IL GRANDE SACCHEGGIO

VOLUME I – LA NASCITA DEL SISTEMA

1794-1798 - Fiandre e Italia

Preparativi per la campagna d'Egitto



ROBERT CASANOVAS

ROMANZO STORICO



Sinossi

Parigi, 1794. La Repubblica conquista. Ma non sono solo territori che strappa ai vinti, sono anche e soprattutto i loro capolavori. Mentre gli eserciti francesi dilagano nelle Fiandre, in Italia, a Roma e Venezia, un'altra guerra si scatena nelle sacrestie e nei palazzi: quella dei commissari alle arti, muniti di inventari e requisizioni, che saccheggiano metodicamente le più grandi collezioni per arricchire il Museo di Parigi. Van Eyck, Rubens, Raffaello, Tiziano, Veronese, tutto ciò che l'Europa ha di più prezioso prende la via della Francia. Dall'abate Grégoire, teorico tormentato del saccheggio legale, al giovane generale Bonaparte che impone la sua legge ai principi italiani con il sorriso di un uomo che sa esattamente quello che vuole, Il Grande Saccheggio ripercorre la nascita di un sistema inedito: il furto di Stato eretto a politica culturale. Primo volume di una saga storica in quattro volumi, dal respiro epico, ancorata nei fatti, implacabile nel suo sguardo sugli uomini e sul potere.

L'autore

Robert Casanovas, che ha già pubblicato "La chambre volée", "Le testament était un faux" e "Pillage", è professore aggregato onorario e membro della Société des Gens de Lettres. Giurista appassionato della storia delle collezioni artistiche, ha consacrato lunghi anni allo studio delle appropriazioni di opere d'arte da parte degli Stati. Presidente dell'ONG International Restitutions, ha pubblicato numerosi lavori accademici sull'argomento.

ISBN 9782488999120

Il Grande Saccheggio:
Un romanzo storico in quattro volumi
di Robert Casanovas
casanovas@hotmail.com
Deposito legale Aprile 2026 – Versione ebook digitale e cartacea
© 2026 Casanovas. Tutti i diritti riservati
ISBN: 978-2-488999-11-3
www.international-restitutions.org
Copertina: Firma di Bonaparte. Estratto dalla rivista spagnola
"La Ilustración Artística" numero 711 del 12 agosto 1895.



Terza edizione rivista e corretta

Versione italiana
Volume I – La nascita del sistema
1794-1798 - Fiandre e Italia - Preparativi per la campagna d'Egitto

Dello stesso autore:
La chambre volée (romanzo storico),
Il testamento era un falso (romanzo storico),
Saccheggio (romanzo storico)

AVVERTIMENTO

Questo romanzo è un'opera di narrativa storica basata su ricerche reali. Tutte le opere citate furono infatti prelevate durante le conquiste francesi tra il 1794 e il 1813.

La maggior parte dei personaggi è realmente esistita.

Il corso degli eventi ripercorre fatti autentici e verificati.

Ai fini della narrazione, alcuni personaggi, scene e dialoghi potrebbero essere stati immaginati.

La versione originale del romanzo, scritta in francese, è stata tradotta in diverse lingue straniere. Le versioni tradotte possono contenere errori linguistici, traduzioni errate o imprecisioni.

SOMMARIO

Volume I

Prologo

Capitolo 1: I prelievi fiamminghi (1794)

Capitolo 2: La corsa all'Italia (1796)

Capitolo 3: Roma e Venezia (1797)

Capitolo 4: Il progetto egiziano (1796-1798)

IL GRANDE SACCHEGGIO

Romanzo storico in 4 volumi

VOLUME I – LA NASCITA DEL SISTEMA

1794-1798 - Fiandre e Italia - Preparativi per la campagna d'Egitto

PROLOGO

Parigi, giugno 1794

La sala del Comitato per la Pubblica Istruzione odorava di polvere e inchiostro. Era tardi. Le candele erano consumate per tre quarti. Fuori, Parigi dormiva, o fingeva di dormire.

L'abate Grégoire rilesse per l'ultima volta il documento che gli era stato posto davanti. Una relazione al Comitato di Salute Pubblica sul destino dei tesori artistici dei territori appena conquistati dagli eserciti della Repubblica. L'aveva scritta in tre settimane e corretta dieci volte.

I Paesi Bassi austriaci erano appena caduti. Il Belgio, le Fiandre, tutto ciò che l'Austria aveva posseduto per un secolo e mezzo ora apparteneva alla Francia. E in questi territori, nelle loro cattedrali, nei loro palazzi, nelle loro accademie, si trovava una concentrazione di opere d'arte senza eguali in Europa.

La domanda che Grégoire aveva impiegato settimane a formulare era semplice: che cosa farne?

Aveva valutato ogni argomento. La guerra era costosa, la Repubblica aveva bisogno di risorse. Ma le opere d'arte non erano risorse ordinarie. Non potevano essere vendute senza scandalo. Si trasferivano. Si accentravano. Si offrivano al popolo

sotto forma di museo, lezione vivente, prova che la civiltà aveva cambiato schieramento.

Parigi meritava di essere la capitale delle arti. Lo era già per ambizione. Poteva diventarlo con i fatti.

Grégoire prese la penna e firmò il rapporto.

Era solo un documento. Una raccomandazione tra le centinaia che il Comitato riceveva ogni settimana. Avrebbe potuto essere ignorata, sepolta sotto altre emergenze, altre guerre, altre crisi. La Repubblica aveva altre preoccupazioni oltre ai dipinti fiamminghi.

Ma Grégoire sapeva che non sarebbe andata così. Conosceva David. Conosceva le ambizioni della commissione. Conosceva la logica della conquista. Un esercito che avanza lascia sempre qualcosa alle spalle e prende qualcosa in cambio.

Spense l'ultima candela e uscì dalla stanza.

Fuori, la notte era tiepida. Le strade di Parigi brulicavano ancora di voci. Una città che non dormiva mai veramente, soprattutto negli ultimi cinque anni. Da qualche parte a nord, oltre i confini, gli eserciti della Repubblica erano accampati nelle pianure fiamminghe. Avevano vinto.

Ora bisognava decidere cosa fare di questa vittoria.

CAPITOLO I: I PRELIEVI FIAMMINGHI (1794)

I — La commissione per il saccheggio

Parigi, agosto 1794

Attorno a un tavolo ingombro di mappe e liste, sette commissari. L'abate Grégoire presiedeva. Era un convenzionale, promotore del francese come lingua della Repubblica e, da poco, redattore della relazione che aveva dato origine a questa commissione. Alla sua destra, Lebrun, mercante d'arte, i cui inventari facevano autorità sulle collezioni fiamminghe. Di fronte a lui, David, pittore e membro del Comitato di Sicurezza Generale, che non aveva bisogno che gli si spiegasse perché Parigi meritasse le cose più belle d'Europa. Hassenfratz, chimico e ingegnere, l'uomo che avrebbe calcolato come trasportarle. Faujas de Saint-Fond, geologo, specialista di terreni e strade. Thouin, botanico del Jardin des Plantes, esperto nelle operazioni di raccolta e imballaggio sul campo. Levesque, ellenista, incaricato dell'inventario dei manoscritti e dei pezzi antichi.

Grégoire batté sul tavolo per richiamare l'attenzione.

— Cittadini, oggi dobbiamo stabilire i principi che guideranno i nostri prelievi artistici in Belgio. Gli eserciti della Repubblica hanno conquistato questi territori. Sta a noi decidere cosa faremo delle loro ricchezze culturali.

Lebrun tirò fuori dalla sua borsa una lista scritta a mano.

— Ho redatto un inventario preliminare delle principali opere presenti nei Paesi Bassi austriaci. Le Fiandre possiedono tesori straordinari. A Gand si trova la pala dell'Agnello *mistico* dei fratelli Hubert e Jan van Eyck, completata nel 1432. È una delle opere fondamentali della pittura fiamminga. A Parigi non esiste nulla di paragonabile.

Girò pagina.

— Ad Anversa, nella Cattedrale di Nostra Signora, si trova *la Deposizione dalla Croce* di Rubens, dipinta tra il 1611 e il 1614, un trittico di quattro metri e venti di altezza per tre metri e dieci di larghezza. Nella Chiesa di Santa Valburga, nella stessa città, *si trova l'Innalzamento della Croce*, un trittico ancora più imponente, di quattro metri e sessanta per tre metri e quaranta, che Rubens dipinse tra il 1610 e il 1611. Senza dimenticare i numerosi dipinti conservati nelle chiese di San Giacomo, San Paolo e Sant'Andrea.

David lo interruppe.

— Perché ti concentri sulle opere religiose? Ci saranno anche collezioni private. Palazzi. Accademie.

— Certamente, rispose Lebrun. Il palazzo del governatore austriaco a Bruxelles ospita opere di Van Dyck, Teniers e Jordaens. L'Accademia di Gand possiede una collezione di Primitivi fiamminghi. Ma le opere più grandi e spettacolari, quelle che avranno il maggiore impatto nel Museo, sono quelle nelle chiese: le pale d'altare, i grandi trittici e le opere commissionate per le occasioni solenni.

Grégoire intervenne.

— Dobbiamo considerare un problema teologico e politico. Queste opere non sono semplici dipinti. Sono oggetti di culto davanti ai quali i fedeli hanno pregato per generazioni. Rimuoverle dalle chiese non sarebbe forse un sacrilegio?

— Sacrilegio? esclamò David. Tutt'altro. Queste opere sono rinchiuse in navate buie dove pochi devoti le vedono senza vederle veramente. Portandole a Parigi, le stiamo liberando. Le chiese commissioneranno nuove opere. Questo sarà un progresso.

— Le chiese commissioneranno nuove opere, riprese Grégoire con voce calma. È quello che ci ripetiamo per rendere la situazione sopportabile.

David non rispose. Si alzò e andò a dispiegare la cartina delle Fiandre.

Lebrun parlò di nuovo.

— Tre criteri. Il valore artistico prima di tutto — i capolavori, i vertici. Lo stato di conservazione. E la fattibilità del trasporto.

— E le dimensioni? chiese Hassenfratz.

— Alcune opere sono immense. Come si fa a trasportarle? Le strade fiamminghe sono devastate dal passaggio degli eserciti. I ponti a volte vengono distrutti. Portare un trittico di Rubens alto quattro metri da Anversa a Parigi è un'impresa logistica. E poi, costerà una fortuna...

— I fondi non mancano, replicò Grégoire.

— La Convenzione ha appena stanziato un bilancio di duecentomila lire per l'arricchimento del Museo Nazionale. È una cifra considerevole. Abbiamo i mezzi per realizzare le nostre ambizioni. Quanto alle dimensioni, dovremo adattarci.

— Elaboriamo un piano d'azione. Formeremo tre squadre. La prima andrà a Gand e preleverà la pala d'altare di Van Eyck, oltre ad altri dipinti dei Primitivi fiamminghi della regione. La seconda andrà ad Anversa e si occuperà dei Rubens e dei Van Dyck. La terza rimarrà a Bruxelles e farà l'inventario delle collezioni del palazzo ducale e delle istituzioni accademiche.

— Chi guiderà queste squadre? chiese Levesque.

— Tu, Lebrun, possiedi le competenze necessarie per valutare i lavori. Guiderai la squadra di Anversa, la più importante. Faujas e Thouin, voi andrete a Gand. Hassenfratz rimarrà a Bruxelles per occuparsi degli aspetti amministrativi.

— E tu? chiese Grégoire.

— Verrò con voi a Gand. Voglio vedere il Van Eyck con i miei occhi. Inoltre, la mia presenza darà peso all'operazione. Sono membro del Comitato di salute pubblica. Le autorità locali non potranno negarci nulla.

Grégoire sospirò.

— Benissimo. Quando partiamo?

— Tra tre giorni. C'è tempo per preparare l'equipaggiamento necessario e ottenere il salvacondotto militare. Le strade non sono sicure. Sarà necessaria una scorta armata.

Verso la fine del pomeriggio, quando il caldo divenne insopportabile, Grégoire chiuse la seduta.

— Signori, sappiamo cosa dobbiamo fare. Che Dio ci perdoni se commettiamo un errore.

David sogghignò.

— Dio? Sei pur sempre un prete, Grégoire, nonostante tutto. Non abbiamo bisogno del perdono divino. Stiamo portando avanti un'opera repubblicana, un'opera di progresso. Sarà la storia a giudicarci, non Dio.

— Forse, mormorò Grégoire. Ma spero che la Storia sia clemente.

Si dispersero. Ognuno tornò a casa per prepararsi alla partenza.

Gand, tre giorni dopo.

La cattedrale di San Bavone si ergeva imponente e austera nella nebbia mattutina. Costruita in pietra grigia, le sue guglie gotiche trafiggevano il cielo basso come lance. Fu proprio qui, nella Cappella Vijd, che era custodita la *pala dell'Agnello mistico*, capolavoro dei fratelli Hubert e Jan van Eyck.

Grégoire, David, Faujas e Thouin scesero dalla carrozza davanti al cancello principale. Dietro di loro, tre carri trasportavano l'equipaggiamento necessario: casse, paglia, corde e attrezzi. Una scorta di venti soldati della Guardia Nazionale era di guardia nelle vicinanze, con le baionette innestate.

Il canonico De Vos li attendeva sul sagrato. Curvo per l'età, con il volto solcato da profonde rughe, indossava ancora la tonaca nera nonostante i decreti rivoluzionari che proibivano l'abbigliamento ecclesiastico. Aveva gli occhi rossi, come se avesse pianto.

— Signori, vi prego. Non fatelo. Questa pala d'altare è qui da oltre tre secoli. Fa parte della nostra chiesa. Della nostra città. Della nostra anima.

David fece un passo avanti, impaziente.

— Canonico, non abbiamo tempo da perdere in discussioni. Abbiamo l'autorizzazione del Comitato di Salute Pubblica e del Rappresentante in Missione, Joubert. La pala d'altare sarà trasferita a Parigi. Questa è una decisione irrevocabile.

— Chiami questa cultura? È saccheggio! Puro e semplice furto!

David fece un gesto verso i soldati.

— Arrestatelo! Sta ostacolando l'esecuzione di una missione repubblicana.

Due soldati si fecero avanti e afferrarono il canonico per le braccia. De Vos si divincolò debolmente.

— Portatelo via, ordinò David. Chiudetelo a chiave finché non avremo finito il nostro lavoro.

I soldati trascinarono via il vecchio prete, che continuava a imprecare. La sua voce echeggiò nella piazza deserta, poi si spense mentre veniva spinto in una casa vicina.

Grégoire era livido.

— Era necessario, David? È un uomo anziano. Non avrebbe potuto impedirci di prendere la pala d'altare.

— Stava creando problemi. Avrebbe potuto sobillare la popolazione. Prevenire è meglio che curare.

Entrarono nella cattedrale. L'interno era buio e fresco. Snelle colonne sorreggevano volte altissime. Nell'aria aleggiava il profumo di incenso e pietra umida. I loro passi echeggiavano sulle lastre di pietra.

La cappella Vijd era situata in fondo al deambulatorio, sulla sinistra. Era uno spazio relativamente piccolo, delimitato da un cancello in ferro battuto. E lì, a occupare l'intera parete di fondo, si ergeva la pala d'altare.

David rimase immobile, sbalordito.

Anche lui, abituato alle opere d'arte, ne rimase impressionato. La pala d'altare era immensa: cinque metri e venti di larghezza per tre metri e settantacinque di altezza quando completamente aperta. Ventiquattro pannelli dipinti con straordinaria precisione. Colori di incredibile vivacità nonostante gli anni trascorsi.

Thouin si avvicinò ed esaminò la struttura.

Toccò delicatamente il legno.

— I pannelli sono in rovere baltico. Molto denso. Molto stabile. Ma anche molto pesante. I tre pannelli centrali del registro superiore che portiamo via — la Vergine in maestà, la Divinità in trono, san Giovanni Battista — rappresentano già diverse centinaia di chili. Le ante mobili rimarranno a Gand. Trasportarle tutte insieme sarebbe una follia.

Faujas prendeva appunti.

— Le dimensioni esatte? Ho bisogno di misure precise per progettare le casse.

— Le tre figure centrali del registro superiore sono su pannelli di circa un metro e quaranta per cinquanta centimetri ciascuno. Il grande pannello dell'Adorazione *dell'Agnello* è troppo vasto e fragile per questo viaggio. La commissione ha ritenuto che le tre figure divine fossero sufficienti a rappresentare il genio di Van Eyck.

Mentre parlavano, David osservava i dipinti.

Il pannello centrale raffigurava un vasto prato dove si radunavano diversi gruppi: martiri, confessori e vergini sagge, tutti convergenti verso un altare dove si ergeva *l'Agnello Mistico*, simbolo del Cristo sacrificato. Il sangue dell'Agnello sgorgava in un calice. In primo piano, zampillava una fontana della vita con acqua cristallina. Sullo sfondo, una città ideale con innumerevoli torri e campanili: la Gerusalemme celeste.

E che colori! Rossi intensi, blu luminosi, verdi brillanti, ori scintillanti. Van Eyck aveva perfezionato la tecnica della pittura a olio, permettendo l'accumulo di velature di colore che conferivano una profondità e una luminosità senza pari. Persino nella penombra della cappella, i colori sembravano risplendere dall'interno.

— È... straordinario, mormorò David involontariamente. Capisco perché venga definito il capolavoro dei capolavori fiamminghi.

— Immaginate l'effetto che avrà al Museo, disse Grégoire. I visitatori ne rimarranno abbagliati. Parigi non ha mai posseduto un'opera primitiva fiamminga di questa qualità.

— Allora dobbiamo assolutamente averlo. Thouin, quanto tempo ti ci vorrà per prelevare i pannelli centrali e imballarli?

Il botanico rifletté, esaminando i fissaggi, le cerniere, la struttura della cornice.

— Se lavoriamo con attenzione, con una squadra più numerosa… due giorni. Forse tre. Dobbiamo staccare i pannelli senza danneggiare le ante che rimarranno. Costruire casse individuali. È un lavoro di precisione. Se abbiamo fretta, rischiamo di danneggiare i dipinti.

— Tre giorni sono troppi. Il popolo di Gand potrebbe insorgere. Dobbiamo agire in fretta.

— Non posso andare più veloce senza correre rischi inaccettabili, rispose Thouin con fermezza. Il legno è fragile. Le cerniere sono vecchie. Basta una manipolazione brusca e tutto potrebbe rompersi.

David stava per protestare quando Grégoire lo interruppe.

— Thouin ha ragione. Non siamo vandali. Prendiamoci il tempo necessario. Se necessario, aumenterò la scorta militare. Ma questi pannelli devono arrivare a Parigi intatti. Altrimenti, l'intera operazione sarà un fallimento.

— Va bene, concesse David a malincuore. Tre giorni. Ma non un giorno di più. E nel frattempo, Lebrun preleverà i Rubens ad Anversa. Dobbiamo coordinare le nostre operazioni in modo che tutto parta contemporaneamente verso Parigi.

Lasciarono la cattedrale per organizzare i lavori. Thouin chiamò gli operai e iniziò a spiegare come procedere. Nella cappella vennero erette delle impalcature. Vennero portati gli attrezzi necessari: cacciaviti, pinze, seghe di precisione e martelli rivestiti di stoffa.

Nella piazza cominciava a radunarsi una folla. Gli abitanti di Gand avevano saputo cosa stava succedendo. Erano venuti a vedere e a protestare. Alcuni piangevano apertamente. Altri lanciavano insulti ai soldati francesi.

— Ladri! Barbari! Restituiteci la nostra pala d'altare!

David ordinò ai soldati di formare un cordone per impedire a chiunque di entrare nella cattedrale. Grégoire non tornò indietro verso la casa dove De Vos era stato imprigionato. Le grida della folla sovrastavano ogni altro suono.

II — Lo sradicamento: Gand e Anversa

Quella sera, Thouin e la sua squadra montarono l'impalcatura nella cappella Vijd. I lavori sarebbero iniziati all'alba. Tre giorni in totale.

Lavorarono con una lentezza che esasperava David, ma che era necessaria. Il primo giorno si limitarono a esaminare la struttura, cercando di capire come i diversi elementi si incastrassero tra loro. La pala d'altare era complessa. I pannelli erano fissati a una solida struttura in quercia, a sua volta ancorata alla muratura tramite elementi in ferro battuto del XV secolo. Staccarli senza danneggiare le ante mobili che sarebbero rimaste al loro posto richiedeva la massima precisione. Le cerniere che collegavano le ante alla struttura erano fragili, ossidate in alcuni punti. Una forza eccessiva e l'intera struttura avrebbe potuto crollare.

Il secondo giorno, iniziarono le operazioni di smontaggio. Thouin aveva stabilito un ordine preciso: la struttura di supporto sarebbe stata smontata per liberare i tre pannelli centrali del registro superiore. Ogni operazione era stata pianificata meticolosamente. Prima di svitare qualsiasi elemento, venivano installati dei supporti temporanei. Tessuti spessi erano stati posizionati ovunque per attutire eventuali urti. Una squadra di sei uomini era pronta ad afferrare ciascun pannello non appena fosse stato liberato.

Il primo pannello fu staccato intorno a mezzogiorno. L'operazione durò due ore. Quando finalmente fu liberato, sollevato in piano da quattro operai, un sospiro di sollievo percorse tutta la squadra.

Grégoire esaminò la tavola della divinità in trono, ora collocata sul tavolo imbottito. Il volto era rivolto verso il soffitto della cappella. Questo sguardo era stato verticale, diretto verso i fedeli. Ora fissava il legno dell'impalcatura.

Il terzo giorno, un incidente rischiò di trasformarsi in tragedia. Mentre si stava ultimando l'imballaggio del pannello di San Giovanni Battista, l'ultimo dei tre da preparare per il trasporto, la cinghia che lo teneva in posizione orizzontale si ruppe. Il pannello si inclinò. Gli operai che lo sorreggevano furono colti di sorpresa. Il pesante pannello di quercia sfuggì dalle loro mani.

Cadde per sessanta centimetri prima che qualcuno potesse afferrarlo. Ma quei sessanta centimetri bastarono perché l'angolo inferiore destro colpisse il bordo dell'impalcatura. Si udì un sinistro scricchiolio.

Thouin accorse. Nel legno si era formata una crepa, lunga circa quindici centimetri, che partiva dall'angolo danneggiato e si estendeva diagonalmente verso l'alto. Fortunatamente, lo strato pittorico era intatto. La crepa era sul retro, ma il legno stesso era indebolito.

— Si può riparare? chiese David, improvvisamente preoccupato.

— Sì. Ma avrà bisogno di restauro. Rinforzeremo la crepa con colla forte e tasselli di legno, poi la levigheremo, la tingeremo e la verniceremo. Il processo richiederà diverse settimane.

— Diverse settimane? Ma dobbiamo esporre questa pala d'altare in fretta! Il Comitato di Salute Pubblica vuole una cerimonia di inaugurazione!

— Allora aspetteranno. Non consegnerò un lavoro danneggiato.

David strinse i pugni per la rabbia. Ma esporre un pannello incrinato sarebbe stato disastroso per la reputazione del museo.

Thouin rimase solo nella cappella dopo che gli altri furono usciti. Le torce stavano finendo di bruciare nei loro sostegni di ferro. Si sedette sul bordo dell'impalcatura, con il pannello di San Giovanni Battista posato davanti a lui sul tavolo imbottito, la crepa ancora visibile nonostante i primi punti di colla.

Aveva detto a David che l'operazione avrebbe richiesto diverse settimane. Era vero. Aveva detto che non avrebbe consegnato un'opera danneggiata. Anche questo era vero. Ma ciò che non aveva detto a nessuno era che la cinghia aveva ceduto perché era stato lui stesso ad annodarla troppo in fretta, un'ora prima, incalzato dal tempo e dalla stanchezza della terza notte senza sonno.

Fece scorrere il dito lungo la crepa. Una quindicina di centimetri. Ne conosceva il prezzo esatto: settimane di restauro a Parigi, un uomo come Joris chino su quel legno per sei settimane, una mano che non era la sua a riparare una colpa che invece lo era.

Per tutta la vita aveva misurato, calcolato, previsto. Era ciò che lo distingueva da David: non si sbagliava sulle cose che si potevano misurare. Ed ecco che si era sbagliato su un nodo.

Pensò di dire la verità a Grégoire, il giorno dopo, alla riunione d'urgenza. Non lo fece. Disse che la cinghia aveva ceduto, il che era esatto, senza dire chi l'avesse annodata. Un'omissione, non una menzogna. Se lo ripeté più volte quella notte, senza che la formula smettesse di suonare giusta.

Spense l'ultima torcia e uscì nell'oscurità della cattedrale.

All'esterno, gli abitanti di Gand appresero ben presto l'accaduto. Si diffusero voci secondo cui la pala d'altare era stata danneggiata. Alcuni parlarono addirittura di pannelli rotti e dipinti distrutti. La rabbia crebbe a dismisura.

Quella sera, vennero lanciate pietre contro le finestre della cattedrale. I soldati dovettero intervenire per disperdere la folla. Tre uomini di Gand furono arrestati. La tensione era altissima.

Grégoire indisse una riunione d'emergenza.

— Dobbiamo accelerare. Se restiamo qui troppo a lungo, ci saranno dei morti. La popolazione è sull'orlo della rivolta.

— Il pannello di San Giovanni Battista deve ancora essere consolidato e imballato in modo definitivo, disse Thouin. Posso finirlo stasera se lavoriamo senza sosta. Ma sarà rischioso. La stanchezza aumenta il rischio di errori.

— Non abbiamo scelta, dichiarò David. Finiamo questa notte. Domani mattina caricheremo tutto sui carri e partiremo. La cosa principale è andarcene da Gand prima che la situazione degeneri completamente.

Lavorarono quindi tutta la notte. Delle torce furono collocate nella cappella per illuminare l'area di lavoro. Gli operai si alternarono a turni. Verso le quattro del mattino, il pannello di San Giovanni Battista fu finalmente imballato nella sua cassa. Thouin lo esaminò a lungo alla luce delle torce prima di chiudere il coperchio.

All'alba, i tre pannelli del registro superiore erano pronti nelle rispettive casse. Nella cappella Vijd, la pala d'altare rimase al suo posto, priva però del cuore del registro superiore.

Il convoglio si formò davanti alla cattedrale. In testa c'erano venti cavalieri della Guardia Nazionale. Seguivano i due carri che

trasportavano i pannelli. Poi, un altro carro con l'attrezzatura e gli operai. Infine, una retroguardia di quindici fanti.

Nonostante l'ora mattutina, gli abitanti di Gand si erano radunati. Diverse centinaia di persone affollavano le strade.

Quando il convoglio iniziò a muoversi, una donna cominciò a piangere. Poi un'altra. Poi decine di altre. Ben presto, l'intera folla piangeva. Gli uomini si tolsero il cappello. Le donne si fecero il segno della croce. Alcune si inginocchiarono sui ciottoli.

Il convoglio lasciò Gand. Le campane della cattedrale non suonarono. Sarebbero rimaste silenziose per otto giorni, in segno di protesta silenziosa.

Nei giorni successivi, sulle facciate di diverse case comparvero delle scritte con il gesso: «La Francia repubblicana saccheggia come l'Austria monarchica».

Queste iscrizioni furono rapidamente cancellate dalle autorità di occupazione.

Lebrun non aveva aspettato. Mentre Grégoire e Thouin lavoravano nella Cappella Vijd, lui conduceva la sua operazione ad Anversa, cento chilometri più a nord. La città portuale, la seconda più grande dei Paesi Bassi austriaci, possedeva tesori artistici ancora più ricchi. Rubens vi aveva vissuto e lavorato per decenni. Le sue opere adornavano praticamente tutte le chiese più importanti.

Lebrun era arrivato ad Anversa il 12 agosto, mentre Thouin lavorava ancora nella Cappella Vijd. Aveva trascorso la sua vita comprando e vendendo dipinti. Conosceva le tecniche, le scuole, gli artisti. Era in grado di autenticare un'opera a colpo d'occhio, stimarne il valore, individuare un restauro o un falso.

Queste capacità lo rendevano l'uomo ideale per selezionare le opere da prelevare. Ma lo rendevano anche consapevole di ciò che stava accadendo. A differenza di David, che vedeva questi prelievi come un atto politico e ideologico, Lebrun sapeva che

una delle collezioni più ricche d'Europa veniva smantellata. Che Anversa veniva svuotata del suo patrimonio artistico.

Il primo obiettivo fu la cattedrale di Notre-Dame, che ospitava *la Deposizione dalla Croce di Rubens*. Contemporaneamente, Lebrun inviò una squadra alla chiesa di Santa Valburga per impossessarsi *dell'Innalzamento della Croce*, l'altro capolavoro di cui Parigi intendeva appropriarsi.

La mattina del 13 agosto, Lebrun si recò in cattedrale accompagnato dalla sua squadra e da una scorta militare di quindici soldati. Il decano del capitolo, monsignor Van der Noot, li attendeva sul sagrato, con il volto severo e lo sguardo d'acciaio.

— Signor Lebrun, devo protestare formalmente contro questa azione. Questi dipinti appartengono alla cattedrale. Furono commissionati dai nostri predecessori e pagati con i fondi dei fedeli di Anversa. Lei non ha alcun diritto di prenderli.

Lebrun tirò fuori un documento dalla tasca.

— Monsignore, ho qui un ordine del Rappresentante in Missione Joubert, recante il sigillo del Comitato di Salute Pubblica. Esso mi autorizza a prelevare dalle chiese dei territori annessi le opere d'arte ritenute necessarie per l'arricchimento del Museo Nazionale. Questo ordine è legale ed esecutivo.

— E se mi rifiutassi?

— Allora i miei soldati sfonderanno la porta. E verrà arrestato. Preferirei evitarlo, per la Sua dignità come per la mia.

Van der Noot incrociò il suo sguardo. Poi sospirò e tirò fuori una grossa chiave dalla sua tonaca.

— Benissimo. Ma sappia che mi sto sottomettendo sotto costrizione. E che questa violenza non resterà senza conseguenze. Lei sta seminando odio, signor Lebrun. E un giorno ne raccoglierà i frutti.

Entrarono nella cattedrale. L'interno era magnifico. Alte colonne bianche sorreggevano eleganti volte. La luce filtrava attraverso le vetrate, creando giochi di colore sul pavimento di marmo.

I due grandi trittici di Rubens adornavano le posizioni più prestigiose. La *Deposizione dalla Croce* occupava l'intero transetto nord: un trittico monumentale. Il pannello centrale raffigurava il momento in cui il corpo di Cristo veniva deposto dalla croce. La composizione era di una audacia sorprendente: il corpo scivolava diagonalmente, sorretto da un sudario bianco che formava un'elegante curva. Attorno a lui, le figure – Maria Maddalena, Giovanni, la Vergine Maria, Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea – erano disposte in un perfetto equilibrio tra movimento e immobilità.

Lebrun si avvicinò ed esaminò la superficie dipinta. La tecnica di Rubens era unica. Strati traslucidi sovrapposti creavano una profondità eccezionale. Le tonalità della pelle avevano una luminosità quasi realistica. I drappeggi cadevano con una fluidità naturale. E i dettagli – le lacrime sul volto di Maria Maddalena, le vene sulle mani di Nicodemo, la trama del sudario – erano resi con infinita precisione.

— È un capolavoro assoluto, mormorò il restauratore, l'esperto di restauro della commissione. Uno dei vertici della pittura barocca.

— Le dimensioni? chiese Lebrun.

— Il pannello centrale misura quattro metri e venti per tre metri e dieci. I pannelli laterali misurano circa due metri per un metro e cinquanta ciascuno. Il tutto deve pesare più di cinquecento chili.

— Come lo trasporteremo?

— Dovrà essere smontato. Le ante dovranno essere separate dal pannello centrale. Forse anche tagliate in sezioni, se i telai lo consentono. Poi bisognerà costruire delle casse individuali.

Monsignor Van der Noot, che aveva ascoltato questo scambio tecnico, intervenne con voce piena di rabbia.

— Parlate di smontarla? Di farla a pezzi come un volgare pezzo di legno? È barbarie!

— Lo taglieremo solo se assolutamente necessario. E se lo faremo, lo faremo con la massima cura. Le sezioni verranno riassemblate a Parigi. Il dipinto verrà restaurato al suo stato originale.

— Restaurato! Chiami questo restauro? Un'opera d'arte che è stata fatta a pezzi, trasportata per centinaia di chilometri e riassemblata da mani ignote? Non sarà mai più la stessa!

— Forse. Ma almeno sopravviverà. Sarà vista da migliaia di persone.

— Non voglio sentire queste giustificazioni ipocrite! interruppe Van der Noot. Si tratta di furto, punto e basta. Chiamatelo come volete: prelievo, trasferimento, arricchimento, ma è furto.

Lebrun rimase in silenzio. Non aveva scelta. Abbandonare questa missione avrebbe significato la fine della sua carriera. Forse persino la prigione. La Repubblica non tollerava la disobbedienza. Si concentrò quindi sugli aspetti tecnici ed esaminò il secondo Rubens da prelevare.

L'Innalzamento della Croce, che Rubens aveva dipinto per la chiesa di Santa Valburga, era ancora più imponente: quattro metri e sessanta per tre metri e quaranta.

Lebrun trascorse i tre giorni successivi a organizzare l'operazione. Assoldò carpentieri per costruire impalcature, falegnami per realizzare casse su misura e tessitori per fornire teloni protettivi.

I suoi restauratori esaminarono meticolosamente ogni dipinto. Annotarono le aree danneggiate: crepe, strati di pittura sollevati e restauri precedenti falliti. Tutti questi aspetti avrebbero dovuto essere sistemati prima o dopo il trasporto.

La *Deposizione dalla Croce* fu smantellata per prima. Si decise di tagliarla in tre sezioni: superiore, centrale e inferiore, effettuando

i tagli lungo le giunture naturali della struttura per ridurre al minimo i danni.

Le tre sezioni furono imballate, poi i pannelli laterali. Nei giorni successivi, *l'Innalzamento della Croce* fu trattato secondo la stessa procedura. Il 26 agosto, i due dipinti di Rubens provenienti da Anversa erano pronti per la spedizione. Nove casse in totale. Più di una tonnellata di dipinti, legno, tele e cornici.

Il convoglio lasciò Anversa all'alba. Si era radunata una folla. C'erano lacrime, preghiere, come a Gand. Ma anche grida di odio, minacce, che a Gand non si erano viste.

III — Van Reyn e il Palazzo Coudenberg

Bruxelles, 15 agosto 1794

Mentre Grégoire e Thouin stavano terminando la prima giornata nella cappella Vijd, la berlina di Hassenfratz entrò a Bruxelles attraverso la porta Hal.

Hassenfratz non dormiva da quando era stato a Valenciennes. Sedeva dritto sulla panca, la schiena non appoggiata al cuoio, i gomiti sulle ginocchia, e nelle ultime cinque ore aveva tenuto in mano il *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant* di Jean-Baptiste Descamps, che aveva annotato a matita ai margini fino a non avere più spazio per scrivere. L'elenco delle collezioni ducali. I nomi dei pittori indicati in ogni edificio. Le dimensioni delle opere principali, per come si potevano stimare dalle descrizioni di Descamps, che non erano sempre precise, a volte scrivendo «pittura considerevole» dove servivano le cifre.

Levesque dormiva alla sua sinistra, la testa reclinata sulla spalla, la bocca leggermente aperta, un registro vuoto che gli scivolava lentamente dalle mani. Hassenfratz non aveva questa capacità, di lasciarsi andare, di affidare il proprio corpo al dondolio della berlina come se qualcun altro si prendesse cura del resto.

Bruxelles non era Gand.

Gand possedeva il carattere intransigente di una città d'acqua: i suoi canali scuri, le facciate protese verso i loro riflessi, l'odore di pietra bagnata che permeava persino le vie più remote del centro. Bruxelles era una capitale, o era stata una capitale, il che forse era peggio: una città abituata al dominio, all'ordine e alla cerimonia, che portava tutto ciò nella sua architettura come una dignità ereditata di cui non sapeva più bene cosa fare. Le case nella parte alta della città, intorno al palazzo, avevano quella discreta rettitudine che caratterizzava gli edifici dell'Impero: né ostentazione né modestia, una geometria che significava che le cose erano al loro posto e che non dovevano giustificare la loro presenza.

La berlina percorse Place de la Monnaie, attraversò la parte bassa della città attraverso una stradina stretta che odorava di birra e segatura, per poi risalire verso il quartiere di Coudenberg. La scorta di dodici soldati la seguiva a piedi, gli stessi uomini provenienti da Parigi, abituati alle istruzioni della missione, che avevano imparato a non fare domande.

Il commissario Pottier li attendeva nel cortile interno del Consiglio del Brabante. Con le folte sopracciglia, indossava l'abbigliamento formale e impeccabile tipico dei burocrati provinciali che avevano vissuto sotto diversi regimi senza mai affezionarsi a nessuno di essi. Aveva servito l'Austria. Avrebbe servito la Repubblica. Avrebbe svolto il suo lavoro in entrambi i casi con la stessa efficienza.

Hassenfratz riconobbe immediatamente questo tipo di uomo: li aveva incontrati a Parigi, nei laboratori della Scuola di Ingegneria Mineraria, nei comitati della Convenzione: persone prive di particolare passione per i principi, ma di assoluta affidabilità nelle procedure.

Le presentazioni furono brevi. Pottier aveva preparato un dossier: mappe degli edifici in questione, un elenco preliminare delle collezioni, i nomi delle guardie e dei funzionari responsabili e un elenco delle requisizioni militari che interessavano ciascun

edificio. Posò tutto su un davanzale e iniziò a parlare prima ancora che Hassenfratz avesse finito di togliersi i guanti.

— La situazione è tranquilla. La guarnigione francese controlla i quartieri principali da tre settimane. All'inizio ci sono stati alcuni disordini: qualche scaramuccia vicino al mercato del grano, un tentativo di incendio doloso contro un deposito militare nella parte bassa della città. Adesso la popolazione ha accettato.

— Le collezioni del Palazzo di Coudenberg? chiese Hassenfratz.

— Repertoriate da quindici giorni. In conformità con le istruzioni del Comitato per l'Istruzione Pubblica. Troverete gli inventari preliminari in questo fascicolo. Sono incompleti. Il mio personale non è addestrato a distinguere un originale da una copia, né a valutarne lo stato di conservazione. Tuttavia, per quanto riguarda la loro ubicazione, sono attendibili.

— Il curatore attuale?

Pottier esitò prima di rispondere, non per imbarazzo, ma con la cautela di chi sceglie le parole con attenzione, consapevole delle conseguenze che avranno.

— Il signor Van Reyn. Nominato dal governo austriaco ventidue anni fa. L'ho confermato nel suo incarico. Conosce ogni dipinto, ogni stanza, ogni angolo del palazzo. Per la vostra missione, è insostituibile.

— E sta collaborando?

— Nei limiti di ciò che ci si può ragionevolmente aspettare da un uomo nella sua posizione. Fa il suo lavoro. Documenta.

— Lo sta documentando?

— Tutto. Con un'ostinazione che merita di essere sottolineata. Per ogni quadro che prendete, tiene un registro parallelo al vostro. Date, dimensioni, descrizioni, stato di conservazione al momento del prelievo. Ne conserva delle copie. Le invia a corrispondenti di cui non mi ha rivelato i nomi.

Hassenfratz chiuse il suo taccuino.

— Ciò non costituisce un problema legale. La Repubblica non gli vieta di tenere registri.

— No. Ma avrei preferito che lo sapessi prima di entrare nella galleria.

Levesque, che si era svegliato nel momento in cui passava sotto l'arco del cortile e che aveva ascoltato in silenzio questo scambio, con le mani giunte sul registro vuoto che ora teneva stretto al petto, disse:

— Un uomo che documenta ciò che gli viene sottratto. È una forma di resistenza che non ci dà alcun vantaggio.

— È ciò che ha capito, disse Pottier.

Quel pomeriggio stesso si recarono a palazzo. Van Reyn li attendeva nella grande galleria.

Era basso, la sua magrezza accentuata dagli abiti di lana scura. Era una magrezza congenita, di vecchia data, non quella imposta dalla carestia. Gli occhiali con la montatura d'acciaio gli poggiavano sul viso con la precisione di uno strumento di misurazione. Sotto il braccio portava un grosso taccuino rilegato in tela nera, che non lasciava mai andare. Le sue mani erano straordinarie: lunghe, perfettamente immobili, dotate della calma assoluta di mani appartenenti a uomini che hanno trascorso la vita maneggiando oggetti fragili e che hanno imparato che tremare è una forma di mancanza di rispetto verso ciò che si tiene in mano.

Osservò Hassenfratz e Lebrun avvicinarsi senza cambiare espressione. Quando Pottier ebbe finito le presentazioni, disse:

— Sono pronto.

La galleria si estendeva per tutta la lunghezza dell'ala nord del palazzo, forse trentacinque metri, forse quaranta. Le alte finestre si affacciavano su un cortile interno dove due soldati facevano la guardia senza un motivo apparente, per abitudine. La luce cadeva sul pavimento in parquet di quercia cerata formando rettangoli che non raggiungevano le pareti. I quadri erano appesi in due file,

alcuni da decenni a giudicare dalle leggere variazioni di colore sulla carta da parati tesa, rettangoli più scuri dove le cornici erano rimaste per generazioni, proteggendo la superficie dalla polvere.

Van Reyn non attese che gli venisse chiesto di iniziare. Si diresse verso il primo dipinto della fila superiore, una *Vergine con Bambino*, di medio formato, olio su tavola, e cominciò a dettare a bassa voce, senza voltarsi, come se avesse provato mentalmente quella scena per diversi giorni e ora eseguirla non richiedesse più alcuno sforzo.

In un angolo della galleria, una donna sedeva a un tavolino, con una penna in mano. Nessuno l'aveva presentata. La sua penna scorreva sulla carta con la velocità e la precisione di chi ha dedicato tutta la vita a un singolo gesto. Non guardava né i quadri né i commissari. Scriveva ciò che le veniva dettato.

— Pagina sette del mio inventario, disse Van Reyn. Bottega di Rubens, circa 1618-1622. Provenienza: Anversa, giunta qui durante il regno dell'arciduca Alberto. Legno di quercia, due assi unite con incastro maschio-femmina. Crepe superficiali nell'angolo inferiore sinistro. Condizioni generali soddisfacenti.

Lebrun si era avvicinato. Inclinò la testa di lato, un gesto per lui abituale; l'angolazione obliqua rivelava ciò che la sua visione frontale nascondeva.

— Un laboratorio, certo. Ma nella Vergine c'è la mano di Rubens. Guardate la luce sul velo. Quel modo di applicare il bianco in due pennellate separate per suggerire la trasparenza del tessuto, quello è opera sua, non di un allievo.

— Lo porterete con voi? chiese Van Reyn a Hassenfratz.

— Sì.

— Richiedo una ricevuta. Datata. Con la descrizione che avete appena sentito, i nomi dei due commissari presenti e l'ora esatta del prelievo.

— Lo avrete.

— Ne terrò una copia qui. Un'altra verrà spedita questa sera in una busta a un destinatario riservato. Una terza copia verrà consegnata al signor Pottier per l'archivio comunale.

Hassenfratz lo guardò per un momento.

— Avete preparato tutto questo prima ancora del nostro arrivo?

— Ho preparato i moduli. Non avevo i nomi né le date. Ora li ho.

Lavorarono per quattro ore senza sosta. Van Reyn camminava al loro fianco con regolarità quasi meccanica: prima il dipinto, la descrizione, lo stato di conservazione, le dimensioni, poi il successivo, e così via. Lebrun esaminava, autenticava, selezionava o scartava. Hassenfratz misurava e annotava nel suo registro. I soldati portavano i pezzi selezionati nel cortile, dove gli imballatori li sistemavano in casse provenienti da Parigi.

Van Reyn non protestò mai. Non disse mai che un particolare dipinto fosse troppo prezioso per essere lasciato, né che un altro avesse un significato speciale tale da doverlo proteggere dal prelievo. Descrisse. Dettò, dopo aver controllato ogni parola, con gli occhi fissi sulla penna della segretaria mentre lei trascriveva le sue correzioni senza mostrare alcuna impazienza. Quando Hassenfratz sceglieva un'opera, Van Reyn la annotava. Quando Hassenfratz esitava, Van Reyn aspettava in silenzio.

A metà della galleria, di fronte a un grande paesaggio invernale – scuola fiamminga, anonimo, fine XVII secolo, ben eseguito ma senza firma identificabile – Hassenfratz si fermò. Il modo in cui la luce fredda si posava sulla neve tra gli alberi catturò la sua attenzione più a lungo di quanto il valore di mercato dell'opera giustificasse. Alla fine la spostò da parte.

— Non avete niente da dire? chiese a Van Reyn, senza distogliere lo sguardo dal quadro.

— Su quale?

— Riguardo a ciò che facciamo. In generale.

— Riguardo al quadro: avete fatto bene a scartarlo. È un buon quadro, ma non eccezionale. Riguardo al principio di ciò che state facendo: ho spiegato tutto nella relazione che ho presentato al Comitato per l'Istruzione Pubblica dieci giorni fa. Attraverso i canali ufficiali. Mi esprimo attraverso i canali ufficiali.

Lebrun, che aveva ascoltato lo scambio di battute dalla scena successiva, intervenne senza voltarsi.

— Credete davvero che i documenti saranno sufficienti?

— No. Ma non posso fare di più.

Continuarono. Prima la fila superiore, poi quella inferiore. Ventitré opere selezionate dalla galleria principale prima che la luce cominciasse a calare dalle alte finestre e Hassenfratz decidesse di fermarsi per la giornata.

Il secondo giorno lavorarono nelle stanze laterali e nei magazzini. Altri ventitré pezzi, di formato più piccolo, provenienti da varie fonti, che Van Reyn dettò con la stessa regolarità.

Negli appartamenti privati, i mobili erano disposti per l'uso quotidiano: una sedia accostata alla scrivania, pronta ad accogliere qualcuno; una caraffa d'acqua vuota appoggiata su un vassoio d'argento che nessuno si era preoccupato di portare con sé; i libri aperti a pagine che i lettori non avevano finito di leggere. La guerra faceva questo: sospendeva le azioni a metà.

Nello studio, tre quadri erano appesi a ganci che sembravano più recenti delle pareti, installati o riposizionati frettolosamente, forse addirittura al momento della fuga, come se qualcuno avesse voluto imprimersi nella memoria l'esatta collocazione di quelle opere prima di andarsene. Due paesaggi nordici, scuola fiamminga del XVII secolo, eseguiti con competenza, ma senza particolari pregi. E tra di loro, un quadro che fece fermare Lebrun non appena entrò nella stanza.

Non entrò subito. Rimase sulla soglia, con la mano destra appoggiata piatta sullo stipite, e osservò.

Era una tela quasi quadrata, forse ottantacinque per novanta centimetri, difficile da stimare senza avvicinarsi. Quattro figure, raffigurate a mezzo busto, erano strettamente addossate all'interno della cornice: tre anziani vestiti di scuro e, al centro, una figura giovane, quasi androgina, drappeggiata di bianco. All'estrema sinistra, un uomo di profilo teneva la mano alzata vicino al viso, come assorto nei suoi pensieri. A destra, un altro teneva in mano una penna d'oca. Un grosso libro aperto occupava la parte inferiore della composizione. La luce entrava da sinistra, densa, con quella particolare qualità degli interni fiamminghi dove la luce sembra più accumularsi che cadere. Colpiva soprattutto la figura centrale, rendendo il bianco dei suoi abiti un punto fisso attorno al quale sembravano gravitare le altre tre. I volti erano scavati, non solo dall'età, ma da una concentrazione così profonda da averne consumato i lineamenti come l'acqua consuma la pietra.

Van Reyn era dietro di loro nel corridoio.

— Pagina quarantadue del mio inventario. *I Quattro Evangelisti* di Jordaens, circa 1625-1630. Una semplice composizione di quattro figure a mezzo busto attorno a un libro dei Vangeli aperto. Acquistato per la collezione reale francese all'asta di Vaudreuil nel 1784. Olio su tela. In buone condizioni.

— Non è mai stato restaurato? chiese Lebrun.

— Mai, per quanto ne so. È in questo stato da quando ho iniziato a lavorare qui. Gli austriaci non hanno toccato le loro collezioni. Le hanno conservate, ma con la sobrietà di chi sa cosa possiede.

Entrò Lebrun. Si avvicinò al dipinto finché il suo viso non fu a quaranta centimetri dalla superficie, così vicino che Hassenfratz vide il riflesso della tela negli occhiali del pittore. Rimase così a lungo senza parlare, con il respiro lento e regolare.

— Guarda questa mano. La figura a sinistra, guarda come ha sollevato le dita vicino al viso. Non per mostrare. Non per spiegare. È il gesto di chi si ferma a metà di un pensiero, che lo

trattiene prima di lasciarlo andare. Jordaens ha dedicato del tempo a questa mano. Ci sono dei ripensamenti, li percepisco sotto la superficie. Ha cambiato la posizione delle dita, forse due volte. La prima versione era troppo dimostrativa. Troppo didattica. Qui ha trovato il gesto giusto: un uomo che non si mostra più, che è ancora alla ricerca.

— Lo portiamo via, disse Hassenfratz.

— Lo so.

— Imballaggio rinforzato. Telaio di trasporto, non su ruote.

— Ovviamente.

Van Reyn dettava alla sua segretaria con la stessa regolarità con cui si trovava in galleria; la bellezza del dipinto, o il suo dispiacere nel vederlo andare via, non influenzavano minimamente il ritmo della sua voce.

Fu Lebrun che, mentre si voltava per lasciare i locali, pose la domanda.

— Non direte niente? Neanche una parola su come vi sentite?

Van Reyn lo guardò da sopra gli occhiali.

— Non sono stato nominato curatore per provare emozioni. Sono stato nominato per preservare. Dato che non posso più preservare, documento. Questo è ciò che rimarrà quando ve ne sarete andati.

Quella sera, Hassenfratz rilesse gli elenchi del giorno nella stanza che gli era stata assegnata. Ventitré opere selezionate dalla galleria principale. Otto dagli appartamenti privati. Due dalla sala degli archivi, due piccoli dipinti di Teniers, scene di villaggio di precisione in miniatura, che Lebrun aveva notato dietro un armadio spostato. Trentatré opere in tutto.

Chiuse il registro. Domani avrebbero ultimato gli ultimi preparativi. Dopodomani, partenza per Malines.

Lebrun aveva trascorso parte della notte a imballare una *Deposizione di medie dimensioni di Van Dyck,* un'opera su tavola dipinta tra il 1636 e il 1640 per i confratelli Recolletti di Anversa, il cui strato pittorico presentava una preoccupante fragilità che aveva catturato la sua attenzione più a lungo del previsto.

Fin dall'alba, nel cortile del palazzo, sotto un cielo bianco che prometteva tepore, lavorava con i suoi facchini. Hassenfratz lo osservava da una finestra del primo piano, poi scese per sbrigare con Pottier le ultime questioni amministrative: le richieste di carri aggiuntivi, i lasciapassare e l'elenco dei soldati disponibili per la scorta. Avrebbero perso dieci uomini a Bruxelles, rimpiazzati da dodici soldati della guarnigione locale che Pottier aveva organizzato.

— Malines, disse Pottier, piegando i documenti.

— È per un solo quadro?

— Un'opera di Van Dyck. Si trova in ciò che resta della chiesa dei Recolletti, distrutta lo scorso autunno, ma il dipinto è stato messo al sicuro nella cattedrale di San Romboldo dal capitolo.

— Siete sicuro che sia ancora lì?

— Il decano ha risposto alla nostra lettera. Ha confermato.

Pottier non espresse alcuna opinione in merito. Poi, dopo un attimo:

— Durante la conquista di Mechelen si verificarono degli incidenti. I soldati usarono la chiesa dei Recolletti come deposito di munizioni. Scoppiò un incendio. La chiesa bruciò parzialmente. Il capitolo di San Romboldo ritiene i francesi responsabili della distruzione.

— Lo so.

— Devo precisare che l'accoglienza a Mechelen potrebbe essere meno neutrale che qui.

— Non è mai stato neutrale da nessuna parte, disse Hassenfratz.

Van Reyn presentò la documentazione a tarda mattinata. Sessantotto pagine scritte con una grafia ordinata e uniforme, senza apparenti cancellature o correzioni, come se avesse composto ogni frase prima di metterla per iscritto. Per ogni opera prelevata: una descrizione completa, dimensioni, supporto, tecnica, stato di conservazione al momento del prelievo, provenienza nota, data e ora esatte del ritiro e i nomi dei commissari presenti. Una sezione intitolata semplicemente *Osservazioni* conteneva, ove pertinente, annotazioni su specifici rischi associati al trasporto o su precedenti restauri che avrebbero potuto indebolire l'opera in determinate condizioni climatiche.

— Questo documento è per voi, disse, posando il fascicolo davanti a Pottier.

— Non per me; ho già le mie copie. Serve affinché Parigi sappia cosa riceve e in quali condizioni. Se un'opera arriva danneggiata, possiamo stabilire dove e quando si è verificato il danno.

Hassenfratz sfogliò le pagine senza proferire parola. La scrittura era cristallina. Pensò ai ripensamenti di Jordaens che si celavano sotto la superficie. Van Reyn, d'altro canto, non si correggeva. Sapeva cosa voleva dire prima ancora di scriverlo.

— Avete preso tutto, ma è tutto scritto nero su bianco.

Se ne andò senza aspettare una risposta. I suoi passi sul pavimento del corridoio si affievolirono gradualmente, fino a scomparire del tutto.

IV — Malines: *Cristo in croce*

La strada da Bruxelles a Malines era dritta e in pessime condizioni. Gli eserciti che l'avevano percorsa da giugno avevano creato solchi profondi che le prime tempeste estive avevano trasformato in canalette dai bordi induriti. I carri carichi avanzavano, ogni sobbalzo seguito da un controllo di Lebrun, che tendeva l'orecchio verso le casse come un uomo che ascolta il respiro di un malato.

Hassenfratz osservava il paesaggio dal finestrino della berlina. Il Brabante in agosto possedeva quella particolare qualità delle pianure coltivate nel pieno della stagione. Campi mietuti, stoppie secche e dorate nella luce del tardo pomeriggio, da un lato, e dall'altro, appezzamenti ancora in piedi, carichi di un raccolto non ancora mietuto, che nessuno sembrava avere fretta di raccogliere. La guerra stava passando. Stava cambiando le priorità.

Di tanto in tanto, incontravano gruppi di contadini che si fermavano a bordo strada per osservare il passaggio del convoglio. Non c'era alcuna ostilità visibile. Piuttosto, la cautela di chi sa che i convogli militari comportano complicazioni e che è meglio lasciarli passare inosservati. Alcuni bambini corsero accanto ai cavalli per un po' prima di essere richiamati da voci femminili.

Lebrun si era riaddormentato. Hassenfratz riaprì il suo quaderno e rilesse i suoi appunti sul Van Dyck di Malines.

Cristo sulla croce. Chiesa dei Recolletti, Malines. Citata da Descamps come una delle opere principali della città. Dipinta per l'altare maggiore del convento, probabilmente nella seconda metà degli anni Venti del Seicento. Olio su tela. Dimensioni approssimative: circa due metri e venti di altezza, un metro e sessanta di larghezza. Trasferita nella chiesa di San Romboldo dopo che la chiesa dei Recolletti fu distrutta da un incendio nell'ottobre del 1793.

Non aveva ancora visto l'opera. Lavorava da Parigi basandosi su descrizioni di seconda mano, stime delle dimensioni e giudizi di qualità formulati da viaggiatori del secolo precedente che non condividevano i suoi criteri. Sapeva che Van Dyck aveva dipinto diverse versioni del *Cristo in croce*; la composizione era uno dei suoi temi ricorrenti, rivisitato e rielaborato nel corso della sua carriera. Alcune versioni erano opere importanti, altre meno.

La torre di San Romboldo apparve tra gli alberi prima ancora che la città fosse visibile. Puntava verso il cielo serale con quella

naturalezza tipica degli edifici incompiuti, che sembrano più presenti di quelli completati, come se l'assenza di un elemento culminante attirasse lo sguardo verso l'alto, all'infinito, verso un punto che ancora non esisteva. Si diceva che la torre fosse in costruzione da due secoli e che ogni generazione avesse abbandonato l'opera per mancanza di fondi, lasciando alla successiva un debito architettonico che era gradualmente diventato un suo tratto distintivo. Si interrompeva a metà altezza e nessuno a Malines pensava seriamente che potesse mai essere terminata.

Hassenfratz stimò l'altezza a novantaquattro metri. Aveva questa abitudine di calcoli costanti e involontari, derivante dalla sua formazione da chimico e ingegnere: misurare, stimare, convertire. Tutto ciò che vedeva, lo trasformava in dimensioni, pesi, resistenze. Era un modo per mantenere il mondo a distanza di sicurezza, per ricevere da esso solo ciò che poteva elaborare.

Lebrun si svegliò proprio mentre l'equipaggio superava le prime case della città.

— Ci siamo?

— Sì.

— Il dipinto di Van Dyck si trova nella cattedrale?

— Questo è quello che ci è stato detto.

Il decano del capitolo, l'abate Huysmans, li ricevette in sacrestia. Aveva la corporatura di un contadino, immutata da decenni di vita ecclesiastica, e profondi occhi azzurri che non battevano mai ciglio. Non offrì loro posti a sedere. Dietro di lui stavano due giovani canonici e il sacrestano, un uomo fragile le cui mani, a differenza di quelle di Van Reyn, non si fermavano mai. Cercavano costantemente qualcosa a cui aggrapparsi: il bordo di un mobile, il risvolto di una talare, il rosario infilato nella cintura.

— Siete venuti per il Van Dyck, disse Huysmans.

— Sì.

— Ho ricevuto la vostra lettera. E prima ancora, ho ricevuto una lettera dal generale comandante della guarnigione di Bruxelles che mi chiedeva di mettere a vostra disposizione il dipinto. Si tratta di misure confiscatorie. Ma immagino che le parole non cambieranno nulla.

— Potete condurci all'opera?

Huysmans prese una chiave da un gancio dietro la porta della sacrestia e si alzò senza dire una parola. Lo seguirono nella navata.

L'interno di San Romboldo aveva la fredda e bianca altezza delle grandi navate gotiche del Brabante, con colonne di chiara pietra calcarea e volte a crociera la cui regolarità geometrica creava un senso di calma quasi matematico. Le vetrate non erano ancora state rimosse, come in alcune cattedrali delle Fiandre francesi. La luce colorata cadeva a fasce sulle lastre di pietra. Si potevano udire dei piccioni provenire da qualche parte nel transetto. Un tubare discontinuo e distratto che sembrava provenire dall'alto e da nessun luogo in particolare.

Attraversarono il tramezzo e il coro. Huysmans indicò la parete di fondo dell'abside, a sinistra dell'altare maggiore. Il dipinto era lì, appeso troppo in basso per lo spazio disponibile, con i ganci provvisori ancora visibili accanto a quelli vecchi e permanenti che avevano sorretto un altro quadro: l'opera per cui quello spazio era stato originariamente pensato. Il Van Dyck era stato collocato lì per mancanza di alternative, dopo la distruzione della chiesa dei Recolletti, come un rifugiato sistemato in una stanza non destinata a lui.

Lebrun si bloccò.

Questo era diverso dalle sue solite pause davanti alle opere d'arte, dal suo modo di fermarsi, di inclinare la testa, di valutarle con l'aria distaccata di un mercante o di un esperto. Si fermò completamente, con le braccia lungo i fianchi e le mani aperte.

Rimase a cinque metri dal quadro e non si mosse immediatamente in avanti.

Cristo sulla croce. Circa duecentoventi centimetri di altezza e centosessanta centimetri di larghezza. Cristo solo, nessuna figura intorno a lui, nessuna Maria ai suoi piedi, nessun Giovanni Evangelista, nessun ladrone nello spazio del quadro. Solo il corpo nello spazio scuro, e dietro di esso uno sfondo marrone scuro, quasi nero, contro il quale la carne risaltava con la precisione di un'anatomia vivente. Non il corpo di un morto, ma un corpo ancora morente, che guarda verso qualcosa al di là della cornice, leggermente a destra e in alto, con un senso di abbandono sul volto.

Van Dyck dipinse questo quadro nella seconda metà degli anni Venti del Seicento, dopo il suo ritorno dall'Italia. L'influenza veneziana è evidente nel trattamento della luce. Questo modo di applicare il colore, di ottenere attraverso questo gioco di trasparenze una profondità che la pittura diretta non avrebbe potuto produrre. La carne di Cristo non era bianca. Era di un avorio leggermente caldo nelle zone illuminate, tendente a un grigio-bluastro nelle ombre, con una transizione così graduale che non si riusciva a distinguere con precisione dove finisse l'una e iniziasse l'altra. Le braccia tese erano di una precisione sorprendente. La tensione dei muscoli sotto la pelle, il peso del corpo che tira verso il basso contro la resistenza dei polsi inchiodati: tutto ciò reso senza drammatizzazione, senza enfasi, con la stessa economia di mezzi che caratterizzava l'intera composizione.

Le altre figure, gli angeli, il paesaggio tormentato, il cielo lacerato, erano qualcosa di diverso dall'influenza italiana. Lebrun lo interpretò come una scelta pittorica: isolare l'essenziale ed eliminare tutto il resto, finché non rimanessero solo il corpo e la domanda che esso poneva allo spettatore.

Ne dipinse diverse versioni. Quella viennese è forse la più conosciuta. Ma questa è più diretta. Meno costruita. Era ancora alla ricerca di qualcosa quando la realizzò.

— E l'ha trovato?

— Non è questo il punto. Il punto è che lo vediamo mentre cerca. Questo è ciò che è raro.

Huysmans era rimasto in disparte, a metà della navata. Osservava i due commissari che guardavano il dipinto con un'espressione che Hassenfratz non riusciva a decifrare del tutto. Non solo il dolore per la perdita di qualcosa di caro, ma anche una curiosità cauta, quasi analitica, nei confronti di uomini che stavano esaminando con tanta cura ciò che stavano per portare via e che sembravano, a modo loro, esserne sensibili.

— Questo dipinto fu realizzato per l'altare maggiore del convento dei Recolletti. I Recolletti lo commissionarono, lo pagarono e lo custodirono per centocinquanta anni. Quando la loro chiesa fu distrutta dalle truppe della vostra Repubblica, che usavano l'edificio come deposito e non seppero tenere sotto controllo un incendio, lo portammo qui. Da dieci mesi. Lì era a casa sua. Qui è in visita.

— E a Parigi? chiese Lebrun.

— A Parigi sarà in esilio. Non è la stessa cosa.

— Verrà restituito, disse Hassenfratz.

Lebrun e Huysmans lo osservavano.

— Non lo so con certezza. Le potenze europee non accetteranno indefinitamente che Parigi concentri ciò che l'intero continente ha prodotto. Bisognerà convocare un congresso. Verranno richieste delle restituzioni. Le collezioni belghe verranno parzialmente restituite.

— Calcolate la politica delle nazioni come calcolate il peso di una cassa?, disse Huysmans.

— Calcolo ciò che posso calcolare. Questo è il mio modo di lavorare.

— E cosa succederà nell'attesa di questo ipotetico congresso?

— Nel frattempo, sarà esposta nella Grande Galleria del Museo Centrale. Migliaia di persone la vedranno. Gli artisti ne studieranno la tecnica. Gli studenti di Belle Arti ne faranno delle copie.

— Gli abitanti di Malines non avevano bisogno di farne copie. Venivano a trovarlo qui. Nella sua chiesa, davanti al suo altare, con le candele accese e nel silenzio appropriato.

— In numero minore.

— Con una maggiore consapevolezza di ciò che stavano guardando.

Hassenfratz tirò fuori il suo taccuino e iniziò le misurazioni preliminari. Altezza, larghezza, spessore stimato della cornice, condizioni visibili della tela ai bordi, qualità dei ganci. Numeri. Fatti. Dati indipendenti dalle sensazioni che si provavano guardandoli.

Nel frattempo, Huysmans non lasciò la cattedrale. Camminava avanti e indietro nelle navate laterali, fermandosi a volte nel coro, osservando i canonici che avevano istituito un sistema di rotazione. La comunità aveva deciso collettivamente che Van Dyck non sarebbe rimasto solo durante le sue ultime ore a Malines.

Il sacrestano, dal canto suo, aveva trovato occupazione negli angoli più remoti della sacrestia. Ormai non lo si vedeva quasi più.

Il secondo giorno, il dipinto fu rimosso.

Huysmans assistette all'operazione dagli stalli del coro, seduto con le mani appoggiate sulle ginocchia. I due canonici rimasero in piedi dietro di lui. Nessuno parlò.

Lebrun si inginocchiò sulle lastre per esaminare la superficie all'altezza degli occhi.

— Condizioni perfette. Nessun restauro precedente visibile. Il telaio è solido, senza giochi nelle giunture. La vernice originale sembra essere intatta. Questo dovrebbe essere segnalato nella relazione.

Rimase inginocchiato per un momento, con gli occhi fissi sul volto di Cristo.

— Un giorno tornerò a Malines. Quando tornerà lui.

Huysmans, dagli stalli del coro, scese le scale fino al coro. Quando raggiunse l'altezza di Lebrun, si fermò.

— Credete davvero a quello che avete detto ieri sera riguardo alla restituzione?

— Credo a ciò che calcolo. Non è la stessa cosa che credere.

— Per voi cambia qualcosa sapere che tornerà?

Lebrun rifletté a lungo sulla domanda prima di rispondere.

— No. Ma forse per voi.

Huysmans osservò a lungo il dipinto.

— Forse. Sarò morto prima. Ma la chiesa sarà ancora lì.

L'imballaggio richiese altre due ore. Le giunture furono sigillate con sego per impedire l'umidità. Lebrun stesso incollò la robusta etichetta di carta sul coperchio, scrivendo di suo pugno con inchiostro nero: *Van Dyck — Cristo sulla croce — Malines, Saint-Rombaut — 25 agosto 1794 — trasporto in pianale necessario — Fragile.*

Quattro soldati trasportarono la cassa dalla navata al carro nella via laterale. Secondo la stima di Hassenfratz, la cassa, compreso il dipinto, pesava tra i centocinquanta e i centottanta chilogrammi. I soldati ansimavano per il caldo pomeridiano.

Nella via che costeggiava Saint-Rombaut si erano radunate una trentina di persone. Non una folla. Una donna portava un bambino in braccio. Un uomo molto anziano teneva il cappello

tra le mani, senza indossarlo. Nessuno gridava. Nessuno sembrava piangere.

Hassenfratz osservava questi volti dalla soglia del cortile.

Salì a bordo della berlina. Il convoglio si mise in viaggio verso Bruxelles.

Quella sera, nella casa requisita che fungeva da quartier generale a Bruxelles, Lebrun si sedette al tavolo nella sala comune e aprì il taccuino personale dove teneva i suoi appunti. Non il registro ufficiale della missione, ma un taccuino più piccolo, dalla copertina morbida, che solo lui leggeva.

Notò le dimensioni del Van Dyck. La particolare qualità della luce in questo dipinto. Notò i pentimenti che aveva individuato sulla schiena. Un cambiamento nell'angolazione del braccio destro, che Van Dyck aveva corretto dopo aver iniziato.

Si fermò. Poi, più in basso, scrisse una riga che non aveva previsto di scrivere:

Huysmans dice che io calcolo dove dovrei sentire. Van Reyn documenta dove dovrei protestare. Io guardo là dove forse dovrei chiudere gli occhi. Siamo tre uomini che fanno il possibile con quello che hanno. Non so se questo ci assolva da qualcosa.

Chiuse il quaderno, spense la candela e andò a guardare fuori dalla finestra, verso la strada deserta.

Le casse si trovavano nel cortile, sotto stretta sorveglianza. Tra due giorni si sarebbero unite al grande convoglio a Valenciennes, insieme ai pezzi provenienti da Gand e Anversa, prima del lungo viaggio verso Parigi. Trentatré pezzi da Bruxelles. Un Van Dyck da Malines.

Pensò a Van Reyn con le sue sessantotto pagine. A Huysmans negli stalli del coro. A tutte quelle persone che avevano guardato senza gridare.

V — Il convoglio sulle strade delle Fiandre

Valenciennes, fine agosto 1794

Hassenfratz era arrivato due giorni prima da Bruxelles con i pezzi di Malines. Era in attesa. Il convoglio da Gand arrivò per primo, a tarda mattinata. Hassenfratz lo osservò entrare nel cortile della caserma dalla finestra della sua stanza al primo piano. Sei pesanti carri, coperti da teloni grigi, scortati da una ventina di cavalieri le cui uniformi mostravano i segni di un viaggio più lungo e faticoso di quello che lui stesso aveva appena intrapreso. I cavalli erano esausti. I soldati smontarono con i movimenti rigidi di uomini che hanno trascorso troppe ore in sella senza un adeguato riposo.

Thouin scese dall'ultimo carro, non dalla berlina che lo seguiva, ma dal carro stesso, sedendosi sul lato della cassa più grande, con le gambe penzoloni oltre il bordo, come se si rifiutasse di abbandonare i pezzi affidatigli nemmeno per la durata del viaggio. Saltò a terra, appoggiò immediatamente entrambe le mani piatte sul telone e rimase lì per un istante, con gli occhi chiusi, nella posizione di chi controlla al tatto che qualcosa sia ancora lì.

Hassenfratz scese nel cortile per raggiungerlo.

— I pannelli? chiese.

— Tutto a posto. Tre soste forzate. Una ruota rotta sul primo carro a venti chilometri da Gand. Abbiamo aspettato un'ora in un campo finché non ne è stata trovata una di ricambio nel villaggio più vicino. Poi un violento acquazzone ad Ath che ha quasi inzuppato il telone del secondo carro, quello che trasportava il pannello della Divinità in trono. Ho passato la notte a controllare che l'umidità non fosse penetrata. Poi una collina troppo ripida all'ingresso di Condé che i cavalli non sono riusciti a salire a pieno carico. Abbiamo dovuto scaricare le casse, portarle a mano in cima e ricaricarle. Sei ore perse.

— E i pannelli stessi?

— Ve l'ho detto. Intatti. Ho controllato a ogni fermata.

Rimosse le mani dal telone e si guardò i palmi come se si aspettasse di leggervi qualcosa.

— Grégoire non sta bene. Il viaggio lo ha sfinito. E c'è anche qualcos'altro, oltre al viaggio.

— David?

— David non arrivò fino a qui. Lasciò il convoglio ad Ath. Lì lo attendeva un messaggero da Parigi. Immagino avesse notizie dal Termidoro, che gli chiedevano di tornare urgentemente. È tornato a Parigi da solo, scortato da due soldati. Non ci ha detto cosa contenesse il messaggio, ma aveva il volto pallido come la cenere.

Hassenfratz incassò il colpo. La notizia della caduta di Robespierre era giunta a Bruxelles il 29 luglio, due giorni dopo gli eventi. Si sapeva che il Termidoro aveva avuto luogo. Non si sapeva ancora cosa significasse per la missione, per i commissari, per la Repubblica nel suo insieme. David era membro del Comitato di sicurezza generale. La sua vicinanza con Robespierre era nota. La sua partenza affrettata non prometteva nulla di buono per lui.

Il convoglio proveniente da Anversa arrivò due ore dopo. Lebrun, che era uscito nel cortile al primo rumore di zoccoli sul selciato, riconobbe i suoi imballatori e li salutò con un cenno della mano. Poi cercò i numeri dipinti sui lati delle casse: un sistema che aveva predisposto prima della partenza per assicurarsi che nessuna andasse persa o si confondesse con le altre.

L'ufficiale responsabile della scorta del convoglio di Anversa si recò a Hassenfratz per riferire con la concisione di chi preferisce i fatti ai commenti. Un asse rotto a Mons, riparato sul posto in tre ore. Un tentativo di rapina nella notte tra il 9 e il 10 agosto, alla fermata di Jemappes. Due uomini avevano cercato di forzare la serratura di una cassa mentre la guardia sonnecchiava. Furono

arrestati prima di riuscirci. Furono frustati e lasciati lì, legati a un albero sul ciglio della strada. Nient'altro.

— Sapevano cosa c'era nelle casse? chiese Hassenfratz.

— Impossibile dirlo. Forse stavano solo cercando di rubare qualcosa. Le strade non sono sicure per i convogli carichi.

— In futuro, il servizio di guardia notturna sarà raddoppiato. Voglio che ci siano sempre due uomini in servizio, non uno.

— Sentito.

Hassenfratz fece una passeggiata nel cortile.

Si fermò davanti ai carri che trasportavano i pannelli di Van Eyck e posò la mano su un telone. I pannelli erano lì, sotto la tela, intatti.

Andò a bussare alla portiera della berlina dove Grégoire si era rifugiato.

L'abate impiegò un attimo per rispondere. Quando la porta finalmente si aprì, Hassenfratz vide un uomo invecchiato considerevolmente in tre settimane. Il suo viso era scavato, gli occhi cerchiati di rosso, gli abiti stropicciati come se ci avesse dormito per diverse notti di seguito. Ma il suo sguardo era ancora acuto, ancora presente, con quella qualità di attenzione morale che lo caratterizzava e che la stanchezza fisica non aveva spento.

— Hassenfratz. È andato tutto bene a Bruxelles?

— Trentatré pezzi da Bruxelles. Più il Van Dyck di Malines.

— Bene. David se n'è andato.

— Lo so. Me l'ha detto Thouin.

— Thermidor cambia molte cose. Non so ancora quali, né in quale ordine. Ma molte cose.

— Per la missione?

— Per tutto. Anche per la missione. Torniamo a Parigi il prima possibile. Finché siamo in viaggio, non sappiamo nulla di quello

che sta succedendo. E in questo momento, non sapere cosa sta succedendo a Parigi è una forma di pericolo.

Partirono la mattina seguente all'alba, prima che il caldo si attenuasse.

Hassenfratz aveva trascorso la sera precedente a riorganizzare la formazione del convoglio. Diciannove carri erano troppi per avanzare in un'unica colonna sulle strade tra Valenciennes e Cambrai, di cui non conosceva le condizioni esatte. Una colonna troppo lunga presentava due problemi distinti. Primo, la vulnerabilità. Un attacco alla testa del convoglio avrebbe lasciato la retroguardia sguarnita mentre la scorta reagiva. Secondo, la rigidità: l'impossibilità di adattarsi rapidamente se un carro si fosse guastato e avesse bloccato il passaggio. Decise quindi di dividere il convoglio in tre gruppi distanziati di circa un chilometro l'uno dall'altro, con un'avanguardia di otto cavalieri, una retroguardia di sei e esploratori inviati in ricognizione a ogni incrocio principale.

Thouin aveva espresso delle riserve.

— Un chilometro di distanza è eccessivo. Se il primo gruppo ha un problema, il secondo gruppo non se ne accorgerà.

— Il secondo sentirà i segnali. Ogni gruppo ha un flauto. Tre squilli brevi per un arresto di emergenza, due squilli lunghi per una richiesta di rinforzi. Basta così.

— Cosa succederebbe se il vento coprisse i segnali?

— Quindi gli esploratori dietro il primo gruppo manterranno il contatto a cavallo. Non si tratta di un'operazione militare, Thouin. È un convoglio di trasporto. L'importante è non fermare tutti e diciannove i carri ogni volta che un asse cigola.

Thouin non aveva risposto. Ma quando arrivò il momento di formare i gruppi, dispose che i carri che trasportavano i pannelli di Van Eyck costituissero il nucleo del gruppo centrale. Questo era il gruppo che Hassenfratz intendeva circondare con la

maggior parte della scorta. Non era una sfida. Era una priorità, espressa chiaramente con i fatti piuttosto che con le parole.

Lebrun, dal canto suo, aveva chiesto in quale gruppo avrebbe viaggiato il carro che trasportava Van Dyck da Malines.

— Il terzo gruppo. Con i pezzi provenienti da Bruxelles.

— Viaggio con il terzo gruppo.

— State viaggiando con Grégoire.

— Viaggio con il terzo gruppo.

Hassenfratz sapeva che discutere non avrebbe portato a nulla di buono.

— Bene.

Hassenfratz cavalcava tra il primo e il secondo gruppo, spostandosi avanti e indietro a seconda delle necessità. Aveva abbandonato l'idea di viaggiare in carrozza non appena lasciati Valenciennes. Una carrozza ti limitava. A cavallo, invece, potevi osservare l'intero convoglio, reagire e anticipare le mosse. Era un chimico e ingegnere di formazione, non un cavaliere, e quattro ore in sella gli lasciavano dolori e indolenzimenti che lo avrebbero costretto a zoppicare la mattina successiva. Ma questo era il prezzo da pagare per mantenere una visione d'insieme.

Il primo grave incidente si verificò a metà strada per Cambrai, presso uno stretto ponte su un canale, le cui ringhiere erano state parzialmente divelte, forse da un carro o dalle ruote di un cannone durante il passaggio degli eserciti in primavera. La larghezza utilizzabile del ponte era sufficiente per un carro normale, ma a malapena. Per i carri più larghi del convoglio, quelli che trasportavano i trittici di Anversa, le cui casse sporgevano leggermente dai lati, il margine era inferiore a dieci centimetri per lato.

L'ufficiale al comando dell'avanguardia mandò una sentinella a segnalare il problema. Hassenfratz andò a vedere, misurò la larghezza, esaminò le casse, il ponte, il livello dell'acqua nel

canale, basso in quel periodo dell'anno, forse due metri al centro, ma sufficiente a danneggiare irreparabilmente una tela se una cassa fosse caduta dentro.

— Passiamo un carro alla volta. I cavalli sono condotti a mano, non con le redini. Due uomini per lato controllano il sovraccarico di casse. La velocità di un solo uomo che cammina.

— Ci vorrà del tempo, disse l'ufficiale.

— Sì.

Ci vollero due ore. Ogni carro attraversava il ponte guidato a mano, a passo d'uomo, con due uomini per lato con le braccia tese, pronti a intervenire, gli occhi fissi sullo spazio tra il bordo delle casse e i pilastri del ponte.

Il carro che trasportava la *Deposizione dalla Croce* sfiorò il palo di destra proprio mentre il cavallo sterzava bruscamente per una ragione che nessuno riuscì a comprendere appieno. Si udì uno schianto. Tutti rimasero immobilizzati.

Si trattava solo della struttura del ponte, non della cassa. Era legno vecchio e marcio che cedeva al minimo tocco. La cassa era intatta.

Lebrun, che aveva supervisionato la traversata del suo gruppo dalla riva, espirò dal naso.

— La prossima volta, disse all'ufficiale, gli esploratori misureranno i ponti prima di far avanzare il convoglio.

— Non dispongo di una scala graduata, disse l'ufficiale.

— Quindi misurano con le braccia. Un braccio adulto è lungo circa settanta centimetri. Due braccia sono un metro e quaranta. Le casse più larghe sono due metri e dieci. Tre braccia più mezzo. Non è difficile da calcolare.

L'ufficiale capì e rimase in silenzio.

Quella notte si accamparono appena fuori Cambrai, in un campo requisito accanto a una fattoria. I carri erano disposti a quadrato, le casse più preziose al centro, i soldati in un cerchio esterno.

Furono accesi dei fuochi ai quattro angoli dell'accampamento. La notte era limpida e calda, con il frinire dei grilli nell'erba secca e, di tanto in tanto, il breve richiamo di un uccello notturno proveniente dagli alberi ai margini del campo.

Dopo cena, alla luce di una lanterna, Thouin ispezionò le casse contenenti i pannelli di Van Eyck. Sollevò il coperchio di ciascuna, passò le dita sui supporti e controllò che l'umidità notturna non avesse iniziato a depositarsi sul legno.

Hassenfratz, seduto dall'altra parte del fuoco, osservava l'accampamento. La notte era silenziosa, a eccezione del frinire dei grilli. I soldati mangiavano o dormivano. Grégoire si era ritirato. Lebrun si trovava da qualche parte vicino ai carri del terzo gruppo. La sua figura si poteva scorgere mentre passava, controllava, sistemava, si accertava che tutto fosse a posto.

— Non dorme mai? chiese Thouin, seguendo lo sguardo di Hassenfratz.

— Probabilmente non molto.

— È un uomo che si impegna. Non come David.

Hassenfratz mise della legna nel fuoco e osservò le scintille che si alzavano.

— David ha i suoi modi per complicarsi la vita. Sono meno evidenti perché di natura politica piuttosto che tecnica. Ma esistono.

— Aveva, riprese lui. Aveva i suoi modi. Chissà cosa starà facendo stasera.

Questa era la domanda che tutti si ponevano fin dalla partenza da Valenciennes. Termidoro. Robespierre morto. David compromesso. La Repubblica che si ricomponeva attorno a nuovi equilibri che nessuno ancora comprendeva. Quel convoglio era partito da Parigi in nome del Comitato di Salute Pubblica. Il Comitato di Salute Pubblica non era più esattamente lo stesso di quando era partito. La missione era ancora valida? Gli ordini di requisizione, firmati da uomini che forse si

trovavano in prigione mentre il convoglio attraversava la pianura della Cambresis, conservavano ancora la loro validità legale?

Hassenfratz la pensava così. I quadri erano stati sequestrati. Le ricevute erano state firmate. La legalità del sequestro non dipendeva dal destino personale dei firmatari. Ma sapeva che questo tipo di ragionamento giuridico poteva essere contestato. E in quel momento, a Parigi, le cose venivano ribaltate ogni giorno.

— Stiamo tornando. Stiamo consegnando i pezzi al Museo. Questo è tutto ciò che possiamo fare.

— E se a Parigi ci venisse chiesto di giustificare la missione davanti a una commissione i cui membri sono cambiati?

— Allora lo giustificheremo. Le prove ci sono. Esistono. Questa è la migliore giustificazione possibile.

Thouin acconsentì senza esserne convinto, ma nemmeno senza obiezioni.

Hassenfratz teneva un diario di viaggio. Non il registro ufficiale che avrebbe compilato a Parigi per riferire al Comitato per l'Istruzione Pubblica, ma un taccuino personale in cui annotava le distanze percorse, i tempi di percorrenza, gli incidenti e le condizioni di strade e ponti. C'era qualcosa di rassicurante in quest'attività. Ridurre ogni giorno a dati misurabili: chilometri, ore e incidenti individuati e risolti. Il viaggio tra Valenciennes e Parigi diventava così una serie di problemi tecnici successivi, ognuno con una soluzione, o almeno una risposta parziale. Questo era preferibile all'altro modo di considerare il viaggio, che consisteva nel pensare a cosa trasportasse il convoglio e a come fosse stato assemblato.

Arrivarono a Compiègne nel pomeriggio del 28 agosto, sotto un cielo che si era fatto grigio fin dal mattino, con nuvole pesanti e immobili che intrappolavano il calore contro la terra senza mitigarlo. C'era una guarnigione permanente, un commissario repubblicano di stanza lì, e locande che erano ancora in attività

nonostante gli anni di guerra. Hassenfratz ottenne facilmente la requisizione di un cortile di un magazzino abbastanza grande per i diciannove carri, con una tettoia sotto la quale le casse più fragili potevano essere riparate in caso di tempesta.

Grégoire chiese di cenare con gli altri commissari. Era la prima volta da Valenciennes che faceva una richiesta del genere. Nelle sere precedenti aveva cenato da solo, o quasi da solo, con Thouin come compagnia occasionale.

Cenarono nella sala comune di una locanda. Una stanza dal soffitto basso, tavoli di legno, candele, una cameriera che portò pane, affettati, fagioli in insalata e una caraffa di vino rosso ordinario senza chiedere cosa desiderassero. Questo era ciò che c'era.

Per un po' nessuno parlò di Thermidor. Thouin menzionò lo stato delle strade tra lì e Senlis. Aveva chiesto informazioni al cocchiere della guarnigione, che conosceva bene quel tratto. Lebrun chiese se a Compiègne si potesse trovare del sego di qualità migliore rispetto a quello acquistato a Péronne, poiché la sua consistenza lo preoccupava per la calafatatura delle giunture. Hassenfratz rispose che si sarebbe informato la mattina seguente.

Fu Grégoire a rompere definitivamente con le questioni pratiche. Posò le posate, si asciugò le mani sul tovagliolo e disse:

— Ho ricevuto una lettera stamattina. Spedita da Parigi tramite corriere militare. Proviene da Lakanal.

Lakanal era membro del Comitato per l'Istruzione Pubblica. Uno dei pochi ad essere sopravvissuto al Termidoro senza essere compromesso, perché non era mai stato abbastanza vicino a Robespierre da essergli associato, né abbastanza distante da apparire ostile. Un uomo di posizione intermedia, che occupava quelle posizioni che si trasformano in vantaggi quando gli estremi crollano.

— Cosa ha detto? chiese Hassenfratz.

— Dice che la missione è confermata. Che il Comitato per l'Istruzione Pubblica, nella sua nuova composizione, ha esaminato gli ordini di requisizione e li ha convalidati retroattivamente. Che le opere entreranno nel Museo secondo le forme previste. Che è in preparazione una cerimonia di accoglienza.

— Questa è una buona notizia.

— Questa è una notizia, disse Grégoire. Che sia buona o cattiva, è troppo presto per dirlo. Lakanal ha aggiunto qualcosa. Ha detto che la questione della legittimità dei prelievi sarebbe stata sollevata alla Convenzione nelle prossime settimane. Che si stavano levando voci che sostenevano che le confische nei paesi conquistati assomigliavano troppo al saccheggio ordinario da parte degli eserciti per essere difese come politica culturale.

— Sono le stesse voci che si udivano prima del Termidoro, affermò Hassenfratz. Tra queste c'era anche Grégoire stesso.

— Non ne faccio mistero, ribatté Grégoire.

— E tornano a farsi sentire perché ciò che dicono è vero. Il Termidoro non ha reso il saccheggio più legittimo. Ha reso possibile dirlo apertamente senza rischiare la ghigliottina.

La cameriera venne a ritirare i piatti vuoti e portò un formaggio su un tagliere. Nessuno la guardò.

— Quel che abbiamo fatto è fatto, disse Lebrun. I quadri sono sui carri. Tra sei giorni saranno a Parigi. Riaprire ora la questione della legittimità dei prelievi non cambierà le cose.

— No. Ma potrebbe cambiare le nostre prossime mosse. Lakanal suggerisce che le requisizioni future – in Italia, se le campagne militari proseguiranno come previsto – saranno soggette a condizioni più rigorose. Trattati formali anziché ordini di requisizione unilaterali. Compensazioni finanziarie, forse. Un elenco di opere stabilito di comune accordo con le autorità locali anziché imposto dai commissari.

— Condizioni più restrittive non impediranno i prelievi.

— No. Ma li renderanno più difendibili. Davanti alla storia, se non davanti ai contemporanei.

Thouin, che aveva ascoltato fin dall'inizio, intervenne:

— Ciò che mi preoccupa è la questione del ritorno. Lakanal dice qualcosa al riguardo?

— No. Non ha detto nulla riguardo al viaggio di ritorno.

— Perché questa è la vera domanda. Ciò che abbiamo preso, lo abbiamo preso in modo permanente o temporaneo? Se è permanente, allora l'intera giustificazione educativa che abbiamo usato si basa sull'idea che Parigi sia il luogo naturale in cui queste cose dovrebbero stare. Il che è discutibile. Se è temporaneo – se riconosciamo implicitamente che queste opere sono destinate a tornare da dove sono venute quando le circostanze lo permetteranno – allora l'intera argomentazione sulla superiorità di Parigi come centro culturale crolla. Ammettiamo quindi che la rimozione è stata circostanziale, non fondamentale. Il che rende indifendibile l'intera pretesa di Parigi come centro universale della cultura.

— Forse entrambe le cose, affermò Lebrun.

— Le acquisiamo perché ne abbiamo il potere. Le esponiamo perché ne abbiamo la volontà. E un giorno se ne andranno di nuovo perché gli equilibri di potere si saranno spostati. È l'ordine naturale delle cose. Gli oggetti seguono i poteri costituiti. È sempre stato così. Roma si appropriò delle statue greche. Costantinopoli si appropriò di ciò che Roma aveva lasciato. Noi ci appropriamo di ciò che il Sacro Romano Impero aveva accumulato nelle Fiandre. Tra cento anni, qualcuno si approprierà di ciò che noi abbiamo raccolto a Parigi.

— Questa è un'argomentazione basata sul relativismo storico, che non giustifica nulla.

— Non giustifica nulla. Descrive ciò che è.

— La descrizione non è una giustificazione.

— No. Ma a volte la descrizione è sufficiente per fare pace con ciò che si è fatto.

Grégoire lo fissò per un istante senza rispondere. Sul suo volto non c'era rabbia. Era qualcos'altro, più calmo e deciso.

— Non riesco a trovare pace con le argomentazioni storiche. Ho visto il canonico De Vos piangere a Gand. Ho visto la folla davanti alla cattedrale la mattina del suo distacco. Ho visto persone inginocchiarsi sui ciottoli. Non era la Storia a piangere. Erano uomini e donne che perdevano qualcosa che amavano. E nessun argomento sul movimento naturale delle potenze tocca questo.

— Allora, perché siete qui? chiese Lebrun a bassa voce.

Grégoire prese le posate, tagliò un pezzo di formaggio e lo guardò senza mangiarlo.

— Perché, mentre me ne andavo, credevo che la mia presenza potesse influenzare gli eventi. Che avrei impedito gli eccessi. Che la presenza di Grégoire nella commissione avrebbe significato che la commissione avrebbe avuto una coscienza. Era presuntuoso. Gli eccessi si sono verificati comunque. Il canonico De Vos è stato arrestato comunque. I pannelli sono ancora sui carri. La mia presenza non ha cambiato i fatti. Mi ha reso complice.

— Non è del tutto esatto, affermò Hassenfratz.

— Siete riusciti a far sì che il prelievo a Gand richiedesse tre giorni anziché uno. Avete impedito a David di affrettare i tempi. I pannelli sono intatti perché Thouin ha potuto lavorare in condizioni ottimali, grazie alla vostra fermezza di fronte alla fretta di David. Questo è un dato di fatto.

— Sì. E i pannelli non ci sono più a Gand. Entrambe le cose sono vere.

Fuori, la tempesta che minacciava fin dal mattino era finalmente arrivata. Una pioggia battente cominciò a cadere sui lastroni del cortile, costante e fitta, con il suono caratteristico della pioggia

estiva sulla pietra calda. Un suono quasi sommesso, quasi appagante, come se il cielo avesse mantenuto la sua promessa a lungo rimandata. Hassenfratz pensò alle casse sotto la tettoia. Alle giunture sigillate con il sego.

— Vado a controllare i teloni.

— Hassenfratz! esclamò Grégoire.

Si fermò.

— Cosa avete fatto a Bruxelles e a Malines? Com'è andata?

— Esattamente. Un curatore che ha documentato tutto in parallelo. Un decano della cattedrale che ha posto le domande giuste senza ricorrere allo scontro. Nessuna folla, nessuna violenza. La valutazione è completa. Tutto in buone condizioni.

— E voi? Come avete vissuto questa esperienza?

Hassenfratz rifletté per un momento. Era una domanda che non era abituato a sentirsi rivolgere, e a cui non era abituato a rispondere.

— Ho fatto il mio lavoro. Proprio come Van Reyn ha fatto il suo documentando. Proprio come Huysmans ha fatto il suo tenendo il dipinto al sicuro per dieci mesi. Ognuno di noi ha fatto ciò che era in grado di fare nella situazione in cui si trovava. Non so se questa sia una risposta soddisfacente alla vostra domanda. È l'unica che ho.

Uscì sotto la pioggia. Il cortile era vuoto. I soldati si erano riparati sotto le tettoie o nelle stalle. I carri erano fermi nell'umida oscurità, i loro teloni scuri e lucidi, le loro forme massicce a malapena distinguibili l'una dall'altra. Sotto la tettoia, le grandi casse attendevano nell'oscurità.

Rimase lì per un momento, ad ascoltare la pioggia. Da qualche parte in quelle casse c'erano pannelli dipinti da Jan van Eyck trecentosessantadue anni prima, tele che Rubens aveva ricoperto di pittura con una vitalità che trascendeva i secoli, un Cristo di Van Dyck che guardava fuori dalla sua cornice da 150 anni.

Erano sopravvissuti a guerre, incendi, alla Riforma, agli iconoclasti, alle vicissitudini della fede, del commercio e della politica europea. Sarebbero sopravvissuti a questa pioggia d'agosto sulla strada da Compiègne a Parigi. Gli sarebbero sopravvissuti.

Tornò alla locanda. La sala comune era deserta. Grégoire, Thouin e Lebrun erano andati a dormire. Le candele erano ancora accese, mezze consumate. Si sedette, aprì il suo diario di viaggio e scrisse: *«28 agosto. Compiègne. Pioggia alle ventidue. Giunture controllate. Condizioni soddisfacenti. Partenza domani alle cinque se la strada è percorribile.»*

Poi spense le candele e salì a sua volta.

VI — Arrivo a Parigi e scarico

Entrarono a Parigi il 2 settembre 1794, a metà mattinata, attraverso la porta di Saint-Denis.

L'ultimo tratto da Senlis era stato il più difficile. Non per via della strada, che era in condizioni migliori di qualsiasi altra percorsa da Valenciennes in poi, ma per via del traffico. La periferia di Parigi era un crogiolo di tutto ciò che la guerra e la Rivoluzione avevano messo in moto: carri militari diretti nella direzione opposta verso i depositi settentrionali, colonne di profughi che marciavano lungo i bordi delle strade con carretti carichi di beni per la casa, mandrie condotte ai macelli suburbani e messaggeri a cavallo che superavano il convoglio, gridando per farsi passare. Hassenfratz aveva impiegato cinque ore per percorrere le ultime dodici leghe. In tempi normali, due ore sarebbero state sufficienti.

Al posto di blocco, un sottufficiale della Guardia Nazionale controllò i lasciapassare, contò i carri e chiese cosa contenessero le casse. Hassenfratz gli porse l'ordine del Comitato per l'Istruzione Pubblica. L'uomo lo lesse lentamente, le labbra che si muovevano sulle parole difficili, poi restituì il documento e lasciò passare il convoglio.

I sobborghi settentrionali avevano le caratteristiche di quartieri sviluppatisi senza un piano urbanistico complessivo. Strade troppo strette per un convoglio di quelle dimensioni, incroci in cui bisognava aspettare che i carri in arrivo effettuassero le manovre necessarie prima di poter fare retromarcia in una strada laterale, negozi le cui tende sporgevano sulla carreggiata e i cui teloni venivano sfiorati dai carri al loro passaggio. Per ben due volte, Hassenfratz dovette smontare da cavallo e dirigere personalmente una manovra di attraversamento in un passaggio particolarmente stretto.

Lebrun, che conosceva Parigi meglio di chiunque altro nel convoglio, aveva suggerito il giorno prima un percorso lungo i viali esterni per evitare il centro città. Hassenfratz aveva acconsentito. Ma i viali esterni non erano meno congestionati delle strade interne. Erano semplicemente più larghi, il che significava che trasportavano più traffico anziché meno.

Grégoire osservava Parigi dal finestrino della berlina con l'espressione di chi ritorna da un lungo viaggio, incerto su cosa lo attendesse. La città era cambiata dai tempi del Termidoro. Non nelle sue pietre, ma nella sua atmosfera. I simboli rivoluzionari erano ancora ovunque: i berretti frigi scolpiti sopra i portali, le parole *Libertà, Uguaglianza, Fraternità* incise sulle facciate degli edifici religiosi riconvertiti. Ma qualcosa nel modo in cui le persone si muovevano, nel modo in cui i negozi erano aperti, nelle conversazioni che si levavano dai dehors e dagli incroci, suggeriva che la pressione si fosse allentata. Che la parola *cittadino* fosse tornata a essere una formula di cortesia piuttosto che una dichiarazione di fedeltà.

Lakanal li attendeva davanti al magazzino temporaneo allestito per ricevere le casse. Era accompagnato da tre funzionari del Museo, un ufficiale della Guardia Nazionale addetto alla sicurezza e una segretaria che teneva un registro aperto e aveva una penna a portata di mano. Dietro di loro, nel cortile, si trovavano una ventina di operai.

La cerimonia di benvenuto fu breve. Lakanal aveva preparato poche parole, che lesse da un foglio di carta, a voce abbastanza alta da essere udita dagli operai, ma senza particolare enfasi. L'occasione meritava di essere celebrata, non enfatizzata. Parlò dell'arricchimento del patrimonio della Repubblica, della missione del Museo Centrale di raccogliere le più grandi creazioni dell'umanità e dei risultati ottenuti dai commissari a costo di notevoli difficoltà.

Grégoire ascoltava senza reagire. Thouin osservava le casse che cominciavano a essere scaricate dai carri. Lebrun guardava Lakanal con cauta attenzione, come si osserva un uomo di cui si cerca di intuire i pensieri che si celano dietro le sue parole.

Hassenfratz non stava ascoltando il discorso. Stava contando gli operai e stimando quanto tempo ci sarebbe voluto per lo scarico.

Quando Lakanal ebbe finito, si avvicinò a Grégoire e gli strinse la mano.

— Avete fatto un buon lavoro. Nonostante le circostanze.

— Quali circostanze? chiese Grégoire.

— Termidoro. La domanda di David. Dubbi sulla legittimità della missione. Siete tornato comunque. Con le opere.

— I pezzi sarebbero arrivati anche senza di me. Il lavoro l'hanno fatto Hassenfratz, Lebrun e Thouin.

— La vostra presenza in commissione le ha conferito un carattere che non avrebbe avuto senza di voi. Questo contava. E conta ancora.

— Mi ha soprattutto permesso di essere presente quando accadevano cose che avrei dovuto impedire. Non è un traguardo che sto celebrando.

Lakanal non rispose subito. Poi andò a salutare Thouin.

Lo scarico richiese tutto il pomeriggio.

Gli operai compresero rapidamente cosa ci si aspettava da loro. Lavoravano con deliberata lentezza, trasportando le casse a

coppie o in gruppi di quattro a seconda delle dimensioni, con gli occhi fissi su ciò che tenevano. Alcuni avevano chiaramente già lavorato per il Museo. Conoscevano le procedure, sapevano come gestire angoli difficili senza far ruotare improvvisamente la cassa, come appoggiare un oggetto pesante senza farlo cadere nemmeno di dieci centimetri.

Lebrun accompagnò ciascuna cassa del suo gruppo fino alla posizione designata nel magazzino. Aveva elaborato un piano di sistemazione a Valenciennes. I pezzi più fragili furono collocati al centro, su cavalletti, lontano dalle pareti dove l'umidità avrebbe potuto accumularsi, mentre i pezzi più robusti furono disposti lungo il perimetro. Questo piano, che aveva perfezionato durante le lunghe ore di viaggio, fu eseguito senza modifiche. I funzionari del Museo, che avevano le proprie idee sull'organizzazione del magazzino, osservarono per un attimo la disposizione di Lebrun e poi accettarono la sua decisione senza obiezioni.

Verso le quattro del pomeriggio, la cassa contenente il Van Dyck proveniente da Malines fu l'ultima ad entrare nel magazzino.

Il segretario di Lakanal annotò l'ora sul suo registro: sedici e ventitré.

Quarantasette casse. Tutte presenti. Tutte intatte.

In serata, Lakanal offrì una cena ai commissari nei suoi appartamenti. Era presente anche Barbier, il conservatore capo del Museo.

Barbier pose prima le domande pratiche. Quando sarebbero state aperte le casse? Quando i suoi restauratori avrebbero potuto ispezionare i pezzi? Quando *la Deposizione dalla Croce di Rubens*, di cui alcune sezioni erano state tagliate per il trasporto, avrebbe potuto essere riassemblata ed esposta? Era vero che il pannello di San Giovanni Battista della pala d'altare di Van Eyck si era incrinato durante lo scarico a Gand?

Thouin rispose a quest'ultima domanda con una chiarezza che non ammetteva alcuna interpretazione errata.

— Durante la movimentazione nella Cappella Vijd, non durante lo scarico, si è formata una crepa. La crepa si trova sul retro del pannello, nel legno del supporto. È stata rinforzata in loco con i materiali disponibili. I vostri restauratori dovranno rifarla con materiali adeguati. Ho documentato con precisione le condizioni della crepa al momento della partenza da Gand e a ogni controllo successivo. Non si sono verificati cambiamenti da quando siamo stati a Valenciennes. Il rinforzo ha retto.

— Sarà necessario un rapporto completo, affermò Barbier.

— Lo troverete sulla vostra scrivania domani mattina.

Dopo cena, i commissari si dispersero per tutta Parigi.

Thouin fece ritorno al Jardin des Plantes, dove i suoi assistenti lo attendevano con sei settimane di osservazioni botaniche accumulate durante la sua assenza. Strinse la mano a ciascuno di loro nel cortile del magazzino prima di andarsene.

Grégoire prese un fiacre per tornare a casa.

Lebrun preferì tornare al magazzino.

Hassenfratz lo venne a sapere la mattina seguente, passando davanti alla porta. Il guardiano notturno gli disse che il commissario Lebrun era arrivato poco dopo le ventidue con una lanterna e aveva chiesto di entrare. Era rimasto fino all'alba. Non aveva aperto le casse. Si era seduto su uno sgabello tra le casse, al buio, con la lanterna appoggiata sul pavimento davanti a sé.

La guardia, incuriosita dalla situazione, gli chiese se avesse bisogno di qualcosa.

— No, aveva detto Lebrun. Sto controllando che ci sia tutto.

— E se mancasse qualcosa?

— Così lo saprò stasera, anziché domani mattina. Meglio così.

La guardia aveva ritenuto la risposta ragionevole e lo aveva lasciato in pace.

Il 18 Vendémiaire dell'anno III — il 9 ottobre 1794 secondo il vecchio calendario — il Museo Centrale delle Arti aprì al pubblico le sue nuove sale.

I pannelli di Van Eyck erano esposti nella grande galleria, su uno sfondo di tela scura che accentuava la luminosità dei colori. Una didascalia esplicativa, scritta da Barbier, descriveva l'opera, la sua provenienza, il suo trasferimento a Parigi e menzionava onestamente la crepa nel pannello di San Giovanni Battista e il restauro in corso. Davanti al pannello della Divinità in trono, tre artisti si erano sistemati con i loro taccuini non appena la galleria aveva aperto e non li avevano lasciati per tutto il giorno.

I dipinti di Rubens occupavano il transetto della grande sala centrale. La *Deposizione dalla Croce* era stata ricomposta in dieci giorni. Le giunture tra i pezzi erano appena visibili a occhio nudo, invisibili dalla normale distanza di un visitatore. L'effetto del dipinto in quello spazio era notevole. Diversi visitatori si soffermavano a lungo, più del solito, in quel silenzio attento che si osserva in chi contempla qualcosa che li supera, senza cercare di difendersene.

Il Van Dyck di Malines non fu esposto quel giorno. Barbier aveva deciso che la verniciatura originale meritava di essere stabilizzata con un trattamento leggero prima dell'esposizione, un processo che avrebbe richiesto qualche giorno in più. Il dipinto rimase in deposito, nella sua cassa, con l'etichetta di Lebrun ancora apposta sul coperchio.

Hassenfratz non venne all'inaugurazione. Quella mattina si trovava nel suo laboratorio all'École des mines. Aveva del lavoro arretrato da recuperare. E si mise subito al lavoro.

Quel pomeriggio, uno dei suoi assistenti gli portò un messaggio da Lakanal. Si trattava di una convocazione a una riunione del Comitato per l'Istruzione Pubblica per la settimana successiva, riguardante le future requisizioni in Italia. Si profilavano

all'orizzonte campagne militari nell'Italia settentrionale. In caso di successo, si sarebbero dovute prelevare nuove opere d'arte, organizzare nuove missioni e preparare nuovi convogli.

Hassenfratz piegò il messaggio e lo infilò nella tasca della giacca. C'era una riunione da preparare.

VII — Il Museo e il Comitato

Parigi, ottobre 1794

Il Van Dyck di Malines fu esposto il 24 di Vendémiaire, pochi giorni dopo la presentazione delle altre acquisizioni fiamminghe. Barbier aveva insistito affinché la verniciatura fosse eseguita a regola d'arte e non in fretta. Questa decisione irritò Lakanal, desideroso di mostrare al pubblico l'intera collezione, ma Barbier la mantenne senza inutili discussioni, con la pacata ostinazione di chi sa di avere ragione nel proprio campo e che le argomentazioni altrui, anche politiche, non cambiano i fatti tecnici.

Il quadro era appeso nella terza sala della grande galleria, tra due alte finestre, immerso in una luce leggermente dorata di ottobre che Barbier aveva cercato per tutta la mattina spostando il dipinto da una parete all'altra. Diede il colpo di martello finale e fece un passo indietro.

— Bene, disse all'operaio che teneva la livella. Può rimanere lì.

Il museo fu preso d'assalto nelle prime settimane.

Non era una novità. Il Museo aveva aperto i battenti nel 1793 e il pubblico parigino vi si era riversato fin dall'inizio con un misto di entusiasmo civico e genuina curiosità. Ma le acquisizioni fiamminghe aggiungevano una dimensione che le collezioni precedenti non avevano posseduto allo stesso modo: una radicale alterità. I dipinti italiani che il Museo possedeva fin dall'inizio appartenevano a un'estetica riconosciuta dal pubblico parigino. La pittura francese, da Le Brun a David, vi aveva attinto, e vedere un Carracci o un Guido Reni al Museo significava ammirare una fonte familiare esposta per il puro piacere di farlo. I fiamminghi

erano qualcosa di completamente diverso. Un modo diverso di guardare il mondo, di rappresentarlo con la pittura, di trattare la luce e la materia.

Come sempre, gli artisti arrivarono per primi. Il giorno dopo l'inaugurazione, gli studenti d'arte si sistemarono davanti ai pannelli di Van Eyck, copiandone i dettagli, cercando di comprenderne la tecnica e discutendo a bassa voce i processi impiegati. Gli studenti più avanzati portarono tele già preparate e iniziarono a dipingere le copie. Questa pratica era consentita dal regolamento del Museo, che considerava la copia una forma di omaggio e di apprendimento, piuttosto che una competizione con l'originale.

Il terzo giorno, un pittore di nome Lantier si sedette di fronte alla *Deposizione dalla Croce di Rubens* e rimase quasi immobile per un'intera settimana. Non copiò. Osservò. Di tanto in tanto annotava qualcosa. Una parola, una frase, raramente di più. Gli addetti del museo gli portavano uno sgabello al mattino e lo ritiravano la sera, alla chiusura delle gallerie. Lui esprimeva la sua gratitudine con un gesto, senza mai distogliere lo sguardo dal dipinto.

Una mattina Barbier gli passò accanto e si fermò.

— State cercando un obiettivo specifico?

— Sto cercando di capire come abbia fatto, disse Lantier senza voltarsi.

— Quello?

— Bianco. Il sudario. Ci sono tre bianchi in questo sudario. Non tre sfumature dello stesso bianco. Tre bianchi di diverso tipo. Il bianco del tessuto alla luce diretta. Il bianco del tessuto nelle mezzetinte. E il bianco che si vede attraverso il tessuto, dove è trasparente e lascia trasparire il colore di ciò che è sottostante. Tre modi di rendere il bianco. Non riesco a capire come li abbia espressi. Dovrebbe essere visibile, da questa distanza. Non lo è.

— È il velluto della pennellata, disse Barbier. Questi strati di pittura sovrapposti fondono le transizioni. Non è una tecnica che si può replicare solo osservandola. Bisogna averla realizzata personalmente per capire cosa si vede.

— Lo so. Ecco perché continuo a guardare.

Barbier annuì e proseguì per la sua strada.

Il pubblico non addetto ai lavori arrivava nel pomeriggio, in gruppi di venti o trenta persone, a volte di più. Era un pubblico eterogeneo: borghesi in abiti eleganti, operai in giacca da lavoro, donne con bambini, anziani che osservavano i dipinti con un'attenzione tale che la loro postura li rendeva quasi palpabili, protesi in avanti, come se fosse richiesta una rispettosa distanza da chi non era abituato a trovarsi di fronte a opere di questo genere.

Hassenfratz visitò il museo una volta, una settimana dopo la sua inaugurazione, un pomeriggio tra un appuntamento e l'altro. Entrò, attraversò rapidamente le prime sale e si fermò davanti al pannello della Divinità in trono. Rimase lì per circa cinque minuti. Intorno a lui, la gente lo osservava, a volte mormorando, muovendosi. Un bambino chiese alla madre perché l'uomo al centro del dipinto indossasse una corona. La madre rispose di non saperlo, che era molto antica e che proveniva dal Belgio.

Hassenfratz fissò il volto. Quel volto che Jan van Eyck aveva dipinto nel 1432, i cui colori erano rimasti intatti nel tempo, le cui pieghe degli abiti erano rese con una precisione che sfidava il trascorrere dei secoli. Pensò a Gand. Alla folla nella piazza antistante la cattedrale di San Bavone. Al canonico De Vos, che era stato portato via con la forza. Alla luce nella cappella Vijd quella mattina, quando Thouin aveva iniziato a smontare le ferramenta.

Pensò anche alla madre e al bambino alle sue spalle. Alla domanda del bambino. *Perché il signore indossa una corona?*Era una domanda vera, posta da qualcuno che non aveva mai messo piede

a Gand, che non aveva motivo di andarci, e che ora stava guardando con sincera attenzione qualcosa che Jan van Eyck aveva creato molto tempo prima, anche se non sapeva ancora come formularla.

Lasciò il museo e tornò all'École des mines.

La riunione ebbe luogo il 3 Brumaio dell'anno III, ovvero il 24 ottobre 1794, nella consueta sala del Comitato in Rue Saint-Honoré, una stanza rettangolare le cui finestre si affacciavano su un cortile interno e che riceveva una luce bianca, piatta e indiretta. Alle pareti erano appese delle mappe: Italia settentrionale, Piemonte, Lombardia, Stato Pontificio. Qualcuno le aveva affisse con delle puntine, indicando le principali città e le strade di montagna. Hassenfratz le osservò entrando e capì immediatamente che la discussione sarebbe stata meno astratta di quanto avesse previsto.

Lakanal presiedeva la riunione. Attorno al tavolo sedevano Hassenfratz, Grégoire, Thouin, Lebrun, Dupont (membro del Comitato per l'Istruzione Pubblica) e due uomini che non conosceva. Vennero presentati come Phillipeau, un antiquario e numismatico, e Coullonges, un ellenista il cui nome gli risultava vagamente familiare, sebbene non riuscisse a collocarlo con precisione in quale contesto. Infine, c'era un ufficiale di stato maggiore in uniforme, il colonnello Beffara, la cui presenza indicava che la discussione non sarebbe stata puramente culturale. David non era presente: arrestato il giorno prima, era in procinto di essere condotto al Palazzo del Lussemburgo.

— Gli eserciti della Repubblica, disse Lakanal aprendo la seduta, sono in grado di entrare nell'Italia settentrionale nei prossimi mesi. Il generale Schérer è al comando in Liguria. Gli austriaci controllano ancora il Piemonte, ma la loro posizione è indebolita. La questione che dobbiamo affrontare oggi è questa: se gli eserciti avanzano, quale politica culturale attuerà la Repubblica nei territori occupati?

Lasciò la domanda in sospeso per un momento. Aveva scelto le parole con cura e voleva che venissero ascoltate.

— Pongo deliberatamente la questione in questi termini. Non: dobbiamo prelevare delle opere d'arte? Ma: come lo facciamo, secondo quali principi, quali limiti, quale legittimità?

Il colonnello Beffara intervenne immediatamente, con la concisione di un uomo non abituato a far iniziare le discussioni prima che siano stati stabiliti i vincoli pratici.

— Dal punto di vista militare, la questione delle opere d'arte nei territori occupati è una questione di trofei di guerra. Gli eserciti romani prendevano ciò che conquistavano. Gli eserciti austriaci fecero lo stesso nelle Fiandre per secoli. I nostri eserciti faranno lo stesso. Non è una decisione politica, è una conseguenza naturale della conquista.

— Colonnello, disse Grégoire, è proprio questo modo di esprimersi che sta nel problema. Se trattiamo i prelievi artistici come trofei di guerra, alla pari dei cannoni catturati e delle bandiere sottratte al nemico, rinunciamo a qualsiasi discussione sul valore culturale ed educativo dell'operazione. Ammettiamo di rubare perché ne abbiamo il potere.

— Avete un'altra formulazione da suggerire?

— Sì. Le opere prelevate non sono trofei. Sono manufatti culturali la cui custodia è temporaneamente affidata alla Repubblica francese fino a quando le condizioni politiche non consentiranno un'organizzazione internazionale per la loro conservazione. Parigi non è la destinazione finale. È un deposito temporaneo, il migliore disponibile, che garantisce la sicurezza e l'accessibilità delle opere durante il periodo attuale.

Hassenfratz ascoltò questo scambio senza intervenire. Osservò le mappe appese al muro. Piemonte. Lombardia. Milano. Le strade che scendevano dalle Alpi fino alla Pianura Padana. Pensò alle dimensioni delle strade di montagna, alla questione dei ponti, al peso dei grandi pezzi che aveva trasportato dalle Fiandre, che

non erano nulla in confronto a ciò che l'Italia settentrionale poteva offrire. Le collezioni di Milano. Il gabinetto delle curiosità del Duca di Modena. Le gallerie di Parma. Aveva letto Cochin, aveva letto Richardson, aveva letto *le Lettere familiari di De Brosses*, che descrivevano con la precisione di un intenditore illuminato le collezioni lombarde che aveva visitato nel 1739. L'Italia settentrionale era di tutt'altro ordine di grandezza rispetto alle Fiandre.

Fu Phillipeau, l'antiquario, a porre la domanda che gli sembrava più pertinente e che nessuno aveva ancora fatto direttamente.

— Chi sceglieva? Nelle Fiandre, la scelta ricadde su Lebrun per i dipinti, su Thouin per gli aspetti botanici e naturalistici e su Hassenfratz per il coordinamento generale. Ma i criteri di selezione non erano stati stabiliti formalmente prima della partenza. Veniva scelto ciò che sembrava più importante. Con risultati variabili a seconda del luogo.

— I risultati sono stati uniformi, affermò Lebrun. Le opere prelevate sono di altissima qualità.

— Non metto in discussione la qualità delle selezioni. Metto in discussione la mancanza di un quadro formale. In Italia non potremo procedere allo stesso modo. Le collezioni sono infinitamente più grandi, infinitamente più complesse. Ci sono questioni di attribuzione, provenienza e autenticità che richiederanno competenze che non abbiamo tutte rappresentate in una commissione di sette persone. Occorrono degli specialisti: antiquari per le sculture e le monete; architetti per le questioni edilizie; naturalisti per i campioni; e musicologi se si considerano le collezioni di spartiti e strumenti.

— State proponendo una commissione allargata, disse Lakanal.

— Propongo una commissione la cui competenza sia all'altezza delle nostre ambizioni. Se vogliamo prelevare in modo sistematico ed efficace, abbiamo bisogno di persone competenti

in ogni settore. La missione nelle Fiandre è stata un esperimento. In Italia, l'operazione deve essere organizzata in modo efficiente.

Lakanal prese nota. Dupont chiese se fosse possibile valutare la possibilità di consultarsi con le autorità locali prima del prelievo, al fine di stabilire un elenco concordato anziché uno imposto.

— Con chi abbiamo a che fare? chiese Beffara.

— Il Duca di Parma? Il Papa? Le repubbliche italiane? Queste autorità potrebbero non esistere più quando arriveranno i nostri eserciti. Oppure potrebbero essere in guerra con noi. Non si negozia con un nemico le condizioni alle quali si prenderanno i suoi quadri.

— Si può negoziare con un nemico sconfitto, affermò Grégoire. I trattati di pace contengono clausole relative ai beni confiscati durante le ostilità. È una pratica antica.

— I trattati di pace contengono clausole sui riscatti e sulle restituzioni territoriali. Non sui dipinti.

— Potrebbero contenerli. È una questione di volontà politica.

— È una questione di dinamiche di potere, affermò Beffara. Se siamo in grado di dettare i termini di un trattato, possiamo inserirvi qualsiasi cosa vogliamo. Incluse clausole sulle opere d'arte. Ma questo significa che a decidere saranno comunque gli eserciti, non le commissioni culturali.

Thouin, che non aveva parlato dall'inizio della riunione, prese quindi la parola.

— Dovremmo mandare qualcuno in avanscoperta, come esploratore. Prima dell'arrivo degli eserciti. Una o due persone, con le competenze necessarie per valutare cosa esiste e in che condizioni. Non per stilare liste di prelievi, ma per comprendere lo stato reale delle collezioni, i rischi che corrono e le possibilità di preservarle in loco. Ci saranno forse collezioni che sarebbe meglio conservare a Parigi. E altre che sarebbe meglio lasciare dove sono.

— Una spia culturale, disse Beffara con un sorriso che non era del tutto ironico.

— Un osservatore. Non è la stessa cosa.

— In pratica, sì.

— In pratica, forse. Ma con intenzioni diverse. Una spia cerca informazioni utili a un'operazione militare. Un osservatore cerca di comprendere una situazione per prendere decisioni migliori. Se qualcuno viene inviato in Italia oggi, non è per preparare un saccheggio. È per assicurarsi che qualsiasi cosa venga fatta, se mai verrà fatta, venga fatta correttamente.

Hassenfratz prese appunti, nomi, cifre, domande per approfondire ulteriormente. Durante questa discussione, ebbe la sensazione di assemblare gli elementi di un progetto di cui non riusciva ancora a vedere la forma completa, come un uomo che raccoglie materiali senza sapere ancora esattamente cosa costruirà con essi.

Al termine della riunione, quando i membri si alzarono e iniziarono a raccogliere i loro documenti, Lebrun rimase davanti alle carte geografiche. Osservò il profilo della penisola, i nomi delle città, il tratteggio che indicava il rilievo delle Alpi e degli Appennini.

— Roma, disse a bassa voce, quasi tra sé e sé.

Hassenfratz, che gli passava dietro, si fermò.

— Roma?

— Le collezioni vaticane. Il Belvedere. L' *Apollo*. Il *Laocoonte*. Le gallerie Borghese, Doria e Colonna. Gli affreschi di Raffaello nelle Stanze. I Tiziani della collezione papale.

Rimase in silenzio per un momento.

— Se andiamo fino a Roma, l'approccio sarà completamente diverso rispetto alle Fiandre. Nelle Fiandre, le opere più importanti venivano prelevate da collezioni che già contenevano altri pezzi di notevole pregio. A Roma, le opere più importanti

sono i luoghi stessi. Non si possono prendere le Camere di Raffaello. Non si può prendere la Cappella Sistina. Queste cose non si possono trasportare.

— Allora non li prenderemo.

— No. Ma prenderemo tutto quello che possiamo. E sarà tanto. Raffaello resterà a Roma, Michelangelo resterà a Roma, e la gente andrà a Roma per vederli. Il che significa che Parigi non avrà tutto.

Si tolse la giacca dallo schienale della sedia.

— Non è un motivo per non andare. È solo un motivo per non raccontarci storie su cosa faremo lì.

Se ne andò. Hassenfratz rimase per un momento da solo davanti alle carte.

Nel giro di sei mesi, forse anche meno, sarebbe stato lì.

VIII — L'intervallo

L'arresto di David, annunciato durante la riunione del 3 Brumaio, era ormai sulla bocca di tutti. Un biglietto di Thouin, lasciato sul tavolo del laboratorio della Scuola Mineraria, confermava i dettagli: Thouin aveva ricevuto la cronologia esatta da un collega del Jardin des Plantes. David era stato arrestato il 2 Brumaio dell'anno III (23 ottobre 1794) e condotto al Palazzo del Lussemburgo. Le accuse non erano ancora pubbliche, ma tutti ne capivano il motivo: la sua vicinanza con Robespierre, la sua firma in calce a una lista di sospetti redatta dal Comitato di Salute Pubblica durante la Grande Terreur e il suo ruolo nelle feste rivoluzionarie che Robespierre utilizzava come strumenti della sua politica di scristianizzazione forzata.

Hassenfratz lesse il biglietto, lo piegò e se lo mise in tasca. Terminò quello che stava facendo, un calcolo di resistenza dei materiali che la missione fiamminga aveva interrotto a luglio e che ora riprendeva con la difficoltà di rimettere in moto un

pensiero abbandonato per troppo tempo. Poi andò a trovare Grégoire.

Grégoire abitava in Rue Saint-Jacques, in un appartamento di tre stanze al secondo piano di un palazzo la cui scala odorava di cera e legno vecchio. Era l'appartamento di un prete colto. Libri ovunque, carte, alcune incisioni religiose appese alla rinfusa alle pareti, un tavolo da lavoro ingombrato di manoscritti. Grégoire stava scrivendo quando arrivò Hassenfratz. Alzò lo sguardo, vide la tensione sul volto del visitatore e posò la penna.

— David.

— Lo sapevate già?

— Stavo aspettando. Da Thermidor, stavo aspettando. Non era una questione di sapere se, ma quando.

Si avvicinò alla finestra, guardò giù verso la strada, i passanti, i negozi, la normale attività di una mattina d'autunno a Parigi.

— Lo hanno messo in Lussemburgo, disse Hassenfratz.

— Sì. È lì che mettono le persone pericolose. È una prigione rispettabile per i casi politici. Non credo che finirà sulla ghigliottina. Non nel clima attuale. La Reazione Termidoriana aborriva lo spargimento di sangue pubblico proprio perché macchiato dal sangue di coloro che aveva rovesciato. Ora imprigionano le persone. Non le ghigliottinano più, almeno per il momento.

— Per ora.

— Per ora, sì. Ma le cose potrebbero cambiare.

Hassenfratz si sedette sull'unica poltrona libera. Le altre due erano occupate da pile di libri che Grégoire non aveva evidentemente spostato da tempo.

— Questo cambia le carte in tavola per la missione fiamminga. David era uno dei finanziatori politici dell'operazione. Il suo nome compare sugli ordini di requisizione. Non direttamente – Joubert firmò gli ordini sul posto – ma David era membro del

Comitato di sicurezza generale, ed è stato proprio questo comitato ad autorizzare e finanziare la missione. Se David verrà condannato, le sue azioni all'interno del Comitato saranno retroattivamente invalidate o contestate. Questo potrebbe includere anche la missione stessa.

— Lakanal ha affermato che la missione è stata confermata.

— Lakanal lo ha affermato prima dell'arresto di David. Nel nuovo contesto, potrebbe essere necessario riconfermarlo.

Grégoire distolse lo sguardo dalla finestra.

— Pensate che ci chiederanno di restituire i quadri?

— No. Credo che potremmo essere chiamati a giustificare ciò che abbiamo fatto in un altro modo. Non in nome delle politiche culturali di Robespierre e David, ma in nome di un principio che sopravvive alla loro caduta. Il Museo stesso – l'idea del Museo – è precedente a Robespierre. I dipinti sono lì. Sono esposti. Migliaia di persone li vedono. Questo è un fatto difficile da invalidare politicamente, qualunque cosa accada agli uomini che ne ordinarono il prelievo.

— E noi? Chi siamo in questa nuova storia?

Hassenfratz rifletté sulla questione per un momento.

— Degli esecutori. Uomini che ricevevano ordini dai commissari politici e li eseguivano con competenza e rispetto per le opere. Non è glorioso. Ma è difendibile.

— Vi sentite a vostro agio in questa posizione?

— Sono a mio agio con i fatti. I fatti sono che ho eseguito gli ordini. Che mi sono assicurato che i lavori fossero gestiti correttamente. Che ho impedito eccessi che David stesso non avrebbe evitato se non lo avessimo frenato. Non è una medaglia che mi sto autoassegnando. Questo è ciò che è accaduto.

— Ho difficoltà ad accettare questa posizione. Se il mio ruolo era quello di fornire copertura morale, allora ho fatto qualcosa di peggio che eseguire gli ordini. Ho fatto da copertura.

— Avete evitato danni reali. Thouin ve l'ha detto a Compiègne.

— Thouin è generoso. E forse ha ragione. I pannelli di Van Eyck sono intatti perché mi sono opposto con fermezza alla fretta di David. Ma i pannelli non sono più a Gand. Anche questo è un dato di fatto.

Nella strada sottostante, un giornalaio urlava un titolo che non riuscivano a sentire distintamente.

— Cosa intendete fare? chiese Hassenfratz.

— Sto scrivendo. È quello che ho sempre fatto quando le cose andavano male. Sto redigendo un rapporto sulla missione fiamminga che spiegherà cosa è successo. Non per incriminare David, che verrà incriminato da altri e per altri motivi. Ma affinché da qualche parte ci sia un resoconto onesto di ciò che abbiamo fatto e del perché fosse problematico, anche se era legale.

— Van Reyn ha già fatto qualcosa di simile.

— Ed è proprio per questo che devo farlo anch'io. Se l'unica versione onesta della storia proviene dal curatore di Bruxelles il cui palazzo abbiamo svuotato, non è sufficiente. Ci deve essere anche una voce francese, all'interno della commissione, che dica cosa hanno visto e cosa pensano. Altrimenti, tra cento anni, quando qualcuno rileggerà gli archivi, troverà solo giustificazioni ufficiali da una parte e le proteste delle vittime dall'altra. Non sarà un quadro veritiero di ciò che è accaduto.

Hassenfratz lo guardò per un momento.

— State davvero pensando così lontano nel futuro?

Fuori, il giornalaio urlò di nuovo il titolo. Questa volta, Hassenfratz riuscì a distinguere la parola *David* nel frastuono della strada, poi qualcos'altro che non capì.

— C'è un'altra conseguenza che volevo menzionare. La commissione per l'Italia. David ne faceva informalmente parte. Aveva espresso l'intenzione di partecipare, di dirigere i prelievi

artistici come aveva fatto con quelli delle Fiandre. Con il suo arresto, la questione è chiusa. La commissione verrà ricostituita senza di lui. Questo cambia gli equilibri.

— In che senso?

— Nel modo che probabilmente Lakanal preferisce. Meno politica, più competenze pratiche. Phillipeau per le antichità. Un architetto per gli edifici. Lebrun, naturalmente, per i dipinti. Forse Thouin per le collezioni di storia naturale. E persone come me per il coordinamento e la logistica.

— E per quanto riguarda Grégoire, in merito alla coscienza della commissione?

La domanda conteneva un'ironia che, a quanto pare, Grégoire stesso non aveva del tutto previsto.

— Non so se andrete in Italia, disse Hassenfratz. Non so se ci andrò. Non è ancora deciso. Ma se ci andrete, sarà perché la vostra presenza cambierà qualcosa.

— Grazie per avermelo detto. Non sono sicuro di crederci. Ma grazie comunque.

Hassenfratz si alzò.

— L'arresto di David potrebbe essere un bene per la missione italiana. Non per lui personalmente, ma per come verrà condotta l'operazione. Senza di lui, sarà più difficile trasformare i prelievi in manifestazioni politiche. Questo era il problema nelle Fiandre. Non il prelievo in sé, ma la retorica trionfalistica che lo accompagnava. La retorica della superiorità repubblicana francese su tutto ciò che l'Europa aveva prodotto. Era falsa e offensiva. Senza David a sostenerla, forse si potranno fare le stesse cose con meno arroganza.

— Fare le stesse cose con meno arroganza, ripeté Grégoire. Questo è un piccolo progresso.

— Questo è il progresso che si può ottenere.

Uscì di casa. Sulle scale, incrociò una vicina che saliva con un cesto di biancheria. Si fece da parte per lasciarla passare. Lei lo ringraziò senza guardarlo.

All'esterno, nulla era cambiato. Da qualche parte in Lussemburgo, David era in prigione. Nella galleria principale del museo, alcuni artisti stavano copiando i suoi dipinti fiamminghi. In un laboratorio della Scuola di Ingegneria Mineraria, dei calcoli attendevano di essere completati.

Hassenfratz si alzò il colletto contro il vento di ottobre e prese la via del ritorno.

La visita di Grégoire al Museo ebbe luogo il 12 Brumaio dell'anno III, il 2 novembre 1794, giorno dei morti secondo il vecchio calendario, una coincidenza che notò e con la quale non seppe esattamente cosa fare.

Aveva scritto tutto il giorno. Il rapporto sulla missione fiamminga procedeva bene. Era alla terza parte, quella relativa alle operazioni a Gand, la più difficile da scrivere perché era lì che le cose erano state meno difendibili e dove era più necessario dire la verità con onestà. Aveva riscritto il passaggio sull'arresto del canonico De Vos quattro volte da stamattina, cercando una versione che non fosse né una giustificazione né un'accusa, che descrivesse l'accaduto e lasciasse al lettore il giudizio. Non ci era ancora riuscito. Ogni formulazione propendeva per l'una o per l'altra, tradendo o atteggiamento difensivo o autoflagellazione, e nessuna delle due era giusta.

Verso la fine del pomeriggio, posò la penna. Si alzò, fece un giro per l'appartamento e si fermò davanti a un'incisione appesa vicino alla finestra. Era la riproduzione di un'Annunciazione *di* Fra Angelico, un regalo di un amico, che aveva sempre conservato non tanto per il suo particolare valore artistico, quanto per la qualità di presenza che emanava: il modo di Fra

Angelico di dipingere la luce come se provenisse dall'interno delle forme, anziché illuminarle dall'esterno.

Aveva pensato a Roma. A ciò che Lebrun aveva detto dopo la riunione del Comitato: *se arriviamo fino a Roma, non sarà per niente simile alle Fiandre*. Fra Angelico era a Firenze, non a Roma. Ma il principio era lo stesso. Opere che non potevano essere trasportate perché intrinseche ai luoghi in cui si trovavano. Affreschi. Intere cappelle. Complessi architettonici e pittorici il cui significato risiedeva nella loro iscrizione all'interno di un dato spazio, di un dato edificio, di una data città.

Aveva deciso di andare al museo.

Arrivò al calar della sera, proprio mentre i corridoi chiudevano al pubblico. Barbier era ancora lì. Era sempre lì a quell'ora, a fare il suo giro di ispezione di fine giornata.

— Cittadino Grégoire, disse Barbier, vedendolo entrare dalla porta laterale usata dai funzionari del museo. Le sale stanno chiudendo.

— Lo so. Mi piacerebbe restare un po'. Da solo, se possibile.

Barbier valutò la richiesta con l'attenzione neutrale di chi la riceve senza cercare di comprenderne tutte le ragioni.

— Ho bisogno che la guardia rimanga nell'edificio.

— Certamente. Non chiedo di stare da solo nell'edificio. Chiedo di stare da solo nelle stanze.

— Per quanto?

— Un'ora. Forse due.

— Vi farò portare una lanterna. Le candele nelle applique si spegneranno tra mezz'ora. Ci sono candele di ricambio nella borsa, se ne avete bisogno. La guardia sarà nella portineria all'ingresso. Bussate tre volte se desiderate uscire.

Se ne andò senza aggiungere nulla. Questa era una delle qualità che Grégoire apprezzava in Barbier. Non chiedeva mai il perché.

Valutava se una richiesta fosse ragionevole o meno e, in caso affermativo, la accoglieva senza pretendere spiegazioni.

Pochi minuti dopo, una guardia portò la lanterna. Poi i passi si persero in lontananza, una porta si chiuse da qualche parte sul retro dell'edificio e Grégoire si ritrovò solo nell'ampia galleria.

Le candele nelle applique a muro bruciavano ancora, forse per altri quindici minuti. La luce era calda, tremolante, molto diversa dalla luce naturale del giorno. Conferiva ai dipinti una nuova qualità, intensificava le ombre in modo diverso, faceva risaltare alcuni colori e ne attenuava altri. Grégoire era consapevole di osservare le opere in condizioni non ideali. Ma non era venuto a vederle in condizioni ideali. Era venuto per un altro motivo, uno che non riusciva a esprimere chiaramente, e aveva a che fare con il fatto che era il Giorno dei Morti e aveva passato la giornata a scrivere una relazione su alcune cose che lo tormentavano.

Per prima cosa si diresse davanti ai pannelli di Van Eyck.

Sospese contro lo sfondo di tela scura, si ergevano le tre figure centrali del registro superiore, disposte nell'ordine che occupavano nella Cappella Vijd, con gli spazi tra di esse che avrebbero ospitato gli altri pannelli se fossero stati tutti rimossi. Questi spazi vuoti comunicavano qualcosa che Grégoire non poteva ignorare. Comunicavano che ciò che si vedeva era un frammento. Che il significato completo dell'opera richiedeva altri pannelli che non c'erano, che erano rimasti a Gand, e che la distanza tra Gand e Parigi rappresentava precisamente la distanza tra il frammento e l'opera intera.

Sollevò la lanterna per vedere meglio il volto della divinità in trono.

Van Eyck dipinse questo volto nel 1432, trecentosessantadue anni prima che Grégoire lo contemplasse proprio in questa stanza. Per quei trecentosessantadue anni, questo volto era stato contemplato nella Cappella Vijd da generazioni di abitanti di Gand che venivano a pregare, a sposarsi, a battezzare i propri

figli, a seppellire i propri morti. I sacerdoti avevano celebrato la Messa davanti ad esso. I bambini avevano imparato a leggere guardando le iscrizioni che lo circondavano. Gli anziani avevano trascorso i loro ultimi anni venendo a sedersi nella cappella semplicemente per esserci, in questo luogo che era sempre stato loro, in presenza di qualcosa che li trascendeva e con cui non avevano bisogno di avere un rapporto intellettuale perché quel rapporto esistesse.

Tutto ciò ebbe fine la mattina del 5 agosto 1794, quando Thouin iniziò a smantellare le strutture in ferro.

Le candele nelle applique si spensero una a una, come sempre accadeva a quest'ora. Le guardie percorsero i corridoi esterni e spensero le fiamme dagli stipiti delle porte senza entrare nelle stanze. La luce della lanterna che Grégoire teneva in mano divenne l'unica fonte di luce nella sala.

Rimase lì al buio con la sua lanterna e i tre pannelli.

Non si trattava di una visita dettata da devozione religiosa. Grégoire era un sacerdote, ma ciò che provava di fronte a quei pannelli non era esattamente ciò che provava durante la Messa. Era una realtà più complessa, meno definita, che aveva a che fare con la bellezza, ma non solo con la bellezza, bensì con l'antichità di quei dipinti e con tutto ciò che avevano sopportato per giungere fin lì.

Pensò alla frase che aveva cercato di scrivere nella sua relazione per tutta la mattina. La frase sull'arresto del canonico De Vos. Improvvisamente capì perché non gli era venuta in mente. Non perché non riuscisse a trovare le parole giuste. Era perché stava cercando di scrivere qualcosa a cui non aveva ancora pensato a fondo. Pensava che l'arresto del canonico fosse deplorevole. Non aveva ancora considerato cosa significasse essere stato presente di persona quando era accaduto e non aver protestato con sufficiente veemenza.

Non aveva reagito. Aveva detto a David che era inutile. Aveva detto che il vecchio prete non avrebbe comunque potuto impedire loro di prendere la pala d'altare. Aveva lasciato che accadesse. E due soldati avevano afferrato un anziano per le braccia e lo avevano trascinato fuori dalla piazza della cattedrale.

Era presente quando era successo. Non aveva fatto nulla.

Aveva provato questa vergogna a Gand, durante tutto il viaggio di ritorno, e a Compiègne sotto la pioggia. Stasera, nell'oscurità della sala con la sua lanterna, davanti a questi pannelli, aveva un peso completamente diverso. Il peso di cose che non si possono più annullare.

Si attardò nella stanza. La lanterna si consumò fino alla fine della prima candela, e lui prese dalla borsa la candela di riserva che Barbier aveva messo dentro, la accese con la fiamma morente della prima e continuò.

Entrò nella sala di Rubens. Si fermò davanti alla *Deposizione dalla Croce ricomposta*, le giunture appena visibili, proprio come aveva promesso Barbier, la composizione che ritrovava la sua unità come se lo smantellamento di Anversa non fosse mai avvenuto. Il corpo di Cristo che scende dalla croce nel sudario bianco. Le figure intorno a lui nel loro perfetto equilibrio tra movimento e immobilità. Maria Maddalena inginocchiata, con le braccia tese ad accogliere il corpo. La Vergine, svenuta, sorretta da Giovanni.

Rubens aveva dipinto quest'opera in una città che ora piangeva la perdita di quel dipinto. Il pensiero era assurdo; una città non poteva piangere la perdita di un dipinto. Eppure, questo era ciò che Anversa rappresentava, nel senso più concreto del termine. Le mura della cattedrale portavano ancora i segni delle cornici mancanti. I fedeli di Anversa che venivano a pregare davanti allo spazio vuoto dove un tempo sorgeva il trittico vedevano l'assenza tanto quanto ne avevano visto la presenza.

Entrò nella terza stanza.

Il Van Dyck di Malines era lì, tra le due alte finestre, nel punto che Barbier aveva scelto. La luce della lanterna non gli rendeva giustizia. Avrebbe dovuto essere visto di giorno, nella luce di ottobre che Barbier aveva così accuratamente ricercato. Ma anche in quella luce inadeguata, qualcosa del dipinto rimaneva: la semplicità della composizione, la resa sul volto di Cristo, quello sguardo rivolto oltre la cornice.

Grégoire sollevò la lanterna. Rimase a lungo a fissare il volto.

Pensò all'abate Huysmans seduto nel coro di Saint-Rombaut. *Io sarò morto prima. Ma la chiesa sarà ancora lì.* Huysmans lo aveva detto con la serenità di chi ha risolto la questione del proprio posto nel tempo. Grégoire non sapeva se lui ne fosse capace.

La candela di ricambio cominciò a indebolirsi.

Percorse rapidamente le sale, senza soffermarsi su ogni opera. Un'ultima volta i tre pannelli. Il grande Jordaens che Lebrun aveva scelto a Bruxelles dallo studio del governatore. I due Tenier in miniatura, uno accanto all'altro, con le loro scene di villaggi fiamminghi rese con una precisione che sfidava ogni scala di osservazione. I Rubens di Anversa.

Pensò a Van Reyn. *Tutto è scritto. Quando le circostanze cambiano – e cambieranno sempre – i documenti esisteranno.* Van Reyn aveva ragione su una cosa e forse torto su un'altra. I documenti sarebbero esistiti, sì, o almeno alcuni di essi, quelli che sarebbero sopravvissuti a futuri incendi, guerre e rivoluzioni. Ma i documenti avrebbero riportato i fatti. Non avrebbero raccontato cosa significassero quei fatti per coloro che li avevano vissuti. Questo doveva essere detto da qualcun altro. Qualcuno che era stato lì e aveva avuto il tempo di rifletterci.

La candela si spense.

Grégoire rimase nell'oscurità più completa, con gli occhi aperti, finché la sua vista non si adattò a sufficienza da permettergli di distinguere le forme dei dipinti nel buio: rettangoli leggermente

meno scuri delle pareti, appena percettibili, senza colori, senza dettagli, ridotti alla loro mera presenza nello spazio.

Trovò la porta a tentoni, attraversò il corridoio e bussò tre volte alla porta della casetta della guardia.

La mattina seguente, riprese la stesura del suo rapporto. La frase sull'arresto del canonico De Vos gli venne in mente all'improvviso, senza sforzo, senza esitazione. La scrisse, la rilesse e la lasciò così com'era. Diceva ciò che doveva essere detto. Niente di più. Niente di meno.

Proseguì.

David fu rilasciato dal Palazzo del Lussemburgo il 28 Frimairo dell'anno III, ovvero il 18 dicembre 1794, dopo cinquantasei giorni di detenzione. Una guardia gli restituì i suoi effetti personali, un'altra gli aprì la porta. Si ritrovò in strada in una grigia e fredda mattina di dicembre. Nessuna folla. Nessuna cerimonia. Il suo nome scomparve gradualmente dagli ordini di missione, dagli elenchi dei commissari e dalle convocazioni del Comitato per l'Istruzione Pubblica. Non fu un'umiliazione ufficiale. Fu qualcosa di più lieve e definitivo.

Nel febbraio del 1795, Grégoire gli consegnò personalmente una copia del rapporto sulla missione fiamminga.

David ricevette Grégoire in piedi, con una tavolozza in mano. Non smise di dipingere.

— Il rapporto, disse Grégoire, posando il documento su un tavolo sgombro.

David gli lanciò un'occhiata senza avvicinarsi.

— L'ho letto. Me l'ha mandato Lakanal.

— E?

— E voi dite che abbiamo agito in modo sbagliato. Con sfumature, con riserve, con tutta la complessità morale di cui siete capaci. Ma questo è quello che dite.

— Sto dicendo che abbiamo agito con motivazioni contrastanti e metodi discutibili. Non è esattamente la stessa cosa.

— Per coloro che abbiamo derubato, è la stessa cosa.

— Sì. Per loro è la stessa cosa. È proprio per questo che bisognava scriverlo.

David posò la tavolozza e guardò Grégoire per la prima volta dall'inizio della conversazione. Il suo viso era cambiato da Gand, non invecchiato, qualcosa di più preciso. Una costante consapevolezza dei suoni, forse, o semplicemente l'abitudine di non mostrare nulla. Che effetto possono avere cinquantasei giorni in una stanza chiusa su un uomo abituato a riempire gli spazi.

— Pensate che il vostro rapporto cambierà qualcosa? chiese.

— No. Non ora. Forse più tardi.

— Più tardi, sarete morto. E lo sarò anch'io.

— I documenti sopravvivono agli uomini. Questo è il loro scopo.

David fece un cenno di approvazione. Riprese la tavolozza.

— Avete sempre creduto che le parole potessero compensare le azioni. Questa è al tempo stesso la vostra forza e il vostro limite. Le azioni si sono compiute. I quadri sono a Parigi. Il vostro rapporto non cambierà le cose. Tra dieci anni, tra vent'anni, nessuno leggerà il vostro rapporto. Vedranno i quadri.

— Le due cose possono coesistere.

— In teoria. In pratica, la bellezza cancella la storia di come è nata. La bellezza ha questa qualità: fa dimenticare la sua storia. Forse è per questo che gli uomini sono così desiderosi di possederla.

Grégoire si tolse il cappello.

— Non sono sicuro che abbiate torto. Ma preferisco averlo scritto comunque.

Uscì. Sulle scale, sentì David riprendere il suo lavoro, il suono caratteristico del pennello sulla tela, regolare, concentrato, un

uomo che faceva ciò che sapeva fare meglio di chiunque altro e che forse non aveva bisogno di altro per continuare.

Il rapporto di Grégoire fu registrato dalla segreteria del Comitato per l'Istruzione Pubblica il 15 Pluviôse, Anno III (3 febbraio 1795). Gli fu assegnato un numero di archivio, ne furono fatte tre copie secondo la procedura consueta e fu archiviato nella cartella dedicata alle missioni artistiche nei territori conquistati. Lakanal confermò la ricezione con una nota di tre righe in cui ringraziava Grégoire per la qualità del suo lavoro e non aggiungeva altro.

Grégoire attese. Non arrivò nulla. Nessuna convocazione per discuterne. Nessuna risposta alle domande che aveva posto nelle ultime pagine sulle procedure da adottare per le missioni future, sulla questione di possibili restituzioni, sullo status dei documenti paralleli redatti da Van Reyn a Bruxelles e dai canonici di Gand e Anversa.

Il rapporto esisteva. Era archiviato. Forse un giorno qualcuno in cerca di qualcos'altro lo avrebbe letto e vi si sarebbe imbattuto per caso. Tutto qui.

Grégoire riprese le sue altre attività; e ce n'erano molte, come sempre. Scrisse sulla scristianizzazione, sull'istruzione pubblica, sulla questione delle lingue regionali e sul loro rapporto con l'unità nazionale. Partecipò alle sessioni della Convenzione e in seguito al Consiglio dei Cinquecento, quando il suo mandato lo richiedeva. Corrispose con studiosi, teologi e letterati di tutta Europa. La sua vita fu fatta di testi prodotti e ricevuti, di idee formulate e dibattute, di un'attività intellettuale che non necessitava del Comitato per l'Istruzione Pubblica per esistere.

Ma di tanto in tanto, passando davanti all'edificio degli archivi in Rue Saint-Honoré, pensava al fascicolo numerato dove il suo rapporto lo attendeva nell'oscurità. Si chiedeva se Van Reyn fosse ancora di stanza a Bruxelles, se le sue sessantotto pagine avessero

trovato un archivio a sé stante, se i due documenti – il rapporto francese e l'inventario belga – si rispecchiassero da qualche parte in due sistemi archivistici che non comunicavano tra loro. Non lo avrebbe mai saputo. Era un pensiero che aveva imparato a lasciar passare senza soffermarsi.

Al museo, il 1795 fu l'anno dell'insediamento.

A gennaio, Barbier era riuscito a ottenere i finanziamenti necessari per reclutare altri quattro restauratori, uomini qualificati – due francesi e due fiamminghi – che avevano lavorato su collezioni private prima della Rivoluzione e che conoscevano le antiche tecniche dall'interno, grazie alla pratica piuttosto che alla teoria. Si insediarono nei laboratori di restauro e iniziarono con i pezzi più urgenti: le giunture dei ritagli di Rubens, che richiedevano un lungo intervento, e la tavola incrinata di San Giovanni Battista, il cui consolidamento temporaneo da parte di Thouin stava reggendo, ma per la quale Barbier voleva una soluzione definitiva prima dell'inverno successivo.

Il pannello di San Giovanni Battista impegnò per sei settimane il restauratore principale, un fiammingo di nome Joris. Lavorò con una lentezza e una precisione che ricordarono a Lebrun, che frequentava le botteghe, il metodo di Thouin nella Cappella Vijd di Gand: la stessa economia di movimento, la stessa attenzione a ogni millimetro, lo stesso rifiuto di farsi mettere fretta da qualsiasi cosa esterna al lavoro stesso. La crepa fu consolidata con una miscela di colla animale e legno di tiglio piallato, tagliato in strisce sottilissime e disposte a croce su entrambi i lati della linea di frattura per stabilizzare il supporto senza irrigidirlo. Dopo sei settimane, il risultato era invisibile a occhio nudo dal lato dipinto. Joris impiegò altri tre giorni per verificare che nulla trasparisse attraverso lo strato di pittura prima di dichiarare l'opera terminata.

Barbier esaminò il pannello, rimase in silenzio per un lungo periodo, poi:

— Bene.

Quella era la sua massima approvazione.

Il pubblico continuava ad affluire. I dati di affluenza che Barbier compilava ogni mese mostravano una crescita costante: non le folle oceaniche delle prime settimane dopo l'inaugurazione fiamminga, ma un numero stabile di visitatori, alcuni abituali, altri accompagnati da familiari, altri ancora che si soffermavano più a lungo davanti agli stessi quadri a ogni visita. Barbier lo annotava con soddisfazione nei suoi rapporti mensili al Comitato per l'Istruzione Pubblica. Non erano i dati di affluenza in sé a interessargli; non era uno che si preoccupava dei numeri per il gusto di contarli. Ciò che gli importava era ciò che i dati indicavano: che qualcosa aveva messo radici, che il Museo era diventato un'abitudine per una parte della popolazione parigina, che era esattamente ciò che si era prefissato fin dall'inizio.

Lebrun si recava al Museo due o tre volte a settimana. Raramente per ammirare i quadri, o meglio, quando veniva, guardare i quadri non era più la sua attività principale. Veniva per lavorare nella piccola stanza che Barbier gli aveva assegnato al primo piano, un'ex sala riunioni con una finestra affacciata sulla Senna e un tavolo abbastanza grande da poter disporre le mappe e i documenti di cui aveva bisogno.

Stava preparando le liste italiane.

Quest'opera era iniziata informalmente, di sua iniziativa, già nell'autunno del 1794. Nessuno glielo aveva chiesto. Lakanal sapeva che la stava portando avanti e non gli aveva intimato di smettere. Questo bastava a Lebrun, che aveva imparato da tempo che nelle organizzazioni pubbliche le iniziative non proibite erano spesso più utili di quelle espressamente ordinate.

Raccolse tutto ciò che esisteva sulle collezioni italiane: diari di viaggio, guide turistiche, cataloghi d'asta pubblicati nel secolo precedente, corrispondenza tra collezionisti e resoconti di diplomatici. Richardson, Cochin, De Brosses, Lalande. *Le lettere*

di De Brosses sul suo viaggio del 1739 furono particolarmente preziose. De Brosses aveva visitato Milano, Parma, Modena, Bologna, Firenze e Roma con l'occhio di uno studioso appassionato di pittura e con la disciplina necessaria per registrare con precisione ciò che vedeva. Le sue descrizioni delle collezioni Farnese a Parma, delle Gallerie Este a Modena e del Vaticano rappresentavano il miglior punto di partenza possibile per chi non vi si era ancora recato di persona.

Lebrun annotò, confrontò e corresse le fonti più recenti quando queste contraddicevano De Brosses su un punto o sull'altro. Creò schede indice per città, per collezione e per artista. Per ogni opera identificata, annotò le dimensioni approssimative quando riusciva a trovarle, il supporto (tela, tavola, affresco, marmo), lo stato di conservazione come descritto dalle fonti e una colonna intitolata semplicemente *Fattibilità* in cui annotava i vincoli pratici di un eventuale prelievo.

Questa colonna era spesso la più lunga. Gli affreschi ricevevano invariabilmente l'annotazione *Non trasportabile, da documentare in loco* . Le grandi pale d'altare – ce n'erano diverse a Bologna e Parma le cui dimensioni superavano quelle del Rubens di Anversa – ricevevano note sulla necessità di smontarle o tagliarle, con i relativi rischi. Le sculture in marmo ponevano problemi di peso e fragilità, che Lebrun sottolineò insieme alle stime di Thouin sulla capacità di carico dei carri alpini.

Questo lavoro preparatorio si svolse in silenzio e nell'invisibilità. Avvenne in una piccola stanza del Museo, tra un uomo e i suoi documenti, senza che nessuno al di fuori di Barbier e Lakanal ne conoscesse l'esatta portata. Ma fu proprio questo lavoro che avrebbe permesso, al momento opportuno, di agire rapidamente ed efficacemente, evitando di trovarsi a Milano o a Parma a prendere decisioni improvvisate sotto pressione militare, come era accaduto a Gand e Anversa, dove la fretta si era quasi rivelata fatale in diverse occasioni.

Un pomeriggio di aprile del 1795, Hassenfratz entrò nella stanza dove Lebrun stava lavorando. Si soffermò sulle mappe sparse, la stessa mappa dell'Italia settentrionale che aveva osservato nella sala del Comitato per l'Istruzione Pubblica in ottobre, ma ora ricoperta di annotazioni a matita, con numeri che rimandavano alle schede archiviate nelle cartelle impilate a lato.

— Parma, disse, guardando un appunto.

— Correggio, rispose Lebrun senza alzare lo sguardo.

— Abbiamo individuato quindici dipinti mobili. Due problemi principali: il *Cristo morto* nel convento di San Giovanni Evangelista è incastonato in una pala d'altare fissa, il che richiederebbe interventi strutturali sul convento stesso per liberarlo. E la *Madonna della Scodella*, una tavola in legno di pioppo di due metri e diciassette per un metro e trentasette, con la sua enorme cornice originale intagliata, supera la capacità di trasporto dei carri alpini.

— Credete davvero che arriveremo fino a Parma?

Lebrun fece una pausa.

— Penso che andremo fino a Roma. Parma è di strada.

Hassenfratz osservò la mappa per un altro istante.

— Abbiamo bisogno di persone che conoscano il territorio. Non solo i libri. Persone che ci siano state.

— Denon, disse Lebrun.

— Ha trascorso tre anni in Italia prima della Rivoluzione. Parla la lingua. Conosce le collezioni dall'interno, non solo attraverso le descrizioni dei viaggiatori. Lakanal lo ha già incontrato.

— E lui accetterebbe?

— Sta aspettando. È il tipo di uomo che fa le cose solo quando gli vengono richieste formalmente, non con superficialità. Ha bisogno che la missione sia reale prima di impegnarsi seriamente.

Hassenfratz prese una sedia e si sedette di fronte al tavolo. Non era sua abitudine sedersi nello studio di un altro uomo per

discutere di questioni non ancora decise. Ma qualcosa nelle mappe e nei documenti di Lebrun lo spinse a rimanere ancora un po'.

— Quando, secondo voi?

— Quando l'esercito si muove. Non prima. Non possiamo pianificare un prelievo senza sapere quali città sono in mano francese. Ma quando l'esercito si muove, dobbiamo essere pronti a partire entro pochi giorni. Non settimane. Giorni.

— La campagna d'Italia è prevista per la prossima primavera. Se i generali rispetteranno la tabella di marcia.

— I generali non rispettano mai i programmi. Ma la prossima primavera è un periodo di tempo ragionevole, sì.

Hassenfratz si alzò. Guardò la mappa per l'ultima volta, le annotazioni a matita, le colonne di numeri sulle schede.

— Avete fatto un buon lavoro.

Questo era il più alto livello di elogio che Hassenfratz potesse esprimere. Lebrun lo sapeva. Annuì in risposta e tornò ai suoi documenti.

Il Direttorio prese il potere il 4 Brumaio dell'anno IV (26 ottobre 1795). Cinque direttori, una nuova costituzione, un regime che aspirava alla stabilità dopo i tumulti del Terrore e del Termidoro e che, a chi lo osservava da vicino, assomigliava a un equilibrio provvisorio tra forze che non si erano ancora pienamente scontrate. Lakanal sopravvisse alla transizione, come era sopravvissuto a tutte le precedenti, grazie alla sua capacità di rendersi indispensabile alle istituzioni senza mai identificarsi con coloro che le governavano.

La guerra continuava. In Germania, gli eserciti della Sambre-et-Meuse e del Reno avanzavano, si ritiravano e avanzavano di nuovo senza raggiungere un punto decisivo. In Italia, l'esercito di Bartolomeo Schérer era stanziato da mesi sulle alture liguri,

incapace di sfondare le posizioni austro-piemontesi per mancanza di risorse. Il Direttorio era insoddisfatto. Voleva vittorie, territori e risorse. L'Italia settentrionale rappresentava ai suoi occhi tutto questo: ricchezza agricola e commerciale, posizioni strategiche contro l'Austria e le collezioni d'arte di cui Lebrun aveva compilato gli inventari nella sua piccola stanza al Museo.

Nel novembre 1795 Lakanal convocò Hassenfratz.

La convocazione arrivò una mattina per posta ordinaria, senza alcuna indicazione dell'oggetto. Hassenfratz si recò in Rue Saint-Honoré il pomeriggio seguente. Trovò Lakanal da solo nel suo ufficio, senza segretario, senza i soliti funzionari che normalmente partecipavano a questi incontri.

— Sedetevi. Devo parlarvi di una questione che non è ancora ufficiale.

— Bene.

— Il Direttorio ha deciso di sostituire Schérer in Italia. Il nuovo comandante dell'Armata d'Italia non è stato ancora annunciato pubblicamente. Ma si tratta di Bonaparte. Il generale Bonaparte.

Hassenfratz conosceva quel nome. Tutti a Parigi lo conoscevano dai tempi di Vendémiaire, quando lo stesso Bonaparte aveva disperso la rivolta monarchica davanti a Saint-Roch con una raffica di mitraglia. Un uomo efficace, dicevano. A volte brutale. Ambizioso, senza dubbio.

— La campagna d'Italia riprenderà in primavera. Bonaparte partirà per Nizza a marzo. Se tutto andrà secondo le previsioni militari, Milano potrebbe cadere prima dell'estate. Questo ci lascia dai quattro ai sei mesi per mettere a punto la commissione artistica.

— Lebrun è pronto. Le liste sono pronte. La maggior parte del lavoro preparatorio è stata completata.

— Lo so. Ho visto i suoi documenti. Sono straordinari. Quello che vorrei chiedervi stasera è se siete disposto a riprendere il

ruolo che ricopriva nelle Fiandre. Il coordinamento generale. La logistica. Il collegamento tra i commissari artistici e la realtà militare sul campo.

Hassenfratz non rispose immediatamente. Non era esitazione. Aveva preso quella decisione molto tempo prima, fin dalle mappe nella sala del Comitato nell'ottobre del 1794, fin da quel pomeriggio nell'ufficio di Lebrun, mentre esaminava i documenti italiani. Non era l'Italia ad attrarlo. Non aveva il temperamento di un uomo affascinato dai paesi stranieri. Era l'idea che ciò che era andato storto nelle Fiandre potesse essere fatto diversamente, che gli errori fossero stati individuati, che esistessero le condizioni per fare la stessa cosa con meno danni. Quel tipo di problema lo interessava. Non le mappe. Il problema in sé. Ma aveva imparato, durante riunioni e negoziati, che rispondere troppo in fretta dava l'impressione di non aver considerato le implicazioni di ciò in cui ci si stava imbarcando.

— Sì. A due condizioni.

— Quali?

— Innanzitutto, l'autorità della commissione in materia di prelievi deve essere reale, non meramente nominale. Nelle Fiandre, David ha costantemente annullato le decisioni collettive in nome di considerazioni politiche che gli altri commissari non condividevano. In Italia, sotto Bonaparte, la pressione militare sostituirà quella politica di David. Il risultato potrebbe essere lo stesso: decisioni prese troppo in fretta, opere mal confezionate, danni evitabili. Voglio che la commissione abbia il diritto di dire no a una scadenza impossibile e che questo no venga rispettato.

Lakanal rifletté.

— È una condizione difficile da garantire quando l'esercito è sul campo.

— Lo so. Ma se non è garantito in linea di principio, non verrà mai rispettato nella pratica. Voglio che sia scritto nelle istruzioni della commissione.

— E la seconda condizione?

— Denon. Deve far parte della commissione. Non come ausiliario o ufficiale di collegamento, ma come commissario a pieno titolo, con diritto di voto allo stesso modo di Lebrun o Thouin. Conosce l'Italia dall'interno. Noi la conosciamo solo dai libri.

— Denon è già previsto. Ma la carica di commissario a pieno titolo è una questione di precedenza che complica i rapporti gerarchici.

— È una questione di efficienza. Se Denon non ha l'autorità commisurata alla sua competenza, verrà scavalcato dal personale militare che ha a che fare con lui. Loro rispettano solo i titoli ufficiali.

Lakanal rifletté per un momento, con gli occhi fissi sul tavolo.

— Vedrò cosa posso fare. Per quanto riguarda la prima condizione, ovvero l'autonomia della commissione in merito alle scadenze, posso inserire una clausola nelle istruzioni. Quanto a Denon, devo discuterne con gli altri direttori.

— Basta così.

Si tolse il cappello. Lakanal lo fermò.

— Un'ultima cosa. Grégoire.

— Cosa c'è, Grégoire?

— Vuole andare in Italia. Me l'ha detto tre settimane fa. Ritiene che la sua partecipazione alla commissione fiamminga sia stata utile, nonostante quello che dice lui stesso. Vorrebbe rifarlo.

Hassenfratz rimase in piedi, col cappello in mano.

— E voi?

— Penso che in linea di principio abbia ragione. La sua presenza nelle Fiandre ha cambiato gli atteggiamenti. La campagna d'Italia sarà lunga e fisicamente impegnativa. Le strade di montagna non hanno nulla a che vedere con quelle fiamminghe.

— Lui lo sa.

— Sì. Mi ha detto che lo sa e che vuole andare comunque. Voi che ne pensate?

— Penso che dovrebbe venire. Non perché ciò cambierebbe i fatti. Ma perché alcuni uomini devono essere presenti agli eventi per poter testimoniare onestamente. E Grégoire è uno di questi uomini.

— Lo annoterò.

Hassenfratz uscì. Per strada, la sera calava su Parigi con la rapidità tipica delle notti di novembre. La luce si affievoliva rapidamente, senza transizione, lasciando le facciate grigie e i ciottoli bagnati da una pioggerellina che non era ancora pioggia. Si diresse verso l'École des Mines.

Le settimane successive trascorsero in quella tensione ovattata che precede le grandi imprese. Le decisioni di principio erano state prese, ma nulla era ancora concreto. Liste e progetti esistevano solo sulla carta: non avevano ancora incontrato strade, pesi o ostacoli imprevisti.

Lebrun proseguì le sue ricerche. Aggiunse una sezione su Roma, meno dettagliata delle altre perché le fonti sulle collezioni vaticane erano meno accessibili e meno precise, ma sufficiente a dare un'idea della loro portata. Scrisse a due antiquari che conosceva a Firenze per chiedere informazioni sullo stato attuale di alcune collezioni le cui descrizioni nelle sue fonti risalivano a diversi decenni prima. Le risposte tardarono ad arrivare. Le strade tra Parigi e Firenze erano pericolose, il servizio postale irregolare e gli antiquari fiorentini avevano i loro motivi per essere cauti riguardo a ciò che condividevano con i francesi.

Thouin preparò l'attrezzatura. Aveva imparato diverse lezioni dalle Fiandre: le cinghie di trasporto si erano quasi rotte a Gand e il sego era di qualità insufficiente per sigillare le giunture in caso di umidità. Per l'Italia, voleva cinghie a doppio strato, sego controllato prima della partenza e un chirurgo o almeno un farmacista nella squadra.

Hassenfratz si occupò della questione dei passi alpini. Tramite lo Stato Maggiore, ottenne rapporti dagli ingegneri militari sulle strade del Sempione e del Monte Cenis, sulle loro condizioni attuali, sulla loro capacità di carico e sui tratti che necessitavano di riparazioni prima di poter supportare convogli pesanti. Studiò anche i depositi invernali a Milano, nel caso in cui la campagna si fosse protratta oltre ottobre e avesse reso impossibile l'attraversamento delle Alpi prima della primavera successiva.

Monge entrò ufficialmente a far parte della commissione nel dicembre del 1795. Berthollet lo seguì nel gennaio del 1796. Denon ricevette il titolo di commissario a pieno titolo. Lakanal era riuscito a convincere i direttori, dopo, a quanto si dice, una discussione piuttosto accesa con uno di loro, il quale riteneva che artisti e antiquari non avessero bisogno di titoli ufficiali per svolgere il proprio lavoro e che i titoli ufficiali costassero denaro. Alla fine, l'argomento dell'efficienza aveva prevalso.

Grégoire fu l'ultimo a essere nominato, nel febbraio del 1796, con un decreto del Comitato per l'Istruzione Pubblica, che lo designò membro della commissione con il titolo di *consigliere morale e storico*. Si trattava di un titolo che nessuno aveva mai ricoperto prima di lui, creato appositamente per la sua situazione, poiché nessuno dei titoli esistenti corrispondeva esattamente a ciò che gli veniva richiesto di fare. Egli accettò l'incarico.

Il 15 marzo, Hassenfratz attraversò Parigi a piedi per partecipare a un importante incontro. Faceva freddo e secco. Camminava a passo svelto, portando in tasca gli appunti della settimana precedente.

Davanti al palazzo del Comitato, si fermò un attimo. Le finestre del primo piano erano illuminate. Sentiva delle voci provenire dall'interno. Lebrun, riconoscibile dal suo eloquio rapido, e qualcun altro che non riusciva a identificare. La commissione era già lì. Il tavolo era senza dubbio coperto dalle stesse mappe dell'ottobre 1794, dalle stesse puntine sulle stesse città, ma con questa differenza: questa volta l'esercito era davvero in

movimento, Bonaparte aveva già lasciato Parigi, e quella che era stata una preparazione astratta durata sedici mesi stava per diventare realtà nel giro di poche settimane.

Fiandre. Gand. Il convoglio sotto la pioggia da Compiègne, i carri che si erano quasi ribaltati tre volte nel fango prima di Valenciennes. La lettera di convocazione che aveva trovato sulla sua scrivania alla Scuola Mineraria nell'ottobre del 1794: un semplice foglio di carta, senza alcun accenno a ciò che avrebbe comportato. Era lì che tutto era cominciato.

Aprì la porta e salì le scale. La porta si chiuse alle sue spalle, sulla strada deserta.

CAPITOLO II: LA CORSA ALL'ITALIA (1796)

I — La mappa dell'Italia

Parigi, marzo 1796

Hassenfratz entrò nella stanza nel momento in cui Lebrun dispiegava sul tavolo una grande mappa dell'Italia settentrionale. Gli altri erano già lì: Thouin, intento a riordinare i suoi appunti; Monge, chino su qualcosa che Berthollet gli stava indicando; Denon, in piedi vicino alla finestra con l'aria di un viaggiatore che riconosce un paese già visitato. Grégoire era seduto in fondo al tavolo, con le mani appoggiate piatte sul legno, a guardare la mappa che si dispiegava.

Lakanal presiedeva la seduta. Fece cenno a Hassenfratz di sedersi.

— Lebrun stava per presentarci lo stato delle sue liste. Siete arrivato al momento giusto.

Lebrun si era preparato per questo momento per diciotto mesi. I fascicoli ammucchiati davanti a lui erano pieni di annotazioni a matita, correzioni, cifre cancellate e riscritte. Aveva preso la questione sul serio ancor prima che fosse ufficiale.

— Prima Milano. La Pinacoteca Ambrosiana possiede ciò che più ci manca: *il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci*, dodici volumi di manoscritti, più di mille fogli di appunti e disegni. Inestimabile sia per la scienza che per l'arte. Ci sono anche i Brueghel: una serie di quattro lastre di rame raffiguranti gli Elementi, commissionate dal cardinale Borromeo. Una *Madonna della Ghirlanda*, frutto della collaborazione tra Brueghel il Vecchio e Rubens. E una *Madonna* di Luini.

— Le dimensioni del Codice? chiese Hassenfratz.

— Sessantaquattro centimetri per quarantatré. Dodici volumi. Rilegatura in pelle. Peso stimato dell'intera opera: quaranta chili.

Hassenfratz annotò. Formato portatile. Custodia imbottita con scomparti e bustine assorbenti per l'umidità. Aveva già considerato questo problema; i manoscritti erano la categoria più delicata, più dei dipinti, perché la pergamena reagiva alle variazioni di temperatura in un modo diverso rispetto al legno e alla tela.

— I dipinti mobili di Milano, proseguì Lebrun, rappresentano circa centoquarantasette opere di prim'ordine, se includiamo le collezioni dei palazzi ducali e delle chiese. Ma non possiamo prendere tutto. Ho stilato una lista di priorità, i venti o trenta pezzi senza i quali il Museo rimarrebbe lacunoso sul Rinascimento lombardo.

— Gli affreschi? chiese Denon.

— *L'Ultima Cena di Leonardo da Vinci* a Santa Maria delle Grazie. Impossibile da spostare, un affresco integrato nella parete del refettorio. Gli affreschi di Luini in diverse chiese. Stesso problema. Noi documentiamo, non prendiamo.

— Questo è il limite del sistema, disse Grégoire senza alzare la voce. Le opere più importanti sono proprio quelle che non si muovono.

— Questo è il limite fisico, disse Lebrun. Non quello del sistema.

Grégoire stava guardando la mappa.

Denon intervenne. Conosceva bene l'Italia settentrionale perché vi aveva viaggiato prima della Rivoluzione, trascorrendo tre anni tra Milano, Venezia e Roma, frequentando botteghe, collezioni private e accademie.

— A Milano, le autorità collaboreranno se avremo Bonaparte dalla nostra parte. La città è sotto il dominio austriaco da un secolo e mezzo, e una parte della popolazione ci accoglierà di buon grado, almeno inizialmente. Ma i curatori delle collezioni saranno un'altra questione. L'Ambrosiana è gestita da ecclesiastici. Rispondono solo a Roma.

— Obbediranno all'esercito francese, rispose Thouin seccamente.

— Obbediranno. Ma dobbiamo aspettarci proteste formali, registri paralleli, testimonianze destinate a essere utilizzate come riferimento in futuro. Come a Gand e Anversa.

— Proprio come a Gand e Anversa, confermò Hassenfratz.

— È inevitabile, ed è un loro diritto. Il problema non è evitare le loro proteste, ma trattare le opere d'arte con la dovuta cura, in modo che le loro lamentele si concentrino sul prelievo stesso e non sui danni causati durante il trasporto.

Lakanal acconsentì.

— Questa è proprio la distinzione che il Direttorio vuole mantenere. I prelievi sono previsti dagli armistizi. Sono legali secondo le leggi di guerra. Il danneggiamento di opere d'arte, d'altro canto, sarebbe indifendibile.

— Allora ci serve il tempo necessario, disse Hassenfratz. Bonaparte vorrà convogli veloci. Trofei a Parigi prima dell'estate per giustificare la campagna all'opinione pubblica. Ho visto come si è comportato David nelle Fiandre quando aveva fretta. Il risultato: i pannelli di Van Eyck sono stati quasi tagliati nel punto sbagliato, il Rubens ad Anversa ha subito un taglio di sega che Barbier sta ancora impiegando settimane a restaurare. La velocità costa più del tempo perso.

— Bonaparte non è David, disse Monge.

— No. Bonaparte è più efficace. È questo che è pericoloso per le opere.

Lebrun voltò pagina nel suo archivio.

— Parma. Il ducato possiede la più grande collezione al mondo di opere di Correggio. Antonio Allegri, morto nel 1534, realizzò affreschi nel Duomo e nella basilica di San Giovanni Evangelista che non possono essere spostati. Questo presenta lo stesso problema dell'Ultima *Cena*, ma su superfici ancora più ampie.

Tuttavia, i suoi dipinti mobili sono accessibili. *La Vergine con Bambino e San Girolamo* —nota come *Il Giorno*— è considerata da alcuni critici uno dei suoi dipinti più belli. Alta due metri e trentacinque, dipinta a olio su tavola di pioppo. Stato di conservazione eccellente.

— Peso? chiese Hassenfratz.

— Circa ottanta chili con il telaio. Cinquanta senza.

— Percorso per le Alpi da Parma?

— Attraverso la Pianura Padana fino a Milano, poi il Passo dello Splügen. Ma se operiamo a Parma in giugno o luglio, i passi saranno percorribili. Il problema sarà il caldo; le ampie escursioni termiche tra la pianura italiana in estate e le Alpi in quota possono crepare i pannelli di legno.

— Una cassa rinforzata con isolamento, disse Thouin. Ho le specifiche. Possiamo risolvere il problema.

— Poi Modena, continuò Lebrun. La Galleria Este. Tiziano, Veronese, Correggio, Dosso Dossi. Ma il Duca ha firmato l'armistizio; consegnerà quanto pattuito. La domanda è: cosa è pattuito?

— Bologna, disse Monge. La scuola bolognese è assente dal Museo. I Carracci, Guido Reni, Guercino. Almeno un centinaio di opere identificate come prioritarie. L'armistizio con lo Stato Pontificio includerà Bologna; è una città papale.

— E Roma.

Tutti lo guardarono.

— Roma, ripeté. Il Vaticano. Il Belvedere. L'Apollo. Il Laocoonte. Le Stanze di Raffaello. La Cappella Sistina. Vogliamo spingerci così lontano?

— Il trattamento riservato a Roma dipende dal Papa, osservò Lakanal. Il Direttorio non ha ancora deciso se marciare su Roma o negoziare. Bonaparte dirà la sua.

— Bonaparte marcerà su Roma se il Direttorio lo permetterà, disse Denon. Ha l'Italia settentrionale. Vorrà il resto.

— E le Stanze di Raffaello non possono essere trasportate, così come non lo è *l'Ultima Cena*, continuò Grégoire. Possiamo arrivare fino a Roma. Possiamo portare con noi ciò che è trasportabile. Ma il cuore di Roma resterà a Roma. Il che significa che Parigi non avrà mai tutto.

— Questa domanda è già stata posta, disse Lebrun. Non ha una risposta soddisfacente. Ma questo non è un motivo per non andare.

— No. Non è una ragione.

La discussione si protrasse a lungo. Hassenfratz prendeva appunti: colonne di cifre, nomi di città, questioni logistiche da risolvere prima della partenza. Passi di montagna. Carri. Casse. Numeri di scorta. Il programma del convoglio in base all'avanzata militare. Tutto ciò dipendeva da un'incognita principale: la velocità di Bonaparte. Se la campagna fosse progredita con la rapidità che alcuni speravano, i commissari avrebbero dovuto essere operativi a Milano già a maggio. Restavano sei settimane per finalizzare le liste, assemblare l'equipaggiamento e reclutare gli imballatori.

Sei settimane per preparare ciò che Lebrun aveva impiegato diciotto mesi a pianificare e che le Fiandre avevano impiegato due anni a rendere possibile.

Al termine dell'incontro, Lakanal trattenne Hassenfratz per un momento.

— Bonaparte sa che state arrivando. Gli ho fatto il vostro nome insieme a quello degli altri. Lui ha risposto che voleva vedervi a Milano non appena la città fosse stata conquistata.

— Conosce le Fiandre?

— Conosce i risultati delle Fiandre. Le cifre. Le opere esposte al museo. Non conosce i dettagli dell'operazione.

— Ciò che conta sono i dettagli dell'operazione.

— Per voi, sì. Per Bonaparte, sono i risultati che contano. Su questo dovrete essere d'accordo.

— Nelle Fiandre avevamo David. Aveva preferenze ben precise e le imponeva. Questo causò problemi: decisioni affrettate, pressioni sulle scadenze di confezionamento e un arresto inutile a Gand. Bonaparte sarà diverso da David per certi aspetti. Per altri, il problema sarà lo stesso. La questione non è se saremo autonomi. Non lo saremo. La questione è come riusciremo a rispettare le scadenze necessarie entro i limiti che ci imporrà.

Hassenfratz si tolse il cappello. Attraverso la finestra, Parigi cominciava ad animarsi nella luce di marzo, una luce ancora fredda, ma già diversa da quella di gennaio.

In cinque settimane, forse anche meno, Bonaparte avrebbe attraversato le Alpi.

II — Ciò che viene trasportato

— È quanto ho negoziato con Lakanal, disse Monge. Le istruzioni della commissione includono una clausola sulle scadenze per l'imballaggio. Nessun convoglio può partire senza l'approvazione del commissario tecnico responsabile dell'imballaggio.

— Questa clausola reggerà contro Bonaparte?

— Resisterà se lo difendiamo insieme. Se ogni commissario lo difende individualmente, non durerà due giorni.

Denon sorrise, un sorriso non ironico, ma che esprimeva un certo riconoscimento della chiarezza della formulazione.

— Allora dovremo raggiungere un accordo.

Lebrun sfogliò diverse pagine del suo fascicolo e si soffermò su una sezione contrassegnata da un segnalibro di carta rossa.

— Parma. Il Ducato di Parma è governato da Ferdinando di Borbone, genero del re di Spagna. Un piccolo stato di circa

trecentomila abitanti, incastonato tra Lombardia e Toscana. Scarsa potenza militare. Ma una collezione ducale di eccezionale importanza per un unico motivo: Correggio. Antonio Allegri, detto Correggio. Pittore del Rinascimento lombardo. I suoi affreschi nel Duomo di Parma e nella chiesa di San Giovanni Evangelista sono i più importanti dell'Italia settentrionale dopo quelli della Cappella Sistina. Ma sono i dipinti mobili che ci interessano.

— Quanti quadri? chiese Hassenfratz.

— Solo nella galleria ducale si trovano ventitré dipinti di Correggio. A questi si aggiungono opere sparse in chiese e collezioni private. Si tratta della più grande concentrazione di opere di Correggio esistente. Il Museo non ne possiede alcuna.

— Nessuno, ripeté Monge. Questa è la lacuna più grave riguardo ai pittori bolognesi. Un museo che pretende di rappresentare la pittura rinascimentale italiana senza un solo Correggio è un museo incompleto. I critici lo dicono da dieci anni.

— Cosa rende Correggio insostituibile? chiese Berthollet. Conosco il nome. Conosco la sua reputazione. Ma non ho mai visto i suoi quadri.

Lebrun rifletté un attimo, non perché non sapesse cosa rispondere, ma perché cercava le parole giuste, quelle che esprimessero qualcosa di autentico anziché ripetere i soliti giudizi della critica.

— Correggio ha inventato un modo di dipingere la luce che nessuno prima di lui aveva scoperto e che nessuno dopo è riuscito a riprodurre del tutto. Non la luce drammatica di Caravaggio. Non è chiaroscuro, contrasto o violenza. È l'opposto. Una luce dorata e diffusa che sembra provenire dall'interno delle forme piuttosto che illuminarle dall'esterno. Le transizioni tra luce e ombra sono impercettibili; non si riesce a distinguere dove inizia l'ombra o dove finisce la luce. Tutto si

fonde in un'armonia che non sembra costruita. Che sembra data. Naturale. Inevitabile.

— È una questione di tecnica? chiese Berthollet.

— È una questione di tecnica e di qualcos'altro che la sola tecnica non può spiegare. I pittori che hanno studiato attentamente i suoi quadri — Mengs, Reynolds — dicevano di comprenderli pur non essendo in grado di riprodurli. Come se il metodo fosse visibile e il risultato inaccessibile. È questo che definisce il genio, forse la capacità di analizzare senza essere in grado di imitare.

Denon intervenne.

— Ho visto *La giornata* a Parma nel 1788. La *Vergine con il Bambino e San Girolamo*. Fu Francesco Algarotti a definirla il quadro più bello del mondo, una formula eccessiva come tutte le formule superlative, ma che dice una parte della verità sull'effetto che produce.

— Queste dimensioni pongono un problema di trasporto. Un pannello di legno di queste dimensioni richiede una cassa su misura, un carrello rinforzato e particolare attenzione alle variazioni di temperatura tra la Pianura Padana a luglio e gli alti passi alpini. Il legno si espande e si contrae. Compaiono crepe nelle giunture quando la temperatura scende di venti gradi in quarantotto ore.

— È fattibile. Abbiamo risolto problemi simili nelle Fiandre. I pannelli di Van Eyck sono sopravvissuti all'estate del 1794 senza subire danni. Con le dovute precauzioni — isolamento termico nella cassa, monitoraggio quotidiano dell'umidità — *Le Jour* può affrontare il viaggio.

— Avremo bisogno di carpentieri italiani in loco. Non possiamo trasportare casse vuote da Parigi all'Italia. Porteremo gli attrezzi e il materiale da imballaggio. Il legno è disponibile localmente. Così come gli artigiani. Il problema è trovare quelli giusti, uomini che capiscano cosa stanno costruendo, non carpentieri navali reclutati solo perché si trovano lì per caso.

— Conosci qualche artigiano a Milano? chiese Thouin.

— Falegnami, non produttori di casse. Ma so chi contattare. Le botteghe che lavorano per le collezioni ducali comprendono le difficoltà del trasporto delle opere d'arte. Le imballano per i prestiti tra le collezioni. Questa è una pratica comune nei ducati italiani da un secolo.

Lebrun continuò.

— A Parma, oltre ai Correggio, la Galleria Ducale possiede opere del Parmigianino. Francesco Mazzola, ammiratore e seguace del Correggio, ha uno stile manierista raffinato, con figure allungate di particolare grazia. Sono stati identificati otto dipinti. Vi sono anche opere di Schedoni. Bartolomeo Schedoni, artista barocco degli inizi del XVII secolo, utilizza un chiaroscuro drammatico influenzato da Caravaggio. Due o tre delle sue opere sono di altissima qualità.

— Gli affreschi di Parma? chiese Monge.

— *L'Assunzione della Vergine* nella cupola del Duomo. Dipinta da Correggio tra il 1526 e il 1530. Dodici metri di diametro. Superficie dipinta di circa duecentotrenta metri quadrati. Impossibile da trasportare. La stessa impossibilità fisica che si riscontra a Milano con *l'Ultima Cena*.

— L'avete vista? chiese Berthollet a Denon.

— Sì. Si sale nella cupola tramite una stretta scala – duecento gradini – e si arriva su una piattaforma a pochi metri dall'affresco. Da vicino, le figure sembrano distorte, quasi mostruose. Gli arti sono assurdamente allungati. Le proporzioni sono sbilanciate. Non si riesce a capire cosa si sta vedendo.

— E da lontano? chiese Grégoire, che aveva alzato lo sguardo dalla cartina.

— Da lontano, dal pavimento della navata, cinquanta metri più in basso, tutto trova il suo posto. Le distorsioni scompaiono, corrette dalla prospettiva. La spirale degli angeli si innalza davvero verso il cielo. È una visione. Un'illusione perfetta,

calcolata in quattro anni di lavoro sulle impalcature. Correggio ha disegnato ogni figura con la precisa distorsione necessaria affinché apparisse accurata se vista dal basso. È un'impresa matematica di una complessità che supera ciò che ci si aspetterebbe da un pittore.

— È geometria descrittiva applicata, disse Monge con improvviso interesse.

— Esatto. Due secoli prima che la disciplina esistesse come tale.

Monge annotò qualcosa sul suo taccuino. Hassenfratz lo osservò; il geometra aveva appena trovato una ragione personale per interessarsi a Parma, al di là dei dipinti portatili. Non era inutile. Un commissario che desiderava vedere le cose con i propri occhi lavorava meglio di uno che si limitava a eseguire le istruzioni.

Lebrun si rivolse alla sezione successiva.

— Modena. Il Ducato d'Este. Ercole III, ultimo di una dinastia che regna su Modena dal 1598, dopo la perdita di Ferrara a favore del Papa. Appassionato collezionista come tutti i suoi antenati. La galleria ducale possiede opere di Tiziano, Veronese, Correggio e Dosso Dossi, pittore ferrarese del XVI secolo e notevole colorista, i cui dipinti hanno una qualità quasi onirica che i critici faticano a classificare. E soprattutto, una collezione di disegni che interessa particolarmente la commissione.

— Disegni? chiese Thouin.

— Circa milletrecento fogli. In ventisei portfolio. Raccolti nel corso di tre secoli dai Duchi d'Este. Opere di Raffaello, Michelangelo, Leonardo da Vinci, Tiziano, Correggio. Dei Carracci, in particolare Annibale, che lasciò centinaia di studi preparatori. Di Guercino. I disegni sono praticamente più preziosi di molti dipinti perché mostrano il pensiero al lavoro, l'idea prima che diventi un'opera, il genio nel suo movimento piuttosto che nel suo risultato.

— Anche più leggero da trasportare, disse Hassenfratz.

Lo aveva detto senza pensarci. L'argomentazione dell'esperto di logistica: più leggero è, meglio viaggia. In questo caso, significava che i disegni di Leonardo sarebbero stati più facili da spedire rispetto ai dipinti di Tiziano. Non ci rifletté. Era suo compito non rifletterci.

— E più leggero da trasportare, sì. Un portfolio di cinquanta disegni pesa meno di un chilo. I rischi del trasporto sono diversi; l'umidità è il nemico principale, non gli urti. Servono custodie ermetiche, possibilmente rivestite di zinco, con carta velina tra un foglio e l'altro.

— Lo zinco è disponibile nell'Italia settentrionale, affermò Berthollet. Nelle miniere del Trentino. Nessun problema di approvvigionamento.

— A Modena si trova anche, continuò Lebrun, una collezione di medaglie rinascimentali e cammei antichi, riunita a partire dal XV secolo. Circa trecento medaglie, ritratti di principi italiani, opere di Pisanello, Sperandio e Niccolò Fiorentino, i grandi medaglisti del Rinascimento. E centocinquanta cammei, pietre romane e greche incise di varia qualità, ma i migliori dei quali sono eccezionali.

— Il Duca rinuncerà a tutto questo volontariamente? chiese Monge.

— Il Duca cederà quanto stabilito dall'armistizio. Bonaparte definirà i parametri. Se l'armistizio specifica venti dipinti, il Duca consegnerà venti dipinti. La questione è cosa sia incluso in questi venti dipinti e se disegni, medaglie e cammei siano conteggiati o costituiscano una categoria a parte.

Hassenfratz alzò la testa.

— Nelle Fiandre, i termini delle requisizioni erano volutamente vaghi. Questo ci ha dato un certo margine di manovra, ma ha anche creato conflitti con le autorità locali che contestavano l'interpretazione. Per l'Italia, raccomando termini precisi negli armistizi. Non venti opere d'arte, ma venti dipinti, più disegni,

più oggetti scientifici, più medaglie. Ogni categoria elencata separatamente. Questo evita controversie a posteriori.

— Bonaparte non vorrà armistizi troppo dettagliati, affermò Denon. I dettagli rallentano i negoziati. Lui vuole accordi rapidi.

— I dettagli degli armistizi ci tutelano, affermò Hassenfratz. Senza di essi, i duchi potrebbero sostenere che le medaglie non sono opere d'arte e rifiutarsi di consegnarle. Oppure, al contrario, che stiamo prendendo più di quanto stabilito, se i termini vengono interpretati in senso ampio. La precisione della formulazione è nell'interesse di tutti, compreso Bonaparte, che non ha bisogno di controversie legali dopo le sue vittorie militari.

Lakanal prendeva appunti. Hassenfratz si accorse che stava trascrivendo esattamente ciò che era appena stato detto, parola per parola, non un riassunto. Era un uomo che sapeva quanto fosse importante la scelta delle parole.

— Bologna, disse Lebrun, voltando pagina.

— Città papale. Appartiene allo Stato Pontificio dal XVI secolo. Centocinquantamila abitanti. Un'università fondata nel 1088, la più antica d'Europa. Un importante centro artistico, la scuola bolognese del XVII secolo fu la più influente in Italia dopo quella veneziana. I Carracci, che fondarono la loro accademia a Bologna nel 1582, formarono generazioni di pittori e definirono l'estetica barocca classica che dominò la pittura europea per un secolo.

— È qualcosa che il museo non ha, disse Monge.

— Quasi nulla. Alcune opere minori acquisite prima della Rivoluzione da collezionisti privati e poi nazionalizzate. Niente di rappresentativo. Niente che ci permetta di capire cosa fosse la scuola bolognese. Mancano i Carracci. Manca Guido Reni, che dai suoi contemporanei era considerato il più grande pittore d'Europa e che Stendhal chiama ancora l'uomo dall'anima francese. Manca Guercino. Manca Domenichino.

— I pezzi principali?

La Strage degli Innocenti di Guido Reni. Due metri sessantotto per due metri e undici. Dipinto nel 1611. Violenza sublime, terrore e bellezza formale nello stesso dipinto: questo è ciò che il classicismo barocco cercava di raggiungere. *Il San Guglielmo d'Aquitania di Guercino*, chiaroscuro drammatico, composizione diagonale, forza fisica resa dalla pittura con una brutalità che ricorda Caravaggio, ma con un lirismo del tutto personale.

— Le dimensioni di questi dipinti rappresentano un problema, affermò Thouin. Con i suoi tre metri e settantacinque, è come una cassa che non può passare attraverso una porta normale. Dobbiamo entrare dalle finestre, usare dei paranchi e procurarci dei carrelli a pianale ribassato.

— È fattibile, affermò Hassenfratz. È complicato, ma fattibile. I dipinti di Rubens ad Anversa erano alti due metri e mezzo. Li abbiamo spostati. Con le squadre giuste e gli strumenti giusti, tre metri e mezzo non sono un limite assoluto.

— Abbiamo bisogno di restauratori in loco, affermò Lebrun. Non solo di imballatori. Persone in grado di valutare le condizioni di ogni opera prima e dopo il suo prelievo. Se una tela presenta segni di distacco della pittura, non la rimuoviamo finché non è stata consolidata. Altrimenti, arriveremmo a Parigi con un dipinto danneggiato che non potrà essere esposto e che sarà fonte di polemiche.

— Barbier può mandare due dei suoi restauratori, disse Thouin. Joris Fleming e Renard, che ha lavorato al Rubens durante l'inverno. Sono i migliori disponibili.

— Possono partire tra sei settimane? chiese Lakanal.

— Se glielo chiedete ufficialmente, sì. Barbier protesterà perché gli serve al Museo per i lavori in corso. Ma se è un ordine del Comitato, si adeguerà.

Lakanal prese altri appunti. Hassenfratz vide la lista allungarsi: restauratori, imballatori, falegnami, zinco per le casse, carta velina giapponese per i disegni, feltro fiammingo per i dipinti, corde di

canapa trattata per fissare gli oggetti. Un'operazione che assomigliava sempre meno a una missione culturale e sempre più a una campagna militare con le sue esigenze logistiche, le sue catene di approvvigionamento, le sue vulnerabilità.

In fin dei conti, non era un cattivo paragone.

Fu Grégoire a porre la domanda, e lo fece in un modo che lasciava intendere chiaramente di averla preparata, non nel senso di una provocazione calcolata, ma come qualcuno che ha riflettuto a lungo e attentamente su qualcosa e aspetta il momento giusto per esprimersi.

— Abbiamo parlato per due ore di Milano, Parma, Modena, Bologna. Abbiamo parlato di quadri trasportabili, dimensioni, peso, casse su misura, passi alpini. Tutto ciò è necessario. Ma c'è una domanda che non ci siamo posti, eppure è l'unica che conta. Andremo fino a Roma?

Nessuno rispose. Lakanal posò la penna.

— La decisione spetta al Direttorio.

— Non mi riferisco alla decisione militare. Mi riferisco alla decisione di principio. La commissione italiana ha il mandato di arrivare fino a Roma, oppure si ferma a Bologna?

— Il mandato è l'Italia, disse Lebrun. Roma è in Italia.

— Roma si trova nello Stato Pontificio. Questo è diverso da un ducato sottomesso con la forza militare. Il Papa è un sovrano spirituale con autorità sui cattolici di tutta Europa, Francia compresa. Attaccare Roma significa attaccare qualcosa che trascende la politica italiana.

— Il Direttorio non è sensibile alle argomentazioni religiose, affermò Berthollet.

— Il Direttorio potrebbe essere ricettivo all'argomentazione politica. Centomila soldati francesi sono cattolici. Le loro famiglie sono cattoliche. Confiscare i tesori del Vaticano è un atto che nemmeno Robespierre aveva osato compiere.

— Robespierre non aveva un esercito in Italia, disse Denon.

Grégoire annuì, non per concedere il punto, ma per segnalare che aveva sentito.

— Non sto dicendo che non dovremmo andare a Roma. Sto dicendo che dovremmo sapere cosa faremo lì prima di partire. Perché Roma presenta problemi che Milano, Parma e Modena non hanno.

— Quali? chiese Monge.

III — La questione di Roma

— Prendiamo ciò che può essere trasportato, come ovunque.

— Sì. Ma ciò che viene trasportato a Roma non è il meglio di Roma. Il meglio di Roma è nelle mura, nelle cupole, nei soffitti. *L'Apollo del Belvedere* viene trasportato. È un'antica scultura su un piedistallo, alta due metri e venti, in marmo di Paro, il cui peso è stimato in ottocento chili. *Il Laocoonte* viene trasportato. Tre figure in marmo, un gruppo scultoreo, dimensioni più complesse, ma fattibili. Le collezioni di dipinti del Vaticano vengono parzialmente trasportate. I dipinti mobili della Pinacoteca, alcuni arazzi delle Stanze. Ma Raffaello rimane a Roma. Michelangelo rimane a Roma. E ciò che Raffaello ha realizzato nelle Stanze di Raffaello e ciò che Michelangelo ha realizzato nella Cappella Sistina è di una grandezza di gran lunga superiore a qualsiasi cosa possiamo portare con noi.

— Quello che state descrivendo, continuò Lebrun con un pizzico di impazienza, è la situazione di tutti gli affreschi in Italia. *L'Ultima Cena* è ancora a Milano. *L'Assunzione* è ancora a Parma. Lo sappiamo fin dall'inizio. Questo non ci impedisce di andarci.

— No. Ma questo dovrebbe impedirci di affermare che Parigi sarà il nuovo deposito dell'umanità. Se Raffaello rimane a Roma, se Michelangelo rimane a Roma, se *l'Ultima Cena* rimane a Milano, allora ciò che stiamo raccogliendo a Parigi non è la totalità dell'arte occidentale. È una parte, una parte

considerevole, ma pur sempre una parte. E mi sembra importante dirlo qui, prima di partire, piuttosto che scoprirlo dopo.

Fuori, la luce di marzo era cambiata; il sole si era spostato durante il giorno e ora illuminava le mappe appese alle pareti in modo diverso, conferendo ai contorni di strade e città una leggera profondità che non avevano al mattino.

Fu Denon a rispondere, e la sua risposta sorprese Hassenfratz per la sua precisione.

— Avete ragione sul fatto. Vi sbagliate sulla conclusione. Parigi non sarà il deposito universale. È un'affermazione insostenibile, e tutti qui lo sanno. Ma Parigi può diventare il luogo in cui si trova la più grande concentrazione accessibile di opere importanti in un dato momento. Questo non significa possedere tutto. Significa possedere abbastanza opere da rendere la visita a Parigi essenziale per chiunque voglia comprendere l'arte occidentale. E questo è realizzabile. Anche senza Raffaello alle Stanze.

— Accettando che Roma rimane Roma, disse Grégoire.

— Accettando che Roma resta Roma. Sì. E smettendo di fingere che possa essere svuotata.

— Bonaparte non lo accetterà facilmente.

— Bonaparte accetterà ciò che impone la fisica. Non ha ancora provato a spostare un affresco di dodici metri di diametro. Quando ci proverà, capirà. Oppure i suoi commissari glielo spiegheranno prima che ci provi.

Hassenfratz intervenne.

— C'è un secondo problema che Grégoire non ha menzionato, e che forse è più grave del primo: il problema diplomatico. Milano, Parma, Modena, Bologna. Si tratta di città conquistate militarmente o ducati sottomessi da armistizi. In questi casi la legge di guerra è chiara: il vincitore impone delle condizioni, il

vinto si adegua. Il quadro giuridico è moralmente discutibile, ma esiste.

— E Roma? chiese Lakanal.

— Roma è diversa. Il Papa è un sovrano la cui legittimità non è meramente militare o politica. È spirituale, riconosciuta da antichi trattati internazionali e integrata nelle relazioni diplomatiche europee da secoli. Se ci impossessassimo con la forza dei tesori del Vaticano, creeremmo un precedente che riguarderebbe non solo l'Italia, ma tutta l'Europa. La Spagna. L'Austria. Gli stati cattolici tedeschi. Ogni sovrano che intrattiene rapporti con Roma avrebbe un motivo per opporsi a noi.

— Spagna e Austria sono già contrarie a noi, affermò Berthollet.

— Sì. Ma c'è una differenza tra opposizione militare e opposizione morale, che trascende il conflitto attuale. Se trattiamo il Vaticano come abbiamo trattato Modena, daremo ai nostri nemici un argomento che sopravvivrà alla guerra. Tra dieci, tra vent'anni, quando si negozieranno i trattati di pace, la questione dei tesori papali sarà sul tavolo. E gli avvocati delle potenze nemiche avranno argomenti molto solidi.

— Van Reyn aveva un dossier solido sulle Fiandre. Non è cambiato molto.

— Le Fiandre erano un territorio in guerra diretta. Lo status del Papa è tutt'altra cosa. Roma non è Milano. Non ci si può entrare con gli stessi metodi.

Lakanal appoggiò le mani sul tavolo.

— La strategia diplomatica spetta al Direttorio e a Bonaparte, non alla commissione. Il nostro ruolo è definire cosa vogliamo ottenere e come ottenerlo. La questione se negoziare con il Papa o imporgli delle condizioni è una questione politica che non rientra nelle nostre competenze.

— Non ci trascende del tutto, obiettò Grégoire.

— Sono i responsabili delle commissioni artistiche ad accedere alle collezioni. Sono loro che i curatori incontrano. Sono loro che il pubblico europeo assocerà ai prelievi. Se andiamo in Vaticano, saranno Monge, Berthollet e Denon ad aprire le teche e a prelevare i cammei e i manoscritti. Non Bonaparte. Bonaparte sarà al suo quartier generale, a pensare alla sua prossima battaglia. Saremo noi a rappresentare la Francia nelle biblioteche e nei musei papali.

— A Milano e a Parma è già così, disse Lebrun.

— Sì. Ma a Milano il duca è austriaco e la popolazione non è unanimemente ostile. A Roma il papa è il papa. La situazione non è paragonabile.

Denon intervenne.

— Ho una proposta. Procediamo in modo diverso con Roma rispetto al resto d'Italia. Non arriviamo al seguito dell'esercito con liste e casse. Avviamo negoziati diretti con i rappresentanti del Vaticano prima dell'arrivo delle truppe. Individuiamo ciò che la Repubblica francese vuole ottenere. Proponiamo delle compensazioni. Non finanziarie, ma diplomatiche. Il riconoscimento dei diritti del Papa sui territori rimanenti. Una garanzia di non ingerenza negli affari ecclesiastici francesi. Cose che il Direttorio può offrire senza grandi costi, ma che hanno valore per Roma.

— Il Direttorio non offrirà nulla del genere, affermò Berthollet.

— Il Direttorio offrirà qualsiasi cosa Bonaparte raccomandi. E Bonaparte è pragmatico. Se capisce che negoziare con Roma gli costa meno che sottometterla militarmente – politicamente, diplomaticamente, agli occhi dell'opinione pubblica francese ed europea – allora negozierà.

— Credete che Bonaparte sia capace di questo calcolo? chiese Grégoire.

— Credo che Bonaparte sia capace di ogni sorta di calcolo, disse Denon. È questo che lo rende imprevedibile. Può essere brutale

e astuto nello stesso giorno. Può saccheggiare Pavia e proporre una pace onorevole a Torino la settimana successiva. Agisce in base a ciò che è utile al momento, non secondo principi fissi. Il che significa che può essere influenzato, a patto che gli argomenti gli vengano presentati nei termini giusti.

— Quali sono i termini corretti?

— Efficienza. Non moralità. Non legge. Efficienza. Dimostrargli che negoziare con Roma è più redditizio che entrare come conquistatore. In termini di stabilità politica, relazioni diplomatiche e opinione pubblica in Francia, dove i cattolici sono ancora la maggioranza.

Grégoire guardò Denon con particolare attenzione, la stessa attenzione che riservava alle persone che dicevano cose vere per le ragioni sbagliate, o cose discutibili con una lucidità che incuteva rispetto.

— Siete cinico.

— Sono un realista, disse Denon. C'è una differenza.

— A volte, disse Grégoire. Non sempre.

Hassenfratz guardò la cartina dell'Italia. Roma era in basso, al centro della penisola, circondata dal perimetro dello Stato Pontificio. Una città a novecento chilometri da Milano. Una marcia di sei settimane per un esercito carico. Molto più lunga per un convoglio di casse lungo strade di cui nessuno in quella stanza aveva ricevuto recenti rapporti dagli ingegneri militari.

— C'è un terzo problema. Di natura pratica. Le strade tra la Lombardia e Roma. Il tratto tra Bologna e Firenze attraversa gli Appennini, non le Alpi, ma passi di montagna che possono essere difficili in autunno e che sono sconosciuti alle nostre squadre di trasporto. E Firenze stessa è un'incognita. Il Granducato di Toscana è governato da un Asburgo, cugino dell'Austria. Sarà dalla nostra parte o da quella di Vienna?

— Sarà dalla parte del vincitore, disse Denon. Come sempre.

— Ciò ci lascia con un corridoio per Roma attraverso la costa tirrenica o la Via Emilia. Non ho dati di carico per nessuna di queste rotte. Non so se possano sopportare convogli pesanti. Non so dove si trovino i ponti. Non so se le locande lungo il percorso siano in grado di ospitare una scorta militare di cento uomini.

— Avrete i rapporti degli ingegneri militari non appena Bonaparte avrà messo in sicurezza la Romagna, disse Lakanal. È troppo presto per risolvere queste questioni.

— È troppo presto per risolverli e troppo tardi per non iniziare a porsi delle domande. Se aspettiamo che Bonaparte sia a Roma per iniziare a pianificare il trasporto dei reperti vaticani, avremo due settimane per organizzare un'operazione che ne richiede sei. È quello che è successo nelle Fiandre a Gand. Il tempo è scaduto e i risultati lo hanno dimostrato.

Lakanal annuì in segno di assenso.

— Chiederò allo stato maggiore i rapporti disponibili sulle condizioni delle strade tra Bologna e Roma. Non appena li avrò, ve li comunicherò.

— E la Toscana? chiese Monge.

— Firenze possiede collezioni considerevoli. I Medici, nel corso di due secoli, accumularono quella che è forse la più grande collezione d'Italia dopo il Vaticano. Gli Uffizi. Palazzo Pitti. La Tribuna con le sue sculture antiche.

— La questione di Firenze verrà affrontata separatamente, a seconda di come si evolverà la situazione militare. Per ora, concentriamoci su ciò che è certo: Milano, Parma, Modena e Bologna. Il resto verrà a tempo debito.

— E Roma? chiese Grégoire.

— Roma verrà se Bonaparte ci andrà. E Bonaparte se ne andrà se il Direttorio lo permetterà. E il Direttorio lo permetterà se le condizioni politiche lo consentiranno. È una catena di condizioni.

— Una catena che porta al Vaticano.

— Probabilmente.

La riunione si concluse alle cinque del pomeriggio. Nove ore di discussione. Hassenfratz non aveva tenuto il conto, ma sentiva il passare del tempo nelle spalle e negli occhi, la stanchezza di giorni trascorsi a pensare profondamente senza muoversi. Gli altri raccoglievano i loro documenti con i movimenti lenti di uomini che hanno dato tutto quello che avevano da dare per la giornata e hanno ben poco da offrire.

Lebrun arrotolò con cura le sue carte, le legò e le infilò nel loro astuccio di cuoio. Thouin chiuse il suo registro e lo mise nella sua borsa con la solita precisione, lo stesso gesto che Hassenfratz gli aveva visto fare a Gand, ad Anversa, a Valenciennes, in tutte le tappe della missione fiamminga, come se il modo di organizzare i suoi appunti fosse una forma di continuità tra le missioni, un filo conduttore che attraversava gli anni e i diversi luoghi.

Berthollet e Monge se ne andarono insieme, continuando a bassa voce una conversazione iniziata durante l'incontro su una questione di fisica dei materiali, le proprietà del feltro come isolante termico a confronto con quelle della lana cardata, un argomento che sarebbe sembrato assurdo in qualsiasi altro contesto e che in questo era pertinente.

Grégoire rimase seduto per un momento dopo che gli altri si furono alzati. Fissava la cartina dell'Italia, che nessuno aveva ancora tolto; sarebbe rimasta lì fino al prossimo incontro, le puntine che segnavano le città come punti di una costellazione la cui forma completa doveva ancora essere scoperta. Hassenfratz lo notò con la coda dell'occhio mentre si abbottonava la giacca. C'erano silenzi di Grégoire che imploravano di essere lasciati indisturbati.

Si fermò un attimo sulla soglia. Grégoire non si era mosso. Continuava a fissare le puntine sulla mappa, quei minuscoli puntini di metallo incastonati nella carta come se fossero

bandiere piantate in città vere, il che era esattamente quello che stavano facendo. Hassenfratz pensò che avrebbe potuto restare, che forse Grégoire avesse qualcosa da dire che gli altri non avrebbero colto allo stesso modo. Poi sentì Denon nel corridoio e l'attimo svanì, come passano queste cose quando le si lascia andare.

Denon attese Hassenfratz nel corridoio.

— Avete un momento?

— Per un attimo, sì.

Scesero insieme al piano di sotto. In strada, il freddo di marzo si era intensificato fin dal mattino, un vento secco e diretto che soffiava da est faceva tremare le insegne dei negozi e costringeva i passanti ad abbassare la testa. Camminarono per un po' in silenzio, fianco a fianco, a un ritmo che si instaurava naturalmente, senza alcuno sforzo cosciente.

— Volevo parlarvi di Bonaparte, disse Denon.

— Lo sospettavo.

— Non l'avete mai incontrato.

— No.

— L'ho incontrato due volte. Una volta a Parigi a gennaio e una volta a Nizza a febbraio, quando ha assunto il comando. Non è un uomo che si possa descrivere in una sola frase. Ma c'è una cosa che bisogna sapere per lavorare con lui: non sopporta di essere contraddetto in pubblico. In privato, ascolta le obiezioni se sono formulate con precisione e se chi parla sa di cosa sta parlando. In pubblico, di fronte ai suoi ufficiali o alle autorità locali, la minima resistenza gli è intollerabile.

— Ciò che descrivi rappresenta un problema per noi se le nostre scadenze di confezionamento interferiscono con i suoi impegni militari.

— Questo è proprio il problema. La clausola che Monge si assicurò nelle istruzioni – il diritto di rifiutare la partenza di un

convoglio se l'imballaggio non è soddisfacente – è valida sulla carta. In pratica, se Bonaparte vuole che le casse partano domani mattina e gli viene detto che ci vorranno altri tre giorni, la clausola sarà inutile se la contesta davanti ai suoi generali.

— Quindi, come procediamo?

— Non viene mai messo in discussione di fronte ai suoi generali. Gli viene garantito l'accesso diretto. Gli si parla da solo o con un interlocutore fidato, magari Berthier, il suo capo di stato maggiore, che è una persona ragionevole e competente in materia logistica. I problemi vengono presentati come questioni tecniche con soluzioni tecniche, non come rifiuti categorici. E gli viene sempre dato qualcosa in cambio. Se gli viene comunicato che servono altri tre giorni per i dipinti del Correggio, viene contemporaneamente informato che i dipinti del Brueghel partiranno domani come previsto. Accetta più facilmente un ritardo parziale che uno totale.

Hassenfratz rifletté per un momento.

— Vi è mai capitato prima? Di avere a che fare con un uomo di questo tipo?

Denon accennò un breve sorriso.

— Sono stato diplomatico a Napoli durante l'Ancien Régime. Ho lavorato con Ferdinando IV, che era imprevedibile in modo diverso da Bonaparte, ma altrettanto difficile da gestire quotidianamente. E ho trascorso tre anni in Italia a muovermi tra le corti dei vari ducati, ognuno con le proprie regole non scritte, sensibilità e zone grigie. Non è la stessa cosa di Bonaparte, ma vi dà riflessi utili.

— Grégoire causerà problemi.

— Grégoire pone domande, il che non è la stessa cosa. Bonaparte rispetta chi pone domande precise su argomenti che non comprende appieno. Ciò che non rispetta è l'ostruzionismo morale. Un rifiuto di principio senza offrire un'alternativa. Grégoire tende a fermarsi al problema senza proporre una

soluzione. Se gli si insegnasse a formulare le sue obiezioni in termini di soluzioni alternative piuttosto che di principi astratti, potrebbe essere utile. Altrimenti, verrà messo da parte.

— Grégoire non cambierà il suo modo di parlare per compiacere Bonaparte.

— No. Ma forse non parlerà con Bonaparte. Forse parlerà con Monge o con voi, e sarete voi o Monge a riformulare la frase per Bonaparte.

Hassenfratz prese in considerazione questa proposta. Era pragmatica fino al cinismo: trasformare Grégoire in una voce veicolata, filtrata e tradotta in un linguaggio comprensibile a Bonaparte. Non era una cattiva strategia. Ma riduceva Grégoire a un ruolo che non aveva accettato.

— Vedremo quando arriveremo lì.

— Vedremo quando arriveremo lì, sì. Di solito è quello che dicono le persone quando non sanno e non vogliono ammetterlo.

— Questo è in genere ciò che diciamo quando abbiamo ragione a non decidere in anticipo ciò che non possiamo decidere in anticipo.

Si fermarono a un incrocio. Denon svoltò a destra; abitava da quella parte, verso il Palais-Royal. Hassenfratz svoltò a sinistra.

— Un'ultima cosa, disse Denon. Quello che avete detto sulle scadenze. Sulle Fiandre e su cosa è successo quando il tempo è scaduto. È stato espresso bene ed era preciso. Continuate a formulare le cose in questo modo, in termini di conseguenze concrete, non di principi. È l'unico linguaggio che funzionerà con lui.

— Sono abituato a formulare le cose in termini di conseguenze concrete. È la mia formazione.

— Lo so. Ecco perché volevo parlare con voi.

Hassenfratz tornò a piedi all'École des mines. Ci impiegò tre quarti d'ora; percorreva spesso quella strada, per abitudine e perché camminare gli permetteva di pensare senza essere interrotto.

Dopo la riunione, Grégoire rimase solo con la mappa. Hassenfratz lo aveva osservato per un attimo dal corridoio prima di andarsene. L'Italia sarebbe stata diversa dalle Fiandre sotto quasi ogni aspetto: distanze, collezioni, complessità diplomatiche. Bonaparte al posto di David. Migliore perché comprendeva la logistica, più difficile perché la sua volontà aveva un'inerzia che nulla nella commissione poteva davvero contrastare.

Entrando nel suo ufficio, trovò sulla scrivania due lettere arrivate quel giorno. Una era di Thouin, una nota scritta quella mattina prima della riunione, in cui si indicava che le scorte di feltro fiammingo del Museo erano insufficienti a soddisfare le esigenze della missione italiana e che, per riceverlo in tempo, era necessario effettuare un ordine a Gand entro la fine del mese. L'altra proveniva dal quartier generale, una relazione preliminare sulle strade del Piemonte e della Lombardia, redatta dagli ingegneri che avevano effettuato i rilievi topografici in preparazione della campagna. Quaranta pagine di dati sulla larghezza delle strade, la capacità di carico dei ponti e le pendenze massime percorribili da carri appesantiti.

Si sedette, accese la lampada e aprì il rapporto dello stato maggiore.

Le strade in Lombardia erano migliori di quanto temesse. Ma il rapporto si fermava alla Lombardia e al Piemonte. Romagna, Umbria e Lazio rimanevano zone grigie. La pianificazione era tutt'altro che chiara per tutto il territorio a sud di Bologna.

Prese un foglio di carta e iniziò ad annotare le domande senza risposta. I ponti sugli Appennini. Le strade tra Bologna e Firenze. I carpentieri di Parma e Modena. La differenza di temperatura tra la pianura italiana e i passi alpini per i pannelli di legno.

Scrisse per un'ora, solo nel suo studio, alla luce della sua lampada, mentre Parigi si oscurava gradualmente e si calmava intorno a lui. A un certo punto si fermò, posò la penna e rimase per un momento senza scrivere né pensare a nulla in particolare, semplicemente consapevole del silenzio, della lampada, della finestra nera oltre la quale la notte di marzo era completa.

Forse tra sei settimane Bonaparte avrebbe attraversato le Alpi.

Se la campagna procedesse a ritmo sostenuto, in otto settimane Milano sarebbe conquistata.

Dieci settimane dopo, i primi commissari sarebbero entrati nella Pinacoteca Ambrosiana.

E lui si troverebbe da qualche parte tra Parigi e Milano.

Riprese la penna e continuò a compilare la sua lista. Quello stesso giorno, a Nizza, novecento chilometri più a sud, il generale Bonaparte assunse il comando dell'Armata d'Italia.

IV — Bonaparte assume il comando

Nizza, 31 marzo 1796

Arrivò a Nizza percorrendo una strada di montagna che i corrieri impiegavano due giorni a percorrere da Parigi. Il cavallo era stanco. Lui, invece, sembrava imperturbabile. Il generale Schérer, che aveva appena sostituito al comando dell'Armata d'Italia, gli cedette il comando in due ore: i rapporti, gli elenchi delle truppe, le mappe, i rapporti del genio sulle posizioni nemiche. Schérer era un uomo cauto, sfinito da una campagna che non aveva portato a nulla per diciotto mesi. Guardava a questo successore ventiseienne con un sentimento che non era proprio disprezzo, ma ci andava vicino. Il sospetto di un veterano navigato verso un uomo che doveva ancora dimostrare il suo valore.

Bonaparte prese le carte e congedò Schérer.

Trascorse la notte a studiare il terreno. Non i rapporti della fanteria, ma le mappe. Le curve di livello. I passi di montagna. I

fiumi. Le strade tra le posizioni piemontesi e austriache. Cercava un obiettivo preciso: il punto d'incontro dei due eserciti nemici, il punto di congiunzione tra di essi, il luogo esatto in cui una pressione sufficiente avrebbe potuto separarli prima che avessero il tempo di rinforzarsi a vicenda. Lo trovò verso le tre del mattino. Era vicino a Montenotte, nell'Appennino ligure, dove le difese austriache presentavano un punto debole laterale che nessuno aveva sfruttato perché nessuno aveva tentato un attacco per sedici mesi.

La mattina seguente, convocò i suoi generali di divisione.

Augereau, leggendario per la sua brutalità fisica, con venti campagne alle spalle. Un uomo che portava la sua violenza come altri portavano il loro grado. Masséna, un contrabbandiere di Nizza diventato soldato, possedeva un'intuizione tattica che lasciava perplessi i suoi superiori. Sérurier, un aristocratico convertito in generale repubblicano. Privo di genio, ma assolutamente affidabile. La Harpe, un ufficiale svizzero al servizio della Francia, un ufficiale da manuale che incarnava la rigidità della disciplina.

Entrarono nella stanza dove Bonaparte li attendeva, in piedi davanti alla mappa stesa sul tavolo.

Lo osservarono. Ciò che videro: un uomo basso, un metro e sessantotto, il che non era eccezionale, ma lo faceva apparire ancora più basso di quanto non fosse perché era magro, quasi scarno, privo della corporatura che conferiva ad Augereau la sua naturale autorevolezza. Un viso spigoloso, la carnagione grigio-giallastra di chi dorme poco e mangia in modo irregolare, lunghi capelli lisci legati distrattamente in una coda di cavallo sulla nuca. Occhi grigi che fissavano la mappa e non i suoi generali, come se la mappa fosse la cosa più importante e loro una complicazione secondaria.

Parlò senza preamboli.

— Ecco la nostra situazione. I piemontesi presidiano la cresta appenninica da Ceva a Millesimo. Gli austriaci coprono il loro fianco destro da Montenotte a Dego. Tra i due, qui, c'è una breccia. Non ampia. Forse un paio di leghe. Ma sufficiente. Se colpiamo qui con sufficiente forza e rapidità, tagliamo le loro vie di comunicazione. Poi possiamo sconfiggerli uno dopo l'altro.

Sérurier intervenne con cautela, con un tono che esprimeva un'obiezione di principio piuttosto che una vera e propria resistenza.

— Generale, le nostre forze ammontano a trentottomila uomini. I piemontesi e gli austriaci insieme contano settantamila uomini. L'attacco richiede una concentrazione su un punto che lascia scoperti i nostri fianchi.

— Questo è il rischio. Lo accetto perché il rischio di non attaccare è maggiore. Un esercito che non mangia, che non viene pagato, che diserta a centinaia ogni settimana, cesserà di esistere in due mesi. Attacchiamo ora o non attaccheremo mai.

Masséna stava osservando la mappa. Non disse nulla, ma Bonaparte capì che stava afferrando qualcosa, che stava riconoscendo in quella pianta un significato, una logica che corrispondeva al suo modo di interpretare il territorio.

— Ci serve velocità, disse Bonaparte.

— È il nostro unico vantaggio su di loro. Sono in superiorità numerica, ma sono schierati lungo una linea di sessanta chilometri. Noi siamo concentrati. Se ci muoviamo più velocemente di quanto si aspettino, possiamo colpire Montenotte prima che i piemontesi di Millesimo abbiano il tempo di rinforzare gli austriaci. Poi ci voltiamo. Tre giorni per gli austriaci. Due giorni di marcia. Due giorni per i piemontesi. È fattibile.

Augereau scosse la testa.

— Gli uomini soffrono la fame da un mese. Alcune compagnie hanno perso un terzo dei loro uomini a causa della diserzione.

Viene chiesto loro di marciare di notte e combattere la mattina seguente.

— Viene chiesto loro di vincere. Non è la stessa cosa. Quando viene detto loro che si stanno dirigendo verso la pianura longobarda, che ci sono provviste, denaro e posizioni da conquistare, marciano. Gli uomini marciano quando capiscono verso cosa stanno marciando.

Li guardò uno ad uno, velocemente, come se stesse valutando qualcosa in ogni volto.

— Tra dieci giorni. Il 10 aprile. Avete domande?

Non ce n'erano. Non perché i generali fossero convinti – non lo erano ancora – ma perché c'era qualcosa nel modo di parlare di Bonaparte che rendeva difficile formulare domande. Nessuna arroganza, nessuna condiscendenza: semplicemente una sicurezza nella sua voce che dava l'impressione che i dubbi fossero problemi già risolti piuttosto che veri e propri ostacoli.

Si lasciarono.

Per i successivi dieci giorni, Bonaparte non dormì più di quattro ore a notte. Visitò personalmente ogni divisione, non lo stato maggiore, ma i soldati. Entrava nelle caserme senza preavviso, a qualsiasi ora, controllava le condizioni delle armi e delle calzature e poneva domande ai sottufficiali. Ciò che cercava non era l'ordine in senso formale, ma qualcosa di più difficile da misurare: voleva sapere cosa pensavano i soldati, fin dove erano disposti ad arrivare, cosa mancava e cosa si poteva rimediare in dieci giorni, e cosa no.

Ciò che era irrimediabilmente compromesso era l'artiglieria, dispersa in piccole batterie lungo un fronte eccessivamente lungo. Decise quindi di concentrarla. Nove batterie furono raggruppate in tre posizioni anziché essere sparse su sessanta chilometri: una decisione che andava contro la dottrina prevalente, ma che corrispondeva alla sua comprensione del terreno. L'artiglieria concentrata in un unico punto crea una

pressione che nessuna linea difensiva organizzata in superficie può assorbire.

Ciò che non si poteva risolvere in dieci giorni: la fame. Le uniformi. Le scarpe. Hassenfratz, a Parigi, aveva liste di problemi logistici; Bonaparte, a Nizza, aveva uomini scalzi che guardavano gli Appennini, sapendo che avrebbero dovuto attraversarli. Promise loro la pianura lombarda. Disse loro che la vittoria era più vicina della sconfitta.

Lo disse con una convinzione che sentiva davvero; non era la retorica di un comandante, ma una certezza interiore, basata sull'analisi del terreno e delle posizioni nemiche piuttosto che su un pio desiderio. Il suo piano poteva funzionare: aveva calcolato ogni passo e non aveva trovato punti deboli.

Il 10 aprile 1796, all'alba, ebbe inizio l'offensiva.

La divisione di Masséna prese posizione sulla cresta degli Appennini prima che gli austriaci del generale Beaulieu capissero cosa stesse succedendo.

Seimila francesi contro duemila austriaci, su uno stretto fronte preparato da imponenti batterie di artiglieria. In tre ore, il fianco austriaco fu spezzato. Beaulieu si ritirò verso est, in direzione di Dego.

Il 13 aprile, Augereau attaccò i piemontesi dalla valle della Bormida, lanciando un assalto frontale da ovest mentre Masséna li aggirava da nord. I piemontesi resistettero per due ore, poi si ritirarono in disordine verso Ceva. Augereau fece duemila prigionieri, tra cui il generale Provera.

Il 14 aprile, Beaulieu, dopo aver riorganizzato le sue forze, tentò di ristabilire i contatti con i piemontesi a Dego. Bonaparte lo attaccò lì prima che avessero completato la riorganizzazione. Due assalti furono respinti, il terzo decisivo. Gli austriaci lasciarono sul campo cinquecento morti e si ritirarono verso Acqui.

Il legame tra i due eserciti nemici fu spezzato.

Bonaparte tornò dai piemontesi. Mondovì, 22 aprile. La strada per Torino era aperta. Vittorio Amedeo III capì che non poteva più resistere.

L'armistizio di Cherasco fu firmato il 28 aprile 1796, diciotto giorni dopo l'inizio dell'offensiva. Il Piemonte cedette Nizza e la Savoia alla Francia, aprì le sue fortezze alle truppe francesi e si ritirò dalla coalizione. Si trattava di un accordo puramente militare, privo di clausole culturali. Bonaparte riservò le rivendicazioni artistiche a un secondo momento, per i territori più ricchi le cui collezioni meritavano di essere esplicitamente identificate in un trattato piuttosto che requisite nella confusione di un armistizio disfattista.

A Parigi, il Direttorio accolse la notizia con sincero stupore. Un generale sconosciuto era stato inviato a comandare un esercito di improvvisati tra montagne impervie. In diciotto giorni, era riuscito a separare due armate nemiche e a ritirare il Piemonte dalla guerra.

Gli austriaci si ritirarono verso la Lombardia. Bonaparte li inseguì, senza dare loro il tempo di riorganizzarsi; questo era il suo principio: non permettere mai al nemico di riprendersi tra un attacco e l'altro. La velocità era la sua arma principale, il movimento una forma di pressione non meno efficace della forza bruta.

Il 10 maggio, gli austriaci occupavano il ponte di Lodi sull'Adda.

Si trattava di un ponte di pietra, lungo duecentotrenta metri e largo dieci. All'altra estremità, quattordicimila austriaci con trenta cannoni in batteria puntavano sull'asse del ponte. Beaulieu non era più lì; si era ritirato verso Mantova, ma il generale Sebottendorf aveva posizionato tutte le sue forze per coprire la ritirata.

Bonaparte fece avanzare la sua artiglieria. Venti cannoni furono posizionati sulla riva sinistra, impegnati in un duello con i trenta

cannoni austriaci sulla riva destra. Il cannoneggiamento durò tre ore. Nessuna delle due artiglierie riuscì a mettere a tacere l'altra.

Ordinò l'assalto al ponte.

Fu Masséna a guidare la colonna d'avanguardia, composta da granatieri scelti, seicento uomini disposti in colonne di quattro, che caricarono attraverso il ponte sotto il fuoco della batteria austriaca. Le prime file cedettero. La colonna si riorganizzò e proseguì. In seguito si stimò che il fuoco austriaco avesse ucciso o ferito duecento uomini in meno di otto minuti. I superstiti raggiunsero la riva destra, aggirarono le batterie e sfondarono le linee nemiche, contro le quali si riversò la cavalleria.

Gli austriaci si ritirarono.

Bonaparte si soffermò sul ponte dopo la battaglia. I feriti erano ancora lì, nelle posizioni in cui erano caduti, alcuni sui parapetti, altri nelle fessure tra le pietre, alcuni nel fiume sottostante. L'odore di polvere da sparo non si era ancora dissipato. I cannoni austriaci abbandonati fumavano ancora nell'aria serale.

Un vecchio pensiero gli tornò alla mente, risalente ai primi tempi di Auxonne, quando era ancora tenente di artiglieria e divorava le opere di Cesare e Alessandro Magno: si chiedeva se le grandi battaglie assomigliassero davvero a come erano state descritte o se gli storici, a posteriori, stessero dipingendo una realtà più confusa e brutale.

Ora pensava che entrambe le cose fossero vere. Che la guerra fosse confusa e brutale, e che al suo interno stesse accadendo qualcosa di più grande della semplice confusione. Qualcosa che non si poteva vedere dall'interno, ma che gli uomini che l'avevano vissuta riconoscevano in ciò che leggevano.

I suoi granatieri lo chiamavano «il piccolo caporale» sin dai tempi di Lodi, non per deriderlo, ma con affetto, in quel modo tipico dei soldati di ridurre ciò che è al di là della loro comprensione a una dimensione familiare. Non era il loro caporale. Ma capiva

cosa significasse quel soprannome: che era stato sul ponte con loro, non dietro di loro.

Il 15 maggio 1796 entrò a Milano.

La città si estendeva nella pianura lombarda come una fitta distesa di campanili e tetti di tegole, circondata dalle sue mura spagnole del XVI secolo, che nessuno aveva curato per un secolo e che in alcuni punti si stavano sgretolando sotto il loro stesso peso.

Duecentomila abitanti, la città più popolosa del Nord Italia dopo Torino, centro del commercio lombardo, della seta e dell'industria manifatturiera. Due secoli di dominazione austriaca, impressi nella pietra tanto quanto nelle tradizioni: i palazzi lungo la Porta Romana, costruiti secondo il modello viennese; lo stemma asburgico sulle facciate degli edifici pubblici, che nessuno aveva ancora avuto il tempo di rimuovere. E le uniformi bianche degli ufficiali di guarnigione, ora sostituite dal blu dell'esercito francese.

Parte della popolazione accolse i francesi con quello che sembrava entusiasmo. I patrioti lombardi che leggevano i giornali rivoluzionari fin dal 1789 videro nell'arrivo di Bonaparte l'inizio di una liberazione dal giogo austriaco.

Altri osservavano dalle finestre con la cauta neutralità di chi ha imparato più e più volte che, una volta insediati, i liberatori assomigliano agli occupanti. I più perspicaci di entrambi i gruppi avrebbero presto compreso che la realtà dell'occupazione francese non era poi così diversa da quella dell'occupazione austriaca per quanto riguarda i contributi, le requisizioni e l'amministrazione di decisioni prese altrove.

Bonaparte si stabilì a Palazzo Serbelloni, sul Corso di Porta Orientale, una residenza patrizia del secolo precedente, le cui stanze alte e fresche si prestavano perfettamente a fungere da quartier generale. Convocò Berthier, il suo capo di stato maggiore, e in due giorni organizzò ciò che Schérer non era

riuscito a fare in diciotto mesi: un'amministrazione militare efficiente per la città conquistata, in grado di imporre tasse calcolate e requisire rifornimenti in modo sufficientemente visibile da incutere timore, ma al contempo ordinato da evitare i saccheggi anarchici che Bonaparte voleva disperatamente impedire. Non per scrupoli morali, ma perché i saccheggi anarchici distruggevano la disciplina, e la disciplina era ciò che distingueva un esercito da una banda di criminali.

Quindici milioni di franchi in contributi di guerra, pagabili in contanti entro quindici giorni. Requisizione di viveri per centomila uomini per trenta giorni. Requisizione di cavalli e carri per il corpo di rifornimento. Nomina di commissari francesi per sovrintendere alle autorità municipali. Tutto questo in quarantotto ore.

E le opere d'arte.

Il 17 maggio, dettò una lettera a Berthier per il Direttorio. La frase centrale era breve e precisa: *Presto avremo tutto ciò che di bello c'è in Italia, fatta eccezione per alcuni oggetti che si trovano a Torino e Napoli*. Non era una vaga promessa, ma un programma. Durante le settimane di campagna, aveva avuto il tempo di riflettere su ciò che la vittoria avrebbe dovuto produrre al di là degli armistizi. Dipinti e sculture avevano un valore politico che il denaro non aveva: erano visibili, vennero trasportati a Parigi, esposti in un museo dove duemila persone al giorno li vedevano e capivano, senza bisogno di spiegazioni, che la Francia era ormai il centro di una realtà che trascendeva il potere militare.

Aveva letto Lebrun: le liste che il commissario aveva preparato a Parigi. Conosceva i nomi: il *Codex Atlanticus*, i Brueghel dell'Ambrosiana, i Correggio di Parma. Non con la conoscenza dettagliata di uno specialista, ma con la conoscenza dettagliata di un uomo che comprendeva cosa quei nomi rappresentassero politicamente e simbolicamente. Aveva chiesto a Denon di scrivergli su quanto stava accadendo a Milano. Denon aveva risposto con precisione.

Il 19 maggio, Monge, Berthollet e Thouin arrivarono a Milano da Parigi, con i loro fascicoli, strumenti di misurazione e specifiche per le casse. Hassenfratz li aveva preceduti il giorno prima, giunto da nord attraverso il Passo del Sempione. La commissione era al completo.

V — Milano: gli inventari

Milano, 19 maggio 1796

Bonaparte li ricevette nel suo studio a Palazzo Serbelloni – il Castello Sforzesco, più accessibile ai carri, avrebbe ospitato le casse – in piedi davanti a una cartina della Lombardia su cui erano segnate le città: Parma, Modena, Bologna, Ferrara. Non le distanze. Le collezioni.

Monge, Berthollet e Thouin arrivarono insieme alle dieci del mattino. Hassenfratz era arrivato il giorno prima, con tre giorni di ritardo a causa di un asse rotto a Varenna, sulle rive del Lago di Como. Anche lui era lì, in piedi vicino alla finestra con il suo taccuino, le cui pagine conservavano ancora freschi gli appunti del viaggio. Denon li raggiunse cinque minuti dopo.

Bonaparte non li fece aspettare. Stava leggendo qualcosa che aveva messo da parte al loro ingresso.

Li guardò senza dire una parola.

— Signori. Voi conoscete la vostra missione. Io vi spiegherò il mio approccio e voi mi segnalerete eventuali ostacoli che potrei aver trascurato.

Aggirò la scrivania e si avvicinò alla mappa.

— L'esercito partirà di nuovo tra due settimane. Mantova è sotto assedio. Gli austriaci cercheranno di liberarla. È la loro unica opzione strategica in questa fase. Quando attaccheranno, avrò bisogno di tutte le mie divisioni. Non posso lasciare truppe a Milano a scortare i convogli di opere d'arte mentre combatto sull'Adige. Quindi il convoglio di Milano parte tra due settimane,

oppure si aspetta l'autunno. E l'autunno significa passi alpini innevati e rischi per le opere d'arte che non si vorrà correre.

— Ci vogliono quindici giorni per inventariare Milano, imballare e caricare, disse Hassenfratz. È fattibile, a patto che l'imballaggio sia semplice. Se si desiderano le casse rinforzate a tripla parete che ho previsto per le tavole di legno e i manoscritti, serviranno almeno dieci giorni solo per le casse principali.

— Quindi, inizieremo con le casse principali e poi le altre in parallelo. Avete dei carpentieri qui?

— Ho individuato una bottega tramite Broletto, disse Thouin. Un mastro carpentiere che lavora per le grandi famiglie milanesi. L'ho visto ieri. Capisce cosa ci si aspetta da lui e ha in magazzino il legno stagionato necessario.

— Perfetto. Quindi il problema non è l'imballaggio. Il problema è l'inventario. Quanto tempo ci vorrà?

— Solo per la Biblioteca Ambrosiana, servono almeno tre giorni, disse Monge. Ci sono centinaia di opere. Non si possono stabilire le priorità senza averle viste tutte almeno una volta.

— Tre giorni per la sola Ambrosiana, due per le chiese maggiori, uno per le riserve ducali. Sei giorni per l'inventario. Nove giorni di imballaggio in parallelo, a partire dal secondo giorno. Sarà pronto in quindici giorni.

Parlava come se tracciasse linee su una mappa, calcolando tempi, distanze, vincoli, con lo stesso modo di ridurre problemi complessi alle loro variabili essenziali e di trarre una conclusione che a posteriori sembrava semplice, pur non essendolo stata prima.

— Ciò che desidero dalla Biblioteca Ambrosiana: *il Codex Atlanticus* come priorità assoluta. Dodici volumi di manoscritti. Denon me ne ha scritto a gennaio e ho letto quello che mi ha mandato. È il bottino più importante di Milano, forse dell'intera campagna. I Brueghel, la serie degli Elementi e *la Madonna della Ghirlanda*. Il Caravaggio, se si tratta davvero di una natura morta

opera sua. Per quanto riguarda gli altri pezzi, la scelta è vostra; è una vostra decisione, non mia.

— *Il Codex Atlanticus* creerà problemi al curatore, affermò Denon. Ho ricevuto informazioni su Argelati. È un uomo di principi, non un uomo di compromessi. Si opporrà.

— Opporrà resistenza entro i limiti consentiti dall'armistizio. L'armistizio prevede la consegna delle opere d'arte. Se si rifiuta di collaborare, me lo comunichi e invierò Berthier. Dovrebbe bastare.

— E gli affreschi? chiese Grégoire.

Bonaparte si voltò verso di lui.

— *L'Ultima Cena di Leonardo da Vinci* a Santa Maria delle Grazie. Affresco. Impossibile da spostare. Lo so. Ho chiesto a due ingegneri militari se fosse possibile tagliare il muro, ed entrambi hanno risposto di no. Il muro portante crollerebbe, e con esso anche il dipinto. Quindi non toccheremo *l'Ultima Cena*. La relazione al Direttorio afferma che quest'opera non può essere spostata. Questo è tutto ciò che possiamo fare.

— E se la stessa situazione si verificasse a Roma, nella Cappella Sistina, nelle Stanze di Raffaello?

— Risponderemo a Roma quando saremo a Roma. Per ora, siamo a Milano.

Grégoire fece intendere di aver sentito, non per approvare, ma per indicare che sarebbe tornato sull'argomento.

Hassenfratz intervenne.

— C'è una cosa che vorrei chiarire riguardo alle scadenze. Nelle Fiandre, ci siamo trovati in situazioni in cui la pressione sui tempi di consegna ha portato a decisioni affrettate sull'imballaggio, rischiando di compromettere opere insostituibili. Qui, se un'opera richiede tempo aggiuntivo per essere imballata correttamente – consolidare uno strato di pittura sollevato, asciugare la vernice appena applicata, realizzare una cassa su

misura che non può essere accorciata – ho bisogno che quel tempo venga concesso senza doverlo giustificarlo allo stato maggiore.

Bonaparte lo fissò per un istante.

— Mi dite che avete bisogno di autonomia in materia tecnica.

— Vi avverto che i danni arrecati alle opere d'arte durante il trasporto saranno fonte di polemiche a Parigi e in tutta Europa. I dipinti che arrivano incrinati o con scheggiature nello strato pittorico diventano un'arma per coloro che vogliono dimostrare che i prelievi sono atti di vandalismo. Non è nell'interesse di nessuno.

— Vista in quest'ottica, è ragionevole. Quindi: se avete bisogno di una scadenza per una parte specifica, venite a trovarmi di persona e spiegatemi in due minuti perché è necessaria e quanto tempo ci vorrà. Deciderò io. Va bene?

— Va bene.

— Va bene. Qualcos'altro?

L'argomentazione aveva funzionato. Quella tecnica, quella sui danni alle opere d'arte e sulla controversia parigina. Era una buona argomentazione. Ma era anche, in parte, falsa. Le opere d'arte non correvano un rischio maggiore qui che nelle Fiandre, se si prendevano le normali precauzioni. Ciò che aveva negoziato era il tempo. Tempo durante il quale i curatori avrebbero potuto copiare, catalogare e preparare le loro proteste formali. Tempo che non avrebbe cambiato nulla di fondamentale, ma che avrebbe potuto cambiare qualcosa a livello procedurale.

— Un'ultima cosa, disse Bonaparte.

— Queste opere andranno a Parigi perché Parigi è ormai il centro della civiltà europea. Non è una dichiarazione politica. È un dato di fatto. Dopo Montenotte, dopo Lodi, dopo Milano, nessuno in Europa può affermare il contrario. Intraprendete quest'opera con la consapevolezza di ciò che state trasportando. Non trofei di guerra. Opere che apparterranno a tutti perché saranno visibili

a tutti. Questa è la differenza tra ciò che stiamo facendo noi e ciò che facevano i re quando riempivano i loro gabinetti delle curiosità.

All'alba del 20 maggio, i commissari iniziarono i loro inventari.

Prima tappa: la Pinacoteca Ambrosiana, biblioteca e galleria d'arte fondata nel 1609 dal cardinale Federico Borromeo.

Il curatore, il dottor Carlo Argelati, li attendeva nell'atrio. Capelli bianchi, viso scavato. Conosceva ogni opera della collezione. La loro provenienza. La loro storia. Il loro significato.

Salutò i commissari in silenzio. Nessun saluto. Nessuna cortesia. Solo uno sguardo glaciale e un gesto verso le scale.

— Seguitemi.

Salirono al secondo piano. Le sale della galleria d'arte si susseguivano in sequenza. Soffitti alti. Luce naturale che filtrava attraverso grandi finestre. Quadri appesi su due livelli.

Argelati indicò la prima stanza.

— Ecco cosa siete venuti a rubare.

Monge sussultò alla parola «rubare». Ma non protestò.

La collezione era straordinaria. Decine di dipinti fiamminghi e italiani. Primitivi. Opere rinascimentali. Dipinti barocchi.

Thouin tirò fuori il suo registro. Iniziò a scrivere. Titolo. Artista. Dimensioni. Stato di conservazione.

La prima opera importante: *la Vergine con la ghirlanda* di Brueghel e Rubens, come Lebrun l'aveva descritta a Parigi, ma l'originale le fece un'impressione diversa rispetto alle incisioni.

— Quest'opera, mormorò Argelati a bassa voce, fu donata all'Ambrosiano dallo stesso cardinale Borromeo nel 1621. Era il suo dipinto preferito. Lo contemplava ogni giorno.

— Dimensioni?

— Ottantaquattro centimetri per sessantacinque. Olio su tela.

Thouin prese nota. Contrassegnato con una croce rossa sul margine. Oggetto da portare via.

Passarono alla stanza successiva. Lì si trovavano gli Elementi di Brueghel, i quattro dipinti su rame di cui Lebrun aveva parlato a Parigi.

— *Terra* e *Aria* sono gli elementi più abili. *Acqua* e *Fuoco* hanno avuto un successo leggermente inferiore.

Thouin esaminò i quattro dipinti. Notò i due migliori. Croce rossa.

— Stiamo prendendo *la Terra* e *l'Aria*.

Argelati abbassò le palpebre per un istante. Due su quattro. Era già qualcosa, almeno. La serie si sarebbe interrotta, ma almeno due sarebbero rimasti a Milano.

Nella stanza accanto. Una *Madonna* di Bernardino Luini. Delicato sfumato. Colori tenui. Il volto della Vergine è di infinita grazia.

— Luini dipinse quest'opera intorno al 1520. È una delle sue creazioni più riuscite. Appartenne alla famiglia Borromeo per un secolo prima di entrare a far parte della collezione Ambrosiana.

Nota di Thouin. Croce Rossa.

Poi una *Sacra Famiglia con Sant'Anna* de Luini. Un gruppo sacro di delicata ispirazione leonardesca, dove la Vergine, il Bambino, Giuseppe e Sant'Anna formano una piramide umana immersa in un sottile chiaroscuro.

Berthollet si avvicinò ed esaminò il dipinto.

Nota di Thouin. Croce Rossa.

L'inventario continuò per tutto il giorno. Stanza dopo stanza. Quadro dopo quadro. Argelati seguiva i commissari, il volto immobile come marmo. A volte, quando Thouin segnava una croce rossa, sussultava. Ma non protestava. Che senso avrebbe avuto?

Alle cinque arrivarono nella sala dei manoscritti. Lì, in una teca di vetro, giacevano i dodici volumi del *Codex Atlanticus*.

Rilegato in pelle marrone. Formato monumentale, sessantaquattro per quarantatré centimetri. Millecentodiciannove fogli contenenti disegni e appunti di Leonardo da Vinci. Macchine. Studi anatomici. Progetti architettonici. Osservazioni scientifiche. Il genio di Leonardo concentrato in questi volumi.

Monge si avvicinò alla vetrina. Rimase in silenzio per diversi minuti, contemplando quei tesori.

— Questa è la più importante collezione di manoscritti di Leonardo al mondo. Il cardinale Borromeo la acquistò nel 1637. Da allora, la Biblioteca Ambrosiana ne è la custode. Studiosi da tutto il mondo vengono qui per studiare queste pagine.

— Li prenderemo, disse Monge.

Argelati impallidì moltissimo.

— Non potete. È il cuore della nostra collezione. È la ragione d'essere della Biblioteca Ambrosiana. Senza *il Codex Atlanticus*, non siamo niente.

— Li prenderemo, ripeté Monge con più fermezza. Sono ordini del generale Bonaparte.

Nei giorni seguenti, mentre i carpentieri iniziavano a costruire le casse per le opere selezionate, Monge e Berthollet visitarono altre chiese milanesi per completare i loro inventari.

A San Marco, esaminarono diverse pale d'altare. A Santa Maria delle Grazie, dove si fermarono abbastanza a lungo da vedere con i propri occhi ciò che già conoscevano da Parigi, Berthollet alzò lo sguardo verso la parete del refettorio.

— Questa è la perdita più grande. Il Museo di Parigi non avrà mai *l'Ultima Cena*.

— Avremo il *Codex Atlanticus*, rispose Monge. È già un risultato notevole.

Da Santa Maria delle Grazie, si recarono a Sant'Ambrogio. La basilica paleocristiana del IV secolo si apriva su un cortile con portici romanici, un atrio con una doppia galleria di colonne

tozze, capitelli corinzi levigati da quindici secoli di agenti atmosferici e lastre di pavimentazione irregolari lucidate dai pellegrini fin dai tempi di Ambrogio stesso. Il sacerdote che li accolse si chiamava Don Fermo Vassalli, un uomo calmo, privo della rigidità ostile di Argelati o della prudenza calcolatrice dei notabili milanesi che avevano incontrato dal loro arrivo. Li condusse senza dire una parola nella navata centrale, poi scese una stretta scalinata fino alla cripta.

La cripta di Sant'Ambrogio era bassa, a volta e illuminata da lampade a olio fumanti. Don Vassalli si fermò davanti a una nicchia nella parete nord.

Il sarcofago era lì.

Marmo di Luni, grigio-blu venato di bianco. Lungo due metri e venti, alto sessanta centimetri, profondo sessanta centimetri. Incastonato in una nicchia muraria che lo ospitava almeno dal V secolo, forse dalla fondazione della cripta stessa, la cui data esatta è sconosciuta. I rilievi scolpiti sulle tre facce visibili raffiguravano scene dell'Antico Testamento: sul pannello centrale, l'attraversamento del Mar Rosso, con Mosè in piedi sulla riva destra con il braccio teso e i carri del faraone inghiottiti da onde stilizzate a spirale. Sul pannello di sinistra, il sacrificio di Isacco, Abramo con le ginocchia piegate, il coltello alzato, l'angelo che scende diagonalmente dall'angolo superiore destro con la precisione di un uccello in picchiata. Sul pannello di destra, Daniele nella fossa dei leoni, in piedi tra le bestie sdraiate ai suoi piedi con quella placidità iconografica caratteristica dell'arte paleocristiana che non ricercava il realismo animale, ma la leggibilità simbolica.

La scultura era di qualità eccezionale, non quella delle grandi botteghe classiche romane, ma qualcosa di più teso, più narrativo, dove le figure possedevano una presenza fisica che i sarcofagi imperiali non sempre avevano. La transizione tra l'arte tardo-romana e l'iconografia cristiana era visibile in ogni dettaglio: i panneggi ancora classici, le composizioni già frontali e ieratiche.

Un oggetto di transizione, appartenente simultaneamente a due mondi e che non assomiglia a nient'altro in nessuno dei due.

— Dimensioni e peso stimato? chiese a Don Vassalli.

— Non so quanto pesi, disse il prete. Nessuno l'ha mai spostata da quando celebro queste funzioni. Quanto alle dimensioni, potete vederle voi stessi.

Hassenfratz misurò con un righello. Due metri e ventidue di lunghezza. Cinquantotto centimetri di altezza. Cinquantaquattro di profondità. Spessore della parete stimato in sei centimetri. Calcolò. Per il marmo di Luni, densità di circa due virgola sette tonnellate per metro cubo. Volume approssimativo del marmo: circa centosettanta litri. Peso: circa quattrocentosessanta chilogrammi, forse cinquecento con variazioni di spessore.

— Per rimuoverlo, dobbiamo prima liberare la nicchia. La malta di sigillatura ha diversi secoli. Si è indurita oltre ogni limite visibile. Se colpiamo troppo forte per staccarla, spaccheremo il marmo. Se siamo troppo cauti, non faremo alcun progresso.

— Abbiamo bisogno di uno scalpellino, disse Thouin. Non un muratore qualunque. Qualcuno che sappia lavorare il marmo antico senza romperlo.

Don Vassalli, che aveva ascoltato lo scambio senza dire nulla, intervenne poi con calma, senza alzare la voce, in un modo che non era una protesta, ma una domanda.

— Questo sarcofago contiene, secondo la tradizione della nostra Chiesa, le reliquie dei martiri del IV secolo Gervasio e Protasio. Conoscete la storia. Fu Ambrogio stesso a scoprirle e a deporle qui. Se prendete il sarcofago, le reliquie verranno con esso. Oppure potete lasciarle. Ma in tal caso aprireste il coperchio, il che è una profanazione che non posso autorizzare senza il permesso dell'arcivescovo.

Hassenfratz guardò Thouin.

— Le reliquie non devono essere toccate. Il sarcofago e il suo contenuto vengono prelevati e consegnati a Parigi così come

sono, e le autorità ecclesiastiche francesi si occuperanno della questione delle reliquie con le loro controparti milanesi. Non spetta a noi decidere.

— L'arcivescovo Visconti protesterà, disse Don Vassalli. Ufficialmente, per iscritto, a Bonaparte e al Direttorio.

— È un suo diritto, affermò Hassenfratz. Documenteremo le condizioni del sarcofago prima del trasferimento. Se le reliquie saranno presenti e intatte all'arrivo a Parigi, rimarranno tali.

Don Vassalli annuì. Non per manifestare il suo assenso, ma per esprimere la sua comprensione e la promessa di verbalizzare lo scambio. Aveva lo stesso modo di Argelati di trasformare la sua impotente resistenza in un atto di testimonianza. Come se l'essenziale non fosse impedire ciò che stava per accadere, ma assicurarsi che ne rimanesse traccia.

Due giorni dopo, uno scalpellino milanese di nome Giacomo Ferrario trascorse sei ore nella cripta, liberando con cura il sarcofago dalla sua nicchia con scalpello e martello, millimetro dopo millimetro, inserendo cunei di legno tra il marmo e la muratura. La sera del 23 maggio, il sarcofago giaceva sul pavimento della cripta, libero dalla sua nicchia per la prima volta dopo millenni. La muratura esposta recava l'impronta esatta della sua forma, un vuoto pulito e cavo che sarebbe rimasto tale.

Hassenfratz portò sei soldati e un paranco. Ci vollero quattro ore per estrarre il sarcofago dalla cripta attraverso la stretta scala, con soli tre centimetri di spazio per lato tra il marmo e le pareti. La tensione era palpabile durante tutta la salita, e ci fu una pausa di venti minuti quando uno dei soldati scivolò su un gradino e rischiò di perdere la presa. Il prete osservava dal fondo delle scale, senza dire una parola.

Nella navata, inondato dalla luce del giorno proveniente dalle alte finestre, il sarcofago non possedeva più la stessa presenza che aveva nella cripta. Il marmo grigio-blu assumeva una leggera sfumatura rosata alla luce del pomeriggio. I rilievi erano più

leggibili, le linee più dinamiche, il modo in cui lo scultore aveva reso le onde del Mar Rosso con pennellate quasi grafiche, molto diverso dalla morbidezza delle botteghe tardo-classiche.

Don Vassalli si avvicinò e si fermò davanti al sarcofago senza dire una parola. Poi disse:

— Era lì dai tempi di Ambrogio. Da millequattrocento anni. Ora sta andando a Parigi.

Nessuno rispose.

Il laboratorio di Via Broletto iniziò la sua attività il 24 maggio. Bastiani aveva già a disposizione il legname essiccato. Costruì casse a tripla parete in pioppo e quercia, ciascuna parete separata da feltro fiammingo e lana cardata. Delle sessanta casse previste, Thouin ne scartò sette, giudicandole di scarsa qualità. Bastiani le rifece senza protestare. Il consiglio comunale di Milano inviò una delegazione a Bonaparte; questi la ricevette, rispose che i termini dell'armistizio erano stati rispettati e congedò la delegazione.

Terra e *Aria* di Brueghel, i due Elementi, furono imballati. Il giorno seguente, il *Codex Atlanticus* – dodici volumi nelle loro scatole di seta e sacchetti di argilla assorbente – fu sigillato nella cassa numero 58, a tripla parete, con un sigillo di cera rossa. Sigillo della Repubblica. Iscrizione stampigliata: *Fragile*.

30 maggio, ultimo giorno di imballaggio. Argelati venne ad osservare le operazioni. Rimase in un angolo della stanza, con le braccia lungo i fianchi, il viso immobile come il marmo.

Il 1° giugno ebbe luogo l'ispezione finale. Bonaparte in persona verificò che tutto fosse pronto. Percorse le file di casse allineate nel cortile del Castello Sforzesco.

— Quanti in totale? chiese a Monge.

— Sessanta casse.

— *Il Codex Atlanticus*?

— Cassa numero 58. Tripla parete. Sigillata tre giorni fa.

— La Vergine di Brueghel e Rubens?

— Cassa numero 1. Stessa protezione.

Bonaparte sorrise, soddisfatto.

— Ottimo lavoro. Queste opere saranno motivo di orgoglio per il Museo di Parigi. L'Italia contribuisce così alla gloria della Repubblica francese. Ed è giusto così.

Monge pensava ad Argelati. A Sommariva. A tutti quegli italiani che avevano visto sparire i loro tesori e che non parlavano di giustizia, ma di furto.

Il giorno prima della partenza, dopo l'ispezione di Bonaparte, Moreau incontrò Thouin nel magazzino del Castello Sforzesco, dove erano allineate le casse.

Il capitano Julien Moreau aveva comandato convogli di rifornimenti durante tutta la campagna, trasportando munizioni, cibo, polvere da sparo e cannoni di riserva. Sapeva cosa significasse trasportare equipaggiamento su strade di montagna, affrontare assi rotti e cavalli esausti, mantenere una tabella di marcia anche quando tutto sembrava cospirare contro di essa. Ma non aveva mai trasportato nulla di insostituibile.

— Commissario, ho bisogno di sapere cosa stiamo trasportando. Qual è l'oggetto più fragile? Qual è il più pesante? Cosa richiede maggiore cura? Qual è il percorso previsto?

Thouin rispose alle sue domande prima di dispiegare una grande mappa su una cassa vuota posta orizzontalmente tra di loro.

— Milano, Como, Chiavenna, Passo di Splügen — duemilacentotredici metri di altitudine —, Coira, poi discesa verso il Vallese, Martigny, Ginevra, Lione. Distanza totale: circa seicento chilometri. Durata stimata: sei settimane se tutto va bene.

Moreau studiò la mappa, aggrottando la fronte.

— Lo Splügen a giugno? A quell'altitudine c'è ancora neve. E i pendii sono ripidi. Dodici, quindici percento in alcuni punti. Con

i carri che trasportano tutto quel peso, sarà estremamente difficile.

— Non abbiamo scelta. Il Passo del Sempione è in mano agli austriaci. Il Passo del San Gottardo è impraticabile con questi carichi, troppo stretto e troppo ripido. Il Monte Cenis ci costringerebbe a scendere troppo a sud. Il Passo dello Splügen è la nostra unica opzione ragionevole.

— Allora andremo molto piano. Con molta cautela.

Il 2 giugno all'alba, sessanta casse furono allineate nel cortile del Castello Sforzesco. Numerati. Inventariati. Sigillati.

Venti carri erano in attesa. Cento soldati di scorta, al comando del capitano Moreau. Sei cavalli da tiro per carro per le casse più pesanti. Quattro per le altre.

Carico. Le casse più pesanti in basso sui carrelli. Quelle più leggere in alto. Fissaggio con corde spesse. Controllo di ogni nodo.

Alle otto, il convoglio era pronto a partire.

Thouin controllò ogni carrello. Ogni legatura. Ogni cassa.

— Perfetto, disse a Moreau. Potete andare.

Moreau diede l'ordine. Il convoglio partì. Le ruote stridevano sui ciottoli. I cavalli tiravano con forza.

Il convoglio lasciò Milano da Porta Comasina, dirigendosi verso nord, in direzione del Lago di Como e poi delle Alpi.

Alcuni Milanesi si erano radunati vicino alla porta per assistere alla partenza del convoglio. La maggior parte continuò a camminare, apparentemente indifferente: un modo in cui le persone esprimono la loro disapprovazione senza dirlo a parole.

Moreau fece procedere i cavalli al passo nei vicoli stretti. Le ruote cigolavano sui ciottoli irregolari. Le casse, fissate con corde di canapa intrecciate, non si muovevano.

Thouin camminava accanto al primo carro, quello che trasportava la cassa numero uno e la cassa numero cinquantotto.

Camminava al passo dei cavalli, con una mano appoggiata alla sponda del carro, senza un motivo particolare, per una sorta di vigilanza fisica che non serviva a molto, ma che gli sembrava comunque necessaria.

A Porta Comasina, il convoglio si fermò mentre le guardie controllavano i salvacondotti. L'ufficiale incaricato era giovane, forse vent'anni, e controllò ogni documento con una diligenza che tradiva più la sua inesperienza che una reale diffidenza. Restituì i documenti a Moreau e li lasciò passare.

Il convoglio attraversò il cancello.

VI — Il convoglio alpino

Bonaparte non partecipò alla partenza; la sera precedente si era unito all'esercito diretto a sud. Berthier si era fermato per firmare gli ultimi documenti.

Il primo giorno fu relativamente facile. Strada pianeggiante lungo il Naviglio fino a Monza. Ventidue chilometri percorsi in sette ore, i cavalli procedevano a passo costante, fermandosi ogni due ore per controllare i carichi, tendere le corde e far riposare gli animali.

La sera, si accamparono a Monza. Moreau fece collocare le casse più preziose al centro dell'accampamento, in una formazione difensiva quadrata. Quattro uomini erano di guardia in ogni momento, a turno ogni due ore.

Il 3 giugno, il terreno iniziò a salire. Avvicinamento alle prime Prealpi, la strada costeggiava il Lago di Como. La carreggiata si restringeva, in alcuni punti larga appena tre metri, con una parete rocciosa a sinistra e un precipizio a picco sul lago a destra, senza guardrail. I conducenti camminavano a fianco dei cavalli, tenendo saldamente le redini, parlando loro a bassa voce nei tratti più stretti.

A mezzogiorno si verificò un incidente. Il carrello numero 7 perse una ruota in una buca che nessuno aveva visto. L'impatto

fu violentissimo. Il carrello crollò. Si udì un rumore di scricchiolio provenire dalla cassa che trasportava, seguito dal rumore di vetri rotti.

Thouin si precipitò lì.

— Fermate tutto. Nessuno si muova.

Il convoglio si fermò. Dieci uomini sollevarono la cassa e la posarono sul ciglio erboso. Thouin si inginocchiò e la esaminò da ogni angolazione. La parete esterna era crepata per trenta centimetri. All'interno, a ogni movimento si udiva un debole tintinnio.

— Cos'è? chiese Moreau.

Thouin consultò il suo registro.

— Cassa 7: *Sacra Famiglia con Sant'Anna* di Procaccini. Olio su tela, 110 cm x 85 cm. Uno dei pezzi lombardi più preziosi del convoglio. Deve essere aperto.

Ferrario, lo scalpellino milanese che Thouin aveva portato con sé nel convoglio, rimosse i chiodi uno a uno, impiegando quindici minuti per dieci chiodi. Thouin sollevò il coperchio.

Il dipinto era avvolto in tre strati di tessuto. Thouin li srotolò uno dopo l'altro. La tela apparve. Intatta. Nessuna nuova crepa, nessun sollevamento dello strato di pittura.

Ma la vecchia cornice dorata era rotta in più pezzi; gli angoli si erano spezzati. Il sottile vetro posto davanti al dipinto per proteggerlo si era frantumato. Questo fu il suono che si udì.

— Il dipinto in sé non è danneggiato, disse Thouin. Ma la cornice è andata perduta. E non abbiamo più il vetro protettivo.

— Possiamo continuare?

— Sì. Rimuoviamo i pezzi della cornice e del vetro, imballiamo la tela da sola con molta cura, chiudiamo la cassa con rinforzi aggiuntivi e raddoppiamo la paglia intorno ad essa.

L'operazione durò due ore. Durante questo tempo, il carpentiere-soldato riparò la ruota: smontò l'asse, rimosse la ruota rotta e ne

costruì una nuova con del legno requisito da una fattoria vicina. Il convoglio ripartì nel tardo pomeriggio. Moreau ordinò di rallentare ulteriormente: un massimo di due chilometri all'ora, con una sentinella davanti a ogni carro che segnalava buche e pietre, e gli altri soldati alle ruote in salita. Quel giorno, il convoglio percorse solo quindici chilometri.

4 giugno, pioggia. Una pioggia fine e persistente che trasformò la strada in una palude. Le ruote affondarono. Dovettero caricare sei cavalli su ogni carro invece di quattro e avanzare metro dopo metro. A mezzogiorno, il carro numero 15 si impantanò completamente, con le ruote impantanate fino ai mozzi. Moreau fece scaricare la cassa. Un dipinto di medie dimensioni, del peso di circa cento chili, fu trasportato da venti uomini per cinquanta metri fino a un terreno più asciutto. Poi tornarono indietro, misero delle assi sotto le ruote, attaccarono delle corde extra e dodici cavalli tirarono mentre quaranta uomini spingevano. Il carro emerse dal solco centimetro dopo centimetro. Ricaricarono e ripartirono. Quel giorno, il convoglio percorse otto chilometri.

Il 5 giugno, il convoglio raggiunse Chiavenna, ai piedi del passo di Splügen, un piccolo paese di tremila abitanti incastonato in una stretta valle a trecento metri di altitudine. Il passo stesso raggiungeva i duemilacentotredici metri. Dovettero superare un dislivello di milleottocento metri con carri carichi di diverse centinaia di chilogrammi ciascuno.

Moreau si fermò per tre giorni interi per prepararsi alla salita. Requisì trenta cavalli aggiuntivi dagli agricoltori locali, dietro pagamento di una somma. La Repubblica li acquistò, a un prezzo da essa stabilito, ma lo pagò. Reclutò sei guide che conoscevano bene il passo, avendolo attraversato decine di volte, e che gli descrissero dettagliatamente i pericoli: neve residua sopra i millecinquecento metri, pendenze del 20% in alcuni tratti, passaggi troppo stretti per due carri affiancati e il rischio di frane sul versante nord. Fece fabbricare catene per le ruote. Il fabbro di Chiavenna lavorò due notti di seguito, realizzando in totale

sessanta catene, una per ruota, indispensabili sui pendii innevati. Fece controllare ogni carro: assi, ruote, sospensioni, freni. Tutto doveva essere in perfette condizioni. Il minimo problema meccanico in alta montagna non avrebbe avuto una soluzione facile.

Nel frattempo, Thouin aprì tutte le casse per verificare lo stato di conservazione delle opere dopo quattro giorni di viaggio. *La Vergine con la ghirlanda* era intatta, così come i due Elementi di Brueghel. *Il Codex Atlanticus* – di cui controllò ciascuno dei dodici volumi – giaceva asciutto nel suo involucro di seta, senza che una sola pagina si fosse spostata.

— Per ora va tutto bene. Ma la vera prova inizia domani.

La salita iniziò all'alba dell'8 giugno.

La strada per Splügen era stata recentemente migliorata dagli austriaci; non era più una mulattiera, ma una vera e propria strada, larga quattro metri in alcuni punti, asfaltata in alcune sezioni. Restava comunque dissestata: una pendenza media del dieci percento, tredici in alcuni tratti, con neve residua al di sopra dei millecinquecento metri.

Il primo carro – che trasportava la cassa numero 58, *il Codex Atlanticus* – partì alle sei del mattino, trainato da sei cavalli, con due guide davanti che ispezionavano la strada, Moreau e Thouin a piedi dietro e dieci soldati al volante. Viaggiavano a un chilometro all'ora, a volte anche meno. Nei tratti più ripidi, si fermavano ogni cento metri, con cavalli e uomini ansimanti per il freddo. A mezzogiorno avevano percorso cinque chilometri dalla partenza, superando un dislivello di ottocento metri, con milletrecento metri ancora da percorrere. Gli altri carri seguirono a intervalli scaglionati, uno ogni ora, in modo da poter intervenire individualmente se necessario.

Alle tre, il vagone numero 18 ruppe un asse in una curva stretta; il legno cedette sotto la tensione e il vagone si inclinò pericolosamente a sinistra. Ferrario esaminò il danno.

— Riparabile. Tre ore di lavoro, e legno massello.

Due uomini furono mandati ad abbattere una giovane quercia nella foresta vicina. Venne ricavato un nuovo asse e quello vecchio venne rimesso a posto. Cinque ore di lavoro in totale, e il carro ripartì alle venti con le torce per illuminare la strada.

Il 9 giugno, il carro che trasportava il sarcofago di Sant'Ambrogio – la cassa numero 52, del peso di 900 chilogrammi – non riuscì a superare la metà della salita. L'altitudine era di milleduecento metri, la pendenza del 15% e la strada era coperta di neve compatta. I sei cavalli tiravano con tutte le loro forze. Nonostante le catene, le ruote slittarono. Il carro iniziò a indietreggiare.

— Bloccatelo, disse Moreau. Prima che si precipiti giù.

I soldati infilarono dei cunei sotto le ruote posteriori. Il carro si fermò. Ma non riusciva a salire la collina.

— Lo scarichiamo. Solleviamo il sarcofago a mano.

Thouin protestò.

— Pesa novecento chili.

— Useremo sessanta uomini. Se forziamo i cavalli, crolleranno. Se li sleghiamo per alleggerire il carico, il carro rotolerà via nonostante i cunei. Preferireste perdere l'opera d'arte?

Il sarcofago fu scaricato. Sei corde furono fatte scivolare sotto il marmo, dieci uomini per corda. Sessanta uomini, ognuno con un carico di quindici chili, erano gestibili. Avanzarono passo dopo passo. I loro muscoli tremavano. Il sudore colava a fiumi nonostante il freddo. Un chilometro così, cento pause, dieci ore di lavoro. Alle cinque raggiunsero una zona pianeggiante dove il carro vuoto era riuscito a salire da solo. Ricaricarono, strinsero le catene e controllarono tutto tre volte. Il convoglio ripartì.

Tre soldati crollarono per la stanchezza; niente di grave, secondo il chirurgo: affaticamento muscolare e mani irritate dalle corde.

Uno di loro, Dupont, aveva i palmi sanguinanti. Il chirurgo gli fasciò le mani.

— Tutto questo per un pezzo di pietra, borbottò Dupont.

Thouin lo udì e si avvicinò.

— Questo blocco di pietra ha 1.400 anni. Fu scolpito nel IV secolo da un artista di cui non si conosce il nome. È sopravvissuto a invasioni, guerre tra le città-stato italiane e saccheggi. E oggi è sopravvissuto anche allo Splügen.

Dupont non rispose.

Il 12 giugno, il convoglio raggiunse la cima del passo. Duemilacentotredici metri. I soldati si fermarono. Alcuni si accasciarono sull'erba bassa, altri rimasero in piedi, a contemplare le cime innevate che si stagliavano all'orizzonte nell'aria immobile. Moreau si fermò per sei ore. Furono accesi dei fuochi con la legna portata dalla valle, venne distribuito del brandy e furono medicate le ferite.

— Ce l'abbiamo fatta a salire. Ora arriva la discesa. Altrettanto pericolosa, ma diversa.

La discesa iniziò sul versante nord, identico a quello sud. Il pericolo non era più che i carri si rifiutassero di salire, ma che precipitassero incontrollabilmente. Moreau aveva fatto fissare delle spesse corde sul retro di ogni carro, e dieci uomini le tenevano come freni umani, regolando la velocità passo dopo passo. Solo un carro alla volta veniva calato, mentre gli altri aspettavano più a monte, bloccati sotto le ruote. Un carro impiegava due ore per percorrere un chilometro in discesa.

Il 13 giugno, il carro numero 9 prese troppa velocità su una pendenza particolarmente ripida. Le corde scivolarono dalle mani degli uomini, bruciando loro i palmi. Il carro accelerò, i cavalli iniziarono a galoppare per evitare di essere schiacciati e il conducente tirò le redini invano. Il carro stava precipitando in discesa ad almeno quaranta chilometri orari.

Una delle guide, Giuseppe, si gettò davanti ai cavalli, agitando la giacca. Gli animali deviarono a sinistra. Il carro uscì di strada, precipitò in un campo erboso in leggera pendenza e si fermò cinquanta metri più avanti. Il conducente era caduto, contuso ma senza fratture. I cavalli tremavano. Thouin aprì la cassa; conteneva una *Madonna* di Luini. Il dipinto si era spostato nell'imballaggio, ma la tela era intatta.

Giuseppe rifiutò qualsiasi ricompensa. Scrollò le spalle, prese la giacca e se ne andò senza voltarsi indietro.

Thouin riaprì ogni cassa alla luce del giorno. Cercò nuove crepe, strati di vernice scrostati, strappi nella tela, qualsiasi cosa che l'occhio non avrebbe potuto notare nella penombra del passo. Non trovò nulla.

— Ci siamo riusciti.

— Non è un miracolo, rispose Moreau. I miei uomini hanno trasportato novecento chili di marmo su per un chilometro di pendio. Hanno fermato carri che rotolavano. Hanno scavato assi in mezzo alle montagne. È l'esercito francese che fa il suo dovere.

Da Coira, la strada scendeva verso il Lago di Costanza e poi svoltava a ovest. Le strade, prima svizzere e poi francesi, erano larghe e ben tenute, incomparabilmente migliori dei sentieri alpini. I carri ripresero a un ritmo di quaranta chilometri al giorno. Il 18 giugno attraversarono il Lago di Costanza su tre traghetti consecutivi, caricando venti carri sull'acqua: un'operazione che durò sei ore. Il 22 giugno varcarono il confine francese vicino a Ginevra. I soldati gridavano. Il 25 giugno raggiunsero Ginevra, dove i ginevrini si radunarono per assistere al passaggio del convoglio.

— Cosa stai trasportando? chiese qualcuno.

— Italia, rispose un soldato.

Il 30 giugno, il convoglio entrò a Lione. Le opere furono scaricate e immagazzinate nei depositi dell'Armata del Reno, in rue de la

République – un edificio asciutto e ben sorvegliato – in attesa del trasporto finale a Parigi.

Quella sera, Moreau scrisse il suo rapporto in una locanda. Annotò i fatti in ordine: sessanta casse trasportate, il passo di Splügen attraversato, cinque carri danneggiati e riparati, ventitré uomini con ferite lievi, un conducente con una contusione, nessuna perdita di lavoro, gli incidenti in ordine cronologico, la ruota del carro numero sette, l'asse rotto a metà del passo, il sarcofago trasportato a mano per un chilometro su una pendenza del quindici percento, il nuovo carro che era quasi rotolato via, i nomi di coloro che si erano distinti, tra cui la guida Giuseppe e l'ex carpentiere di cui aveva dimenticato il nome esatto. Lo rilesse, lo ritenne soddisfacente e lo firmò.

VII — Parma: il Correggio

Bonaparte non si fermò a Milano. Mentre le prime casse si dirigevano a Parigi, continuò la sua fulminea campagna attraverso l'Italia settentrionale. Pavia era caduta. Poi Piacenza. Poi Parma.

Parma possedeva numerose collezioni, ma soprattutto affreschi inestimabili del Correggio. La cattedrale custodiva quest'Assunzione *della Vergine,* dipinta tra il 1526 e il 1530, la cui fama si estendeva in tutta Europa, e Monge desiderava ardentemente vederla.

L'armistizio di Parma fu firmato il 9 maggio 1796, sei giorni prima dell'ingresso di Bonaparte a Milano: Ferdinando aveva capitolato in anticipo, senza attendere l'esito della campagna lombarda. Il duca Ferdinando di Borbone-Parma aveva inizialmente cercato di rimanere neutrale. In quanto genero del re di Spagna, godeva di un potente mecenatismo. La sua corte era rinomata per la sua raffinatezza: vi risiedevano musicisti, pittori e architetti. Ferdinando stesso si dedicava al disegno e all'incisione. Fece ampliare la galleria ducale, acquistò dipinti e

commissionò copie dei grandi maestri per coltivare il gusto degli artisti locali.

Ma quando l'esercito francese si avvicinò, capì che doveva arrendersi. La ritirata era impossibile. Gli austriaci erano stati sbaragliati da Montenotte, la strada verso nord era stata tagliata. Resistere avrebbe significato assistere al saccheggio di Parma. Così negoziò, sperando di limitare i danni.

Bonaparte non gli lasciò alcuno spazio di manovra. L'armistizio prevedeva un contributo di due milioni di franchi. Una somma enorme per un piccolo ducato. Oltre a «venti dipinti a scelta della Repubblica francese, con esplicita menzione dei capolavori di Correggio».

Quest'ultimo dettaglio si rivelò decisivo. Bonaparte non lasciava nulla al caso.

Ferdinando protestò. Venti dipinti erano già un numero considerevole. Ma pretendere «i capolavori di Correggio» significava svuotare la galleria delle sue opere più importanti. Significava distruggere in poche righe ciò che quattro generazioni di duchi avevano pazientemente costruito.

Bonaparte respinse le sue obiezioni. Il trattato fu firmato il 9 maggio. Ferdinando tornò al palazzo ducale disgustato, consapevole di aver appena rinunciato all'eredità della sua dinastia.

Monge arrivò a Parma il 16 giugno 1796, accompagnato da una squadra più numerosa di restauratori e imballatori. L'esperienza milanese aveva dimostrato la necessità di personale aggiuntivo per gestire opere di grande formato e fragili.

Il curatore della galleria ducale, il conte Affò, li stava aspettando. Ireneo Affò era uno studioso stimato. Autore di diversi volumi sulla storia di Parma e dei suoi artisti, aveva dedicato la sua vita allo studio del patrimonio ducale. Era un uomo anziano e fragile, con occhi ancora acuti, vestito con una redingote nera lisa ai gomiti.

Li ricevette in galleria, circondato dai suoi assistenti. Nessun discorso di benvenuto. Nessuna formalità di cortesia.

— Signore, so perché vi trovate qui. Sono stato informato delle operazioni a Milano. Presumo che procederete allo stesso modo anche qui.

— Esatto, conte Affò. Dobbiamo selezionare venti opere in conformità con l'armistizio.

— Venti opere. Su oltre mille presenti nella nostra galleria. Potreste dover limitare la vostra scelta.

— Prenderemo ciò che manca al Museo di Parigi. I pezzi più pregiati, naturalmente.

Affò non sembrò sorpreso.

— Forza, finiamola in fretta.

Li guidò attraverso le stanze. Si trattava di un edificio rinascimentale dalla pianta razionale, caratterizzato da ampie finestre che permettevano un'illuminazione ottimale. I dipinti erano disposti per scuola: prima i primitivi locali del XIV e XV secolo, poi i maestri del XVI secolo e infine le opere barocche del XVII secolo.

La sezione dedicata al Correggio occupava due intere sale. Vi si trovavano monumentali pale d'altare, studi preparatori e dipinti devozionali. Monge si soffermò davanti al capolavoro della galleria, una grande tela alta due metri e trentacinque e larga un metro e quarantuno, che qui era chiamata *La Madonna di San Girolamo*, o più comunemente *Il Giorno*.

— Questo è il dipinto che Bonaparte stesso definì «il capolavoro di Correggio», disse Monge. Chiese espressamente che fosse tra le prime opere inviate a Parigi.

Il conte Affò fece un impercettibile movimento di rinculo.

— Questo dipinto fu commissionato intorno al 1525 per la Cappella Bergonzi di Parma. Tutta la città lo adora. E voi lo porterete con voi.

Monge annotò il dipinto nella sua lista. La delicatezza dello sfumato caratteristico di Correggio – quelle impercettibili transizioni tra luce e ombra – la monumentalità della composizione e la qualità della luce dorata che pervadeva l'intera scena ne facevano un'opera di primissimo livello.

— Mostratemi gli altri Correggio.

Affò lo condusse verso le tele adiacenti. Vi era una *Madonna della Coppa*, di una grazia familiare e intima. La Vergine, seduta in un paesaggio all'aperto, regge una coppa d'argento, la scodella che dà il nome al dipinto. Il Bambino Gesù, in piedi tra lei e Giuseppe, prende la mano di entrambi. Giuseppe, che domina la metà destra della composizione, coglie datteri da una palma china. In alto, un coro di angeli volteggia nella luce. La diagonale che unisce le tre figure conferisce all'insieme un'agile animazione.

— Anche questa, disse Monge.

Poi venne il *Mistico Matrimonio di Santa Caterina*. La Vergine porse la mano del Bambino a Santa Caterina inginocchiata, mentre San Sebastiano, in piedi sulla destra, osservava la scena. Una luce dorata avvolgeva le figure in una morbidezza tipica del Correggio.

— Anche questo.

Affò strinse i pugni, ma non disse nulla. Monge continuò l'inventario, selezionando altri tre Correggio: una *Vergine con Bambino* in formato più piccolo, ma di estrema delicatezza, una *Lamentazione sul Cristo morto* di serena gravità e un *Cristo nell'Orto degli Ulivi* di drammatica intensità.

In totale, sei dipinti del Correggio. Erano più di quanti ne avessero mai lasciati Parma in una sola volta.

Ma i dipinti erano solo una parte dei tesori. C'erano anche gli affreschi. E questi rappresentavano un grosso problema tecnico.

Il giorno seguente, Monge si recò in cattedrale per esaminare l'*Assunzione*. Aveva trascorso la notte a studiare incisioni e descrizioni. Ora voleva vedere l'originale.

Il Duomo di Parma era un edificio romanico del XII secolo. Imponente. Austero all'esterno. Ma l'interno era stato trasformato nel XVI secolo dagli affreschi del Correggio.

Monge entrò, con lo sguardo rivolto verso la cupola.

E rimase sbalordito.

A sessanta metri da terra, la Vergine si innalzava verso il cielo al centro di un turbine di nuvole, angeli e santi. Tutto ruotava, tutto ascendeva in un vertiginoso movimento a spirale. I corpi erano dipinti con una violenta prospettiva scorciata – braccia tese, gambe piegate, busti contorti – che non assomigliava a nulla vista da vicino, ma che acquistava senso se osservata dal basso.

Fu un vero e proprio tour de force tecnico. Correggio aveva calcolato ogni figura secondo una complessa prospettiva, in modo che sembrasse fluttuare sopra l'osservatore. Le nuvole traboccavano dai bordi della cupola, dando l'impressione che l'architettura si aprisse davvero al cielo. L'illusione era perfetta. Si provava una sensazione di vertigine di fronte a questa ascesa celeste.

Rimase a lungo solo sotto la cupola. Thouin lo raggiunse.

Monge lo sapeva. Ma voleva verificarlo di persona. Insieme a Thouin, salirono nella soffitta della cattedrale, fino alla base della cupola. Da vicino, l'affresco non era altro che un caotico miscuglio di colori. Le figure erano distorte, allungate, impossibili da decifrare. Solo da lontano si poteva scorgere l'insieme.

Thouin esaminò la superficie dipinta, passò la mano sull'intonaco e tastò le giunture.

— È un vero affresco. Dipinto su *intonaco* fresco. La pittura è penetrata nell'intonaco asciugandosi. È parte integrante del muro. Non si può rimuovere senza distruggere tutto.

— Potremmo tagliare una sezione del muro?

— Guardate la superficie. Almeno dodici metri di diametro. Ed è curva. Peserebbe diverse tonnellate. Servirebbe un'impalcatura

monumentale per tagliarla, sostenerla durante la discesa e trasportarla. E anche se ci si riuscisse, come la si reinstallerebbe? La cupola è progettata per essere vista dal basso, da sessanta metri di distanza. In un museo, non si potrebbe mai ricreare quella distanza. L'illusione andrebbe perduta.

Monge dovette ammettere la sconfitta. L'*Assunzione* sarebbe rimasta a Parma.

Esaminò anche gli affreschi della chiesa di San Giovanni Evangelista, altro capolavoro del Correggio. La conclusione fu la stessa. Queste opere monumentali non potevano essere spostate. Erano parte integrante dell'architettura. Rimuoverle avrebbe significato distruggerle.

Bonaparte ricevette la relazione di Monge sugli affreschi ancor prima che l'elenco definitivo dei dipinti fosse completato.

Si incontrarono a Milano, nel palazzo Sforza che Bonaparte aveva trasformato nel suo quartier generale. Il generale era seduto dietro una scrivania ingombra di mappe e rapporti. Lesse il documento di Monge, con la fronte corrugata.

— Cosa intendete con impossibile? Ho conquistato l'Italia in due mesi. Ho sconfitto quattro armate austriache. E voi mi dite che non riuscite a spostare un quadro?

— Generale, spiegò Monge, non è una questione di volontà. È una questione di fisica. L'affresco è parte integrante del muro. Abbatterlo significherebbe distruggere l'opera d'arte. Distruggeremmo ciò che vogliamo salvare.

— Allora, trovate una soluzione! Fate delle copie! Assumete dei pittori!

— Le copie non potranno mai sostituire l'originale. E le dimensioni sono troppo grandi. Una cupola di dodici metri di diametro...

Bonaparte lo interruppe con un gesto della mano.

— Non mi interessano i vostri problemi tecnici. Se non potete portare via gli affreschi, compensate con i dipinti mobili. Raddoppiate i prelievi. Triplicateli. Voglio che Parma dia il meglio di sé. Capito?

Monge non rispose. Conosceva quel registro. Quando Bonaparte parlava con quel tono, discutere era inutile.

Monge tornò a Parma tre giorni dopo. Questa volta non si limitò alla galleria ducale. Visitò chiese, conventi e collezioni private. Se Bonaparte desiderava altri dipinti, li avrebbe trovati.

Nella chiesa della Steccata, scoprì un ciclo di affreschi del Parmigianino. Gli affreschi stessi non potevano essere asportati, ma la chiesa possedeva diversi dipinti su tela dello stesso artista. Monge ne scelse due.

Nel Palazzo Pilotta, la residenza secondaria dei duchi, trovò una collezione di dipinti fiamminghi e olandesi: Rubens, Van Dyck, Rembrandt acquisiti nel XVII secolo dal duca Ranuccio II. Monge ne scelse quattro.

Nella Biblioteca Palatina, requisì quarantacinque manoscritti miniati. Libri d'ore del XV secolo di straordinaria finezza. Le miniature raffiguravano scene bibliche, calendari astronomici e fantastici bestiari. Ogni pagina era un'opera d'arte a sé stante.

Complessivamente, Monge prelevò trentaquattro opere a Parma e non venti come stabilito dall'armistizio.

Quando Affò vide la lista definitiva, impallidì.

Arrivarono gli imballatori per smontare *Le Jour*. Affò si avvicinò. Appoggiò la mano sulla cornice. Non sulla tela, sul legno. Per un attimo. Thouin finse di non aver visto. E così fecero gli imballatori.

Il duca Ferdinando presentò una protesta formale a Bonaparte. Ricevette una risposta secca: «I termini del trattato sono stati rispettati. Se Sua Altezza Serenissima contesta la nostra interpretazione, possiamo rinegoziare l'armistizio nella sua interezza. A condizioni meno favorevoli.»

Ferdinando comprese il messaggio. Smise di protestare.

Le casse furono preparate nell'arco di tre settimane. Thouin si occupò dell'imballaggio dei sei Corrège.

Il 20 luglio 1796, tutto era pronto. Trenta carri attendevano nel cortile del palazzo ducale. Duecento soldati di scorta, comandati da un capitano nominato dallo stesso Bonaparte.

Affò venne ad assistere alla partenza. Stava in piedi all'ombra di un cancello, vestito con il suo frac nero, il volto impassibile. Osservava le casse che venivano caricate una ad una. Ogni cassa recava un'etichetta: «Museo Centrale delle Arti, Parigi».

Quando il convoglio si mise in movimento, Affò rimase lì, immobile, finché l'ultimo carro non scomparve in fondo alla strada.

Monge non attese la partenza del convoglio. Era già partito per Modena.

VIII — Modena e Bologna

Modena cadde nel maggio del 1796, pochi giorni dopo Parma. Il duca Ercole III d'Este si arrese senza combattere. Non aveva un esercito degno di questo nome. I suoi protettori austriaci erano appena stati sconfitti. Resistere avrebbe significato vedere la sua capitale saccheggiata. Preferì negoziare.

L'armistizio fu firmato il 17 maggio 1796. Bonaparte impose le sue condizioni: un contributo di guerra di sette milioni di franchi, la fornitura di viveri e cavalli per l'esercito francese e – un articolo ormai standard – «la cessione di venti dipinti e manoscritti a scelta della Repubblica francese».

Ercole firmò. Ma firmando, sapeva cosa stava consegnando. Quattro secoli di accumulo. I tesori della famiglia Este.

La famiglia Este governava Ferrara e Modena fin dal XIII secolo. Principi colti, mecenati illuminati e appassionati collezionisti, avevano creato una delle gallerie più belle d'Europa. Generazione

dopo generazione, avevano acquisito dipinti, commissionato opere e protetto artisti.

Ma nel 1746, Ercole III, pressato da difficoltà finanziarie, aveva venduto il suo bene più prezioso: *la Madonna di San Giorgio di Correggio*. Il re Augusto di Sassonia l'aveva acquistata per una somma favolosa. Era finita a Dresda.

Ora, cinquant'anni dopo, i francesi vennero a prendersi il resto.

Monge e Berthollet arrivarono a Modena il 28 luglio 1796. Erano accompagnati da Hassenfratz e da una squadra di quindici assistenti: restauratori, imballatori e disegnatori incaricati di documentare ogni opera rimossa.

Ad attenderli c'era il curatore della galleria ducale, Girolamo Tiraboschi.

Ricevette i commissari francesi nella grande galleria del palazzo ducale con una cortesia glaciale.

— Signori, sono a vostra disposizione. Qui troverete ciò che resta delle nostre collezioni dopo la sfortunata vendita del 1746.

— Sappiamo che avete perso il Correggio, disse Monge. Ma secondo le nostre informazioni, vi restano ancora alcuni pezzi importanti.

— Certo. Tiziano, Veronese, Tintoretto. Anche la scuola ferrarese è ben rappresentata: Dosso Dossi, Garofalo, i primi maestri. E la nostra biblioteca possiede manoscritti miniati di grande valore.

— Mostratecelo, disse Berthollet.

La loro prima tappa fu il *Ritratto di Alfonso d'Este*. Dipinto intorno al 1523, raffigurava il duca in armatura, con in mano il suo scettro di comando. Una figura marziale dallo sguardo intenso, vestita con un'armatura scura impreziosita da dettagli dorati.

— Le dimensioni? chiese Thouin.

— Centottanta centimetri per novanta. Olio su tela. Condizioni eccellenti.

Lo aggiunse alla sua lista.

Tiraboschi li condusse in altre sale. C'era un secondo Tiziano: il *Ritratto di un uomo dallo sguardo malinconico*, una figura misteriosa dall'espressione malinconica. Poi un *Ritratto di Gian Giorgio Trissino*, umanista e poeta, raffigurato di tre quarti in una veste scura, con la mano appoggiata su un libro aperto, un ritratto da studioso di quella sobrietà veneziana caratteristica del periodo maturo di Tiziano.

— Altri due Tiziani, disse Monge.

— Tre Tiziani, signori? protestò Tiraboschi. State svuotando la nostra collezione veneziana.

— Stiamo applicando il trattato. Venti opere. Per il momento ne abbiamo selezionate solo tre.

Tiraboschi sospirò e li condusse nella sezione dedicata alla scuola ferrarese. Lì si trovavano le opere più singolari della collezione, dipinti che non si potevano ammirare in nessun altro luogo.

Innanzitutto, Dosso Dossi. Giovanni di Niccolò de Luteri, detto Dosso Dossi, pittore di corte dell'Este nel XVI secolo. Il suo stile era unico: paesaggi onirici dai colori scintillanti, figure mitologiche in ambientazioni fantastiche, un'atmosfera da sogno a occhi aperti.

Si fermò davanti a un dipinto raffigurante *Giove, Mercurio e Virtù*. Giove regnava tra le nuvole, Mercurio reggeva il suo caduceo e la Virtù si ergeva tra di loro in una magica luce dorata. Il cielo era di un blu irreale. Ogni cosa era immersa nell'atmosfera onirica così caratteristica di Dosso.

— Dosso era il pittore preferito di Alfonso I, disse Tiraboschi. Amava queste atmosfere leggendarie. Questi mondi immaginari in cui la mitologia prendeva vita.

— Questo qui, disse Monge.

Scelse inoltre una *Sacra Famiglia*, una composizione sacra in un paesaggio boschivo dai toni dorati, con una figura contemplativa caratteristica del pittore prediletto di Alfonso I d'Este.

Poi venne Garofalo. Benvenuto Tisi, detto Garofalo, un altro maestro ferrarese. Il suo stile era più classico di quello di Dosso, ma con un'eleganza raffinata. Monge scelse una *Vergine con Bambino* e una *Natività*.

Infine, i primitivi del XV secolo: Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti. Questi pittori avevano sviluppato uno stile strano, quasi allucinatorio, con figure spigolose dai drappeggi spezzati, architetture fantastiche e una tensione nervosa in ogni composizione.

— Tanto più vale la pena accettarli, replicò Berthollet.

— Il Museo deve essere universale. Deve rappresentare tutte le scuole.

Proseguirono l'inventario. Un monumentale Veronese: *L'Adorazione dei Magi*, una grande composizione larga quattro metri che raffigura l'Adorazione dei Magi in un ambiente palaziale con architettura veneziana, una folla di personaggi in sontuosi costumi, luce brillante.

— Questo dipinto fu acquistato dal duca Cesare d'Este nel 1657, spiegò Tiraboschi. Proveniva da una commissione privata per un palazzo in Emilia.

— Dimensioni?

— Quattrocentodieci centimetri di larghezza per duecentoventi di altezza. È un'opera monumentale. Trasportarla sarà complicato.

— Abbiamo trasportato qualcosa di ancora più grande. Prenderemo questo.

Monge aggiunse alla sua lista un Tintoretto — *La Presentazione di Gesù al Tempio*, una grande tela di tre metri per due, dipinta per la Scuola Grande di San Marco.

Ma i quadri non erano tutto. C'era anche la biblioteca.

La biblioteca Este, fondata nel XV secolo, conteneva migliaia di manoscritti. La famiglia Este era da sempre una grande bibliofila e aveva collezionato codici medievali, incunaboli, edizioni rare e manoscritti miniati.

Berthollet, che nutriva anche un interesse per la scienza, visitò la biblioteca accompagnato dal bibliotecario capo. Esaminarono le collezioni per due giorni.

Berthollet selezionò quarantacinque manoscritti miniati. La famiglia Este aveva accumulato una straordinaria collezione di codici: breviari con scritte in oro su sfondo blu, trattati astronomici illustrati con sfere armillari e raccolte di poesie di corte ornate con ritratti di trovatori. Ogni volume era stato realizzato con cura per gli occhi di un principe.

C'erano anche carte nautiche portolane del XVI secolo decorate con mostri marini e navi; erbari illustrati che mostravano piante medicinali e le loro proprietà; e trattati di alchimia adornati con simboli misteriosi.

Il bibliotecario capo protestò. Berthollet lo ascoltò, poi continuò il suo inventario.

Tiraboschi teneva un registro personale, notte dopo notte, annotando l'origine e le circostanze di ogni prelievo. Ciò che non poteva conservare, voleva almeno averlo messo per iscritto.

Le casse modenesi partirono per Parigi il 15 agosto 1796. Quaranta carri carichi, trecento soldati di scorta. Il convoglio impiegò quattro settimane per attraversare le Alpi.

Il duca Ercole assistette alla partenza da una finestra del palazzo. Quattro secoli di collezioni familiari stavano per partire per la Francia: i dipinti di Tiziano commissionati da Alfonso I, i dipinti dei Dosso Dossi che Ercole II aveva ammirato e i manoscritti che Alfonso II aveva portato da Ferrara.

Ercole III morì sette anni dopo, nel 1803.

Ma a Parigi, i tesori modenesi furono integrati nella collezione del Museo Centrale. Le opere di Tiziano si unirono ad altre opere di Tiziano trafugate altrove. La collezione Dosso Dossi creò una sezione ferrarese unica nel suo genere. I manoscritti miniati arricchirono la Biblioteca Nazionale.

Questo è ciò che Grégoire, a Parigi, aveva cercato di formulare senza successo. Quella che veniva chiamata la salvaguardia del patrimonio dell'umanità era stata costruita, qui, sulla distruzione dei patrimoni individuali. Non aveva trovato un modo per scriverlo senza che suonasse come un'accusa o un'assoluzione. Perciò non l'aveva scritto.

Bologna capitolò il 19 giugno 1796. La città ospitava una famosa università, la più antica d'Europa. Era anche un importante centro artistico dove la scuola bolognese era fiorita nel XVI secolo con i Carracci, il Guercino e Guido Reni.

L'armistizio fu firmato il 23 giugno. Esso stabiliva le solite condizioni: contributi finanziari, forniture di cibo e trasferimento di opere d'arte e oggetti scientifici, per un totale di cento pezzi: dipinti, manoscritti e strumenti.

Monge arrivò il 25 giugno accompagnato da Berthollet e da una squadra allargata, ora composta da quindici assistenti: restauratori, imballatori, esperti. Il sistema veniva perfezionato. Ognuno conosceva il proprio ruolo. L'efficienza aumentava.

Furono ricevuti dal senatore Aldrovandi, in rappresentanza delle autorità comunali. Proveniente da un'importante famiglia bolognese, aveva dedicato la sua vita al servizio della città.

— Signori, Bologna si sottomette. Pagheremo il contributo. Consegneremo le opere richieste. Ma lo facciamo sotto costrizione. Sia chiaro. Non ci state convincendo. Ci state costringendo.

— Prendiamo atto della vostra posizione, senatore, rispose Monge. Ora agevolateci l'accesso alle collezioni.

— Vi agevolerò l'accesso, sì. Ma non agevolerò il saccheggio. Avrete ciò che il trattato prevede. Non un solo dipinto di più.

Monge sapeva che avrebbe preso di più. Bonaparte lo aveva detto senza mezzi termini: «Prendete tutto ciò che ha valore. I trattati sono fatti per essere interpretati».

Aldrovandi li condusse alla Galleria Nazionale d'Arte, ospitata nel Palazzo Poggi. Lì li attendeva il direttore, Marcello Oretti.

Era un appassionato meticoloso che aveva dedicato trent'anni alla catalogazione di tutte le opere d'arte bolognesi. Le sue registrazioni erano un esempio di precisione.

Per tutta la vita aveva servito l'arte della sua città. A differenza di Aldrovandi, non era certo che servirla oggi significasse opporvisi.

— Signori della Commissione, ho preparato i miei cataloghi. Lì troverete tutto il necessario per identificare le opere. Immagino che inizierete con il Carracci.

— Certamente, disse Monge. Questi sono gli elementi chiave.

— Seguitemi.

Camminarono in silenzio fino alla prima sala. Monge si aspettava la freddezza che aveva incontrato ovunque altrove da Milano in poi. Non arrivò.

— Vi stupite che io collabori con tanta facilità, disse Oretti senza che gli fosse chiesto nulla. Il senatore Aldrovandi protesta, e ha le sue ragioni. Io ho passato trent'anni a catalogare questi quadri in una città dove metà delle collezioni private restano chiuse al pubblico, dove uno studioso venuto da Napoli aspetta tre settimane un'autorizzazione per vedere un Carracci. Se Parigi li espone a chiunque, senza lettere di presentazione, senza favori da chiedere, non sono certo che sia una perdita pura e semplice.

— Lo pensate davvero? chiese Monge, che non aveva sentito questo argomento dalla bocca di nessun conservatore dalla partenza da Parigi.

— Lo penso quasi sempre. Il resto del tempo, penso di raccontarmi una storia per sopportare ciò che non posso impedire. Forse sono vere entrambe le cose.

Oretti li accompagnò attraverso le sale. La galleria occupava un intero piano del palazzo. I dipinti erano disposti per scuola e per periodo: prima i primitivi del XIV secolo, poi i maestri del Quattrocento e infine i grandi pittori del XVI e XVII secolo.

La sezione dedicata ai Carracci era la più importante. Annibale, Agostino e Ludovico, i tre cugini che avevano rivoluzionato la pittura italiana alla fine del XVI secolo reagendo contro il Manierismo.

Oretti indicò un dipinto monumentale.

— *L'Apparizione della Vergine a San Giacinto* di Ludovico Carracci. Tre metri e settantacinque per due metri e ventitre. Dipinto nel 1594 per la chiesa di San Domenico. Composizione con uno sfondo architettonico romano: la Vergine in gloria, sorretta da una nuvola di angeli, appare al santo inginocchiato nell'ombra del primo piano. Si noti il contrasto tra la luce celeste e l'oscurità terrena. Tutta la spiritualità del Carracci si concentra in questa opposizione.

Monge esaminò il dipinto. La monumentalità della composizione, il perfetto equilibrio tra realismo e idealizzazione, la maestria del chiaroscuro, tutto confermava la reputazione dei Carracci.

— Questo.

Oretti chiuse brevemente gli occhi.

— Questo è il nostro pezzo principale di Ludovico.

— Ragione di più.

Passarono poi ad Annibale Carracci. L'*Assunzione*, un imponente capolavoro barocco. La Vergine che ascende al cielo in una spirale di angeli e nuvole, gli apostoli a terra con le braccia alzate. Poi una *Comunione di San Girolamo* di Agostino Carracci, più

sobria: il vecchio morente che riceve l'Eucaristia in un silenzio monastico e in una luce soffusa.

— Entrambi, disse Monge.

Proseguirono poi verso Guercino. Oretti li fermò davanti a un *San Sebastiano curato da Sant'Irene*. Una composizione notturna di inquietante sensualità: la luce non proveniva da una fonte identificabile, ma emanava dai corpi stessi.

— Un'opera giovanile, disse Oretti. 1619. Guardate la luce.

— Anche questo.

— Prendete tutto ciò che ha valore.

— Prendiamo ciò che manca al Museo di Parigi.

Oretti annotò nel suo registro la calligrafia fitta e veloce. Ogni dipinto che partiva sarebbe stato documentato. Ogni perdita registrata. Notò anche che *la Santa Petronilla di Guercino*, un'immensa pala d'altare alta più di sette metri, originariamente commissionata per San Pietro a Roma e trasferita nel 1730 al Palazzo del Quirinale, si trovava a Roma.

— Non potrete portare questo qui, disse a Monge. Ma suppongo che i vostri colleghi se ne occuperanno quando andranno in Vaticano.

Prese nota. Roma sarebbe stata la tappa successiva.

Poi venne Guido Reni. Oretti si soffermò davanti a una *Pietà*. La Vergine teneva in grembo il corpo del Cristo morto. Una composizione triangolare di assoluta semplicità: nessuna decorazione, nessun accessorio, solo due figure in uno spazio vuoto, i colori ridotti al bianco della pelle di Cristo, all'azzurro della veste di Maria, al rosso del drappeggio. L'emozione scaturiva da questa purezza.

— Questo.

Aggiunse alla sua lista un *San Girolamo in meditazione*.

Ma Bologna possedeva anche tesori di altro genere. L'università ospitava notevoli collezioni scientifiche.

Il museo di fisica conteneva strumenti del XVIII secolo di precisione e varietà ineguagliabili: telescopi, microscopi, bussole a riflessione, macchine elettrostatiche, pompe pneumatiche.

Vi era un erbario contenente migliaia di esemplari botanici meticolosamente catalogati. Globi celesti e terrestri di notevole fattura. Collezioni mineralogiche.

Bonaparte aveva espressamente richiesto che anche opere provenienti da queste collezioni fossero incluse. L'Italia non doveva solo fornire dipinti, ma contribuire a tutti i campi del sapere.

Berthollet si occupò di questa parte della missione. Visitò il museo di fisica accompagnato dal professor Luigi Galvani, lo stesso uomo che aveva scoperto l'elettricità animale.

Galvani aveva dedicato la sua vita all'Università di Bologna. Ora vedeva i suoi strumenti spediti in Francia.

— Signore, disse a Berthollet. Questi oggetti non sono opere d'arte. Sono strumenti didattici. Senza di essi, il nostro insegnamento è seriamente compromesso.

— Un motivo in più per portarli a Parigi. Saranno utilizzati per formare ingegneri e fisici francesi. La vostra università potrà ordinarne altri.

— Con quali soldi? Bologna ha appena versato quindici milioni di contributi. Le nostre casse sono vuote. Ci vorranno anni per ricostituire queste collezioni.

Berthollet proseguì il suo inventario, annotando le dimensioni, le condizioni e il valore didattico di ogni strumento.

Selezionò in totale venti strumenti. Pompe ad aria per esperimenti nel vuoto. Set di lenti per l'ottica. Bilance di precisione. Apparecchiature chimiche.

Prese inoltre globi celesti e terrestri, magnifiche sfere di legno dipinte montate su telai di rame, nonché collezioni mineralogiche e botaniche.

Galvani guardò i suoi strumenti che venivano imballati, senza parole. Aveva trascorso la vita a misurare, pesare e verificare. Conosceva la differenza tra ciò che si può dimostrare e ciò che si può solo sopportare.

Berthollet visitò anche la sala di anatomia dell'università. Costruita nel 1637, era un piccolo anfiteatro in legno intagliato dove i professori dissezionavano i cadaveri davanti agli studenti.

Nella stanza erano inoltre esposti modelli anatomici in cera di Ercole Lelli – organi, sistemi nervosi, feti – che Berthollet desiderava per la Scuola di Medicina di Parigi.

Berthollet li stava già impacchettando.

Ma i prelievi non si limitarono a dipinti e strumenti. C'era anche la biblioteca universitaria.

Fondato nel XIII secolo e continuamente arricchito per cinquecento anni, conteneva migliaia di manoscritti medievali e preziosi incunaboli. Professori bolognesi vi avevano depositato le loro opere. Scribi vi avevano trascritto testi antichi. Miniatori vi avevano decorato libri d'ore.

Berthollet visitò la biblioteca con padre Anselmo Costadoni, un monaco benedettino che aveva dedicato la sua vita alla catalogazione dei suoi fondi. I manoscritti erano conservati in grandi armadi di quercia. Nell'aria aleggiava il profumo di pergamena antica. Costadoni estrasse i pezzi più preziosi: un *Codex Iustinianus* del XII secolo con iniziali dorate, un *Canone di Medicina latino del XIII secolo* di Avicenna, libri d'ore del XV secolo con miniature ancora vivaci – blu lapislazzuli, foglia d'oro, rosso vermiglio – un *Almagesto di Tolomeo*, un erbario illustrato del XIV secolo, un trattato di geometria di Euclide con diagrammi disegnati a inchiostro rosso. Berthollet ne prese alcuni e li mise da parte. Non ci fu discussione.

Complessivamente, furono selezionati trenta manoscritti.

— Trenta manoscritti, disse Costadoni con voce tesa. State decimando la nostra biblioteca.

— Ne avete ancora migliaia. Queste arricchiranno la Biblioteca Nazionale di Parigi.

— Dove nessuno li consulterà! A Parigi, chi si interessa dei manoscritti bolognesi di diritto romano? Qui, invece, sono vivi, usati, insegnati!

— A Parigi, saranno conservati, catalogati e resi accessibili agli studiosi di tutto il mondo.

— Accessibile non significa utilizzato. Questi manoscritti moriranno di indifferenza nei vostri archivi parigini.

Berthollet sapeva che Costadoni aveva in parte ragione. Molti manoscritti portati via dall'Italia finivano nei depositi della Biblioteca Nazionale, consultati raramente e gradualmente dimenticati.

Ma l'ordine era ordine. Bonaparte voleva arricchire Parigi. Questi manoscritti sarebbero stati rimossi.

L'inventario richiese venti giorni. Venti giorni trascorsi a esaminare le collezioni, le biblioteche, i depositi, a valutare, pesare, misurare, decidere.

Il 15 luglio 1796, Monge e Berthollet presentarono alle autorità bolognesi la loro lista definitiva: ottanta dipinti, venti strumenti scientifici, una decina di modelli in cera di Lelli, trenta manoscritti, collezioni mineralogiche e varie sculture – centottantasette pezzi in totale, a fronte di un trattato che ne prevedeva cento.

Il senatore Aldrovandi convocò una sessione straordinaria del Senato di Bologna. Davanti all'assemblea riunita, lesse l'elenco dei prelievi francesi.

— Ho protestato, rispose Aldrovandi. Il commissario Monge mi disse che i dipinti costituivano gli «elementi principali». Le altre categorie non venivano conteggiate ai fini della quota.

Il Senato votò una protesta formale. Fu redatto un documento ufficiale, firmato da tutti i senatori e indirizzato al generale Bonaparte.

La risposta di Bonaparte arrivò una settimana dopo. Una lettera di tre righe:

«Il trattato prevede cento opere d'arte e oggetti scientifici. I dipinti sono opere d'arte. Gli altri sono oggetti scientifici. Se non siete soddisfatti, posso prenderne altri. La scelta è vostra.»

Aldrovandi comprese il messaggio.

Mentre venivano preparate le casse, Oretti scrisse. Aprì il suo registro alla pagina del giorno e annotò: «15 luglio 1796. L'Annunciazione di Guercino. Olio su tela, 248 × 197 cm. Portata via alle quattordici da due soldati. La cornice è rimasta.» Questo era il suo modo di resistere, non attraverso la denuncia, ma attraverso una testimonianza precisa, la data, la misura, il fatto crudo.

Le casse bolognesi partirono per Parigi nell'agosto del 1796. Trenta carri carichi, duecento soldati di scorta. Il viaggio verso nord sarebbe durato quattro settimane.

Oretti e Aldrovandi osservarono la partenza, fianco a fianco nel cortile del palazzo, immobili, mentre i carri si perdevano in lontananza.

Su ciascun coperchio, la stessa iscrizione stampata a stencil: «Museo Centrale delle Arti, Parigi».

Quando l'ultimo carretto scomparve in fondo alla strada, Aldrovandi si rivolse a Oretti.

— Si sono presi tutto. I Carracci. Il Guercino. Guido Reni. Gli strumenti di Galvani. I modelli in cera di Lelli. Tutto.

— Non tutto, rispose Oretti.

— Ho conservato i cataloghi. Ho conservato le descrizioni. Ho conservato i ricordi.

Aldrovandi annuì. Poi ognuno tornò a casa.

Perché Bonaparte stava rivolgendo lo sguardo verso Roma.

Mentre le casse provenienti da Parma, Modena e Bologna erano in viaggio verso Parigi, Bonaparte continuava la sua campagna militare. Gli austriaci non si erano arresi. Stavano ricostruendo i loro eserciti. Stavano preparando una controffensiva.

L'estate e l'autunno del 1796 furono segnati da una serie di battaglie decisive. Castiglione, il 5 agosto: una vittoria francese contro gli austriaci comandati da Wurmser. Bassano, l'8 settembre: un'altra vittoria, con gli austriaci respinti verso nord. Arcole, a novembre: tre giorni di aspri combattimenti su uno stretto ponte; lo stesso Bonaparte rischiò di perdere la vita.

Poi venne Rivoli, il 14 gennaio 1797. La battaglia decisiva. Bonaparte annientò l'esercito austriaco comandato da Alvinczy. Ventimila prigionieri. Gli austriaci persero definitivamente l'Italia settentrionale.

Diciannove giorni dopo, il 2 febbraio 1797, Mantova capitolò. La città aveva resistito per otto mesi. Assediata, affamata, devastata dal tifo, aveva tenuto duro. Ma dopo Rivoli, la resistenza era inutile. Il comandante austriaco Wurmser si arrese.

Con la caduta di Mantova, tutta l'Italia settentrionale passò sotto il controllo francese. I ducati furono sottomessi. Gli austriaci furono sconfitti. Venezia, neutrale ma terrorizzata, non fece nulla.

Rimaneva un solo obiettivo. Il più grande di tutti.

CAPITOLO III: ROMA E VENEZIA (1797)

I — L'ingresso nella Città Eterna

Monge e Berthollet arrivarono a Roma il 25 febbraio 1797. La città li impressionò, loro malgrado. Avevano già visto Milano, Bologna, Parma. Ma Roma era diversa. Era la Città Eterna. Il *caput mundi*. Lo sapevano prima ancora di arrivare.

Scesero dalla carrozza nei pressi del Campidoglio. La collina, cuore politico dell'antica Roma, dominava il Foro. Rovine si estendevano a perdita d'occhio: colonne spezzate, archi trionfali, templi crollati, basiliche ricoperte di vegetazione. In mezzo a queste vestigia dell'antichità sorgevano chiese barocche, palazzi rinascimentali e fontane monumentali.

Roma era un palinsesto. Ogni epoca aveva lasciato la sua impronta: il passato pagano, il Medioevo cristiano, il Rinascimento umanista, il Barocco trionfante, tutti coesistevano in una miscela unica.

Monge contemplò questo spettacolo. Tutte queste civiltà sovrapposte, tutti questi secoli accumulati nello stesso spazio.

— Impressionante, mormorò Berthollet accanto a lui.

— Più di questo. È travolgente. Si può sentire il peso della storia. Tutte queste civiltà sovrapposte. Tutti questi secoli accumulati.

— Un motivo in più per prelevare ciò che ha valore. Salveremo questi tesori. Li preserveremo per le generazioni future.

Si stabilirono in un palazzo requisito vicino al Vaticano. Da lì, poterono esplorare le diverse collezioni: il Vaticano con i suoi straordinari musei, ma anche il Campidoglio con le sue antiche collezioni, i palazzi Borghese, Barberini e Farnese con le loro gallerie di dipinti, e le innumerevoli chiese che custodiscono affreschi, sculture e pale d'altare.

Da dove cominciare? L'imbarazzo della scelta era reale. Roma custodiva più tesori artistici di tutte le altre città visitate fino a quel momento messe insieme.

Bonaparte decise. Il 27 febbraio scrisse a Monge: «Concentratevi prima sul Vaticano. Voglio *l'Apollo del Belvedere*. Voglio *il Laocoonte*. Voglio le due statue di Bruto. Iniziate da lì. Poi potrete pensare al resto.»

Il 28 febbraio si recarono in Vaticano. Furono ricevuti dal cardinale Doria Pamphilj, Segretario di Stato della Santa Sede, e da Ennio Quirino Visconti, curatore dei Musei Pontifici.

Il cardinale apparteneva a una delle famiglie più importanti di Roma. I Doria avevano servito il papato per generazioni, fornendo cardinali, diplomatici e amministratori. Il cardinale Doria incarnava questa aristocrazia romana intimamente legata alla Santa Sede.

Ricevette i francesi in una sala del Palazzo Apostolico. Sobria, elegante, decorata con affreschi cinquecenteschi. Ritratti di papi adornavano le pareti. Nell'aria aleggiava un'atmosfera di antico potere, di tradizione millenaria.

— Signori, la vostra presenza qui è un'offesa. Un'offesa al cristianesimo. Un'offesa alla Chiesa. Un'offesa a Dio stesso.

Monge rispose con calma.

— Vostra Eminenza, non siamo venuti per offendere. Siamo venuti per dare esecuzione ai termini di un armistizio legalmente firmato. L'articolo otto prevede il trasferimento di cento opere d'arte. Siamo qui per identificare queste opere.

— Un armistizio firmato sotto costrizione! I vostri eserciti erano alle porte di Roma! Questo non è un accordo libero, è un'estorsione!

— La forma giuridica rimane valida, Eminenza. Un trattato firmato è un trattato firmato.

Il cardinale stava per rispondere quando Visconti lo interruppe con un gesto.

— Eminenza, mi permetta di intervenire. Credo che stiamo sprecando tempo in discussioni inutili. Questi signori hanno ricevuto degli ordini e li eseguiranno a prescindere da ciò che diciamo. Potremmo anche concentrarci sugli aspetti pratici.

Visconti era un aristocratico. Suo padre, Giovanni Battista Visconti, era stato curatore dei musei pontifici prima di lui. Visconti stesso aveva pubblicato diversi volumi di catalogazione di sculture antiche. Conosceva ogni pezzo, ogni dettaglio, ogni storia.

Era anche un uomo pragmatico. Capiva che le proteste non avrebbero potuto fermare i francesi. L'unica cosa che si poteva fare era assicurarsi che le opere d'arte fossero maneggiate con cura e che non subissero danni durante il trasporto.

Si rivolse a Monge e Berthollet.

— Signori, presumo abbiate una lista. Opere che desiderate in particolare.

— Certamente, rispose Monge, porgendo un documento.

Visconti lo osservò. Il suo volto si fece sempre più cupo.

— *L'Apollo del Belvedere*. *Il Laocoonte*. *Il Torso del Belvedere*. I busti di Bruto. Vorreste prendere tutto. Vorreste svuotare il Vaticano dei suoi tesori più preziosi.

— Accettiamo quanto stabilito nell'armistizio. Cento opere.

— Ma non delle cento qualsiasi! Le cento più belle! Le cento più importanti! È studiato per umiliarci. Per mostrare a tutta la cristianità che Roma è sconfitta, spogliata e umiliata.

Visconti aveva ragione. Monge non poteva contestarlo. Quello era l'obiettivo. Bonaparte voleva dei simboli. Rimuovere l'Apollo dal Vaticano significava privare Roma del suo status di capitale delle arti. Installare l'Apollo al Museo Centrale delle Arti significava trasferire tale status a Parigi.

— Cominciamo dal Museo Pio-Clementino, disse Berthollet. Vogliamo vedere le sculture antiche.

Visconti rimase immobile.

— Seguitemi.

Attraversarono una serie di gallerie e cortili. Il Vaticano era un labirinto: corridoi infiniti decorati con affreschi, scalinate monumentali, sale immense. Ovunque, l'accumulo di secoli di ricchezza e potere.

Il Museo Pio-Clementino occupava un'ala del palazzo. Era stato creato dai papi Clemente XIV e Pio VI per ospitare sculture antiche. La collezione era straordinaria; nel corso dei secoli, i papi avevano accumulato marmi rinvenuti durante gli scavi a Roma: statue greche e romane, busti di imperatori, sarcofagi scolpiti, mosaici – tutto ciò che duemila anni di storia avevano lasciato in eredità.

Visconti li guidò attraverso le sale, spiegando l'origine di ogni opera. Parlava con passione, ma anche con una crescente tristezza.

Entrarono nella Sala delle Muse. Una sala circolare le cui pareti, ricoperte di nicchie, contenevano statue. Al centro, su un piedistallo, si ergeva *il Torso del Belvedere*.

Si trattava di un frammento di scultura. Un torso maschile senza testa, braccia né gambe. Solo il tronco e parte delle cosce, l'uomo seduto su una pelle animale posta su un masso di marmo pentelico. Altezza: un metro e cinquantanove. Peso stimato: 800 chilogrammi. Ma che torso! La muscolatura era resa con una potenza straordinaria. Ogni muscolo era visibile, teso, pronto all'azione. Si poteva percepire la forza racchiusa in questo corpo frammentato. La schiena leggermente incurvata suggeriva un movimento di torsione. I muscoli addominali formavano un rilievo pronunciato. I muscoli pettorali erano massicci.

— Una scultura greca del I secolo a.C., spiegò Visconti con voce grave. Firmata Apollonio, figlio di Nestore, di Atene. La firma è

incisa nella roccia che funge da base. Michelangelo la studiò per ore. Si rifiutò di restaurarla, ritenendo che aggiungervi degli arti sarebbe stato un sacrilegio.

Accarezzò teneramente il marmo.

— Quest'opera aveva influenzato tutta la scultura occidentale dal Rinascimento in poi. Gli ignudi sulla volta della Cappella Sistina ne sono direttamente ispirati. Questo torso ha plasmato la concezione michelangiolesca del corpo in tensione. *Il Giorno* della tomba di Giuliano de' Medici a Firenze e la *Vittoria a Palazzo Vecchio* ne sono esempi emblematici. Ogni scultore che desiderava rappresentare la potenza e l'energia contenuta ha studiato questo torso. La si chiamava la scuola di Michelangelo.

Thouin esaminò il marmo, ne valutò il peso e considerò gli aspetti logistici del trasporto.

— Il trasporto è possibile, ma delicato. Sarà necessaria una cassa imbottita. Evitare qualsiasi urto. Il marmo sembra integro, ma non si può mai essere certi. Una crepa invisibile potrebbe formarsi durante il trasporto.

— Lo prenderemo, decise Berthollet, annotandolo sulla sua lista.

Passarono alla stanza successiva. Il Gabinetto di Apollo. E lì, in una nicchia appositamente progettata per metterla in mostra, si ergeva la statua. *L'Apollo del Belvedere*. Monge si fermò di colpo. Aveva visto riproduzioni, incisioni, calchi in gesso. L'originale lo sbalordì.

La statua poggiava su un piedistallo di marmo rosso. Era alta due metri e ventiquattro, base esclusa. Marmo di Paro di un bianco abbagliante. La lucidatura era perfetta. Alla luce che filtrava dalle alte finestre, il marmo sembrava quasi traslucido.

Apollo era raffigurato come un giovane, appena uscito dall'adolescenza. Nudo. In una posa al contempo rilassata e dinamica. Il suo peso poggiava sulla gamba destra. La gamba sinistra era leggermente piegata, con il piede appoggiato dietro di lui. Il braccio sinistro era teso, impugnando un arco. Il braccio

destro era abbassato, la mano che un tempo reggeva una freccia, ora perduta.

Il suo capo era rivolto a sinistra, come se il dio stesse guardando in lontananza, forse verso un nemico appena ucciso, forse verso un paesaggio che stava contemplando. La sua espressione era serena, quasi distaccata. Nessuna emozione violenta. Solo una quieta nobiltà.

I suoi capelli erano acconciati in intricati riccioli tenuti fermi da una fascia. Alcune ciocche le ricadevano sulle spalle.

Il corpo era anatomicamente perfetto. Le proporzioni erano ideali. Ogni muscolo era al suo posto, né troppo sviluppato né troppo debole. Le transizioni tra le diverse parti del corpo erano fluide e naturali. Era il perfetto equilibrio tra forza e grazia, potenza ed eleganza.

— Una copia romana di un originale greco perduto, disse Visconti. Probabilmente realizzata nel II secolo d.C. L'originale era una scultura in bronzo del IV secolo a.C., probabilmente attribuita a Leocare, scultore alla corte di Alessandro Magno. Ma tutto ciò è ipotetico. L'originale è scomparso. Rimane solo questa copia.

Si avvicinò alla statua.

— Fu ritrovata nel 1489 nelle proprietà del cardinale Giuliano della Rovere, probabilmente ad Anzio. Il cardinale Giuliano della Rovere la acquistò immediatamente. Fu lui che, divenuto papa Giulio II, la fece collocare nel cortile del Belvedere, dove si trova tuttora.

Visconti si rivolse a Monge e Berthollet.

— Winckelmann scrisse che rappresentava «l'ideale più alto dell'arte tra tutte le opere dell'antichità scampate alla distruzione». Mengs trascorse mesi a disegnarla. Canova venne a contemplarla. Non è semplicemente una scultura. È il canone. Il modello assoluto. Il riferimento definitivo.

— Tanto più ragione per portarla al Museo Centrale delle Arti, rispose Berthollet. Un'opera di tale importanza non può rimanere rinchiusa qui, dove solo pochi privilegiati possono vederla.

— Solo pochi eletti? esclamò Visconti indignato. Il Vaticano è aperto! Qualsiasi artista con una raccomandazione può venire a studiare le nostre collezioni! Abbiamo una tradizione di ospitalità che risale al Rinascimento!

— Una raccomandazione, per la precisione. Bisogna conoscere qualcuno. Avere delle conoscenze. Non è aperto al pubblico. Al Museo Centrale delle Arti, invece, chiunque può entrare. Nessuna raccomandazione. Nessun privilegio. Questa è la differenza tra l'Ancien Régime e la Repubblica.

Visconti stava per replicare, ma si trattenne. Che senso aveva discutere? I francesi avevano preso la loro decisione. L'Apollo sarebbe partito.

Thouin esaminò la statua da ogni angolazione. Valutò il peso, controllò i punti di fissaggio alla base e cercò eventuali punti deboli.

— Circa novecento chili, stimò. Marmo molto denso. Nessuna crepa visibile. Le braccia sono restauri rinascimentali. Si vedono le giunture. Anche la gamba destra, in parte. Ma il torso e la testa sono antichi.

— Questi restauri rappresentano un problema per il trasporto?

— Sono ben fatte. Fissate con borchie di bronzo. Dovrebbero reggere. Ma bisogna maneggiarle con cura. Se un braccio si rompe durante il viaggio, sarà catastrofico.

— Quindi assicurati che nulla si allenti.

Visconti ascoltò questo scambio con disgusto. Quegli uomini parlavano dell'Apollo *come* se fosse un oggetto qualsiasi. Ne calcolavano il peso. Valutavano i rischi del trasporto. Non vedevano l'opera d'arte. Vedevano solo un blocco di marmo da spostare dal punto A al punto B.

— Non capite. Non potete capire. Questa statua non è solo un oggetto che si può spostare a piacimento. Ha un contesto. Un legame con il luogo che la ospita. Portarla via da qui significa ucciderla spiritualmente.

Monge rispose a bassa voce.

— Signor Visconti, i Romani effettivamente presero le statue greche e le portarono a Roma. Nessuno li critica oggi per questo. Al contrario, vengono ringraziati per aver preservato queste opere.

— I Romani erano conquistatori brutali che saccheggiavano senza vergogna. Voi affermate di essere diversi. Parlate di civiltà, progresso, istruzione. Ma agite esattamente come loro. Siete dei predoni che placano la coscienza con bei discorsi.

— Forse. Ma il risultato è lo stesso. Queste opere saranno a Parigi. Saranno viste. Studiate. Ammirate. Non è questo il punto principale?

— No. La cosa essenziale è il rispetto. Rispetto per chi possiede queste opere. Rispetto per il loro legame con il luogo d'origine. Voi state calpestando tutto questo.

La discussione si era avvitata in tondo. Alla fine, Monge decise.

— Signor Visconti, rispettiamo la vostra posizione. Ma i nostri ordini sono chiari. Apollo andrà a Parigi. Così come *Laocoonte*, *Il Torso* e le altre opere in lista. Nulla di ciò che dirà cambierà le cose.

— Allora perché discuterne? Se tutto è già deciso, perché questa farsa di dialogo?

— Perché abbiamo bisogno della vostra competenza. Per imballare le sculture. Per assicurarci che non si danneggino durante il trasporto. Potete rifiutarvi di collaborare. Ma in tal caso, faremo il lavoro noi. Con tutti i rischi che ciò comporta.

Visconti comprese il ricatto. O aiutava i francesi e le sculture avrebbero avuto la possibilità di arrivare intatte a Parigi, oppure si rifiutava e rischiavano di essere danneggiate dall'incompetenza.

— Benissimo. Collaborerò. Non per aiutarvi, ma per proteggere le opere. È mio dovere di curatore. Anche in queste circostanze.

— Apprezziamo la vostra dedizione.

— Lo sto facendo sotto costrizione.

— Fate come credete.

Passarono alla stanza successiva. Il Gabinetto *del Laocoonte*. Al centro si ergeva il gruppo scultoreo.

Il Laocoonte raffigurava il sacerdote troiano e i suoi due figli attaccati da serpenti inviati dagli dèi. Tre figure avvinghiate in una lotta disperata. Il padre, al centro, con il corpo muscoloso teso dallo sforzo, la testa reclinata all'indietro e la bocca spalancata in un grido di dolore. I figli minori, ai lati, anch'essi intrappolati nelle spire dei serpenti. La scultura, alta due metri e quarantadue, fu realizzata in marmo di Paro e rinvenuta nel 1506 negli ex appartamenti imperiali ai piedi del colle Esquilino, vicino al Colosseo. Papa Giulio II la acquistò immediatamente e la collocò in Vaticano.

— Un capolavoro dell'arte ellenistica, spiegò Visconti. Probabilmente scolpito nel I secolo a.C. da Agesandro, Polidoro e Atenodoro di Rodi. Tre scultori che lavorarono insieme. La loro collaborazione è evidente nella composizione: ogni figura è trattata in modo diverso, eppure il tutto forma un insieme unitario.

Mostrò i dettagli.

— Il padre occupa il centro. È il punto focale. Il suo corpo è il più sviluppato, il più muscoloso. Sta combattendo attivamente, cercando di strappare il serpente dalla sua presa. I suoi muscoli sono tesi al massimo. Si possono vedere le vene gonfie. La pelle si raggrinzisce in corrispondenza delle articolazioni.

Indicò la testa.

— L'espressione è notevole. Bocca aperta. Sopracciglia aggrottate. Occhi rivolti al cielo, come a chiedere perché gli dèi lo stiano punendo. È un pathos tragico. La sofferenza umana di fronte a un destino ineluttabile.

Poi mostrò i figli.

— I due ragazzi sono trattati in modo diverso. Quello a sinistra, il figlio maggiore, continua a lottare: il suo corpo resiste, i suoi muscoli si contraggono. Quello a destra, il figlio minore, sembra già sconfitto. Il suo corpo cede. Le forze lo abbandonano. Si percepisce la progressione: il padre eroico, il figlio maggiore che resiste, il figlio minore che soccombe.

Visconti si avvicinò alla scultura.

— Quest'opera ha influenzato l'intero Rinascimento. Michelangelo la vide il giorno stesso della sua scoperta. Corse per Roma per ammirarla. Cambiò la sua concezione della scultura. Il Mosè, gli Schiavi, tutto deriva da essa.

Toccò il marmo con delicatezza.

— Ma al di là dell'influenza artistica, c'è un'intenzione più profonda. Questa scultura parla della condizione umana. Della sofferenza inutile. Del silenzio degli dei di fronte all'agonia degli innocenti.

Monge ascoltava, affascinato suo malgrado. Visconti trasformava la scultura in filosofia. Non si limitava a descrivere la tecnica. Ne svelava il significato. La dimensione umana dell'opera.

Berthollet, più pragmatico, lo interruppe.

— Signor Visconti, questi sono spunti interessanti. Ma dobbiamo andare avanti. Anche questa scultura andrà a Parigi. Come è fissata alla base?

Visconti sospirò.

— Il gruppo scultoreo è composto da diversi blocchi assemblati. Il corpo del padre è monolitico, ma le braccia, le gambe e i figli

sono blocchi separati, uniti da perni di bronzo e cemento. Si può smontare tutto per facilitare il trasporto.

— Ottimo. Lo smonteremo. Sarà più sicuro.

— Smontare *il Laocoonte* …, mormorò Visconti. Separare le figure. Rompere l'unità della composizione. È… è un sacrilegio.

— Un sacrilegio necessario. Meglio smontarlo correttamente che rischiare di rompere tutto durante il trasporto.

Visconti non ricevette risposta. Rimase lì, davanti *al Laocoonte*, come se lo vedesse per l'ultima volta. Monge congedò Visconti. Gli operai iniziarono a lavorare.

II — L'inventario e il saccheggio del Vaticano

I giorni seguenti furono dedicati all'inventario sistematico delle collezioni vaticane. Monge, Berthollet e la loro squadra lavorarono dall'alba al tramonto, visitando stanza dopo stanza, esaminando scultura dopo scultura.

Visconti li accompagnava ovunque. Aveva accettato di collaborare, ma questa collaborazione era dolorosa. Ogni opera selezionata suscitava un commento venato di malinconia. Raccontava la storia di ogni pezzo come si racconterebbe la storia di un amico che sta per morire.

Nella Galleria dei Candelabri, esaminarono immensi candelabri di marmo rinvenuti tra le rovine della villa di Adriano a Tivoli. Alti due metri e mezzo, erano finemente scolpiti: ghirlande vegetali si avvolgevano attorno ai fusti, figure mitologiche danzavano sulle basi e grifoni ne custodivano la sommità.

— Questi candelabri risalgono al II secolo d.C., spiegò Visconti. Adornavano la villa di Adriano. L'imperatore li fece scolpire in marmo pentelico importato dalla Grecia. Sono testimonianza della raffinatezza dell'arte romana al suo apice.

Berthollet annotò: «Due candelabri antichi. Priorità media.»

Nella Galleria delle Statue, furono catalogate decine di sculture. Imperatori romani: il giovane Augusto, dal volto sereno e idealizzato; Marco Aurelio, il filosofo, barbuto e pensieroso; Caracalla, brutale, dallo sguardo duro. Ogni ritratto rivelava la personalità del sovrano; gli scultori romani eccellevano in questo realismo psicologico.

Anche gli dei. Giove che tuona, con il braccio alzato per scagliare fulmini. La maestosa Giunone, avvolta nel suo peplo. Minerva con l'elmo, che impugna lancia e scudo. Il giovane Bacco, coronato di foglie di vite. Ogni divinità rappresentata secondo i canoni iconografici stabiliti dalla tradizione.

— Quante sculture ci sono in questa stanza? chiese Monge.

— Cinquantatré, rispose Visconti.

— Tutte catalogate. Tutte documentate. Ho pubblicato sette volumi che descrivono queste collezioni. Ora le disperderete voi.

— Non ci stiamo disperdendo. Ci stiamo concentrando. A Parigi, tutte queste sculture saranno riunite. Formeranno una collezione più coerente rispetto a qui, dove sono sparse in stanze diverse.

— Una collezione coerente? Chiamate coerenza l'atto di strappare opere dal loro contesto millenario per ammassarle in un museo moderno? State stravolgendo il significato delle parole.

Berthollet intervenne prontamente.

— Signor Visconti, apprezziamo la vostra erudizione. Tuttavia, i vostri commenti stanno rallentando il nostro lavoro. Vi preghiamo di fornirci semplicemente le informazioni tecniche di cui abbiamo bisogno: dimensioni, peso e condizioni. Il resto non ci interessa.

Visconti si irrigidì.

— Capisco. Volete che diventi una semplice macchina. Che dimentichi che queste opere hanno una storia. Un significato. Un'anima.

— Le opere d'arte non hanno un'anima. Sono oggetti materiali. Molto belli. Molto preziosi. Ma pur sempre oggetti. Su di esse proiettate le vostre emozioni.

— E voi, voi le riducete alla loro mera materialità. Chi ha ragione? Il curatore che ama le opere, o il saccheggiatore che le considera bottino?

— Non sono un saccheggiatore. Sono un commissario della Repubblica francese in missione legittima.

— Legittimo! Il furto diventa legittimo quando viene commesso in nome della Repubblica?

Monge intervenne per placare le tensioni.

— Signori, non faremo alcun progresso se continuiamo a discutere. Signor Visconti, comprendiamo la sua posizione. Ma abbiamo un lavoro da fare. Aiutateci a farlo bene. È tutto ciò che chiediamo.

Visconti fece un respiro profondo.

— Benissimo. Continuiamo. Ma il mio silenzio non venga interpretato come consenso. Sto collaborando sotto costrizione. Nient'altro.

Entrarono nella Sala dei Busti. Visconti li guidò attraverso la collezione. Monge lo interruppe.

— I busti di Bruto. L'armistizio di Bologna li menziona specificamente. Si trovano sul Campidoglio, se non erro.

— Certo, rispose Visconti con rinnovata sbrigatività. Questi pezzi provengono dai Musei Capitolini, non dai nostri. Dovrete andarci separatamente.

— Ci andremo. Ma prima mostrateci cosa avete qui di paragonabile.

Visconti li condusse davanti ad alcuni busti della collezione vaticana. Due giorni dopo, Monge e Berthollet si recarono ai Musei Capitolini per recuperare le due opere specificamente menzionate nell'armistizio di Bologna.

Il busto di Giunio Bruto era di bronzo, alto quaranta centimetri. Rappresentava in modo austero un uomo di mezza età dal volto severo, con i capelli corti e la barba appena accennata, lo sguardo diretto e inflessibile. Era l'immagine del repubblicano intransigente, il fondatore che aveva cacciato i re e instaurato la Repubblica.

— Questo busto risale al III secolo a.C., spiegò il curatore dei Musei Capitolini. Ma l'identificazione con Giunio Bruto è ipotetica. Non ne abbiamo la certezza. Potrebbe trattarsi di qualsiasi personaggio romano di spicco dell'epoca repubblicana.

— Non importa, rispose Berthollet. L'armistizio lo menziona esplicitamente. Quindi prenderemo quello.

Il busto di Marco Bruto era in marmo. Più grande: sessantacinque centimetri. Rappresenta un giovane dal volto nobile, ma tormentato. Le sopracciglia sono leggermente aggrottate. Le labbra sono serrate. Un'espressione di determinazione mista a dubbio.

— Marco Bruto, l'assassino di Cesare, commentò Monge a bassa voce. Un simbolo della resistenza repubblicana contro la tirannia. Ma anche un simbolo di ambiguità morale. Bruto uccise il suo protettore. Il suo atto fu eroico o criminale? Tirannicidio o semplice omicidio? Gli stessi Romani erano divisi sulla questione.

Bonaparte desiderava questi due busti per ovvie ragioni simboliche. Giunio Bruto, fondatore della Repubblica. Marco Bruto, che l'aveva difesa contro Cesare. Due figure che legittimarono la Repubblica francese e, per estensione, l'assassinio dei tiranni.

Monge osservò a lungo i due busti.

— Questi busti saranno quindi inviati a Parigi. Per celebrare la Repubblica francese.

L'inventario durò due settimane. Oltre alle sculture, Monge e Berthollet visitarono anche le gallerie di pittura vaticane.

La Stanza della Segnatura, decorata da Raffaello tra il 1508 e il 1511, conteneva quattro affreschi magistrali che rappresentavano i domini del sapere umano: la teologia (*La Disputa del Santissimo Sacramento*), la filosofia (*La Scuola di Atene*), la poesia (Il *Parnaso*) e il diritto (*Le Virtù Cardinali e la Legge*).

Questi affreschi erano impossibili da spostare. Erano parte integrante delle pareti. Qualsiasi tentativo di staccarli li avrebbe distrutti. Monge e Berthollet dovettero rassegnarsi a lasciarli così com'erano.

Ma il Vaticano possedeva anche dipinti mobili di Raffaello.

La loro lista iniziava con un capolavoro assoluto: *la Trasfigurazione*, che i commissari francesi avevano appena rimosso dall'altare della chiesa di San Pietro in Montorio, sul colle del Gianicolo, dove si trovava dal 1523. Opera monumentale, di quattro metri e dieci per due metri e settantanove, fu l'ultima di Raffaello. Dipinta a olio su tavola, era stata iniziata nel 1518 per il cardinale Giulio de' Medici, il futuro papa Clemente VII. Raffaello morì nel 1520 prima di completarla. Il suo allievo, Giulio Romano, terminò le sezioni inferiori.

La composizione era audace. Accostava due scene bibliche: in alto, la trasfigurazione di Cristo sul monte Tabor, circondato da Mosè ed Elia; in basso, gli apostoli impotenti che cercavano di guarire un bambino epilettico.

Il contrasto era stridente. In alto, serenità divina, luce, trascendenza, Cristo che fluttuava in un'aura dorata. In basso, tumulto terreno, ombra, angoscia, gli apostoli che gesticolavano, la folla mormorante, il bambino in preda alle convulsioni.

Questa dualità creò una tensione drammatica. Pose la questione teologica fondamentale: come interviene il divino nel mondo materiale? La risposta di Raffaello fu chiara: solo attraverso la presenza diretta di Cristo. Senza di lui, persino gli apostoli sono impotenti.

Dal punto di vista tecnico, l'opera era straordinaria. La parte superiore, completata da Raffaello, mostrava la sua assoluta maestria. Le figure di Cristo, Mosè ed Elia possedevano una grazia ineffabile. I colori erano luminosi: bianchi brillanti, ori scintillanti e blu celestiali. La composizione risultava equilibrata nonostante lo sviluppo ascendente.

La parte inferiore, completata da Giulio Romano, era più scura. I colori erano terrosi: marroni, grigi, verdi scuri. E le figure erano più pesanti, meno idealizzate. Romano aveva rispettato lo stile del maestro senza però raggiungerne la trascendente leggerezza.

— Questo dipinto non deve viaggiare, disse Visconti. È troppo fragile. La tavola è antica. Si è deformata, forse si è crepata sotto la superficie. Il trasporto rischia di causare danni irreparabili.

Berthollet esaminò attentamente il dipinto. Notò le crepe nello strato di pittura, la deformazione della tavola e i vecchi restauri che si stavano scrostando.

— Prima del trasporto, il pannello verrà esaminato e rinforzato. I nostri restauratori sono eccellenti. Lo stabilizzeranno e rinforzeranno le giunture del legno. Dopodiché, lo trasporteremo in condizioni climatiche asciutte, evitando qualsiasi urto.

— Non capite. Questo pannello non può essere rinforzato in poche settimane. Ci vorrebbero mesi. E anche con il miglior trattamento, il viaggio rimane pericoloso. Aspettate almeno un anno. Dateci il tempo di prepararlo adeguatamente.

— Non abbiamo un anno. Il generale Bonaparte vuole che le opere romane arrivino a Parigi prima dell'estate. Partiamo tra sei settimane. Con o senza consolidamento preliminare.

Visconti capì che ogni obiezione era inutile. *La Trasfigurazione* sarebbe partita. A qualunque costo.

— Non verrà distrutto. Verrà salvato. Preservato.

Oltre *alla Trasfigurazione*, selezionarono altri dipinti.

Deposizione di Cristo da Santa Maria in Vallicella, opera di Caravaggio. Una composizione drammatica che mostra sei figure riunite attorno al corpo di Cristo calato nel sepolcro. Nicodemo e Giovanni sorreggono il corpo, la Vergine e altre due donne addolorate si trovano alle loro spalle, mentre Maria di Cleofa alza le braccia al cielo. Il crudo realismo di Caravaggio trasforma la scena religiosa in un dramma umano universale. I corpi sono pesanti, imponenti. La lastra tombale occupa il primo piano, enfatizzando la materialità della morte.

Visconti si soffermò a lungo davanti a quest'opera.

Un Cristo alla Colonna, scultura in marmo di struggente espressività, proveniente dalle riserve vaticane. Poi una serie di bronzi antichi: busti imperiali, statuette votive la cui esatta provenienza si era persa nei secoli. Opere senza nome, quasi senza storia, ma di un'inconfondibile qualità esecutiva.

Vari Perugino, maestro di Raffaello, rappresentativi della pittura umbra del XV secolo. Pinturicchio dai colori delicati. Fra Angelico di luminosa pietà.

Complessivamente, furono selezionati ventitré dipinti. Oltre alle centosette sculture già scelte. E ai manoscritti della Biblioteca Vaticana che Berthollet stava catalogando.

La Biblioteca Vaticana era una delle più ricche d'Europa. Fondata ufficialmente nel 1475 da Papa Sisto IV, aveva accumulato nel corso dei secoli manoscritti di ogni genere: codici greci e latini, libri evangelici miniati, trattati scientifici arabi, antichi palinsesti.

Il Trattato di Tolentino richiedeva cinquecento manoscritti. Berthollet impiegò un'intera settimana per selezionarli, assistito dal prefetto degli archivi papali, monsignor Borgia.

Borgia aveva dedicato la sua vita alla biblioteca. Conosceva ogni manoscritto, ogni incunabolo, ogni rarità. Ora, alla fine della sua vita, vedeva l'edificio che aveva pazientemente costruito sgretolarsi.

— Ecco il *Codex Vaticanus*, disse, indicando un manoscritto greco. IV secolo d.C. Una delle più antiche testimonianze del testo biblico. Contiene quasi l'intera Bibbia in greco. È una fonte testuale cruciale per stabilire il testo originale.

Berthollet esaminò il manoscritto. Pergamena ingiallita. Scrittura onciale greca. Settecentocinquantanove fogli. Rilegatura del XV secolo.

— Questo lo registreremo per un convoglio successivo.

— No! protestò Borgia. È il nostro tesoro più grande! Senza di esso, i nostri studi biblici sarebbero compromessi!

— Le copie esistono. Potrete lavorare sulle copie.

— Le copie non sostituiscono l'originale! Ogni dettaglio conta! Ogni correzione a margine! Ogni cancellatura! Un testo critico può essere stabilito solo esaminando i manoscritti originali!

— A Parigi, gli studiosi biblici francesi potranno esaminarlo. La vostra perdita è il loro guadagno.

Borgia abbassò la testa, sconfitto.

Berthollet proseguì la sua selezione. Un Virgilio del V secolo, uno dei più antichi manoscritti dell'Eneide, contenente miniature eccezionali. Un Terenzio del IX secolo con disegni marginali che illustrano le commedie. Un Tolomeo del XIII secolo con mappe geografiche miniate.

Anche manoscritti scientifici. Un'opera di Dioscoride del VI secolo che descrive piante medicinali con illustrazioni botaniche. Un palinsesto di Archimede in cui il testo greco era stato raschiato via e ricoperto di preghiere bizantine, ma dove i trattati matematici originali erano ancora riconoscibili. Traduzioni latine di Aristotele realizzate nel XII secolo.

Vangeli carolingi con splendide miniature. Ogni pagina era un capolavoro a sé stante: iniziali dorate, vignette narrative, bordi vegetali. I miniaturisti del IX secolo avevano raggiunto un livello di perfezione raramente eguagliato.

Cinquecento manoscritti. Cinquecento testimoni di duemila anni di cultura scritta. Cinquecento pezzi insostituibili che stavano per lasciare Roma per Parigi.

Borgia assistette a tutto ciò in silenzio. Annotò ogni manoscritto preso in un registro che teneva solo per sé.

Il 15 marzo 1797, l'inventario fu completato. Monge e Berthollet presentarono al cardinale Doria l'elenco definitivo: centosette sculture, ventitré dipinti, cinquecento manoscritti, oltre a una cinquantina di oggetti vari: medaglie, cammei, vasi antichi, bronzi.

Il totale superava di gran lunga le cento opere previste dal trattato. Ma Bonaparte aveva offerto la sua solita giustificazione. Le cento opere «principali» erano le sculture più importanti: l'Apollo, il Laocoonte, il Torso, le figure di Bruto. Le altre sculture erano «secondarie». I dipinti costituivano una categoria a parte. I manoscritti un'altra ancora. Gli oggetti vari non erano inclusi nel conteggio.

Si trattava di un evidente sofisma giuridico. Ma chi avrebbe potuto contestarlo? Il Papa era appena stato umiliato militarmente, costretto a firmare un trattato disastroso. Non aveva altra scelta che accettare l'interpretazione francese.

Il cardinale Doria protestò formalmente. Inviò una nota diplomatica. Esigeva che il numero delle opere fosse ridotto in conformità al trattato. Ricevette una risposta durissima da Bonaparte: «Se Sua Santità non è soddisfatto delle condizioni che stiamo applicando, possiamo rinegoziare l'intero trattato. Con condizioni ancora più sfavorevoli per la Santa Sede.»

Il Papa dovette cedere.

L'imballaggio iniziò il 18 marzo. Visconti supervisionò ogni operazione. Aveva mobilitato tutti i restauratori e gli artigiani del Vaticano. I carpentieri costruirono casse su misura. I fabbri

realizzarono strutture metalliche di rinforzo. I tessitori prepararono teloni protettivi.

Le sculture furono trattate per prime. Erano le più delicate. Un urto, una caduta, e secoli di arte sarebbero potuti andare distrutti.

Il 20 marzo l'Apollo venne rimosso dal suo piedistallo. Per sollevarlo in sicurezza fu necessario costruire un sistema di blocchi e carrucole. Dieci uomini operarono, guidati da Visconti che impartiva istruzioni a voce alta.

Lentamente, millimetro dopo millimetro, la statua si sollevò. Le corde si tesero. Il marmo lasciò il suo piedistallo. Per alcuni terrificanti secondi, l'Apollo fluttuò nell'aria, sospeso per le corde.

Poi venne delicatamente adagiato su un carrello imbottito, in posizione orizzontale, immobilizzato da cinghie.

Visconti esaminò meticolosamente la statua. Cercò la minima crepa. La minima scheggiatura. Niente. L'operazione era riuscita.

Il carro trasportò l'Apollo al laboratorio di imballaggio allestito in un cortile vaticano. Lì, lo attendeva una cassa speciale. A doppia parete in quercia, imbottita con paglia e tessuto dello spessore di quindici centimetri, con cinghie di cuoio per fissare la statua. Il coperchio era avvitato con viti di bronzo, che ne facilitavano l'apertura e l'ispezione.

La statua fu accuratamente collocata nella cassa. Visconti controllò che l'imbottitura fosse uniforme, che non vi fossero punti di pressione e che la statua non potesse muoversi nemmeno di un millimetro.

Soddisfatto, autorizzò la chiusura della cassa. Il coperchio fu avvitato. La cassa era pronta per il trasporto.

Visconti rimase a lungo in piedi davanti alla cassa chiusa. Dentro, Apollo dormiva. Ora invisibile. Ridotto a un blocco rettangolare di legno. La bellezza non era più visibile. Non più la perfezione. Solo un'altra cassa.

Il Laocoonte fu trattato successivamente. A differenza dell'Apollo, che era monolitico, il complesso era composto da diversi blocchi. Si decise di smantellarlo per facilitarne il trasporto.

L'operazione durò due giorni. Fu necessario rimuovere i perni di bronzo che tenevano insieme le diverse parti. Separare il torso del padre dalle braccia. Staccare i due figli. Isolare i serpenti.

Ogni pezzo era imballato nella propria cassa. In totale, sette casse per *il Laocoonte*. Sarebbero state riassemblate a Parigi.

Visconti assistette a questo smembramento con orrore. Vedere il gruppo scultoreo separato in pezzi fu come assistere a un corpo fatto a pezzi. L'unità artistica era andata in frantumi. *Il Laocoonte* non esisteva più. C'erano solo frammenti di marmo in casse.

— State distruggendo l'opera, disse a Thouin, che supervisionava l'operazione. Questo gruppo è stato concepito come un tutt'uno. Dividerlo significa ucciderlo.

— Lo rimonteremo esattamente com'era. Con gli stessi perni. Nello stesso punto. Nessuno noterà la differenza.

— Non capisci. Non è una questione di vedere. È una questione di essere. *Il Laocoonte* non sarà mai più ciò che era.

Thouin alzò le spalle.

— Mi occupo di logistica. Il mio lavoro è trasportare questi marmi a Parigi senza romperli. Se per farlo devo smontarli, li smonto.

Seguirono le altre sculture. *Il Torso del Belvedere* nella sua teca imbottita. I busti di Bruto avvolti in teli. Gli imperatori romani, gli dei greci.

I dipinti presentavano problematiche diverse. Alcuni erano dipinti su tavole di legno, come *la Trasfigurazione*. Altri erano su tela. Ogni supporto richiedeva un trattamento specifico. *La Trasfigurazione* fu rimossa dalla sua cornice. La tavola di legno fu rinforzata con traverse e poi rivestita con tela cerata.

I manoscritti erano più facili da imballare. Ognuno veniva avvolto in carta velina, poi in un panno e infine riposto in una scatola singola. I cinquecento manoscritti riempivano venti grandi casse.

Il 2 aprile 1797, tutto era pronto. Centotrentasette casse erano allineate nel cortile del Vaticano. Contenevano il cuore artistico di Roma. Duemila anni di accumulo. I tesori di imperatori, papi e cardinali collezionisti.

E tutto questo doveva essere inviato a Parigi.

Il convoglio si formò al mattino. Ventitré carri per le prime casse, le più pesanti, contenenti le sculture. Una scorta di trecento soldati comandati dal generale Miollis. Operai per aiutare con il carico e lo scarico. Restauratori per controllare lo stato delle opere lungo il percorso.

Visconti venne ad assistere alla partenza. Si fermò sui gradini di San Pietro, osservando i carri che venivano caricati uno ad uno.

Monge gli si avvicinò.

— Signor Visconti, volevo ringraziarvi per la vostra collaborazione. Senza la vostra competenza, non saremmo mai stati in grado di imballare queste opere con tanta cura.

Visconti lo guardò freddamente.

— Non ringraziatemi. Non l'ho fatto per voi. L'ho fatto per le opere. Affinché sopravvivessero al vostro furto.

— Capisco. Ma il vostro atteggiamento merita comunque rispetto.

— Mantenete il rispetto. Custodite con cura le nostre opere. Restauratele. Preservatele. Perché un giorno torneremo a prenderle. Quando la Francia sarà sconfitta. Quando l'Europa si solleverà contro la vostra arroganza. In quel giorno, reclameremo ciò che è nostro.

— Forse. Solo il tempo lo dirà.

— Non forse. Certamente. La storia ha i suoi cicli. Gli imperi cadono. Gli equilibri di potere cambiano. Oggi siete vittoriosi. Domani sarete sconfitti.

Porse la mano a Monge. Non per amicizia, ma per formale cortesia.

Monge strinse la mano tesa.

Il convoglio partì intorno a mezzogiorno. I carri attraversarono Roma. Il rumore delle ruote sul selciato riecheggiava tra le strette vie. I romani uscivano sulle soglie delle loro case per assistere al passaggio della processione.

Alcuni piangevano. Altri imprecavano. Alcuni sputavano per terra al passaggio dei soldati francesi. L'atmosfera era pesante, minacciosa. La scorta militare rimaneva vigile. Una rivolta poteva scoppiare da un momento all'altro.

Ma non accadde nulla. I Romani assistettero in silenzio alla scomparsa dei loro tesori.

Il convoglio lasciò Roma attraverso Porta del Popolo. Percorse la Via Flaminia in direzione nord. Destinazione: Parigi. Milleduecento chilometri.

Visconti rimase sui gradini di San Pietro finché l'ultima carrozza non scomparve. Poi tornò in Vaticano. Nel suo ufficio. Si sedette alla sua scrivania. Aprì il suo registro.

E iniziò a scrivere. Annotò ogni opera. La sua esatta provenienza. La sua storia. Le circostanze del prelievo. Scrisse con cura, formando ogni lettera distintamente. La precisione della sua mano non faceva alcuna differenza, ma continuò.

Nel frattempo, Roma veniva mutilata. Il Vaticano spogliato di tutto. La Città Eterna ridotta in miseria.

A cinquecento leghe da Roma, nelle lagune settentrionali, un'altra capitale attendeva il suo turno.

III — La caduta di Venezia e *i cavalli di San Marco*

Bonaparte continuò la sua campagna. L'Austria fu sconfitta, ma non ancora definitivamente sottomessa. I negoziati di pace si trascinarono a lungo. Vienna cercò di limitare le perdite territoriali. Bonaparte esigeva ingenti riparazioni di guerra.

Nel frattempo, era preoccupato per Venezia. La Serenissima Repubblica, stato indipendente da mille anni, aveva cercato di rimanere neutrale durante la guerra. Ma la sua neutralità propendeva per l'Austria. Bonaparte cercava un pretesto per intervenire.

Il pretesto si presentò nell'aprile del 1797. A Verona scoppiarono rivolte antifrancesi, durante le quali persero la vita alcuni soldati francesi. Bonaparte denunciò la complicità del governo veneziano e chiese scuse, risarcimenti e punizioni.

Il Senato veneziano, un governo oligarchico composto da nobili, non sapeva come reagire. Alcuni volevano resistere. Altri volevano sottomettersi. L'indecisione paralizzò l'istituzione.

Bonaparte non esitò. Il 1° maggio 1797 dichiarò guerra a Venezia. Le sue truppe occuparono la terraferma, i territori continentali della Repubblica. Il 12 maggio raggiunsero le rive della laguna, trovandosi di fronte a Venezia.

La città era inespugnabile via terra. Costruita su isolotti, poteva essere conquistata solo dalla marina. Ma Bonaparte non aveva una flotta. La marina francese era bloccata dagli inglesi.

Ma non aveva bisogno di conquistare Venezia militarmente. La sola minaccia era sufficiente. Il 12 maggio 1797, sotto la pressione francese, il Senato veneziano votò per il proprio scioglimento. Mille anni di Repubblica crollarono in un solo giorno.

L'ultimo doge, Lodovico Manin, abdicò. Si tolse il berretto ducale, lo consegnò al suo valletto e disse: «Non ne avrò più bisogno». Poi tornò a casa, distrutto dalla vergogna di aver presieduto alla fine della Serenissima Repubblica.

Bonaparte istituì un governo provvisorio. La Repubblica di Venezia fu sostituita da una municipalità democratica controllata dai francesi. I simboli del vecchio regime furono sistematicamente distrutti.

I leoni di San Marco, emblema di Venezia, furono rimossi dalle facciate pubbliche. Uno di essi, il leone alato di bronzo, fu calato dalla sua colonna. Un'operazione spettacolare che richiese impalcature e carrucole. Il leone, simbolo millenario del potere veneziano, giaceva ora sulla pavimentazione della piazza.

Lo stemma veneziano veniva rimosso ovunque comparisse. Le iscrizioni che glorificavano la Serenissima Repubblica venivano raschiate via. L'aquila imperiale degli Asburgo a volte sostituiva il leone, poiché Bonaparte aveva già deciso di cedere Venezia all'Austria nell'ambito dei negoziati di pace.

Fu un cinico tradimento. Bonaparte aveva usato il pretesto della difesa della libertà per rovesciare il governo veneziano. Ora stava vendendo Venezia all'Austria monarchica. La libertà era solo un pretesto. La vera ragione era strategica: ottenere concessioni in Germania da Vienna in cambio di Venezia.

Ma prima di consegnare la città agli austriaci, Bonaparte intendeva saccheggiarla.

Gli ordini arrivarono a Parigi all'inizio di giugno. Una nuova commissione artistica doveva partire per Venezia. Missione: prelevare i capolavori veneziani prima che la città passasse sotto il controllo austriaco. Il Direttorio cercava volontari. Monge rifiutò categoricamente. Aveva partecipato alle missioni milanesi e romane. Gli bastava. Non voleva più essere coinvolto in operazioni del genere. Che si trovasse qualcun altro.

Berthollet accettò senza esitazione. Non aveva alcun dubbio su queste missioni, o almeno così credeva. Per lui, era solo un altro lavoro. Organizzare. Inventariare. Imballare. Spedire. Compiti tecnici che, pensava, non sollevavano alcun dilemma morale.

Partì all'inizio di luglio con una piccola squadra: Thouin per la logistica, Wicar e Gauffier come esperti e sei imballatori specializzati. Bonaparte aveva concesso loro un mese di tempo. Voleva che le opere veneziane fossero trasferite prima della cessione ufficiale della città all'Austria.

Berthollet arrivò a Venezia il 15 luglio 1797. La città lo stupì. Aveva visto Milano, Roma, Bologna. Ma Venezia era unica. Costruita sull'acqua. Nessuna strada. Solo canali e ponti. Palazzi che sorgevano direttamente dalla laguna. Un'architettura impossibile che sfidava le leggi della fisica.

La città era in lutto. L'occupazione francese aveva posto fine a mille anni di indipendenza. L'ultimo doge aveva abdicato due mesi prima. Il Gran Consiglio era stato sciolto. I simboli della Serenissima Repubblica venivano sistematicamente distrutti.

I veneziani vagavano lungo i canali come fantasmi. Il loro orgoglio era a pezzi. La loro storia cancellata. Il loro futuro incerto. Alcuni collaborarono con gli occupanti. Altri resistettero passivamente. La maggior parte sopportò, rassegnata.

Berthollet si stabilì in un palazzo requisito sul Canal Grande. Da lì, aveva facile accesso alle principali collezioni: il Palazzo Ducale con i suoi tesori accumulati nei secoli; l'Accademia di Belle Arti e la sua collezione di primitivi veneziani; le Scuole – confraternite religiose – che ospitavano cicli di dipinti narrativi; e le innumerevoli chiese adornate con pale d'altare, sculture e opere in oro.

Ma soprattutto, c'era la Basilica di San Marco. E sulla sua facciata, affacciata sulla piazza principale, si trovavano i quattro cavalli di bronzo.

I cavalli di San Marco erano leggendari. Nel XVIII secolo si credeva fossero di origine greca, risalenti al IV o III secolo a.C., ma gli studiosi moderni propendono per una datazione romana, al II o III secolo d.C. La loro storia fu travagliata. Probabilmente adornavano l'Ippodromo di Costantinopoli. Nel 1204, durante la

Quarta Crociata, i Veneziani saccheggiarono la capitale bizantina, portando con sé un bottino immenso. I quattro cavalli facevano parte di questo bottino. Dal 1204, dominarono la facciata di San Marco. Collocati sulla terrazza sopra il portale principale, erano il simbolo stesso di Venezia: la sua potenza marittima, la sua ricchezza, la sua gloria.

Bonaparte li voleva. Voleva quei cavalli per Parigi. Per collocarli sull'arco trionfale che progettava di costruire. O forse sulla facciata del Museo Centrale delle Arti. La posizione esatta non importava. L'essenziale era strapparli a Venezia. Trasferire questo simbolo di potere dalla laguna alla Senna.

Berthollet si recò a San Marco il 16 luglio. Fu ricevuto dal conservatore, Filippo Farsetti. La famiglia Farsetti aveva servito la Repubblica per generazioni. Ora, quella Repubblica non esisteva più. E Filippo avrebbe assistito al saccheggio della basilica che aveva servito per trent'anni.

— Signor Berthollet, so perché siete qui. Siete venuto per i cavalli.

— Esatto. Il generale Bonaparte ordinò il loro trasferimento a Parigi.

— Questi cavalli sono Venezia. Sono qui da cinquecentonovantatré anni. Portarli via significa strappare il cuore della città.

— Signor Farsetti, permettetemi di ricordarvi una cosa. Questi cavalli non sono originari di Venezia. I vostri antenati li presero da Costantinopoli. Già quello fu un atto di saccheggio. Ora stiamo facendo quello che fece Venezia sei secoli fa.

Farsetti impallidì.

— Come osate paragonare la gloriosa conquista di Costantinopoli da parte dei nostri crociati al vostro sordido saccheggio? I Veneziani liberarono questi cavalli dai decadenti Bizantini. Li onorarono. Li preservarono. Voi li rubate per la vostra gloria personale.

— La differenza di prospettiva è interessante. Quando Venezia saccheggia, è glorioso. Quando la Francia preleva, è furto. Ma il risultato è lo stesso: i cavalli cambiano proprietario.

— C'è una differenza fondamentale. Venezia conquistò Costantinopoli dopo un eroico assedio. Voi avete ottenuto Venezia con il tradimento. Avete approfittato delle nostre divisioni. Avete manipolato le nostre fazioni. Avete costretto il nostro Senato a sciogliersi.

— Non mi interessano i dettagli politici. Ho ricevuto degli ordini. Li sto eseguendo. I cavalli partiranno per Parigi. Ora, datemi accesso alla terrazza. Devo esaminarli.

Farsetti dovette cedere. Condusse Berthollet e Thouin sulla terrazza attraverso una stretta scala interna alla basilica. Emersero in pieno sole sulla piattaforma che si affacciava su Piazza San Marco.

E lì stavano i quattro cavalli.

Ciascuno era alto due metri e trentatré. Bronzo dorato di straordinaria qualità. L'anatomia degli animali era resa con grande precisione: muscoli tesi, vene prominenti, criniere ricce. Le teste erano rivolte in diverse direzioni, creando un movimento dinamico.

In origine, questi cavalli probabilmente trainavano una quadriga, di cui oggi non rimane traccia. Erano progettati per essere ammirati frontalmente, in movimento, a simboleggiare potenza e velocità.

Lo stato di conservazione era notevole. Cinque secoli e mezzo di esposizione agli agenti atmosferici veneziani avevano causato solo danni minimi. La patina verde sul bronzo proteggeva il metallo. Erano visibili alcune crepe, ma nulla di strutturale.

Thouin esaminò i cavalli da ogni angolazione. Prese misure precise. Calcolò il peso. Studiò i sistemi di fissaggio.

— Circa novecento chili per cavallo, stimò. In totale: oltre tre tonnellate e mezzo. Sono fissati alla terrazza con piastre di

bronzo imbullonate. Possono essere smontati con relativa facilità. Il problema sarà portarli giù.

— Quanto in alto? chiese Berthollet.

— A venti metri da terra. Dovremo costruire un sistema di carrucole e impalcature. È fattibile, ma complicato. Se un cavallo scivola, cadrà a terra e precipiteremo tutti con lui.

— Quanto tempo ti ci vorrà?

— Una settimana per preparare l'attrezzatura. Poi tre giorni per la discesa vera e propria, procedendo cavallo per cavallo. Se tutto va bene.

— E se le cose dovessero andare male?

— I cavalli si schiantano sulla piazza e diventano cumuli informi di bronzo.

— Allora assicuratevi che vada tutto bene. Bonaparte è molto affezionato a queste sculture. Se le perdiamo, ci riterrà responsabili.

Farsetti, che aveva ascoltato lo scambio di battute, intervenne.

— Se un cavallo si rompe, Venezia ne avrà soltanto tre. E voi, non avrete altro che frammenti di bronzo. Pensateci prima di affrettare le cose.

Berthollet alzò le spalle.

— I cavalli se ne andranno. Questo è tutto ciò che conta.

Furono necessari mesi di preparazione. Negoziazioni con il governo provvisorio. L'attesa dell'autorizzazione definitiva da Parigi, legata ai colloqui franco-austriaci sulla cessione di Venezia. La fabbricazione di speciali attrezzature di sollevamento, che i fabbri dell'Arsenale dovettero studiare per diverse settimane. L'operazione iniziò il 29 novembre. I carpentieri costruirono un'imponente impalcatura contro la facciata di San Marco. I fabbri forgiarono catene e ganci in grado di sostenere il peso delle sculture. I funieri intrecciarono speciali cavi rinforzati.

La notizia si diffuse in tutta Venezia. Folle si radunarono per assistere ai preparativi. Alcuni piangevano. Altri lanciavano maledizioni. Alcuni irriducibili invocavano la resistenza armata. La guarnigione francese dovette rafforzare la sicurezza. I soldati montarono la guardia giorno e notte per prevenire qualsiasi sabotaggio.

Il 3 dicembre, tutto era pronto. Iniziarono con il primo cavallo, quello all'estrema sinistra. Per prima cosa, bisognava staccarlo dalla base. I bulloni di bronzo che lo tenevano in posizione dal 1204 erano corrosi. Diversi si ruppero quando si tentò di svitarli. Dovettero essere segati, un'operazione delicata che richiese ore.

Finalmente, verso mezzogiorno, il cavallo fu liberato. Gli furono poste delle catene attorno al corpo, collegate al sistema di carrucole. Poi iniziò la discesa.

Venti uomini tiravano le corde per controllare la velocità. Thouin supervisionava, urlando ordini e regolando la tensione. Il cavallo scese lentamente. I suoi zoccoli sfiorarono la facciata. Diverse volte, ondeggiò pericolosamente. Si sentivano scricchiolii inquietanti provenire dall'impalcatura.

Finalmente, verso le quattro, il cavallo toccò terra. Illeso. L'operazione era stata un successo.

Ma questo successo tecnico non servì a diminuire il senso di violazione. I veneziani avevano visto il loro simbolo più sacro strappato dalla sua posizione millenaria. Abbassato come un oggetto comune. Adagiato sui ciottoli della piazza.

Si levarono grida. Prima una donna, poi diverse, poi l'intera folla. Nessuno gridò. Nessuno parlò. Solo questi singhiozzi che si levavano da ogni parte contemporaneamente, mescolati al cigolio delle corde.

Gli altri tre cavalli furono abbattuti nei giorni successivi.

L'11 dicembre, i quattro cavalli furono allineati in Piazza San Marco. Berthollet li fece esaminare da restauratori. Le sculture

erano in buone condizioni nonostante la discesa pericolosa. Presentavano solo qualche graffio superficiale.

— Non toccate nulla, ordinò.

— Niente pulizia. Li spediremo così come sono. A Parigi, gli specialisti decideranno il trattamento più appropriato.

I cavalli erano imballati singolarmente in enormi casse imbottite. Ogni cassa pesava oltre una tonnellata.

Il 13 dicembre, il convoglio partì da Venezia. Quattro carri trasportavano i cavalli. Duecento soldati facevano da scorta. Alcuni operai erano presenti per aiutare nei tratti più difficili. Il viaggio sarebbe stato lungo – diversi mesi, passando per Ancona, Tolone e il Rodano – prima che i cavalli raggiungessero finalmente Parigi.

Sulla facciata di San Marco rimanevano quattro piedistalli vuoti. Un vuoto spalancato. Una visibile mutilazione della città.

Venezia aveva perso la sua indipendenza. Aveva perso il suo governo millenario. Aveva perso il suo posto nel concerto delle nazioni. E ora, stava perdendo i suoi cavalli. Il suo simbolo.

Il Gran Consiglio si era sciolto il 12 maggio. Da quel giorno in poi, Venezia cessò di esistere come Repubblica. Esisteva ancora come città – i palazzi, i canali, i campanili, il mercato di Rialto, la folla sulla Riva degli Schiavoni – ma ciò che rendeva una città un'entità politica era svanito con il voto di 512 a favore dell'abdicazione e 20 contrari. La Repubblica più longeva della storia occidentale si era conclusa in una seduta di mezz'ora, sotto la minaccia dei cannoni francesi posizionati all'ingresso della laguna.

Berthollet aveva assunto il suo incarico a Venezia a luglio. Lavorava lì da tre settimane quando incontrò Morosini per la prima volta.

La riunione era stata convocata dalla municipalità provvisoria, l'organo di governo giacobino e patrizio che i francesi avevano insediato dopo lo scioglimento del Gran Consiglio. Si teneva in

una stanza che il doge Manin aveva lasciato libera due mesi prima, rimuovendo il *corno ducale*, il copricapo cornuto che simboleggiava la sua carica, senza dire una parola alla folla radunata nella Piazzetta. La stanza era ancora arredata come ai tempi della Repubblica: tavoli da lavoro, un candelabro d'argento e un ritratto di un doge del secolo precedente appeso alla parete. Nessuno aveva ancora deciso cosa farne.

Morosini rappresentava il comune. Era accompagnato da altri due uomini: un avvocato di nome Querini e un archivista di cui Berthollet non annotò il nome. Thouin sedeva accanto a Berthollet.

— Il Trattato di Campo Formio, dichiarò Berthollet, — assegna alla Francia le opere d'arte designate dalla commissione. Siamo qui per stilare l'elenco e organizzare i prelievi secondo le regole.

— Secondo le regole, ripeté Morosini. Sì.

Nella sua voce non c'era traccia di ironia. Solo perfetta neutralità, il tono di un uomo che ha deciso di non avere più un'opinione su nulla.

— Cominceremo con San Giorgio Maggiore, continuò.

— *Le nozze di Cana* del Veronese.

— Le *nozze di Cana* appartengono alla comunità benedettina, affermò Querini. Non alla Repubblica. Lo scioglimento del Gran Concilio non pregiudica i diritti di proprietà degli enti religiosi.

— Il trattato si applica all'intero territorio veneziano e alle sue istituzioni, rispose Berthollet. La commissione ha autorità su tutte le collezioni, pubbliche e private.

— Iniziamo domani mattina. San Giorgio Maggiore. Vi prego di essere presenti.

— Ci sarò, disse Morosini.

IV — San Giorgio Maggiore: le *nozze di Cana*

Il giorno seguente, Berthollet attraversò la laguna in gondola. La nebbia mattutina avvolgeva l'acqua. L'isola di San Giorgio Maggiore emerse lentamente, con il campanile del Palladio che si stagliava contro il cielo bianco. Non aveva visto niente di simile in nessuna delle città che aveva visitato.

Entrò nel convento dalla porta laterale. Il priore, frate Giambattista, lo condusse in refettorio senza dire una parola.

Entrò nella stanza.

Si fermò.

La tela occupava l'intera lunghezza della parete di fondo: nove metri e novantaquattro di larghezza e sei metri e settantasette di altezza. Veronese l'aveva dipinta tra il 1562 e il 1563 per questo refettorio, per questa specifica parete, su commissione dei monaci benedettini che avevano stabilito che dovesse ricoprire l'intera parete. Il contratto lo specificava in modo inequivocabile: *stessa larghezza e altezza della parete frontale, occupandola interamente*. Veronese aveva mantenuto la parola data. La tela non era una decorazione appesa a una parete. Era la parete stessa.

— Le *nozze di Cana*: centotrenta persone al banchetto, Cristo al centro, la Vergine Maria al suo fianco, gli sposi relegati all'estrema sinistra, quasi fossero semplici accessori della loro stessa celebrazione. La vita veneziana del XVI secolo, in tutto il suo splendore, li circonda. Musicisti su una piattaforma in primo piano, servitori con giare, dame in sete scintillanti, figure con turbanti provenienti dall'Oriente, un pappagallo, cani ai piedi del tavolo. L'architettura palladiana si innalza verso un cielo azzurro, i suoi colonnati prolungano quelli del refettorio reale, creando una continuità spaziale tra l'edificio abitato e il banchetto raffigurato. I monaci avevano mangiato in silenzio per due secoli rivolti verso questo muro, e il pasto di Cristo si svolgeva simultaneamente davanti a loro, in uno spazio fittizio che era una replica esatta del loro.

Berthollet si diresse al centro della stanza e si fermò. A quella distanza – circa venti metri, la distanza da cui Veronese aveva calcolato la prospettiva – l'illusione funzionava alla perfezione. I colonnati dipinti nel terzo superiore della tela sembravano ergersi al di sopra del muro reale. Il cielo azzurro sembrava aperto. Le centotrenta figure sembravano vive.

Si avvicinò quindi a due metri dalla superficie.

La tecnica di Veronese era evidente anche da quella distanza. Aveva lavorato a olio su tela, applicando strati successivi di velature traslucide su una base chiara. I bianchi delle tovaglie – bianco di piombo schiarito in alcuni punti con giallo di Napoli – erano stati modellati con successive sfregature per creare pieghe e proiettare ombre. I rossi dei drappeggi, ottenuti sovrapponendo vermiglio e lacca, irradiavano una profondità che le riproduzioni incise non potevano catturare. I verdi – caratteristici di Veronese, un verde freddo con una leggera tendenza al blu – vibravano in modo diverso a seconda dell'angolo di visione, cambiando di valore con la luce naturale che filtrava dalle finestre laterali. Era per questa luce naturale che Veronese aveva calcolato i suoi valori tonali. Rimuovere la tela da questo spazio significava privarla della sua luce.

Identificò le figure una per una.

Al centro della composizione si trovava Cristo, con un'aureola dorata, una veste bianca e un volto sereno rivolto verso l'osservatore. La Vergine Maria è immediatamente alla sua destra, riconoscibile dal velo scuro. Un velo di lutto, secondo alcuni, una prefigurazione della Passione nella gioia di un banchetto nuziale. Gli sposi, relegati all'estrema sinistra del tavolo, sono semplici testimoni della propria celebrazione. Intorno a loro si trovano gli apostoli e gli invitati in abiti veneziani del XVI secolo, una fusione di costumi occidentali e orientali che ricorda quelli visti nei porti di Venezia.

In primo piano, un gruppo di musicisti occupava la posizione centrale sotto Cristo. Secondo la tradizione, i quattro musicisti

rappresentavano i grandi maestri della scuola veneziana: Veronese stesso in bianco, con una viola da braccio; Tiziano in rosso con un violone; e Tintoretto e Jacopo Bassano a completare il quartetto. La somiglianza con noti autoritratti di questi pittori non era sufficiente a confermarlo con certezza. Ma l'ipotesi aveva una sua logica: Veronese che evocava nella sua tela un'intera generazione di pittori, un'intera scuola che si rappresentava all'apice della sua gloria. Sul tavolo dei musicisti giaceva una clessidra. Il tempo della missione di Cristo era appena iniziato, ma era contato.

Ai piedi del tavolo, due levrieri erano legati con un unico guinzaglio. Un nano vestito da giullare fissava lo spettatore con un'espressione di inquietante impassibilità. Un servo tagliava la carne su una terrazza sullo sfondo. In primo piano si ergevano sei giare di pietra, quelle che Cristo aveva chiesto di riempire d'acqua. L'acqua si trasformò in vino. Il miracolo che Veronese scelse di non raffigurare direttamente (nessun gesto taumaturgico, nessuna trasformazione visibile), ma di lasciare implicito nel discreto stupore del maître che assaggiava il suo bicchiere.

Berthollet aveva visto il dipinto solo in riproduzioni. L'originale lo aveva profondamente colpito.

Thouin ne notò le dimensioni. Si avvicinò e disse a bassa voce:

— Nove metri e settanta. Non può essere trasportato in piano. Troppo rigido per essere arrotolato su un normale tamburo. Non è possibile realizzare una cassa di queste dimensioni.

Berthollet non rispose subito. Continuò a guardare il quadro. Fratel Giambattista rimase sulla soglia, con le mani affondate nelle maniche della veste.

— Lo taglieremo a pezzi, disse Berthollet.

Silenzio nella stanza.

— In quanti giri? chiese Thouin.

— Sette. Ogni strato può essere arrotolato separatamente. Vengono poi incollati di nuovo a Parigi.

Il monaco aveva sentito. Fece un passo avanti, poi si fermò. Non c'era niente da dire. Berthollet aveva pronunciato «lo tagliamo a pezzi» con la stessa voce che avrebbe usato per «lo abbiamo caricato».

Arrivarono tre uomini con la loro attrezzatura: coltelli a lama sottile, righelli di metallo e gesso bianco per tracciare le linee guida. In silenzio, posarono i loro strumenti sul pavimento di pietra del refettorio. Avevano già lavorato a Milano, Parma e Bologna. Sapevano cosa fare.

Nel frattempo era entrato frate Giambattista. Si appoggiò al muro laterale, con le braccia lungo i fianchi. Un fratello minore gli stava dietro. Nessuno dei due parlò mentre Thouin terminava i suoi calcoli a bassa voce.

Thouin si avvicinò alla tela con il suo righello di metallo, spiegando il taglio come se stesse presentando un problema di ingegneria.

— Sette strisce di larghezza pressoché uguale, di circa un metro e quaranta ciascuna. L'altezza di sei metri e settantasette consentirà di stendere la tela su un tamburo senza esercitare una pressione eccessiva sullo strato pittorico, a condizione che il diametro del tamburo sia sufficiente, almeno 60 centimetri. Le cuciture originali di Veronese sono già presenti sulla tela: egli dipinse su diverse strisce di lino unite tra loro. Due o tre possono essere seguite senza danni. Per le quattro incisioni rimanenti, si dovrebbero scegliere linee che attraversino aree di cielo o architetture, dove la rottura sarà meno visibile una volta riattaccata.

Indicò le aree con la punta della matita, senza toccare la superficie dipinta.

— La linea di taglio centrale passa tra il gruppo di Cristo e la pedana dei musicisti.

Berthollet fissò il punto indicato. Tra Cristo al centro e i musicisti che suonavano. Tra il sacro e il profano. La divisione sarebbe passata proprio attraverso quel confine.

Fu allora che il priore prese la parola.

— Berthollet.

Berthollet si voltò. Fratel Giambattista rimase in silenzio per un momento. Stava osservando le linee immaginarie che Thouin aveva tracciato mentalmente sulla tela.

— Questa tela fu dipinta per questo refettorio. Veronese ne calcolò la prospettiva in base alla distanza tra questa parete e l'altra estremità della stanza. Ne calcolò i valori cromatici in base alla luce proveniente da queste finestre. Rimossa da qui, tagliata in sette pezzi e riassemblata altrove, non sarà più ciò che è.

— Sarà esposta al Museo Centrale delle Arti, rispose Berthollet. Decine di migliaia di persone all'anno potranno vederla.

— Vedranno una tela tagliata in sette pezzi e poi ricomposta, strappata dallo spazio per cui era stata progettata, dalla luce per cui era stata dipinta.

— Vedranno Veronese.

Il priore abbassò le palpebre. Non aveva più argomentazioni valide. La Repubblica non esisteva più. Non c'era più un governo a cui lamentarsi, nessun tribunale a cui appellarsi. Ciò che restava era protetto solo dalla buona volontà dell'uomo che gli stava di fronte. E la buona volontà, qui, aveva le sue leggi.

— Non abbiamo obiezioni da sollevare. Non abbiamo più il diritto di sollevare obiezioni.

Fece un cenno al primo restauratore.

L'uomo si inginocchiò e tracciò una prima linea verticale con il gesso, a trenta centimetri dal bordo sinistro della tela, che attraversava il cielo dipinto sopra i colonnati. La linea bianca attraversava il cielo di Veronese dall'alto verso il basso, pulita e precisa, indifferente.

Il fratello minore, quello che era rimasto in piedi dietro al priore, se ne andò. Fratel Giambattista rimase.

Il primo colpo di coltello sulla tela produsse un suono breve, quasi delicato. Il tessuto di lino oppose resistenza dapprima, poi cedette alla lama. I restauratori lavoravano in squadre di quattro: due tenevano la tela tesa ai lati dell'incisione, mentre il quinto guidava la lama lungo la linea tracciata con il gesso. Ogni centimetro separava per sempre ciò che Veronese aveva concepito come un tutt'uno. L'incisione procedeva verso il basso, costante, meccanica.

Thouin osservò: dimensioni del primo strato, stato dello strato pittorico sui bordi del taglio, tensione del tessuto di lino.

Fratel Giambattista osservava immobile.

Dopo aver staccato il primo pannello – Cristo e la Vergine da un lato, i musicisti dall'altro, con la linea bianca tracciata dal gesso ormai un taglio netto sulla tela – i restauratori arrotolarono con cura la sezione su un tamburo di legno. Poi ripresero posizione per il secondo.

Dopo il primo pannello, Berthollet uscì nel cortile del convento. L'aria della laguna era fresca. Rimase lì per un momento, con gli occhi chiusi.

Non guardò gli altri.

Il giorno seguente, Berthollet attraversò la Piazzetta di buon mattino. Il Palazzo Ducale si estendeva lungo il bordo del Bacino di San Marco per tutta la sua facciata meridionale. In stile gotico veneziano, presentava due ordini di portici traforati che sorreggevano un solido piano superiore con losanghe di marmo bianco e rosa; la leggerezza del piano inferiore contrastava con l'opacità di quello superiore, un'inversione della logica architettonica usuale, tipica di Venezia. Morosini lo attendeva sotto l'arco dell'ingresso principale.

Ludovico Morosini fu l'ultimo funzionario che il governo provvisorio aveva incaricato di accompagnare la commissione

francese per gli inventari. Proveniente da una buona famiglia patrizia e al servizio della Repubblica in diverse posizioni amministrative, si trovò ora a condurre lo straniero attraverso i corridoi di quello che era stato il centro del potere veneziano. Lo fece con impeccabile decoro e senza mostrare alcuna emozione.

Salirono la Scala d'Oro, in stucco bianco e dorature, commissionata da Sansovino durante il dogato di Priuli, ed entrarono nelle sale istituzionali al secondo piano.

La prima stanza che Berthollet esaminò attentamente fu la sala del Consiglio dei Dieci. Il Consiglio era l'organo più temuto della Repubblica. Un organo permanente incaricato della sicurezza dello Stato, possedeva poteri illimitati di indagine e giudizio, operando tramite denunce anonime, con bocche di leone incastonate nelle mura della città che ricevevano le accuse dei cittadini. Uno Stato nello Stato. La stanza era stata decorata di conseguenza: un soffitto a nove scomparti, inteso a simboleggiare il potere del Consiglio e la legittimità dei suoi giudizi.

Il compartimento centrale era una composizione ovale di Veronese, dipinta tra il 1553 e il 1556: *Giove che abbatte i vizi*. Berthollet esaminò il soffitto.

Giove occupava il centro della composizione, seduto tra le nuvole, con il fulmine alzato. Intorno e sotto di lui, figure in caduta libera – Eresia, Lussuria, Corruzione, Ribellione – venivano scagliate dal cielo per volontà del dio. La composizione era ovale, concepita per essere vista dal basso, dal pavimento della galleria. Veronese aveva calcolato la prospettiva di conseguenza: i corpi in caduta sembravano precipitare verso lo spettatore, con gli arti contorti in un movimento disarticolato che creava un senso di vertigine. I colori – azzurri del cielo, incarnati luminosi, drappeggi di un rosso caldo – erano quelli del puro Veronese, privi della pesantezza del Manierismo romano.

Il messaggio era inequivocabile: i vizi puniti dal Consiglio dei Dieci erano proprio gli stessi vizi che Giove stesso aveva

stroncato. La giustizia veneziana e la giustizia divina erano una cosa sola.

— Dimensioni? chiese Berthollet a Thouin.

Thouin misurò. La composizione ovale era lunga circa due metri e quaranta. Portatile. La cornice era in legno dorato, fissata al soffitto a cassettoni tramite un sistema di sospensione. Recuperabile con cura.

— Lo prenderemo.

Morosini osservò per un istante la composizione ovale, poi volse lo sguardo ai pannelli laterali rimanenti. Due Veronese sarebbero rimaste al loro posto: *Giunone che elargisce i suoi doni a Venezia* e un'allegoria della giovinezza e della vecchiaia. Ciò che sarebbe scomparso era il centro, il punto focale, la figura che dava significato all'insieme. Ciò che sarebbe rimasto sarebbero stati i margini di una composizione a cui era stato strappato il cuore.

— Ne rimarrà una copia.

— Sì, disse Morosini. Ne rimarrà una copia.

L'Anticollegio era l'anticamera dove ambasciatori e delegazioni straniere attendevano di essere ricevuti dal Collegio, l'organo esecutivo della Repubblica, composto dal Doge, dai Savi e dalla Signoria. La sala era di dimensioni modeste, il che la rendeva ancora più intensa: le opere venivano osservate da vicino, in uno spazio ristretto che ne amplificava la presenza.

Sulle quattro pareti, Tintoretto aveva dipinto quattro composizioni mitologiche, ciascuna alta circa due metri. Berthollet le esaminò una per una.

Mercurio e le Tre Grazie: Mercurio discese verso le tre dee i cui corpi nudi si intrecciavano l'uno intorno all'altro in un movimento straordinariamente fluido. Tintoretto aveva reso la carne con la sua caratteristica luminosità, con candore perlaceo che emergeva da ombre profonde, quasi vellutate. L'allegoria era politica: Mercurio, dio del commercio, venne a benedire le tre Grazie, che

rappresentavano le virtù che erano alla base della prosperità veneziana.

La fucina di Vulcano: il dio zoppo al lavoro nella sua fucina, circondato da ciclopi, i muscoli tesi per lo sforzo. Una composizione cupa, con rossi ardenti e neri fumosi, molto diversa dalla leggerezza eterea delle Grazie.

Minerva che scaccia Marte, simbolo di Pace e Abbondanza: la dea della Saggezza che respinge il dio della Guerra, mentre sullo sfondo, figure femminili serenamente sedute, rappresentanti della Pace e dell'Abbondanza, simboleggiano l'ideale della Repubblica. Il programma iconografico era chiaro: Venezia prediligeva la diplomazia alla guerra, il commercio alla conquista.

Arianna, Venere e Bacco: la più eterea delle quattro. Bacco discende dalle nuvole verso l'abbandonata Arianna, Venere libra sopra di loro in un cielo luminoso. Corpi sospesi nello spazio, drappeggi fluttuanti senza peso. Tintoretto dimostrava la sua straordinaria capacità di annullare la gravità.

— Quei quattro? chiese Thouin.

Berthollet prese nota. Quattro grandi Tintoretto, portatili, in ottime condizioni. Ciascuno alto circa due metri e largo due metri. Rotolabili senza bisogno di tagliarli.

— Questi restano.

Morosini chiuse gli occhi per un secondo. Poi li riaprì. Non aveva sentito male.

— Queste quattro tele formano un ciclo, disse dopo un momento di silenzio. Sono state dipinte insieme, per questa sala, per questa specifica disposizione. Separate dal loro contesto, perdono la loro coerenza iconografica. Sono proprio le pareti dell'Anticollegio a conferire loro significato. Senza gli ambasciatori in attesa, senza il protocollo dell'udienza, senza la progressione da una sala all'altra, non sono altro che quattro dipinti mitologici.

Thouin lo osservò. C'erano opere di Tintoretto anche altrove. La Scuola di San Rocco, San Giorgio Maggiore. Opere isolate, prive di quel peso di rappresentanza diplomatica che le rendeva inseparabili dal loro luogo d'origine.

Morosini non disse nulla. Era la prima volta, dall'inizio dell'inventario, che una stanza veniva risparmiata per una ragione diversa dall'impossibilità fisica.

La Sala del Collegio rappresentava l'esempio più emblematico delle ambizioni decorative della Repubblica. Era lì che il Doge riceveva ufficialmente gli ambasciatori, dove il Collegio teneva le sue sessioni plenarie e dove venivano formalmente pronunciate le decisioni statali. Di conseguenza, la sua decorazione fu affidata esclusivamente a Veronese, che la realizzò tra il 1575 e il 1582.

Il soffitto era suddiviso in undici compartimenti di dimensioni variabili – sezioni rettangolari e losanghe alternate – ognuno contenente un'allegoria. Veronese aveva raffigurato le virtù che costituivano il fondamento dell'ideale veneziano di governo: la Fede con il calice e la croce, la Giustizia con la spada e la bilancia, la Temperanza che versa acqua nel vino, la Pace coronata da rami d'ulivo, la Moderazione e la Vigilanza, quest'ultima riconoscibile dalla gru che regge una pietra nella zampa sollevata, secondo l'iconografia tradizionale. Le figure femminili fluttuavano in cieli luminosi, i loro drappeggi scintillavano nei verdi e negli argenti caratteristici dello stile tardo di Veronese.

Thouin misurò gli scomparti nel soffitto.

I pannelli del soffitto sono incastonati in una struttura di legno finemente lavorata, con modanature, cornici e telai integrati nell'intelaiatura. Per rimuoverli senza danneggiarli, sarebbe necessario montare un'impalcatura, svitare uno per uno i fissaggi e abbassare ciascun pannello in piano. Il legno dei telai è antico. Il rischio è concreto in ogni fase.

— Tempo stimato?

— Per gli undici scomparti: minimo tre settimane. Con il rischio di perdere i pannelli se il legno cede.

Berthollet fece i suoi calcoli. Tre settimane rappresentavano un terzo del tempo che gli rimaneva prima delle scadenze fissate da Bonaparte. E gli undici scomparti raffiguravano Veronese, ma Veronese allegorico, virtù senza volti identificabili, prive della grandiosità narrativa delle sue opere maggiori. A San Sebastiano c'erano Veronese più accessibili, più rappresentativi.

— Lasceremo il soffitto.

Morosini, questa volta, non chiuse gli occhi. Rimase a fissare in silenzio il soffitto per un lungo istante, le virtù della Repubblica che fluttuavano nei loro cieli luminosi, immutabili, indifferenti.

— Questa è la nostra storia. Non un'allegoria. La nostra storia.

— Ogni collezione è composta dalla storia di altre, rispose Berthollet. Questo è il principio di un museo universale.

Thouin prese nota. I restauratori furono convocati.

V — Le chiese saccheggiate

Nei giorni seguenti, Berthollet visitò le chiese veneziane, che traboccavano di capolavori. Venezia contava più di duecento chiese, molte delle quali custodivano pale d'altare e dipinti di grandi maestri.

Al suo arrivo in luglio, Berthollet iniziò a catalogare le collezioni veneziane. Bonaparte desiderava molto più che semplici cavalli. Voleva i dipinti più pregevoli della scuola veneziana: i Tiziani, i Veronese, i Tintoretto che avevano dato lustro alla Serenissima Repubblica.

Venezia possedeva una tradizione pittorica unica in Italia. Mentre Firenze prediligeva il disegno, e Roma la composizione monumentale, Venezia aveva sviluppato un'arte del colore, il colore. Questa peculiarità non era casuale, ma si spiegava con la storia e la geografia della città.

La chiesa di Santa Maria della Salute, basilica barocca eretta all'imbocco del Canal Grande, era stata costruita come offerta votiva dopo la grande peste del 1630. La sua architettura circolare aveva dominato la laguna per centodieci anni. Berthollet la raggiunse in gondola, risalendo il Canal Grande al crepuscolo.

Entrò in sacrestia. Tre grandi tele di Tiziano adornavano il soffitto: *Il sacrificio di Abramo*, *Caino e Abele* e *David e Golia*. Opere della sua piena maturità, dipinte negli anni Quaranta del Cinquecento per la chiesa di San Spirito in Isola, poi trasferite qui nel 1656. Composizioni dai colori scuri e profondi, di straordinaria forza drammatica, la violenza dell'Antico Testamento resa con una severità che non aveva nulla della luminosa grazia dell'Assunzione dei Frari.

— Questi Tiziani sono impossibili da spostare, spiegò il sacerdote-custode.

— Sono fissati al soffitto, progettati per essere ammirati dal basso. Staccarli richiederebbe settimane e rischierebbe di distruggerli.

Berthollet alzò lo sguardo. In effetti, i tre dipinti erano incastonati nel soffitto a cassettoni, progettati per essere ammirati dal basso.

— Questi resteranno, decise.

Un lieve senso di sollievo attraversò il volto del prete. Almeno i dipinti di Tiziano nella sacrestia sarebbero stati risparmiati. Almeno qualcosa sarebbe rimasto.

Berthollet provava quasi irritazione. A Milano e a Roma, i conservatori avevano combattuto. Avevano discusso. Avevano protestato. Avevano testimoniato. Qui a Venezia, invece, regnava la rassegnazione. Un'accettazione passiva.

Ma forse questa differenza si poteva spiegare. Milano, Roma e Bologna esistevano ancora. Erano occupate, umiliate, ma sopravvivevano come entità politiche. Venezia, invece, era scomparsa. La Repubblica non esisteva più. Il governo si era

sciolto. La città attendeva la cessione all'Austria. Era un cadavere politico. Perché mai un cadavere dovrebbe difendersi?

Nella chiesa di San Giovanni e Paolo, l'immensa basilica gotica dove sono sepolti venticinque dogi, Berthollet esaminò il polittico di Giovanni Bellini. Nove pannelli raffiguranti santi e martiri incorniciano una Vergine in Maestà. Un dipinto giovanile, della prima generazione di artisti veneziani, ancora segnato dalle influenze tardo gotiche.

Bellini fu il fondatore. Colui senza il quale nulla di ciò che venne dopo – Giorgione, Tiziano, Tintoretto – sarebbe stato possibile.

Thouin misurò. Calcolò. Esaminò i legami.

— La struttura è fissata alla muratura dell'abside fin dal XV secolo. I bulloni si sono arrugginiti e incastrati nella pietra. Per rimuoverla, sarebbe necessario demolire parte del muro. Inoltre, i pannelli di legno sono troppo rigidi per essere separati senza rischiare di rompersi.

Berthollet osservò il polittico per qualche istante. L'opera era di innegabile qualità. Ma c'erano altri lavori in attesa, e il tempo stringeva.

— Lasciamo perdere. All'Accademia ci sono Bellini più accessibili.

Il priore di San Giovanni e Paolo, che aveva osservato la scena senza osare intervenire, chiuse gli occhi. La forza prevalse sul diritto.

Nella chiesa di San Sebastiano, interamente decorata da Veronese tra il 1555 e il 1565, Berthollet prelevò quattro dipinti. Non gli affreschi del soffitto, troppo grandi per essere trasportati, ma tele mobili raffiguranti scene dell'Antico Testamento. L'Ester incoronata da Assuero metteva in mostra lo splendore veneziano: architettura monumentale, costumi sontuosi e colori vivaci.

Berthollet iniziò con il Palazzo Ducale. Conteneva cicli di dipinti storici che celebravano la grandezza della Serenissima

Repubblica. Le immense sale – la Sala del Gran Consiglio, la Sala del Collegio, la Sala del Senato – erano interamente decorate con affreschi e dipinti monumentali.

Il curatore del palazzo, Alvise Morosini, proveniva da una delle più antiche famiglie della nobiltà veneziana. Aveva dedicato la sua vita alla Serenissima Repubblica. La caduta della Repubblica a maggio lo aveva distrutto. Da allora, ogni giorno portava con sé nuove umiliazioni. Aveva accettato, seppur a malincuore, di sovrintendere alle collezioni nel tentativo di preservare ciò che era ancora possibile salvare.

— Signor Berthollet, so perché siete qui. Siete venuto per i quadri, proprio come siete venuto per i cavalli.

— Esatto. Il generale Bonaparte ha ordinato un inventario completo delle collezioni veneziane. Le opere più importanti saranno trasferite a Parigi.

— Umanità! Immagino che mi spiegherete che state agendo in nome dell'umanità. Che le opere saranno migliori a Parigi. Che l'accesso sarà universale. Che dovremmo essere contenti di essere saccheggiati.

Morosini indossava l'abito nero del suo grado con una dignità che nulla sembrava in grado di scalfire. Il suo sguardo esprimeva una fredda tristezza, priva di rabbia, la tristezza di chi ha già perso tutto.

— Parigi è la capitale della prima Repubblica europea, rispose Berthollet. La città in cui furono proclamati i diritti dell'uomo.

— Venezia era una repubblica molto prima della Francia, replicò Morosini. Fin dall'XI secolo. Mille anni di tradizione repubblicana. Ma era una repubblica aristocratica, quindi ai vostri occhi non conta. Conta solo la vostra repubblica. Quella che saccheggia, opprime e distrugge.

— Signor Morosini, mostratemi le collezioni. Ho una lista di opere che vorremmo esaminare. Prima iniziamo, prima finiamo.

Morosini si inchinò. Non aveva più la forza di discutere.

Si trovavano nell'anticamera del Palazzo Ducale. Attraverso la finestra, potevano vedere la laguna scintillare sotto il sole di luglio. Le gondole scivolavano silenziose sull'acqua. Venezia si muoveva al rallentatore, come addormentata nel suo dolore. L'occupazione francese aveva prosciugato la città di ogni energia. I veneziani svolgevano le loro attività quotidiane, ma senza gioia, senza orgoglio. Come automi che compivano gesti privi di significato.

Berthollet rimase impassibile di fronte a queste considerazioni. Aveva sentito le stesse argomentazioni a Milano, Bologna e Roma. Sempre le stesse obiezioni. Sempre la stessa incomprensione. Questi italiani non riuscivano a cogliere il progresso rappresentato dalla concentrazione delle opere. Restavano ancorati alle loro particolarità locali, incapaci di concepire l'interesse generale dell'umanità.

Morosini lo condusse attraverso le sale. Prima di tutto, la sala del Gran Consiglio. Uno spazio immenso, lungo cinquantaquattro metri e largo venticinque, dove si riuniva il Maggior Consiglio, l'assemblea della nobiltà veneziana, composta da un massimo di duemila membri. Era una delle sale più grandi d'Europa, forse la più grande sala al mondo non sorretta da colonne.

Le pareti erano interamente ricoperte di dipinti che celebravano la storia di Venezia: battaglie navali, ricevimenti per gli ambasciatori, cerimonie di stato. Ogni dipinto narrava un glorioso episodio della Serenissima Repubblica. Insieme, formavano una gigantesca narrazione visiva di mille anni di storia veneziana.

Il Paradiso di Tintoretto occupava l'intera parete di fondo. Quasi sette metri e mezzo di altezza per ventiquattro metri e mezzo di larghezza. Il dipinto su tela più grande mai realizzato.

Una composizione splendida che raffigura Cristo e la Vergine al centro, circondati da cinquecento figure: santi, angeli, beati, profeti, patriarchi. Tutti disposti in cerchi concentrici, creando

un movimento vorticoso, un mistico vortice che attrae lo sguardo verso il centro divino.

— Tintoretto lavorò a questo pezzo dal 1588 al 1592, spiegò Morosini. Aveva settant'anni quando lo iniziò e settantatre o settantaquattro quando lo terminò. È il suo testamento artistico, il culmine di tutta la sua carriera. Guardate la composizione. È un vortice. Ogni figura è legata alle altre da gesti, sguardi, drappeggi. Il tutto crea un movimento cosmico. Una danza celestiale.

Berthollet lo esaminò attentamente. La tela era gigantesca. Impossibile da spostare. La cornice stessa era parte integrante del muro. Era incorporata nell'architettura della stanza. Qualsiasi tentativo di smontarla avrebbe richiesto mesi e probabilmente avrebbe distrutto l'opera d'arte.

— Questo resta qui, decise dopo averlo esaminato. È troppo grande per spostarlo. Acquisteremo altri Tintoretto altrove.

Ma altre opere presenti nella sala erano mobili. Sulle pareti laterali, dipinti di Veronese e Palma il Giovane raffiguravano battaglie navali, allegorie della Repubblica e scene storiche. Ciascuno misurava circa tre metri per due. Dimensioni imponenti, ma trasportabili con i mezzi adeguati.

Berthollet si soffermò davanti a un *dipinto di Andrea Vicentino raffigurante la battaglia di Lepanto*. L'opera celebrava la grande vittoria navale veneziana del 1571 contro gli Ottomani. La flotta cristiana, comandata da Don Giovanni d'Austria, aveva annientato la flotta turca nel Golfo di Corinto. Questa vittoria pose fine all'espansione ottomana nel Mediterraneo.

Vicentino aveva raffigurato la battaglia con precisione documentaristica. Galere veneziane dalle vele gonfie dominavano il primo piano. Soldati in scintillanti armature combattevano sui ponti. I cannoni sputavano fuoco. Nel cielo, figure allegoriche della Vittoria e della Fede sostenevano i

cristiani. I colori erano sontuosi: i verdi intensi del mare, i rossi vibranti delle bandiere, gli ori brillanti delle armature.

— Questo, disse Berthollet, annotandolo sulla sua lista, lo prendiamo.

— No, protestò Morosini. Questa battaglia è il nostro orgoglio. La nostra ultima grande vittoria. Dopo Lepanto, Venezia iniziò il suo declino. Ma per due secoli abbiamo celebrato questo giorno. Questo dipinto fa parte della nostra memoria collettiva.

— Dovrebbe andare a Parigi, allora. Rappresenta alla perfezione la pittura storica veneziana. Composizione, colore, movimento. C'è tutto.

— La vostra storia sopravviverà nei libri, nelle cronache e nella memoria. Il dipinto stesso si conserverà meglio a Parigi. I nostri restauratori sono eccellenti. Le nostre condizioni di conservazione sono ottimali. Quest'opera vivrà più a lungo al Museo Centrale d'Arte che qui in questa stanza umida.

Morosini non rispose. Non che avesse torto nel suo ragionamento. Era semplicemente esausto per aver difeso un punto di vista che nessuno in quella stanza era venuto ad ascoltare.

Proseguirono l'inventario. Berthollet selezionò otto dipinti dalla sala del Gran Consiglio: opere di Veronese, Palma il Giovane e Bassano.

Visitarono poi la Sala delle Quattro Porte. Quest'anticamera fungeva da passaggio tra le varie sale di rappresentanza. Nonostante la sua funzione secondaria, era riccamente decorata. Su una parete, un'opera di Tiziano raffigurava il doge Antonio Grimani inginocchiato davanti alla Fede. Questo dipinto allegorico fu commissionato nel 1555 per celebrare l'elezione del Doge.

Grimani fu raffigurato di profilo, in abiti cerimoniali, inginocchiato davanti a una monumentale figura femminile che incarnava la fede cristiana. La santa reggeva una croce e un calice.

Alle sue spalle, Venezia personificata, riconoscibile dal leone, osservava la scena. In cielo, gli angeli portavano i simboli del potere ducale.

L'opera misurava tre metri e sessanta di altezza. Dimensioni imponenti, ma trasportabile. La cornice era fissata al muro, ma smontabile. Lo stato di conservazione appariva buono nonostante i due secoli e mezzo trascorsi dalla sua creazione.

Berthollet studiò questo dipinto. Composizione magnifica. Ma si trattava di un ritratto del Doge Grimani, un importante simbolo politico. La famiglia Grimani era ancora influente. Portare via questo dipinto avrebbe creato inutili tensioni.

— Rimarrà, dichiarò Berthollet. Le complicazioni politiche non ne valgono la pena.

— Un simbolo della nostra storia che resta a Venezia, mormorò Morosini con sollievo. Doge Grimani è stato uno dei nostri più grandi leader. Ha restituito potere a Venezia dopo anni difficili.

— Abbiamo già abbastanza opere di Tiziano, aggiunse, annotandolo sulla sua lista.

Complessivamente, dal Palazzo Ducale furono selezionati dodici dipinti. Non un prelievo massiccio se paragonato alle centinaia di opere custodite nel palazzo. Ma questi dodici erano tra i più importanti. I più simbolici. Quelli che meglio incarnavano la grandezza veneziana.

VI — Frari e San Sebastiano

Berthollet trascorse i giorni seguenti attraversando la città in lungo e in largo.

A differenza di Roma, dove le opere d'arte erano concentrate nel Vaticano e in pochi grandi palazzi, a Venezia erano sparse per tutta la città. Ogni chiesa di quartiere, ogni confraternita religiosa, ogni convento possedeva i propri tesori.

Questa dispersione rifletteva la storia veneziana. La Repubblica non aveva mai avuto una corte centralizzata come quelle di Firenze o Roma. Il potere era distribuito tra le grandi famiglie nobiliari. Ogni famiglia aveva la propria cappella, la propria chiesa di riferimento, i propri mecenati. Questo decentramento aveva creato una ricchezza artistica diffusa, ma immensa.

La chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, comunemente nota come la chiesa dei Frari, fu una delle più importanti di Venezia. Grande basilica gotica costruita dai francescani nel XIV secolo, servì da pantheon per diversi dogi e famiglie illustri. Le sue dimensioni erano gigantesche: 102 metri di lunghezza, 32 metri di larghezza sotto la navata e 28 metri di altezza sotto le volte.

La chiesa dei Frari ospitava due importanti opere di Tiziano. *L'Assunzione della Vergine* dominava l'altare maggiore. Una pala d'altare monumentale, alta sei metri e novanta e larga tre metri e sessanta. Composizione piramidale su tre registri: in basso, gli apostoli con le braccia alzate al cielo; al centro, Maria ascendente, sorretta da angeli musicisti; in alto, Dio Padre che appare in gloria dorata per accogliere la Madre.

Quest'opera, dipinta tra il 1516 e il 1518, rivoluzionò la pittura veneziana. Prima di Tiziano, le pale d'altare veneziane seguivano ancora in gran parte le convenzioni bizantine: figure ieratiche, composizioni statiche e sfondi dorati. Tiziano introdusse movimento, emozione e drammaticità. La sua Assunzione creò un'irresistibile dinamica ascendente. Lo sguardo dello spettatore seguiva Maria verso il cielo, trasportato dal volo maestoso degli angeli.

I colori erano vibranti. Il rosso del mantello di Maria risplendeva di un'intensità straordinaria. Tiziano utilizzò cinabro puro, un pigmento costoso, ma incomparabile per i rossi. Lo mescolò con lacca di robbia per creare diverse sfumature. Applicò la miscela in velature sovrapposte su una base rosso-arancio che ne esaltava la luminosità. Il risultato fu un rosso che sembrava emanare luce propria.

L'oro brillava come metallo vero. Tiziano non usava la foglia d'oro come i maestri antichi. Dipingeva l'oro con pigmenti – orpimento, giallo di piombo e stagno – ai quali a volte aggiungeva vera polvere d'oro per aumentarne la brillantezza. Questo oro dipinto aveva una maggiore profondità rispetto alla foglia d'oro piatta e creava effetti di luce più delicati.

I blu del cielo erano profondi e luminosi. Lapislazzuli puro per le zone più intense. Azzurrite, meno costosa, per le parti secondarie. Smalto – vetro color cobalto – per alcune smaltature. Ogni blu aveva la sua funzione, la sua tonalità, il suo ruolo nell'armonia complessiva.

Berthollet si fermò davanti alla pala d'altare. Persino lui, che non era un esperto d'arte, ne percepì la potenza. L'opera dominava l'intera chiesa. Attirava lo sguardo fin dall'ingresso, a cento metri di distanza. Le figure sembravano vive. Maria fluttuava davvero nell'aria. Gli angeli le svolazzavano intorno. Il tutto creava un'illusione di movimento, di trascendenza.

— Questo dipinto è impossibile da spostare, spiegò il priore dei Frari, Fra Benedetto.

— È stato dipinto appositamente per questa collocazione. Tiziano ne ha calcolato le dimensioni basandosi sulla prospettiva dalla navata. Vista da qui, dall'ingresso principale, la pala d'altare crea un'illusione di spazio. Maria sembra ascendere verso la cupola. Se si sposta l'opera, questo effetto scompare. Diventa un semplice dipinto. Perde la sua magia.

Fra Benedetto, un francescano dal volto emaciato e dalla barba brizzolata, aveva mani nodose abituate al lavoro manuale. Indossava l'abito marrone del suo ordine, rattoppato all'altezza dei gomiti.

Berthollet esaminò la pala d'altare da ogni angolazione. Era immensa. La cornice era integrata nell'architettura dell'abside. Colonne scolpite la incorniciavano. Un monumentale cornicione la coronava. Smontare il tutto avrebbe richiesto settimane. E

come si poteva trasportare una tela di sette metri? Serviva un carro speciale, strade percorribili e precauzioni straordinarie contro pioggia, vento e urti.

— Questa resta, decise dopo qualche minuto di riflessione.

Fra Benedetto mormorò una preghiera di ringraziamento. Almeno *l'Assunzione della Vergine* sarebbe stata risparmiata. Era già un miracolo. Una piccola vittoria contro il disastro generale.

— Ora, mostratemi le altre opere presenti nella vostra chiesa.

Accompagnò Berthollet attraverso la chiesa. Nella sacrestia, un trittico di Giovanni Bellini raffigurava la *Vergine con il Bambino* circondata da santi. Un dipinto del XV secolo di squisita delicatezza. I tre pannelli erano stati commissionati proprio per questo luogo, la sacrestia francescana dove i frati preparavano le cerimonie liturgiche.

Bellini rappresentò la prima generazione della scuola veneziana. Prima di lui, nel XIV secolo, Venezia seguiva ancora in gran parte lo stile bizantino: mosaici dorati, figure ieratiche e composizioni simmetriche ereditate dall'Oriente. Bellini introdusse le innovazioni del Rinascimento. Aveva studiato i fiorentini – Masaccio, Donatello, Brunelleschi – che stavano rivoluzionando l'arte all'inizio del XV secolo. Aveva appreso la prospettiva, l'anatomia e il naturalismo. Ma li assimilò alla maniera veneziana: ammorbidendoli, fondendoli con la luce unica della laguna.

Mentre i fiorentini prediligevano il disegno preciso, Bellini sviluppò uno stile pittorico più atmosferico. Ammorbidì i contorni, creando sottili transizioni tra figure e sfondo. La sua luce era diffusa, avvolgente, quasi liquida, come se le figure fossero immerse nella luce dorata della laguna veneziana.

Questo diverso approccio si spiegava con la geografia. Firenze era una città continentale, con un clima secco e una luce limpida e contrastante. Lì, gli oggetti risaltavano nettamente. Le ombre erano distinte. La realtà era precisa. Venezia era costruita sull'acqua. Una leggera nebbiolina si levava costantemente dalla

laguna. La luce era diffusa, in continuo mutamento, riflessa dall'acqua. I contorni si sfocavano. I colori cambiavano con l'ora del giorno e la stagione. Le forme si fondevano con l'atmosfera.

— Questo trittico risale al 1488, spiegò Fra Benedetto. Bellini aveva cinquantotto anni. Era all'apice della sua carriera. Guardate la Vergine: il suo volto esprime una serenità assoluta. Una pace interiore che nulla sembra in grado di turbare. Eppure si percepisce la malinconia. La consapevolezza della sofferenza futura. Bellini ha realizzato qualcosa di straordinario: rendere visibile un sentimento contraddittorio. Gioia e dolore allo stesso tempo.

Berthollet fissò a lungo il trittico. Poi scosse la testa.

— È custodito in questo altare? chiese a Thouin.

— Assolutamente. Smontarlo potrebbe danneggiare i pannelli. Il legno è vecchio. Le giunture sono fragili.

— Lo lasciamo perdere, decise Berthollet. Abbiamo già abbastanza Bellini in lista. Non prenderemo questo.

Fra Benedetto abbassò la testa. Un altro piccolo trionfo. Impercettibile. Ma reale.

Nel presbiterio della chiesa, il monumento funerario del doge Giovanni Pesaro, morto nel 1659, era decorato con sculture barocche. Monumentali figure allegoriche fiancheggiavano il sarcofago. Paffuti cherubini reggevano simboli di potere. Teste moresche – un riferimento alle vittorie veneziane contro gli Ottomani – sorreggevano il sarcofago.

Queste sculture erano meno pregevoli dal punto di vista artistico rispetto ai dipinti. Il barocco veneziano del Seicento era meno innovativo della sua controparte romana. Ma rappresentavano un'epoca, uno stile, una tradizione. Berthollet le notò comunque. Il Museo doveva essere esaustivo. Rappresentare tutti i periodi. Tutti gli stili.

Aveva già visitato San Giovanni e Paolo, la chiesa rivale dei Frari, costruita dai Domenicani. Il Bellini lo aveva inizialmente

convinto a rimanere, per poi congedarlo: i bulloni del telaio, arrugginiti e incastrati nella muratura fin dal XV secolo, avevano vanificato i suoi piani. Oggi sarebbe tornato per completare l'inventario delle altre stanze.

Il priore Fra Paolo lo attendeva sulla soglia della navata centrale. Il suo tono era più rassegnato rispetto alla prima visita, meno combattivo.

Fra Paolo non protestò ulteriormente. Aveva capito, ancor prima che Berthollet aprisse bocca, che nulla sarebbe cambiato. Condusse l'inventario in silenzio, indicando dimensioni e fissaggi con voce neutra, quasi a dettare un rapporto. I Tintoretto nella Cappella del Rosario furono annotati, misurati e condannati.

A San Sebastiano, Berthollet scoprì un insieme unico. Veronese aveva dedicato dieci anni alla decorazione di questa chiesa parrocchiale. Aveva dipinto i soffitti, le pareti, l'organo, la sacrestia. Ovunque, il suo stile luminoso trasformava lo spazio ecclesiastico in un palazzo celeste.

Il soffitto della navata raffigurava scene dell'Antico Testamento: la storia di Ester in tre grandi pannelli; Ester incoronata da Assuero; il trionfo di Mardocheo; ed Ester che accusa Haman. Queste sontuose composizioni mettevano in mostra lo splendore di un'immaginaria corte orientale. Ma in realtà, Veronese stava dipingendo la sua città. L'architettura era quella della laguna; i costumi, quelli dei patrizi di Rialto; i volti, quelli dei suoi contemporanei. Traspose le narrazioni bibliche nel suo mondo immediato.

Questa trasposizione era caratteristica della scuola nordica. A differenza dei fiorentini, che ricercavano l'accuratezza archeologica, o dei romani, che prediligevano l'idealizzazione classica, i pittori della Repubblica di Venezia raffiguravano il proprio mondo. Non cercavano di ricreare l'antica Giudea o la

Roma imperiale. Collocavano narrazioni sacre in contesti familiari perché, per loro, la loro città incarnava la civiltà stessa.

Un simile atteggiamento rifletteva una forma di orgoglio molto particolare. La Repubblica si considerava pari ai grandi imperi del passato. L'erede di Roma. Una nuova Gerusalemme cristiana. Ambientare scene bibliche lungo il Canal Grande non era un anacronismo. Era una dichiarazione: la loro città era grande quanto Gerusalemme. Potente quanto la Persia di Assuero.

— Questi soffitti sono impossibili da spostare, spiegò Don Marco, il parroco di San Sebastiano. Sono dipinti direttamente sulla volta, non su tela come in altri soffitti. Veronese lavorava ad affresco, o meglio a tempera su intonaco. È impossibile staccarli senza distruggerli.

Don Marco era più giovane di tutte le guardie che avevano incontrato finora. Non aveva ancora acquisito la rassegnazione della vecchiaia. Provava ancora rabbia. Ma la rabbia era inutile. Berthollet lo ascoltò fino alla fine, lo osservò e prese nota dei quattro Veronese sulla sua lista.

Nella sacrestia di San Sebastiano, altre opere veronesi decoravano le pareti e il soffitto. Scene più piccole e intime: una *Vergine con Bambino*, un *Cristo nell'Orto degli Ulivi*, una *Resurrezione*. Veronese aveva concepito la sacrestia come un santuario privato, meno sfarzoso della navata, ma più contemplativo.

Berthollet li annotò nella sua lista. Otto dipinti veronesi in totale, tutti provenienti da San Sebastiano. Si trattò del più grande prelievo da una singola chiesa fino ad allora. San Sebastiano sarebbe stato spogliato di quasi tutti i suoi dipinti mobili. Sarebbero rimasti solo i soffitti, che non potevano essere trasportati.

— Mutilerete questa chiesa, disse Don Marco. Veronese è sepolto qui. La sua tomba è qui, davanti all'altare maggiore. Voleva riposare circondato dalle sue opere. Ora le state abbattendo. State profanando la sua memoria.

— Onoriamo la sua memoria preservando le sue opere. A Parigi, se necessario, verranno restaurate. Veronese stesso sarebbe felice di sapere che la sua arte è al servizio dell'umanità.

Don Marco accompagnò Berthollet verso l'uscita. Nella navata, alcuni parrocchiani pregavano. Alcune donne anziane recitavano il rosario.

I loro occhi esprimevano un'ostilità silenziosa. Ma nessuno disse nulla. Nessuno osava protestare apertamente. La paura era troppo forte. I soldati francesi pattugliavano le strade. Qualsiasi resistenza sarebbe stata repressa.

VII — La Scuola Grande di San Marco e l'Accademia

La Scuola Grande di San Marco sorgeva sul lato nord del campo dei Santi Giovanni e Paolo, di fronte alla basilica domenicana, alla cui maestosità sembrava voler competere con la magnificenza della sua facciata.

Questa facciata – in marmo bianco e porfido verde, progettata da Pietro Lombardo e completata da Mauro Coducci a cavallo del XVI secolo – era una delle più belle di Venezia, forse la più bella dopo quella della Basilica di San Marco stessa. I bassorilievi in trompe-l'œil raffiguravano leoni sdraiati che sembravano emergere da una profondità illusoria. Colonne corinzie incorniciavano le nicchie. La lunetta sopra il portale centrale mostrava San Marco in gloria circondato da membri inginocchiati della confraternita. Iscrizioni latine ricordavano le opere di beneficenza della Scuola ai poveri di Venezia. L'intero edificio esprimeva quell'orgoglio veneziano, al contempo pio e mondano, che per cinque secoli era riuscito a conciliare la carità cristiana con l'ostentazione aristocratica.

Berthollet si fermò un attimo davanti alla facciata prima di entrare. Era a Venezia da diciotto giorni. Aveva visitato i palazzi, le chiese, i conventi. Aveva visto capolavori in ogni angolo della città. Aveva preso centinaia di decisioni, selezionato, scartato,

valutato, calcolato. Nel corso di quei giorni estenuanti, aveva sviluppato una sorta di corazza che gli permetteva di osservare le opere senza esserne travolto. Di valutarle. Di classificarle. Di deciderne il destino con il necessario distacco.

Ma di fronte alla Scuola Grande di San Marco, qualcosa si opponeva a questo deliberato torpore. Ne notò l'effetto senza soffermarsi troppo, ed entrò.

La guardia lo stava aspettando nell'atrio.

Il volto di Alvise Zorzi portava i segni di una vita dedicata a registri e archivi piuttosto che alla vita all'aria aperta: pelle sottile, occhi azzurri molto pallidi dietro occhiali rotondi, mani con dita lunghe e precise. Lavorava per la Scuola dall'età di ventisette anni. Conosceva ogni documento, ogni inventario, ogni registro di acquisizione. Aveva trascorso trentacinque anni a catalogare, conservare, proteggere. E ora era testimone di qualcosa per cui non aveva parole, né categorie, né procedure predefinite.

— Monsieur Berthollet, disse in francese con un marcato accento, ma in una lingua perfettamente padroneggiata. Vi stavo aspettando. Sono pronto a mostrarvi le nostre collezioni. Non ho intenzione di opporre resistenza, protestare o farvi perdere tempo con inutili discussioni. Vi chiedo una sola cosa: trattate le nostre opere con la stessa cura che noi abbiamo dedicato loro negli ultimi due secoli e mezzo.

— Anche questo è nel mio interesse, rispose Berthollet. Le opere danneggiate non hanno alcun valore per il Museo.

— Bene. Quindi ci siamo capiti.

In quel tono non c'era né calore né ostilità. Una precisione fredda, quasi clinica. Come se Zorzi avesse deciso, ancor prima dell'arrivo dei francesi, che la dignità fosse l'unica forma di resistenza ancora percorribile, e che vi aderisse con lo stesso rigore con cui teneva le sue registrazioni.

L'atrio della Scuola era scandito da dieci colonne poste su piedistalli eccezionalmente alti, il cui allineamento suggeriva una

solenne processione. Le pareti erano ornate da bassorilievi in pietra raffiguranti scene della vita di San Marco, gli stemmi di importanti famiglie veneziane e iscrizioni commemorative. La luce penetrava attraverso alte finestre ad arco ogivale e colpiva le lastre di marmo in lunghe e luminose diagonali. Il tutto creava un'atmosfera a metà tra un palazzo e un santuario, che era precisamente ciò che i costruttori avevano inteso: una casa di Dio costruita con i mezzi dei mercanti.

— La Scuola Grande di San Marco è una delle più antiche delle sei grandi confraternite veneziane, iniziò Zorzi, mentre conduceva Berthollet verso la grande scalinata. Fondata nel 1260. Soppressa dalle vostre autorità poche settimane fa. Cinque secoli di esistenza dell'istituzione. Questo, per essere precisi, è il significato di questa visita.

— So cosa significa questa visita, disse Berthollet.

— Va bene. Allora non parliamone più.

Salirono le scale. Il soffitto del vano scale era decorato con stucchi e piccoli dipinti del XVII secolo, scene allegoriche che rappresentavano le virtù della carità, della prudenza e della giustizia. Zorzi non vi aveva prestato attenzione per anni. Erano lo sfondo della sua vita quotidiana, invisibili come le pareti di casa sua. Ma quella mattina, li guardò. Li guardò come si guarda un'ultima volta qualcosa che si sa di stare per perdere.

Entrarono nella stanza dell'albergo.

Questa era la sala più antica, la prima ad essere decorata dopo la ricostruzione successiva all'incendio del 1485. Le pareti erano ornate da dipinti risalenti agli inizi del XVI secolo, opera di vari artisti: Palma il Vecchio, Paris Bordone e artisti anonimi di qualità variabile. Sul soffitto, i cassettoni scolpiti e dorati, risalenti al 1495 e realizzati da Pietro e Biagio da Faenza, costituivano una delle meraviglie meno conosciute di Venezia. Foglie d'acanto intrecciate, medaglioni con ritratti di santi e stelle a otto punte intagliate nel legno e applicate su sfondo dorato: opere di tale

squisita fattura che pochi visitatori le notavano, la loro attenzione naturalmente attratta dagli affreschi.

Berthollet esaminò il soffitto. Prese appunti. Misurò. Calcolò.

— I cassettoni sono fissati alla struttura dell'edificio, disse Zorzi. Dovremmo smantellare l'intero soffitto per rimuoverli. E probabilmente si romperebbero nel processo. Il legno è vecchio. Fragile.

— Capisco. I murales, d'altra parte.

— La maggior parte è portatile. Le dimensioni sono ragionevoli.

C'era qualcosa di strano nella voce di Zorzi: una precisione, quasi un'efficienza, che somigliava alla complicità, ma non lo era. Era piuttosto la rassegnazione portata al suo grado più raffinato, quel punto in cui si smette di lottare contro l'inevitabile e si comincia ad assecondarlo per limitare i danni.

Berthollet si soffermò a lungo prima di ammirare l'opera principale della sala: *la Presentazione dell'Anello* al Doge, di Paris Bordone, dipinta tra il 1534 e il 1535. La tela misurava tre metri e settanta di altezza per tre metri di larghezza. Il soggetto era una leggenda veneziana: un pescatore riceve in sogno l'ordine da San Marco di donare al Doge un anello che simboleggia il dominio di Venezia sul mare.

Bordone aveva raffigurato questa scena in un contesto di grande ricchezza architettonica. Monumentali colonne di marmo colorato incorniciavano la composizione. Una volta a cassettoni dorata occupava l'intera parte superiore. La folla di funzionari e nobili, in abiti cerimoniali veneziani – i mantelli rossi dei senatori, le vesti di seta dei procuratori, le vesti dorate del doge – creava uno spettacolo di splendore paragonabile a quello che Veronese avrebbe poi realizzato. Il pescatore al centro, una figura umile in una tunica blu, si inginocchiava per offrire l'anello, circondato da una magnificenza patrizia che non lo sopraffaceva. E sullo sfondo, oltre le colonne, si intravedeva la laguna, le barche, l'orizzonte della città. Venezia entrava nel proprio dipinto.

— Paris Bordone, spiegò Zorzi, rallentando deliberatamente il nome come se pronunciarlo con sufficiente chiarezza potesse ancorarlo alla realtà e impedirne l'oblio. Nato a Treviso nel 1500. Formatosi nella bottega di Tiziano prima di trovare la propria strada. Le dimensioni corrispondono esattamente all'altezza disponibile tra il pavimento e il cornicione. Ne calcolò le proporzioni tenendo conto della prospettiva dall'ingresso. Vista da qui, da dove vi trovate, la composizione si apre perfettamente. Le colonne dipinte si allineano con le colonne reali dell'atrio. È una continuità architettonica voluta. Spostate questa tela altrove e romperete questo dialogo. L'opera sopravvivrà fisicamente. Ma perderà metà del suo significato.

Berthollet non rispose immediatamente. Rimase davanti alla tela, con le braccia incrociate, lo sguardo fisso sul pescatore in tunica blu inginocchiato al centro. Ciò che Zorzi aveva appena detto non era sbagliato. Le colonne dipinte prolungavano le colonne reali dell'atrio. Lo spazio architettonico e lo spazio dipinto comunicavano secondo una logica che Bordone aveva calcolato per questo luogo unico. Trasportare la tela avrebbe significato smantellare un'equazione in cui uno dei termini – la stanza stessa – non poteva viaggiare.

— Questo rimane.

Zorzi si bloccò. La sua espressione non cambiò. Ma la mano che teneva il registro si bloccò per un secondo, poi scrisse.

— Prendo atto della vostra decisione. Il Bordone rimane.

Nella sua voce si percepiva un'insolita esitazione, non sollievo, perché Zorzi aveva deciso di non provare altro che un freddo riconoscimento: l'argomentazione era stata ascoltata. Non era un atto di generosità. Era un calcolo. Ma il risultato era lo stesso.

Berthollet si voltò per osservare il resto della stanza. C'erano altre opere da esaminare. Il Bordone sarebbe rimasto a Venezia. Sarebbe stato l'unico dipinto della Scuola Grande che i francesi non avrebbero portato via.

Entrarono nella grande sala capitolare.

Berthollet si fermò sulla soglia.

Le pareti di questa sala – alte più di sette metri e larghe quattordici – erano ornate da un ciclo di dipinti dedicati ai miracoli di San Marco. Sulla parete sud, che dominava l'intero spazio sin dalla sua installazione nel 1548, si trovava la tela che aveva lanciato la carriera di Jacopo Tintoretto e cambiato il corso della pittura veneziana: *Il miracolo dello schiavo*.

La tela misurava quattro metri e quindici di altezza per cinque metri e quarantuno di larghezza. Era stata dipinta quando Tintoretto non aveva ancora trent'anni, da un uomo che voleva dimostrare qualcosa – dimostrare di essere pari a Tiziano, pari a Veronese, forse superiore a loro – e che era riuscito ben oltre ogni sua aspettativa.

La composizione era assolutamente audace. Al centro della tela, uno schiavo nudo giaceva a terra in una vertiginosa prospettiva scorciata, il suo corpo offerto ai carnefici i cui strumenti di tortura – martelli, punte, tenaglie – si frantumavano miracolosamente tra le loro mani. Intorno a lui, una fitta folla di soldati, spettatori, donne e bambini esprimeva una gamma di emozioni: stupore, terrore, incredulità, morbosa fascinazione. A destra, il padrone dello schiavo – un dignitario orientale con un turbante rosso, seduto su un trono rialzato – osservava la scena dall'alto con un'espressione che mescolava rabbia a qualcosa di indefinibile, una sorta di dubbio nascente.

E in cima alla composizione, emergendo dal cielo in una prospettiva assolutamente sorprendente, a capo chino, con le braccia tese, San Marco si avventava come una bomba divina sul corpo dello schiavo. La figura del santo non era raffigurata con la consueta serenità degli intercessori celesti. Possedeva una violenza, un'urgenza, un'energia che contraddicevano tutte le precedenti convenzioni iconografiche. Questo San Marco non era un giudice impassibile che dispensava la grazia. Era un combattente che si lanciava a capofitto nella mischia.

La luce proveniva da diverse fonti contemporaneamente. Da sinistra, luce naturale. Dall'aureola del santo, una luce dorata soprannaturale. Dal fondo della scena, una fredda luminosità che accentuava le ombre. Queste luci contraddittorie creavano un'atmosfera di instabilità, di imminenza, come se il mondo fisico stesso vacillasse di fronte al miracolo.

Berthollet si immobilizzò. Per molto tempo. Più a lungo del solito.

— Quanti anni aveva Tintoretto quando dipinse questo quadro? chiese infine.

— Aveva ventinove o trent'anni. L'incarico gli era stato affidato nel 1547. La corporazione aveva notato il suo talento. Si era già fatto un nome negli ambienti veneziani, nonostante la giovane età. Quando il dipinto fu terminato nell'aprile del 1548 e installato su questa parete, fu un trionfo immediato. Lo stesso Aretino scrisse una lettera elogiando l'opera. Persino Giorgio Vasari, che non nutriva grande simpatia per i dipinti del Tintoretto, riconobbe in seguito lo «straordinario fascino» del Miracolo dello schiavo e la sua «magnifica prospettiva».

— Questo dipinto gli aprì tutte le porte di Venezia. Fu grazie a quest'opera che ottenne, pochi anni dopo, la commissione per San Rocco. Rappresenta il momento preciso in cui un giovane pittore ambizioso si affermò come un genio riconosciuto.

Berthollet si avvicinò alla tela fino a trovarsi a pochi centimetri di distanza. Esaminò le pennellate. Pennellate ampie, applicate con rapidità e sicurezza. La carne dello schiavo resa con pochi tocchi leggeri che creavano un'impressione di volume quasi scultorea. I drappeggi erano trattati con masse rapide, senza dettagli superflui, ma con notevole efficacia decorativa. Gli sfondi architettonici – un cortile circondato da colonnati vagamente orientali – abbozzati con un'economia di mezzi che permetteva alle figure di conservare tutta la loro forza.

Fece un passo indietro. Poi un altro. Tornò al punto da cui aveva guardato all'inizio e rimase lì, immobile, con le braccia incrociate.

Thouin, che lo aveva osservato dall'ingresso della stanza, si avvicinò in silenzio.

— Cinque metri e quarantuno di larghezza, mormorò. Quattro metri e quindici di altezza. Non abbiamo un cilindro di trasporto di quelle dimensioni. E anche se ne avessimo uno, la tela è troppo rigida per essere arrotolata senza il rischio di scoppiare. Ci servirebbe una cassa piatta lunga più di sei metri. Il convoglio non è attrezzato per questo.

— Fai costruire la cassa.

Thouin fece una pausa.

— Qui? A Venezia?

— I carpentieri navali dell'arsenale sono ancora al lavoro. Trovane due. Fornisci loro le dimensioni esatte. Una cassa piatta e rinforzata con supporti interni per evitare che la tela si pieghi durante il trasporto. Ci servono dieci giorni. Abbiamo dodici giorni prima che il convoglio si imbarchi.

Zorzi, dall'ingresso della stanza, aveva sentito. Prese appunti nel suo taccuino personale.

— Le due grandi tele di Domenico Tintoretto che ho scelto, il ritratto di Rangone, contò Berthollet. E il Miracolo. Quanti sono in totale?

— Sette, disse Zorzi.

Zorzi si fermò sulla soglia proprio mentre stavano per uscire.

— Signor Berthollet!

Berthollet si voltò.

— Signor Berthollet, vorrei chiederle una cosa. Non per cambiare nulla, so che è impossibile. Per soddisfare una curiosità intellettuale.

— Vi sto ascoltando.

— Quando avete guardato, cosa avete visto? Non vi chiedo una giustificazione ufficiale. Vi chiedo, Berthollet, cosa avete provato quando avete visto quel dipinto.

La domanda colse Berthollet di sorpresa. Non gli era mai stata posta una domanda del genere. I suoi interlocutori protestavano, imploravano, discutevano, imprecavano. Ma chiedergli come si sentisse, nessuno lo aveva mai fatto.

— Vedo una composizione di straordinaria audacia per un uomo di trent'anni. Una maestria nello scorcio prospettico che forse non ha eguali nella pittura europea. E una qualità più difficile da definire: un'energia, una tensione, un modo in cui luce e movimento insieme creano un'impressione di imminenza. Come se il momento raffigurato non fosse congelato, ma stesse per accadere.

— Era proprio ciò che voleva Tintoretto, disse Zorzi. Lo chiamava furia. La capacità di dipingere non un momento, ma il momento prima del momento. L'istante in cui tutto è ancora possibile e già irreversibile.

— Capisco.

— Eppure la prendete voi.

— Sì.

Una sola parola. Ma in quella parola c'era una franchezza insolita. Nessuna giustificazione. Nessuna retorica sull'umanità o sul progresso. Solo il nudo riconoscimento di un atto compiuto nella piena consapevolezza di ciò che era.

— Non ve ne voglio personalmente, signor Berthollet. Voglio solo che lo sappiate. State facendo ciò che vi è stato ordinato, con la competenza che la vostra missione richiede. Ma ciò che state portando via non è solo una tela di quattro metri per cinque. State portando via la prova vivente che un uomo di trent'anni, in questa città, nel 1548, è riuscito a inventare qualcosa che nessuno aveva mai visto prima. State portando via il luogo di nascita di un genio. E quel luogo non viaggerà con la tela. Rimarrà qui, vuoto.

Berthollet non rispose.

Fece un cenno ai suoi impiegati, che entrarono nella Scuola con i loro attrezzi e le casse prefabbricate.

Zorzi rimase sulla soglia. Guardò i tecnici scomparire nell'atrio. Sentì le loro voci, i loro passi, il rumore di una cassa che veniva aperta. Rimase lì a lungo, con le mani dietro la schiena, lo sguardo fisso sulla facciata della Basilica di San Giovanni e Paolo di fronte, le sue facciate gotiche, il suo portale di marmo, le sue finestre a lancetta. Questa chiesa dove erano sepolti venticinque dogi. Questo pantheon della Serenissima Repubblica che era sopravvissuto a tutto e sarebbe sopravvissuto anche a questo, ma in modo diverso.

A quell'ora del mattino il campo era quasi deserto. Due bambini giocavano vicino al pozzo centrale. Una donna stendeva il bucato alla finestra del secondo piano di una casa di fronte. La vita quotidiana continuava, indifferente a ciò che accadeva nella scuola alle sue spalle.

Quella era la parte più difficile, pensò Zorzi. Non la brutalità; c'era qualcosa di prevedibile, quasi logico, nel fatto che i vincitori si impossessassero dei tesori dei vinti. Le guerre avevano sempre funzionato così. No. La cosa difficile era l'indifferenza del mondo intorno a noi. Il campo che continuava a scorrere. Il cielo che rimaneva azzurro. L'acqua della laguna che continuava a lambire le fondamenta. Come se nulla stesse accadendo. La scomparsa di un capolavoro che aveva impiegato duecentocinquanta anni per trovare il suo posto in quella stanza non era un evento, ma semplicemente un fatto tra gli altri nel normale corso delle cose.

Fece ritorno alla Scuola. Aveva ancora un ruolo da svolgere: sovrintendere allo smantellamento, assicurarsi che i tecnici francesi agissero con la cura che promettevano. Questo fu il suo

ultimo dovere di custode: proteggere, fino alla fine, le opere che aveva custodito, anche durante la loro partenza.

La costruzione della grande cassa piatta richiese nove giorni. I carpentieri veneziani lavorarono senza interruzione, seguendo le istruzioni di Thouin.

Lo smontaggio de Il *miracolo dello schiavo* richiese un'intera giornata. Thouin registrò le dimensioni esatte, lo stato dello strato di pittura, le crepe visibili e le aree ridipinte. Il tutto fu riposto nella grande cassa, poi chiuso, inchiodato e legato con fascette metalliche.

I due dipinti di Domenico Tintoretto e il ritratto di Rangone erano stati imballati nei giorni precedenti. *Il Miracolo dello schiavo* fu l'ultimo ad essere portato via.

Zorzi annotò nel suo registro: «*Il miracolo dello schiavo*, Jacopo Tintoretto, 1548. Prelevato l'8 agosto 1797 per il Museo di Parigi.»

La grande sala capitolare offriva uno spettacolo straziante. Nessuna distruzione visibile, nessun danno apparente: le pareti erano intatte, i soffitti intatti, il pavimento intatto. Ma i rettangoli più chiari sulle pareti – dove le tele erano rimaste per decenni, proteggendo la superficie retrostante dall'ingiallimento causato dall'aria – raccontavano la loro storia. Fantasmi di opere d'arte. Assenze di forme precise e documentate. E sulla parete sud, il rettangolo più grande di tutti: quello del *Miracolo dello Schiavo*, ora pallido come gli altri, vuoto come il resto.

Zorzi era nella stanza. Stava guardando le pareti.

— È strano. Questi rettangoli di luce. Anche i muri ora hanno la stessa memoria. I muri sanno.

Berthollet guardò le pareti.

— Tra qualche mese, la luce e la polvere avranno reso la superficie uniforme. Non si vedrà più nulla.

— Sì. Tra qualche mese. Ma in quei mesi, chiunque entrerà qui saprà cosa è stato rubato. L'entità della perdita sarà visibile. Misurabile. Localizzata. È una perdita che si può misurare con un righello.

Zorzi rimase ancora qualche minuto nell'ampia e vuota sala capitolare. Fissò le pareti, le pareti che conosceva da trentacinque anni, pareti che quella sera non avevano più lo stesso sguardo di quella mattina. Poi estrasse il registro, annotò l'ora e la data e scrisse in fondo all'ultima pagina completata: Inventario delle perdite della Scuola Grande di San Marco, agosto 1797. Compilato da Alvise Zorzi, custode. Che questo documento serva da prova.

Chiuse il registro, lo posò sulla scrivania e andò a spegnere le lampade.

Il giorno seguente, Berthollet si recò all'Accademia di Belle Arti.

Possedeva una collezione di primitivi veneziani e maestri della scuola veneziana, accumulata fin dalla sua fondazione nel 1750. Carpacci narrativi che raccontano leggende di santi. Opere della Cima da Conegliano che testimoniano la perfezione tecnica veneziana. Lotti psicologici che esplorano la vita interiore dei ritratti.

Il direttore dell'Accademia, Giovanni Battista Mengardi, pittore e accademico, accolse Berthollet con dignità.

Ora, questa Venezia era morta. E Mengardi stava assistendo al suo saccheggio finale.

Mengardi accompagnò Berthollet attraverso i corridoi dell'Accademia. L'edificio, un ex convento trasformato in scuola d'arte, conteneva opere di tutti i periodi dell'arte veneziana, dai primitivi gotici del XIV secolo al barocco del XVII secolo. Si trattava di una collezione didattica che illustrava l'evoluzione della scuola veneziana.

Nella sala principale, sulle pareti, opere del XV secolo costituivano il nucleo delle collezioni accademiche: questi primitivi veneziani che Mengardi aveva dedicato la sua vita a collezionare e catalogare, e che ora rappresentavano, agli occhi di Berthollet, tanti pezzi da valutare.

Fu un dipinto di Vivarini ad attirare la sua attenzione. Antonio Vivarini, contemporaneo del giovane Bellini, aveva dipinto questo polittico nella prima metà del XV secolo: pannelli dorati, figure ieratiche, quella rigidità ancora gotica che Bellini avrebbe poi dissolto nella luce e nel colore. Il polittico era completo e in ottime condizioni. Le sue dimensioni erano adatte al trasporto.

— Vivarini. Fondatore, con il cognato Giovanni d'Alemagna, dell'omonima bottega. Prima di Bellini, prima di Carpaccio, gettò le basi della pittura veneziana. Queste tavole risalgono al 1440 circa.

Berthollet esaminò le figure. Rigide, certo. Ma di alta qualità esecutiva. La doratura degli sfondi. La precisione dei panneggi. Queste opere avrebbero mostrato al pubblico parigino le origini di una tradizione pittorica che esso conobbe solo nella sua tarda realizzazione.

— Questo. Il polittico completo.

Mengardi lo notò. La sua mano non tremava. Aveva deciso, fin dalla prima mattina, che le sue mani non avrebbero tremato.

Poi l'attenzione di Berthollet fu catturata da una Cima di Conegliano. Una *Vergine con Bambino di* settantuno per quarantotto centimetri, di squisita delicatezza. La Vergine teneva tra le braccia il Bambino Gesù, entrambi rivolti verso l'osservatore con espressione serena.

— Cima da Conegliano. Giovanni Battista Cima, nato a Conegliano in provincia di Treviso intorno al 1459. Uno dei migliori eredi di Bellini. Formato intimo, ma di qualità superiore.

— Anche questa, decise Berthollet.

Mostrò a Berthollet altre opere: ritratti di Lorenzo Lotto. Questo pittore veneziano del XVI secolo era specializzato in ritratti psicologici, cercando di rivelare la personalità, i dubbi e le ambizioni interiori. Un Ritratto con lettera raffigurava un gentiluomo che teneva in mano una missiva, con lo sguardo perso in lontananza. Ansia? Speranza? Rimorso? Lotto eccelleva in queste ambiguità psicologiche. Berthollet scelse tre opere di Lotto. Queste avrebbero arricchito la collezione di ritratti del Museo Centrale delle Arti, rivelando una diversa sfaccettatura dell'arte veneziana: l'introspezione psicologica piuttosto che la glorificazione decorativa.

Complessivamente, all'Accademia furono selezionate cinque opere: un polittico di Vivarini, una Cima da Conegliano e tre Lotto. Opere di prim'ordine che arricchirebbero considerevolmente la rappresentazione della prima scuola veneziana nel Museo.

Mengardi accompagnò Berthollet all'uscita.

VIII — L'imbarco finale

Il 25 agosto 1797, l'inventario veneziano fu completato. Vennero selezionate ottantasei opere, oltre ai quattro cavalli che avevano già lasciato la collezione. In totale: novanta pezzi destinati al Museo Centrale delle Arti.

Non si trattava del più grande prelievo della campagna d'Italia in termini assoluti. Roma aveva fornito centosette opere, Bologna centottantasette.

Le casse veneziane furono caricate su imbarcazioni per attraversare la laguna. Poi su carri per il viaggio via terra fino a Parigi. Un convoglio di ventisei veicoli scortato da duecento soldati. Partenza prevista per il 1° settembre.

Morosini venne ad assistere alle operazioni di carico finali. Si fermò sulla banchina vicino a Piazza San Marco, osservando le

casse che venivano impilate sulle navi. In quelle casse di legno giacevano i Tiziani, i Veronese, i Tintoretto, i Bellini.

Quella mattina il tempo era grigio. Nuvole basse coprivano la laguna. Una leggera nebbiolina si levava dall'acqua. L'atmosfera era umida e opprimente.

Berthollet si avvicinò a Morosini per salutarlo.

— Signor Morosini, volevo ringraziarvi per la vostra collaborazione. Senza il vostro aiuto, l'inventario sarebbe stato più difficile.

— Non ho collaborato, rispose Morosini a bassa voce. Ho limitato i danni. Una distinzione importante che probabilmente non capite.

La prima barca era piena. Si allontanò dalla banchina, scivolando silenziosamente sull'acqua grigia. Il gondoliere remava con cautela. Le casse erano pesanti. Una mossa sbagliata e la barca si sarebbe potuta capovolgere. Secoli di opere d'arte sarebbero affondati nella laguna.

Morosini la seguì con lo sguardo finché non scomparve nella nebbia.

— Ho servito la Serenissima Repubblica per tutta la vita. Ho visto queste opere da bambino, da giovane, da adulto. Erano parte di me tanto quanto queste mura. Ma oggi, in questo preciso istante, darei tutto – la mia reputazione, la mia fortuna, gli anni che mi restano – per impedire a questo convoglio di partire. Per riportare queste opere nelle loro chiese. Per restituire a Venezia ciò che le state togliendo.

— Ma non potete.

— No. Non posso. Nessuno può. Voi siete troppo forti. Noi siamo troppo deboli. È la legge della giungla. La legge del più forte. E voi la applicate senza vergogna, nonostante tutti i vostri bei discorsi sulla civiltà.

Una seconda imbarcazione veniva riempita. Poi una terza. Il processo richiedeva tempo. Le casse dovevano essere disposte con cura per bilanciare il peso, impedendo all'imbarcazione di inclinarsi da un lato. I gondolieri veneziani lavoravano. Svolgevano il loro compito meccanicamente, senza guardare i soldati francesi che supervisionavano l'operazione.

L'ultima imbarcazione fu caricata intorno a mezzogiorno. Venticinque imbarcazioni in tutto, che trasportavano le ottantasei casse. Formavano una lunga fila che scivolava sulla laguna verso la terraferma.

Da lì, li attendevano dei carri per il viaggio via terra verso Parigi.

Il 1° settembre 1797, all'alba, il convoglio si mise in viaggio.

Ventisei carri coperti. Duecento soldati di scorta. Un sergente maggiore di nome Dupont che aveva viaggiato nel Nord Italia per diciotto mesi e conosceva le strade, le locande, le trappole. E nelle casse di legno rinforzate con fasce di ferro, avvolte in paglia e carta oleata, fissate con doppie corde, le ottantasei opere d'arte provenienti da Venezia.

Il convoglio lasciò Mestre prima dell'alba. I cavalli si muovevano lungo la strada lastricata, respirando l'aria fresca del mattino. Le ruote dei carri producevano un suono costante, quasi musicale, sulle pietre. I soldati marciavano in colonna ai lati del convoglio, con i moschetti in spalla e lo sguardo fisso davanti a sé.

Berthollet era in testa al gruppo. Non si voltò a guardare Venezia alle sue spalle. Nel corso dei mesi, aveva preso l'abitudine di non voltarsi mai indietro.

Il Passo del Brennero era l'unica via per attraversare le Alpi in quel periodo dell'anno. Il Passo del Monte Cenis, più a ovest, era già minacciato dalle prime nevicate d'alta quota. Il Passo del Brennero, più basso e più agevole, avrebbe permesso ai carri di attraversarlo fino all'inizio di ottobre.

I primi giorni trascorsero senza incidenti. Il convoglio procedeva a una velocità di circa venti chilometri al giorno. Il tempo era mite, una dolce giornata autunnale, con cielo nuvoloso e senza pioggia. La pianura venetica era pianeggiante, le strade larghe e i carri scorrevano agevolmente.

Berthollet passava le serate a rileggere i suoi inventari. Voleva accertarsi che tutto fosse in ordine prima di attraversare le Alpi. Che ogni cassa recasse il suo numero e corrispondesse all'elenco redatto durante l'imballaggio. Che le opere fossero effettivamente quelle partite da Venezia.

Controllò. Ricalcolò. Ricontrollò i numeri ancora una volta.

Tutto era in ordine.

Ma questo lavoro meccanico non bastava a occupare tutta la sua mente. Le parole di Mengardi continuavano a tornargli in mente. Le parole di Morosini. La frase di Zorzi, annotata nel suo registro come una constatazione di fatto: Prelevato l'8 agosto 1797 per il Museo di Parigi. Questo tono neutro, forse la forma di protesta più efficace, più efficace delle lacrime, più efficace delle imprecazioni. Solo la sterile registrazione di ciò che era accaduto. Zorzi intendeva dire: Sto registrando. Sto rendendo testimonianza. La storia lo saprà.

Berthollet chiuse i suoi quaderni e spense la candela.

IX — Il convoglio — La via alpina

Berthollet salì in carrozza senza voltarsi indietro.

La mattina seguente, il convoglio riprese il viaggio verso nord.

A Trento si fermarono per due giorni. I cavalli avevano bisogno di riposo prima di attraversare le Alpi. I fabbri controllarono i ferri di cavallo, gli assi e i bulloni. I soldati dormirono nelle stalle. I carrettieri ripararono i teloni strappati.

Berthollet percorse le vie di Trento. Una città italiana sotto il dominio austriaco, a metà strada tra due mondi. Vi si parlavano

italiano e tedesco, a volte entrambi nella stessa frase. La cattedrale era barocca, le case avevano frontoni dipinti, le fontane erano decorate con stemmi nobiliari. Una città che aveva conosciuto il suo momento di gloria due secoli e mezzo prima, quando vi si era riunito il Concilio per definire i dogmi della Controriforma, e che da allora aveva vissuto nel ricordo di quell'evento come in una casa troppo grande per contenerlo.

Entrò nella cattedrale. L'interno era fresco e silenzioso. Pochi fedeli inginocchiati. Un prete che recitava il breviario in un angolo. Affreschi seicenteschi sulle pareti: figure di santi con gesti maestosi, cieli aperti a gloriose nuvole e angeli. Opere di qualità media. Non certo il genere di cose che il Museo di Parigi avrebbe gradito.

Ricomparve alla luce del pomeriggio.

Un anziano signore sedeva sui gradini, rivolto verso la piazza. Osservava il convoglio dal suo punto di osservazione privilegiato, i teloni dei carri visibili in fondo alla strada, i soldati che andavano e venivano. Guardò Berthollet uscire dalla cattedrale, poi chiese in italiano, senza preamboli:

— Si tratta di dipinti che raffigurano Venezia?

— In parte, rispose Berthollet.

— E non solo.

— L'ho sentito. L'hanno sentito tutti.

— Cosa si sta dicendo?

— Che voi prendiate tutto. I quadri. Le sculture. I libri. Che nulla rimanga dov'era.

Il vecchio continuò, senza ostilità, con la tranquillità di chi ha superato l'età in cui gli eventi possono ancora sorprenderlo.

— Mio padre mi ha raccontato che i Veneziani fecero la stessa cosa a Bisanzio. Molto tempo fa. Presero i cavalli di bronzo e li misero sulla loro basilica. Ora voi portate via i cavalli di bronzo da Venezia. La storia è fatta così.

— Così va la storia, ripeté Berthollet.

— Ma questo non significa che sia giusto. Significa che si ripete.

Berthollet si soffermò sui gradini della cattedrale. Poi tornò indietro per controllare i suoi inventari.

La traversata delle Alpi iniziò l'8 settembre.

Questa era la parte più delicata del viaggio. La strada saliva gradualmente da Bolzano, serpeggiando tra pareti rocciose che si restringevano man mano che ci si avvicinava al passo. I carri dovevano essere guidati con assoluta precisione; una mossa sbagliata, una ruota che slittava sul bordo di una pietra, e una cassa poteva precipitare nel vuoto. I conducenti tenevano i cavalli vicini, parlavano a bassa voce agli animali e avanzavano con prudenza e a scatti. I soldati camminavano a fianco delle ruote, pronti a sbatterle, spingerle o trattenerle.

La vetta del passo fu raggiunta l'11 settembre, a tarda mattinata. Il panorama da lassù era immenso: le Alpi a perdita d'occhio, le cime già innevate, le profonde valli in ombra. L'aria era fredda, secca e luminosa.

Dupont radunò il convoglio in cima alla montagna e annunciò a gran voce le casse.

— Ottantasei casse durante la salita, disse a Berthollet. Ottantasei casse in cima. Ora scendiamo.

La discesa verso la valle dell'Inn fu più rapida, ma non per questo meno pericolosa. I carri tendevano ad accelerare sui pendii, e si rendeva necessario frenare continuamente. I soldati che camminavano a fianco posizionavano blocchi di legno sulle ruote, stringendo i freni con le mani e sforzando i muscoli per sostenere il carico. Nei tratti più ripidi, due carri dovevano essere affiancati e legati con delle corde agli alberi; i soldati si davano il cambio a tenerli fermi, lasciando poi che i carri si allontanassero gradualmente.

Innsbruck

La città austriaca portava ancora i segni della presenza francese; i negoziati di Campo Formio stavano per concludersi. La pace sarebbe stata firmata di lì a pochi giorni, il 17 ottobre, ma le truppe francesi non avevano ancora evacuato tutte le loro posizioni. La locanda dove il convoglio si fermò per due notti era gestita da un tirolese dal volto severo che serviva i pasti in silenzio e prendeva i soldi senza dire una parola.

Berthollet cenò da solo nella sala comune. Al tavolo accanto, due ufficiali di cavalleria francesi discutevano di pace, del Direttorio e di Bonaparte. Le notizie giungevano da Parigi in modo frammentario: lettere, giornali di dieci giorni prima, voci portate dai corrieri. Bonaparte era tornato in Francia. Veniva celebrato come un eroe trionfante. Il Direttorio lo temeva tanto quanto ne aveva bisogno.

Ordinò del vino e non dormì bene.

Il convoglio entrò a Parigi il 27 ottobre 1797.

Erano le sette di sera. La notte stava calando. Le strade erano ancora animate, con i commercianti che chiudevano i negozi, le carrozze trainate da cavalli che si incrociavano e gruppi di cittadini che tornavano dal lavoro. Nessuno guardava i carri coperti diretti al Museo Centrale delle Arti. Nessuno sapeva cosa trasportassero.

Berthollet aveva avvisato il Museo il giorno prima tramite lettera. Le guardie erano in attesa, con le lanterne. Il cancello carraio del cortile del Museo Centrale d'Arte fu aperto all'arrivo del convoglio, e i carri entrarono uno dopo l'altro nel cortile interno, trovando silenzio e relativa oscurità dopo il frastuono della città.

Dupont fece l'appello per l'ultima volta.

— Ottantasei casse a Venezia. Ottantasei casse a Parigi. Il convoglio è completo.

— Bene, disse Berthollet.

Fu tutto ciò che disse.

Monge era lì.

Berthollet non se l'aspettava. Scorse la sagoma dello studioso nell'ombra, vicino alla fontana centrale del cortile, con il cappotto tirato su per proteggersi dal freddo di ottobre. Monge era arrivato da solo, senza avvisare nessuno. Aveva saputo l'orario del suo arrivo dalle guardie del museo ed era venuto.

— Gaspard.

— Claude.

Non si strinsero la mano. Non erano abituati. Rimasero fianco a fianco a guardare i soldati che iniziavano a scaricare, le casse che scendevano dai carri, trasportati da quattro uomini ciascuno, e venivano posizionate sul pavimento lastricato del cortile secondo un ordine che Dupont supervisionava con la sua solita precisione.

— È successo tutto?

— Tutto.

— Danneggiato?

— No. A parte qualche piccolo aggiustamento all'imballaggio. Niente di grave.

Monge annuì. Osservò le casse allineate. Rettangoli di legno scuro alla luce della lanterna. Anonime, chiuse. Nulla indicava cosa ci fosse dentro.

— Sai cosa c'è dentro, mormorò, quasi tra sé e sé.

— Lo so.

— Anch'io, in parte. Ho letto i vostri resoconti preliminari. I Tintoretto. I Veronesi. I Tiziani.

— E gli altri. I Bellini. I Lotto. I primitivi dell'Accademia.

— I Bellini, ripeté Monge.

C'era qualcosa in quella parola che non era né soddisfazione né vera e propria malinconia. Qualcosa di intermedio che Berthollet non cercò di definire.

— I restauratori iniziano domani mattina. L'allestimento avrà luogo tra tre settimane, se tutto va bene.

— E poi?

— Poi, il pubblico. Le sale apriranno a dicembre.

Le ultime casse venivano scaricate dagli ultimi carrelli. Dupont rimise i suoi taccuini nella borsa, congedò i soldati di scorta e scambiò qualche parola con il capo delle guardie del Museo Centrale delle Arti.

— Ho ricevuto una lettera da Visconti, riprese infine Monge.

Il curatore vaticano che aveva commentato ogni cosa con la precisione di uno studioso e il dolore di un uomo che vede la propria vita messa a nudo.

— Cosa ha detto?

— Ha chiesto di poter venire a Parigi per vedere le sculture. Vuole accertarsi che *l'Apollo* e *il Laocoonte* siano in buone condizioni. E ha un progetto: compilare un catalogo scientifico delle opere antiche trasferite al Museo. Crede che questo lavoro sia necessario, per la scienza e per preservare la memoria.

— Per amore della memoria, ripeté Berthollet. Come Zorzi con il suo registro. Come Mengardi con i suoi avvertimenti.

— Forse. O forse davvero per motivi scientifici.

— Le due cose non si escludono a vicenda.

— No. Le due cose non si escludono a vicenda.

Il cortile era ormai vuoto, senza carrelli. Le ottantasei casse erano disposte sulle lastre di pietra. Le guardie rimanevano di guardia tra di esse. Era calata completamente la notte e le lanterne proiettavano lunghe ombre sulle pareti del Museo Centrale d'Arte.

— Hai fame? chiese Monge.

— Non mangio da stamattina.

— C'è un tavolo a casa mia. Niente di particolare. Ma è qualcosa di caldo.

Uscirono dal cortile del Museo attraverso l'ingresso delle carrozze. Fuori, Parigi viveva nei suoni della sera, nelle voci, nel rumore delle ruote e nelle grida dei mercanti che indugiavano. La città era indifferente. Non sapeva cosa contenessero le casse nel cortile. Non conosceva i nomi di Venezia, Verona o Bologna. Non conosceva Morosini e le sue lacrime, Zorzi e il suo registro contabile, Mengardi e i suoi sessantacinque anni.

Parigi era viva. Parigi era ancora viva. Questa era forse l'unica certezza in tutta questa storia.

Le settimane seguenti furono dedicate al lavoro.

Il laboratorio di restauro del Museo Centrale delle Arti ricevette le casse una dopo l'altra. I restauratori – una squadra di otto persone, guidata da un fiammingo di nome Van der Berg che aveva lavorato a Bruxelles prima della rivoluzione – aprirono ciascuna cassa. Prima, l'imballaggio, rimosso strato per strato. Poi la paglia, tolta a mano, filo per filo, dagli angoli più delicati. La carta oleata, srotolata lentamente. E infine, l'opera d'arte apparve alla luce del laboratorio: la superficie dipinta, gli angoli del telaio, i bordi della tela.

Van der Berg esaminò ogni opera con una lente d'ingrandimento. Ne annotò lo stato di conservazione, lo dettò al suo assistente e decise gli interventi necessari: qui una vernice consolidante, lì un rinforzo della cornice, altrove un leggero ritocco in un punto in cui la pittura si era screpolata durante il viaggio.

Berthollet partecipò a tutte le inaugurazioni. Voleva essere presente nel momento in cui ogni cassa rivelava il suo contenuto. Era una sorta di inventario finale, per verificare che ciò che era arrivato in officina corrispondesse a ciò che era partito da Venezia.

Tutto combaciava.

Il Miracolo dello schiavo di Tintoretto fu la prima tela di grandi dimensioni ad essere dispiegata. Van der Berg aveva previsto un tempo sufficiente per questa operazione; la tela, di oltre venti metri quadrati, era arrotolata su un tamburo di legno di cinque metri. Servivano sei uomini per manovrarla e un'ora per dispiegarla gradualmente.

Era intatto.

Van der Berg si diresse verso Berthollet.

— Conservazione eccezionale. Il processo di arrotolamento ha funzionato perfettamente. Nessuna nuova crepa. Il tessuto di rinforzo ha mantenuto una tensione uniforme. Le vostre squadre di imballaggio hanno svolto un lavoro esemplare.

— Dupont ha svolto un lavoro esemplare, corresse Berthollet.

— Come mai?

— Il sergente maggiore che comandava il convoglio. Lui e i suoi soldati erano coloro che si occupavano di mantenere le condizioni di trasporto.

Van der Berg liquidò l'obiezione con un gesto – quel dettaglio non lo interessava – e proseguì la sua ispezione.

Berthollet fissò il dipinto di Tintoretto disteso sul tavolo. Lo schiavo rovesciato. I carnefici con i loro strumenti rotti. La folla attonita. E in cima, piombando nella composizione dal cielo come una cometa, San Marco accorreva in aiuto del suo servo. La figura divina capovolta, le braccia tese, il mantello ondeggiante nel movimento della caduta celeste. Quest'audacia che Zorzi aveva evocato: uno scorcio che nessuno prima di Tintoretto aveva osato, e che nessuno dopo ha potuto guardare senza sentire qualcosa agitarsi dentro di sé.

Zorzi e il suo registro. Quella calligrafia precisa, la penna tenuta ferma senza tremare mentre le casse venivano tirate fuori una ad una.

Ciò che Zorzi aveva detto nella grande e vuota sala capitolare gli tornò in mente senza una ragione particolare: Questi rettangoli netti. Ora anche le pareti hanno la stessa memoria.

Si riscosse da quel pensiero e andò a controllare la cassa successiva.

Il 15 novembre 1797, ebbe inizio l'allestimento dei dipinti nelle nuove sale veneziane.

Il Museo Centrale d'Arte si stava espandendo. Le sale del palazzo reale, trasformate in spazi espositivi alcuni anni prima, non erano più sufficienti ad ospitare l'afflusso di opere provenienti da campagne successive: le opere fiamminghe del 1794, le sculture antiche provenienti da Roma e ora i dipinti veneziani. Era stato necessario richiedere ulteriori fondi al Direttorio, ottenere il permesso di utilizzare due nuove sale nell'ala nord, installare nuove cornici per i quadri, restaurare i soffitti e installare l'illuminazione.

L'allestimento dei quadri era una vera e propria scienza. Non venivano appesi a caso. I curatori del museo avevano elaborato dei principi precisi: raggruppare le opere per scuola, per periodo, per tema; alternare grandi e piccoli formati per evitare un sovraccarico visivo; garantire spazio sufficiente intorno alle opere principali affinché l'occhio potesse soffermarsi su di esse senza distrazioni.

Berthollet non era un curatore del Museo. Tuttavia, gli era stato chiesto di partecipare alle discussioni sulla disposizione delle opere veneziane, in quanto responsabile del prelievo. Conosceva ogni dipinto, ogni scultura che sarebbe stata esposta. Sapeva indicare la provenienza di ogni opera, il suo contesto e le sue condizioni.

Venne. Ascoltò. Rispose alle domande.

E quando le prime tele furono appese alle pareti bianche delle nuove stanze, rimase a guardarle per un momento nel silenzio del

pomeriggio, quando gli operai avevano fatto la loro pausa e i commissari erano andati a pranzo.

Le Nozze di Cana del Veronese occupavano la parete di fondo della sala grande, di fronte alla porta. Proprio come a San Giorgio Maggiore, dove si trovava di fronte alla porta del refettorio fin dal 1563. Il formato era diverso, ma l'idea restava la stessa: la prima cosa che il visitatore vedeva entrando. Questa tela che riempiva il campo visivo prima ancora che si avesse il tempo di prepararsi a riceverla.

Berthollet si fermò sulla soglia.

Non vide i sette pannelli ricomposti. Non vide le giunture. Vide la tela come Veronese l'aveva concepita, una massa di vita, di colore, di movimento, duecento personaggi riuniti per un banchetto eppure ognuno distinto, ognuno presente, ognuno con sul volto una storia particolare che l'occhio del pittore era riuscito a catturare e fissare per sempre.

Rimase lì a lungo.

Poi uscì dalla stanza senza voltarsi indietro.

Le porte delle sale veneziane si aprirono al pubblico il 1° dicembre 1797.

Fin dalle prime ore, i visitatori affluirono numerosi. L'inaugurazione era stata annunciata sui giornali. Da settimane circolavano voci sull'imminente esposizione dei tesori di Venezia. Curiosi, artisti, studenti, professori, borghesi in abito da cerimonia, operai che si erano ritagliati un'ora di pausa dalla giornata: tutti erano venuti a vedere.

Berthollet si intrufolò tra loro, in incognito. Voleva vedere come il pubblico stesse guardando. Come reagisse.

Guardò.

Un gruppo di giovani – studenti, a giudicare dai loro abiti – si era fermato davanti *al Miracolo dello Schiavo*. Uno di loro, un uomo alto e magro con le guance scavate, fissava la figura scorciata di

San Marco. Disse qualcosa a bassa voce. I suoi compagni si avvicinarono. Si scambiarono parole – composizione, prospettiva, scorcio – termini tecnici, parole imparate nei corsi di pittura. Ma negli occhi dell'uomo alto e magro, al di là del vocabolario, c'era qualcos'altro. Un'emozione profonda. Una sensazione indescrivibile.

Una donna se ne stava sola davanti *alla Madonna con Bambino di Bellini*. Fissava l'opera immobile. Per lungo tempo. Le mani giunte davanti a sé, come in chiesa. Non parlava, non leggeva l'opuscolo distribuito all'ingresso. Semplicemente, osservava. E in quello sguardo, Berthollet lesse qualcosa che riconobbe, senza però riuscire a definirlo.

Un padre e i suoi due figli – di dieci, forse dodici anni – si fermarono davanti a *Le Nozze di Cana* del Veronese. Il padre stava leggendo il libretto, spiegando la scena e indicando i dettagli. I bambini ascoltavano distrattamente, con lo sguardo attratto dai colori, dalla sontuosa architettura sullo sfondo e da quel servitore in disparte, la cui tunica semplice risaltava contro la magnificenza degli abiti dei convitati.

— Perché è vestito così male? chiese il più giovane.

— Perché è un servitore, disse il padre.

— Un uomo del popolo.

— Quindi lui ha ragione e loro hanno torto?

— Guarda il quadro. Cosa ne pensi?

Il bambino guardò. A lungo. Poi disse:

— Credo di sì.

Berthollet se ne andò.

Lasciò il Museo Centrale delle Arti nella fredda luce di dicembre. Le banchine erano deserte. La Senna scorreva grigia tra le sue sponde. Le barche risalivano la corrente, cariche di legna per l'inverno. Parigi era fredda, vibrante, rumorosa, con quell'energia particolare delle città che non dormono mai.

Pensò al bambino davanti al Veronese che aveva detto: Penso di sì.

Due verità inconciliabili, eppure entrambe vere.

Tornò a casa.

Domani le sale riapriranno. E altre persone verranno a guardare. E altri bambini faranno le loro domande.

E a Venezia, i muri sarebbero rimasti segnati dai loro rettangoli pallidi.

CAPITOLO IV: IL PROGETTO EGIZIANO (1797-1798)

Il 5 dicembre 1797, Bonaparte fece ritorno a Parigi dopo il trionfo in Italia. La folla lo acclamò per le strade. Le donne gli lanciarono fiori. Gli uomini gridarono il suo nome. Il conquistatore era tornato.

Ma ciò che vide in Rue de la Victoire lo disgustò. Giuseppina aveva trasformato la loro casa in un salotto permanente, con decine di parassiti, cortigiani, adulatori e profittatori, tutti ammassati nelle stanze come mosche sul miele, tutti desiderosi di avvicinarsi al generale vittorioso, stringergli la mano, scambiare due parole, ricevere un sorriso, trovare qualcosa di cui parlare il giorno dopo.

Cacciò via tutti.

— Fuori! Tutti fuori! Questa casa non è un circo!

Giuseppina protestò con poca convinzione; amava intrattenere, brillare, essere ammirata. Ma Bonaparte era inflessibile, e alla fine lei scrollò le spalle con quella grazia noncurante che le permetteva di capitolare senza darlo a vedere. Lui voleva calma, silenzio, concentrazione.

Aveva progetti. Piani. Ambizioni.

I — L'ossessione per il movimento

Bonaparte si svegliò alle dieci. Tardi. Troppo tardi per un uomo che, in Italia, guidava i suoi eserciti in battaglia all'alba. Ma qui a Parigi, in questa sontuosa stanza in rue de la Victoire, cos'altro avrebbe potuto fare se non dormire?

Giuseppina dormiva ancora, sepolta sotto tre piumini. La sera prima aveva ballato fino alle quattro del mattino da Barras. Bonaparte l'aveva lasciata a mezzanotte, fingendo stanchezza. In realtà, non sopportava più quei salotti parigini, quei pettegolezzi,

quegli intrighi, quelle donne finte e quegli uomini che parlavano solo della propria importanza.

Scese nel suo studio senza svegliare Giuseppina. La stanza odorava ancora di fumo di sigaro. Aveva fumato fino alle tre del mattino, leggendo i rapporti militari dell'Armata del Reno. Rapporti mediocri. Generali incompetenti. Soldati mal equipaggiati. Operazioni fallimentari. Niente a che vedere con la sua Armata d'Italia.

Il suo segretario, Bourrienne, arrivò alle dieci e trenta, portando tre pile di posta. Lui posò con cura i pacchi sulla scrivania. Sapeva che il minimo disordine mattutino avrebbe potuto procurargli un rimprovero.

— Buongiorno, Generale. Il Direttorio richiede la vostra presenza questo pomeriggio. Riunione alle quindici al Palazzo del Lussemburgo. Oggetto: Inghilterra.

Bonaparte borbottò senza alzare lo sguardo.

— Di nuovo l'Inghilterra. È l'unica cosa a cui pensano. Come se si potesse invadere l'Inghilterra con tre scialuppe e soldati che vomitano alla vista dell'acqua.

Afferrò la prima pila di posta. Inviti. Ventitré inviti a cene, balli, ricevimenti. Tutta Parigi voleva vederlo. Per esibirlo. Per vantarsi di averlo ricevuto. Li sfogliò velocemente, aggrottando la fronte, prima di gettare la pila a terra con aria stanca.

— Rifiuta tutto.

Bourrienne esitò.

— Generale, alcuni degli inviti provengono da personaggi importanti. Madame de Staël è molto insistente. Sta organizzando una cena in cui… sarà presente

— Non me ne importa niente di Madame de Staël! lo interruppe Bonaparte, sbattendo il palmo della mano sulla scrivania. Quella chiacchierona insopportabile che pensa che parlare sia pensare! Rifiutatela e non nominatela più.

Bourrienne prese nota senza battere ciglio. Conosceva il suo padrone. Non c'era motivo di insistere.

— Il secondo mucchio, Generale?

— Dimmi.

— Richieste di lavoro. Centodiciassette lettere di persone che cercano un lavoro, un favore, una pensione.

Bonaparte fece un gesto di impazienza.

— Selezionali. Tieni quelli che arrivano dai miei ufficiali in Italia. Il resto finisce nel cestino.

— Va bene. E il terzo mucchio?

— Dammi.

— Rapporti militari. Stato delle forze armate. Personale. Equipaggiamento.

Bonaparte afferrò la pila e iniziò a leggere. Il suo volto si incupiva a ogni pagina, la mascella si serrava, lo sguardo si faceva sempre più duro.

— L'Armata del Reno ha perso quattromila uomini a settembre, sbottò infine, come se stentasse a credere a ciò che stava leggendo. Diserzioni. Malattie. Battaglie. Quattromila uomini! Con la mia Armata d'Italia, avrei potuto conquistare tutta la Germania con altri quattromila uomini!

Gettò i rapporti sulla scrivania con un colpo secco.

— Questi generali sono incompetenti. Jourdan, Moreau. Tutti incompetenti. Non sanno manovrare. Avanzano come buoi. Il nemico li vede arrivare da tre giorni di marcia.

Bourrienne rimase in silenzio. Parlare male di altri generali davanti a testimoni era pericoloso. Il Direttorio teneva d'occhio la situazione. Le spie erano ovunque.

Bonaparte raggiunse la finestra. La Rue de la Victoire era animata nella grigia mattinata; i mercanti gridavano, le carrozze passavano, Parigi era viva. Si annoiava.

Rimase immobile a lungo, con le mani dietro la schiena, con lo sguardo fisso nel vuoto.

— Bourrienne, sto impazzendo.

Il segretario pensò di aver sentito male.

— Il mio generale?

— Pazzo. Impazzirò se resto qui a non fare niente. A leggere rapporti. A rifiutare inviti. Ad ascoltare Barras e i suoi colleghi discutere per ore senza mai decidere nulla.

Si voltò di scatto e sbatté il pugno contro il muro con una violenza che sorprese Bourrienne.

— Ho ventotto anni! Ventotto! Ho conquistato l'Italia! Ho sconfitto quattro armate austriache! Ho imposto la pace a Vienna! E ora mi chiedono di starmene seduto qui a Parigi a fare il politico da salotto!

Bourrienne scelse con cura le parole prima di rispondere.

— Il Direttorio vi teme, Generale. Preferiscono avervi sotto controllo piuttosto che lontano, con un esercito alle spalle.

— So che hanno paura di me! E hanno buone ragioni per averne paura! Ma non cambia nulla. Marcirò qui se non trovo qualcosa da fare.

Tornò a sedersi dietro la sua scrivania, incrociò le braccia e fissò il suo segretario.

— Dobbiamo ricominciare. Presto. Entro sei mesi al massimo. Una nuova campagna. Una nuova conquista.

— Dove andrai? chiese Bourrienne a bassa voce.

Bonaparte sorrise, quel sorriso lento e misterioso che riservava ai momenti in cui i suoi pensieri avevano già compiuto un percorso completo che gli altri non avevano ancora iniziato.

— Non lo so ancora. Ma lo troverò. C'è sempre un posto da conquistare per chi sa cercare.

Il Palazzo del Lussemburgo ospitava il Direttorio, un sontuoso edificio, un tempo palazzo di Maria de' Medici, trasformato nella sede del potere repubblicano. Bonaparte vi giunse precisamente alle quindici, scortato da due aiutanti di campo, in impeccabile uniforme e con un'espressione severa.

La sala riunioni era già piena. I cinque direttori e diversi ministri, tra cui Talleyrand per gli affari esteri e Schérer per la guerra, erano seduti attorno al grande tavolo.

Bonaparte annuì e si sedette senza attendere l'invito.

Barras prese la parola con l'unzione di chi crede di star offrendo un favore.

— Generale Bonaparte, grazie per essere venuto. Volevamo parlare con lei della situazione con l'Inghilterra.

— Sto ascoltando, disse Bonaparte, con gli occhi fissi su Barras con un'intensità che indusse il Direttore ad abbassare lo sguardo.

— La pace continentale è stata raggiunta, proseguì Barras. L'Austria ha firmato il Trattato di Campo Formio. La Spagna è nostra alleata. La Prussia è neutrale. Solo l'Inghilterra continua la guerra. Le sue squadre navali stanno bloccando le nostre coste. Il suo oro finanzia tutte le coalizioni contro di noi. Dobbiamo colpirla.

— D'accordo. Come ?

Barras esitò. Reubell prese il filo.

— Un'invasione diretta. Cinquantamila uomini sbarcano in Inghilterra. Marcia su Londra. La pace viene imposta al Primo Ministro Pitt.

Bonaparte li guardò uno dopo l'altro con deliberata lentezza, come per accertarsi che facessero sul serio.

— Un'invasione diretta dell'Inghilterra, ripeté. Con quali navi?

— Costruiremo delle scialuppe, disse Reubell. Mille scialuppe. Ognuna in grado di trasportare cinquanta uomini.

— Mille scialuppe, ripeté Bonaparte, assaporando l'assurdità del numero. E mentre si costruiscono queste mille scialuppe, cosa fa la Royal Navy? Ha duecento navi di linea, cinquanta fregate e centinaia di imbarcazioni più piccole. Pattugliano la Manica giorno e notte. Le nostre mille scialuppe non attraverseranno mai quei trentacinque chilometri d'acqua. Tre quarti di esse affonderanno prima di raggiungere la costa inglese.

La Révellière-Lépeaux si sporse in avanti con l'aria di chi crede di aver trovato la soluzione.

— Sceglieremo il momento giusto. Una notte nebbiosa. Una tempesta. Gli inglesi non vedranno niente.

Questa volta Bonaparte non riuscì a trattenere un sorriso incredulo.

— Una tempesta? Volete mandare cinquantamila uomini su scialuppe durante una tempesta? Affogheranno tutti prima ancora di vedere gli inglesi, cittadino Direttore.

Fu Talleyrand a intervenire, dall'estremità del tavolo, con la sua voce suadente e quasi indolente.

— Il generale Bonaparte ha ragione. Un'invasione diretta è impossibile in queste condizioni. Dobbiamo trovare altri modi per colpire l'Inghilterra.

Barras si voltò verso di lui con un leggero fastidio.

— Cosa significa, Talleyrand?

Il Ministro degli Affari Esteri, come di consueto, si prese il suo tempo, lasciando che il silenzio agisse per lui prima di rispondere.

— I suoi possedimenti lontani. Le sue rotte commerciali. Le sue colonie. L'Inghilterra è ricca perché commercia. Tagliate le sue rotte, distruggete i suoi commerci e la strangoleremo più sicuramente di quanto non farebbero tutte le battaglie navali immaginabili.

Bonaparte guardò Talleyrand con rinnovato interesse. L'uomo era astuto, corrotto, cinico fino al midollo, ma possedeva un'intelligenza che era difficile non rispettare.

— State pensando a un posto in particolare? chiese.

— L'Oriente, rispose Talleyrand senza esitazione. Il Mediterraneo orientale. La rotta per l'India. È lì che si trova la vera ricchezza britannica, ed è lì che dobbiamo colpire.

Reubell alzò immediatamente la voce.

— L'Oriente? È troppo lontano! Troppo rischioso! Le nostre flotte non possono nemmeno lasciare Tolone senza essere attaccate dagli inglesi!

— Tanto più vale la pena provarci, continuò Talleyrand, imperturbabile. Se avremo successo, l'impatto sarà considerevole. Se falliremo, avremo perso solo un esercito lontano.

Bonaparte lo sentì a malapena. Una verità gli si era appena palesata con la chiarezza di un'ovvietà: il Direttorio non voleva davvero sconfiggere l'Inghilterra. Voleva sbarazzarsi di lui, Bonaparte. Mandarlo lontano, con un esercito, in una pericolosa avventura dalla quale forse non sarebbe tornato.

Ma era proprio quello che voleva. Andarsene. Conquistare. Lontano da Parigi, lontano da quei salotti noiosi, lontano da quei politici mediocri che si illudevano di averlo in pugno.

— Sono pronto a valutare questa opzione. L'Oriente mi interessa. Da molto tempo.

Barras sorrise, un sorriso soddisfatto, il sorriso di chi crede di aver posizionato un pezzo esattamente dove voleva.

— Perfetto. Vi nomineremo comandante dell'Armata d'Inghilterra. Ufficialmente, vi preparerete per l'invasione. Ufficiosamente, studierete altre opzioni. L'Oriente, per esempio.

— Bene. In tal caso, voglio pieni poteri: selezione degli ufficiali, organizzazione, equipaggiamento. Tutto, senza eccezioni.

— Li avrete.

— E un budget illimitato.

Barras rifletté per un momento, cercando di comunicare con i colleghi attraverso lo sguardo.

— Illimitato è tanto…

— Se volete colpire seriamente l'Inghilterra, avete bisogno di risorse serie, sbottò. Altrimenti, tanto vale restare qui e non fare nulla.

I direttori si scambiarono uno sguardo d'intesa. Fu Barras il primo ad acconsentire con un cenno del capo.

— Va bene. Budget illimitato. Ma teneteci informati regolarmente.

— Regolarmente, disse Bonaparte.

La riunione proseguì per un'altra ora, trattando dettagli amministrativi, nomine e finanziamenti. Bonaparte ascoltava distrattamente, rispondendo a monosillabi e annuendo nei momenti opportuni. Stava già pensando ad altro.

L'Oriente. Il Mediterraneo. Forse l'Egitto. O la Siria. O addirittura più lontano, l'India. Seguire le orme di Alessandro Magno. Assurdo. Certamente pericoloso. Ne era consapevole.

II — Il progetto egiziano

Il giorno seguente, convocò Monge in Rue de la Victoire alle nove del mattino. Lo studioso arrivò puntuale, portando una pesante valigetta piena di documenti che posò con cura sulla sedia accanto a sé prima di sedersi.

— Buongiorno, Gaspard. Un caffè?

— Volentieri.

Un servitore versò due tazze. Bonaparte attese che fossero soli, poi aggirò la scrivania e vi si appoggiò, con le braccia incrociate,

in quella postura familiare che assumeva quando voleva parlare francamente.

— Gaspard, ho bisogno di te.

Bonaparte usava di frequente la forma informale "tu". Era il suo modo di segnalare una certa vicinanza, ma anche una certa superiorità. In cambio, ben pochi osavano ricambiare.

— Sono al vostro servizio. Qual è la natura della missione?

— Non per la scienza, questa volta. Non direttamente. Per la politica.

Monge inarcò un sopracciglio in segno di domanda.

— Il Direttorio mi nominò comandante dell'Armata d'Inghilterra. Il pretesto: preparare l'invasione dell'Inghilterra. Il vero piano: qualcos'altro.

Monge esitò per un momento.

— L'Oriente?

Bonaparte sorrise, quel breve sorriso che esprimeva al contempo sorpresa e approvazione.

— Hai indovinato subito. Sì, l'Oriente. Ma non so ancora dove. Dobbiamo valutare le opzioni.

Si alzò e srotolò sulla scrivania un'immensa mappa che copriva il Mediterraneo orientale fino alle coste dell'India. Monge si avvicinò istintivamente per osservarla meglio.

— Guarda. Tutta quest'area è controllata in modo precario. L'Impero Ottomano si sta disintegrando. I Mamelucchi governano l'Egitto, ma senza una vera autorità da parte del sultano. La Persia è divisa. L'India Moghul sta crollando. Ovunque, un vuoto. Ovunque, opportunità.

Monge studiò la mappa in silenzio, con la fronte leggermente corrugata.

— E l'Inghilterra in tutto questo?

— L'Inghilterra commercia con l'India. Milioni di sterline ogni anno. Se interrompiamo questa rotta, se minacciamo i loro possedimenti in India, li colpiamo dove fa più male: nel portafoglio. Più efficace di tutte le battaglie navali del mondo.

— L'Egitto sarebbe la base logica, disse Monge dopo un attimo di riflessione. Posizione centrale. Controllo del canale terrestre tra il Mediterraneo e il Mar Rosso. Ricchezza agricola. Ampia popolazione.

— Questo è quello che penso. Ma vorrei la tua opinione da studioso, non solo da stratega. Cos'è veramente l'Egitto?

Monge fece un lungo respiro prima di rispondere.

— Una delle culle della civiltà. Tremila anni di storia ininterrotta. Le piramidi. I templi. I geroglifici che nessuno in Europa sa decifrare. Una miniera di conoscenza sepolta per secoli, che nessuno aveva avuto i mezzi per esplorare.

Gli occhi di Bonaparte si illuminarono.

— Un patrimonio di conoscenze. Ecco. E se intraprendessimo una doppia conquista? Una spedizione imponente. Soldati e scienziati insieme. Conquistiamo l'Egitto con la forza delle armi e, allo stesso tempo, lo esploriamo scientificamente. Misuriamo tutto. Disegniamo tutto. Documentiamo tutto. Creiamo una monumentale Descrizione dell'Egitto che renderà la Francia la nazione scientifica leader al mondo.

Monge lo guardò. Bonaparte era in piedi, con gli occhi scintillanti, le mani che gesticolavano sopra la mappa come se potesse già vedere gli eserciti in marcia.

— È un obiettivo ambizioso, disse lo studioso, con una moderazione che a malapena celava il suo interesse.

— Certo che è ambizioso! I piccoli progetti non mi interessano! Voglio segnare la storia!

Bonaparte si rimise a sedere e il suo tono cambiò, diventando più composto e preciso.

— E c'è anche qualcos'altro, Gaspard. Il Museo Centrale delle Arti.

— Il Museo Centrale delle Arti?

— Il 27 luglio hai visto il trionfo. Parigi ora vanta le più belle collezioni di arte italiana al mondo. Ma perché fermarsi all'Italia? Perché non avere anche le più belle collezioni di arte egizia?

Monge capì all'improvviso e sentì una stretta al petto.

— Volete portare via reperti archeologici dall'Egitto. Proprio come avete fatto in Italia.

— In modo massiccio. Tutto ciò che può essere trasportato. Statue, stele, sarcofagi, mummie, papiri. Il Museo Centrale delle Arti deve diventare il primo museo universale al mondo. L'arte di tutte le civiltà.

— Sarà ancora più difficile che in Italia, obiettò Monge. Il trasporto, il caldo, il peso dei monumenti egizi. Alcune di queste statue colossali pesano decine di tonnellate.

— Lo so. Ecco perché ho bisogno di te. Di te e di Berthollet. Organizzerete la commissione scientifica. Recluterete i migliori scienziati. Tutti volontari. Tutti in grado di resistere alle difficili condizioni. Geometri, disegnatori, naturalisti, chimici, orientalisti, medici, ingegneri.

— Quanti uomini?

— Almeno centocinquanta. Forse duecento. Voglio un incarico che lasci il segno, che mostri al mondo che la Francia non fa solo la guerra.

Monge era al contempo entusiasta e preoccupato. Entusiasta per la portata scientifica del progetto. Preoccupato per le sue implicazioni morali. Altro saccheggio. Altri prelievi. Prima l'Italia. Ora l'Egitto. Quando sarebbe finita?

Bonaparte aveva deciso. E quando Bonaparte decideva, le cose si facevano.

— Inizierò a reclutare.

— Perfetto. Gaspard, un'ultima istruzione…

Monge alzò la testa.

— Assoluta discrezione. Il Direttorio non deve sapere nulla della portata dei miei piani. Non ancora. Recluta gli scienziati, dicendo loro che si tratta di una spedizione scientifica. Non menzionare l'Egitto. Non menzionare i prelievi. Solo questo: spedizione scientifica, destinazione da specificare, partenza tra sei mesi.

— Inteso.

Monge prese la sua valigetta. Sulla porta, esitò per un breve istante, come se volesse aggiungere qualcosa, ma non fece nulla e se ne andò in silenzio.

Bonaparte tornò alle sue carte geografiche. L'Egitto si estendeva davanti a lui: Alessandria, il Cairo, il Nilo, le strade del deserto. Prese una matita e tracciò una linea dalla costa alle piramidi.

Bonaparte fu eletto membro dell'Istituto Nazionale, sezione di meccanica. Ciò che contava era l'immagine: generale e studioso, conquistatore e intellettuale, Alessandro e Aristotele in una sola persona.

La cerimonia di insediamento ebbe luogo il 4 gennaio 1798. Sala sontuosa. Cento accademici presenti. Laplace, Lagrange, Monge, Berthollet, Fourcroy, Volney, tutti lì.

Bonaparte salì sul podio in uniforme. Niente abiti civili. Voleva essere ricordato: prima di tutto come soldato.

Lesse un discorso preparato. Pomposo. Vuoto. Ma ben congegnato, con riferimenti all'antichità: Alessandro che incoraggia Aristotele, Augusto che protegge Virgilio, Cesare che scrive i suoi Commentari tra una battaglia e l'altra.

Un applauso educato.

Laplace replicò con un discorso lusinghiero sulla matematica e l'arte militare, la balistica, le fortificazioni. Un grande generale doveva essere un matematico. Bonaparte lo era.

Altri applausi.

Dopo la cerimonia, Monge presentò una relazione sulle superfici sviluppabili. Bonaparte ascoltò. Ne capì metà, non abbastanza per seguire, ma abbastanza per annuire al momento opportuno.

Al termine della sessione, diversi accademici si avvicinarono a lui. Volney, in particolare, gli si avvicinò con la calcolata discrezione di chi vuole dare l'impressione di non essersi preparato affatto.

— Generale, ho sentito che stavate pianificando una spedizione in Oriente.

Bonaparte attese qualche secondo prima di rispondere, tenendolo fisso su di sé senza battere ciglio.

— Chi ve l'ha detto?

— Sono voci, niente di concreto. Ma se fosse vero, sarei molto interessato a partecipare. Ho pubblicato un libro intitolato *"Viaggi in Siria ed Egitto"* che potrebbe essere ancora considerato autorevole. Ho viaggiato in quelle regioni. Potrei esservi d'aiuto.

Bonaparte lo valutò con lo sguardo: un uomo piccolo e asciutto, dallo sguardo acuto e intelligente, un orientalista di fama in tutta Europa. Sarebbe stato utile.

— Se dovessi organizzare una spedizione del genere, avrei bisogno di importanti orientalisti. Voi, cittadino Volney, sareste nella mia lista.

— Ne sarei onorato, Generale.

Nei minuti successivi, altri accademici si fecero avanti. Fourier, Jomard, Conté: tutti interessati, tutti pronti a partire per questa meta il cui nome non era ancora stato pronunciato ad alta voce. Bonaparte prese appunti mentalmente. Reclutare tra gli accademici conferiva prestigio, dimostrava che si trattava di una seria spedizione scientifica, non di una semplice avventura militare.

Lasciò l'Istituto soddisfatto. Le elezioni avevano consolidato la sua immagine. Tutto stava andando per il verso giusto.

III — Il reclutamento della commissione

Le settimane successive furono dedicate all'attuazione.

Monge si stabilì in un ufficio all'École Polytechnique e avviò il processo di reclutamento. Bonaparte gli aveva dato carta bianca, un budget illimitato e nessuna restrizione. Doveva riunire la commissione. I migliori scienziati.

L'impresa era titanica. Dove si potevano trovare centosessantasette uomini disposti a partire per una destinazione sconosciuta, tra sei mesi, per un periodo indefinito, correndo rischi considerevoli?

Servivano matematici per i calcoli astronomici e geodetici; naturalisti per studiare la fauna e la flora; chimici per analizzare minerali e acque; ingegneri per costruire strade, ponti e fortificazioni; disegnatori per documentare tutto ciò che sarebbe stato scoperto; medici per curare le truppe; orientalisti per comprendere lingue e costumi; architetti per misurare i monumenti; e tipografi per distribuire proclami e giornali.

Monge iniziò con i più facili: i suoi colleghi dell'École Polytechnique. Giovani. Entusiasti. Competenti.

Fourier, un matematico brillante. Un fervente rivoluzionario durante la Grande Terreur, imprigionato e poi graziato. Professore all'École Normale Supérieure per un breve periodo, conservava ancora negli occhi quella lieve frenesia degli uomini che hanno conosciuto la morte da vicino e non hanno rinunciato a vivere in fretta. Monge lo convocò nel suo ufficio una mattina di gennaio.

— Giuseppe, ho una proposta per te. Ascoltami prima di rispondere.

Fourier si sedette e incrociò le braccia con aria attenta.

— Ti sto ascoltando.

— Una spedizione scientifica. Lontana. Pericolosa. Affascinante. Destinazione segreta per ora. Lo scoprirai a Tolone. Partenza tra

sei mesi. Durata indeterminata. Doppia paga. E se sopravvivrai, una gloria che ti sopravvivrà. Interessato?

Fourier non rifletté a lungo, appena il tempo sufficiente perché Monge finisse la frase.

— Sì.

Monge sorrise. Aveva sperato in questa risposta, ma non ne era sicuro.

— E fino alla partenza, non una parola a nessuno.

— Capito, disse Fourier, porgendo la mano.

— Quando saprò dove stiamo andando?

— A Tolone. Non prima.

Fourier uscì.

E tornò in classe, mantenendo un passo fermo.

Conté era un caso a parte. Un ingegnere geniale, inventore della matita, capace di riparare qualsiasi cosa, costruire qualsiasi cosa, improvvisare qualsiasi cosa con tre strumenti e il buon senso, indispensabile per qualsiasi spedizione che intendesse operare lontano dalla civiltà.

Conté era chino su un meccanismo che stava smontando con la pazienza di un chirurgo. Alzò lo sguardo verso l'ingresso di Monge senza interrompere il suo lavoro.

— Nicolas-Jacques, disse Monge, ho bisogno di te per una missione straordinaria.

— In che senso, straordinario? chiese Conté, posando il cacciavite.

— Spedizione scientifica e militare. Clima difficile, materiale scarso, rifornimenti aleatori. Tutto dovrà essere fabbricato sul posto: strumenti scientifici, utensili, macchinari, pezzi di ricambio. Sei l'unico in grado di farlo in queste condizioni.

Conté passò con lo sguardo sulla sua officina, come per portarsela dietro nel bagaglio.

— Arrivo. Ma porto con me i miei attrezzi.

— Ovviamente.

— Tutti i miei attrezzi, specificò Conté. Compresa la fucina portatile.

— Tutto quello che vuoi.

Conté tese la mano e l'accordo fu concluso in meno di un minuto.

Il reclutamento procedeva. Ma non tutti erano ugualmente facili da convincere.

Dolomieu, mineralogista di fama europea, specialista in rocce e cristalli e Cavaliere dell'Ordine di Malta. Un uomo di principi, che non faceva nulla senza sapere perché. Monge lo convocò nel salotto del suo appartamento in Rue des Fossés-Saint-Germain.

— Déodat, la spedizione non può fare a meno di te. La mineralogia del deserto, le formazioni geologiche che nessuno ha ancora studiato.

Dolomieu si prese il suo tempo prima di rispondere, come era sua abitudine.

— Verso quale destinazione?

— Non posso dirtelo adesso.

— Allora rifiuto, disse Dolomieu con calma. Non parto verso una destinazione sconosciuta per ragioni ignote, al servizio di interessi che ignoro.

— È Bonaparte a comandare questa spedizione.

Quel nome ebbe il suo effetto. Dolomieu fece una smorfia. Bonaparte, il conquistatore, l'ambizioso, colui che usava la scienza come usava i suoi generali, per la propria gloria. Non nutriva alcun rispetto particolare per quell'uomo.

— Verrò. Ma sia chiaro: non resterò per sempre.

— Rimarrai qui finché sarà necessario, disse Monge con ferma gentilezza. E svolgerai un lavoro che avrà un significato.

Dolomieu accettò a malincuore con un gesto della mano, senza entusiasmo, ma accettò.

Berthollet era tutta un'altra storia. Un chimico eminente, uomo prudente e riflessivo, non incline all'avventura e ancor meno alle decisioni affrettate. Monge preferì che fosse Bonaparte stesso a farsi carico del compito di convincerlo.

Berthollet entrò nell'ufficio di Bonaparte con la dignità di chi sa che il proprio nome è rispettato.

— Claude-Louis, verrai con noi in Oriente.

Berthollet si fermò bruscamente.

— In Oriente?

— Probabilmente in Egitto.

Ci fu un momento di silenzio durante il quale sembrò soppesare la proposta come si soppesa un reagente pericoloso, con attenzione e senza fretta.

— Beh, ho cinquant'anni. Il clima egiziano in queste condizioni…

— Verrai, lo interruppe Bonaparte. Ho bisogno di te. Non solo per la chimica. Per l'organizzazione, per il prestigio, per dare a questa spedizione il peso scientifico che merita. Sei membro dell'Istituto. Il tuo nome in questa commissione vale dieci nomi di giovani sconosciuti.

Berthollet rimase in silenzio per un altro istante, con le mani appoggiate sulle ginocchia.

— E la mia famiglia?

— Puoi portarla con te se vuoi. Oppure può restare a Parigi e tu le mandi dei soldi. La scelta è tua, non mia.

Rifletté per un attimo, poi alzò lo sguardo.

— Accetto. Ma a una condizione, che specificherò chiaramente.

— Quale?

— Possa questa spedizione servire veramente la scienza. E non solo le ambizioni politiche di qualcuno, per quanto brillanti possano essere.

Bonaparte lo guardò per un istante con quell'espressione che a volte aveva, a metà tra il divertimento e il rispetto.

— Entrambe, mio caro Berthollet. Scienza e politica. È questa alleanza che renderà questa spedizione eccezionale agli occhi del mondo. Né tu né io troveremo mai niente di meglio.

Berthollet accettò la tesi senza darlo a vedere e si congedò.

Il reclutamento procedeva, ma incontrava una resistenza crescente. Molti studiosi rifiutavano, ritenendo la cosa troppo rischiosa, troppo lontana e troppo incerta per uomini che avevano famiglia, cattedre universitarie e ricerche in corso.

Il 15 marzo 1798, Monge si presentò in rue de la Victoire con un rapporto che dichiarava di non avere fretta di presentare.

— Abbiamo centododici adesioni. Ne mancano cinquantacinque.

Bonaparte aggrottò la fronte.

— Perché si rifiutano?

Monge fece un respiro profondo.

— Diverse ragioni. La paura, prima di tutto. La famiglia. La salute. Alcuni non vogliono abbandonare una ricerca in corso da anni. Altri hanno semplicemente paura di morire lontano dalla Francia.

— Offri loro più soldi.

Monge scosse la testa.

— Non è una questione di soldi. Questi uomini non sono poveri. È una questione di coraggio. O, per essere onesti, di un ragionevole calcolo tra ciò che hanno e ciò che rischiano di perdere.

— Allora trova degli uomini coraggiosi. Ne ho bisogno tra sei settimane. Sta a te trovare l'argomentazione giusta per ognuno di loro.

Monge riprese la sua attività di reclutamento. Ampliò la sua cerchia, non limitandola più al Politecnico e all'Institut de France, ma includendo scuole provinciali, officine e uffici di progettazione. Reclutò Geoffroy Saint-Hilaire, naturalista specializzato in zoologia; Savigny, zoologo con la passione per gli insetti; Delile, botanico; Costaz, ingegnere civile; Chabrol, ingegnere geografico; Villiers du Terrage, ingegnere; e Gratien Le Père, ingegnere militare. Tutti giovani. Tutti brillanti. Tutti desiderosi di gloria e di scoperte.

Ma avevano bisogno anche di uomini più esperti. Studiosi di fama. Nomi che avrebbero impressionato l'Europa.

Monge allargò la cerchia. Ventura, ingegnere geografo, accettò senza esitazione. Mappare l'Egitto era il sogno di una vita. Dutertre, pittore e incisore, acconsentì quando Monge gli promise che i suoi disegni sarebbero apparsi nella pubblicazione principale che avrebbe coronato la spedizione.

Per gli interpreti, si rivolse a De Venture de Paradis, un orientalista che parlava fluentemente arabo, turco e persiano e che attendeva questo invito da mesi. Lui stesso mise insieme una piccola squadra: Marcel, un arabista; Bracevich, un dalmata che parlava turco; Ellious, un siriano cristiano; e Venture Jr., istruito da suo padre.

Per le posizioni rimanenti, Monge si rassegnò ad assumere giovanissimi. Jollois, appena ventenne, appena uscito dal Politecnico, accettò, cercando di non saltare di gioia. Villiers du Terrage, ventitré anni, rispose con un semplice:

— Va bene. Ci sarò.

Niente esclamazioni, niente domande superflue. Monge lo apprezzò.

Il 15 aprile, Monge presentò un elenco completo alla scrivania di Bonaparte.

— Abbiamo centosessantaquattro studiosi confermati. Tre mancano all'appello.

— Trovali, disse Bonaparte.

— Siamo attivamente alla ricerca. Ma i profili che cerchiamo sono rari. I candidati migliori hanno già accettato o rifiutato in modo definitivo.

Bonaparte respinse l'argomentazione.

— Quindi prendete quello che trovate. Non si tratta di ricoprire posizioni prestigiose. Abbiamo bisogno anche di mani per trasportare le casse e di occhi per copiare le iscrizioni.

Monge reclutò così gli ultimi tre uomini: un assistente naturalista di scarsa fama ma serio, un disegnatore di talento medio ma volenteroso e tenace, e un giovane chimico senza esperienza ma desideroso di acquisirla.

Il 20 aprile 1798, poté finalmente bussare alla porta dell'ufficio di Bonaparte, esprimendo un certo sollievo.

— Abbiamo centosessantasette studiosi. La commissione è al completo.

Bonaparte sorrise. Un sorriso sincero, più raro del solito.

— Perfetto. Fateli convergere a Tolone prima del 10 maggio. Non devono rivelare a nessuno la loro destinazione. Gli inglesi hanno spie in ogni porto e in ogni salotto.

— Ho capito. È tutto?

Bonaparte esitò per un secondo, poi disse con una voce leggermente diversa:

— Monge?

— Sì?

— Grazie. Senza di te, questa spedizione non avrebbe potuto avere luogo. Non in questo modo.

Monge fece un inchino. Se ne andò con un pensiero che non espresse ad alta voce: questa commissione scientifica era una sua creazione, un suo figlio. E sapeva, con una quieta e dolorosa certezza, che molti di quei giovani entusiasti non sarebbero mai più tornati.

IV — Imbarco a Tolone

Contemporaneamente, Bonaparte stava organizzando l'esercito.

Servivano trentottomila uomini, i migliori, i più esperti, i più disciplinati, capaci di sopportare il caldo, la sete e le marce forzate in un deserto in cui nessuno di loro aveva mai messo piede.

Bonaparte convocò i suoi generali uno dopo l'altro. Berthier per primo, capo di stato maggiore, fedele come un'ombra, meticoloso fino all'eccesso, indispensabile per qualsiasi operazione di vasta portata.

— Alessandro, disse Bonaparte accogliendolo in piedi, verrai con me in Oriente. Probabilmente in Egitto.

Berthier non esitò un istante; ovunque andasse Bonaparte, lo seguiva, senza chiedere spiegazioni.

— Va bene. Quando partiamo?

— Metà maggio. Prepara subito lo stato maggiore. Voglio i migliori ufficiali. Niente scansafatiche, niente incapaci infiltrati grazie alle conoscenze.

— Ho capito. Riceverete un elenco per la vostra approvazione entro la prossima settimana.

Poi arrivò Desaix. Un generale di divisione, coraggioso e con una regolarità che i suoi soldati scambiavano per invulnerabilità, intelligente e amato dai suoi uomini con quell'affetto che i buoni generali sanno meritarsi senza cercarlo.

— Luigi, disse Bonaparte, mi accompagnerai in Oriente.

Desaix sorrise.

— Con il massimo piacere. Qual è esattamente la missione?

— Conquistare l'Egitto. Interrompere la via di comunicazione inglese verso l'India. E forse, se le circostanze lo permetteranno, marciare poi sull'India.

Desaix si accomodò nella sua poltrona, visibilmente a suo agio con le grandi idee.

Kléber era di tutt'altra pasta. Un alsaziano, un gigante di poco meno di due metri, un generale di innegabile genio, ma dal carattere difficile, critico, brontolone, geloso della propria indipendenza, che non godeva per Bonaparte della cieca deferenza di Berthier né della calorosa amicizia di Desaix. Bonaparte lo convocò una mattina senza nemmeno tentare di placarlo.

— Giovanni Battista, verrai in Egitto con noi.

Kléber inarcò un sopracciglio.

— In Egitto? Per quale scopo?

— Conquistare il paese. Stabilire una colonia francese permanente. Mettere l'Inghilterra in difficoltà sulle sue rotte commerciali.

Kléber fece una smorfia.

— È lontano. Fa caldo, dicono. E i rischi sono considerevoli.

— È vero, disse Bonaparte, senza tentare di contraddirlo. Ma è glorioso. E sarai un generale di divisione, con una tua divisione sotto il tuo comando esclusivo.

Kléber ci rifletté su. Non gli piaceva Bonaparte, lo trovava troppo ambizioso, troppo manipolatore, troppo pronto a sacrificare uomini per la propria immagine. Ma rifiutare era impossibile: Bonaparte non perdonava mai i rifiuti, e Kléber aveva ancora molti anni di carriera davanti a sé.

— Accetto.

Lannes, guascone, impetuoso, coraggioso fino all'incoscienza, l'amico che Bonaparte consultava meno di tutti ma la cui compagnia apprezzava più di ogni altra, accettò ancor prima di

sentire la destinazione — «Dove vuoi, quando vuoi» — e chiese soltanto il diritto di portare con sé la sua divisione, i veterani di Arcole e di Rivoli.

Murat, cavaliere d'eccezione, bello come un'immagine e vanitoso in proporzione alla sua bellezza, ma impavido come un leone, il che riscattava ogni cosa, pose una sola domanda — «Con i cavalli?» — e andò subito a organizzare l'imbarco di tutta la sua cavalleria, sellerie e foraggio compresi, con la sicurezza di chi non ha mai mancato un appuntamento con la gloria.

Menou, infine, un generale tatticamente mediocre, ma un repubblicano dal fervore quasi mistico, strano, eccentrico, con qualcosa di imprevedibile che rendeva chi gli stava intorno leggermente nervoso. Utile all'amministrazione, tuttavia, e abbastanza altruista da meritare incarichi senza il timore che ne abusasse per tornaconto personale. Bonaparte lo ricevette alla fine dei conti.

— Jacques-François, verrai con me in Egitto.

— In Egitto, ripeté Menou con una sorta di lentezza meditativa, come se stesse soppesando la parola.

— Sì. Conquistare, amministrare, civilizzare.

— Accetto. E potrei convertirmi all'Islam lì.

Ci fu un momento di silenzio durante il quale Bonaparte cercò visibilmente di capire se l'altro stesse scherzando.

— Come?

— L'Islam è una religione monoteista e razionale, compatibile nei suoi fondamenti con i principi dell'Illuminismo. Se mi converto, gli egiziani si fideranno di più di noi. Questo faciliterà l'amministrazione.

Bonaparte fissò Menou a lungo. Quell'uomo era pazzo. Ma era una follia utile; ci credeva davvero, e questo lo rendeva più efficace di dieci cinici messi insieme.

— Fai ciò che vuoi secondo la tua coscienza e la tua religione. Purché tu obbedisca ai miei ordini.

— Certo, Generale, disse Menou con la deferenza di chi non ha alcuna intenzione di disobbedire su questioni importanti.

Queste convocazioni individuali furono distribuite nel corso del mese di aprile. Poi giunse il momento di riunire tutti. Il 25 aprile 1798, Bonaparte riunì tutti i suoi generali in una grande sala del Ministero della Guerra. Venti generali di divisione e di brigata – Berthier, Desaix, Kléber, Lannes, Murat, Menou, Bon, Rampon, Vial, Verdier, Dugua, Reynier e altri – sedevano in silenzio attorno ai tavoli a ferro di cavallo. Stava per essere detto qualcosa di importante.

Bonaparte salì sulla piattaforma e li guardò per un istante prima di parlare, il che, nel suo caso, era segno che le parole che stavano per pronunciare erano state attentamente ponderate.

— Signori, partiamo tra meno di un mese. Destinazione: l'Oriente. Obiettivo: stabilire una testa di ponte, rompere il dominio inglese sulla rotta per l'India e gettare le basi di un impero mediterraneo.

Un silenzio attonito calò nella stanza.

— L'Egitto è il paese più ricco del mondo dopo l'India. Il Nilo irriga terre fertili da tempo immemorabile. La popolazione è numerosa. Le città sono prospere. Tutto questo apparterrà alla Francia, alla Repubblica. Questa spedizione sarà difficile. Molto difficile. Caldo opprimente. Sete costante. Malattie sconosciute ai nostri medici. Battaglie contro i Mamelucchi, forse contro i Turchi, forse contro gli Inglesi. Molti di voi moriranno. Ve lo dico perché siete soldati, non bambini. Ma coloro che sopravvivranno avranno conquistato l'Oriente. I loro nomi dureranno per sempre.

— Ci imbarcheremo a Tolone il 19 maggio, continuò Bonaparte. Trentottomila uomini. Tredici navi di linea. Sei fregate. Trecento navi da trasporto. Centosessantasette scienziati. È la più grande

flotta francese mai assemblata. Nessun re di Francia ha mai fatto di meglio.

Kléber alzò la mano dal fondo della stanza.

— La flotta inglese di Nelson pattuglia il Mediterraneo. Come pensate di evitarla con trecentoquarantasette navi?

— Navigheremo di notte il più possibile. Prenderemo rotte inaspettate. Gli inglesi ci cercano vicino alla costa italiana; passeremo al largo. Arriveremo in Egitto prima che si rendano conto di dove stiamo andando.

— E se li incontrassimo comunque? insistette Kléber.

— Combatteremo, disse Bonaparte con assoluta semplicità. E vinceremo.

Kléber diede un assenso poco convincente.

— Signori, concluse Bonaparte, preparate le vostre divisioni. Scegliete i migliori. Niente malati, niente deboli, niente che possano essere un peso per i compagni. Presentatevi a Tolone il 15 maggio. Congedati.

I generali si separarono in piccoli gruppi, scambiandosi parole a bassa voce che Bonaparte non desiderava sentire. Alcuni erano eccitati. Altri preoccupati. Tutti consapevoli di partecipare a qualcosa di straordinario.

Oppure catastrofico.

Il 4 maggio 1798, Bonaparte partì da Parigi per Tolone. Cinque giorni di viaggio al galoppo. Stazioni di posta ogni due ore, cavalli freschi ad ogni fermata. E arrivò il 9 maggio all'alba, con gli occhi rossi per la polvere e l'insonnia, già al lavoro in carrozza prima ancora di esserne sceso.

Tolone. Porto militare. Un immenso arsenale. Cantieri navali, depositi di rifornimenti, caserme disposte a gradoni sulle colline brulle alle spalle della città. C'era tutto. Tutto era pronto. Quasi.

L'ammiraglio Brueys lo attendeva sulla banchina. François-Paul Brueys d'Aigalliers, un marinaio esperto, un monarchico che si era schierato con la Repubblica per convinzione piuttosto che per opportunismo. Comandante della flotta adriatica, era arrivato a Tolone il 2 aprile con le sue navi e da allora si era dedicato all'organizzazione dei preparativi con la meticolosità e la tenacia di un vecchio lupo di mare.

Bonaparte scese dalla carrozza e gli strinse la mano senza tanti complimenti.

— Brueys. Che piacere vedervi. Oggi voglio ispezionare tutto: navi, arsenali, personale, provviste, acqua. Conducetemi.

L'ammiraglio si inchinò.

— Da dove vorreste iniziare?

— Al porto. Voglio vedere la flotta con i miei occhi prima di esaminare le cifre.

Passeggiavano lungo le banchine. Lo spettacolo era magnifico: decine di navi ondeggiavano all'ancora nel porto sotto il sole del mattino: maestose navi di linea i cui boccaporti si riflettevano nell'acqua scura, eleganti fregate e tozze navi mercantili basse e panciute cariche di merci. Ovunque, l'attività brulicava: marinai correvano tra le sartie, soldati si imbarcavano in file serrate, operai portuali caricavano casse a mani nude, fabbri martellavano ancore in una pioggia di scintille e riparatori di vele, inginocchiati, sistemavano le grandi vele grigie.

Bonaparte lasciò vagare lo sguardo da un'estremità all'altra del porto prima di parlare.

— Quante navi in totale?

— Trecentoquarantasette, rispose l'ammiraglio con una moderazione che non celava del tutto il suo orgoglio.

— Tredici navi di linea, sei fregate, una corvetta, ventisette navi da guerra di vario tipo e trecento navi da trasporto.

Bonaparte fischiò piano tra i denti.

— Trecentoquarantasette navi. Un intero esercito sull'acqua.

— In effetti. Persino Louis XIV, nei suoi anni migliori, non aveva mai riunito così tante navi in un unico luogo.

Entrarono negli uffici dell'arsenale, una stanza immensa ingombra di mappe srotolate, registri impilati e interminabili liste suddivise in colonne numerate. Gli ufficiali di marina erano intenti a lavorare lì, con la penna in mano, senza alzare lo sguardo mentre entravano.

Brueys srotolò una cartina del Mediterraneo sul grande tavolo e vi posò sopra l'indice, come un uomo che conosce a memoria ogni miglio nautico di quel mare.

— Ecco il nostro itinerario. Navigheremo prima lungo la costa della Corsica per rimanere fuori dalla portata delle pattuglie inglesi, poi ci uniremo agli squadroni che partiranno separatamente da Genova, Ajaccio e Civitavecchia. La flotta combinata convergerà a Malta. L'isola non resisterà a lungo; l'Ordine è esausto. Quindi ci dirigeremo verso est, in direzione di Alessandria.

Bonaparte studiò la mappa, con occhio attento, seguendo con il dito il percorso tracciato.

— E Nelson? È da qualche parte in queste acque.

— Stando alle nostre ultime informazioni, sta pattugliando la zona tra la Corsica e la Sardegna. Ma non conosce la nostra destinazione. Le sue spie riferiscono che stiamo preparando un attacco a Napoli, forse alla Sicilia, forse persino a Costantinopoli. Corre dietro a delle ombre.

— Bene. Dobbiamo trattenerlo lì il più a lungo possibile. Qual è la distanza totale da Alessandria?

— Cinquecento leghe nautiche, secondo la rotta che propongo. Forse di più, a seconda dei venti; il Mediterraneo raramente si lascia attraversare senza imprevisti.

— E qual è la durata prevista?

— Quaranta giorni, se tutto va bene. Diciamo sei settimane per avere un margine ragionevole.

Bonaparte sembrò soddisfatto, poi chiese senza mezzi termini:

— E se incontrassimo Nelson lungo la strada?

L'ammiraglio esitò, non per codardia, ma perché era un uomo che diceva la verità anche quando era scomoda, e stava cercando le parole giuste.

— Combatteremo se necessario. Ma non vi nasconderò nulla: le nostre possibilità sono scarse.

— In breve, perderemmo.

— Probabilmente. Almeno in condizioni normali di combattimento navale.

Bonaparte era d'accordo. Brueys diceva la verità. La marina francese non era più quella di Luigi XVI; i migliori ufficiali erano emigrati, gli equipaggi non erano addestrati e le navi erano in pessime condizioni.

— Allora dobbiamo evitare Nelson. A tutti i costi.

— Questa è la mia intenzione. Velocità e discrezione sono le nostre armi migliori.

Bonaparte trascorse il pomeriggio visitando l'arsenale. Un complesso immenso: officine dove si intrecciavano fibre di canapa per ottenere corde di lunghezza infinita, cantieri navali dove si cucivano a mano le vele, fucine dove si forgiavano le ancore, falegnamerie dove si riparavano gli scafi, magazzini dove cibo, munizioni, polvere da sparo e palle di cannone venivano ammassati in un ordine meticoloso che odorava di resina e salnitro.

Un attendente lo accompagnava con passi brevi e nervosi. Un uomo piccolo e magro, con i registri sotto il braccio, che annunciava le cifre a voce affrettata, come se temesse di essere interrotto prima di aver finito.

— Abbiamo fatto scorta delle seguenti provviste: due milioni di libbre di biscotti, cinquecentomila libbre di carne salata, trecentomila libbre di riso, centomila libbre di fagioli, cinquantamila litri di vino, ventimila litri di brandy, diecimila libbre di caffè, cinquemila libbre di zucchero.

Bonaparte calcolò, con lo sguardo perso nel vuoto.

— Quanto tempo è sufficiente?

— Tre mesi, Generale.

— E l'acqua?

L'intendente tossì.

— Quindicimila barili. Il consumo di un mese.

Bonaparte si fermò di colpo e si voltò verso di lui.

— Non basta. In Egitto, senza acqua, l'esercito muore. Ne ho bisogno del doppio.

L'intendente impallidì, un pallore che partì dalla fronte e scese fino al collo.

— Doppio? Generale, è impossibile nella situazione attuale. Non abbiamo più barili disponibili in tutto il porto!

— Producine un po'. Comprane un po'. Richiedine un po' dalle zone circostanti. Non mi interessa il metodo. Voglio trentamila barili d'acqua imbarcati prima del 19 maggio.

— Benissimo, Generale, disse l'intendente, con una voce che tradiva più rassegnazione che convinzione.

Bonaparte proseguì l'ispezione. Per prima cosa, la polveriera. Cento tonnellate di polvere da sparo accuratamente conservate al riparo da qualsiasi fiamma, nella frescura di una cantina, sotto la costante sorveglianza di due soldati. Un incendio in quel luogo avrebbe distrutto l'intero arsenale e metà del porto. Poi il deposito delle palle di cannone. Migliaia di sfere di ghisa impilate per calibro – dodici libbre, ventiquattro libbre, trentasei libbre – in ordinate piramidi che si innalzavano fino alle volte del soffitto. Infine, il deposito delle armi. Quarantamila fucili in fasci,

diecimila sciabole, cinquemila pistole, duecento cannoni smontati le cui canne li attendevano su cavalletti.

Ovunque, i soldati caricavano, trasportavano, ammassavano, sudavano sotto il sole di maggio, imprecando sottovoce mentre si piegavano sotto il peso dei carichi.

Bonaparte chiamò a gran voce un gruppo di soldati che faticavano a issare un cannone su un carro, con i volti paonazzi e i piedi che scivolavano sul selciato.

— Tu! urlò a uno di loro.

— Come ti chiami?

Il soldato si raddrizzò improvvisamente, mettendosi sull'attenti nonostante il sudore gli colava negli occhi.

— Sergente Dubois.

— Di dove sei?

— Dall'esercito italiano.

— Dove hai combattuto?

— Arcole, Rivoli, Mantova, Generale.

Bonaparte lo fissò per un istante, quel volto cesellato, quel corpo snello ma forte, quello sguardo diretto che non cercava né di compiacere né di evitare.

— Uomo coraggioso. Presto assisterai di nuovo alla lotta, ma questa volta in Egitto.

Il sergente sorrise, un sorriso ampio e spontaneo.

— Siamo pronti, Generale. Anche gli uomini lo sono.

Bonaparte gli diede una pacca sulla spalla e proseguì il suo cammino. La sera del 9 maggio si imbarcò sull'Orient.

V — L'Oriente e i preparativi della flotta

Nave ammiraglia. Centoventi cannoni. La più grande nave da guerra francese, l'orgoglio della Marina, una fortezza galleggiante

con centottanta piedi di albero maestro la cui mole dominava l'intero porto.

Il capitano Casabianca lo accolse sul ponte con la sobria cerimonia di un uomo che non amava le manifestazioni di emozione, ma che teneva al protocollo.

— Generale, benvenuto a bordo dell'Orient.

— Capitano, disse, guardandosi intorno sull'immenso ponte, mostratemi la mia nave. Tutto. In ogni dettaglio.

Casabianca lo guidò senza fretta, con l'orgoglio di un capitano che conosceva ogni asse della sua nave. Prima il ponte superiore, lungo duecentoventicinque piedi e largo cinquantasei, con tre alberi giganteschi il cui albero maestro si ergeva a centottanta piedi sopra l'acqua, visibile per leghe in mare aperto con il bel tempo.

— Quanti membri dell'equipaggio ?

— Normalmente, per far funzionare correttamente questa nave, ne servono milleduecento. Ma al momento ne abbiamo solo ottocento, rispose Casabianca con una franchezza alquanto imbarazzante.

— Mancano quattrocento persone? Perché?

— Il reclutamento è difficile, Generale. Nei porti circolano voci. Molti marinai temono questa spedizione. Nessuno sa davvero dove sia diretta, e l'incertezza alimenta la diffidenza.

Bonaparte rifletté per un secondo.

— Raddoppiate gli stipendi e promettete bonus consistenti al loro ritorno. Fate tutto il necessario per convincerli, ma voglio 1.200 marinai su questa nave entro il 19 maggio. Non millecentonovantanove.

— Farò tutto il possibile, Generale, rispose Casabianca, senza promettere ciò di cui non era certo di poter mantenere.

Casabianca lo condusse quindi verso le batterie, nella penombra dei ponti crepuscolari che odoravano di legno bagnato e polvere

da sparo. I cannoni erano allineati, le bocche spalancate rivolte verso le feritoie chiuse, in un silenzio che aveva qualcosa di solenne.

— Prima batteria, disse, posando la mano sull'affusto del cannone più vicino. Trentadue cannoni da trentasei libbre. L'artiglieria più pesante della flotta.

— Gittata?

— Mille braccia in tiro diretto. Duemila in tiro curvo se l'angolazione è ben impostata.

— Cadenza di fuoco?

— Un colpo ogni due minuti a un ritmo di combattimento sostenuto. Un colpo al minuto se l'equipaggio è perfettamente addestrato e i cannonieri non si stancano.

Bonaparte annuì in segno di assenso. Conosceva l'artiglieria; era la sua professione originaria, la sua lingua madre. Ma l'artiglieria navale era un'altra cosa: una nave si muoveva, beccheggiava, rollava tra le onde, e mirare in queste condizioni era meno una questione di tecnica che di istinto, un istinto che solo i marinai esperti possedevano veramente.

— Non è sufficiente.

Casabianca era d'accordo. Era stato della stessa opinione fin dall'inizio.

— Lo so, Generale. Ma le stive sono piene. Non c'è un centimetro di spazio libero. Constati di persona.

Bonaparte guardò. Casabianca non si sbagliava. Le stive erano così ingombre che era impossibile attraversarle in linea retta.

— Riorganizzate tutto. Ottimizzate i volumi. Fate più spazio. Ma trovate posto per altre cento botti.

Casabianca esitò.

— Generale, con tutto il dovuto rispetto…

— È un ordine, disse Bonaparte senza alzare la voce.

— Bene.

Risalirono sul ponte. La notte era calata sul porto, che si era trasformato; centinaia di lanterne ora brillavano sulle navi, sulle banchine e negli edifici dell'arsenale, disegnando una costellazione nell'oscurità vicino all'acqua.

Bonaparte si appoggiò alla ringhiera e inspirò profondamente l'aria di mare, ricca di iodio, salmastra, impregnata del catrame degli scafi e della canapa delle corde. Per un attimo rimase in silenzio.

— Questa nave è magnifica.

— È la più bella della flotta francese, disse Casabianca senza falsa modestia. E una delle più potenti al mondo.

— Rimarrà tale. E tra qualche settimana ancorerà al largo di Alessandria.

Il 10 maggio, le truppe continuavano ad affluire verso Tolone. Divisione dopo divisione, reggimento dopo reggimento, i soldati arrivavano lungo le strade della Provenza in colonne che sollevavano nuvole di polvere bianca. Si accamparono intorno alla città – nei campi, negli uliveti, sulle colline – ovunque ci fosse spazio e ombra.

Bonaparte li esaminò, iniziando all'alba con la divisione Desaix.

Cinquemila uomini. Fanti esperti, veterani d'Italia. Abbronzati, snelli, robusti, corpi che sembravano scolpiti nel legno secco da anni di campagne militari. Desaix stava di fronte a loro, con lo sguardo calmo di chi ha già visto tutto.

— Luigi, disse Bonaparte avvicinandosi, i tuoi uomini sono pronti?

— Pronti, disse Desaix. Hanno combattuto a Rivoli, a Mantova, ad Arcole. Combatteranno in Egitto con lo stesso ardore, forse anche di più, perché questa volta marceranno verso qualcosa che nessuno di loro ha mai visto prima.

Bonaparte passò tra le file, ispezionando, osservando, prendendo appunti. Le uniformi erano logore, rattoppate, scolorite dal sole italiano. Ma pulite. Le armi erano ben tenute: fucili oliati, baionette affilate, sciabole levigate. Questi uomini si prendevano cura di ciò che permetteva loro di sopravvivere.

Si voltò e si mise in piedi di fronte alla fila.

— Soldati! gridò, la sua voce che risuonava nell'aria mattutina. Avete sconfitto l'Austria! Avete conquistato l'Italia! Ora conquisterete l'Oriente! Seguirete le orme di Alessandro Magno!

L'acclamazione si levò tutta in una volta, evviva, grida di giubilo, shako lanciati in aria nello splendore del sole.

Bonaparte passò alla divisione Kléber. Seimila uomini, il gigante alsaziano alla loro testa, che si ergeva davanti alle sue file con quella presenza fisica che intimoriva persino coloro che lo amavano.

— Jean-Baptiste, i tuoi uomini sono pronti?

— Pronti, disse Kléber con la sua voce profonda.

Bonaparte sorrise.

— Capiranno quando arriveremo là. Quando vedranno le piramidi, il Nilo, i templi. Cose che nessun soldato europeo ha visto dai tempi delle Crociate.

Kléber aggrottò la fronte. Aveva imparato a lasciare a Bonaparte l'ultima parola sulle grandi questioni.

Bonaparte proseguì la sua ispezione. La divisione di Bon, la divisione di Menou, la divisione di Reynier, la divisione di Lannes, la divisione di Murat. Ovunque, la stessa scena: soldati stanchi, uniformi logore, ma morale intatto e totale fiducia nel loro generale, quella particolare fiducia che nasce dalle vittorie condivise e che non ha eguali.

Alla fine della giornata, aveva ispezionato ventimila uomini. Ne restavano ancora diciottomila da controllare. Ma era soddisfatto. Quest'esercito era pronto. O quasi.

L'11 maggio, Bonaparte convocò Monge e Berthollet nel suo ufficio improvvisato presso l'arsenale.

I due studiosi arrivarono insieme. Monge portava sotto il braccio il fascio di liste che aveva con sé da settimane. Berthollet aveva la calma di chi ha accettato una difficoltà e non si sofferma su di essa.

— Signori, disse Bonaparte, invitandoli a sedersi, un po' di caffè?

Un servo servì tre coppe. Bonaparte attese che chiudessero la porta alle sue spalle prima di parlare.

— Ho ricevuto notizie da Parigi stamattina. Le opere d'arte continuano ad arrivare al Museo Centrale delle Arti.

Monge e Berthollet si scambiarono una breve occhiata. Altri saccheggi.

— Quali opere questa volta? chiese Monge.

— Da Bologna, *l'Estasi di Santa Cecilia di Raffaello*. I commissari la prelevarono dalla chiesa di San Giovanni in Monte. Era stata una delle opere più venerate della città per tre secoli. I bolognesi protestarono, persino piansero, per le strade. Ma i trattati sono trattati, e Bologna perse la guerra.

Fece una pausa per un attimo, poi continuò.

— Sempre da Bologna, *la Strage degli Innocenti di Guido Reni*. Catturata nella chiesa di San Domenico. Un dipinto monumentale. Terrificante. Sublime.

Berthollet posò la tazza.

— Queste opere si trovavano in luoghi di culto, Generale. Spazi sacri che non hanno nulla a che fare con i trattati militari. Non è forse questa una forma di...

— Furto? lo interruppe Bonaparte con una chiarezza che non ammetteva repliche.

— No. È guerra. L'Italia ha perso. La Francia ha vinto. Il vincitore si prende il bottino. È sempre stato così fin dalla notte

dei tempi, da quando i Romani svuotarono la Grecia per riempire i loro templi.

Riprese in mano la sua lettera.

Da Mantova, *la Madonna della Vittoria di Mantegna*, presa dopo la capitolazione della città nel febbraio del 1797. Da Perugia, diverse pale d'altare di Perugino, rimosse dai loro altari nonostante le proteste del clero locale. E abbiamo anche opere di Correggio da Parma: presepi e Madonne di impareggiabile grazia. Dipinti di Annibale Carracci e Ludovico Carracci da Bologna, maestri del Barocco. Opere di Guercino. Più di cinquecento dipinti in totale dall'inizio della campagna d'Italia.

Monge rimase in silenzio, con le mani appoggiate sulle ginocchia. Questi atti di saccheggio lo turbavano profondamente, non perché negasse la validità dei trattati o la logica del bottino di guerra, ma perché conosceva il costo umano di questa espropriazione. Le opere furono preservate, restaurate ed esposte. Ma il risentimento italiano era immenso, e ora si esprimeva in un proverbio che circolava di città in città: Non tutti i francesi sono ladri, ma un buon numero lo è certamente.

Bonaparte posò la lettera e fissò i suoi due interlocutori.

— Il Museo Centrale delle Arti sta diventando il primo museo del mondo. Roma possedeva i capolavori dell'antichità. Ora li possiede Parigi. Roma aveva i capolavori del Rinascimento. Ora li possiede anche Parigi.

— E poi viene l'Egitto, disse Berthollet a bassa voce, più come un'osservazione che come una domanda.

— L'Egitto sarà la prossima tappa, confermò Bonaparte. Preleveremo statue, stele e sarcofagi. Svuoteremo i templi. Esploreremo le tombe. Il Museo Centrale d'Arte possiederà opere d'arte di tutte le civiltà e di tutti i periodi.

Monge sospirò, un sospiro lungo e controllato che diceva molto senza formulare alcuna parola.

— Generale, comprendo la vostra visione e non ne contesto le linee generali. Ma permettetemi di ricordarvi che siamo anche studiosi, non semplici collezionisti al servizio di un museo. Dobbiamo documentare, studiare e comprendere, non semplicemente impossessarci e portare via. La conoscenza che riporteremo varrà quanto gli oggetti stessi, forse anche di più.

Bonaparte sorrise.

— Gaspard, ecco perché siete tutti qui. Documenterete. Studierete. Capirete. E poi porterete via tutto. I due approcci non sono incompatibili. Al contrario, si completano a vicenda, e ognuno conferisce all'altro una legittimità che non avrebbe da solo.

Si alzò e andò alla finestra. Questo gesto significava che la discussione era finita.

— Partiamo tra otto giorni. Verificate che ogni membro della commissione sia pronto. Strumenti, taccuini, tutto il necessario per documentare l'Egitto.

Il 12 maggio, sulle banchine ebbe inizio il carico delle attrezzature scientifiche in un disordine organizzato che avrebbe disperato un osservatore comune, ma che Caffarelli controllò con la precisione di un direttore d'orchestra.

Caffarelli du Falga, generale del genio militare, aveva perso una gamba in Austria durante una precedente campagna e da allora camminava con una protesi di legno che ticchettava sui ciottoli del porto come un metronomo. La sua mobilità ridotta non gli impediva in alcun modo di supervisionare ogni dettaglio. Aveva stilato infinite liste, contato ogni cassa, pesato ogni strumento, controllato ogni libro contabile e il suo registro non si allontanava mai da lui.

Bonaparte lo trovò sulla banchina principale, in piedi nonostante il caldo, con il registro aperto in mano e l'occhio attento a ogni movimento.

— Caffarelli, dove siamo adesso?

Caffarelli si appoggiò al bastone e fece scorrere il dito tra le pagine.

— Generale, stiamo caricando gli strumenti di precisione: venti teodoliti per la geodesia, trenta telescopi astronomici, cinquanta barometri e termometri, cento bussole, quindici microscopi, dieci telescopi, venti sestanti, dieci ottanti, quindici grafometri. Per la chimica, venti bilance di precisione, cinquanta alambicchi e storte, cento provette, centinaia di fiasche e i reagenti, acidi e basi che Berthollet stesso ha selezionato.

— La biblioteca?

— Cinquecento libri. Storia dell'Egitto, geografia, resoconti di viaggi antichi e recenti, scienze naturali, matematica, astronomia. Tutto ciò che siamo riusciti a raccogliere sull'Oriente in quattro mesi.

— La macchina da stampa?

— Tutto completo e funzionante. Macchine da stampa, caratteri arabi, francesi e greci, inchiostri, carta in quantità sufficiente per due anni. Saremo in grado di stampare proclami, giornali e manifesti in arabo e francese fin dai primissimi giorni.

— E che dire delle casse per gli oggetti d'antiquariato?

Caffarelli abbassò il registro.

— Cento casse vuote, robuste e impermeabili, ciascuna in grado di contenere statue del peso di diverse centinaia di chili. Abbiamo anche tutti gli attrezzi necessari: seghe di ogni dimensione, martelli, scalpelli, picconi, leve, corde, carrucole. Tutto il necessario per staccare i monumenti dai loro piedistalli, monumenti che millenni hanno cementato alla pietra.

Bonaparte esaminò una cassa aperta sulla banchina, colma fino all'orlo di attrezzi che brillavano al sole.

— Con tutto ciò, possiamo smantellare una piramide.

— Quasi, Generale, disse Caffarelli con divertita serietà. Quasi.

Nel pomeriggio del 12 maggio, gli scienziati iniziarono ad arrivare a Tolone in gran numero, a decine, in piccoli gruppi stanchi, alcuni giunti da Parigi dopo cinque giorni di viaggio in diligenza, altri dalle province, tutti con i loro bauli, le loro valigette di strumenti, tutti eccitati e preoccupati allo stesso tempo, tutti consapevoli di partecipare a qualcosa la cui portata li superava ancora.

Fourier arrivò tra i primi, con il cappello storto e la giacca da viaggio impolverata, con quell'energia leggermente febbrile che non lo abbandonava mai. Monge lo aspettava sulla banchina e lo notò da lontano.

— Giuseppe! Da questa parte!

Fourier si avvicinò, zigzagando tra le casse e i soldati.

— Gaspard! Finalmente!

Si strinsero calorosamente la mano.

— Dove sono gli altri? chiese Fourier.

— Jomard è arrivato stamattina. Anche Conté. Ha preso la diligenza dalla Provenza con una cassetta degli attrezzi tre volte più grande di lui.

Fourier si fermò e si guardò intorno. Il porto brulicava di un'attività che non aveva mai visto prima, un formicaio di migliaia di uomini, cavalli, cannoni, casse e navi ammassati fino all'orizzonte.

Stava pensando all'Egitto. La terra dei faraoni, delle piramidi, dei templi sepolti. Aveva letto Erodoto, Strabone, Diodoro Siculo. Resoconti affascinanti, ma frammentari, incompleti, spesso contraddittori. Fino ad ora.

La sera del 12 maggio, Bonaparte riunì tutti gli scienziati presenti, circa ottanta, in un'ampia sala dell'arsenale; gli altri sarebbero arrivati nei giorni successivi. Salì su una piattaforma improvvisata fatta di casse ricoperte da una tavola e attese.

— Signori, benvenuti a Tolone. Tra sette giorni ci imbarcheremo. Tra diciotto giorni lasceremo la Francia. Tra due mesi saremo in Egitto.

Gli studiosi ascoltavano rapiti, alcuni in piedi, altri seduti su casse, tutti con gli occhi fissi su quest'uomo in uniforme che parlava dell'Egitto come se fosse un appuntamento certo.

— Siete stati scelti per partecipare alla più grande spedizione scientifica della storia dell'umanità. Non solo una conquista militare. Una conquista intellettuale. Una conquista culturale. Qualcosa di cui si parlerà ancora tra mille anni, quando le battaglie in Italia saranno dimenticate.

Si guardò intorno tra i presenti.

— Documenterete un paese di cui l'Europa sa ben poco. Misurerete ciò che non è mai stato misurato. Disegnerete ciò che non è mai stato disegnato. Studierete ciò che non è mai stato studiato. Creerete una monumentale Descrizione dell'Egitto – venti volumi, forse trenta – con migliaia di disegni, mappe di una precisione senza pari, studi esaustivi su ogni cosa: agricoltura, architettura, astronomia, botanica, chimica, geografia, geologia, storia, lingue, matematica, medicina, mineralogia, zoologia. Assolutamente tutto ciò che questo paese contiene, dalla superficie alle pietre più profonde.

Scoppiò un applauso, misto a qualche risata nervosa.

Bonaparte alzò la mano per farli tacere.

— Ma vi devo tutta la verità. Il caldo sarà insopportabile. Ben oltre qualsiasi cosa abbiate mai conosciuto. Le malattie saranno sconosciute ai vostri medici. Alcuni di voi moriranno. Ma coloro che sopravvivranno avranno compiuto qualcosa che nessuno scienziato ha mai compiuto prima.

Il silenzio che seguì aveva una qualità particolare, non ansia, non entusiasmo, ma una gravità che Bonaparte riconobbe per averla già vista prima delle battaglie.

— Non sarete solo osservatori, continuò. Sarete anche collezionisti. Preleverete le antichità più preziose che l'Egitto custodisce: statue, stele, sarcofagi, mummie, papiri... tutto ciò che può arricchire il Museo Centrale delle Arti e fare di Parigi la capitale culturale del mondo.

Bonaparte scese dal palco prima che qualcuno avesse il tempo di esprimere un'obiezione.

— Preparatevi. Controllate i vostri strumenti. Rileggete i vostri libri. Riposatevi il più possibile.

Gli studiosi si dispersero tra il mormorio di conversazioni sommesse. Alcuni erano eccitati, altri silenziosi, tutti consapevoli dell'importanza di ciò che li attendeva.

Il 13 maggio, Bonaparte trascorse la mattinata a ispezionare le strutture per i cavalli. La spedizione trasportava millecinquecento cavalli, destinati sia alla cavalleria che all'artiglieria. Il trasporto di cavalli via mare era un'impresa complessa, pericolosa e costosa.

Bonaparte esaminò le strutture, con l'ufficiale responsabile al suo fianco.

— Quanti cavalli per nave?

— Cinquanta, Generale. Oltre quel limite, le condizioni diventerebbero insostenibili e gli animali si ferirebbero a vicenda.

— E per quanto riguarda il cibo durante la traversata?

— Fieno, avena, acqua. Abbiamo calcolato per un mese.

— Sarà sufficiente se tutto andrà bene?

L'ufficiale fece una pausa di un secondo prima di rispondere.

— Se non incontriamo tempeste. Se i cavalli non si ammalano. Se tutto va secondo i piani.

Bonaparte sembrava convinto. Troppe incertezze. Ma non c'era scelta, l'esercito aveva bisogno di cavalli, e i cavalli dovevano attraversare.

Nel pomeriggio del 13 maggio, Bonaparte riunì i suoi generali per l'ultima importante riunione di coordinamento prima dell'imbarco.

— Signori, disse Bonaparte, prendendo posto, ricapitoliamo. Berthier, le cifre.

Il capo di stato maggiore consultò i suoi appunti con la precisione di un contabile.

— Trentottomila soldati divisi in cinque divisioni: divisione Desaix, cinquemila uomini; divisione Kléber, seimila; divisione Reynier, cinquemila; divisione Bon, quattromila; divisione Menou, quattromila. Cavalleria al comando di Murat, tremila. Artiglieria, duemila. Genieri, mille. Stato Maggiore e servizi generali, ottomila.

— Attrezzatura?

— Quarantamila fucili, cinquemila sciabole, duecento cannoni, dieci milioni di cartucce, centomila palle di cannone.

— Cibo?

— Tre mesi — biscotti, riso, carne salata, vino, brandy.

— Acqua?

Berthier esitò per un istante.

— Un mese per ora. Ma lei ha chiesto il doppio. L'amministrazione ci sta lavorando attivamente.

Bonaparte si rivolse a Kléber.

— Jean-Baptiste, i tuoi uomini?

— Pronti, rispose Kléber con quella moderazione che in lui era una forma di franchezza.

— Lo capiranno quando arriveranno là. Desaix?

— La mia divisione si imbarcherà a Civitavecchia come concordato. È tutto pronto.

— Lannes?

— Pronto.

— Murat?

Murat si raddrizzò.

— La mia cavalleria è pronta. Ma sono preoccupato per i cavalli. Le condizioni a bordo saranno molto dure per loro e molti non sopravvivranno alla traversata.

— Lo so, disse Bonaparte. Ne compreremo altri in Egitto. I Mamelucchi hanno ottimi cavalli arabi. Più leggeri e più adatti al deserto dei nostri.

Srotolò una cartina dell'Egitto sul tavolo e i generali si avvicinarono.

— Signori, ecco qual è il nostro obiettivo, secondo me. Prima Alessandria. Sbarchiamo, conquistiamo la città, due giorni se tutto va bene. Poi marciamo sul Cairo. Trecento chilometri attraverso il deserto. Caldo, sete, battaglie contro i Mamelucchi lungo tutto il percorso. Sarà dura. Molto dura. Ma prevarremo.

Kléber si allontanò dalla mappa.

— Non sottovalutiamo i Mamelucchi. Sono cavalieri eccellenti, addestrati fin dall'infanzia, e le loro cariche sono terrificanti per una fanteria che non le ha mai viste.

— Li sconfiggeremo con i nostri quadrati di fanteria e la nostra artiglieria. Disciplina contro coraggio. Organizzazione contro caos. Lo abbiamo fatto in Italia contro eserciti molto più numerosi. Lo faremo di nuovo in Egitto.

La riunione proseguì, approfondendo dettagli tattici, questioni logistiche e piani di imbarco dello squadrone. Infine, Bonaparte concluse con tono inequivocabile.

— Signori, tra sei giorni ci imbarchiamo. Assicuratevi che tutto sia pronto. Uomini, armi, equipaggiamento, provviste, acqua. Tutto, senza eccezioni. Non sono ammessi errori in questa fase. Congedati.

I generali se ne andarono senza dire una parola.

VI — Gli ultimi aggiustamenti

Il 14 maggio Bonaparte ricevette una lettera da Parigi. Una lettera dal Direttorio. Dal tono asciutto, burocratico e freddo.

Cittadino Generale,

Il Direttorio approva i vostri preparativi. La spedizione deve partire entro e non oltre il 20 maggio. Tutta la Francia conta sul vostro successo. Non deludeteci.

Firmato: Barras, Reubell, La Révellière-Lépeaux, Merlin, Treilhard.

Lo sapeva fin dall'inizio.

Piegò il foglio in quattro e se lo infilò in tasca. Le carte erano già sul tavolo.

La mattina del 16 maggio, Bonaparte convocò i suoi generali in una vasta sala dell'arsenale, le cui alte finestre si affacciavano sul porto. Era l'ultima riunione importante prima dell'imbarco, e tutti lo sapevano.

Erano tutti lì. Berthier, Kléber, Desaix, Lannes, Murat, Menou, Caffarelli.

Bonaparte li attendeva in piedi davanti a un'enorme mappa del Mediterraneo orientale stesa su un tavolo di quercia. Non permise loro di sedersi.

— Signori, la partenza è prevista tra tre giorni e desidero un resoconto completo su ciascuna divisione. Berthier, comincia.

Il capo di stato maggiore aprì il suo grosso taccuino rilegato in pelle e lesse con la chiarezza di chi non tollera approssimazioni.

— Divisione Desaix: cinquemiladuecento uomini, imbarco previsto a Civitavecchia, tredici navi assegnate, partenza simultanea con la flotta principale. Divisione Kléber: seimilaquattrocento uomini, tutti presenti a Tolone, settanta navi da trasporto assegnate. Divisione Reynier: cinquemila uomini, cinquanta navi. Divisione Bon: quattromilatrecento uomini, quarantacinque navi. Divisione Menou: quattromila uomini, quaranta navi.

Bonaparte si rivolse a Murat.

— La tua cavalleria?

Murat raddrizzò le spalle, un gesto talmente abituale per lui che i suoi uomini non ci fecero più caso.

— A bordo ci sono tremila cavalieri e millecinquecento cavalli. Il resto verrà acquistato in Egitto. Le navi non possono trasportarne di più senza rischiare la loro stabilità alla prima tempesta. Detto questo, cattureremo i cavalli arabi dei Mamelucchi dopo averli sconfitti. Sono più adatti dei nostri alla guerra nel deserto.

— Anche io faccio gli stessi calcoli, disse Bonaparte. Caffarelli, l'artiglieria.

Il generale del genio si alzò in piedi, appoggiandosi al bastone.

— Duecento cannoni imbarcati: centosettanta cannoni da campo, trenta cannoni d'assedio. Diecimila palle di cannone. Cinquecento tonnellate di polvere da sparo. Per il genio: mille zappatori, cinquecento minatori, trecento pontieri, con tutto l'equipaggiamento per costruire ponti, fortificazioni e trincee.

— Ricapitola, Berthier.

— Quarantamila duecento uomini su trecentoquarantasette navi.

Bonaparte incrociò le braccia, quella posa che assumeva quando voleva che le sue parole avessero maggiore peso.

— Signori, questa flotta è la più grande che la Francia abbia mai assemblato. Più grande di quella di Luigi XIV, più grande dell'Invincibile Armata: è al tempo stesso la nostra forza e la nostra debolezza. La nostra forza, perché trasportiamo un intero esercito con tutto il suo necessario. La nostra debolezza, perché siamo un bersaglio enorme, lenti e visibili da leghe di distanza. Se Nelson ci trova prima che raggiungiamo l'Egitto, siamo perduti. Le nostre navi sono sovraccariche, i nostri equipaggi inesperti. Gli inglesi ci affonderanno. Ma Nelson non ci troverà.

Navigheremo di notte, con tutte le luci spente. Eviteremo le rotte abituali. E saremo veloci.

Kléber parlò dal fondo della sala con la stessa schiettezza che lo contraddistingueva in tutte le riunioni.

— Abbiamo notizie recenti sulla flotta inglese? Notizie specifiche, non voci di corridoio sui porti?

Bonaparte fece un gesto. Berthier srotolò una seconda mappa che copriva l'intero Mediterraneo occidentale, annotata con inchiostro rosso.

— Nelson ha lasciato Gibilterra dieci giorni fa con quattordici navi di linea. Attualmente sta navigando tra la Corsica e la Sardegna. Le sue spie hanno riferito che una grande flotta si sta preparando a Tolone, ma lui non sa dove siamo diretti. I suoi rapporti suggeriscono Napoli, o la Sicilia, forse persino Costantinopoli.

— E se alla fine capisse qual è la nostra vera destinazione? insistette Kléber.

— Se ci trova, ci distruggerà, disse Bonaparte con una franchezza che interruppe bruscamente ogni ulteriore commento. Ecco perché tutto dipende dalla velocità e dalla discrezione. Dobbiamo raggiungere l'Egitto prima che si accorga di dove siamo andati.

Si sedette di nuovo.

— Tornate alle vostre divisioni. Controllate tutto. Non voglio sorprese una volta in mare. Disperdetevi.

I generali se ne andarono. Tutti tranne Berthier, che rimase indietro e attese che la porta si chiudesse.

Rimase lì, in piedi, con il taccuino stretto tra le mani, e Bonaparte capì che aveva qualcosa da dire che non avrebbe detto davanti agli altri.

— Questa spedizione è una follia. Stiamo mandando quarantamila uomini attraverso il Mediterraneo, verso un paese che conosciamo poco, contro un nemico di cui non abbiamo

quasi nessuna informazione tattica precisa, con una flotta di qualità inferiore a quella inglese.

Bonaparte lo lasciò parlare. Non era l'obiezione di un codardo. Berthier non era un codardo. Era la voce di un uomo che aveva passato la notte a fare calcoli e che aveva guardato dritto negli occhi ciò che quei numeri dicevano.

— Tutte le grandi imprese sono sembrate folli a coloro che le hanno vissute in prima persona, continuò. Cesare che attraversa il Rubicone. Alessandro che attacca la Persia. Annibale che attraversa le Alpi in inverno. Hanno avuto successo perché hanno osato ciò che nessun altro osava. E così facciamo anche noi.

— E se fallissimo?

— Non falliremo.

Berthier chiuse il taccuino, fece un inchino e se ne andò.

Nel pomeriggio del 16 maggio, Bonaparte visitò le tipografie allestite sul retro dell'arsenale, in un'ex legnaia il cui odore di resina si mescolava ormai a quello dell'inchiostro fresco. Le macchine da stampa funzionavano giorno e notte, producendo i proclami che sarebbero stati distribuiti alla popolazione egiziana non appena sbarcata.

Marc Baurel, il capo tipografo, con le dita perennemente macchiate di inchiostro nero fino alle prime falangi, supervisionava il lavoro con la vigilanza di un tipografo, perché un errore di stampa in arabo, in un proclama destinato a convincere i musulmani della buona fede francese, avrebbe potuto avere conseguenze imprevedibili.

— Cittadino Generale, abbiamo preparato tre proclami. In francese, in arabo, in turco.

Consegnò il primo foglio a Bonaparte, che lo lesse ad alta voce.

«*Popolo d'Egitto, vi diranno che sono venuto a distruggere la vostra religione. Non credeteci. Rispondete che sono venuto a ripristinare i vostri diritti, a*

punire gli usurpatori e che rispetto Dio, il Suo Profeta e il Corano più dei Mamelucchi.»

Alzò lo sguardo verso Baurel.

— Bene. Ma dopo questo passaggio, dobbiamo aggiungere: *«Noi siamo i veri musulmani. Non abbiamo forse distrutto il Papa che diceva che dovevamo muovere guerra ai musulmani? Non abbiamo forse distrutto i Cavalieri di Malta che affermavano che Dio voleva che combattessero i musulmani?»*

Baurel prese rapidamente nota, la sua penna che graffiava la carta.

— Quante copie desidera, Cittadino Generale?

— Diecimila in francese, diecimila in arabo, cinquemila in turco. Venticinquemila copie in totale, tutte stampate prima della nostra partenza, tra tre giorni.

Baurel non mostrò la minima preoccupazione per il ritardo; il suo lavoro consisteva nel lavorare velocemente.

Bonaparte prese alcuni caratteri arabi da una cassa posta su un banco da lavoro e li esaminò per un momento, quelle lettere sinuose ed eleganti, le cui forme cambiavano a seconda della loro posizione nella parola — iniziale, mediana, finale — secondo una logica che nessuno del suo entourage aveva ancora compreso.

— Questi caratteri sono ben composti?

— Furono controllati tre volte dallo stesso Venture de Paradis, affermò Baurel. Ogni lettera, ogni segno diacritico. Diede la sua approvazione per iscritto.

— Perfetto. Continuate.

Bonaparte lasciò la tipografia e tornò al porto. Ovunque la stessa scena, ovunque la stessa silenziosa urgenza.

Bonaparte osservò un trasporto in cui i soldati faticavano a caricare un cannone su un piano inclinato, con le corde rigide sotto le mani e i piedi che scivolavano sul legno bagnato.

La sera del 16 maggio, Bonaparte cenò con Monge, Berthollet e alcuni studiosi in una modesta locanda del porto. La tavola era

semplice, il cibo mediocre, il vino odorava di botte, ma la conversazione era di tutt'altro livello rispetto a quella che si teneva nei salotti parigini.

Bonaparte ascoltava più di quanto parlasse, il che era insolito. Questi uomini sapevano moltissimo, e in un modo così diverso dai generali. Un modo di pensare che mirava a comprendere piuttosto che a decidere.

Alzò il bicchiere.

— Signori, in Egitto. All'immortalità che tutti ci meriteremo.

— All'immortalità! ripeterono gli studiosi, alzando i calici.

La mattina del 17 maggio, iniziò l'imbarco finale.

Un'operazione gigantesca, coordinata al minuto, la cui logistica aveva impegnato Berthier e Caffarelli per settimane. La divisione Kléber imbarcò per prima: seimilaquattrocento uomini su settanta trasporti in otto ore, un flusso continuo di uniformi blu che salivano le scalette di accesso sotto il comando dello stesso Kléber, in piedi sul bordo della banchina, con voce stentorea, scrutando ogni uomo che gli passava davanti.

— Forza! Più veloce! Non abbiamo tutto il giorno e Nelson non aspetterà!

I soldati salirono a bordo, con gli zaini in spalla, i fucili a tracolla e gli sciaccò in testa. Un giovane soldato scivolò su una scala bagnata e cadde in acqua tra lo scafo e il molo. Fu tirato fuori in trenta secondi, fradicio, ma illeso. Un sergente si chinò su di lui mentre lo issavano a bordo.

— Idiota! Vuoi annegare prima ancora di aver lasciato il porto di Francia?

Lungo la banchina si levarono risate nervose e rapide, che cessarono all'improvviso.

Bonaparte osservava da lontano, con le braccia incrociate e il volto chiuso. Berthier era al suo stesso livello.

— L'imbarco sta procedendo senza incidenti di rilievo, dichiarò il capo di stato maggiore. Il ritmo è buono.

— Quanto tempo ci vorrà per caricare tutto?

— Due giorni. Forse tre, se dovessimo incontrare difficoltà con le attrezzature pesanti.

Bonaparte scosse la testa.

— Non abbiamo tre giorni. Nelson potrebbe comparire da un momento all'altro. Dobbiamo accelerare i tempi su tutti i moli contemporaneamente.

Alle due del pomeriggio giunse una notizia allarmante. Navi inglesi erano state avvistate al largo delle coste della Corsica da una nave di ricognizione. Bonaparte convocò immediatamente Brueys negli uffici dell'arsenale.

L'ammiraglio arrivò in tre minuti, con aria preoccupata, ma a passo fermo.

— Ammiraglio, disse Bonaparte, Nelson è troppo vicino perché possiamo permetterci di continuare a questo ritmo.

Brueys srotolò una carta nautica sul tavolo e indicò un punto con il dito.

— Secondo le nostre spie, sta navigando qui vicino, a circa cinquanta leghe di distanza, con dodici navi di linea.

— In quale direzione?

— Nord-ovest. Potrebbe essere diretto verso Tolone.

Bonaparte impallidì, quel raro pallore che in lui non segnalava paura, bensì l'urgente necessità di rivalutare la situazione.

— Allora dobbiamo andarcene prima che lo vediamo.

— È impossibile stasera, disse l'ammiraglio con la franchezza che la situazione imponeva.

— Ci sono ancora diecimila uomini da imbarcare e diverse tonnellate di equipaggiamento, compresa parte del corpo degli ingegneri di Caffarelli. Imbarcarli di notte, in fretta, rischia di

provocare gravi incidenti: navi caricate male che si capovolgono e casse di polvere da sparo fissate in modo improprio.

Bonaparte sbatté il pugno sul tavolo.

— Allora raddoppiate le squadre e lavorate tutta la notte. Lanterne, torce, tutto il necessario per illuminare i moli. Voglio che sia tutto caricato domani sera prima del tramonto.

— Domani sera…

— Questo è un ordine, ammiraglio.

Brueys fece un inchino e se ne andò senza aggiungere una parola.

Nella notte tra il 17 e il 18 maggio, l'imbarco proseguì senza interruzioni. Centinaia di torce e lanterne trasformarono i moli in un palcoscenico stagliato contro il cielo notturno, una luce arancione tremolante che faceva danzare le ombre degli alberi e dei soldati sulle mura dell'arsenale. Centinaia di soldati salirono a bordo. Migliaia di casse vennero issate. I cavalli si imbarcarono in gruppo, nervosi per il rumore e la luce insolita, i loro zoccoli che si opponevano alle assi, mentre gli stallieri sussurravano per calmarli.

In tutto il porto regnava la stessa silenziosa urgenza; i marinai sapevano che Nelson si stava avvicinando. Nessuno parlava ad alta voce degli inglesi, ma ogni uomo che guardava il mare pensava la stessa cosa.

Bonaparte non dormì. Trascorse la notte sui moli, spostandosi da un punto all'altro, incoraggiando, sollecitando, risolvendo inceppamenti delle attrezzature, sbloccando situazioni con poche parole o una rapida decisione.

— Più veloce sulla piattaforma Nord. Queste casse delle commissioni possono aspettare. Prima i cannoni.

Alle tre del mattino, la divisione Bon era completamente imbarcata. Alle cinque, la divisione Reynier. Alle sette, gli ultimi cannoni scivolarono nelle stive dei trasporti e le squadre addette alle gru smisero finalmente di lavorare.

Il sole sorse su un porto trasformato, quasi silenzioso, quasi vuoto, quasi pronto.

Bonaparte salì a bordo dell'Orient alla luce del mattino. Casabianca lo attendeva sul ponte, con l'aria di un uomo che aveva trascorso la notte in piedi, ma che non lo dava a vedere.

— La nave è pronta. L'equipaggio è al completo. Abbiamo reclutato gli ultimi marinai ieri sera nelle taverne del porto. Le provviste sono a bordo. Tutto è in ordine.

— Possiamo salpare l'ancora?

— Non appena lo ordinerete.

Bonaparte si avvicinò alla ringhiera e guardò un'ultima volta il porto, le trecentoquarantasette navi ancorate nella rada, tutte cariche, tutte orientate verso l'uscita del canale, come se anche loro fossero ansiose di partire.

— Capitano, preparatevi. Salperemo domani all'alba.

Scese nella sua cabina, si sdraiò completamente vestito sulla sua branda e chiuse gli occhi.

Domani l'avventura sarebbe iniziata.

Domani, questa flotta senza precedenti avrebbe preso il largo.

Domani, Egitto.

Ma prima, dormi qualche ora.

Si addormentò quasi all'istante e sognò delle piramidi.

VII — Il giorno prima della partenza

Bonaparte si svegliò alle quattro del mattino del 18 maggio. Si vestì nell'oscurità della sua cabina, alla luce di una piccola lampada a olio, e salì sul ponte dell'Orient. La notte era ancora buia, senza luna, ma il cielo stellato proiettava sul mare una luce fredda e diffusa, diversa da qualsiasi altra. Il porto dormiva. L'imbarco frenetico della notte precedente era terminato e il

silenzio era rotto solo dallo sciabordio dell'acqua contro gli scafi, dallo scricchiolio delle corde e dal grido lontano di un gabbiano.

Bonaparte si appoggiò alla ringhiera e respirò profondamente. L'aria era fresca, salmastra, densa di catrame e canapa umida. In Corsica era cresciuto in riva al mare, eppure, paradossalmente, era rimasto un uomo di terra. Un generale piuttosto che un ammiraglio. Qualcuno che preferiva le battaglie campali in pianura alle incertezze del combattimento navale, dove così tanto sfuggiva al controllo del comandante. Quella notte, il mare era calmo come l'ossidiana. Tra poche ore, quel silenzio sarebbe stato rotto dai tamburi della sveglia, dagli ordini gridati e dal rumore degli stivali sul selciato. Ma per ora, per quei pochi minuti prima dell'alba, tutto taceva, e Bonaparte assaporava quella calma come si assapora qualcosa che si sa non potrà durare a lungo.

Stava pensando all'Egitto. Non a ciò che aveva letto, alla fredda conoscenza dei libri, ma a come sarebbe stato davvero, visto con i propri occhi. Tra qualche settimana, lo avrebbe scoperto.

Bonaparte rimase solo. A est, il cielo cominciava a schiarirsi impercettibilmente. Pensò a Nelson, laggiù nel Mediterraneo, a cinquanta leghe di distanza, forse cento, alla ricerca della flotta francese, senza sapere dove trovarla. Pensò ai pericoli che li attendevano: le tempeste, le bonacce, le malattie che si sarebbero diffuse nelle stive sovraffollate. Ma pensò anche alla gloria che li attendeva in caso di successo. La spedizione in Egitto sarebbe passata alla storia. Ne era certo. Alle sei del mattino, l'arsenale si svegliò con un'esplosione di suoni. Gli squilli acuti delle trombe, i rulli secchi dei tamburi, le grida rauche degli ufficiali e il calpestio di migliaia di stivali sui ciottoli mentre i reggimenti si radunavano per l'appello mattutino.

Bonaparte scese a terra con la scialuppa del comandante e si diresse verso gli uffici dell'arsenale. Trovò Berthier dove lo aveva lasciato il giorno prima, seduto alla sua scrivania, ora sommersa da pile di registri, con la sola eccezione che la luce del mattino

aveva sostituito quella delle candele. Le occhiaie scure sotto gli occhi indicavano che non aveva dormito più di due ore.

— Luigi Alessandro, disse Bonaparte avvicinandosi, non dormi mai? Crollerai prima ancora di lasciare il porto.

Berthier aveva un sorriso stanco che non cercava minimamente di nascondere.

— Dormirò quando saremo in mare. Per ora, ci sono troppe cose da controllare per perdere tempo a dormire.

— Quindi, descrivimi la situazione esatta. A che punto siamo stamattina?

Berthier fece un respiro profondo, consultò diversi registri e iniziò la sua relazione con la precisione metodica che lo rendeva un organizzatore insostituibile.

— Soldati: trentasettemilanovecento uomini imbarcati; tre reggimenti arriveranno domattina. Scienziati: centosessantaquattro presenti e imbarcati. Tre risultano dispersi dei centosessantasette previsti, la cui diligenza ha avuto un guasto meccanico durante il tragitto da Parigi.

— L'attrezzatura?

— Cannoni imbarcati al completo, duecento pezzi. Fucili al completo, quarantamila. Munizioni al novantacinque percento. Polvere da sparo interamente imbarcata, cinquecento tonnellate. Provviste al novantacinque percento. Rimangono alcune botti di biscotti e vino.

— Acqua?

— Ventottomila barili caricati. Quasi il doppio di quanto inizialmente previsto.

— Va bene. I cavalli?

— Millequattrocentosettanta cavalli vennero caricati vivi. Ne perdemmo trenta durante le operazioni. Alcuni morirono per fratture causate dalle bardature, altri soffocarono nel panico durante il carico.

Bonaparte strinse i denti. Trenta cavalli persi prima ancora di lasciare il porto. Queste perdite erano inevitabili, e Berthier lo sapeva bene quanto lui.

— Le navi?

— Tutto pronto, tranne tre navi da trasporto che hanno avuto problemi alle vele la scorsa notte. Le riparazioni saranno completate entro mezzogiorno.

— Bene. Date l'ordine: tutti a bordo stasera, senza eccezioni. Salperemo l'ancora domani alle sette in punto.

— Sarà fatto.

Bonaparte uscì e si diresse verso i magazzini dove le ultime casse attendevano di essere caricate. Caffarelli supervisionava le operazioni dalla banchina, appoggiandosi al bastone e gridando gli ordini sopra il frastuono delle gru e degli operai portuali.

— Generale, cos'altro bisogna assemblare?

Caffarelli consultò la sua lista senza alzare lo sguardo.

— Circa cinquanta casse di attrezzature scientifiche, circa trenta barili di vino, circa venti casse di medicinali, circa dieci casse di libri, circa cento sacchi di caffè e circa cinquanta barili di brandy.

— Per quanto?

— Sei ore al massimo. Tutto sarà a bordo entro mezzogiorno.

— Hai tempo fino a mezzogiorno, non un minuto di più.

Bonaparte afferrò una cassa di libri aperta sulla piattaforma. La curiosità lo spinse ad aprirla. Estrasse un volume rilegato in pelle, con i bordi dorati, il «*Viaggio in Egitto e in Siria*» *di Volney*. Lo aprì a caso e lesse in silenzio alcune righe.

«*L'Egitto un tempo era il paese più fiorente del mondo. I suoi monumenti stanno cadendo in rovina. I suoi canali sono insabbiati. Le sue città si stanno spopolando. Ma un giorno, forse, una nazione illuminata lo riporterà al suo antico splendore.*»

Chiuse il libro e lo rimise nella scatola.

Alle nove in punto, una diligenza impolverata arrivò al galoppo nel porto, i cavalli ricoperti di schiuma dopo cinque giorni di viaggio da Parigi. Gli ultimi tre scienziati scesero con la visibile rigidità di chi ha dormito troppo a lungo in carrozza.

Il primo a comparire fu Dolomieu. Déodat de Dolomieu, un mineralogista il cui nome era già stato immortalato dalla dolomite che aveva scoperto nelle Alpi. Il suo volto era segnato da anni di lavoro sul campo, le mani callose per l'abitudine al martello del geologo. Alzò lo sguardo verso gli alberi della flotta che svettavano sopra i tetti del porto, e qualcosa nella sua espressione cambiò impercettibilmente.

Monge, avvertito del loro arrivo, stava già attraversando la banchina in direzione della diligenza.

— Déodat! Finalmente! Stavamo iniziando a pensare di partire senza di te.

Dolomieu gli strinse la mano con quel calore burbero tipico dei vecchi amici.

— Il viaggio è stato terribile, Gaspard. Due assi rotti, una ruota staccatasi a quaranta leghe da Lione e un cavallo morto di sfinimento ad Aix. Ma siamo qui.

— Sei arrivato giusto in tempo. Partiamo domani mattina all'alba. Un giorno di ritardo e saremmo già in mare.

— Se necessario, sarei arrivato in Sicilia via terra, disse Dolomieu con un tono a metà tra lo scherzo e la verità.

Gli altri due studiosi scesero a turno. Savigny, zoologo specializzato in invertebrati. Basso, dai capelli scuri, vivace, con occhi che sembravano costantemente intenti a prendere appunti. Delile, ventiduenne, botanico appassionato di piante esotiche, più riservato, più composto, si guardava intorno con la calma di chi osserva prima di parlare.

Savigny si avvicinò a Monge con un sorriso che gli si stampava in faccia.

— Cittadino Monge! Siamo pronti! Mostraci questa flotta di cui tutti parlano da Marsiglia!

— Seguitemi. Ma vi avverto: la prima volta ha un effetto particolare.

Li condusse su un'altura che dominava il porto e, quando videro lo spettacolo, i due uomini si fermarono di colpo, a bocca aperta. Centinaia di navi si estendevano a perdita d'occhio, una foresta di alberi ravvicinati sopra l'acqua scura, le navi di linea che dominavano il tutto come cattedrali galleggianti, le fregate che ondeggiavano tra di esse con la loro slanciata grazia, i trasporti ammassati ovunque ci fosse ancora spazio, ognuno con la bandiera tricolore che sventolava al vento del mattino.

— Santo cielo, mormorò Delile, che non era solito imprecare.

— Trecentoquarantasette navi, disse Monge. Quarantamila persone. La più grande spedizione marittima mai intrapresa dalla Francia.

Rimasero lì per diversi minuti in silenzio, poi Monge li ricondusse verso i moli.

— Forza. Dobbiamo trovarvi delle cabine prima di stasera. Siete entrambi sul Franklin, con me.

Nel pomeriggio del 18 maggio, sotto un sole cocente, Bonaparte effettuò un'ultima ispezione del carico. Voleva accertarsi personalmente che le cinquanta casse di attrezzature scientifiche fossero state caricate a bordo della Franklin in modo sicuro e senza danni.

Osservava le casse sollevate una ad una dalle gru, che scricchiolavano sotto il peso, maneggiate con precisione chirurgica dagli scaricatori di porto che Caffarelli aveva precedentemente avvertito: quelle casse contenevano strumenti fragili, insostituibili una volta in Egitto. Seguirono le botti di vino, trascinate sul molo da squadre di quattro uomini. Le casse di medicinali vennero caricate sotto la supervisione di un certo Desgenettes, che controllava ogni cassa confrontandola con la

sua lista. Questi medicinali avrebbero costituito l'unica seria difesa dell'esercito contro le malattie: dissenteria, tifo, scorbuto, forse persino la peste. Vennero poi caricati i sacchi di caffè, con grande sollievo degli scienziati, che non li consideravano un lusso. Berthollet, in particolare, che consumava enormi quantità di caffè nero molto forte, aveva chiarito che non poteva essere ritenuto responsabile del suo umore senza una scorta sufficiente.

Esattamente a mezzogiorno, come promesso da Caffarelli, l'ultima cassa fu issata a bordo. I moli di Tolone erano vuoti.

La sera del 18 maggio, mentre il sole tramontava sul Mediterraneo tingendo l'acqua delle sfumature dorate e rosa del crepuscolo di maggio, Bonaparte convocò i suoi generali per l'ultima riunione prima della partenza. Si riunirono nella stessa sala dell'arsenale che ormai conoscevano a memoria, ma questa volta l'atmosfera era diversa: più tesa, più silenziosa, perché ognuno sapeva che quello sarebbe stato l'ultimo incontro in Francia.

Bonaparte sedeva a capotavola.

— Signori, partiamo domani all'alba. Questo è tutto. Berthier.

Berthier si alzò dal suo posto e aprì il registro.

— Quarantamila duecento persone a bordo al completo. Commissione scientifica al completo da stamattina.

— Perfetto. Brueys, la strada.

L'ammiraglio si sporse sulla mappa.

— Partenza da Tolone, in direzione sud-est verso la Corsica. Unirsi alle squadre di Genova, Ajaccio e Civitavecchia, portando la nostra flotta a circa quattrocento navi. Formazione in tre divisioni: centro sotto il mio comando con l'Oriente in testa, destra sotto Villeneuve, sinistra sotto Decrès. Direzione sud verso Malta. Una settimana se i venti sono favorevoli. Attacco e conquista dell'isola in due o tre giorni. Poi sud-est verso Alessandria, circa due settimane. Durata totale: trentacinque

giorni se tutto va bene, cinquanta se dobbiamo manovrare per evitare Nelson.

— Esatto. Dov'è stasera?

Brueys indicò un punto sulla mappa a nord dell'Elba.

— Ultime notizie di stamattina: sta navigando qui con quattordici navi. Sta cercando la nostra flotta. Ha interrogato tutte le navi neutrali che ha incontrato. Ma non sa ancora dove siamo diretti. L'Ammiragliato britannico pensa che stiamo attaccando Napoli, o la Sicilia, o Costantinopoli.

— Per quanto tempo ancora possiamo tenerlo in questo stato di incertezza?

Brueys rifletté per un momento.

— Forse una settimana, forse due. Ma alla fine capirà. Una flotta di quasi quattrocento navi non attraversa il Mediterraneo senza lasciare traccia.

— E se ci trovasse lungo la strada?

Brueys rispose direttamente.

— Le nostre possibilità sono pressoché nulle in questo caso. Le nostre navi sono sovraccariche e difficili da manovrare. I nostri equipaggi non sono addestrati. I nostri artiglieri sparano una sola bordata dove gli inglesi ne sparano tre. Se Nelson ci intercetta in mare, ci affonderà.

— Quindi tutto dipende dalla velocità e dalla discrezione. Navighiamo di notte il più possibile, con tutte le luci spente, evitando le rotte frequentate. E preghiamo per venti favorevoli.

Guardò i suoi generali.

— Ispezione finale stasera. Tutti a bordo entro mezzanotte, senza eccezioni. Salperemo l'ancora domani alle sette. Chi non sarà a bordo rimarrà in Francia. Domande?

Kléber si alzò a metà.

— Perché Malta? Perché non andare direttamente in Egitto e risparmiare tempo?

— Diverse ragioni. Innanzitutto, Malta occupa una posizione strategica al centro del Mediterraneo. Chi la controlla, controlla tutte le rotte marittime. In secondo luogo, l'isola possiede una considerevole ricchezza accumulata dai Cavalieri nel corso dei secoli: oro, argento e opere d'arte che ci aiuteranno a finanziare il resto del viaggio. Infine, rifforniremo le nostre scorte di acqua dolce e provviste extra, dato che le nostre riserve si esauriranno dopo due settimane di navigazione.

Menou intervenne con l'aria di chi aveva riflettuto a lungo su una questione.

— Si dice che i Cavalieri di Malta siano guerrieri formidabili. Che la fortezza sia praticamente inespugnabile.

— Erano ai tempi delle Crociate. Oggi sono persone ricche che vivono dei loro investimenti nei palazzi. Conquisteremo l'isola in due giorni. Forse anche in uno solo, se avranno la saggezza di arrendersi senza combattere.

Si alzò in piedi.

— Signori, questo è l'ultimo incontro che avremo in Francia. Il prossimo sarà in mare, a Malta o in Egitto. Non deludete la Repubblica, la Francia o me. Congedatevi.

VIII — L'Ordine

Alle ventidue, dopo cena, Bonaparte risalì a bordo dell'Orient. Il porto era ancora illuminato da lanterne e torce, e gli ultimi preparativi erano in corso. I soldati stavano ancora salendo a bordo di alcune navi, i marinai controllavano le cime e alcune casse isolate venivano ancora issate nelle stive.

Casabianca lo attendeva sul ponte, impeccabile nonostante l'ora tarda.

— Generale, la nave è pronta sotto ogni aspetto. Milleduecento marinai ai loro posti. Provviste per tre mesi. Acqua per un mese.

Munizioni a pieno carico. Cannoni in batteria. Vele pronte per essere issate. Attendiamo i vostri ordini.

— Domani alle sette. Né un minuto prima, né un minuto dopo.

Bonaparte ispezionò il ponte. Gli artiglieri vicino ai loro cannoni. I gabbieri nelle sartie. I timonieri vicino al timone. Gli ufficiali ai loro posti. Mille e duecento uomini, tutti pronti, tutti tesi, tutti in attesa del segnale di partenza.

Scese nella sua cabina. Una scrivania enorme ricoperta di mappe, una biblioteca di libri sull'Egitto, uno stretto letto da marinaio. Prese la cartina del Mediterraneo e la contemplò. Tolone. Corsica. Malta. Alessandria. Duemila chilometri. Forse quaranta giorni. E Nelson da qualche parte, alla ricerca, a caccia.

Ripiegò la mappa, la ripose e si sdraiò completamente vestito.

Il pensiero di Giuseppina gli balenò nella mente. Ancora a Parigi, probabilmente infedele. Chiuse gli occhi e pensò ad Alessandria, che non aveva mai visto.

Alla fine si addormentò.

Fuori, nel porto di Tolone, si stavano ultimando i preparativi. Gli ultimi soldati stavano salendo a bordo. Le ultime casse venivano issate a bordo. Gli ultimi barili d'acqua venivano caricati.

Allo scoccare della mezzanotte, come aveva ordinato Bonaparte, nessuno rimase a terra. Quarantamila duecento persone si trovavano tutte a bordo delle trecentoquarantasette navi che dondolavano all'ancora nel porto addormentato.

La flotta attese in silenzio.

L'ordine sarebbe stato impartito tra due ore, all'alba.

E l'avventura avrebbe avuto inizio.

La notte tra il 18 e il 19 maggio fu una notte insonne per quasi tutti. Nessuno riusciva a dormire. Eccitazione, ansia, speranza e paura si mescolavano in uno stato così particolare da impedire qualsiasi vero riposo. Migliaia di uomini rimasero svegli

nell'oscurità, sdraiati nelle loro amache o seduti sul ponte, chiedendosi se avrebbero mai rivisto la Francia, pregando gli dei in cui ancora credevano nonostante la Rivoluzione.

Bonaparte si svegliò alle due del mattino. Rimase sdraiato per un po', con gli occhi aperti nell'oscurità della sua cabina, dove una piccola luce notturna proiettava un bagliore tremolante sulle pareti di legno. La sua mente si rifiutava di tacere. Alla fine si alzò, si vestì lentamente al buio e salì sul ponte senza emettere un suono.

La luna era piena. Proiettava una luce argentea sul mare e sulle navi, trasformando ogni cosa in un paesaggio quasi irreale. Centinaia di alberi si ergevano verso il cielo come una foresta pietrificata, le loro sagome nere stagliate nettamente contro lo sfondo leggermente più luminoso della notte stellata. Alcune luci brillavano ancora su alcune navi: ufficiali che controllavano le liste, marinai che preparavano l'equipaggiamento per la partenza, soldati malati che gemevano sommessamente nelle infermerie improvvisate.

Casabianca era già sul ponte. Bonaparte non si stupì; aveva imparato a conoscere questo capitano meticoloso che non lasciava mai nulla al caso.

Il capitano lo salutò militarmente non appena lo vide avvicinarsi.

— Una bella notte per la nostra ultima notte in Francia.

— Una bella notte, davvero, disse Bonaparte, appoggiandosi alla ringhiera. È tutto a posto per domani mattina?

— Pronti il prima possibile, Generale. Le vele sono ammainate, ma possono essere issate tra pochi minuti. Le ancore sono pronte per essere salpate. L'equipaggio conosce a memoria le proprie postazioni. Attendiamo i vostri ordini.

— E il vento? Ci sarà vento all'alba?

Casabianca alzò la testa verso il cielo, annusò l'aria e osservò per un attimo la superficie del mare al chiaro di luna.

— Non posso promettere nulla con certezza, Generale. La meteorologia è più un'arte che una scienza. Ma direi che probabilmente avremo una brezza da nord-ovest intorno alle sei o alle sette, quando la terra inizierà a riscaldarsi più velocemente del mare. Sarà leggera all'inizio, poi si intensificherà durante la mattinata. Le condizioni dovrebbero essere buone per lasciare il porto.

Bonaparte sembrava soddisfatto. Il tempo, almeno per il momento, non li tradiva. Nessuno poteva sapere cosa sarebbe successo una volta in alto mare: il Mediterraneo era noto per i suoi improvvisi umori, le sue calme che immobilizzavano le flotte per giorni, le sue tempeste che si scatenavano senza preavviso. Ma per questa partenza, le condizioni sembravano favorevoli.

Ci fu un lungo silenzio, mentre entrambi fissavano il porto addormentato.

— Capitano, disse infine Bonaparte, volevo dirvi che ho piena fiducia in voi per il comando di questa nave e per condurci sani e salvi a destinazione. Conosco il vostro valore. Ma so anche che il compito è immenso e che Nelson è là fuori da qualche parte a cercarci. Se lo incontrassimo in mare...

— Se dovessimo incontrare Nelson, Generale, faremo il nostro dovere come abbiamo sempre fatto. Combatteremo se necessario, fuggiremo se sarà meglio fuggire e ci sacrificheremo se necessario affinché i trasporti possano mettersi in salvo. L'Orient è l'ammiraglia di questa flotta. Un'ammiraglia non si arrende.

Bonaparte posò la mano sulla spalla del capitano, un gesto che riservava a pochissime persone.

— Lo so, Capitano. È proprio per questo che ho scelto voi per comandare questa nave.

Rimasero a lungo sul ponte, conversando a bassa voce del mare e dei suoi misteri, dei venti, delle correnti, di tutto ciò che un marinaio deve imparare a conoscere per sopravvivere.

I secondi scorrevano.

Sei ore cinquantanove e trenta secondi.

Quaranta secondi.

Cinquanta secondi.

Le sette.

Bonaparte aprì bocca per impartire l'ordine che avrebbe cambiato tutto. L'ordine non arrivò immediatamente. Bonaparte rimase immobile sul ponte di poppa dell'Orient, con la bocca leggermente aperta e lo sguardo fisso su Casabianca, che attendeva con la pazienza dei marinai abituati ai silenzi dei loro comandanti. Per diversi secondi, che sembrarono un'eternità a tutti coloro che osservavano la scena dal ponte o dalle navi vicine, non accadde nulla. Nulla si mosse. Poi Bonaparte chiuse la bocca senza proferire parola. Si voltò verso il porto di Tolone e lo contemplò con un'espressione che nessuno seppe decifrare completamente. Casabianca aggrottò la fronte; quell'esitazione era inaspettata in un uomo noto per prendere decisioni rapide e irrevocabili.

Aspettò ancora un attimo, poi:

— Generale, sono passate le sette. Gli equipaggi sono in attesa. Le condizioni meteorologiche sono perfette al momento, ma potrebbero cambiare. Dobbiamo iniziare le manovre di partenza?

Bonaparte si voltò verso di lui.

— No, Capitano. Non ancora. Ancora qualche minuto.

Casabianca aspettava.

— Devo riflettere un'ultima volta su ciò che stiamo per fare, mormorò Bonaparte. L'Egitto ci cambierà tutti, almeno quelli di noi che sopravvivranno. Non saremo più gli stessi uomini al nostro ritorno. E volevo portare con me un'ultima immagine di questa città, un'ultima impressione della Francia, prima che tutto abbia inizio.

Fece una pausa.

— Sa a cosa ho pensato in questi ultimi minuti, Capitano? Ho pensato ad Alessandro Magno, che lasciò la Macedonia più di duemila anni fa per conquistare l'Oriente. Aveva vent'anni quando partì, ventiquattro quando conquistò l'Egitto. Io ne ho ventotto, quattro anni in meno. Ma realizzerò ciò che ha realizzato lui, e anche di più. Lui ha solo conquistato. Anch'io civilizzerò. Porterò la scienza, l'Illuminismo, il progresso della ragione moderna.

Casabianca stava ascoltando. Era raro che Bonaparte si aprisse in questo modo, permettendoci di intravedere, dietro la maschera di fredda efficienza, i pensieri che realmente gli agitavano la mente.

— Alessandro morì a trentatré anni, continuò Bonaparte. Probabilmente avvelenato o sfinito. Non rivide mai più la Macedonia, né sua madre, che amava profondamente. Tutta la sua vita adulta fu trascorsa in guerra e marciando verso nuovi orizzonti. È questo il destino che mi attende?

Casabianca esitò; non sapeva bene come rispondere a quelle domande.

— È ancora giovane. Realizzerà tutto ciò che desidera. Ma per farlo, deve prima mettersi in viaggio. Deve dare l'ordine che metterà in moto questa flotta.

Bonaparte lo guardò per un istante, poi annuì.

— Avete ragione, capitano. Ma datemi ancora qualche minuto.

Casabianca si fece avanti.

— Generale, disse, con un velo di rimprovero nella voce che a stento cercava di nascondere, le condizioni restano favorevoli per il momento. Ma la brezza sta iniziando a placarsi. Se aspettiamo ancora, rischiamo di trovarci in una bonaccia totale che ci immobilizzerebbe per ore.

— Lo so, Capitano. Avevo bisogno di un ultimo momento da solo. Ora sono pronto.

— Finalmente, mormorò Casabianca, con un sollievo così evidente da non preoccuparsi nemmeno di nasconderlo.

Si rivolse al suo secondo in comando.

— Ai posti di manovra! Tutti agli ordini! Pronti a salpare l'ancora!

Gli ordini echeggiarono da un ponte all'altro, trasmessi di voce in voce fino alle estremità della nave. I marinai corsero ai loro posti. Gli uomini di guardia si arrampicarono sulle sartie, pronti a spiegare le vele al segnale. L'equipaggio del verricello si radunò attorno all'enorme ruota. I timonieri presero posizione al timone.

Sulle altre navi della flotta si ripetevano scene identiche; le vedette avevano trasmesso l'informazione che la partenza stava finalmente per iniziare. Bonaparte salì sul ponte di poppa, incrociò le braccia nella posa che assumeva nelle occasioni importanti e osservò ciò che accadeva intorno a lui. Berthier si trovava alla sua destra, con il suo immancabile registro in mano, sebbene non ci fosse più nulla da annotare ora che era giunto il momento di agire.

Sul ponte principale, Casabianca dirigeva le manovre.

— Pronti a salpare!

— Pronti! risposero in coro i venti uomini intorno al verricello.

— Virate!

Gli uomini iniziarono a spingere sulle barre, facendo girare l'enorme ruota che avvolgeva il cavo. Era un lavoro estenuante, che richiedeva la forza coordinata di tutti, spinti a un ritmo scandito da uno di loro. Il sudore comparve subito sulle loro fronti, nonostante il freddo del mattino. Il cavo si tese gradualmente, scricchiolando sotto l'immensa tensione mentre sollevava l'ancora dal fondale fangoso del porto.

— L'ancora sta trascinando! gridò la vedetta a prua.

Gli uomini raddoppiarono gli sforzi. Ancora pochi metri.

— L'ancora è a picco! L'ancora è libera! L'ancora è fuori!

Dal ponte di comando si levò un boato di soddisfazione; salpare l'ancora su una nave di queste dimensioni era sempre un'operazione difficile e pericolosa, e il fatto che fosse andata a buon fine senza incidenti era di buon auspicio.

Casabianca si rivolse verso Bonaparte.

— Generale, l'ancora è salpata. Siamo liberi. Possiamo issare le vele non appena darete l'ordine.

Fece un respiro profondo e sentì l'aria di mare riempirgli i polmoni per l'ultima volta, per molto tempo. Poi aprì la bocca.

E finalmente le parole uscirono, quelle parole che aveva quasi pronunciato tante volte nell'ultima ora, quelle parole che avrebbero messo tutto in moto.

— Capitano Casabianca, potete issare le vele. Partiamo per l'Egitto.

FINE DEL VOLUME I