

COPERTINA  
Progetti Imperiali

# ECCO PERCHÈ NAPOLEONE AMAVA TANTO L'ARTE *(degli altri...)*

**Per rubare ha rubato a man bassa, per molti anni e un po' in tutta Europa. Ma dietro la fissazione di Buonaparte per i capolavori altrui (spesso mai restituiti) c'era un progetto lucido e visionario ad un tempo: fare della capitale del suo Impero il «Tempio del Bello». A qualunque costo. Come racconta un libro uscito da poco e che già dal titolo dice tutto: «Napoleone ladro d'arte»**

di Aldo A. Mola





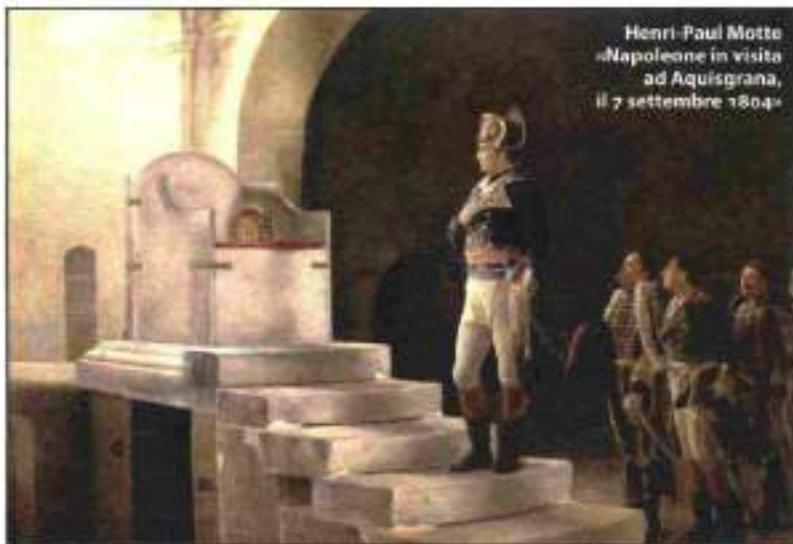
Hubert Robert, «La Grande Galleria del Louvre» (primi anni del XIX secolo). A destra, Napoleone ritratto da Hippolyte Delaroche

**P**are che un giorno, conversando con non si sa chi, Napoleone Bonaparte (Ajaccio, 15 agosto 1769 – Isola di Sant'Elena, 5 maggio 1821), «francese» perché un anno prima della sua nascita il genovese Banco di San Giorgio aveva venduto la Corsica alla Francia, sibilò sarcastico che gli italiani erano tutti ladri. L'interlocutore di rimando ironizzò: «Non tutti. Scòlo buona parte». Ciuffetto da antico romano sulla fronte, occhio gelido e labbra strette, Napoleone abbozzò. Conosceva il suo «mestiere». Non era un «ladro», ma il punto di arrivo della Grande Rivoluzione. L'Arte andava «mostrata al popolo», proprio come la «Rivoluzione» (un po' discinta: ma così la dipinse anche Eugène Delacroix, figlio naturale di Charles-Maurice Talleyrand-Périgord), che Massimiliano Robespierre faceva sfilare alla testa delle «processioni» in onore dell'Ente Supremo.

Amico di Augustin Robespierre, fratello dell'«Incorruttibile» (perciò finì incarcerato, a rischio della vita), Napoleone completò il grande disegno rivoluzionario, intrapreso nel maggio-giugno 1789 con la convocazione a Parigi degli Stati Generali e con il giuramento nella Sala della Pallacorda: la transumanza dall'ancien régime allo Stato ispirato alla soletta dichiarazione dei «diritti dell'uomo e del cittadino». Come in tutte le transumanze, qualche capo si perse per via o venne macellato.

Giunto al comando politico dopo un quinquennio da generale d'armata, Napoleone abolì il complicatissimo calendario repubblicano, croce senza delizia di chi doveva redigere atti pubblici, repressi giacobini in ritardo e co-

## COPERTINA Progetti Imperiali



Henri-Paul Motte  
«Napoleone in visita  
ad Aquisgrana,  
il 7 settembre 1804»

spiratori che, sulla scia di Caio Gracco Baebus, ancora pretendevano l'«uguaglianza» e inculcavano «libertà» e «fraternità» (altra cosa dalla utopica fratellanza) nei ferrei binari del Consolato prima e dell'Impero poi. Si proclamò successore di Carlo Magno. Avvolto in un passato millenario fu l'Uomo Nuovo. Chiesto di raffigurarlo in una statua, Antonio Canova lo propose come si vede a Palazzo Brera in Milano: nudo. Era l'incarnazione del «Genio del mondo», come poi annotò Hegel: Napoleone era l'arbitro assiso tra due

romani, da giovanissimo Napoleone assunse a modello Caio Giulio Cesare, l'unico «predecessore» con il quale amasse confrontarsi. Annibale e Scipione l'Africano erano stati grandi capitani in guerra, ma entrambi erano finiti esuli; il primo, anzi, era persino stato indotto al suicidio per non cadere prigioniero dei romani. Non portavano bene. Alessandro Magno era stato grandissimo sui campi di battaglia. Ma la sua figura luminosa aveva almeno due macchie indelebili: l'incendio e distruzione di Persepoli e l'uccisione, in uno

**Sin da quando appena ventisettenne svalicò in Piemonte alla testa dell'Armata d'Italia, il giovane generale corse un'impetuosa imposizione di enormi tributi ai vinti e ai pavidi la massiccia cattura e «deportazione» a Parigi di agognate opere d'arte**

secoli, il Settecento dell'aristocrazia gaudente, illuminata e scettica (come Voltaire, anche un po' razzista secondo Giorgio Enrico Cavallo) e l'Ottocento delle «masse», snodo decisivo della storia universale, come alla sua morte ne scrisse Alessandro Manzoni. Dopo di lui la Francia rimase perennemente «en marche», sino a Emmanuel Macron e alla sua Ninfa Egeria, Brigitte. Formato nella lettura dei classici greco-

scatto d'ira, del generale macedone Clito il Nero, contrario a genuflettersi dinanzi a lui. A differenza di tanti condottieri delle età precedenti e dei due secoli successivi, sin dall'inizio delle imprese da lui capitanate, Napoleone concesse alle sue armate di sfogare sui vinti gli appetiti dell'anima «vegetativa» mentre egli si dedicava al trionfo di quella «razionale»: ordinare. Che non significa imporre ma educare. Pas-

sare da uno all'altro stadio del «cammino umano». Con lui si aprì il secolo della pedagogia. L'Illuminismo aveva scrostato l'umanità da pregiudizi arcaici. Ora occorre edificare.

Napoleone fu l'arco portante che rese il ponte dalla distruzione alla costruzione. I francesi del giovane generale, ancora Buonaparte [prima cioè di «francesizzare» il proprio cognome, facendo cadere una «u»: da Buonaparte in Bonaparte, NdR], puntarono sul forte di San Leo (nelle Marche) per liberare Giuseppe Balsamo, noto come Conte di Cagliostro, uno dei miti di fine Settecento. Ma vi giunsero quando ormai il «Grande Cofto» era morto dopo anni di durissima reclusione nel «pozzetto» ove era rinchiuso e spesso selvaggiamente bastonato. Ne cercarono invano le spoglie. Era giusto che non venissero trovate. Il Mago era lo Spirito, l'inventore del Rito Egizio, il richiamo dell'Oriente che attendeva di essere svelato e ri-svelato. Quando salpò verso l'Egitto per colpire l'Inghilterra nelle sue remote colonie Napoleone portò con sé militari ansiosi di vittorie e soprattutto scienziati delle più diverse discipline, archeologi e artisti. Come lui, essi andavano in cerca del Sapere arcano, sino a quel momento investigato in «libri proibiti» avidamente letti: altra cosa dal vederlo nei suoi veri lineamenti nelle terre dei Magi, là dove era nato e fiorito. Ne rimase affascinato il generale Jacques-François de Boussay, barone di Menou, mille anni di nobiltà alle spalle, futuro governatore del Piemonte francesizzato, con tanto di tenda allestita nell'antico Palazzo Reale in Torino per ospitarvi la moglie, islamica come lui.

**Il flusso della storia** segnata da Napoleone il Grande è percorso nell'avvincente saggio di Giorgio Enrico Cavallo su «Napoleone ladro d'arte. Le spoliazioni francesi in Italia e la nascita del Louvre» (ed. D'Editoria, pp. 116, € 14,90). Il libro prova l'eterogeneità dei fini. Sin da quando appena ventisettenne svalicò in Piemonte alla testa della fa-

melica Armata d'Italia, il giovane generale corso unì all'imposizione di enormi tributi ai vinti e ai pavidi la massiccia cattura e «deportazione» a Parigi di agognate opere d'arte. Dopo il 18 Brumaio 1799, l'irruzione in Piemonte dall'invalidabile Gran San Bernardo e la vittoria di Marengo del giugno 1800, da primo console Napoleone riprese sistematicamente la grande opera. Mentre disegnava e ridisegnava la carta politica dell'Italia, prima repubbliche poi principati e regni di fantasia (come quello «di Etruria») e l'invenzione del regno d'Italia nel 1805, che affidò al figlio adottivo Eugenio di Beauharnais, dopo essersene proclamato sovrano nel Duomo di Milano con tanto di Corona Ferrea, l'Imperatore riprese a far rastrellare il meglio dei capolavori artistici disseminati in Italia per realizzare in Parigi il vagheggiato «Museo Napoleone».

Come correttamente ricorda Cavallo, nella sistematica spoliazione degli «oggetti d'arte» Napoleone fu del tutto diverso dai famigerati «vandali» che lo avevano preceduto al potere in Francia: i sanculotti che dall'agosto 1792 cominciarono ad abbattere le opere emblematiche della monarchia, a cominciare dai monumenti equestri di Luigi XIV e di Luigi XV e dalla statua di Enrico IV, benché a questo sovrano si dovesse l'editto di tolleranza di Nantes a beneficio della libertà di culto degli ugonotti (1594). A Parigi la cattedrale di Notre-Dame venne mutata in Tempio della Ragione, con eliminazione sistematica delle sculture e di 24 monumenti sepolcrali su 25. Poteva andare peggio. Claude-Henri di Saint-Simon, precursore del cosiddetto socialismo utopistico, si era offerto di acquistare l'«immobile» per farlo demolire a sue spese. Qualora non fosse bastato, il 1° agosto 1793 la Convenzione repubblicana ordinò la distruzione delle tombe reali.

**La cattedrale di Strasburgo devastata dai sanculotti e trasformata in un «tempio della ragione» nel 1793. Le chiese francesi subirono distruzioni incalcolabili durante gli anni della Rivoluzione**

L'amministratore della basilica reale di Saint-Denis narrò puntualmente la profanazione dei feretri, la riesumazione e lo scempio delle salme, il furto e la

Grégoire era stato bollato come reazionario fanatico. Gli eccessi non conobbero limiti. In molti casi, i cadaveri dei sovrani, spesso irriconoscibili, furono

## Nella spoliazione degli oggetti d'arte Napoleone fu del tutto diverso dai sanculotti che dall'agosto 1792 cominciarono ad abbattere le opere emblematiche della monarchia e della Chiesa, con le cattedrali profanate e trasformate in Templi della Ragione

dispersione dei gioielli che le ornavano. Il poco che venne salvato dalla barbarie finì al Museo dei monumenti francesi diretto da Alexandre Lenoir. Anche il quarantenne vescovo «costituzionale» Henri Grégoire, pur fautore della «rivoluzione» (e perciò bersaglio di Augustin Barruel nel «*Mémoires pour servir à l'histoire du Jacobinisme*», manuale del massonofago perfetto), deplore il «vandalismo» e propose come rimediare. Ricordò che «*des furieux*» avevano progettato di incendiare le biblioteche pubbliche e che era stata fatta man bassa di libri, quadri, monumenti che recavano le insegne della religione, dell'età feudale e della monarchia con danni irreversibili e incalcolabili. Poiché aveva cercato di opporsi allo scempio,

sottoposti a demenziali processi d'accusa. Quello di Enrico IV subì addirittura la decapitazione. La testa, ricorda Cavallo, «ricomparve» solo nel 2008 e fu oggetto di indagini per accertarne l'identità. Ne nacquero anche, aggiungiamo, polemiche retrospettive, rapidamente sopite perché politicamente scorrette e lesive del mito di Marianne. Nella memoria corrente la Rivoluzione doveva essere solo luminosa, monda dalle sue pagine più orrende: le feroci stragi del settembre 1792, quando Maria-Teresa-Luisa di Savoia-Carignano, principessa di Lamballe, iniziata alla Massoneria e gran maestra massona, venne sventrata e decapitata, la repressione dei vandeani, l'esecuzione capitale di Luigi XVI e di Maria Antonietta, ghigliottinati... Un imperdibile panorama, storiograficamente aggiornato, di quanto effettivamente è stato proposto nel 2008 da «*Le livre noir de la Révolution Française*», diretto da Renaud Escande per le *Editons du Cerf* (Parigi), mai tradotto in Italia, ove pure non mancano editori coraggiosi come Giuseppe D'Etoris & Figli.

Quegli orrori andavano cancellati dal ricordo e dimenticati. Allo scopo Napoleone mirò a fare di Parigi il tempio del bello con l'allestimento del museo intitolato al suo nome, affidato alle cure del barone Dominique Vivant Denon, già affiliato alla «*Parfaite Réunion*» del Grande Oriente di Francia come poi la maggior parte dei marescialli, ammiragli, prefetti e notabili dell'Impero (ne hanno scritto Charles



## COPERTINA Progetti imperiali

Porset e François Colliveri). Il palazzo del Louvre, scelto quale «contenitore» delle meraviglie fatte affluire a Parigi dai paesi via via assoggettati (non solo l'Italia), divenne meta del primo grande turismo d'arte. Subito vi accorsero anche visitatori britannici. Proprio l'inglese Maria Luisa Caterina Cecilia Hadfield sposata con Richard Cosway, di vent'anni più anziana, nata a Firenze da una famiglia anglicana ma educata da suocere cattoliche, ritrasse tanti capolavori del Museo Napoleone. Ma,

**Napoleone mirò a fare di Parigi il tempio del bello con l'allestimento del museo intitolato al suo nome. Il Louvre, scelto quale «contenitore» delle meraviglie fatte affluire a Parigi da tutti i paesi conquistati, divenne meta del primo grande turismo d'arte**

narra Cavallo (che ne pubblica i «disegni»), non ottenne il successo sperato. Quando il Louvre risultò saturo dalla «smodata mole di oggetti» concentrati in Parigi l'Imperatore ordinò l'allestimento di musei dipartimentali, anche nell'ambito del gigantesco progetto di inculturazione degli abitanti dell'Impero attraverso la moltiplicazione dei licei. Ogni giorno, alla medesima ora, i docenti impartivano agli allievi le identiche lezioni per formare i futuri insegnanti e funzionari del regime napoleonico, mentre nei collegi militari venivano plasmati i quadri della *Grande Armée*, una «macchina» che mise a frutto la tradizione secolare della Francia, aggiornata alla luce della Rivoluzione trionfata contro gli austro-prussiani nella battaglia di Valmy (20 settembre 1792), ove, secondo Goethe, si levò l'aurora dell'Età Novella. Un'«aurora», a ben vedere, di cui anche l'Italia ha beneficiato: infatti, malgrado le documentate riserve espresse da Giorgio Enrico Cavallo nei confronti di Napoleone, «ladro d'arte», l'eredità più importante lasciata dall'Imperatore al secolo seguente, a cominciare dagli italiani, fu soprattutto ideale, politica e civile. Il «Codice Napoleone» rimase

pietra miliare. Sotto le bandiere sue e di Giocchino Murat gli italiani presero coscienza della propria identità e del proprio valore, anche militare. Documenti alla mano, ne ha scritto Alessandro Mella in «Viva l'Imperatore! Viva l'Italia! Le radici del Risorgimento: il sentimento italiano nel ventennio napoleonico» (BastogiLibri, 2016).

**Dopo il crollo definitivo** di Napoleone i sovrani restaurati chiesero la restituzione delle opere d'arte indebitamente

pione capitano il recupero delle opere d'arte del Vecchio Piemonte su mandato di Vittorio Emanuele I di Savoia. Altre vennero restituite alla Liguria, dal 1814 assegnata alla corona sabauda. Grazie alla sua memoria ferrea Antonio Canova concorse al recupero di quelle destinate allo Stato pontificio e in specie a Roma, ove Pio VII tornò dopo la lunga detenzione in Francia e a Savona che, come il Piemonte, era stata incorporata nei confini dell'Impero.

**Con grande equilibrio** Giorgio Enrico Cavallo conclude che, «al netto di tutte le ignobili profanazioni dei luoghi sacri, della distruzione gratuita di opere di pregio, della dispersione dei patrimoni, dei danni occorsi nel trasporto in Francia o nella loro restituzione, un punto merita di essere esaminato. Probabilmente è l'eredità più sensibile dello sconcertante esperimento del *Musée Napoléon*: la nascita dei moderni musei. Quelle che erano state per secoli opere d'arte conservate nelle gallerie delle famiglie aristocratiche o nelle collezioni di duchi, principi e papi, erano state forse per la prima volta apprezzate da

trafugate. Molte furono agevolmente individuate. Parecchie altre, però, erano finite nelle mani di «privati» o si erano «smarrite» e risultarono inarrivabili dopo un quindicennio di vicende turbolente. Gian Francesco Galeani Na-



Charles-Louis Müller «La festa della Ragione celebrata in Notre Dame il 10 novembre 1793» (1878). La cattedrale di Parigi fu il centro di diversi scempi religiosi e artistici



Un dettaglio dal vaso di porcellana di Antoine Béranger che celebra «l'entrata a Parigi delle opere destinate al Musée Napoléon» che mostra l'Apollo del Belvedere, sottratto ai Palazzi Apostolici nel 1797. L'opera, considerata un esempio di perfezione artistica, era già stata additata come preda dal vescovo Henri Gregoire nel 1794. Nel 1801 la sua esposizione fu inaugurata dallo stesso Napoleone

un vasto pubblico. Si trattò di un democratizzazione dell'arte che per noi contemporanei è scontata, quasi che l'opera in sé nasca per essere fruita da tutti». Anche se, come scrive l'architetto Marco Albera, collezionista e saggista, in un passo citato da Cavallo a conclusione del suo libro, il museo moderno «è rivoluzionario proprio per la sua caratteristica di mostrare l'arte separata dal suo contesto architettonico, devozionale, celebrativo delle glorie delle antiche famiglie, per diventare esclusiva esibizione di tecnica e ridursi, in definitiva, solo ad arte per l'arte, un'arte il cui fine diventa sempre meno intelligibile. L'ambizione di creare con il Louvre-Musée Napoléon il materiale catalogo di quanto di meglio l'umanità abbia prodotto si risolve nel tentativo di erigere un'ennesima, moderna Torre di Babele». Ma che cosa dire, allora, della celebre «Enciclopedia» di Diderot e d'Alembert e di tutte le sue imitazioni «nazionali» inclusa quella italiana? D'altro canto il londinese *British Mu-*

*seum* e i musei d'oltre Atlantico (da New York a Los Angeles) consentono di cogliere il percorso planetario e millenario delle arti senza dover intraprendere costosissimi viaggi, fuori portata per la maggior parte dei loro visitatori. Malgrado le deplorazioni che

Congresso di Vienna nel 1815 la Francia sedette alla pari con i vincitori e venne rappresentata dal principe Charles-Maurice Talleyrand-Périgord (1754-1838), antico vescovo di Autun, deputato per il clero agli Stati Generali del 1789 e molto sensibile al fascino fem-

**L'eredità più sensibile dello sconcertante esperimento del Musée Napoléon fu la nascita dei moderni musei. Si trattò di un democratizzazione dell'arte che per noi contemporanei è scontata, quasi che l'opera in sé nasca per essere fruita da tutti**

continuano a flagellarne la memoria non va infine dimenticato che a Napoleone non passò mai per il capo di infliggere la sorte dai Romani riservata ai loro nemici «mortal»: la distruzione totale e lo spargimento del sale sulle rovine. Anche durante e dopo lunghi sanguinosi conflitti quell'Europa dette mostra di umanità. Non per caso al

minile. Dal 1799 al 1807 era stato ministro degli Esteri di Napoleone, che lo creò principe di Benevento, ducato sottratto al Papa. Nel 1830-1834 fu ambasciatore di Luigi Filippo d'Orléans a Londra. Anche la Storia, insomma, è «opera d'arte».

Aldo A. Mola

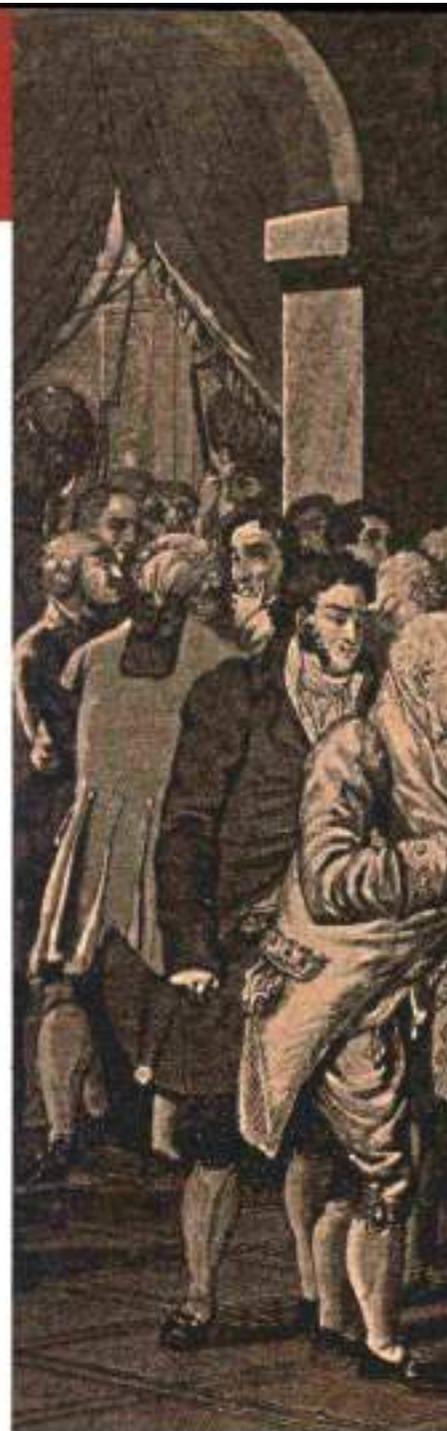
COPERTINA

Rubare, umiliare, rifondare

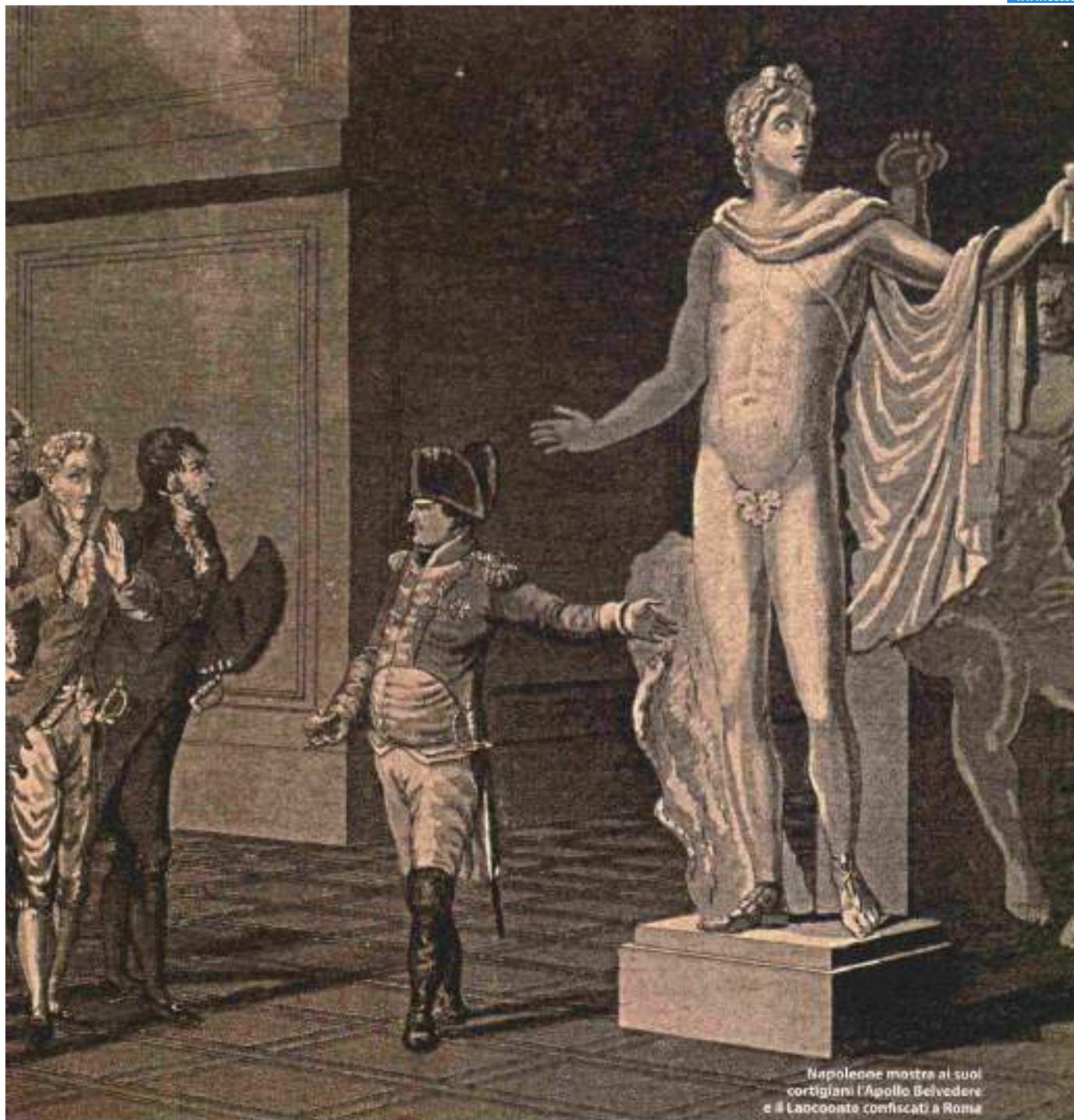
# IL MIRAGGIO DEL MUSEO UNIVERSALE

**La Rivoluzione francese devastò** il patrimonio artistico europeo e poi tentò di raccoglierne i resti in una sorta di «Enciclopedia» dell'arte da realizzare a Parigi. Un tentativo che con Napoleone giunse agli estremi con la trasformazione del Louvre in «Museo universale» dove esporre ogni espressione artistica. Una *summa* di enciclopedismo illuminista, utopia rivoluzionaria e megalomania imperiale, come racconta un nuovo saggio di cui «Storia in Rete» ha estratto alcuni passi

di **Giorgio Enrico Cavallo**



**A** noi moderni può sembrare strano pensare che dal 1789 in poi sia avvenuto uno scontro di civiltà, ma co-s'altro possiamo aspettarci da due interpretazioni del mondo così antitetiche, quale quello cristiano e quello gnostico-rivoluzionario, di matrice illuminista? Soltanto così possiamo



Napoleone mostra ai suoi cortigiani l'Apollo Belvedere e il Laocoonte confiscati a Roma

comprendere perché i francesi devastarono le chiese e dispersero i pezzi d'arte, raccogliendo i migliori in un sorprendente museo-babele quale fu il *Musée Napoléon* di Parigi. Migliaia di quadri confluirono in questa raccolta, provenienti da tutta Europa, ma nella gran maggioranza dei casi, almeno per quanto riguarda l'Italia, si trattò di opere di argomento religioso; eppure, non mancavano soggetti alternativi. [...]

Ma perché la Rivoluzione si accanì contro l'arte? A nessuno può sfuggire il valore altamente simbolico degli oggetti

d'arte, tanto più se si trattava di oggetti d'arte sacra. Ma non è questo il solo punto. La Rivoluzione, infatti, per riscrivere la storia e per rimodellare un nuovo tipo di uomo, doveva stravolgere ogni aspetto della società di allora. La Francia servì da modello: oltre al caotico calendario rivoluzionario (ancora oggi "bestia nera" degli storici) il nuovo corso politico ritenne essenziale cancellare la memoria dei luoghi, riscrivendo arbitrariamente i confini delle province storiche francesi. [...] Per i popoli conquistati, però, rei di aver resistito alla Rivoluzione, il conto sarebbe stato più salato: infatti, oltre a stravolgere la religione, il calendario

## COPERTINA

Rubare, amare, rifondare



Venezia, l'esportazione dei cavalli di bronzo da San Marco il 6 maggio 1797

e la geografia, i francesi imposero la consegna di migliaia di opere d'arte, che avrebbero trovato giusta collocazione a Parigi e nei luoghi designati ad accogliere questo immenso patrimonio. Si trattava di opere d'arte che erano vanto dei paesi sconfitti, a volte parte della loro stessa identità: si pensi alla quadriglia di San Marco, a Venezia, smontata e spedita a Parigi per rendere gloria alla nazione liberatrice, la «Grande Nazione» per eccellenza, l'unica toccata dall'onore di portare il «dume della ragione» ai popoli afflitti dalla «tirannide» e dal «fanatismo» pretesco. Quei popoli erano incapaci di sollevarsi e di mettere in atto una rivoluzione

che aveva condannato gli abitanti delle campagne e i reazionari allo stigma prima e alle baionette della *République* poi. Insomma: asportando le opere d'arte dall'Italia e dagli altri paesi asseritamente liberati, i francesi evidenziavano l'inferiorità antropologica di quei popoli incapaci di affrancarsi dall'*Ancien Régime*. Quei tesori potevano essere apprezzati e tutelati soltanto dai liberi decapitatori di Luigi XVI.

Ora è tutto chiaro. Se l'arte era un simbolo, emblema dell'identità religiosa e civile di una nazione, come tale andava rimossa. In alcuni casi essa non era soltanto un simbolo, ma costituiva

astenersi da qualsiasi rapporto con l'umanità. Devastare le chiese assumeva dunque un valore trascendente, una sfida luciferina all'Assoluto; la chiesa privata dei suoi tesori, sconsacrata e profanata diventava a suo modo un emblema della modernità rivoluzionaria, un «monumento al rovescio». Se, poi, in quelle chiese vi erano le sepolture degli odiati tiranni del passato – di qualsiasi tiranno, anche se morto da mille anni – la profanazione assumeva un altissimo valore politico. [...]

L'azione vandalica dei rivoluzionari, ossessionati contro i simboli della religione e del vecchio regime, continuò; eppure, nel corso degli anni, andò sempre più spesso radicandosi la consapevolezza che la Rivoluzione poteva trarre frutto dall'arte trafugata. [...] La lenta creazione del museo della nazione (il Louvre, poi ribattezzato *Musée Napoléon*) non fu dettata dall'esigenza positiva di istruire al bello il popolo francese, come talvolta si dice; pare evidente che l'intento fu un altro: quello di replicare le collezioni principesche, elevando la Repubblica a quel sommo grado di prestigio che ebbero le signorie italiane o la stessa corona francese. Una manifestazione

**Per i popoli conquistati, rei di aver resistito alla Rivoluzione, il conto sarebbe stato più salato: oltre a stravolgere religione, calendario e geografia, i francesi imposero la consegna di migliaia di opere d'arte, che avrebbero trovato collocazione a Parigi**

libertaria: pertanto, la Francia doveva accollarsi l'onore di intervenire per il loro bene. Leggendo le cronache di questi anni densi di interventismo, che ricorda molto «l'esportazione di democrazia» contemporanea, si annusa a distanza di secoli una superiorità boriosa: lo stesso snobismo illuminista

in un certo senso parte di quel potere che andava sovvertito. L'esempio più evidente erano le chiese, monumenti splendidi eretti ad un Dio che, per la gran parte degli illuministi, era una mera invenzione umana, oppure un distaccato orologio che, dopo aver assemblato il mondo, ha deciso di

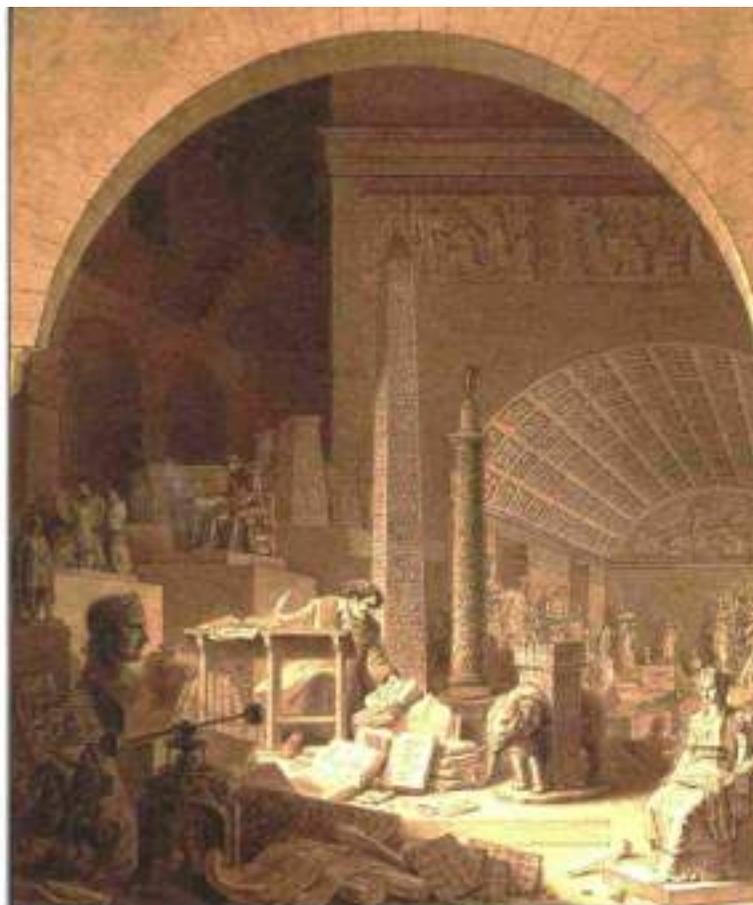


Giorgio Enrico Cavalle racconta le devastazioni e le spoliazioni delle opere d'arte europee compiute dalle armate rivoluzionarie e bonapartiste in «Napoleone ladro d'arte» (D'Erre editore, pp. 128, € 14,90 - [www.detteriseditori.it](http://www.detteriseditori.it))

**Vivian Denon al lavoro nella Sala di Diana del Louvre, ingombra di capolavori sottratti a tutta l'Europa e all'Egitto. Denon fu il principale responsabile dei saccheggi napoleonici convinto di essere investito della missione di creare un Museo Universale**

di potenza, una dimostrazione della superiorità intellettuale della Francia, unico paese che poteva conservare l'arte e goderne. Il tutto, però, con una ulteriore interpretazione ideologica: si palesava lo scopo, squisitamente illuminista, di creare una Enciclopedia dell'arte, una ossessiva raccolta delle bellezze di ogni tempo e nazione, diventata con il passare degli anni e l'accumulazione di opere saccheggiate talmente vasta e caotica da rimanere una ostentazione fine a se stessa. In questa babelica raccolta d'arte le opere, decontestualizzate ed ammassate senza criteri logici, perdevano parte del loro valore storico, che è in taluni casi intimamente legato al luogo dove esse sono conservate. Impossibile che un vivo ingegno come quello di Vivant Denon (1747-1825), padre-padrone della raccolta del *Musée Napoléon*, non si fosse accorto che snaturare le opere significasse «spegnerle», attribuendo loro il semplice ruolo di tasselli di un immenso mosaico. Confidando sull'intelligenza e sulla competenza del primo curatore del museo intitolato a Napoleone, bisogna giungere alla seguente conclusione: l'affastellamento delle opere d'arte nel solo Museo del Louvre rappresentava una sottile e perversa evoluzione del vandalismo fine a se stesso che aveva caratterizzato i primi anni della Rivoluzione.

Con quest'azione, eseguita con rara pertinacia, i francesi dichiaravano al mondo la fine della civiltà sconfitta, quella cristiana-medievale. Agivano come i conquistatori romani, che abbellirono l'Urbe di opere provenienti da tutti i paesi sconfitti: decontestualizzandole, quelle opere mantenevano il solo valore artistico, diventando – è il caso di dirlo – dei veri e propri «pezzi da museo». In più, si glorificava



**La creazione del museo della nazione non fu dettata dall'esigenza di istruire al bello il popolo. L'intento fu quello di replicare le collezioni principesche, elevando la *Republique* al prestigio che ebbero le signorie italiane o la stessa corona francese**

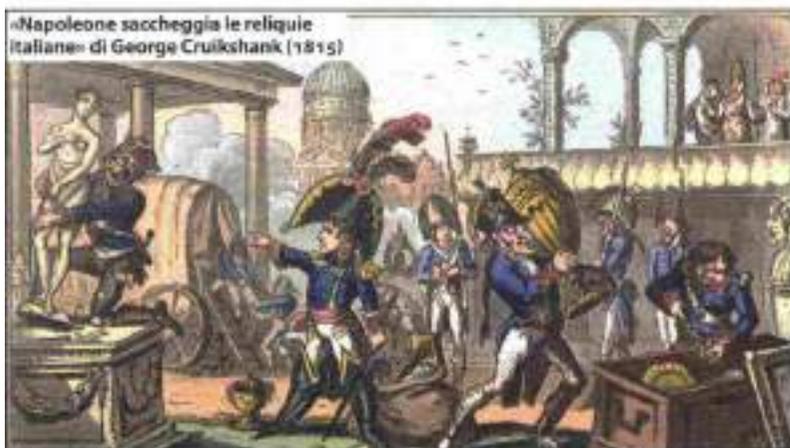
il regime. Un vero e proprio affare. Napoleone Bonaparte, ancora nel ruolo di «semplice» generale Buonaparte, era consapevole che le requisizioni erano un soprasso deprecabile, nemico delle consuetudini dell'epoca. Così, ebbe la sottile intuizione di introdurre nelle clausole dei trattati di pace stipulati con i principi sconfitti la cessione di un certo quantitativo di opere d'arte: le spoliazioni assunsero, dunque, piena legalità. Era un fatto inconsueto per l'epoca, sicuramente degno di nota. Va però detto che non tutti i capolavori furono ceduti grazie ai trattati: le opere prelevate in forza di legge erano in genere quelle delle raccolte principesche. Nella larga maggioranza dei casi, migliaia di opere furono involate perché estorte ai legittimi proprietari, in genere

facoltosi possidenti, castellani, conventi, abbazie, vescovati... Il tutto a discrezione dei commissari francesi inviati per scegliere, come in uno sconfinato mercato d'arte, i pezzi più pregiati. Le finalità sono quelle che il lettore già conosce: umiliare le nazioni sconfitte, contribuire alla cancellazione delle memorie dell'*Ancien Régime*, sottrarre i simboli iconici delle vecchie dinastie e, così facendo, delegittimarle. Ma nella mente vulcanica del generale Buonaparte vi era un'altra idea, che egli mise davvero in pratica non appena ottenne il pieno potere: creare un museo vastissimo, insuperabile, mai veduto da occhio umano. [...]

Il Louvre di Vivant Denon non era soltanto un museo. Era un completo

## COPERTINA

Rubare, umiliare, rifondare



successo. Un successo di immagine per la Francia, un trionfo tributato dagli artisti di oggi (e soprattutto di ieri) al genio militare e politico di Napoleone I, Imperatore dei francesi. Turisti da tutta Europa si recavano in un laico pellegrinaggio alla grande quadreria del Louvre, trasecolando di fronte alle bellezze dell'arte di tutto il continente finalmente condensate in una unica, sorprendente raccolta. L'enciclopedia sognata dagli intellettuali illuministi trovava concretezza nel babilonico museo di Denon. Le pareti, tappezzate di opere d'arte (ad «incrostazione», si diceva allora) sconcertavano e sbalordivano un pubblico poliglotta. [...]

Il *Musée Napoléon* raccoglieva gli applausi degli intellettuali d'Europa e portava a Parigi anche gli eterni nemici dell'Imperatore, gli inglesi, attratti dalla smodata collezione dell'ingordo Denon. Ingordo e insoddisfatto. Nonostante

la sovrabbondanza di tesori si rammaricava per non aver ancora completato la «sua» raccolta. Nel 1811-12 egli compì il suo ultimo viaggio, al fine di assicurare alla Francia altre opere conservate prevalentemente in Toscana, e che erano distrattamente sfuggite alle rapaci mani dei commissari incaricati del saccheggio. Si trattava di un'operazione di cesello: Denon si era reso conto di un «buco» nella grandiosa narrazione dell'arte del «suo» museo, in quanto erano totalmente assenti i grandi maestri toscani del primo periodo, Duccio di Boninsegna, Cimabue, Giotto, Beato Angelico. Un'assenza giustificabile dall'opinione, diffusa fino alla seconda metà del Settecento, secondo la quale ai «primitivi toscani» doveva essere attribuito un valore puramente devozionale. Ma l'interesse per questa categoria di autori, non soltanto italiani, era esploso proprio negli anni della Rivoluzione, favorito dal grande afflusso sul mercato

antiquario di dipinti trecenteschi, frutto delle soppressioni degli ordini religiosi. [...] Erano dunque autori «di moda», e una vistosa lacuna nella raccolta di Denon. Iniziò quindi questa incredibile «caccia al tesoro», certamente la più professionale tra quelle condotte fino a questo momento dai francesi: Denon sapeva quello che voleva e, con i suoi collaboratori, setacciò chiese e conventi, gallerie d'arte e collezioni. Il suo percorso iniziò in Liguria, che fortunatamente subì i danni minori, e continuò in Toscana toccando Massa e Carrara, Pisa, Volterra, Firenze. Nel capoluogo toscano egli fu raggiunto dall'inattesa notizia che l'Imperatore lo voleva in Umbria per visionare le opere dei celebri conventi di quest'area: infatti, i beni degli istituti religiosi erano stati da poco dichiarati di proprietà della corona. Già che c'era, Denon devìo visitando Roma, dove supervisionò alcune chiese che l'Imperatore intendeva demolire. Nell'antica abbazia di Grottaferrata, già «visitata» dai francesi nel periodo giacobino e ormai soppressa nonostante la protesta dei monaci basiliani, Denon arrivò a proporre il mostruoso stacco dei 48 affreschi del Domenichino (1581-1641) per spedirli come decorazione della *Galérie d'Apollon* al Louvre.

A salvare molti capolavori romani dalla smania del curatore del *Musée Napoléon* fu il sovrannumero di opere barocche: a Denon, in quei mesi, interessavano soprattutto le opere del Duecento, del Trecento e del primo Quattrocento italiano, anche se talvolta fece dei significativi strappi alla regola. È il caso dell'«Annunciazione» di Giorgio Vasari (1511-1574), che prelevò da Arezzo, durante il viaggio di ritorno che lo aveva portato nuovamente in Umbria e in Toscana. A Milano poté colloquiare con il viceré d'Italia Eugène de Beauharnais (1781-1824), e visitò la galleria di Brera, consacrata da Napoleone quale «Louvre italiano». Andrea Appiani (1754-1817), responsabile della pinacoteca, sapeva che quella visita non preannunciava nulla di buono; così, si

## E la Rivoluzione inventò il vandalismo

**L**e scellerate distruzioni dei sanculotti furono stigmatizzate da Henri Grégoire (1750-1831) «évêque constitutionnel de Blois», che fu il primo ad utilizzare il termine «vandalisme» per indicare lo scempio delle opere d'arte francesi operato in nome della Rivoluzione, mutuando il termine vandalo già usato talvolta dagli illuministi. «Vandalisme» compare per la

prima volta nel «Rapport sur les destructions opérées par le Vandalisme et les moyens de le réprimer» del 10 gennaio 1794, diretto alla Convenzione Nazionale. Il termine, che richiamava i Vandali che saccheggiarono il tardo Impero romano, ottenne una notevole fortuna, tanto che quattro anni dopo fu inserito nel «Dictionnaire de l'Académie Française». [da «Napoleone ladro d'arte» p. 41] ■

## Lo scempio della «Trinità Gonzaga»

**T**ristissima sorte ebbe la tela di Pieter Paul Rubens «La Trinità adorata dalla famiglia Gonzaga» (o anche «La famiglia Gonzaga in adorazione della Trinità» o semplicemente «Trinità Gonzaga»), che fu asportata dalla chiesa della Santissima Trinità di Mantova, dove si trovava, in seguito alla sconsecrazione

del luogo di culto imposta dalle autorità francesi nel 1797. Tutte le tele di Rubens ivi presenti (il «Battesimo di Cristo» e la «Trasfigurazione») presero la via della Francia. La più importante delle tre opere, per l'appunto la «Trinità Gonzaga», fu smembrata in più parti, con il fine di ricavare dei quadretti di dimensione ridotta,

più facilmente smerciabili. Oggi, la parte centrale della «Trinità Gonzaga» si trova a palazzo Ducale a Mantova, e i frammenti sono sparsi nei musei e nelle raccolte di mezzo mondo. Impossibile, comunque, anche con i pezzi superstiti, ricostruire esattamente la tela. [da «Napoleone ladro d'arte» p. 60]



Un'ipotetica ricostruzione della «Trinità Gonzaga» dai suoi frammenti

premurò di nascondere il suo ultimo acquisto, la «Madonna in trono» del duca Federico di Montefeltro, anche conosciuta con il nome di «Pala Brera» o «Pala Montefeltro», capolavoro di Piero della Francesca (1412-1492), che era – a dirla tutta – anch'essa frutto delle spoliazioni di quel periodo, poiché era stata tradotta a Milano dall'altar maggiore della chiesa di San Bernardino degli Zoccolanti di Urbino. Denon non la vide, ma si innamorò delle opere del milanese Boltraffio e del Carpaccio. Nella mente di Denon, che non considerava la storia e l'origine geografica delle opere, ma che le accumulava per il suo ossessionante intento enciclopedico tutti i musei dovevano avere «un

po' di tutto»: così, egli propose di inviare a Brera delle opere di Van Dyck, Rubens e Jordaens, trafugate dai francesi nelle campagne nei Paesi Bassi e in Germania, in cambio chiese quello di Boltraffio e di Carpaccio. Appiani, che non intendeva separarsi dai «suoi» capolavori, rifiutò indignato. Per superare le ostilità del curatore di Brera, Denon si vide costretto a mercanteggiare, aggiungendo due ri-

tratti di Rembrandt e un altro Van Dyck. Appiani non era d'accordo ma dovette accettare *oborto collo*.

In una lettera del marzo 1812, un piccato Denon si sfogava in merito all'inaccettabile teatrino andato in scena a Milano: «Di che si tratta in realtà? L'Imperatore prende dal suo museo di Brera cinque quadri per il suo museo

**A salvare molti capolavori dal curatore del Musée Napoléon fu il sovrannumero di opere barocche: a Denon, interessavano soprattutto le opere del Duecento, del Trecento e del primo Quattrocento italiano, anche se talvolta fece strappi alla regola**

COPERTINA

Roberta Limiliani, *Richard*



Un altro dettaglio del Vaso Branger

di Parigi, dove cerca di completare la più straordinaria raccolta che sia mai esistita, e che deve in fondo la sua esistenza proprio alle vittorie dell'Impe-

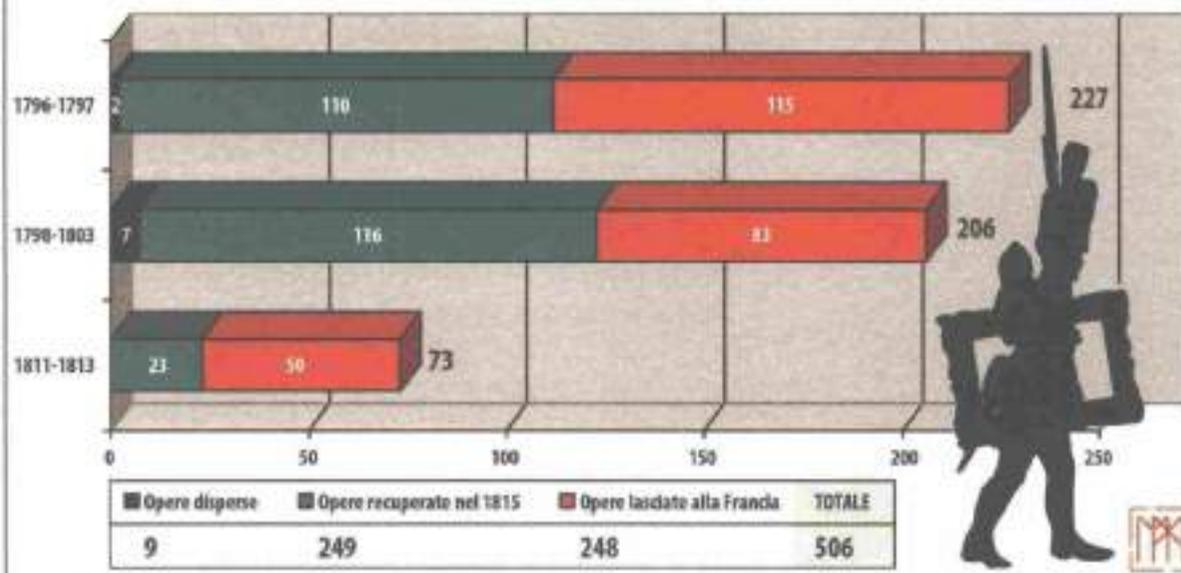
ratore. Sua Maestà avrebbe potuto prendere questi quadri senza dover mandare in cambio quelle tre belle opere di scuola fiamminga». In queste righe,

**Quelle del 1811-'12 furono le ultime acquisizioni del Louvre, poiché l'astro napoleonico si stava per spegnere: nel 1814 le armate della Sesta Coalizione entrarono a Parigi. Sorprendentemente, nessuno reclamò le opere del Musée Napoléon in questa sede**

Denon rivelava tutta la sua alterigia e il suo comportamento da «intoccabile» e da favorito tra i cortigiani, nascondendo la sua bramosia dietro il nome dell'Imperatore. Ormai, però, il grosso delle acquisizioni era stato fatto. La «caccia al tesoro» era finita e il Louvre era davvero l'enciclopedia dell'arte tanto sognata da Denon. Ma, come tutti i sogni, anche questo era destinato a svanire all'alba del nuovo corso degli eventi. Quelle del 1811-1812 furono le ultime, spettacolari acquisizioni del Louvre, poiché l'astro napoleonico si stava per spegnere: la disfatta in Russia di quello stesso 1812 provocò la rapida disgregazione dell'Impero di Bonaparte, e nel 1814 le armate della Sesta Coalizione entrarono a Parigi. Sorprendentemente, nessuno reclamò le opere del Musée Napoléon in questa sede. Nelle diplomazie europee regnava una saggia prudenza, poiché si temeva di irritare l'animo dei parigini – facili alle rivoluzioni, come la storia insegna – ancora largamente favorevoli a Napoleone, nonostante il disastro di Russia e di Lipsia. Denon rimase dunque

**Le spoliazioni francesi delle opere d'arte italiane**

Fonte: Bulletin de la Société de l'histoire de l'art, 1936



Il bilancio delle opere d'arte predate dagli eserciti francesi in Italia venne completato nel 1936 dal «Bulletin de la Société de l'histoire de l'art»: secondo gli studiosi francesi, le armate rivoluzionarie e poi imperiali avevano sottratto 506 opere d'arte in tre grandi ondate di saccheggi. Solo con il Congresso di Vienna parte dei tesori sottratti agli Stati, alle chiese e ai nobili italiani venne restituita. Quasi la metà delle opere rimase in Francia dietro pagamento di un risarcimento, mentre nove pezzi andarono perduti

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.

11775

alla guida del Louvre, che fu visitato dai generali vittoriosi, con tanto di nuovi complimenti rivolti al curatore di una così bella mostra d'arte.

Le cose cambiarono dopo i Cento Giorni, e a quel punto le delegazioni pretesero la restituzione dei capolavori sottratti. Una battaglia di diritto, in quanto molte opere erano state intelligentemente inserite all'interno di trattati di pace con i paesi sconfitti, e di diplomazia, poiché le autorità francesi facevano orecchie da mercante; primi fra tutti, Vivant Denon e il segretario del Louvre Athanase Lavallée (1748-1818), che ostinatamente difesero la «loro» raccolta, anche a costo di sfiorare il ridicolo e di ostacolare le delegazioni con le scuse più assurde. Arrivarono perfino a depistare i funzionari indicando loro collocazioni inesistenti e costringendoli a patetiche peregrinazioni per le sconfinite sale del Louvre o inviandoli nei musei dipartimentali con scarse possibilità di successo. Non esistendo inventari, gli incaricati del recupero dei capolavori diventati bottino di guerra dovevano dipendere unicamente dal bizzoso Denon e dall'altrettanto ostinato Lavallée. Chi aveva un esercito stanziato a Parigi, poté accelerare la restituzione *manu militari*; anche perché i partigiani del bonapartismo si mobilitarono per impedire il trasloco delle opere dal Louvre, picchettando gli ingressi del museo. Così, fu schierata la cavalleria austriaca per smontare la quadriga di San Marco dall'arco di Trionfo del Carrousel. Denon, sdegnato, abbandonò il suo incarico di curatore del Louvre, che passò al suo vice Lavallée a partire dal 5 ottobre 1815: si ritirò a vita privata, per dedicarsi alle incisioni e soprattutto alla sua raccolta d'arte privata. Morì nel 1825 a Parigi, con il rammarico – egli credeva – di aver visto sorgere e poi scomparire il museo universale: Non poteva sapere che il *Musée Napoléon* aveva gettato i semi dei musei del futuro.

Giorgio Enrico Cavallo  
[per gentile concessione  
di [d'Ettores](#) editori]

## I Mattini dei Maghi

a cura di **Andrea Scarabelli** - [andrea@scarabelli.edizioniibem.com](mailto:andrea@scarabelli.edizioniibem.com)

### Lettere per l'Altrove

Howard Phillips Lovecraft e Jacques Bergier:  
la corrispondenza perduta fra due «geni venuti da fuori»

«**E**dgar Poe cosmico» è la celebre definizione di Howard Phillips Lovecraft (1890-1937) coniata da Jacques Bergier (1912-1978), spesso ricordata insieme a quella di Fritz Leiber, «Copernico letterario». D'altronde, l'autore de «Il mattino del maghi» è stato tra i primi a far girare il nome di HPL in Francia. Non solo ne ha curato nel '62 l'antologia «*Démons et merveilles*», ma sette anni dopo ha rivisto completamente la traduzione del suo saggio teorico «*Épouvante et surnaturel en littérature*», pubblicato da Christian Bourgois (l'editore di Tolkien, per capirci). Eppure, nonostante queste evidenze, rimane tuttora avvolto nel mistero il punto focale del rapporto tra i due, vale a dire quella misteriosa corrispondenza citata da Bergier nella sua autobiografia «Io non sono leggenda» (Bietti, 2019). Il francese racconta di aver scoperto lo scrittore americano grazie a un suo racconto nell'antologia di Dashiell Hammett «*Vivono di notte*», in una libreria americana a Parigi. Folgorato da ciò che ha letto, tramite Hammett ha scritto immediatamente a Lovecraft, rimanendo in contatto con lui sino alla sua morte. Da vari indizi sparsi tra le sue opere sappiamo che i due parlano di Freud (che HPL definisce «il ciarlatano di Vienna») e di letteratura fantastica. Ma il suo corrispondente gli manda dettagliati resoconti dei suoi vividi sogni, molti dei quali poi trasformati in racconti. «Senza mai lasciare la propria casa al 10 di Barnes Street, a Providence, Lovecraft aveva compiuto viaggi in tutti i paesi descritti o immaginati dagli uomini», Bergier lo scrive in «Lovecraft, questo genio venuto da fuori», uscito nel '61 su «*Planète*», tributo

appassionato al padre di Cthulhu ora raccolto nel volume «Elogio del fantastico» (il Palindromo, 2018). E lo fa con cognizione di causa, evocando un'esperienza personale. A un certo punto, va a lavorare in un laboratorio situato a Parigi, in rue Dautan-court, nella *Halle aux Cuirs*. È un quartiere molto

singolare, nelle cui stradine la luce non filtra quasi mai e l'aria è infestata da un penetrante odore di cuoio. Ebbene, il chimico-alchimista ha già visto tutto ciò descritto nel racconto «La musica di Erich Zann» (ambientato a Parigi). A questo punto – è il 1932 – gli scrive,



Jacques Bergier con Louis Pauwels

chiedendogli se vi sia mai stato. La risposta è memorabile: «Con Poe, in sogno». I due parlano anche del «*Necronomicon*»: HPL gli dice di esserselo inventato di sana pianta, senza però riuscire a frenare la fantasia del suo corrispondente, che allo pseudobibliomane dedica il racconto «*Chomme aux masques de cire*», uscito nell'ottobre 1958 sulla fanzine «*Ailleurs*» di Pierre Versins. Nelle bozze di quella rivista, conservate dallo studioso di esoterismo Jack Shephered – come ogni vero esoterista, patito di fantascienza – vi sono vari elementi che potrebbero mettere una parola definitiva sulla questione, ma non mi è permesso rivelare altro. Nel settembre del '37, qualche mese dopo la morte del «grande poeta degli universi paralleli», Bergier scrive una lettera a «*Weird Tales*», intitolata «*From a French Reader*»: «La scomparsa di HPL segna la fine di un'epoca della storia della letteratura fantastica. Penso che Lovecraft abbia gettato uno sguardo negli abissi insondabili del nostro universo, rinvenendovi fatti che un giorno la nostra scienza scoprirà». Una cosa è certa: per la razza umana non sarà un bel giorno. ■