

Si tratta dell’esempio più perfezionato di quella *Stendhitalie* evocata da Julien Gracq: un universo romanzesco coerente costruito su strutture immaginarie che hanno referenti reali, certo, ma seguono una propria logica interna e poggiano su di una mitologia fondatrice alimentata dall’esperienza di vita.

Al pari della città in cui si muove la Sanseverina, l’Italia stendhaliana è la fusione di un ideale personale e di una realtà geografica concreta, è un’asserzione d’appartenenza - un miraggio volontariamente perseguito ripercorrendo la discendenza materna - e al contempo un mondo reale, vivace, in movimento, fatto dei paesaggi attraversati, dei comportamenti analizzati, delle abitudini repertorate. La Parma della *Chartreuse* si colloca appieno nell’Italia stendhaliana, in un territorio autonomo, con i suoi paesaggi e le sue specificità, i suoi tipi umani e i loro referenti pittorici, gli usi e i costumi osservati assieme ai gusti personali e alle sensazioni vissute.

Si tenterà ora di capire come, in piena maturità, Stendhal componga un’opera “somma” miracolosa e inattesa, in grado di raccogliere e orchestrare tematiche e idee in sospensione da tempo, di dare coesione a immagini a lungo sedimentate, a desideri ricordi e gusti che hanno attraversato una vita consacrata alla conoscenza del sé. Di come la costruisca entro il suo spazio di riferimento privilegiato, quell’Italia metà sognata e metà vissuta che ha orientato ogni sua acquisizione artistica e personale, e del perché all’interno di tale luogo, prima di tutto mentale, scelga una città, la precisi addirittura nel titolo, per poi lasciarne solo frammenti vaghi, ingannevoli e contraddittori. Fino a fare della nostra inevitabile delusione al contatto con il reale il motore di una leggenda che non cessa di alimentarsi e di un lavoro creativo che travalica il contesto letterario.

La genesi prodigiosa

La Chartreuse de Parme di Stendhal si annovera tra quei casi singolari di letteratura che interpella altra letteratura. Attorno al romanzo, già dalla sua pubblicazione, dialogano scrittori illustri, affrontandosi sul terreno spinoso del gusto personale tramite asserzioni dal carattere stranamente definitivo. Barbey D’aureville, Henry James e Gobineau sono concordi nel definirlo tra i romanzi più belli mai letti, mentre Sainte Beuve e Zola si lanciano in critiche feroci. André Gide e Paul Valéry sono i primi a qualificarlo di “opera somma”, libro “unico”, “completo”, e in Italia Tomasi di Lampedusa lo definisce tra i più grandi mai scritti. Gli elogi non fanno che aumentare nel corso del secolo successivo, allorché Italo Calvino, André Suarez, Paul Morand e Julien Gracq ne fanno il romanzo dei romanzi, l’opera definitiva. A stupire non è certo la rivendicazione delle indiscutibili qualità dello scritto, bensì il fiorire di superlativi assoluti e di omaggi accorati che dimenticano ogni precauzione e non poggiano su argomentazioni precise: nasce dagli scrittori stessi il mito del romanzo per eccellenza, del romanzo più “romanzesco”, del prodigio di scrittura. Il gesto fondatore spetta a Honoré de Balzac, che, in un articolo ditirambico apparso sulla *Revue Parisienne* del 25 settembre 1840, copre il romanzo di elogi, collocandolo nella sfera del sublime e fagocitandolo in una rilettura del tutto personale che dovrebbe indurre lo stesso Stendhal a un’importante revisione del testo⁷.

Alla fama della *Chartreuse* contribuisce, inoltre, il mistero che aleggia attorno alla sua genesi: il corposo romanzo è scritto di getto in soli cinquantatré giorni, addirittura dettato senza troppi interventi di correzione successivi, e chiude in modo del tutto inatteso il periodo delle grandi opere incompiute come *Lucien Leuwen* o *La vie d’Henry Brulard*. Il 4 novembre 1838, infatti, Stendhal si isola nell’appartamento di rue Caumartin dando inizio a un intenso lavoro di redazione che si con-

clude il 26 dicembre dello stesso anno, quando lo scrittore trasmette al cugino un manoscritto composto da ben sei quaderni destinati all'editore Dupont. In una bozza di risposta a Balzac, Stendhal chiarisce di aver scritto nell'urgenza: *J'ai dicté le livre que vous protégez en 60 ou 70 jours. J'étais pressé par les idées.*⁸ Eppure questa redazione intensiva non cannibalizza l'autore, il quale, dopo lo sforzo compositivo cerca la distrazione, alterna la reclusione alle uscite e insegue i piaceri del corpo per non soccombere alla fatica e alla noia del lavoro cerebrale:

*"Je compose 20 ou 30 pages, puis j'ai besoin de me distraire; un peu d'amour quand je puis, ou un peu d'orgie; le lendemain matin j'ai tout oublié, en lisant les 3 ou 4 pages de la veille, le chapitre du jour me vient."*⁹

L'opera, sembra imporsi spontaneamente, è pronta ad uscire, come se fosse interiormente già scritta; la tecnica, che l'autore padroneggia, allevia lo sforzo e si lascia dimenticare per obbedire ad una sola regola, quella della chiarezza. La scelta di dettare il testo corrisponde a tale ricerca di spontaneità, d'immediatezza¹⁰, e fornisce al romanzo un carattere di oralità che si ritrova nell'avanzare sostenuto della narrazione e nella profusione di eventi, nella musicalità ritmica di un "battuto" che accompagna il prodigioso sforzo fisico e mentale di una così rapida composizione. La velocità d'esecuzione e la facilità insolente con cui Stendhal dà alla luce uno dei capolavori della letteratura europea diventano leggendari, ma sono, in realtà, la rivelazione di un tesoro immaginativo accumulato nel tempo, di un bagaglio nutrito dai precedenti sforzi letterari e dalle esperienze sentimentali politiche ed estetiche di una vita intera. Si tratta, cioè, dell'espressione ultima, in forma romanzesca, di spunti narrativi già trattati, di teorie e pensieri espressi anteriormente in forma analitica che risorgono nel getto appa-

rentemente miracoloso della narrazione dettata. Scrive a tale proposito Auguste Bussièrè:

*C'était là, en effet, le couronnement logique de toute sa vie et de toutes ses pensées, le livre spécial pour lequel il semblait être né à la vie d'écrivain, le fruit mûr et doré promis par tous ses ouvrages antérieurs*¹¹

Frutto maturo, dunque, e non miracoloso come può apparire, il romanzo ha avuto una lunga e ricca incubazione articolata lungo due binari tra loro collegati: quello relativo alle *Croniques Italiennes*, che produce una filiazione più o meno diretta, e quello derivante dall'armonica fusione tra istanze autobiografiche e filone italiano. Poiché la *Chartreuse* riconcilia in forma narrativa i due versanti di una personalità complessa, divisa tra una Francia post-napoleonica vissuta come esilio in patria e come sconfitta dell'ideale repubblicano e quell'Italia cui ha deciso di appartenere, luogo d'origine legato alla figura materna e scelto come terra d'adozione dalla più giovane infanzia¹².

Cronache italiane

Se esiste una sorta di legame genetico diretto tra l'ambientazione del romanzo e l'emergenza del testo, lo si deve in parte alla ripresa da parte di Stendhal di una tra le novelle apparse postume con il titolo di *Chroniques Italiennes*. Si tratta de *L'origine des grandeurs de la famille Farnèse*, biografia scandalosa che narra l'ascesa al potere di Alessandro Farnese, futuro papa Paolo III. Nel redigere le proprie cronache, Stendhal attinge a fonti processuali del XV e del XVI secolo, ad annali d'archivio che raccontano di fatti di sangue, adulteri, incesti e tradimenti. In tali manoscritti trova materia per racconti a tinte forti che vengono a formare un *corpus* sostanzioso di

drammi cupi e sanguinari. La vicenda di Alessandro Farnese si discosta in parte dalle altre poiché centrata sul gioco libertino e sui machiavellici ingranaggi del potere che portano il protagonista da una piccola corte rinascimentale al trono papale. Ne risulta un racconto licenzioso ed anticlericale su cui lo scrittore continua a lavorare, consapevole delle potenzialità romanzesche di una vicenda biografica al di fuori del comune. Il 16 agosto 1838, ben prima del volontario ritiro in rue Caumartin, Stendhal annota ai margini del testo: *"To make of this sketch a romanzetto"* mischiando inglese e italiano per sottolineare l'intenzione di ampliare la prima bozza, un paio di settimane dopo scrive una ventina di pagine di un testo che dovrebbe intitolarsi *Alexandre*, seguita a ruota dalla narrazione della battaglia di Waterloo combattuta da un certo *Fabrice Del Dongo* (racconto che apparirà su *Le Constitutionnel* il 17 marzo del 1839), il 3 settembre elabora *"the idea of Chartreuse"*, interrompe poi il lavoro per dedicarsi alla redazione de *L'Abbesse de Castro* (che sarà pubblicato lo stesso anno, prima a puntate nella *Revue des deux mondes* e in seguito come racconto a sé stante) ed infine, il 4 novembre, si chiude nella propria abitazione per dedicarsi alla scrittura, dichiarando pochi giorni dopo di voler cambiare *"Alexandre en Fabrice"*. La cronostoria dell'incubazione del romanzo collega dunque tra loro la "materia d'Italia" (con la monografia su Alessandro Farnese e la contrastata vicenda d'amore de *L'Abbesse de Castro*, entrambe ambientate nelle corti italiane del XVI secolo) e quella "di Francia" (con la sconfitta dell'ideale napoleonico evocata nella battaglia di Waterloo che introduce il protagonista della *Chartreuse*). Il romanzo reinventa alcuni elementi narrativi già presenti nella biografia fittizia di Alessandro Farnese, potenziandone alcuni a detrimento di altri: la brillante carriera ecclesiastica di un giovane libertino è ridotta alle avventure sentimentali di un ragazzo passionale sostenuto dalla propria ener-

gia e da un'avvenenza più innocente che machiavellica, il personaggio della zia, segretamente innamorata del nipote e particolarmente influente a corte, si trasforma in una delle figure femminili più intense e singolari della letteratura francese, la Sanseverina, mentre l'amore segreto nutrito in età matura per una misteriosa Clelia diventa il nucleo centrale della parte relativa alla prigionia e all'evasione. È possibile che questi ultimi elementi siano mutuati dall'imprigionamento e dalla fuga di Alessandro Farnese da Castel Sant'Angelo, ma è proprio attorno ad essi che una prima "estensione" pittorica viene ad imporsi:

*"... le grand modèle de la prison parmesane reste le château Sainte-Ange, d'où s'évadèrent Alexandre Farnèse et Benvenuto Cellini, et d'où s'évade aussi le héros de Vanina Vanini, la première nouvelle italienne de Stendhal (1829)."*¹³

Non è un caso che numerosi dettagli della detenzione e dell'evasione di Benvenuto Cellini si leggano nella *Chartreuse*, è addirittura possibile che proprio grazie all'episodio narrato nella *Vita* del celebre artista Stendhal s'interessi alla fuga di Alessandro: l'Italia del romanzo esiste già nella *Histoire de la peinture en Italie* (1817), in *Rome, Naples et Florence* (1817-27) e nelle *Promenades dans Rome* (1829), dove Cellini è più volte citato come immagine di un'audace "pienezza" di vita che contrasta con la piatta mediocrità del presente. Il Paese di Fabrizio Del Dongo esiste nella conoscenza della pittura italiana, dallo splendore correggesco al neoclassicismo del Canova, nella cultura musicale del romanziere (la *Vie de Rossini*, 1829, i rimandi a Cimarosa e a Pergolesi) e nella sua assidua frequentazione teatrale, in particolare la Scala di Milano, nei riferimenti letterari che spaziano da Dante e Petrarca all'Ariosto e al Tasso, dall'Alfieri a Foscolo a Pellico, nello studio politico

della figura del cortigiano, da Baldassarre Castiglione a Machiavelli. Esiste cioè nell'assimilazione personale e costante di una terra scelta come propria, come spazio privilegiato di riflessione su di sé e di nostalgia di un potenziale perduto. La *Chartreuse* nasce dall'incanto di un paesaggio reale mediato da sguardi pittorici e letterari, dall'eco di una lingua appresa e amata, dai ricordi di volti femminili trasfigurati da riferimenti iconografici.

È possibile pertanto ricondurre l'estrema rapidità e la facilità miracolosa con cui la *Chartreuse* prende vita al fatto che per anni Stendhal abbia assaporato, analizzato e repertoriato ogni aspetto della propria esperienza rivendicandola come "italianità". Italianità intesa, a sua volta, come passione, energia, amore per le arti in contrapposizione alla vanità e alla noia di un eccesso di civiltà, di un mondo asfittico e sclerotizzato. I fantasmi della storia collettiva, la reinvenzione romantica del passato e i ricordi personali, mischiati tra loro, investono la redazione del romanzo, che, una volta compiuto, giunge a sintetizzare teorie, sogni e fantasmi relativi a un Paese cui l'autore ha voluto concedersi come figlio d'adozione:

*"De ce que tout, du livre, a surgi ou plutôt resurgi d'un jet : c'est une nostalgie débridée et captée vive par l'écriture : toute l'Italie, à demi vécue, à demi rêvée, est remontée d'un coup, comme une bouffée de parfum, à la tête de Stendhal; ..."*¹⁴

Lo scrittore elabora nella sua opera-somma un vero e proprio "trattato delle passioni", erede della filosofia dei lumi, che, nel farsi romanzo, incorpora temperamento e fantasmi di un'Italia per metà vissuta e per metà sognata cui offre una collocazione precisa e fluida al contempo, quella Parma onirica che ancora oggi lascia il lettore perplesso e incuriosito.

Parma, infine.

Nel lungo articolo celebrativo dedicato alla *Chartreuse*, Honoré de Balzac individua un difetto del romanzo, un errore di ambientazione. Perché aver situato la vicenda a Parma senza realmente riferirsi alla città, incatenando il lettore a una realtà ibrida, che non è né realistica né immaginaria? Si tratta di un errore "immenso" secondo il padre della *Comédie Humaine* che rimprovera con veemenza Stendhal per aver dato un'indicazione topografica esplicita: lasciare l'ambientazione del romanzo nel vago, affidandola all'immaginazione del lettore, ne avrebbe rafforzata l'esemplarità politica. Esemplarità, peraltro, piuttosto evidente. La corte di Parma è utilizzata per rappresentare, su piccola scala, il modello del dispotismo regio. La scelta della città da parte di Stendhal è dettata prioritariamente da ragioni di prudenza: si tratta di un contesto piccolo, relativamente pacifico, su cui regna una donna mite, Maria Luigia d'Austria, uno spazio reale che offre al romanziere l'opportunità d'indagare e di mettere in scena in tutta libertà - e senza pericolo di compromissione - gli ingranaggi del potere. Sempre Balzac ipotizza che dietro all'immagine dello stato di Parma si nasconda il ducato di Modena e che la figura del principe Ranuccio Ernesto IV Farnese - vero centro del libro secondo il romanziere - celi in realtà quella di Francesco IV d'Este, despota sanguinario tra i più ricchi e potenti d'Europa¹⁵. Che si tratti effettivamente dell'immagine traslata della città di Modena non ha, in realtà, molta importanza ai fini della comprensione del romanzo: nella descrizione degli ambienti cittadini e dei costumi dell'aristocrazia locale prevale, infatti, la metafora teatrale che vede la corte come *theatrum mundi*. Parma è il palcoscenico su cui si muovono burattini incatenati a una ritualità desueta e artificiosa, al servilismo indotto dal potere, il quale, a sua volta, soggiace alle medesime tentazioni e induce comportamenti che si ripetono secondo schemi ricorrenti. Si mettono

in scena piccole macchinazioni, meschinerie e perfidie in un teatro della crudeltà quotidiana reiterata sotto forma di belle maniere e dominata da chi la riesce a esercitare con la maggiore disinvoltura. In un universo di "assassins polis", come li definisce Clelia ribadendo il proprio distacco rispetto alla vita mondana, nessuno è innocente, non lo sono nemmeno i personaggi principali. Questo farebbe del romanzo, secondo l'ipotesi balzachiana, un testo eminentemente politico, la storia di un regicidio, quello che Barbey D'Aureilly designerà, riferendolo a Machiavelli, come *Il Principe* in azione. Luigi Foscolo Benedetto propone una tesi più radicale e allarga la visione prospettica dal ducato di Modena d'inizio ottocento al dispotismo pontificio della Roma rinascimentale, già presente nella cronaca sull'origine della famiglia Farnese, sostenendo che la critica stendhaliana finisce con l'abbracciare l'Italia intera, asfissata da poteri sclerotizzati, e che, dietro a tale immagine, si ritrova un'Europa incapace di rinnovarsi.

Tanto l'esemplarità politica quanto il legame con la Roma di Castel Sant'Angelo sono presenti nella simbologia carceraria citata in precedenza. La certosa e la torre "inesistenti" - amalgama di motivi architettonici non necessariamente desunti da strutture presenti nella città di Parma - permettono al romanziere di giostrare a piacere i motivi della reclusione e della fuga, direttamente connessi al tema degli abusi del potere e alla svolta narrativa segnata dall'omicidio del principe. Entrambe le architetture, però, concorrono essenzialmente a creare un sistema complesso di corrispondenze interne che accompagnano e manifestano la nascita dell'amore tra Fabrizio e Clelia e la presa di coscienza del giovane detenuto. Esattamente come la prigione entro cui il protagonista de *Le rouge e le noir* acquista consapevolezza di sé e di un amore non mediato dall'utile sociale, gli *huis-clos* della *Chartreuse* sono essenzialmente i luoghi interiori di un progressivo distacco dal mondo e dalla sua inautenticità, la paradossale scoperta del "Paradi-

so" in cattività. Il modello narrativo (che troverà ulteriori sbocchi letterari, fra tutti la prigione de *L'étranger* di Camus) prevede la focalizzazione su di un io isolato che, nello spazio chiuso, si offre il tempo della riflessione, ritrovando in se stesso, e non all'esterno, una libertà inattesa.

La Parma di Stendhal è al contempo "modellino" - il plastico di un qualsiasi regno dispotico - e "universo interiore" che si rivela al contatto con pensieri, parole e comportamenti dei personaggi. Quest'universo conserva un'impronta pittorica. Nel *Grand Tour* aristocratico d'inizio ottocento la tappa di Parma è segnata dai quadri del Correggio che, al primo incontro con Clelia, Fabrizio afferma di voler andare a vedere: per uno straniero dell'epoca di Stendhal la città è legata essenzialmente alla pittura e come tale viene introiettata dal romanziere. Se Parma è trasfigurata nello sfumato correggesco, nella morbida sensualità delle linee e nel velo impalpabile che le rende meno riconoscibili, anche i personaggi sono descritti in modo vago: dei loro corpi e dei loro volti conosciamo poco, si concedono ai lettori tramite rare suggestioni e rimandi pittorici. A Balzac lo stesso Stendhal svela che, al pari di Fabrizio, "tout le personnage de la duchesse Sanseverina est copié du Corrège (c'est-à-dire produit sur mon âme le même effet que le Corrège)"¹⁶.

La scrittura stendhaliana non è tesa a produrre una figura o un paesaggio definiti, ma a lasciarla immaginare tramite indizi e rimandi. Decisa nell'azione e nell'esplorazione interiore, tale scrittura porta in sé una stilizzazione e uno scarto rispetto al reale, fornendo ad ogni lettura vaste prospettive di libertà interpretativa e di reinvenzione artistica. Ritorniamo al nostro assunto iniziale: presso i lettori della *Chartreuse* l'autore ha creato un sostrato di attese, desideri, stupori e talora delusioni che sembrano aver origine da quel titolo pregnante che precede e sintetizza la lettura del romanzo. Topografia in parte inventata e per questo reinventabile, geografia vaga e pertanto disponibile al lavoro creativo,

orizzonte dei sogni, delle riflessioni e della fantasia di ciascun lettore, Parma è terreno d'indagine e di scoperta: ci si muove tra motivi romanzeschi alla ricerca di una *Chartreuse* che non si troverà laddove la si vorrebbe incontrare. Una *Chartreuse* che produrrà altri miraggi.

Nel 1977 uno di questi miraggi prende forma e innesca nuovi interrogativi e percorsi di ricerca. Si tratta dell'edizione in lingua originale della *Chartreuse de Parme* stampata da Azzoni Editore, introdotta dalla prefazione di Victor Del Litto e costruita attorno a quattordici litografie di Carlo Mattioli che offre al romanzo un'interpretazione iconografica di tipo metafisico¹⁷. Il pittore trasfigura la città stendhaliana enfatizzandone la monumentalità onirica: cupole pesanti gravano su piazze deserte, corti squadrate accolgono geometriche linee di soldati/manichini nei toni decisi del rosso e del nero che citano apertamente il romanziere e la terra di Francia da cui proviene. Marionette stilizzate che reinventano il teatrino del potere. Le ombre corpose popolano un palcoscenico misterioso che illustra, in uno scarto di visione e in una trama regolare, la corte e il sistema carcerario della città narrata da Stendhal. Ad accompagnare chi guarda è il personaggio di Fabrizio Del Dongo, che, isolato, spesso sottratto al contesto narrativo, emerge nella maggior parte delle illustrazioni. Se la presenza di Fabrizio, nel romanzo, è oscurata da comprimari a tutto tondo che spesso gli rubano la scena, da personaggi vigorosi la cui personalità debordante tende a prevalere, nelle illustrazioni di Mattioli diventa motivo centrale. Il pittore lo riporta in primo piano, quasi sempre di profilo e talora fronteggiato dai nemici, cancella i co-protagonisti per sottolinearne l'individualità e rinforzarne la bellezza classicheggiante che viene a riempire la scena. Ancora una volta la città in cui è ambientato il romanzo sembra volontariamente offuscata e diventa arduo riconoscere e situare, entro un imbroglio di spesse linee nere o attraverso geometriche, rigorose, prospettive, le strutture

monumentali cittadine: il romanzo "illustrato" dal pittore torna ad essere essenzialmente la vicenda di Fabrizio, un racconto di formazione che si svolge in uno spazio artificiale e fantasmatico, entro un puro sistema di forme che vestono il buio della scena, le danno movimento. A dimostrazione di come il frutto prodigioso della scrittura stendhaliana sia un luogo ideale da situare e da "riempire" tramite l'immaginazione, e di come, per questo motivo, non cessi di esercitare sui lettori la propria seduzione.

NOTE

¹ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann, III*, Pléiade, p. 381 (trad: *Il nome di Parma, una delle città dove desideravo maggiormente andare, da quando avevo letto la Certosa, mi appariva compatto, liscio, malva e dolce (...)* l'immaginavo soltanto con l'ausilio di questa sillaba pesante del nome di Parma, dove non circola aria, e di tutto quel che gli avevo fatto assorbire di dolcezza stendhaliana e del riflesso delle violette.)

² Benedetto L. Foscolo, *La Parma di Stendhal*, Adelphi, 1991 (prima ed. 1950).

³ J.D.Hubert, "Notes sur la dévaluation du réel dans la *Chartreuse de Parme*", *Stendhal Club*, n°2, 1959-1960

⁴ Mariella Di Maio, *Préface di La Chartreuse de Parme*, edizione Folio Classique, Gallimard, Paris, 2003, pp.22 – 23 (trad: *La torre Farnese, che non è mai esistita né a Parma, né a Modena, è il simbolo stesso di una saturazione del romanzesco (...)* la torre-prigione permette tutte le variazioni sulla "prigione-felice", sulla "prigione d'amore", inglobando il romanzesco del romanzo medievale e la metafora della cattività amorosa. La torre è il luogo elevato (...) e l'indice più sconvolgente della profondità, dell'immersione nell'interiorità.)

⁵ Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Corti, 1981, p.32 (trad: *questa fessura spalancata: quid del palazzo che abita la Sanseverina? Dell'odore delle vie di Parma?*)

⁶ André Suarez, *Voyage du condottiere*, chap. XV *Déceptions de Parme*, Emile Paul, 1956, pp. 72-73 (trad: *erro invano nel calore secco che grida. Giro sotto un sole duro e fisso. Il giorno è bianco come l'acciaio. Il selciato brucia – Dov'è la Certosa? Mi ridono in faccia: - Quale Certosa? Non ne conosciamo di Certose; gli ordini religiosi sono dispersi. – Hè, si tratta proprio di monaci! So che la mia Certosa non è affatto qui; ma la Torre, dov'è la torre? – non c'è alcuna torre, alcun palazzo Contarini. – Al diavolo! Non c'è dunque più Parma? Via!*).

⁷ Un lavoro di correzione cui Beyle proverà a dedicarsi per alcuni mesi, ma che non porterà a termine, malgrado la stima nei confronti di Balzac e la riconoscenza per le lunghe pagine dedicate al romanzo.

⁸ Henry Beyle (Stendhal) nella lettera a Balzac del 16 ottobre 1840 (Stendhal, *Correspondances*, Pleiade, t. III, p.395)

⁹ *Ibid.* p.394 (trad: *Compongo 20 o 30 pagine, poi ho bisogno di distrarmi; un po' d'amore quando posso, o un po' d'orgia; l'indomani mattina ho dimenticato tutto, leggendo le 3 o 4 pagine della veglia, mi viene fuori il capitolo del giorno.*)

¹⁰ "En dictant *La Chartreuse*, je pensais qu'en faisant imprimer le premier jet, j'étais plus vrai, plus naturel!" *Ibid.* p.395

¹¹ In Emile Talbot, *La critique stendhalienne de Balzac à Zola*,

York, French Literature Publications Company, 1979, p. 100 (trad: *Era là, in effetti, il coronamento logico di tutta la sua vita e di tutti i suoi pensieri, il libro speciale per cui sembrava essere nato alla vita di scrittore, il frutto maturo e dorato promesso da tutte le opere anteriori.*)

¹² Come ricordano le pagine della *Vie d'Henry Brulard*, cominciato nel 1835, destinate alla ricostruzione a posteriori della propria vicenda biografica e centrate su questa doppia appartenenza.

¹³ Mariella di Maio, *Préface di La Chartreuse de Parme op. cit.*, p.25 (trad: *il grande modello della prigione parmigiana resta Castel Sant'Angelo, da cui evasero Alessandro Farnese e Benvenuto Cellini, e da cui evadde anche l'eroe di Vanina Vanini, la prima novella italiana di Stendhal (1829).*)

¹⁴ Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, Corti, 1981, p. 54 (trad: *Poiché tutto, del libro, è sorto o piuttosto risorto di getto: è una nostalgia a briglie sciolte catturata viva dalla scrittura: tutta l'Italia, per metà vissuta, per metà sognata, è rimontata di colpo, come una ventata di profumo, in testa a Stendhal.*)

¹⁵ *L'Etat de Parme et le fameux Ernest IV me semblent également être le prince de Modène et son duché. M. Beyle dit d'Ernest IV qu'il est un des princes les plus riches de l'Europe: la fortune du duc de Modène est célèbre.* Honoré de Balzac, articolo apparso sulla *Revue Parisienne* il 25 settembre 1840.

¹⁶ Henry Beyle, *Lettre à Balzac, op.cit.* p. 398 (trad.: tutto il personaggio della duchessa Sanseverina è copiato dal Correggio (cioè produce sul mio animo lo stesso effetto del Correggio)).

¹⁷ Stendhal, *La Certosa di Parma*. Con illustrazioni di Carlo Mattioli. Prefazione di Victor Del Litto, Azzoni Editore, Parma, 1977 (120 esemplari numerati da 1 a 120, con 14 litografie originali di Carlo Mattioli)



La realtà visionaria. Mattioli e Stendhal

Elena Pontiggia

Le illustrazioni si dividono in due parti: quelle che sono fedeli al testo e quelle che non lo sono. Tra le prime si possono collocare i disegni per *I promessi sposi* di Gonin, che Manzoni chiamò “il mio ammirabile traduttore” (anche se la loro corrispondenza col romanzo, in realtà, riguarda solo i particolari). Fra le seconde potremmo citare le tavole di de Chirico, che secondo Bontempelli erano così arbitrarie da ricordare i film americani sull’antica Roma.

Le illustrazioni di Carlo Mattioli non assomigliano né alle une né alle altre. La singolarità e, più ancora, il fascino dei suoi disegni per *La Certosa di Parma* di Stendhal è che partecipano di entrambe le categorie. Sono, di volta in volta, fedeli e infedeli, aderenti al testo e visionari, indipendenti dalla trama eppure capaci di illuminarne qualche nota e qualche figura, rendendocene ancora più vicine. Da un lato incontriamo nelle sue tavole una Parma che non esiste e non è mai esistita. Dall’altro le sue invenzioni, ironiche e malinconiche insieme, ci suggeriscono molte cose del romanzo, per non dire della vita e di noi. Sono carte coinvolgenti: molti, da scrittori come Sciascia a poeti come Carrieri, da critici letterari come Macrì e Vigorelli a critici d’arte come Raghianti, Santini, Tassi, Carluccio, Quintavalle, fino a critici più giovani come Sgarbi, Vallora, Beatrice Buscaroli, per citare solo i nomi più significativi, per i quali rimandiamo al para-

grafo sulla fortuna critica in fondo al testo; molti, dunque, si sono soffermati nei loro scritti su questi lavori: un dato eloquente in un’Italia in cui l’opera su carta è meno considerata dell’opera su tela e l’illustrazione è la meno considerata delle opere su carta. Per citare un altro estimatore, estraneo questa volta al mondo dell’arte, si può poi ricordare che nell’Archivio Mattioli a Parma sono conservate due lettere di Enzo Tortora, colme di ammirazione per le interpretazioni stendhaliane di quello che definiva “il mio pittore preferito”.¹

Ma veniamo, appunto, alle tavole. Osserviamo il ritratto di Fabrizio del Dongo, che è anche l’immagine-guida di questa mostra, e guardiamo quel mantello che, inverosimilmente, non avvolge il giovane ma disegna nell’aria un arabesco fantastico, acceso di un rosso infuocato. Nessun vento, nemmeno il più burrascoso; nessuna brezza, nemmeno la più impertinente, riuscirebbero a creare quella forma, tanto elegante da evocare le ondulazioni di Lautrec, ma anche certe cadenze di Botticelli. (Pensiamo, nella *Nascita di Venere*, al manto destinato a coprire la dea e, più ancora, alla veste di Zefiro, anche se nell’opera di Mattioli non c’è una citazione precisa, ma una suggestione appena accennata, un richiamo sotterraneo). Quel mantello che accerchia la gamba come se fosse la bandiera volteggiante di un giocoliere è un’invenzione dell’artista.

In tutta la *Certosa* non si trova il minimo accenno a un mantello o a un tabarro, tantomeno svolazzante. Eppure quell'arabesco rosso non è un semplice gioco ritmico o, peggio, un compiacimento formale: è invece l'espressione del carattere mutevole di Fabrizio, delle oscillazioni dei suoi sentimenti. È il vestito che gli si attaglia meglio, in tutti i sensi. E il contrasto fra il rosso e il nero, oltre a rimandare all'altro celebre romanzo di Stendhal, è anche il simbolo delle incertezze del suo cuore, e insieme del suo temperamento romantico, attraversato da soprassalti di freddezza.

Cominciamo però dall'inizio. Mattioli, uno degli artisti più capaci, nel panorama italiano, di ispirarsi alla letteratura senza diventare letterario, ha illustrato tutta la vita le pagine di Stendhal, mosso da un amore ostinato e - quello sì - fedele per lo scrittore. Nel settembre 1950, dunque negli anni della piena maturità (l'artista era nato nel 1911), aveva curato l'allestimento, nell'ambito delle "Giornate Stendhaliane di Parma", di una mostra sul romanziere francese nel Ridotto del Teatro Regio. Contemporaneamente aveva esposto al Circolo di Lettura un ciclo di tempere e di disegni a penna dedicati alla *Chartreuse*. Aveva preferito dunque separare le sue opere dal teatro dove erano raccolti i cimeli dello scrittore, dando così un "segno di discrezione e soprattutto di coscienza artistica", come osservava Oreste Macrì in una recensione.² Mattioli cioè non aveva approfittato delle *Giornate stendhaliane* per mettere in mostra se stesso, anche perché sapeva bene che le sue tavole erano dei "Mattioli": opere autonome, dove l'autore della *Certosa*, pur amatissimo, era solo il punto di partenza, non il punto di arrivo.

Lo si vede anche in un altro lavoro di questo periodo: il gruppo di figure goyesche in cui lo sgoamento della prima, avviluppata nel mantello rosso, si contrappone al sarcasmo delle altre, che esibiscono la chiostra canina dei denti. Nasce già qui il motivo del cappello a cilindro, che a prima vista sembra storicamente esatto, ma in realtà è una de-

formazione mattioliana. Non imita infatti l'autentico cilindro dell'epoca, che aveva le tese ondulate e rialzate, e nemmeno un copricapo à la Napoléon. L'artista lo reinventa con ironia, come se fosse un vaso rovesciato, e somma una striscia arcuata, che ricorda effettivamente il "petit chapeaux" di Napoleone, con un rigido rettangolo nero, più alto dei cilindri dell'epoca. Crea così una sorta di formacolo che contraddistingue molti suoi personaggi maschili stendhaliani e diventa un filo conduttore delle varie tavole, evocando con discrezione il bonapartismo di Fabrizio, ma anche un Ottocento romantico. Nella *Chartreuse* invece si parla solo genericamente di "cappelli". L'unico descritto con meticolosa ironia è il "tricornio ornato da una piuma nera piuttosto malconcia" di Gonzo.

Il dialogo con Stendhal non si esaurisce comunque con quelle tavole. Del 1950 sono anche le prime visioni di Parma, su cui torneremo. Del 1951 è *Fabrizio e la Marietta*, dove il profilo è leggero e senza ombre, come nei disegni di Picasso. Quello che interessa a Mattioli è appunto la libertà del tratto, la capacità di creare un volume ampio e senza peso, lontano dal verismo. Sempre nel 1951 esegue anche un altro *Ritratto di Fabrizio*, mentre in anni successivi realizzerà vasi e ceramiche con motivi stendhaliani.

La sua passione per lo scrittore si fa subito notare. Nel maggio 1955, nell'ambito delle "Journées stendhaliennes internationales" di Grenoble (la città dove lo scrittore era nato) un'antologia delle sue tavole è esposta in una mostra alla Bibliothèque de la Ville. "Energia, grazia e fantasia abbondano nelle belle immagini di Carlo Mattioli" le approva nella presentazione un esperto di Stendhal come Bruno Pincherle³. Medico e storico della medicina triestino, Pincherle scrive infatti anche alcuni saggi sul romanziere, di cui raccoglie addirittura duemilacinquecento opere e documenti, che alla sua morte verranno donati alla Biblioteca Sormani di Milano. Sei anni dopo la prestigiosa mostra francese, nel 1961, Mattioli illustra un'edizione di *Vanina Va-*

nini. È l'anno, tra l'altro, in cui esce l'omonimo film di Rossellini che, se non deve aver influenzato direttamente l'artista (la pellicola va nelle sale alla fine di agosto, anche se viene annunciata con un certo clamore pubblicitario già agli inizi di gennaio), può averlo stimolato a cimentarsi con il racconto stendhaliano. Del resto il tema, che legava e insieme contrapponeva passione sentimentale e passione politica (Vanina Vanini è una giovane e ricca aristocratica, innamorata di un carbonaro di modeste origini, che la abbandona sdegnosamente quando lei tradisce i suoi compagni) poteva coinvolgere una personalità come quella di Mattioli, sensibile non alle ideologie ma agli ideali. La tavola finale di *Vanina Vanini*, in particolare, dove la ragazza in uno slancio d'amore stringe a sé l'ormai disincantato cavaliere, riecheggia il gesto e la fisionomia della *Marietta* del 1951. Non è un caso: l'artista dà forma a una sua visione, a un suo ideale femminile, più che alle eroine del racconto e del romanzo.

Nel 1977, infine, quasi trent'anni dopo le prime prove stendhaliane, Mattioli esegue una serie di litografie per una nuova edizione della *Certosa*, pubblicata da Azzoni di Parma. Ritroviamo qui tutti i personaggi cui abbiamo accennato e soprattutto ritroviamo una Parma altrettanto visionaria di quella fantasiosa di Stendhal.

Noi tutti che non abbiamo la fortuna di vivere nella capitale dell'Antelami e del Correggio ne coltivate un'immagine "solare", come si dice oggi. Ci voleva Mattioli per darcene una visione metafisica, notturna e a tratti tenebrosa. Ma non è Parma a essere cupa, è la storia. Nelle nere visioni del santuario della Steccata o di piazza Santafiora, di palazzo Carmi o di altre architetture neoclassiche, dove i soldati ordinati come pezzi di una scacchiera, prima sfilano incolonnati, poi catturano e fucilano i liberali, affiora una concezione dolorosa: non dei soldati (incolpevoli, e minimi come marionette), ma del potere, simboleggiato dagli immensi edifici in cui si annida l'ombra. Palazzi e cattedrali assi-

stano immobili, come quinte del teatro della vita, alle vicende degli uomini, virgole effimere nel vuoto torricelliano delle piazze. Osservano immutabili la mutevole - ma, in fondo, sempre uguale - scena del mondo. Ironia e dramma, caricatura e senso di attesa, nobiltà e smorfia allora si intrecciano. E, alla fine, nelle tavole di Mattioli troviamo Stendhal, ma anche qualcosa di più ampio: una meditazione quasi pascaliana sulla "grandezza e miseria" dell'uomo, e sulle ingiustizie della storia.

La fortuna critica

Le opere stendhaliane di Mattioli, come dicevamo, sono state molto amate dagli esegeti dell'artista, ed è forse il caso di ripensare, almeno in sintesi, alle loro pagine.

Abbiamo detto di Macrì e di Pincherle. Dieci anni dopo Ragghianti vede nei romanzi di Stendhal una metafora dell'intera Parma ("Ogni provincia, e quella in cui vive Mattioli particolarmente, è stendhaliana") e dà quindi un significato totalizzante alle interpretazioni dell'artista, che diventano anche un modo di intendere la vita, la storia, il tempo.⁴

Nel 1967 invece Tassi ne sottolinea la modernità, cioè la capacità di parlare al lettore del ventesimo secolo, lontano dal clima ottocentesco e romantico. Vede inoltre nelle illustrazioni stendhaliane di Mattioli una dimensione drammatica, contrapposta alla grazia che pervade il suo lavoro:

"È con il successivo lavoro di illustrazione della *Certosa* di Parma che entra nell'ispirazione di Mattioli ancora un elemento nuovo, risalito anche questo dalle radici che lo legano alla terra emiliana, ma opposto quasi e correttivo in lui di quell'altra linfa della grazia manieristica: è un accento nuovamente popolare e drammatico, quasi gonfiato a una declamazione e ricco di sangue. Improvvisi chiarori lunari nella città addormentata, rumor d'armi per i borghi solitari e prospettive inedite di palazzi, fughe di case antiche, muri intermina-

bili ed oscuri; e in questa atmosfera, quasi melodrammatica, il muoversi di personaggi comuni ed eroici, i bulli e i soldati, Fabrizio e Clelia, in una trasposizione del testo stendhaliano così fittamente contesta di intelligenza del tempo interno della narrazione e di soluzioni, anche spiritualmente, moderne da risultare non solo una interpretazione la più vicina possibile alla sensibilità del lettore d'oggi, ma addirittura, a momenti, un personale e nuovo poema epico”⁵.

Un anno dopo è Raffaele Carrieri, col suo stile inimitabile, a parlare dei lavori stendhaliani di Mattioli, scrivendo una sorta di racconto breve che è insieme un ritratto dell'artista e della sua opera:

“Il nostro primo incontro risale a molti anni fa, un'estate a Venezia. Me lo fece conoscere Cantatore. Mattioli aveva appena finito di illustrare per l'editore Guanda di Parma un racconto italiano di Stendhal, *Vanina Vanini*. Una ventina di disegni attraenti e singolari: dei cospiratori in tuba e redingote si esibivano in duelli rusticani, o isolati, si facevano amare da bellissime donne. I Carbonari romantici di Stendhal, attraverso la penna di Mattioli, si trasformavano in personaggi di Opera: la provincia di Parma di Giuseppe Verdi, fra Nabucco e Vespri. Mi pareva di sentire in sordina, dietro a ogni illustrazione, il coro di Verdi cantato dagli anarchici romagnoli: *Va pensiero sull'ali dorate*. Il protagonista del racconto somigliava come una goccia d'acqua al poeta russo Puskin degli autoritratti a penna. In una tavola in nero avevo riconosciuto in un carbonaro lo stesso Mattioli: sotto le falde della pesante tuba d'inchiostro di china, la sua bocca alla Danton era piena di sdegno.”⁶

Passano quattro anni e, nel 1972, Giancarlo Vigorelli mette in luce come per Mattioli (e per Manzù, a cui il critico da questo punto di vista lo avvicina), l'illustrazione non sia un lavoro di occasione. L'artista avverte anzi la necessità, quando decide di confrontarsi con un autore, di conoscerlo a fondo, di sentirne quasi fisicamente la presenza e le tracce. “Qualche anno fa, io mi sono trovato più volte

a guardare e a riguardare il suo arsenaleto stendhaliano; ebbene, non l'ho mai né visto né sentito, come altri artisti, compiacersi di una sua invenzione o risoluzione se non in rapporto accanito, non col suo lavoro in sé, ma col suo soggetto, Stendhal, Vanina e altri personaggi ... l'ho visto toccare i muri di certe strade di Parma, quasi per accertarsi se Stendhal fosse passato o no di lì, e trovarne un'orma, ghermirne l'ombra”⁷.

Gli anni settanta, segnati da una dimensione concettuale dell'arte, non sono però i più adatti a comprendere la misura descrittiva e figurale (non letteraria, che è altra cosa) di Mattioli, e non è forse un caso che, per trovare altri interventi critici su questo aspetto dell'attività dell'artista, si debbano aspettare gli anni ottanta. Nel 1981, appunto, Carluccio nota che la fama “pubblica” di Mattioli è affidata soprattutto all'illustrazione: in particolare al “*suo* Stendhal, prima *Vanina Vanini*, poi *La Certosa di Parma*: testimonianze di rapporti vivificanti con la letteratura e con la poesia, quasi a colmare la sua solitudine d'artista”⁸.

Due anni dopo Sgarbi osserva che l'artista riduce “la materia narrativa a un tema costante” e individua in questa *reductio ad unum* uno dei sintomi “della tensione ascetica di questo artista così apparentemente emotivo”⁹. Quasi contemporaneamente Quintavalle nota invece che le immagini stendhaliane “segnano un discorso sulla pittura romantica ma riletta attraverso de Staël e comunque mediata da un amore profondo per [...] la giunzione Milano-Parma-Parigi”¹⁰.

Del 1988, ancora, è un intervento di Sciascia. Stendhal, osserva, ha avuto molti illustratori ma pochi interpreti, e Mattioli è l'interprete più vicino al grande scrittore francese. La Parma di Stendhal può essere davvero Parma, oppure può essere Modena come pensava Antonio Delfini, ma in ogni caso le carte di Mattioli sono “più che a posto”, cioè “di rara congenialità. Stendhaliane, insomma”¹¹.

Gli interventi sull'argomento continuano anche negli anni novanta. Per Santini (1992) le illustra-

zioni della *Chartreuse* sono uno dei vertici dell'arte di Mattioli, sia dal punto di vista lirico (“Penso prima di tutto ai cieli e ai notturni, alle spiagge e alla vastità degli arenili, a certe vedute di Parma”), sia dal punto di vista visionario, per le sue “impennate di fantasia trascinate”¹².

Due anni dopo Quintavalle interviene ancora sulle illustrazioni dell'artista e stabilisce un parallelo fra la Parma di Mattioli e quella di Stendhal, dove entrambe le città sono creazioni mitiche, punto di partenza per dire l'oltre e l'altrove:

“Penso a quelle ombre, a quei profili, Cattedrale e Steccata ossessivamente scure, moli di chiesa contro densi cieli toccati dal bianco lampeggiare delle biacche. E penso al letto del torrente visto dall'alto, graffito di percorsi, di canali, di bruni segni che l'acqua scava e abbandona come tracce senza tempo. Ecco, sono queste le immagini della città che Mattioli ha dipinto perché restino nella memoria di tutti, della città che ha amato sempre, ma con sottile tristezza.[...] Così Parma non è la città di Mattioli più di quanto la *Chartreuse* di Henry Beyle sia quella di Valserena oppure quella di Modena. No, Parma per Mattioli è un pretesto e un mito, una terra desiderata, per un rapporto in realtà impossibile, impensabile”¹³.

In proposito potremmo ricordare quello che sembra un aneddoto, ma è invece una dichiarazione di poetica: pensiamo cioè alla risposta che diede Rimbaud, quando sua madre gli chiese che cosa avesse voluto dire in una sua poesia. “Ho voluto dire quello che ho detto, in questo senso e in tutti i sensi” replicò il poeta. Vale anche per Mattioli: la sua Parma ha infiniti significati.

E ancora. Nel 1998 Vallora commenta le carte stendhaliane dell'artista, mettendo in luce che un pittore come lui, così capace di interpretare un'opera letteraria, non è per nulla letterario nei suoi quadri. “È significativo anzi che lui, altro paradosso, stendhaliano per elezione, nella sua pittura distillata e rarefatta, intensa e bruciata (per di più in un'Italia che invece prediligeva il bozzetto privilegiando

il racconto nazional-popolare) non ha mai avuto tentazioni di racconto o di evocazione narrativa, non ha mai ceduto alle lusinghe del piccolo cantastorie”¹⁴.

Ma, alla fine di questo breve florilegio, lasciamo la parola (ultima, ma non ultima) a Beatrice Buscaroli. La giovane critica nota, a proposito delle illustrazioni di Mattioli, che l'artista “non teme la grandezza, come tanti, ma la mette alla prova, la saggia”¹⁵. Ed è questo uno degli insegnamenti più preziosi delle sue carte.

NOTE

¹ Enzo Tortora a Carlo Mattioli, s.d., Archivio Mattioli, Parma. Ringrazio Anna Mattioli Zaniboni, competente e appassionata direttrice dell'Archivio, per avermi segnalato e fatto avere una copia della lettera, oltre a una preziosa antologia critica sull'opera stendhaliana dell'artista.

² Macrì, 1950, p.57

³ Pincherle, 1955

⁴ Ragghianti 1965

⁵ Tassi 1967

⁶ Carrieri, 1968, p.159

⁷ Vigorelli, 1972, p.144-150

⁸ Carluccio, 1981

⁹ Sgarbi, 1983

¹⁰ Quintavalle, 1983

¹¹ Sciascia, 1988

¹² Santini 1992

¹³ Quintavalle, 1994, p.4

¹⁴ Vallora, 1998, p.102-104

¹⁵ Buscaroli, 2013



“Ut pictura poësis” Orazio

“Ut poësis pictura” Attilio Bertolucci

Luisa Viola

“La Chartreuse est un grand et beau livre”, un esordio lusinghiero questo per l'autore da parte di Balzac, nella lettera a Stendhal del 5 aprile 1839 e il libro era in vendita da pochissimo tempo, che si professa sincero ammiratore del romanzo, “sans flatterie, sans envie”, e sarà vero? e infatti subito dopo i complimenti declina alcuni appunti, li definisce osservazioni e non critiche, ma tali di fatto sono.

Prima di tutto, la velleità di voler descrivere una città reale, concreta, nominarla perfino, senza lasciare spazio all'immaginazione: “Laissez tout indécis comme réalité, tout devient réel; en disant Parme, aucun esprit ne donne son consentement.” Ora noi sappiamo bene quanto la Parma della Chartreuse appartenga alla scenografia più che alla storia, quanto sia il frutto di un intreccio costante tra reale e immaginario, ma tant'è. Balzac poi gli imputa un eccesso di “longuers” specialmente nella prima parte, e qui non saprei dargli torto...

“Puis il manque le côté physique de la peinture de quelques personnages, mais c'est un rien, quelques touches. Vous expliquez l'âme de l'Italie.” La lettera, lodi e appunti compresi e ampliati soprattutto sul tema dello *style* verrà puntualmente ripresa nell'articolo uscito sulla *Revue parisienne* del 25 settembre 1840. Risulta evidente che è proprio la risonanza della pubblicazione ciò che più tocca la suscettibilità e

più dispiace a Stendhal che infatti si decide a rispondere, e la lettera parte il 30 ottobre 1840, dopo tre stesure, e forse non conosciamo la versione definitiva, molti ripensamenti, molte correzioni (la lettura comparata fornisce non poche suggestioni sulla sua personalità, sulle sue ambizioni di autore, sulla sua poetica, sul rapporto tra i due).

Fintamente riconoscente, e invero con accesa e risentita ironia promette di ridurre le 54 pagine iniziali a 4 o 5 (!), dichiara di cercare di scrivere nella maniera più sincera e chiara (non senza attacchi polemici a scrittori contemporanei, George Sand, Walter Scott ecc.), e per quanto riguarda i personaggi di ispirarsi alla pittura, “Je lis l'Arioste dont j'aime les récits. La duchesse est copiée du Corrège. Je vois l'histoire future des lettres françaises dans l'histoire de la peinture.” (dal terzo abbozzo).

E questo è un bellissimo spunto, per andare alla ricerca, almeno per quanto riguarda i tre protagonisti principali della Certosa, la Sanseverina Fabrizio e Clelia, dei profili, dei modelli da cui, sotto il nome e il nome del nostro Correggio, Stendhal ha potuto “copiare”, per usare le sue parole.

Sì perché se l'esercito dei critici dei lettori e degli appassionati, specialmente parmigiani, si è ampiamente esercitato, e forse anche divertito, nella complessa e dibattuta partita a scacchi tra la Parma storica e reale

e la Parma di Stendhal, se Palazzo Farnese sia la Pillotta, se la Torre Farnese che rinchiude Fabrizio sia il Torrione Visconteo, se la cittadella del generale Conti sia la nostra amena Cittadella, se il Po attraversato a nuoto da Fabrizio sia quello di Sacca, se la porticina di palazzo Crescenzi sia quella di via Pietro Giordani, se infine, quesito dei quesiti, dilemma supremo, la Certosa in oggetto sia la Certosa di Valserena o quella di via Mantova..., ebbene raramente la stessa acribia comparativa si è esercitata nei confronti dei personaggi. A parte qualche pittore, per esempio Carlo Mattioli.

Eppure gli indizi non mancavano, non sono mai mancati, anzi, a partire dalla lettera citata ne troviamo molti variamente sparsi tra le pagine della *Chartreuse*. Per esempio, parlando di Fabrizio e della sua influenza sulla duchessa, il canonico Borda così riflette: “La voilà qui fait l’amour avec son neveu,.... Au fait ce jeune Fabrice est plein de grâces, grand, bien fait, une figure toujours riante...et, mieux que cela, un certain regard chargé de douce volupté, une physionomie à la Corrège, ajoutait le chanoine avec amertume.” (cap.V).

E ancora Fabrizio (ibidem), nel momento di salutare Clelia allora dodicenne, dopo il primo incontro nella foresta subito prima della fuga protetta dalla madre e dalla zia, “Si jamais je me tire d’affaire, dit-il à Clélia, j’irai voir les beaux tableau de Parme, et alors daignerez-vous de rappeler ce nom: Fabrice del Dongo?” Un futuro, che poi sarà quello di un amore tormentato e impossibile, che si declina da subito sotto il segno di Correggio....sì, poiché non vi possono essere dubbi che parlando dei bei quadri di Parma Stendhal intendesse i dipinti, e per traslazione gli affreschi, del Correggio, il pittore che maggiormente considerava tra gli artisti del Rinascimento italiano (forse superiore a Raffaello, diceva lui), e certamente quello che più amava per la capacità di seduzione, per il potere che aveva di suscitare con la felicità/facilità dell’eloquio, come Ariosto?, con la tenerezza dei suoi personaggi e con la “grazia”, incomparabili emozioni nell’anima dello spettatore, nella sua in particolare.

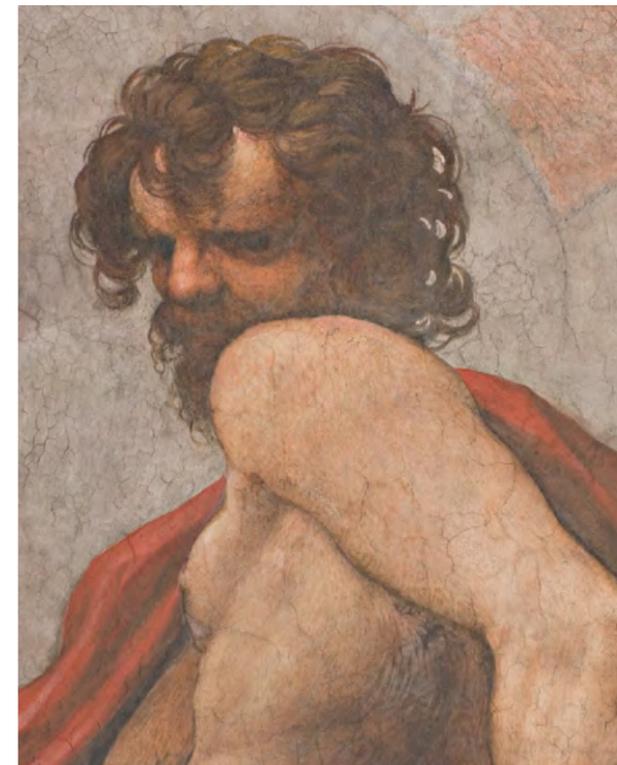
Ora, in questa direzione, vorrei soffermarmi un attimo sulla Sanseverina e su Fabrizio, in quanto “copiati” dal Correggio. Nel romanzo il personaggio di Gina viene inquadrato più che attraverso una puntuale descrizione fisica (Balzac non aveva tutti i torti...), attraverso la gestualità e la mimica, l’eleganza del portamento, il fascino e la vivacità dell’eloquio, *pétillante*, scintillante?, la definisce Stendhal. Quella che noi diremmo una bellezza di carattere, brio e malizia, entusiasmo, fatta di verve gusto e intelligenza più che di lineamenti o misure classiche, attraente come un tipo più che un modello senza tempo, in certo modo una bellezza “irregolare”, anticlassica, esattamente quel genere di donna che possiamo ritrovare nelle tele con gli “Amori di Giove” del nostro Correggio, nelle ninfe sedotte da Giove e dalle sue metamorfosi, Danae, Leda, Io...Più volte a questo proposito sono state notate e sottolineate le forme non perfette delle giovani donne in questione, fianchi larghi, gambe non particolarmente slanciate, spalle rotonde, lineamenti “comuni”, al confronto con la dichiarata esibita sensualità dell’offrirsi e mostrarsi, si pensi solo all’Io, o alla Danae. Ecco, io penso in particolare alla Danae, sorta di Annunciazione pagana..., che Stendhal conosceva dato il grande successo che la tela aveva avuto soprattutto in Francia (vista forse a Parigi o forse a Roma, considerando il percorso incredibilmente tortuoso dell’opera prima di trovare stabile collocazione nella collezione Borghese), e di cui parla con grande ammirazione più di una volta, quella Danae con il naso lievemente lungo, dai capelli castano dorati intrecciati e sul punto di sciogliersi, i piedi piccoli dall’alluce lievemente valgo, con i seni alti sul ventre morbido, per la quale irregolarità e imperfezione costituiscono elementi di identità originalità autenticità, dunque seduzione. Quelle “exceptiones à la beauté”, sulle quali Stendhal si sofferma nel *De l’Amour* (1822), in grado però di suscitare la passione e, di più, cristallizzare l’amore, in particolare il suo amore, non contraccambiato, per la milanese Matilde (*Métilde*) Viscontini.

È da quel tipo di donna che Fabrizio può sentirsi at-

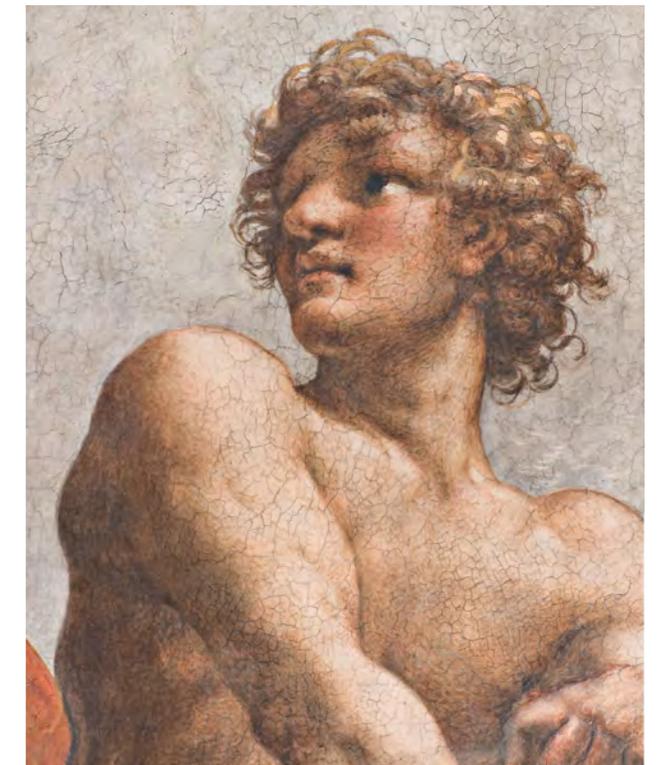
tratto prima di amare Clelia, è da quel tipo di donna che il giovane principe Farnese può sentirsi sedotto, è da quel tipo di donna che il conte Mosca può sentirsi dominato. E proporrei in calce un disegno di Carlo Mattioli della Sanseverina (cat. mostra p.63), in cui ritrovare il carattere eccentrico e irregolare della fisionomia, per esempio nel naso allungato, il brio gestuale e provocante, per esempio nella torsione repentina del busto, della Gina / Danae testé identificata, in un percorso a ritroso, che per Mattioli, necessariamente e forse inconsapevolmente, va da Stendhal a Correggio e non viceversa.

Del bel Fabrizio la descrizione più completa, e ancora una volta poco dettagliata fisicamente, che abbiamo è quella sopraccitata e riassumibile così: portamento fiero, occhi grandi, sguardo dolce e voluttuoso, che io intenderei come “caldo”, carezzevole e carico di

promesse, non certo arrogante o padrone. Sappiamo che quando viene a Parma molti anni prima di scrivere il romanzo, Stendhal visita gli affreschi del Duomo e di San Giovanni Evangelista, che certamente non erano in buone condizioni di leggibilità data la cattiva situazione conservativa ampiamente documentata per tutto il Settecento, umidità, infiltrazioni, sollevamenti, nerofumo per le candele ecc., inoltre si sarà trovato in condizioni di scarsa visibilità dati i tempi, e pur avendo trovato magari un sagrestano compiacente che lo portasse, attraverso le scalette intramurarie, a livello del cornicione. In ogni caso sarà rimasto colpito, come lo siamo noi ancora e ora, dal cerchio dinamico, muscoloso e maschile degli Apostoli della cupola di San Giovanni, e non avrebbe avuto che da scegliere tra quegli uomini giovani e prestanti, per esempio Filippo o, di suprema



Correggio, Cupola di San Giovanni Evangelista, particolare dell’apostolo Filippo.



Correggio, Cupola di San Giovanni Evangelista, particolare dell’apostolo Giacomo minore.

bellezza, Giacomo minore, quello bruno o quello biondo... Il romanzo non ci aiuta nell'incertezza, e si direbbe che anche Carlo Mattioli non abbia saputo, o voluto, sciogliere il dubbio, tanto è vero che nei dipinti e disegni in cui compare Fabrizio perlopiù è bruno ma in alcuni casi è biondo...

Certo in entrambi i giovani Apostoli, ritroviamo quella monumentalità aitante, quell'allure scapigliata, romantica?, quello sguardo caldo e profondo, quelle labbra sensuali che non potevano non sedurre e colpire Stendhal ("les fresques sublimes de Parme", lettera alla sorella Pauline del 17 ottobre 1814), e che ci riportano alla descrizione del giovane Fabrizio.

Ma per quanto riguarda Clelia, protagonista pur in ombra ma potente e determinante dell'intreccio, nessuna dichiarazione né diretta né indiretta, e tuttavia, ricostruendo il percorso dei viaggi di Stendhal a Parma, una non flebile traccia possiamo trovarla in una nota di viaggio, in *Rome, Naples et Florence* 1817, del 19 dicembre 1816. Una pagina di diario, o meglio quasi un racconto: "Les fresques sublimes de Corrège m'ont arrêté à Parme, d'ailleurs ville assez plate. *La Madone bénie par Jésus* à la bibliothèque m'a touché jusqu'aux larmes. Je paye un garçon de salle pour qu'il me laisse un quart d'heure seul, perché au haut de l'échelle. Je n'oublierai jamais les yeux baissés de la Vierge, ni sa pose passionnée, ni la simplicité des ses vêtements. Que dire des fresques du couvent de San Paolo? Peut-être que, qui ne les a pas vues, ignore tout le pouvoir de la peinture. Les figures de Raphaël ont pour rivales les statues antiques. Comme l'amour féminin n'existait pas dans l'antiquité, le Corrège est sans rival. Mais, pour être digne de le comprendre, il faut s'être donné des ridicules au service de cette passion. Après les fresques, toujours bien plus intéressantes que les tableaux, je suis allé revoir, au nouveau musée bâti par Marie-Louise, le *Saint Jérôme* et les autres chefs-d'œuvre jadis à Paris."

Un vero e proprio tour de force quello di Sten-

dhal, considerando che arriva al mattino in carrozza da Piacenza, mentre alla sera lo troviamo già a Reggio Emilia, e che comprende pure una visita a Giambattista Bodoni, per l'esaltazione tipografica del quale non risparmia qualche ironia...È una narrazione davvero entusiasmante, che intreccia il diario all'esperienza sentimentale alla critica d'arte, e che noi riusciamo a visualizzare perfettamente, contestualizzandola e traducendola quasi in ripresa cinematografica... Dunque immaginiamo Stendhal, correre a vedere le cupole di San Giovanni Evangelista e della Cattedrale, nella mattina invernale parmigiana, quindi entrare nel convento di San Paolo per godere della volta affrescata con la caccia di Diana, che non conosce. La Camera di Correggio era stata riscoperta nel 1794 dopo secoli di censura, resa poi più accessibile dalla soppressione napoleonica dei conventi del 1810, tuttavia entrare risultava ancora impresa affatto facile, per la quale occorre permessi e raccomandazioni, e le lettere di presentazione che si era procurato a Milano; infine lo vediamo trafelato salire i gradini del grande scalone che porta al Farnese mentre la luce già scarsa del giorno comincia a calare, per tornare a vedere le grandi tavole sacre appena rientrate nel febbraio del 1816 a Parma dalla Francia, dove dal 1796 brillavano nelle sale del Louvre, capisaldi della grande utopia del Musée Napoléon (*Madonna di San Gerolamo*, *Madonna della scodella*, *Compianto di Cristo*, *Martirio dei quattro Santi*, già viste studiate e ammirate a Parigi), non restituite alle chiese cittadine ma destinate, per volontà di Maria Luigia (Marie-Louise come la chiamano i francesi) e di Paolo Toschi a costituire le pietre miliari del progettato museo Ducale.

Ma quel che cerca e che lo illumina, come risalta dalle sue parole, lo trova alla biblioteca, sa o ha saputo dai monaci benedetti che il frammento di muro distaccato a massello dal catino absidale di San Giovanni intorno al 1586, si trova murato al fondo di uno dei corridori della Pilotta, dove è stata realizzata la grande biblioteca Palatina. Intanto

calano le ombre del pomeriggio padano, il frammento sta molto in alto, quindi lo scrittore riesce a procurarsi, grazie a una mancia adeguata suppongo, una scala, sì una scala da biblioteca, di quelle che ancora si utilizzano per esempio nel Salone Maria Luigia, che hanno in alto un piccolo spazio per appoggiarsi, insomma quelle che siamo abituati a vedere nelle nostre frequentazioni e ricerche. E magari, dal solito garçon, riesce a procurarsi anche una lanterna per fugare l'oscurità...malgrado ciò le condizioni di visibilità devono essere precarie, tanto è vero che Stendhal cade in un fraintendimento iconografico, parla di una Madonna benedetta perché non riconosce la corona che il Figlio tiene nella mano destra, che non benedice ma incorona.

Malgrado difficoltà e misunderstanding il nostro si commuove fino alle lacrime, la Vergine di Correggio lo trasporta in quella condizione emotiva, tra l'estetico l'estatico e il mistico che noi ormai definiamo come sindrome di Stendhal. E quella emozione, quella visione gli resterà impressa, ne sono certa, così per noi che, riprendendo in mano le pagine del romanzo, proviamo a soffermarci su quelle che sono le caratteristiche fisiche e psicologiche della giovane donna. Alcune parole chiave, veri e propri leitmotiv ricorrono sempre quando si parli di Clelia: la sua bellezza viene definita *céleste*, di donna discesa dal cielo?, e piena di *grâce*, e non è forse per Stendhal proprio Correggio il pittore della grazia?

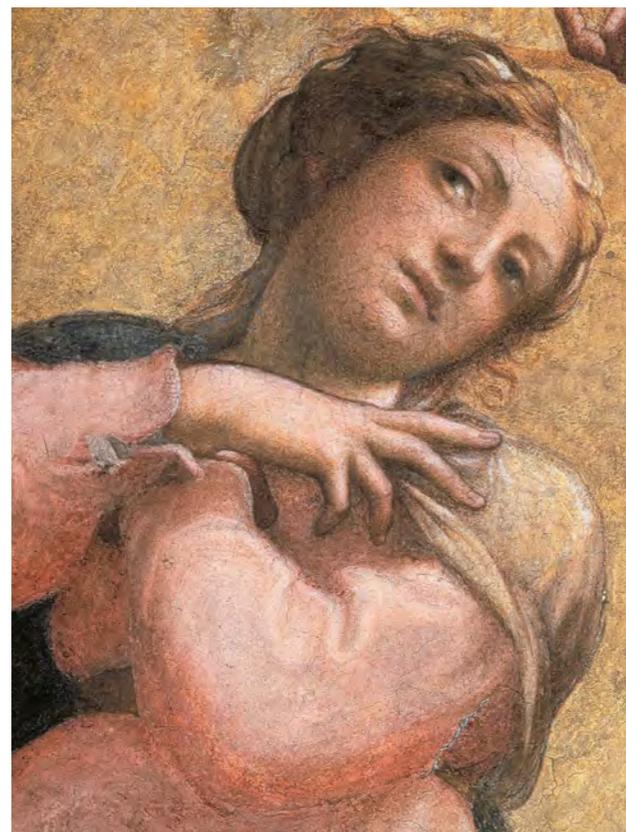
Ma è soltanto avanti, nel capitolo quindicesimo,



Correggio, *Incoronazione della Vergine*, affresco staccato, Parma Galleria Nazionale su concessione MiBACT – Complesso Monumentale della Pilotta

che troviamo una qualche descrizione, non detagliata in verità ma comunque ricca di implicazioni: “L’admirable singularité de cette figure dans laquelle éclataient les grâces naïves et l’empreinte céleste de l’âme la plus noble, c’est que, bien que de la plus rare et de la plus singulière beauté, elle ne ressemblait en aucune façon aux têtes de statues grecques.”, e più avanti: “Clélia avait des cheveux blonds cendrés, se détachant, par un effet très doux, sur des joues d’un coloris fin, mais en général un peu trop pâle.”, troppo pallida tranne quando arrossisce...

Eh sì, perché il carattere di Clelia è segnato dalla devozione e dall’obbedienza al padre, il temibile generale Fabio Conti, dalla riservatezza e dal pu-



Correggio, *Incoronazione della Vergine*, particolare, Parma Galleria Nazionale

dore, per cui quasi sempre si protegge abbassando gli occhi e le palpebre... di fronte al padre, di fronte alla duchessa, di fronte a Fabrizio, in società ecc. Questo pudore questa riservatezza si traducono in timidezza e in quell’imporporarsi delle guance e del volto che ricorre come un simbolo forte e un “colore” del personaggio in tante delle pagine della *Chartreuse* nelle quali Clelia è in scena.

“La forme seule du front eut pu annoncer à un observateur attentif que cet air si noble, cette démarche tellement au-dessus des grâces vulgaires, tenaient à une profonde incurie pour tout ce qui est vulgaire.”

Certo la purezza e l’elevatezza dello spirito animano il carattere di Clelia, vulnerabile e forte insieme, ne sorreggono il coraggio, il fervore e l’ardore nei momenti critici della vita: l’arresto di Fabrizio, la consolazione nella prigionia, l’aiuto alla fuga, la malattia del padre, il voto di rinunciare a Fabrizio, il nuovo incontro, la trasgressione... insomma una personalità complessa, un’identità femminile a tutto tondo, vorrei dire moderna oltre che romantica, nel suo dibattersi tra sentimenti contrastanti e quasi opposti, tra l’adolescenza e la maturità, più in generale tra il passato della condizione femminile e il futuro della libertà di scelta. Solo ad una superficiale lettura Gina può sembrare più libera, emancipata, là dove invece risulta alla fine più prigioniera delle convenzioni sociali.

Ma torniamo davanti alla Vergine incoronata di Correggio, che oggi possiamo trovare nelle sale della nostra Galleria Nazionale, dopo il restauro e il distacco operati nel 1937, che hanno scoperto la sottostante sinopia, magnifico exemplum del genio creativo e della mano sicura e autorevole del Correggio, percepibile nitidamente nel tratto fluente e articolato a pennello, e ancora visibile nella galleria dell’Incoronata della biblioteca Palatina. Ascoltiamo Roberto Tassi: “Sui tre affreschi staccati domina l’Incoronazione della Vergine; così racchiusa nella sua condizione di frammento, sembra ancor più stillare quella tenerezza rorida,

nobile, giovane, che aveva commosso Stendhal.” Non v’è dubbio che il distacco della pellicola pittorica, pur con ogni cautela, ha anemizzato e in parte devitalizzato il prezioso frammento, che tuttavia mantiene e trasmette la dimensione monumentale e sacrale della Madre e del Figlio impaginati entro una fervida luce dorata e declinati in forme auliche impreziosite da una tavolozza pastello di sicura derivazione romana e raffaelliana. Non Maria, lombarda piuttosto, protagonista senza aureola che, per dirla con Stendhal, non ha la testa di una statua greca, non indossa indumenti fastosi ma vesti di donna tra le tante, non ha acconciatura elaborata e rigida ma capelli appena raccolti e morbidamente scompigliati da una brezza leggera che potrebbe essere quella provocata dalla discesa dello Spirito Santo, che rechina la testa obbediente al gesto regale del Figlio Re ma nello stesso tempo istintivamente si sottrae, con la leggera torsione delle spalle e con gli occhi, occhi che non lo guardano direttamente, forse richiamati dalla discesa della colomba forse alla ricerca di una via di fuga rispetto a una celebrazione che la imbarazza, che le sembra un eccesso... quell’imbarazzo che le imporpora i pomelli di un colore acceso, quasi un rosso più che un rosa incarnato. Mentre le braccia si incrociano sul cuore, testimonianza di amore fedeltà obbedienza sì, ma insieme sorpresa, un gesto reso vibrante e trepido dall’empito del cuore che batte forte in petto e le tiene i gomiti sollevati e sospesi quasi anch’essi fossero ali per una ascesa. La lezione di Leonardo indagatore dei moti dell’anima, degli affetti che si comunicano nei gesti e nelle fisionomie, probabilmente quello del Cenacolo, ispira Correggio in questo ritratto di donna del suo tempo e insieme di tutti i tempi..., non stupisce allora la commozione e l’entusiasmo di Stendhal nel vederla, nel riconoscerla, nel ricordarla poi... e non credo serva ulteriore confronto tra la descrizione di Clelia tratta dalle pagine della *Chartreuse* e l’ekphrasis che nasce spontanea di fronte alla nostra Incoronata, si tratta di un’ade-

renza quasi perfetta, una sintonia armonica di gesti colori espressioni e sentimenti. Se la pittura è, come è, anche una scuola e un laboratorio di empatia, allora Stendhal ha compreso perfettamente la lezione traducendola in parole e caratteri nelle sue pagine, e in perfetta consapevolezza nel momento in cui dichiara “Je vois l’histoire future des lettres françaises dans l’histoire de la peinture.”, segnando così la nascita del romanzo moderno.

Nel vasto repertorio dei dipinti disegni litografie oggetti di Carlo Mattioli dedicati alla *Chartreuse* in varie fasi e momenti del suo iter creativo e produttivo, tuttavia addensato intorno a due fasi distinte ma entrambe essenziali, quella dei primi anni ’50 messa in moto dal Convegno stendhaliano tenuto a Parma nel 1950, e caratterizzata dalla prevalenza di tempere e acquerelli, anche insieme, su carta, e disegni anche a inchiostro; e quella delle litografie a colori per una preziosa edizione (Parma 1977), illustrata del romanzo, la comparsa sulla scena di Clelia è rara. Dovrei dire di tutti i personaggi femminili ma non voglio lasciarmi andare a speculazioni improprie quindi mi fermo a Clelia.

In un disegno del 1950 (cat. mostra p.60) in cui Clelia compare con il padre, la giovane, mentre il generale Conti ruba tutto il primo piano, è appena in ombra, i capelli raccolti ma non acconciati, e soprattutto le palpebre abbassate (e lievemente gonfie come la Scapigliata...), sembra sottrarsi al nostro sguardo, fare un passo indietro, con quella riservatezza e pudore, che diventano obbedienza, ma sanno nascondere anche un segreto, il mistero dell’ardore amoroso, della capacità di scegliere e agire, il fuoco del coraggio di vivere.

E poi (cat. mostra p.89) c’è una tempera, gli anni sono quelli, in cui il soggetto è sempre tratto dal capitolo quindicesimo, uno degli episodi più forti emotivamente, e anche cruciale per l’intreccio romanzesco, è il loro secondo incontro, appena si riconoscono..., tutta la prima parte del romanzo ha portato a questo, ed è un incontro drammatico che spinge Clelia a guardare a fondo nel suo

cuore, scoprire l'amore, decidere di agire contro la volontà del padre: davanti ai suoi occhi Fabrizio viene condotto in prigione dentro la cittadella dai gendarmi dopo essere stato arrestato. " ...Fabrice était superbe au milieu de ces gendarmes; c'était bien la mine la plus fière et la plus noble; ses traits fins et délicats et le sourire de mépris qui errait sur ces lèvres, faisaient un charmant contraste avec les apparences grossières des gendarmes qui l'entouraient. Mais tout cela ne formait pour ainsi dire que la partie extérieure de sa physionomie; il était ravi de la céleste beauté de Clélia, et son oeil trahissait toute sa surprise [...] Clélia rougit et fut tellment interdite qu'elle ne trouva aucune parole pour répondre."

Il dramma va in scena al crepuscolo, nel romanzo e nel dipinto di Mattioli, sullo sfondo, incomben- te, la torre Farnese, che in Cittadella non c'è e neppure ricorda il Torrione in capo al ponte Verdi, ma piuttosto Castel Sant'Angelo (qualche contami- nazione con Tosca, con l'arresto di Cavaradossi?, altra storia di amori impossibili...immaginazione si somma ad immaginazione, alla libertà narrativa di Stendhal la fantasticheria di Mattioli), Fabrizio altero tra i gendarmi in divisa, guarda Clelia affac- ciata, o nascosta?, nella carrozza, e il suo viso sotto il cappellino ottocentesco è una macchia rossa.

Nella sua aspirazione alla sintesi, alla stilizzazione metaforica del racconto in simbolo, aspirazione che è propria del sentire moderno e della poesia tout court, la sensibilità di Mattioli coglie l'ele- mento essenziale della personalità della Clelia di Stendhal, e, attraverso le pagine del romanzo, di un modello di femminilità già racchiuso e rappre- so nella Incoronata di Correggio con le sue gote arrossate dall'emozione interiore, e lo trasporta e lo consegna ai nostri giorni inquieti.

"Ut pictura poësis" recitava Orazio, e Stendhal fa suo questo impegno traducendolo nelle pagine del suo romanzo, ispirandosi a Correggio e non solo; "ut poësis pictura" variava Attilio Berto- lucci appassionato lettore e interprete di opere e

artisti; e ancora Carlo Mattioli dalla poesia alla pittura, nella costante aspirazione a un dialogo ininterrotto, nel cerchio perfetto dell'eterno rim- balzo, dell'eterno rispecchiamento che sostanzia ancora oggi il fascino e la magia di un incontro d'amore.

Nota dell'autore

Le citazioni dal romanzo sono tutte estrapolate da Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, 1949

Le citazioni dalle lettere derivano dai tre volumi delle *Correspondances*, 1963-1967

Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, 1854

Stendhal, *Le Corrège*, 1977

Tassi, 1999, p.580

Bertolucci, Lettera a Roberto Tassi 5 maggio 1976, 2019

Les *Charteuses* Palatine

Maria Elisa Agostino, Ilaria Azzoni

Le edizioni de "La Certosa di Parma" della Bi- blioteca Palatina hanno avuto un accrescimento nel numero grazie all'opera di Angelo Ciavarella (San Marco in Lamis, Foggia 1915 - Parma 1993), direttore della Biblioteca Palatina dal 1957 al 1973. Nella sua biblioteca privata¹, sono presenti quattro edizioni della *Chartreuse*: quella stampata a Parigi da Conquet nel 1883, quella di Garnier del 1950 con note di Henri Martineau, quella della Librairie Générale Française del 1972 con introduzione e commento di Victor Del Litto e l'edizione russa stampata a Mosca nel 1959. L'interesse dimostrato da Ciavarella per Stendhal e per la *Chartreuse* è im- putabile, con buona probabilità, al fatto di vivere a Parma, dove si ritrovò a lavorare dopo aver vinto nel 1940 il concorso per entrare nelle biblioteche governative². Aveva mostrato lo stesso interesse culturale per il luogo che lo ospitava quando a Catania, nominato direttore della Biblioteca Uni- versitaria, aveva promosso ed allestito la mostra "Verga, De Roberti, Capuana" e di essa aveva dato alle stampe il catalogo.

Numerose sono le pubblicazioni in cui Ciavarella si è occupato di Stendhal e della *Chartreuse*. Nei due volumi che la Biblioteca Palatina ha pubbli- cato per rendergli omaggio esse sono elencate interamente: *Quaecumque recepit Apollo. Scritti in onore di Angelo Ciavarella*, nel 1993 e *Angelo*

Ciavarella. Catalogo della mostra bibliografica, nel 1998.

La sua opera si è manifestata, inoltre, nella par- tecipazione ad iniziative organizzate per celebra- re la figura di Stendhal nella sua interezza. Tra il settembre e l'ottobre del 1950 si svolsero a Parma le prime *Giornate Stendhaliane* a cui parteciparo- no le massime autorità culturali di Francia e Italia: Pierre e Henri Martineau, Jean Louis Vaudoyer, Pietro Paolo Trompeo, Luigi Foscolo Benedetto, Victor Del Litto, Bruno Pincherle, massimi stu- diosi della produzione stendhaliana. La Biblioteca Palatina fu chiamata a collaborare con le altre isti- tuzioni cittadine; l'esposizione si svolse nel Ridot- to del Teatro Regio, a causa delle precarie condi- zioni in cui versava ancora la biblioteca a seguito dei bombardamenti del 1944. Il catalogo fu curato da Angelo Ciavarella e Virgilio Marchi, l'impagi- nazione da Carlo Mattioli³. L'intento della mostra era documentare la passione di Stendhal per l'Italia grazie all'esposizione di volumi, dipinti, incisioni, cimeli. La sezione bibliografica, assai nutrita, cu- rata dallo stesso Ciavarella, vedeva esposte varie edizioni della *Chartreuse* in francese, in italiano e altre lingue. Molte di queste edizioni erano di proprietà della Biblioteca Palatina (8 francesi, 6 italiane, 1 spagnola). Tra le edizioni italiane fi- gurava altresì l'edizione uscita a puntate tra il 15

novembre 1913 e il 3 dicembre 1914 sul periodico parmense *Il Presente*. Altre edizioni furono chieste in prestito a collezionisti privati, come nel caso dell'edizione americana del 1901⁴, o ad altre istituzioni, per lo più straniere.

Qualche anno più tardi, nel 1959, fu organizzata presso la Galleria dell'Incoronata della Biblioteca Palatina una mostra stendhaliana che intendeva celebrare i centoventi anni dalla pubblicazione della *Chartreuse*, avvenuta nell'aprile del 1839⁵. La Biblioteca lavorò di concerto con la Sezione Musicale, l'Archivio del Teatro Regio, l'Archivio di Stato e altri istituti. Per quella occasione vennero esposti materiali di diversa natura: stampe, disegni, giornali, manoscritti musicali, per cercare di rendere visivo il romanzo e rendere tangibili le diverse ispirazioni di Stendhal, intraprendendo una sorta di "viaggio". In questo modo, infatti, erano definite le sezioni della mostra che toccavano vari aspetti: storico-politico, pittorico-artistico, geografico e musicale. Per la sezione bibliografica vennero utilizzati solo volumi di proprietà della Biblioteca Palatina: esemplari in francese, italiano e altre lingue.

Degli esemplari francesi esposti, grazie ai registri inventariali, apprendiamo che negli anni precedenti queste celebrazioni furono acquistati: l'edizione illustrata stampata da Audin a Lione nel 1948 con prefazione di Jean-Louis Vaudoyer (acquistata nel 1954); due edizioni francesi del 1957: quella pubblicata a Verviers da Gérard e quella di Parigi, pubblicata da Colin.

Tra il maggio e il giugno del 1967 si svolse a Parma il *VI Congresso Internazionale Stendhaliano*, con *Mostra Stendhaliana*, curata dalla Biblioteca Palatina in collaborazione con il Museo Teatrale della Scala.

L'esposizione⁶, che occupava le due Gallerie, Petitot e Incoronata della Biblioteca Palatina, perfezionava quella tenuta nel 1959, documentando e illustrando tre temi principali: *La Certosa di Parma*, il Correggio e il mondo musicale di Stendhal.

Le edizioni della *Chartreuse* figuravano perlopiù in francese e italiano, dalla prima del 1839⁷ alle recenti del 1965 e 1966, ma anche in diverse lingue straniere. Accanto ad esse erano presenti, inoltre, libretti d'opera e spartiti (numerosi di provenienza dalla Sezione Musicale della Biblioteca Palatina), incisioni, acquetinte, litografie a colori, dipinti ad olio, miniature in avorio. Il contributo del Museo della Scala con 80 pezzi voleva testimoniare gli interessi di Stendhal per il mondo teatrale del suo tempo.

Le finalità della mostra erano quelle di illustrare che nella *Chartreuse* "si fondono come cera sotto il fuoco in un amalgama perfetto i tre grandi motivi di tutta l'attività e dell'interesse di Stendhal: la pittura, la musica e la poesia"⁸.

Continuando lo spoglio dei registri inventariali apprendiamo che altre edizioni de la *Chartreuse* furono acquistate nel periodo di tempo intercorso tra la mostra del 1959 e il convegno internazionale del 1967: l'edizione parigina del 1922 edita da Cres et C.ie con la prefazione di Adolf van Bever; l'edizione parigina del 1926, edita da Henri Cyral, con illustrazioni a colori; l'edizione stampata a Losanna dalle Éditions Rencontre nel 1961, con la prefazione di Victor Del Litto (acquisto 1962); le due edizioni francesi del 1965 (Parigi, Gründ e Éditions Baudelaire, acquisti 1967); l'edizione italiana con la prefazione di Guido Piovene del 1964 (acquisto 1965).

Non è possibile indicare se esse furono esposte in quella occasione perché il minuto catalogo non ne fornisce l'elenco.

La mostra del 1967 nella sezione pittorico-artistica poneva l'attenzione sull'infatuazione di Stendhal per il Correggio. A questo proposito non si può non ricordare che la mostra si svolse dove era ed è presente la sinopia dell'affresco che rappresenta l'*Incoronazione della Vergine*, realizzato dal Correggio intorno al 1522 per il catino absidale della abbazia benedettina di San Giovanni Evangelista di Parma. Entrambi giunsero in Biblioteca nel

1586, staccati e posti dove una volta erano conservate le raccolte d'arte farnesiane, in quella che oggi prende il nome di Galleria dell'Incoronata proprio in virtù della presenza dell'affresco. Nel 1937, poi, l'affresco fu separato dalla sinopia e collocato nelle collezioni della Galleria Nazionale.

La leggenda racconta che Stendhal, fermatosi a Parma per brevissimo tempo, affascinato da questo affresco, abbia pagato l'addetto di turno per far sì che questi lo lasciasse per un quarto d'ora da solo sulle scale per poter ammirare la pittura da vicino: "Je ne m'arrête qu'une heure à Parme pour les fresques sublimes du Corrège. *La Madonne bénie par Jésus*, à la Bibliothèque, me touche jusqu'aux larmes"⁹. Alcuni studiosi affermano che la scelta di Stendhal di ambientare il suo romanzo a Parma fosse imputabile al fatto che in quel luogo aveva lavorato il pittore a lui più caro, il Correggio.

Nel 1972 si è tenuta la Giornata parmense del *IX Congresso Internazionale stendhaliano di Bologna*, che aveva previsto anche una mostra bibliografica presso la Biblioteca Palatina¹⁰. I congressisti giunti a Parma furono coinvolti in un giro turistico per la città, soprattutto nei luoghi corregheschi e visitarono le due certose, quella di Valserena e quella di S. Martino de' Bocci¹¹.

Nel 1977 *La Certosa* viene ripubblicata in una splendida edizione edita dalla Tipografia Nazionale Azzoni, corredata da 14 litografie di Carlo Mattioli e con testo originale francese e la prefazione di Victor Del Litto¹².

Angelo Ciavarella non ha voluto lasciar passare il secondo centenario dalla nascita di Stendhal (Grenoble, 1783), senza realizzare un tributo. Pubblica, infatti, *Gli incontri di Parma con Stendhal. 200 anni fa nasceva a Grenoble l'Autore della Chartreuse*, dove viene dato grande risalto alla gratitudine che Parma ha mostrato nei confronti di Stendhal per avergli intitolato il suo romanzo forse più celebre. In conclusione, la raccolta della Biblioteca Palatina si presenta ricca di numerose edizioni, in molteplici lingue: russo, francese, tedesco, solo per citarne

alcune. Tale ampiezza di volumi testimonia, una volta di più, l'impegno della Biblioteca Palatina, da sempre profuso per la ricerca e l'accrescimento di raccolte librarie qualitativamente elevate, perché "la cultura batte il tempo".

NOTE

¹ La biblioteca fu donata dagli eredi alla Biblioteca Palatina nel 2007. Per la biografia di A. Ciavarella cfr. *Bollettino Museo Bodoniano*, pp. XVII-XIX.

² A causa della chiamata alle armi fu costretto ad assentarsi dalla città dal 1941 fino al 1946.

³ *Giornate stendhaliane*, 1950.

⁴ Dai registri inventariali risulta che nel 1950 fu donata alla biblioteca tale edizione. La donazione avvenne ad opera di Antonio Calitri, che l'aveva gentilmente concessa in prestito per lo svolgimento delle *Giornate stendhaliane*.

⁵ Per il catalogo della mostra vedi *Mostra stendhaliana*, 1959.

⁶ Per il catalogo della mostra vedi *Mostra stendhaliana*, 1967.

⁷ Stampata a Bruxelles per i tipi della "Société belge de Librairie Hauman et Cie". Si tratta non della prima edizione vera e propria, stampata a Parigi da Ambroise Dupont, ma della contraffazione belga della stessa. Infatti, esisteva un mercato parallelo, generato dai librai belgi, che immettevano sul mercato copie di volumi editi in Francia a minor costo e con una cura editoriale più frettolosa, come dimostra il nostro esemplare. Infatti esso presenta sul frontespizio un banale errore tipografico: Stendahl anziché Stendhal. L'esemplare fa parte del fondo Palatino (collocazione Pal. 15717 1-2), vale a dire dei volumi della biblioteca privata dei duchi Borbone-Parma, detta appunto Palatina, messi a disposizione del pubblico a Lucca nel 1837 e poi trasferiti a Parma dieci anni dopo, in occasione del ritorno in città della dinastia.

⁸ *Mostra stendhaliana*, 1967, p.14

⁹ Stendhal, 1983, p. 94.

¹⁰ Ciavarella, 1983, pp. 14-17.

¹¹ *Atti del IX Congresso Internazionale*, 1976.

¹² Un esemplare di questa edizione è conservato in Biblioteca Palatina, alla collocazione "Pregevoli Moderni B 116": fondo di volumi preziosi, voluto da Ciavarella stesso.

Edizioni in mostra

- Stendhal
The Chartreuse of Parma
translated from the French by the lady Mary Loyd; with a critical introduction by Maurice Hewlett
New York, P.F. Collier, 1901
BPPr, Nud 15.5.132
- Stendhal
La Cartuja de Parma, traducción de Antonio Muñoz Pérez, ilustraciones y cubierta de Widhopff
Paris, L. Michaud, 1910
BPPr, Nud 13.7.78
- Stendhal
La Certosa di Parma
Milano, R. Sandron, 19..
BPPr, Nud 10.8.16. 1/2
- Stendhal
La Chartreuse de Parme
Paris, E. Flammarion, 1910
BPPr, Nud 10.7.126
- Stendhal
La Chartreuse de Parme: texte revu sur l'édition originale et publié avec des additions et des notes; préface par Ad. van Bever
Paris, G. Cres et Cie - 5. Ed, 1922
BPPr, Nud 9.6 121 1/2
- Stendhal
La Certosa di Parma, versione e notizia introduttiva di Maria Ortiz
Firenze, G. C. Sansoni stampa, 1922
BPPr, Coll A.38.19/20
- Stendhal
La Chartreuse de Parme
Paris, E. Flammarion, imprimé, 1925
BDSP, Sozzi 451
- Stendhal
La Chartreuse de Parme, introduction de Max Daireaux, illustrations d'André Fournier
Paris, H. Cyral, 1926
BPPr, Preg.Mod.A.150-151
- Stendhal
La Chartreuse de Parme, texte établi par Henri Martineau
Paris, Éditions du Trianon, 1928/29
BPPr, Preg.Mod.A.209 1/2
- Stendhal
La Chartreuse de Parme;
notice par Aug. Dupoy
Paris, Bibliothèque Larousse, 1930
BPPr, Nud 10.3.57
- Stendhal
La Chartreuse de Parme presentazione e commenti di Luigi Foscolo Benedetto
Firenze, A. Vallecchi, 1937
BPPr, F.Bertani 906
- Stendhal
La Certosa di Parma traduzione di Ferdinando Martini
Milano, Mondadori - 3. Ed, 1940
BDSP, Erluison 1686
- Stendhal
La Chartreuse de Parme, texte établi et annoté par Henri Martineau
Paris, Éditions de Cluny, 1940
BPPr, Nud 9.8.24 1/2
- Stendhal
La Chartreuse de Parme préface de Jean-Louis Vaudoier
Lyon, Audin, 1948
BPPr, Nud 5.4.179
- Stendhal
La Certosa di Parma; traduzione di Camillo Sbarbaro
Torino, Einaudi - 2. ed., 1949
BPPr, Nud 4.4.185
- Stendhal
La Certosa di Parma versione e notizia introduttiva di Maria Ortiz
Firenze, Sansoni, 1949
BBFC, E A III 25
- Stendhal
La Chartreuse de Parme texte établi avec introduction, bibliographie, chronologie, notes et variantes par Henri Martineau
Paris, Garnier, 1950
BPPr, Ciavarella 219
- Stendhal
La Certosa di Parma
traduzione di Ferdinando Martini; introduzione di G.A. Borgese
Milano, A. Mondadori, 1951
BBFC, E D II 15
- Stendhal
La Chartreuse de Parme, texte établi par Georges Eudes
Paris, P. Larrive, 1951
BPPr, Preg.Mod.B.68 12
- Stendhal
La Certosa di Parma
Milano, Rizzoli, 1953
BBFC, Ebis A VII 53 1/2
- Stendhal
La Certosa di Parma a cura di Marisa Zini
Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1954
BBFC, E E I 9

Stendhal
La Chartreuse de Parme
Verviers, Gerard, 1957
BPPr, Nud 9.8.81

Stendhal
La Chartreuse de Parme, texte établi et présenté
par Henri Martineau
Paris, A. Colin, 1957
BPPr, Nud 9.8.79/80

Stendhal
Die Kartause von Parma,
übertragen von Arthur Schurig
Leipzig, Insel-Verlag, 1957
BPPr, Nud 9.4.123

Stendhal
La Certosa di Parma traduzione di
Camillo Sbarbaro
Torino, Einaudi, 1959
BDSP, Erluison 1641

Stendhal,
Parmskaja obitel', perevod s francuzskogo
N.I. Nemcinovoj (traduzione dal francese
di N.I. Nemčinova)
Moskva, Izvestija, 1959
BPPr, Ciavarella 1798

Stendhal
La Chartreuse de Parme préface et notes de
Victor Del Litto
Lausanne, Éditions Rencontre, 1961
BPPr, Preg.Mod.A.174

Stendhal
La Certosa di Parma traduzione di Bruno
Schacherl ; prefazione di Guido Piovene
Roma, Editori riuniti, 1964
BPPr, Nud 19.4.253

Stendhal
La Chartreuse de Parme, illustrations de
Jacques Poirier
Paris, Gründ, 1965
BPPr, Nud 21.8.147

Stendhal
La Chartreuse de Parme
Paris, Éditions Baudelaire, 1965
BPPr, Nud 21.8.146

Stendhal
La Chartreuse de Parme
par l'auteur de Rouge et Noir
Paris, Cercle du Livre Précieux,
(Imprimerie Sagim), 1839/1965
BPPr, Nud 21.7.174 1/2

Stendhal
Romanzi e frammenti (1819-1842);
a cura di Carlo Cordié
Milano, Mursia, 1965
BPPr, Nud 10.5.204

Stendhal
La Certosa di Parma
Milano, Rusconi, 1966
BBFC, Ebis C V 114

Stendhal
La Chartreuse de Parme
Paris, Éditions de la renaissance, 1967
BDSP, Sozzi 486

Stendhal
Kartusianklostret i Parma, Översättning
av gun och Nils A. Bengtsson
Stockholm, Forum, 1968
BPPr, Nud 15.8.289

Stendhal
La Certosa di Parma traduzione di
Ferdinando Martini
Milano, A. Mondadori - 4. Ed, 1969
BPPr, Nud 10.5.311

Stendhal
La Chartreuse de Parme
Genève, Edito-Service-Nouv. Ed, 1969
BPPr, Preg.Mod.A.217 24/25

Stendhal
La Chartreuse de Parme... préface et présentation
de Samuel S. De Sacy
Paris, Seuil, 1969
BPPr, Nud 30.8.8 2

Stendhal
La Chartreuse de Parme, introduction et
commentaires de Victor Del Litto
Paris, Librairie Générale Française, 1972
BPPr, Ciavarella 691

Stendhal
La Certosa di Parma
Firenze, Sansoni, 1972
BPPr, Nud 24.8.62

Stendhal
La Chartreuse de Parme. Prefazione di
Victor Del Litto
Parma, Azzoni, 1977
Con 14 litografie di Carlo Mattioli stampate
dal "Bisonte" a Firenze

Stendhal
La Certosa di Parma a cura di Bruno Schacherl;
prefazione di Guido Piovene
Roma, Editori riuniti, 1982
BBFC, E B VIII 55

Stendhal
La Chartreuse de Parme, texte revu par
Jacque Haumont, illustrations de l'École
de gravure néo-romantique
Paris, De Bonnot, 1987
BPPr, Preg. III 81 3-4

La Chartreuse de Parme di Stendhal,
nella traduzione di Bianca Zanelli Quarantini
Pubblicata da Arnoldo Mondadori, Milano
Stampato da Amilcare Pizzi
per Telecom Italia, 2003
con le illustrazioni di Carlo Mattioli

Stendhal
Romanzi e racconti Vol. 3; introduzioni e note
ai testi di Mariella Di Maio, cronologia di Michel
Crouzet, traduzioni di Maurizio Cucchi
Milano, Mondadori, 2008
BBFC, GUA Meridiani STEN 3

STENDHAL

LA CHARTREUSE
DE
PARME

AZZONI
Editore in Parma
1977



*In questa pagina
e nella seguente
alcune litografie
dell'edizione Azzoni,
Parma 1977.
Copia n. 120/120
Busseto, Collezione
Biblioteca Fondazione
Cariparma – donazione
Corrado Mingardi*

Ah! se dit Fabrice, soixante-trois et sept font soixante-dix: ceci encore est à noter. Il paya les cierges, plaça lui-même et alluma les sept premiers, puis se mit à genoux pour faire son offrande, et dit à la vieille femme en se relevant:

— C'est pour grâce reçue.

— Je meurs de faim, dit Fabrice à Ludovic, en le rejoignant.

— N'entrons point dans un cabaret, allons au logement; la maîtresse de la maison ira vous acheter ce qu'il faut pour déjeuner; elle volera une vingtaine de sous et en sera d'autant plus attachée au nouvel arrivant.

— Ceci ne tend à rien moins qu'à me faire mourir de faim une grande heure de plus, dit Fabrice en riant avec la sérénité d'un enfant, et il entra dans un cabaret voisin de Saint-Pétrone. A son extrême surprise, il vit à une table voisine de celle où il était placé, Pépé, le premier valet de chambre de sa tante, celui-là même qui autrefois était venu à sa rencontre jusqu'à Genève. Fabrice lui fit signe de se taire; puis, après avoir déjeuné rapidement, le sourire du bonheur errant sur ses lèvres, il se leva; Pépé le suivit, et, pour la troisième fois, notre héros entra dans Saint-Pétrone. Par discrétion, Ludovic resta à se promener sur la place.

— Hé, mon Dieu, monseigneur! Comment vont vos blessures? Madame la duchesse est horriblement inquiète: un jour entier elle vous a cru mort abandonné dans quelque île du Pô; je vais lui expédier un courrier à l'instant même. Je vous cherche depuis six jours, j'en ai passé trois à Ferrare, courant toutes les auberges.

— Avez-vous un passeport pour moi?

— J'en ai trois différents: l'un avec les noms et les titres de Votre Excellence; le second avec votre nom seulement, et le troisième sous un nom supposé, Joseph Bossi; chaque passeport est en double expédition, selon que Votre Excellence voudra arriver de Florence ou de Modène. Il ne s'agit que de faire une promenade hors de la ville. Monsieur le comte vous verrait loger avec plaisir à l'auberge *del Pellegrino*, dont le maître est son ami.

Fabrice, ayant l'air de marcher au hasard, s'avança dans la nef droite de l'église jusqu'au lieu où ses cierges étaient allumés; ses yeux se fixèrent sur la madone de Cimabué, puis il dit à Pépé en s'agenouillant: Il faut que je rende grâce un instant; Pépé l'imita. Au sortir de l'église, Pépé remarqua que Fabrice donnait une pièce de vingt francs au premier pauvre qui lui demanda l'aumône; ce mendiant jeta des cris de reconnaissance qui attirèrent sur les pas de l'être charitable les nuées de pauvres de tout genre qui ornent d'ordinaire la place de Saint-Pétrone. Tous voulaient avoir leur part du napoléon. Les femmes, désespérant de pénétrer dans la mêlée qui l'entourait, fondirent sur Fabrice, lui criant s'il n'était pas vrai qu'il avait voulu donner son napoléon pour être divisé parmi tous les pauvres du bon Dieu. Pépé, brandissant sa canne à pomme d'or, leur ordonna de laisser Son Excellence tranquille.

Ah! Excellence, reprirent toutes ces femmes d'une voix plus perçante, donnez aussi un napoléon d'or pour les pauvres femmes! Fabrice doubla le pas, les femmes le suivirent en criant, et beaucoup de pauvres mâles, accourant par toutes les rues, firent comme une sorte de petite sédition. Toute





Il mito della Certosa al cinema

Francesca Dosi

Il cinema accoglie, rielabora e rinforza il mito della *Certosa di Parma* di Stendhal all'interno di tre opere realizzate in epoche diverse e con esiti ben distinti, ad indicarne la stabile fortuna critica e, di contro, la valenza simbolica in mutazione nel tempo, quasi che l'immagine iconica della città presente nel titolo giungesse a fagocitare la narrazione.

Nel 1948 Christian-Jaque realizza un poderoso e avvincente film di cappa e spada che contribuisce a far conoscere al grande pubblico il volto angelico e il fisico atletico di Gérard Philipe (Fabrizio del Dongo) e, per il suo tramite, l'opera di Stendhal. Benché la *Société des lettres*, capitanata dallo scrittore Henri Martineau e ancorata a un concetto di bello letterario non convertibile in altre forme, insorga contro la volgarizzazione del romanzo, parlando addirittura di "*haute trahison*", il film resta una pietra miliare nella storia dell'adattamento. È infatti tra i più rappresentativi di quello che la *Nouvelle Vague* definirà - in senso spregiativo - *cinéma de qualité*, marcato da un eccesso di letterarietà e di ricercatezza formale e recitato secondo i canoni della *Comédie Française* (di cui accoglie numerosi interpreti). Ambientato perlopiù in studio, il film sembra dimenticare la componente "italiana" del testo e si

concentra su intrighi amorosi e politici, duelli e fughe avventurose, offrendo al romanzo una patina eroica e un fascino desueto.

Nel 1982 Mauro Bolognini gira per RAI 1 uno sceneggiato televisivo in sei puntate coprodotto da Italia, Francia e Germania. In quegli anni la RAI riduce progressivamente l'autoproduzione e diviene il primo importatore di *fiction* in Europa, abbandonando a poco a poco il *format* dello sceneggiato, erede del romanzo *feuilleton*, e investendo sul *television* americano. Quella di Bolognini, dunque, è tra le poche eccezioni: l'origine "alta" - l'ormai riconosciuto romanzo stendhaliano - l'eccellenza attoriale (tra gli interpreti d'eccezione Marthe Keller nel ruolo della Sanseverina e Gian Maria Volontè in quello del conte Mosca, ma anche Andrea Occhipinti, Georges Wilson, Lucia Bosè, Ottavia Piccolo, Laura Betti, Renato Scarpa e Roberto Herlitzka) e la narrazione articolata ne fanno un'opera di valore che anticipa le serie storico-romanzesche contemporanee e sintetizza, per abbandonarlo, un genere che ha segnato l'evoluzione del piccolo schermo. La vera sorpresa è, però, del 2012: Cinzia TH Torrini traspone il romanzo in un kolossal televisivo in due puntate costate quasi otto milioni di euro. La coproduzione italo-francese vede la

partecipazione attiva della regione Emilia Romagna poiché l'intera *fiction* è girata nel nostro territorio con la motivazione di un'assoluta fedeltà alla *Certosa di Parma*, fedeltà simbolicamente rappresentata dalla perfetta aderenza tra la durata delle riprese, cinquantatre giorni, e il tempo effettivo della scrittura stendhaliana. Maestra nel racconto d'epoca televisivo patinato e tecnicamente ineccepibile (da *Piccolo mondo antico* a *Elisa di Rivombrosa*), la Torrini sceglie d'illustrare, potenziandola, una *location* assente nel romanzo e ricreata nell'immaginario del lettore in senso esclusivamente allusivo e indiziale, stabilendo in tal modo la priorità del mito sul testo, della città "filmata" su di una Certosa "invisibile".

Catalogo

“Ulmisque adiungere vites...” (Virgilio) ...ce qui existe encore.

*Cet air de bonheur et ce doux sourire
se retrouvent fréquemment dans ce beau pays, où,
comme il y a mille huit cent sans, les vignes unissent,
par leurs rameaux courbés sous le poids de leurs fruits
rougissants, des ormes élevés
(da Ecoles italiennes de Peinture, vol. II, p.54)*

Quest'aria di felicità e questo dolce sorriso
si ritrovano frequentemente in questo bel Paese,
dove, come milleottocento anni fa, le vigne uniscono,
con i loro rami incurvati sotto il peso dei loro frutti succosi,
degli olmi sveltanti.

Paesaggio d'estate, 1975
olio su tela, cm 80 x 89, Collezione privata





Fabrizio del Dongo, 1950
tempera su carta, mm 650 x 320, Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma



Fabrizio del Dongo, 1951
tecnica mista su carta, mm 540 x 450, Collezione privata



Fabrizio e Marietta, 1951
inchiostro su carta, mm 350 x 330, Collezione privata



Fabrizio del Dongo
tecnica mista su carta, mm 510 x 415, Collezione privata



Dalla Certosa di Parma
Collezione privata



Personaggio Stendhaliano
inchiostro e acquarello su carta, mm 700 x 500, Collezione privata



Gruppo di personaggi stendhaliani
china e tempera su carta, mm 680 x 700, Collezione privata



Illustrazione per la Certosa di Parma
tecnica mista su carta, mm 435 x 540, Collezione privata



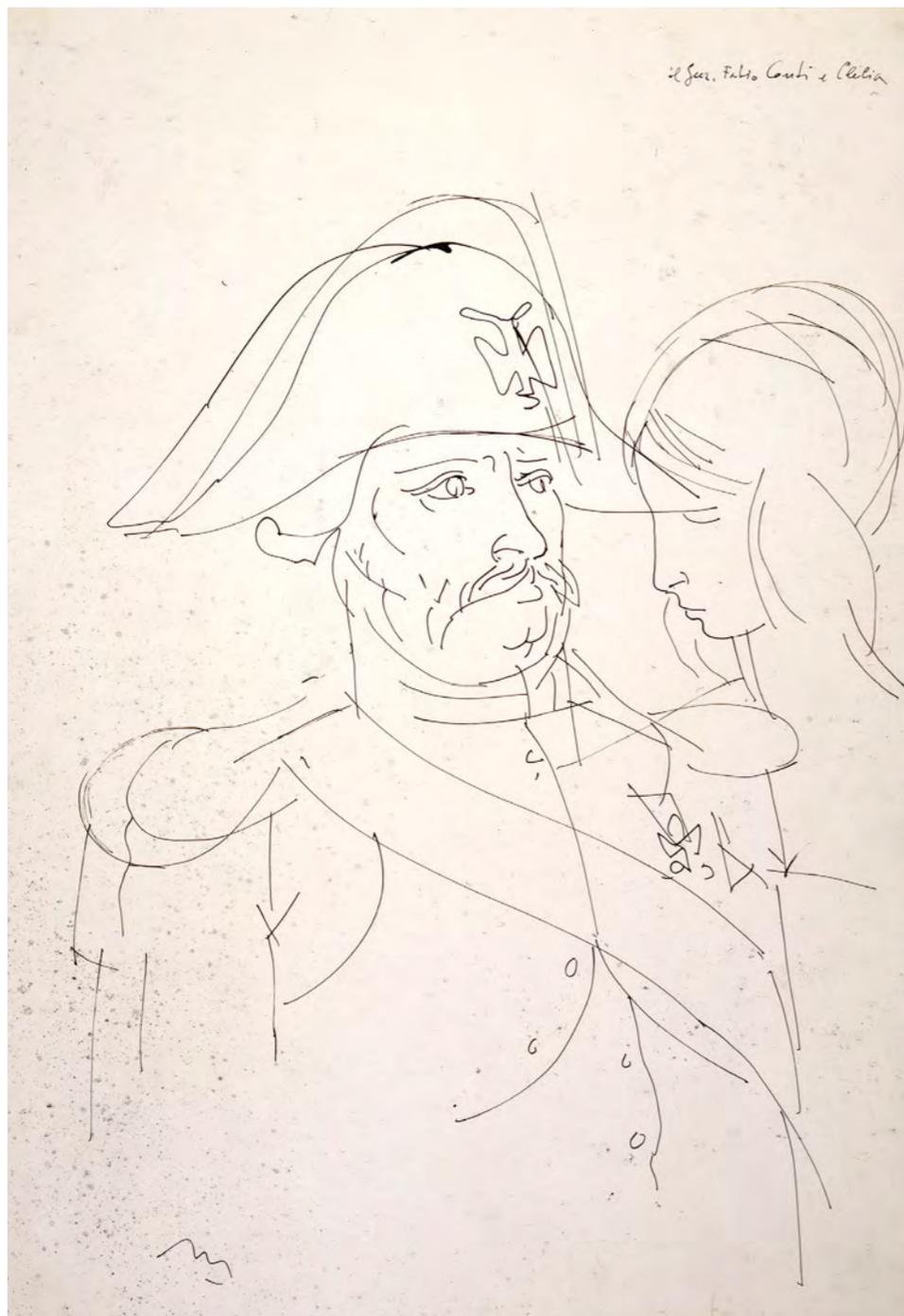
Fabrizio
tecnica mista su carta, mm 480 x 380, Collezione Enrico Fanti



Fabrizio e Barbone, 1952
tecnica mista su carta, mm 335 x 265, Collezione privata



Fabrizio Del Dongo, 1956
acquarello su cartoncino, mm 163 x 117, Collezione Fabrizio Malaguti



Il Generale Fabio Conti e Clelia, 1950
inchiostro su carta, mm 500 x 350, Collezione privata



La giacca rossa
tempera su carta intelata, mm 580 x 475, Collezione privata



Il Conte Mosca, 1953
tecnica mista su carta, mm. 375 x 286, Collezione privata



La Sanseverina
matita su carta intelata, mm 331 x 242, Collezione privata



Fabrizio e Clelia, 1961
tecnica mista su carta, mm 330 x 475, Collezione privata

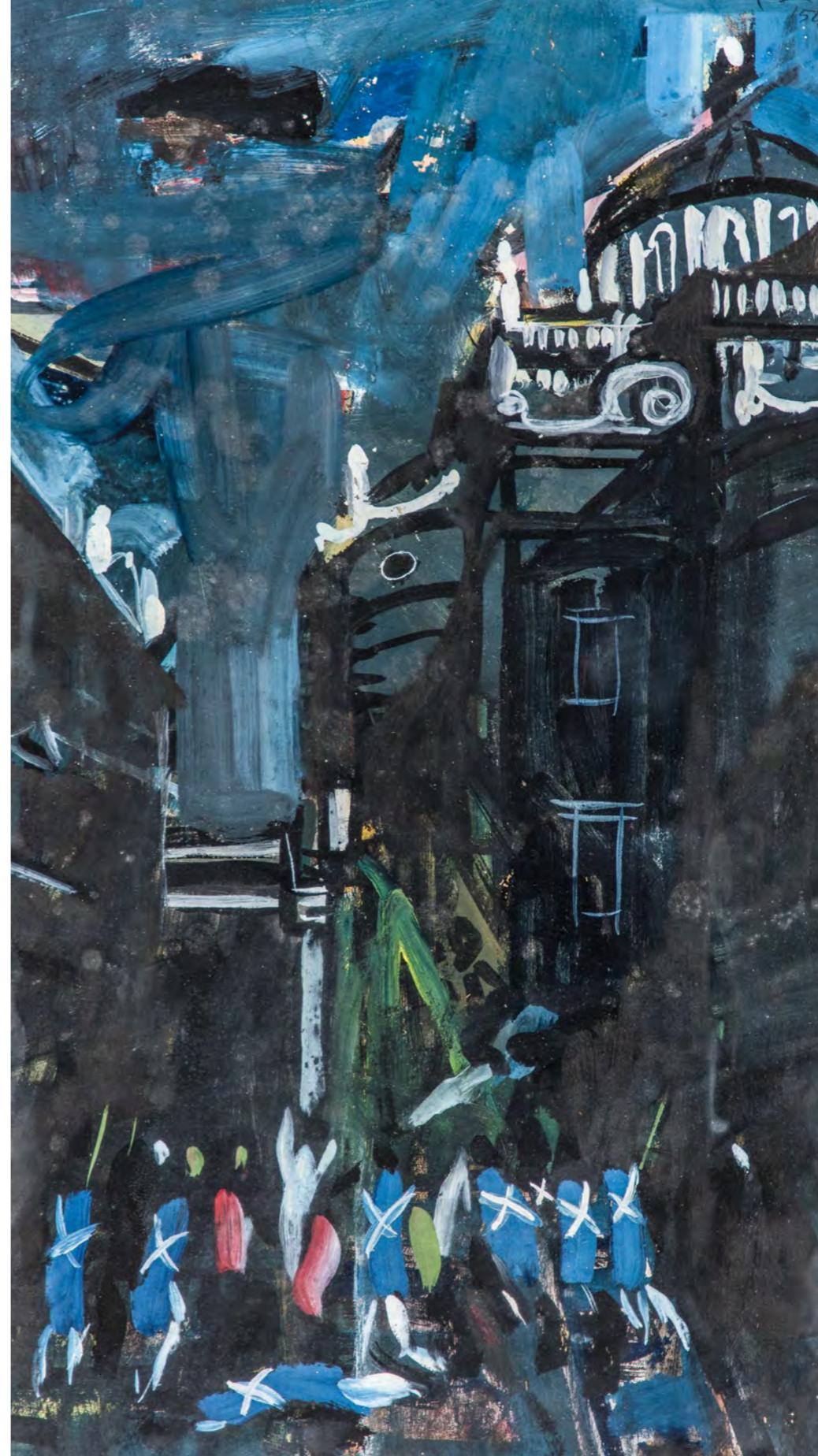


Fabrizio e Clelia
tecnica mista su carta, mm 430 x 500, Collezione privata



Fabrizio del Dongo
tecnica mista su carta, mm 475 x 680, Collezione privata

La Steccata
tecnica mista su carta, mm 570 x 320, Collezione privata





La Steccata
Tecnica mista su carta, mm 320 x 460, Collezione privata



La Steccata
tempera su carta, mm 380 x 510, Collezione privata



Il Teatro Regio
tecnica mista su carta, mm 570 x 670, Collezione privata



La cupola della Steccata
tecnica mista su carta, mm 525 x 380, Collezione privata

Chiesa
tecnica mista su carta,
mm 360 x 500
Collezione privata





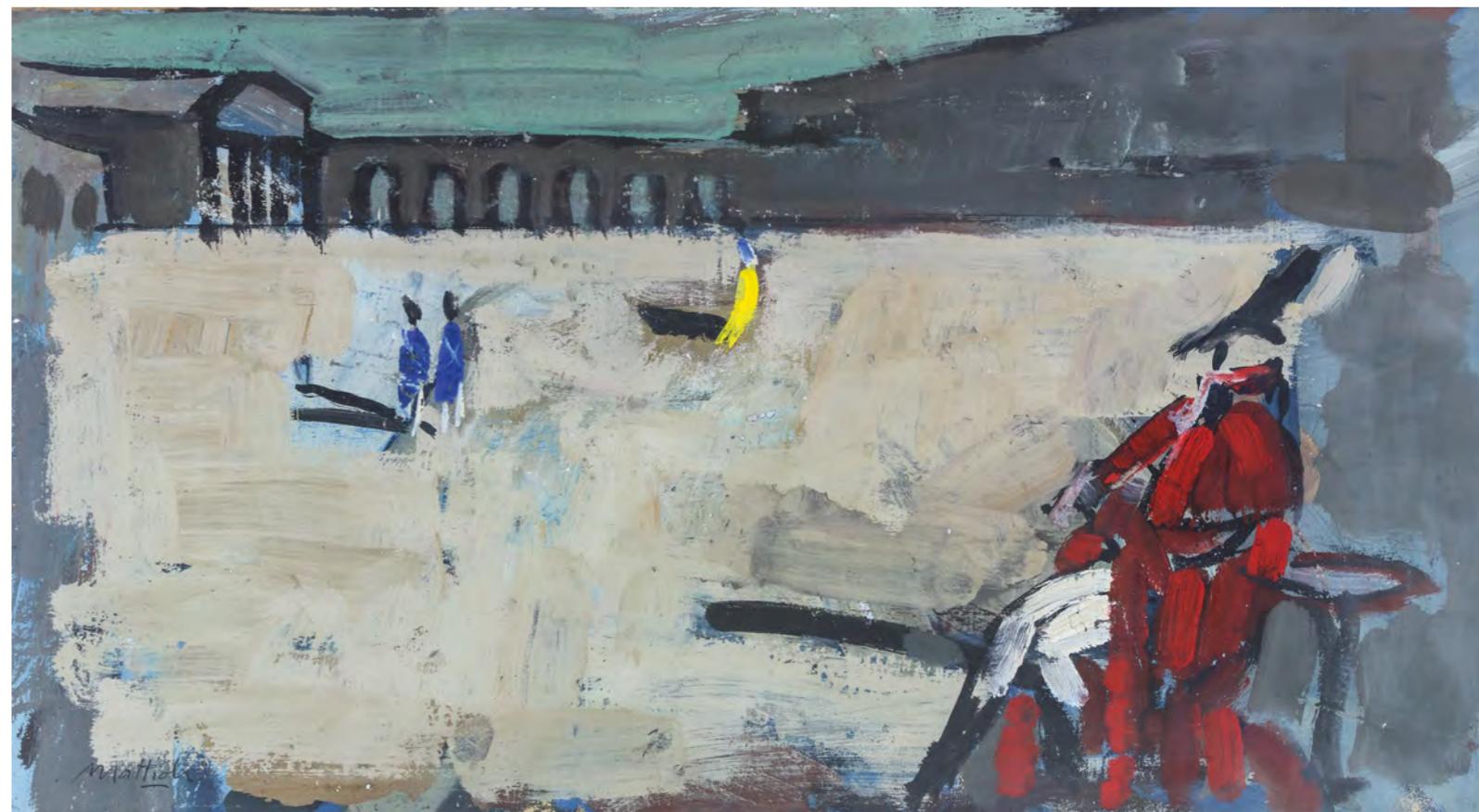
Piazzale Santa Fiora
tecnica mista su carta, mm 225 x 530, Collezione privata



Illustrazione Stendhaliana, 1950
tecnica mista su carta, mm 720 x 650, Collezione privata



Palazzo Carmi
tecnica mista su carta, mm 370 x 540, Collezione privata



Fabrizio del Dongo
Tempera su carta, mm 235 x 440, Collezione privata



Dalla Certosa di Parma
olio su tavola, cm 42 x 53, Collezione privata



La fucilazione dei liberali, 1951
tecnica mista su cartoncino, mm 310 x 290, Collezione Giorgio Mazzocchi



Palazzo della Sanseverina
tecnica mista su carta,
mm 420 x 555
Collezione privata



Illustrazione per la Certosa di Parma
tecnica mista su carta, mm 320 x 460, Collezione privata

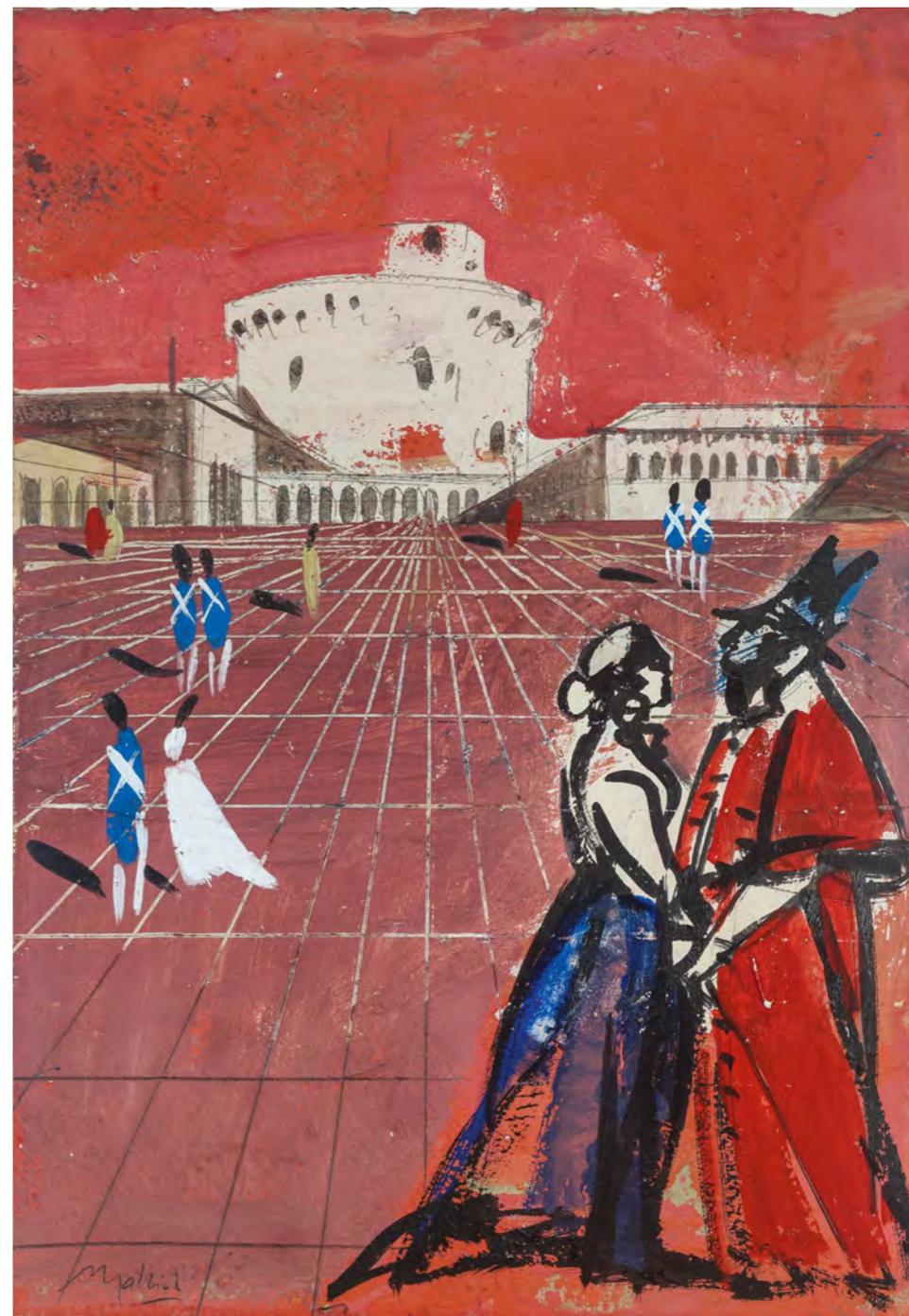


Illustrazione per la Certosa di Parma
tempera su carta, mm 350 x 487, Galleria Oliva



La Pilotta
tempera su carta, mm 310 x 490, Collezione privata



Fabrizio
tecnica mista su carta, mm 425 x 385, Collezione privata



I Buli, 1950
tempera su carta, mm 510 x 360, Collezione privata



Luccisione di Giletti, 1977
tecnica mista su cartone, mm 420 x 350, Collezione privata



Morte di Giletti, 1966
tecnica mista su carta, mm 165 x 255, Collezione Famiglia Monici



L'arresto di Fabrizio
tempera su carta, mm 420 x 320, Collezione privata

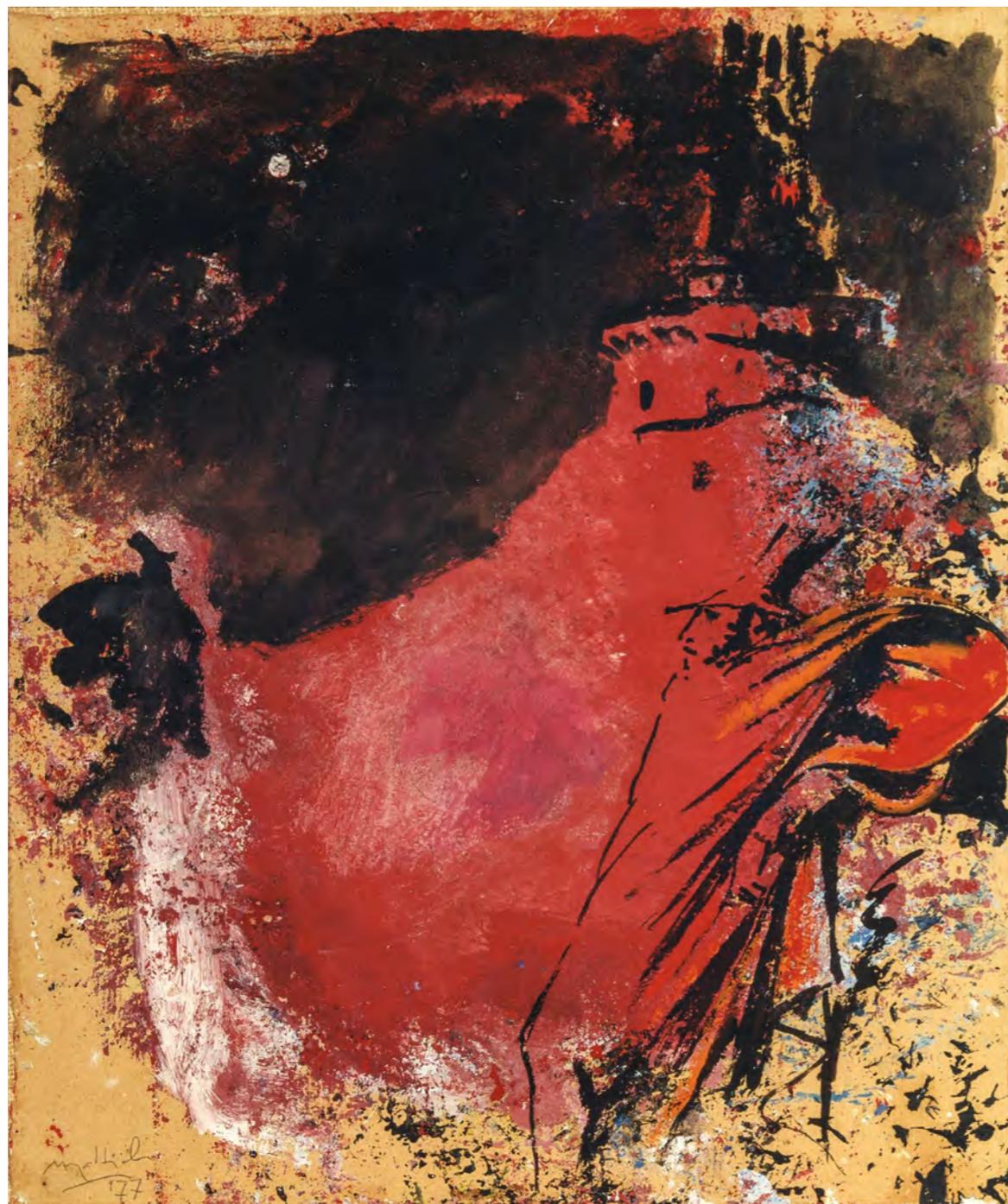


Illustrazione per la Certosa di Parma, 1977
tempera su carta, mm 422 x 355, Collezione privata



Fabrizio entra a Palazzo Crescenzi
tecnica mista su carta, mm 430 x 200, Collezione privata



Grande vaso Stendhaliano, 1977
Maiolica, cm 64 x 44 x 40, Collezione privata



Piatto ovale con personaggio Stendhaliano, 1965
Maiolica, cm. 33,5 X 42, Collezione privata



Fabrizio e Clelia, 1970
Maiolica, diam. cm 43,5, Collezione privata



Piatto tondo con figure Stendhaliane, 1970
Maiolica, diam. cm 43,5, Collezione privata



*Piatto ovale con personaggio Stendhaliano
e veduta di Parma, 1965*
Maiolica, cm 25 x 5 x 45, Collezione privata



Piatto tondo con personaggi Stendhaliani
Maiolica, diam. cm 16,5, Collezione privata



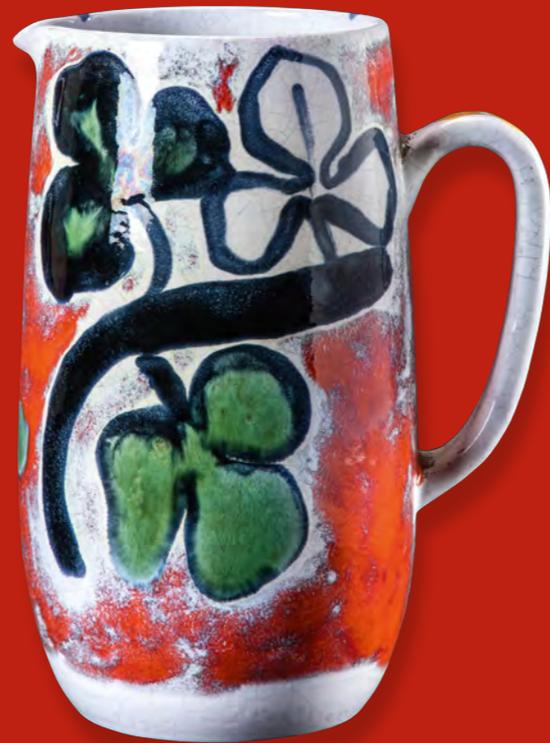
Piatto tondo con personaggi Stendhaliani
Maiolica, diam. cm 16,5, Collezione privata



Piatto tondo con personaggi Stendhaliani e veduta di Parma, 1965
Maiolica, diam. cm 33, Collezione privata



Brocca Stendhaliana, 1965
Maiolica, cm 21 x 12 x 15, Collezione privata



Brocca Stendhaliana, 1965
Maiolica, cm 20 x 12,5 x 18, Collezione privata



Brocca Stendhaliana, 1965
Maiolica, cm 23 x 17 x 13,5, Collezione privata



Piatto tondo con figure Stendhaliane
Maiolica, diam. cm 50, Collezione privata



Piatto ovale con personaggio Stendhaliano
Maiolica, cm 41 x 58, Collezione privata



Parma che non c'è

Anna Zaniboni Mattioli

L'amava follemente e ci viveva già da vent'anni ma l'aveva ritratta poco, distrattamente, come se fino a quel momento "ritrarla" non fosse necessario ma nemmeno evitabile. La chiesa di san Cristoforo di fronte alla casa dei suoi; un cortile interno stretto e soffocato da orti e muri; l'arioso Ponte di Mezzo e una fila vista da lontano di preti, formiche in cotta bianca che entrano nel palazzo vescovile attraversando la piazza del Duomo. Quella la *prima* Parma di Mattioli. Seguirono lunghi anni di ritratti, nudi, nature morte e paesaggi campestri. Lo studio dove quei quadri nascevano era ben piantato sui tetti a pochi passi dal Duomo e dal Battistero, ma di quella Parma nulla apparentemente entrava dalle finestre. Nemmeno la luce e i riflessi della sua storia e della sua bellezza.

Poi venne Stendhal, una folata di tramontana che spinse i molti congressisti internazionali delle giornate stendhaliane a Parma nell'autunno del 1950.

Fu allora che Parma, o almeno in un primo momento la Parma di Stendhal, divenne l'oggetto del primo di una lunga serie di

"assedi". Anzi, in quei giorni di autunno del 1950 la conquista è già stata perfezionata: una mostra delle "non illustrazioni" della *Chartreuse* realizzate dal trentanovenne Mattioli fu allestita al Circolo di Lettura.

Un assedio dunque quello a Stendhal e a Parma, ma un assedio fatto di ombre, meglio, di accertamenti di ombre che passano e vanno. In quell'autunno 1950 Stendhal è già una preda.

Il pittore e la sua città, *Saturno che divorora i suoi figli*.

Da allora in poi, per un certo periodo, molto, se non tutto, fu Stendhal e "quella" Parma.

Che in verità non c'è.

Fumo negli occhi la citazione ariostesca che fa da epigrafe romanzo: *Già mi fur dolci inviti a empir le carte/ i luoghi ameni*. Fumo per chi voglia lasciarsi ingannare.

La città che dal sesto capitolo del romanzo fa da sfondo alle avventure di Fabrizio, Clelia, la Sanseverina e il conte Mosca è del tutto evanescente. È un'illusione.

Beyle vi transitò solamente per ammirare il pittore a lui più caro: il Correggio delle cupole, dell'Incoronata e della Camera di San Paolo. Una città mai descritta

dettagliatamente, fatta di toponimi che l'autore recuperò anche da guide per viaggiatori e che Luigi Foscolo Benedetto nel suo bellissimo libro *La Parma di Stendhal* chiama giustamente puntelli: sono luoghi, chiese e palazzi (veri e di fantasia). Nessuna descrizione del favoloso palazzo della Sanseverina, tanto meno di quello del marchese Crescenzi che si sa poggiare sul convento di San Paolo, luogo correggesco per eccellenza (cat. mostra p.80). Il ritiro di Clelia si confonde con la clausura della mitica badessa Giovanna committente della Camera del Correggio. *Corrispondenze* baudelairiane.

Fili lanciati dal cuore a luoghi, suggestioni, colori, vaghi ricordi misti a letture.

La poderosa mole della Steccata segna per Fabrizio solo il rintocco della mezzanotte e l'appuntamento con Clelia nell'aranceto di palazzo Crescenzi. Niente più di un suono portato dal vento. Qualcosa che assomiglia più al sogno che alla realtà (cat. mostra p.68).

Honoré de Balzac, con la consueta veemenza, aveva tuonato epistolatamente che si aveva apprezzato il romanzo, ma riteneva che l'autore avesse *une faute immen-*

se. E quella colpa era di aver chiamato la città immaginata Parma. *Laisser l'immagination trouver le prince de Modène!* aveva scritto. I lettori che giustamente avevano intuito dietro a Parma l'asfittica Modena di Francesco IV erano stati ingannati dalle seppur vaghe indicazioni disseminate sulla città. *Supprimer Parme!* aveva pertanto vigorosamente consigliato Balzac all'autore senza comprendere quanto vi fosse stato di fatale nella scelta sentimentale e culturale di quella città e che anzi il Beyle, fosse dolcemente stato portato a scegliere Parma, quasi condotto per mano.

Stendhal non avrebbe mai potuto descrivere, amare, *dire* Modena. Doveva rendere giustizia... rendere innanzi tutto giustizia alla prima fatale scintilla che aveva fatto sorgere come una stella del mattino nella sua fantasia il personaggio di Fabrizio del Dongo: "la divina giovinezza" di quell'Alessandro Farnese, (prima cardinale poi futuro papa), capostipite della dinastia e alla sua prigionia in Castel sant'Angelo. Sta tutto lì. Accade ad uno scrittore di amare più l'idea iniziale che il libro che ne deriva. Continuare ad adorare il profumo di un amore più che l'amore stesso consumato.

E poi i molti minuti dettagli della città reale dei Farnese che risorgevano in Stendhal dai suoi lontani ricordi, addolciti e sfuocati dal tempo, visto che per un artista nessuna sensazione risulta perdu-

ta e tutto si salva, tutto ritorna nel meccanismo perfetto di un racconto.

Si trattava di sfocare e limare perché la città fosse sempre più Parma senza più esserlo.

Una sublime miopia, l'acqua rotta dalla mano che si immerge per afferrare l'immagine amata e riflessa. La città è nel titolo, l'autore la esalta e la incastona, ma poi la contamina, la fa evadere. E più sfugge più c'è. Preda magnifica e imprevedibile, sogno e miraggio. Quella città il Bayle levigò, tornì e sfumò fino a renderla quasi iriconoscibile e a darle connotati insieme correggeschi e leonardeschi, ad immergerla in un paesaggio, quello sì amatissimo, padano, incontaminato e lussureggiante, boschivo e insieme fluviale connotato da dolcezze virgiliane e petrarchesche. *Ulmisque adiungere vites...* aveva scritto (citando Virgilio) dopo essere entrato nella pianura padana Stendhal e aggiungendo *...ce qui existe encore*. È ancora così.

Quella la città di Stendhal che ogni lettore legge ed ama. E su quella città dai contorni sfocati, per amor del vago e della sfida, convinto assediante, Saturno/Mattioli si getta. Quello il "fiero pasto" da cui deve nascere la *sua Parma*.

Nello stesso anno in cui il pittore, complice Stendhal, stringe in un abbraccio mortale Parma, realizza anche scene e costumi per una giovane e vivace compagnia teatrale cittadina. Fa lo scenografo

e il costumista. Non pago dei disegni e dei bozzetti, prima che gli attori salgano sul palco perfeziona a colpi di pennello i costumi realizzati dalla sartoria costringendo gli attori ad entrare in scena sventagliando i tessuti per far asciugare i colori. L'avventura teatrale dura però due soli anni. Quando affronta la *Chartreuse* capita fatalmente che egli sia dietro le quinte e che abbia pronti sul tavolo scene e costumi per Federico Garcia Lorca, Robinson Jeffers, Georg Kaiser ed Oscar Wilde. La tentazione manichea di dividere il mondo fra scene e costumi, scene e personaggi vestiti è forte. L'arsenale e la strategia devono essere i medesimi. Non è pittore di sfumature Mattioli, tantomeno pittore di grigi...non c'è scelta. Sceglie il Rosso e il Nero guarda caso! divide il suo mondo fra personaggi e ambientazione. Con una sola eccezione che non gli uscì forse subito dalla mano, ma che gli dovette apparire presto davanti agli occhi.

Prima di cingere d'assedio la *Chartreuse*, Mattioli ha scelto la via diplomatica e convoca Stendhal e i suoi personaggi principali. Una farsa, una trappola? Forse una prova di forza.

Li ha chiamati a raccolta tutti: Stendhal, colto nella sua matura pinguedine, seduto come deve essere un patriarca o un capocomico; poi il giovane splendido e irriducibile Fabrizio Del Dongo, Clelia, la Sanseverina, il Conte Mosca e Fabio Conti...tutti riuniti di fron-

te al loro autore, come convocati ad un'udienza importante (cat. mostra p.52). Una piccola corte asfittica come quella che dovette essere quella di Ranuccio Ernesto. Un arroccamento di tube, parrucche. Nessuna relazione fra i vari personaggi. Manichini, figuranti dagli occhi spenti, svuotati. Qualche pennellata di rosso. Sono tutti un po' sospesi e appesi e Stendhal è lì, sovrano sorridente ed orgoglioso come un padre di fronte a tanti figli.

Ed ecco Parma, eccola!, è sullo sfondo la città promessa con tanto orgoglio nel titolo del romanzo, incastonata come un modellino medievale di città, di quelli che orgogliosi donatori offrono alla Vergine negli antichi affreschi o nei mosaici persi nei languori dorati della laguna. Un profilo di campanili e cupole correggesche! anzi farnesiane, del tutto romane (Castel sant'Angelo), "vero" fondale, "vera" scenografia teatrale. Però già in quel primo e unico! tentativo di convivenza fra personaggi e scene il pittore "oscura" l'adorata Parma, la graffia quasi, con pennellate nere su un cielo turchino, quasi a negare l'esperimento. Scena da rifare, tutto da rifare!

Il regista scontento è ormai il solo Mattioli, ha riunito la troupe e il cast sul set della prima scena. Controlla le luci e la tenuta del gruppo con cui dovrà lavorare nel tempo a venire. Congeda senza complimenti l'autore della sceneggiatura. Poi lavora coi personaggi soli. O

con le scene sole. Se il personaggio ha uno sfondo lontano, sembra casuale, una prova. Come un attore colto, stralunato e sigaretta in bocca, da un fotografo in un momento di pausa della rappresentazione. Eccola dunque Parma presa quasi sempre di notte e da un punto di vista sempre leggermente ribassato perché risulti maestosa. Una Parma completamente vuota o percorsa da file geometriche di soldatini in uniforme, ricordo delle antiche formiche diocesane di piazza del Duomo...che vanno chissà dove sull'eco di un inutile o tardivo ordine dato solo per dare "geometria" e prospettiva alla scena. Un espediente per richiamare in vita a gran voce Masaccio o Paolo Uccello (cat. mostra p.72). Sorgi Parma! sorgi serena e immensa. Mattioli allora disegna una città grande e maestosa, una città cupamente ideale. Niente a che vedere con quella limpida e smaltata Pienza che dovette sognare Enea Silvio Piccolomini per la sua Corsignano. In entrambe manca l'alito di vita ma tra le due passa la stessa differenza che c'è fra il sogno e l'incubo.

Qui c'entra un "fare grande" che molto deve agli incubi avviluppati di sovrani (e qui sta il solo debito al Beyle) che sanno di esser gli epigoni di una dinastia che volle essere anche europea ma che ora pratica solo l'ordine di arresto, l'intrigo e i salotti serali e polverosi. Una dinastia morente che fa manovrare i soldati di notte

perché di giorno questi non saprebbero dove andare. Una città notturna fatta di piazze dilatate e deserte da capitale, palazzi con lunghe teorie di finestre buie e vuote, come se gli abitanti fossero fuggiti inseguiti da un invasore (cat. mostra p.82). A chi comanderà mai questo sovrano?

Compare la basilica della Steccata nella notte (cat. mostra p.67).

Vista sempre dal retro, incastrata fra i palazzi circostanti, come se la piazza accanto non esistesse. Un bagliore triangolare di luce lunare rende la scena ancor più sinistra e se possibile buia. Nemmeno la consolazione di vedere la facciata della basilica. Poi la chiesa "del Quartiere" vista scorciata in un vuoto siderale, alla cui gigantesca mole alludono solo i soliti piccoli soldatini in fila costretti a marciarvi accanto.

La Parma di Mattioli ha la magnificenza nera di un sogno di Piranesi che ha voluto immergersi nelle acque padane e allucinate che bagnano tanto Parma quanto la Ferrara di De Chirico. Metafisica e vuota, l'incubo di un tiranno che sa di avere i giorni contati.

Poi la prigionia, la torre Farnese che si sovrappone come un lapsus alla Certosa in cui Fabrizio finirà i suoi giorni (cat. mostra p.87). È una torre tozza che diventa il tamburo di una cupola, quasi sempre vista di lontano, incombente e buia, sempre immersa nella notte. Un Castel sant'Angelo padano che forse il pittore avrebbe voluto

allietato dalla grazia del Correggio e invece rimane buio e inarrivabile (cat. mostra p.83). Quella Parma Mattioli la vuole nera, con bagliori blu, lunari, punti di bianco mobili, le uniformi degli onnipresenti soldatini. Se usa il rosa è acido, freddo, allucinato.

C'è anche il teatro cittadino alle cui rappresentazioni i personaggi partecipano (cat. mostra p.70). Scorciato, enorme, notturno, sempre incombente, più spesso visto da dietro, dall'ingresso dei musicanti e degli attori con i soldatini in fila che misurano lo spazio e lo fanno ancora più grande e allucinante. Diventano le comparse in costume di una rappresentazione andata male che sfuggono ai fischi del pubblico. Corrono in una sognante piazza vuota. Dov'è mai il nemico? Cercano Fabrizio eppure, nelle carte di Mattioli non destinate a Parma ma ai personaggi quel Fabrizio è un'ossessione, onnipresente e strabordante. Come non trovarlo? C'è in effetti solo Fabrizio e nessun altro. Tra Fabrizio e Clelia o tra Fabrizio e la Sanseverina Mattioli sceglie solo Fabrizio.

Anzi, c'è solo la sua divina e scriteriata giovinezza destinata sempre a soccombere. Delle avventure di Fabrizio e dei suoi spasimi la mano del pittore non registra quasi nulla, così come dei tanti comprimari. Molti capitoli li ignora, li ritiene inutili, non vuole fare illustrazioni: solo un accenno di racconto nell'arresto di Fabri-

zio in piedi accanto alla carrozza su cui siede Clelia; e poi Fabrizio che corre, pugnale in mano, dopo aver ucciso Giletti, la torre Farne- se in lontananza a memento (cat. mostra p.89). Per il resto nulla: o le scene vuote o il personaggio, Fabrizio, che riempie tutto, il foglio ma prima ancora la mente. La sua bellezza soverchiante è come quella delle figure dei vasi attici, colta sempre di profilo. Fabrizio è dove deve essere. Al centro del foglio, al centro dell'idea e di tutto. È semplicemente. È eterno. Ha l'aria di attendere un Destino che non giunge o è beffardamente in ritardo. Fabrizio in piedi, Fabrizio a mezzo busto, o adagiato su un triclinio inesistente come il defunto sui sarcofagi romani che banchetta nonostante la morte (cat. mostra p.66). È una bellezza fatta di capelli biondi e di un profilo che è un canone policleleo e aurea mediocritas. È tuba nera, stivali e mantello rosso sempre mosso dal vento (cat. mostra pp.56-57).

O c'è Parma vuota, grande, inabitabile e deserta o c'è Fabrizio senza futuro e senza passato con il mantello gonfio di vento.

L'ossessione stendhaliana di Mattioli è esondata e ha riempito molte carte ed è diventata nel 1977 finalmente un volume con nuovi colori (stavolta davvero il rosso e il nero), poi si è esaurita, così come doveva essere, nella calma larga di una serie indimenticabile di ceramiche, come le anse quiete di un fiume vorticoso che si pla-

ca e respira prima di tuffarsi nel mare.

Nel doloroso momento del commiato da una storia e dai suoi personaggi, Mattioli ha scelto di lasciare Parma e Fabrizio con durezza e decisione, senza sussulti e senza rimpianti. Un alto muro nero che termina con coppi rossi (cat. mostra p.91). È quello di San Paolo ovvero, stendhalianamente, di palazzo Crescenzi. Il palazzo – sacello - sepolcro di Clelia. Una porta buia ci fa capire che è sempre notte. L'orlo di un mantello rosso entra in quella porta. Fabrizio va da Clelia, è il primo vero incontro d'amore, foriero delle tragedie a venire che Stendhal racconta in poche righe, dopo lungo peregrinare, molte avventure e molte pagine. La fine, per tutti tragica, arriva a precipizio in un pugno di parole. Fulminea, un rantolo. Come se non ci fosse più niente da scrivere e il dolore fosse affidato all'immaginazione asciutta del lettore.

Lo stesso ha fatto in un certo senso Mattioli: la vasta Parma ad un certo punto scompare. Della sua onirica immensità rimane solo un muro in primo piano.

Di Fabrizio, del suo amore, delle sue avventure e della sua morte solo l'orlo del suo leggendario mantello in fuga.

La Bellezza sfugge alla morte o vi corre incontro, scriteriata, in un mortale abbraccio.

Poi più niente.

To the happy few.

Henri Beyle, detto Stendhal (1783-1842)

• 23 gennaio 1783

Henri Beyle nasce in una rispettabile famiglia di Grenoble. Il padre, Chérubin Beyle, è avvocato al Parlamento e il nonno materno, Henri Gagnon, è un medico molto stimato. A sette anni Henri perde la madre, con cui aveva un rapporto molto stretto, e inizia una "rivolta" adolescenziale contro il padre, la zia e il precettore, l'abate Raillane, interessandosi appassionatamente agli avvenimenti della Rivoluzione. Trova rifugio presso il nonno materno che saprà parlargli e impartirgli una buona educazione.

• 1796

Entra all'École Centrale de Grenoble, dove acquista una solida istruzione, ottiene un primo premio in letteratura ed esce dalla scuola con un primo premio in matematica.

• 30 ottobre 1799

Henri Beyle parte per Parigi con l'intenzione di iscriversi all'École Polytechnique.

• 1800

Con l'aiuto del cugino, il conte Pierre Daru, segretario generale alla guerra, comincia la carriera militare e il 7 maggio raggiunge l'Armata d'Italia. In giugno è a Milano e la città lo incanta immediatamente, resterà per lui "la beauté parfaite". È nominato sotto-tenente di cavalleria, ma l'esercito non lo soddisfa appieno e prende un congedo nel 1802, pensando di intraprendere la carriera di autore drammatico.

• 1802 – 1803

Parentesi parigina e soggiorno di nove mesi a Grenoble.

• 1804

A Parigi. Inizia una relazione con l'attrice Mélanie Guilbert, detta Saint-Albe, che seguirà a Marsiglia l'anno successivo.

• 1806

Sempre grazie al cugino, Daru, Stendhal rientra in servizio nell'intendenza e ottiene una missione in Prussia. Esercita le sue funzioni in Germania e in Austria, diventando

Consigliere di Stato. Manca, per malattia, la battaglia di Wagram.

• 1810

Di ritorno a Parigi, inaugura il periodo mondano; si lega sempre più alla contessa Daru e conduce una vita da dandy, brillante, elegante e galante. Sogna di conquistare la gloria letteraria attraverso il teatro, ma, nel frattempo, è nominato uditore al Consiglio di Stato e ispettore dei beni immobili della Corona.

• 1811

Relazione con Angéline Bereyter (durerà quattro anni, ma non sarà esclusiva perché a Milano Henry si legherà con Angela Pietragua). Alla fine dell'estate parte per l'Italia e visita Bologna, Firenze, Roma e Napoli.

• 1812

Lavora a *l'Histoire de la peinture en Italie*. Parte per Mosca, partecipa alla campagna di Russia.

• 1814

La carriera militare di Stendhal termina con la caduta di Napoleone nell'aprile del 1814 e il futuro romanziere si stabilisce allora a Milano, dove rimane sette anni e, sotto lo pseudonimo di Louis César Alexandre Bombet, compone il suo primo libro dal titolo *Vies de Haydn, de Mozart et de Métabase*. Viaggia spesso per l'Italia e frequenta assiduamente la Scala, che all'epoca è il tempio della musica, ma anche il salotto intellettuale dell'intelligenza milanese.

• 1817

Henry Beyle pubblica due libri: *l'Histoire de la peinture en Italie* e, sotto lo pseudonimo di Stendhal, *Rome, Naples et Florence*.

• 1818

Amore non corrisposto per Metilde Viscontini-Dembowski che rielaborerà in forma analitica in un manoscritto che darà origine al saggio *De l'Amour*.

Bibliografia generale

• 1821

Dopo la delusione amorosa causata da Matilde Visconti-Dembowski - ed avendo inoltre sollevato i sospetti della Polizia austriaca - è costretto a lasciare Milano, per raggiungere Parigi. Sperperata l'eredità paterna, Stendhal è rovinato e tenta di vivere del mestiere di scrittore. Frequenta allora i più celebri salotti e conduce una vita sentimentale intensa e tormentata.

• 1822 – 1823

Pubblica *De l'Amour, La vie de Rossini, Racine et Shakespeare*.

• 1825

Intrattiene una relazione di un anno con la contessa Curial. Parte per un viaggio in Inghilterra e fermandosi per il terzo soggiorno a Londra. Rientrato a Parigi cura la cronaca musicale e pittorica su *Le Journal de Paris* e inizia a lavorare al primo romanzo.

• 1827

Pubblica, ormai in età matura, il primo romanzo, *Armance*. Riedita *Rome, Naples et Florence*. Riparte per l'Italia, va a Napoli, Roma e Firenze (dove incontra Lamartine) poi di nuovo a Milano da dove è costretto a ripartire per via della polizia austriaca.

• 1828 – 1829

Stendhal è a Parigi alla ricerca di un impiego, vive una breve relazione passionale con Alberte De Rubempré, trovando un celebre rivale nel pittore Delacroix. Dà alle stampe *Promenades dans Rome* e, nel dicembre del '29, pubblica la novella "italiana" *Vanina Vanini* su *La Revue de Paris*. Lavora alla stesura di un romanzo.

• 1830

Intrattiene una relazione con Giulia Rinieri, di cui chiede la mano al tutore, il quale, però, elude la richiesta. Esce quello che per molti è il suo capolavoro *Le Rouge et le Noir*. La rivoluzione di luglio fa di lui un Console di Francia in Italia: dapprincipio è designato nella Trieste austriaca che lo rifiuta, quindi è nominato nel 1831 a Civitavecchia, dove trova un clima più sereno ma, nonostante la vicinanza di Roma, si annoia profondamente.

• 1832

Durante questo periodo intraprende la stesura di grandi libri rimasti incompiuti. Inizia la redazione di *Souvenirs d'égotisme*.

• 1833

Scopre e copia alcuni manoscritti originali in lingua italiana che gli forniranno i temi di *Chroniques Italiennes*. Nel frattempo Giulia Rinieri contrae matrimonio. Dopo un soggiorno a Parigi, in cammino verso l'Italia, incontra Georges Sand e Alfred de Musset con i quali scenderà verso Roma.

• 1834-35

Si trova ancora a Civitavecchia. Inizia la stesura di *Lucien Leuwen* che rimarrà incompiuto.

• 1835-36

Comincia a scrivere *Vie de Henry Brulard* che rimarrà anch'esso incompiuto.

• 1836

Ottiene un congedo iniziale di tre mesi e si reca a Parigi, dove, invece, resterà tre anni. Ritrova l'ambiente parigino che stimola la stesura delle *Chroniques italiennes* e delle *Mémoires d'un touriste* (pubblicato nel giugno del 1838). Rivede Giulia Rinieri. Prende forma una novella tratta dalla vita di Alessandro Farnese, che andrà ad arricchire il corpus delle *Chroniques*.

• 1838

Concepisce *La Chartreuse de Parme* la cui "miracolosa" redazione avviene tra il 4 novembre e il 26 dicembre dello stesso anno.

• 1839

Il 6 aprile 1839 esce la prima edizione de *La Chartreuse de Parme* preceduta, il 26 marzo dall'episodio di *Waterloo* pubblicato su *Le Constitutionnel*. Dello stesso anno è *L'abbesse de Castro* che appare in due parti (primo febbraio e primo marzo) sulla *Revue des deux mondes*. Costretto a ritornare a Civitavecchia e a riprendere la propria posizione, Stendhal intraprende la redazione di *Lamiel*.

• 1840

Nuovo (e ultimo) amore per la misteriosa *Earline* che, con una consapevolezza visionaria, lo stesso Stendhal chiama *The last romance*.

• 15 Marzo 1842

Stendhal è vittima di un primo attacco d'apoplezia, a seguito del quale è autorizzato a ritornare a Parigi per farsi curare. Il 23 marzo, alle 19.00, sul marciapiede della *Rue des Capucines*, Stendhal ha un secondo attacco: morirà nella notte. Suo cugino ed esecutore testamentario, Romain Colomb, lo fa inumare al cimitero di Montmartre. Sulla sua tomba possiamo leggere: *Arrigo Beyle Milanese, scrisse, amò, visse*.

Ansel Y.- Diaz J.-L. Stendhal, *La chartreuse de Parme, ou, La "chimère absente"*: actes du colloque d'agrégation des 6 et 7 décembre 1996 - Colloques de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes

Ansel Y., *Pour un autre Stendhal*, Paris, Classiques Garnier, 2013

Balzac H., *Etudes sur M. Beyle (Revue Parisienne, 25 septembre, 1840)* in Œuvres Diverses III, Paris, 1940

Bardèche M., *Stendhal romancier*, Paris, La Table Ronde, 1947

Bellemin-Noel J., *Le motif des orangers dans La Chartreuse de Parme, Littérature*, Février, 1972

Bellemin-Noel J., *Stendhal. L'autre vie de Henry B.*, dans "Biographies du désir", Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1988

Berthier P., *Stendhal et ses peintres italiens*, Genève, Droz, Collection stendhalienne, 1977

Berthier P., *Stendhal et la sainte famille*, Genève, Droz, collection stendhalienne, 1983

Berthier P. éd., *Stendhal: l'écrivain, la société et le pouvoir*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1984

Berthier P., *La Chartreuse de Parme de Stendhal*, Paris, Gallimard, coll. «Foliothèque», 1995

Berthier P., *Rougestes et Chartreux*, dans José-Luis Diaz éd., *Stendhal. La Chartreuse de Parme ou la "Chimère absente"*, *Romantisme*, hors-série, 1996

Berthier P., *Espaces stendhaliens*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «écrivains», 1997

Berthier P., *Stendhal, Littérature, politique et religion mêlées*, Paris, Classiques Garnier, 2011

Berthier P., *Avec Stendhal*, Paris, Éditions de Fallois, 2013

Bertolucci A., Lettera a Roberto Tassi 5 maggio 1976, in *Tra due città*, Bologna, 2019

Beyle H. (Stendhal), *Correspondances*, t. III, edizione curata da V. Del Litto et H. Martineau, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, Gallimard ed., coll. Pléiade Parigi, 1963-1967

Bezzola G., *La Milano di Stendhal. Luoghi personaggi libri e documenti di Henri Beyle milanese*, Comune di Milano, Settore cultura e spettacolo, Museo di Milano, 1992

Bordas É., *Stendhal bel cantiste. Tempo et legato dans La Chartreuse de Parme*, dans Sangsue D. a cura di, "La Chartreuse de Parme. Chant et Tombeau, Recherches et Travaux", Hors-série n° 13, 1997

Brombert V., *La prison romantique*, Paris, Corti, J. Corti, 1975

Buscaroli B., in B. Buscaroli, P.Crepet, *Carlo Mattioli. La natura indomita*, catalogo della mostra, Galleria Forni, Bologna 2013

Carluccio L., *Carlo Mattioli. Opere recenti*, catalogo della mostra, Finarte, Bari 1981

Carrieri R., *Mattioli fra Stendhal e il grande Caravaggio*, "Epoca", 24 novembre 1968

Ciavarella A.- Marchi V. a cura di, *Giornate stendhaliane. Catalogo della mostra*, Parma, settembre-ottobre 1950, Parma, 1950

Ciavarella A. a cura di, *Mostra stendhaliana. Catalogo*, Parma, Biblioteca Palatina, maggio-giugno 1959, Parma, 1959

Ciavarella A., *Gli incontri di Parma con Stendhal. 200 anni fa nasceva a Grenoble l'autore della Chartreuse*, Parma, 1983

Colesanti M., De Jacquilot H., Norci Cagiano L., Scaiola A. M. dir., Arrigo Beyle «Romano» (1831-1841). *Stendhal fra storia, Cronaca, letteratura, arte*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2004

Corredor M.-R. éd., *Stendhal romantique ? Stendhal et les romantismes européens*, Grenoble, Ellug, 2016

Crouzet M., *La Poétique de Stendhal. Forme et société. Le sublime. Essai sur la genèse du romantisme*, Paris, Flammarion, 1983

Crouzet M., *Stendhal et l'Italianité. Essai de mythologie romantique*, Paris, Corti, 1982

Crouzet M., *Le Roman stendhalien. La Chartreuse de Parme*, Orléans, Paradigme, 1996

Crouzet M., *Stendhal en tous genres. Une poétique du Moi*, Paris, Champion, 2004

Di Maio M., *Préface di La Chartreuse de Parme*, Paris, Folio Classique, Gallimard, 2003

Durand G., *Le Décor mythique de "La Chartreuse de Parme"*, Paris, Corti, 1961

Foscolo B. L., *La Parma di Stendhal*, Milano, Adelphi, 1991

Gatti A. a cura di, *Quaecumque recepit Apollo. Scritti in onore di Angelo Ciavarella*, promossi da Leonardo Farinelli ... [et al.], "Bollettino del Museo Bodoniano", 1993, n. 7

Gracq J., *En lisant, en écrivant*, Corti, 1981

Guerin M., *La Politique de Stendhal*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982

Hubert J.D., "Notes sur la dévaluation du réel dans la Chartreuse de Parme", *Stendhal Club*, n°2, 1959-1960

Kliebenstein G., *Figures du destin stendhalien*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004

Leveque L., *La cité de Stendhal, L'Année Stendhalienne*, n. 9, 2010

Macrì O., *Stendhal a Parma*, in "La Scala. Rivista dell'Opera", n.13, 15 novembre 1950

Mariette-C. C., *Stendhal, personnage de fictions contemporaines*, Stendhal au XXI siècle, revue Dix-neuf, éd. Franco Manzini, Maria Scott, UK, 2014

Meynard C., *Stendhal et la province*, Paris, Champion, 2005

Mostra stendhaliana. VI Congresso internazionale stendhaliano a cura della Biblioteca Palatina e del Museo Teatrale della Scala, Parma, 1967

Motta A. a cura di, *Angelo Ciavarella. Catalogo della mostra bibliografica*, Foggia, 1998

N. Coe R., "La Chartreuse de Parme, portrait d'une réaction", in *Omaggio a Stendhal, II*, Aurea Parma, 1967

Philippe J. éd., *Le ton Stendhal*, Recherches & Travaux, n° 74, 2009

Pincherle B., Stendhal illustré par Carlo Mattioli, brochure della mostra, Bibliothèque de la Ville, Grenoble, 26 maggio-30 settembre 1955

Proust M., *Du côté de chez Swann*, in "à la recherche du temps perdu" t. III, Paris, Pléiade 1987

Petroni L. a cura di, *Atti del IX Congresso Internazionale stendhaliano dedicato a Stendhal e Bologna con alcuni itinerari dell'Emilia Romagna*, Sezione Francese dell'Istituto di Filologia Romanza dell'Università di Bologna, Bologna, 1976, in "Archiginnasio", anni LXVI-LXVIII, 1971-1973, 2 voll.

Quintavalle A. C., *Carlo Mattioli*, catalogo della mostra, Parma 1983

Quintavalle A. C., *Carlo Mattioli. La raccolta del CSAC*, "Gazzetta di Parma", 7 dicembre 1994

Ragghianti C. L., *Mattioli. I nudi*, catalogo della mostra alla Galleria La Strozzi, Firenze 1965

Rey P.-L., *Stendhal: La Chartreuse de Parme*, Collection *Parcours critique*, Paris, Klincksieck, 1996

Sangsue D. a cura di, *La Chartreuse de Parme. Chant et Tombeau*, Recherches et Travaux, Hors-série n° 13, 1997

Sangsue D., *La Chartreuse de Parme ou la comédie du roman*, dans Sangsue D. a cura di, "Stendhal et le comique", Grenoble, Ellug, 1999

Santini P. C., in P. C. Santini, C. Giumelli, *Mattioli. I libri*, catalogo della mostra, Convento della SS. Annunziata, Verona 1992

Sciascia L., in L. Sciascia, V. Sgarbi, *Carlo Mattioli. Paesaggi 1972-1988*, catalogo della mostra, Sciacca, Convento di S. Francesco, 1988

Sgarbi V., *Carlo Mattioli*, catalogo della mostra, Ischia, Castello Aragonese, 1983

Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, Paris, Michel Lévy frères, 1854

Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, edizione curata da Henri Martineau, Paris, Fernand Hazan éd. coll. *Classiques du Monde*, 1949

Stendhal, *La Certosa di Parma*. Con illustrazioni di Carlo Mattioli. Prefazione di V. Del Litto, Azzoni Editore, Parma, 1977 (120 esemplari numerati da 1 a 120, con 14 litografie originali di C. Mattioli)

Stendhal, *Le Corrège*, textes recueillis et préfacés par V. Del Litto, Parma, 1977

Suarez A., *Voyage du condottière*, chap. XV *Déceptions de Parme*, Emile Paul, 1956

Talbot E., *La critique stendhalienne de Balzac à Zola*, York, French Literature Publications Company, 1979

Tassi R., *Carlo Mattioli. Nature morte*, catalogo della mostra alla Galleria Il Girasole, Udine 1967

Tassi R., *Figure nel paesaggio, II*, Parma 1999

Thompson C., *Le Jeu de l'ordre et de la liberté dans La Chartreuse de Parme*, Aran, Éditions du grand-chêne, 1982

Vallora M., *Carlo Mattioli, Alla scoperta di un poeta della tela*, "Sette", 20 agosto 1998

Vigorelli G. C., *Mattioli in faccia a Manzù*. "Il Dramma", novembre-dicembre 1972

Adattamenti della *Chartreuse de Parme* per il cinema e per la televisione

1948: *La Chartreuse de Parme*, film di Christian-Jaque, con Gérard Philipe e Maria Casarès nei ruoli principali. Girato in parte nella città di Besançon.

1982: *La Certosa di Parma*, sceneggiato diretto da Mauro Bolognini. Con Marthe Keller (Gina Sanseverina) Andrea Occhipinti (Fabrizio del Dongo) Gian Maria Volonté (Conte Mosca).

2012: *La Chartreuse de Parme - La Certosa di Parma*, sceneggiato diretto da Cinzia T.H. Torrini, produzione franco-italiana. Con Rodrigo Guirao Díaz (Fabrizio), Alessandra Mastronardi (Clélia), Marie-Josée Croze (Gina), Hippolyte Girardot (il conte Mosca), François

Berléand (il Principe di Parme). Per analogia con la redazione di Stendhal il film televisivo è stato girato in 52 giorni nei luoghi dove lo stesso Stendhal ha soggiornato.

Adattamenti audio e musicali

La Chartreuse de Parme, letto da Guillaume Gallienne, Éditions Thélème, 2008

1939: *La Chartreuse de Parme*, opera in 4 atti e 11 quadri di Henri Sauguet su un libretto di Armand Lunel

1982 et 2009: Musical realizzato da Takarazuka con il titolo 情熱のバルセロナ (l'azione è trasposta a Barcellona)

2014: Musical realizzato da Takarazuka con il titolo 『パルムの僧院 —美しき愛の囚人—』～スタンダード作『パルムの僧院』より～

La canzone *La Ballade de Fabrice et Clélia* di Théo Hakola

Indice

La “città invisibile” di Stendhal di <i>Francesca Dosi</i>	7
La realtà visionaria. Mattioli e Stendhal di <i>Elena Pontiggia</i>	17
“Ut pictura poësis” <i>Orazio</i> “Ut poësis pictura” <i>Attilio Bertolucci</i> di <i>Luisa Viola</i>	23
Les <i>Charteuses</i> Palatine di <i>Maria Elisa Agostino, Ilaria Azzoni</i>	31
Edizioni in Mostra	34
Il mito della Certosa al cinema di <i>Francesca Dosi</i>	43
Catalogo	45
Parma che non c'è di <i>Anna Zaniboni Mattioli</i>	101
Henri Beyle, detto Stendhal (1783-1842)	105
<i>Bibliografia generale</i>	107

*Finito di stampare nel mese di febbraio 2020
da Grafiche Step, Parma*

