

DimENTICARE Napoleone?

Storia, letteratura, arti intorno alla figura dell'imperatore francese

UNICAp^{ress}/didattica

a cura di
Rafaella Pilo



L'organizzazione di un seminario in occasione del bicentenario della morte di Napoleone Bonaparte ha risposto al duplice intento di coordinare un gruppo variegato e multidisciplinare e di realizzare un'azione di politica culturale mirata a non dimenticare le vicende storiche relative e connesse alla figura dell'imperatore dei francesi in una prospettiva orgogliosamente ostile a qualsivoglia manomissione della memoria, mascherata dal politically correct approach orientato e dettato dalla diffusione dilagante della cancel culture.

Le due giornate di studio, di cui il presente volume è il frutto, hanno evidenziato l'importanza della riflessione su una personalità imponente che si può ritenere parte fondante della storia europea e globale e che è, d'altro canto, assai difficile far emergere attraverso una visione univoca.

Tale visione, peraltro, non è mai stata tra gli obiettivi prefissati. Ciò che conta è, invece, la volontà comune e condivisa tra studiosi di discipline diverse di scegliere di non dimenticare Napoleone. Un approccio, questo, che può essere interpretato anche nei termini di una presa di posizione orientata al netto rifiuto del sacrificio di una parte essenziale della memoria e della identità europee.

UNICApres/didattica
Quaderni del Corso di laurea in Filosofia
Università degli studi di Cagliari
#2

QUADERNI DEL CORSO DI LAUREA IN FILOSOFIA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI

Collana diretta da Gianluca Scroccu

Comitato scientifico

Gianluca Scroccu, Università degli studi di Cagliari (resp. scientifico)

Valter Alberto Campana, Dirigente scolastico

Pierpaolo Ciccarelli, Università degli studi di Cagliari

Francesca Maria Crasta, Università degli studi di Cagliari

Letizia Fassò, Liceo classico G.M. Dettori, Cagliari

Piergiorgio Floris, Università degli studi di Cagliari

Giovanna Granata, Università degli studi di Cagliari

Rafaella Pilo, Università degli studi di Cagliari

Felice Tiragallo, Università degli studi di Cagliari

Michele Zedda, Università degli studi di Cagliari

Dimenticare Napoleone?
Storia, letteratura, arti intorno alla figura
dell'imperatore francese

a cura di
Rafaella Pilo



Cagliari
UNICApress
2023

Dimenticare Napoleone? Storia, letteratura, arti intorno alla figura dell'imperatore francese, a cura di Rafaella Pilo

QUADERNI DEL CORSO DI LAUREA IN FILOSOFIA.
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI, #2

In copertina: "Dimenticare Napoleone?" di Chiara Muscas vincitrice del concorso finalizzato all'ideazione e alla realizzazione di una locandina sul tema "Dimenticare Napoleone?" promosso dal Dip. di Lettere, Lingue e Beni Culturali dell'Univ. degli studi di Cagliari.

© Autori dei contributi e UNICApres
CC-BY-SA 4.0 license (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>)

Publicato con il supporto finanziario di UNICApres.

Cagliari, UNICApres, 2023 (<http://unicapres.unica.it>)

ISBN: 978-88-3312-082-9

e-ISBN: 978-88-3312-083-6

DOI: 10.13125/unicapres.978-88-3312-083-6

INDICE

- 7 Dimenticare Napoleone?
Rafaella Pilo
- 15 Napoleone Bonaparte e la celebrazione del bicentenario della
sua scomparsa nella recente storiografia italiana
Nicoletta Bazzano
- 23 Napoleone e il mondo romano: alcuni aspetti
Piergiorgio Floris
- 35 Biblioteche e requisizioni librerie in età napoleonica
Giovanna Granata
- 51 Il mito di Napoleone nel fascismo e antifascismo italiano
Gianluca Scroccu
- 61 Il mito di Napoleone nella letteratura di lingua tedesca
Valentina Serra
- 75 Napoleone e gli afrancesados: dalla Rivoluzione alle guerre na-
poleoniche
María Dolores García Sánchez
- 85 D'Annunzio e il culto napoleonico
Roberto Puggioni
- 101 La narrazione di Napoleone e il secolo serio: alcuni spunti sul
tema da *La Certosa di Parma* di Stendhal.
Mauro Pala

- 117 Immagini mitiche di Napoleone: Friedrich Nietzsche, Friedrich Gundolf e Oswald Spengler
Andrea Orsucci
- 133 Geografie napoleoniche
Marcello Tanca
- 147 I musei dell'Imperatore. Tra ideali rivoluzionari, spoliazioni e Restaurazione
Simona Campus
- 161 Le campagne d'Italia nei disegni di Giuseppe Pietro Bagetti (1764-1831)
Rita Pamela Ladogana
- 171 Una commedia elbana: *N – Io e Napoleone* (2006, di Paolo Virzì)
David Bruni
- 181 Napoleone nei videogiochi
Roberto Iba
- 195 Indice dei nomi

Dimenticare Napoleone?

Rafaella Pilo

In occasione del bicentenario della morte di Napoleone Bonaparte, ho organizzato un seminario dal titolo "Dimenticare Napoleone?"¹ svoltosi il 9 e 10 Dicembre 2021 al Dipartimento di Lingue, Lettere e Beni culturali dell'Università degli Studi di Cagliari con il patrocinio del Magnifico Rettore prof. Francesco Mola. Il duplice intento era tanto quello di coordinare un gruppo variegato e multidisciplinare, quanto quello di realizzare un'azione di politica culturale mirata a non dimenticare le vicende storiche relative e connesse alla figura dell'imperatore dei francesi in un'ottica orgogliosamente ostile a qualsivoglia manomissione della memoria, mascherata dal *politically correct approach* orientato e dettato dalla diffusione dilagante della *cancel culture*.

Al seminario hanno preso parte con entusiasmo e impegno molti colleghi dell'Ateneo cagliaritano: storici (*tout court*, della musica, del cinema, della letteratura, dell'arte, del Medio Oriente, del diritto) geografi e filosofi che hanno dato vita a un *parterre du roi* molto vivace e originale che viene riprodotto, purtroppo solo parzialmente, in questo volume collettaneo per via di alcune significative, ma non imprescindibili, *défaillances*.

Il testo intende mantenere la medesima organizzazione voluta per il seminario e si articola in tre aree tematiche: quella storica, quella letteraria e quella filosofico-artistica.

Il blocco della riflessione storica è aperto da Nicoletta Bazzano con un contributo dal titolo *Napoleone Bonaparte e la celebrazione del bicentenario della sua scomparsa nella recente storiografia italiana* nel quale vengono illustrate le tante maniere in cui l'immagine dell'imperatore dei francesi è stata declinata.

¹ Alessandra Aru (2022), *Dimenticare Napoleone?* in *Cronache e notizie*, «Storia e Politica», XIV n. 1, pp. 228-235

Lo studio della recente bibliografia su Napoleone pubblicata in Italia costituisce il focus del discorso che, nell'ambito del seminario, si era concentrato sull'effigie imperiale. Nei ritratti di Giuseppe Longhi e di Antoine-Jean Gros, per esempio, Napoleone appare come un condottiero su cui riporre le speranze di vittoria dei valori rivoluzionari mentre nell'opera di Jacques-Louis David, egli appare spesso ritratto su un cavallo bianco, simbolo della regalità e dell'*Ancien Régime*, come in qualche modo imbrigliato dal corso rivoluzionario. Una volta divenuto imperatore, tuttavia, egli deciderà di non posare più dal vivo. La volontà di negarsi agli artisti va ricondotta alla necessità di mantenere il controllo sulla propria immagine che avrebbe dovuto corrispondere a quella di console, così come appare nell'opera di Jean Auguste Dominique Ingres, e assolvere alla rappresentazione del potere nuovo da lui incarnato.

Piergiorgio Floris presenta, invece, una relazione dal titolo *Napoleone e il mondo romano: alcuni aspetti*. È noto che Napoleone non fosse indifferente al mito dell'antichità, in particolare quello di Roma dell'età imperiale. Nel 1819, durante il suo esilio sull'isola di Sant'Elena, egli dettò al suo *valet de chambre* alcune considerazioni sull'opera cesariana, pubblicate nel 1836 come *Précis des guerres de Jules Cesar par Napoleon*. Nell'opera si riesaminava il *corpus* dei *Commentarii* con osservazioni personali, politiche e militari e si illustravano gli ultimi sei mesi della vita di Cesare. Inoltre, nelle prime pagine dell'opera, Napoleone presentò la vita di Cesare prima della campagna in Gallia e il suo ruolo di comandante militare; probabilmente con l'intenzione di mostrare che la campagna gallica per Cesare aveva rappresentato quello che le Campagne d'Italia erano state per Napoleone, vale a dire il presupposto per la conquista del potere.

Segue il contributo di Giovanna Granata dal titolo *Biblioteche e requisizioni librerie in età napoleonica* in cui viene approfondito il rapporto tra Napoleone e il patrimonio culturale che richiama le requisizioni di opere d'arte e di libri condotte dai soldati francesi nei territori conquistati. Le spoliazioni di libri e manoscritti, meno note rispetto a quelle delle opere d'arte, si collegavano anche a un altro fenomeno: la soppressione degli ordini religiosi e la disponibilità dei loro beni cominciata nel 1789 e confermata anche da Napoleone. In seguito alla sua caduta, gli ordini religiosi richiesero la restituzione dei loro libri e la situazione creatasi non mantenne una stabilità. Quest'esperienza portò a una nuova visione delle biblioteche rispetto a quella presente nell'*Ancien Régime*: non più realtà isolate ma interdipendenti, collegate

tra loro in modo da costituire un sistema territoriale e dare origine alla storia della biblioteca pubblica contemporanea.

La sessione storica si chiude con *Il mito di Napoleone nel fascismo e antifascismo italiano* di Gianluca Scroccu nel quale si approfondiscono le ragioni per le quali la figura di Napoleone Bonaparte possa essere considerata innovatrice. Il mito napoleonico si delineò per la politica italiana tra la fine della Prima Guerra Mondiale e l'avvento di Mussolini. Il duce nutriva una grande passione per Napoleone al quale si sentiva vicino sia nella costruzione del regime totalitario, sia nel suo disfacimento. Inizialmente il fascismo utilizzò l'immagine di Napoleone come creatore di un potere e di uno stato forte alla base dell'impero; in seguito preferì quella del combattente, in previsione dell'affacciarsi sul conflitto mondiale.

Il discorso si muove attraverso la letteratura classica e più recente legata all'uso della figura dell'imperatore dei francesi.

La sessione dedicata alla letteratura si apre con il contributo di Valentina Serra intitolato *Il mito di Napoleone nella letteratura di lingua tedesca* e che verte sullo sviluppo della relazione tra la Germania e Napoleone attraverso la distinzione di tre fasi che si rispecchiano nella produzione letteraria: dall'inizio del XIX secolo alla fine della Prima Guerra Mondiale; dalla Repubblica di Weimar alla fine del regime nazista; dalla fine della Seconda Guerra Mondiale ai giorni nostri. Mentre Hegel e Beethoven restarono colpiti sfavorevolmente dalla ferocia delle truppe napoleoniche e dalla auto incoronazione come imperatore. Furono i lirici delle guerre di liberazione a svilupparne l'immagine negativa e la demonizzazione letteraria in quanto tiranno. Alla notizia della morte di Napoleone si assistette a un rovesciamento: compassione verso il tiranno esiliato, ammirazione e apprezzamento per le sue grandi conquiste.

Discorso parallelo, ma assai distinto è quello condotto da María Dolores García Sánchez, nel suo *Napoleone e gli afrancesados: dalla Rivoluzione alle guerre napoleoniche*. Rintracciare le orme della presenza napoleonica nella letteratura spagnola è risultato complesso a causa dell'assenza di opere incentrate su Napoleone. La sua figura è, infatti, inscindibilmente legata alla guerra d'indipendenza spagnola (1808-1814), un conflitto che ha mostrato la sua importanza come esempio di liberazione nazionale, insurrezione popolare e guerra civile. Infatti, se da una parte ciò aveva portato alla luce il termine *afrancesados*, a indicare coloro che avevano appoggiato Napoleone (tra i quali figuravano anche artisti e letterati), dall'altro aveva ricondotto sul trono il re Fer-

dinando VII, fervente assolutista, mostrando al liberalismo la via verso il suo dissolvimento.

Sul fronte della letteratura italiana, Roberto Puggioni con il suo *D'Annunzio e il culto napoleonico* si sofferma sul rapporto tra il vate e l'imperatore ricollegandosi al recupero della figura e del ruolo di Napoleone per quel gruppo intellettuale che agiva in Italia al principio del XX secolo e che ebbe una forte incidenza sul piano politico. Il discorso si sposta, pertanto, dall'asse strettamente culturale a quello più squisitamente collegato all'azione politica all'interno di un sistema circolare di continui, inevitabili, rimandi tra le due sfere.

Mauro Pala con *La narrazione di Napoleone e il secolo serio: alcuni spunti sul tema da La Certosa di Parma di Stendhal* chiude la sessione dedicata alla letteratura. La scelta dell'ambientazione nella provincia italiana e l'utilizzo di un protagonista non francese, simile a Napoleone nella parlata dell'idioma, si collegava all'intenzione da parte dell'autore di raccontare una serie di *petits faits vrais* che alludevano sempre a qualcosa di più grande. Il punto forte della sua scrittura era la consapevolezza performativa procurata anche da *escamotage* come il far indossare un'uniforme da ussaro che produce l'automatica identificazione/trasformazione in ussaro del protagonista. Stendhal elogiava Napoleone per il ruolo avuto nel colpo di Stato del 18 Brumaio, essendo riuscito a portare a termine il processo di stabilizzazione e dichiarando in tale modo la rivoluzione conclusa e i principi fissati mediante il *code civil*. Infine l'autore sosteneva che Napoleone sarebbe stato l'unica garanzia di sopravvivenza degli ideali rivoluzionari.

La prima relazione relativa al gruppo filosofico-artistico è quella di Andrea Orsucci dal titolo *Immagini mitiche di Napoleone: Friedrich Nietzsche, Friedrich Gundolf e Oswald Spengler*. Orsucci racconta di un Napoleone leggendario che si è spesso sovrapposto alla figura reale mediante una varietà di processi di trasfigurazione. All'inizio del Novecento, nella cerchia di Stefan George e Friedrich Gundolf, la rilettura del mito avvenne attraverso gli scritti di Nietzsche che considerava Napoleone una figura rinascimentale, inaccessibile e impassibile, in cui convergevano rigore, atarassia, apatia che si manifestarono tanto nella vittoria quanto nella sconfitta. Nella visione di Oswald Spengler tutti gli aspetti emersi nelle precedenti letture vennero rovesciati: infatti, egli riteneva Napoleone il punto culminante della modernità attraverso cui la storia universale aveva registrato un'accelerazione notevole; venne meno anche il dualismo Cesare-Napoleone, sostituito da quello di Alessandro-Napoleone. Ciò che nell'antichità si era realizzato con Alessandro,

nel mondo moderno aveva visto la luce attraverso la Rivoluzione francese e poi con Napoleone.

L'intervento di Marcello Tanca, *Geografie napoleoniche*, affronta il peso specifico assunto dalla geografia nella dominazione napoleonica. Tale disciplina ha, infatti, raggiunto un posto di primo piano intrecciandosi con la politica, con l'esercizio del potere connesso con l'acquisizione di nuove competenze e informazioni anche di carattere geografico e questioni di Stato a vari livelli. Sotto Napoleone, infatti, la figura del geografo diventa parte di un corpo militare poiché era indispensabile conoscere il territorio su cui si andava a combattere. E ancora: l'impero di Napoleone può essere interpretato, anche in chiave geografica, come un momento di occidentalizzazione del mondo. Il che riconduce alle considerazioni svolte nella prima parte di questa introduzione e a quelle che verranno nella parte conclusiva.

La relazione di Simona Campus, intitolata *I musei dell'Imperatore. Tra ideali rivoluzionari, spoliazioni e Restaurazione*, è incentrata sulla nascita del museo come istituzione moderna che nacque nel Settecento insieme al concetto di pubblica utilità che definiva il popolo detentore, fruitore e responsabile del patrimonio culturale. Il prototipo del museo moderno nacque col *Musée de la Révolution* (1793), rinominato poi *Muséum central des arts de la République* e infine *Musée Napoléon* (1803), noto come il *Louvre*. Esso era l'espressione del diritto dei cittadini che ne diventavano i legittimi proprietari, responsabili e fruitori e le requisizioni delle opere d'arte servivano proprio a trasformarlo in un grande museo enciclopedico e universale che racchiudesse tutto lo scibile umano. Tuttavia all'idea del museo inteso come luogo di conservazione delle opere si affiancava anche quella di decontestualizzazione delle stesse rispetto ai loro luoghi d'origine e di una nuova ricontestualizzazione.

Rita Pamela Ladogana propone una relazione dal titolo *Le campagne d'Italia nei disegni di Giuseppe Pietro Bagetti (1764-1831)*. Esperto professore di disegno topografico a Torino, Giuseppe Pietro Bagetti, esponente del vedutismo, si specializzò sulla veduta panoramica sostenendo l'importanza delle grandi distanze, della luce, del dato atmosferico e di saper tradurre le leggi matematiche nella pittura. Assegnato alla *Session topographique* nel 1801, Bagetti realizzò le campagne di rilevamento topografico al fine di raccontare le principali battaglie delle Campagne d'Italia con estrema precisione e dal punto di vista francese, restando fedeli al dato fisico e al dato storico. I disegni, 103 fogli, ottennero il favore di Napoleone perché, pur non raccontando le tecniche o le strategie, venne restituita con puntualità la grande varietà del paesaggio

del Nord Italia, vero protagonista delle battaglie, mostrando inoltre la capacità dell'artista di far prevalere l'elemento stilistico su quello documentario e permettendo una rilettura delle Campagne d'Italia.

David Bruni presenta una relazione dal titolo *Una commedia elbana. "N. Io e Napoleone"* (2006, di Paolo Virzì). L'interesse del cinema per la figura di Napoleone è sempre molto presente e si può ricondurre a due tipologie contrapposte: i film che hanno tentato di restituire il senso di esistenza eccezionale del protagonista, come *Napoléon* di Abel Gance (1927), oppure quelli che si sono concentrati sull'esistenza più privata ed intima di Napoleone. Ascrivibile alla seconda categoria, è la proiezione di Paolo Virzì, ispirata al romanzo "N" di Ernesto Ferrero, in cui la figura di Napoleone viene mostrata attraverso l'occhio del maestro Martino, giacobino e antibonapartista, intenzionato ad ucciderlo in quanto usurpatore. Il riconoscimento di un lato umano dell'"immonda bestia" modifica però le sue intenzioni nei confronti del tiranno ma, la fiducia riposta da Martino in Napoleone, viene tradita alla prima occasione dalla fuga dell'imperatore.

Roberto Ibba, infine, propone il tema *Napoleone nei videogiochi*. Napoleone è un personaggio globalmente noto, il che ha permesso lo sviluppo di narrazioni e immaginari incluso l'ambito dei giochi. I *videogames* sulla sua figura possono essere ricondotti a due precise categorie: i giochi di guerra e le simulazioni militari intese come giochi di ruolo. Riportare la realtà nel formato del videogioco significa anche operare una scelta cartografica, pittorica e procedere alla creazione di mappe più autentiche possibile. Sarebbe utile che gli storici si interessassero ai videogiochi sia per svolgere una irrinunciabile azione di mediazione, comprensione, e consulenza.

Per concludere: le due giornate di studio hanno evidenziato l'importanza che la figura di Napoleone continua ad avere ancora oggi in diversi ambiti di ricerca e dimenticarlo significherebbe eliminare una parte di storia senza la quale gli avvenimenti successivi risulterebbero incompleti e, persino, difficilmente comprensibili.

Ora, se è evidente che quando si parla di Napoleone ci si riferisce a una personalità imponente che si può ritenere parte fondante della storia europea e globale, è d'altro canto assai difficile far emergere una visione univoca. Tale visione, peraltro, non è mai stata tra gli obiettivi prefissati.

Ciò che conta è, invece, la volontà comune e condivisa, tra studiosi di discipline diverse, di non voler (poter?) dimenticare Napoleone. Tale approccio credo che possa essere interpretato anche nei termini

di una presa di posizione orientata al netto rifiuto del sacrificio di una parte essenziale della memoria europea. Si tratta, infatti, di un prezioso bagaglio, seppure dotato di contorni discutibili e soggetto a interpretazioni ambivalenti, come emerso con vivacità nei due giorni di seminario, che costituisce le fondamenta di una cultura umanistica *tout court*, non solo storica.

La figura di Napoleone come protagonista, ambiguo ma indiscusso, del racconto europeo, sia storico che letterario, non ci sottrae dal compito principe dell'indagine storica - ovvero l'accertamento dei fatti e la loro interpretazione - da condurre nel modo meno manipolativo e fuorviante possibile. Se l'aderenza alla verità costituisce un obiettivo di primaria importanza per uno storico, la scelta di continuare a raccontare e, dunque, perpetuare nella memoria collettiva il ricordo di alcuni personaggi corrisponde ed è del tutto funzionale all'obiettivo. Anche quando percorsi meno impervi e più allettanti possano avere un richiamo dolce come il suono delle sirene per Ulisse. Anzi: occorre, proprio nel momento di massima tentazione, non farsi incatenare da prospettive accattivanti e modaiole ma continuare a studiare con libertà e rispetto per la cura della memoria che non smette mai, in nessun caso, di essere innanzitutto un tema politico e civile.

Il discorso sulle biografie ambigue, quella dell'imperatore dei francesi non può che essere considerata nel novero, è apparentemente facile e appetitoso. La scelta di abbattere una statua o sostituire la toponomastica urbana sembra, tuttavia, rispondere a dinamiche comunicative basate sulla suggestione più che sullo studio ponderato e rigoroso. La suggestione, però, è uno strumento rischioso perché presuppone sempre l'esistenza di un agente esterno in grado di creare e imporre, subdolamente o meno, un'idea o un comportamento sulla coscienza individuale e collettiva.

Il risultato delle idee suggerite non è mai, in nessun caso, frutto di un percorso razionale e consapevole. L'esaltazione o, viceversa, esercizio della furia iconoclasta verso certi oggetti simbolici ne è stato in molti casi il risultato più maturo.

Mi riferisco, in particolare, alla figura di Cristoforo Colombo il quale, analogamente a Napoleone, ma per ragioni di stretta contingenza politica, è stato oggetto di una sorta di pseudo revisionismo furioso fondato su suggerimenti, per l'appunto, manipolativi e quasi mai ancorati a una salda ricerca storica.

Ecco che il caso del navigatore genovese al soldo della monarchia spagnola e quello dell'imperatore dei francesi sono per certi versi assi-

milabili, seppure nel caso di Napoleone non vi sia stata una altrettanto diffusa acrimonia. Se, infatti, le statue di Colombo vengono abbattute e sono oggetto di atti vandalici - da Ciudad de México a Richmond, da Minneapolis a Barranquilla - in ragione del fatto che all'italiano vengono attribuite le caratteristiche negative del *conquistador*, un po' diversa è la sorte di Bonaparte.

Il 18 marzo del 2021, giusto a ridosso dall'inizio delle celebrazioni per il bicentenario della morte di Napoleone ma già in pieno fervore organizzativo, viene pubblicato sul *New York Times* un articolo dal titolo *Napoleon isn't a hero to celebrate* firmato dalla docente del corso *American and African diaspora* dell'Università della Virginia, Marlene L. Daut.

Il discorso della docente americana mirava a riconnettere le scelte politiche dell'imperatore con la politica schiavista francese nel mondo coloniale. Ed è proprio qui che il ragionamento si amplia e si ricollega alla furia iconoclasta che ha colpito i monumenti a Colombo. I due uomini sono considerati, per il fatto di essere occidentali, come simboli da abbattere, esponenti di una cultura violenta, oppressiva e schiavista.

Naturalmente la questione è assai più complessa ma è parte di un processo di ampliamento del dibattito storiografico alla comunità civile, con tutte le problematiche ad esso connesse. La partecipazione alla scrittura della memoria storica vedrebbe, dunque, protagonisti anche chi abbia delle competenze storiche, di carattere non accademico, in un orizzonte nato tra Stati Uniti e Canada negli anni '70 del Novecento e che sta prendendo largo terreno anche in Europa con il nome di *public history*.

Ora, se da un lato l'interesse e la partecipazione anche nella creazione e accettazione di una memoria condivisa può essere considerato un fenomeno auspicabile, dall'altro pone agli storici, per così dire, di professione una serie di interrogativi non trascurabili nei confronti del mestiere stesso di storico, dei suoi limiti e del suo codice deontologico.

Sarebbe opportuno e molto attuale affrontare e definire i rapporti tra *cancel history*, *public history* e *new world history*, così come avventurarsi a cercare di superare la dicotomia, oggi più insensata che mai, tra Occidente e Oriente, con buona pace tanto di Edward Said, come di Harold Bloom. Ma questo è un altro discorso.

Napoleone Bonaparte e la celebrazione del bicentenario della sua scomparsa nella recente storiografia italiana

Nicoletta Bazzano

Gli anniversari sono inevitabilmente occasioni editoriali. Il bicentenario della morte di Napoleone Bonaparte in Italia, come altrove, è stato motivo di aggiornamento storiografico e di uscita di pubblicazioni quanto mai varie, di cui in parte si renderà conto in questo intervento, in modo da mettere in luce la peculiarità della storiografia italiana di fronte a un personaggio di tale levatura e di notevole respiro storico.

Fino a questo momento, la principale biografia circolante in Italia di Napoleone era costituita, oltre alle traduzioni delle classiche opere di Jean Tulard e Georges Lefebvre, dalla fatica di Luigi Mascilli Migliorini, che alla narrazione della vita di Bonaparte aggiunge un'attenta descrizione del periodo, con un accento particolare sugli anni dell'Impero¹. Diversa la prospettiva di Antonino De Francesco che nel recente *Il naufrago e il dominatore. Vita politica di Napoleone Bonaparte* si sofferma, rendendolo palese sin dal titolo, sulla faticosa costruzione della sua carriera². Utilizzando le corrispondenze, in particolare quella dello stesso Bonaparte, che ha visto la luce grazie alla Fondation Napoléon, De Francesco prende le mosse dagli anni precedenti a quelli dell'infanzia corsa del suo protagonista, che in quegli anni portava come cognome quello di Buonaparte. La Corsica, al pari di altre isole del Mediterraneo, era un mondo esotico agli occhi di gran parte degli europei ed estremamente duro, riottoso nei confronti della repubblica di Genova, che dagli inizi del XIV secolo ne aveva il controllo, e sempre pronto all'insurrezione. Nel corso del Settecento, l'isola era in preda a sussulti continui, sedati dalla nobiltà locale, quando rischiavano di degenerare in *jacquerie*, ma portati avanti anche da quest'ultima, desi-

¹ J. Tulard, *Napoleone. Il mito del salvatore*, Milano, Rusconi, 1989; G. Lefebvre, *Napoleone*, Roma-Bari, Laterza, 1991; L. Mascilli Migliorini, *Napoleone*, Roma, Salerno, 2021.

² A. De Francesco, *Il naufrago e il dominatore. Vita politica di Napoleone Bonaparte*, Vicenza, Neri Pozza, 2021.

derosa di privilegi, di libertà commerciali e di possibilità di carriera per gli ecclesiastici corsi all'interno dell'isola. Il malcontento si coagula in una rivolta, sotto la *leadership* di Giacinto Paoli. Il sogno indipendentista, tramontato nel 1739, riprende vita con il figlio di Paoli, Pasquale, che nel 1763 dà vita a una nuova insurrezione. È in questo frangente che la Francia interviene militarmente in soccorso di Genova per poi impadronirsi dell'isola.

Questo lo sfondo in cui De Francesco colloca le vicende della famiglia Buonaparte, il cui secondogenito Napoleone vive durante l'infanzia e l'adolescenza un interno dissidio fra l'identità corsa e quella francese. Carlo, il padre, entusiasta seguace di Paoli in un primo momento, era infatti poi passato nelle file dell'amministrazione francese, ricavando da questo discreti vantaggi, fra i quali anche la possibilità di offrire una solida istruzione ai suoi figli.

Il giovane Napoleone, in collegio prima a Autun, poi a Brienne, infine nella prestigiosa *École militaire* di Parigi, dove si specializza nell'artiglieria, è uno studente promettente, ma il suo francese è sempre venato dall'inflessione italiana e lo sarà sempre, a ricordare l'isola da cui proviene e a cui sarà a lungo legato.

In gioventù, conclusi gli anni di formazione, Napoleone, che malgrado sia il secondogenito, per la fragilità caratteriale del fratello maggiore Giuseppe, alla morte del padre, deve caricarsi sulle spalle le responsabilità di una numerosa famiglia, è un ardente giacobino e un appassionato lettore di Rousseau, nonché uno scrittore di memorie patrie corse. Ma la passione per la terra d'origine viene frustrata proprio da quel Pasquale Paoli che incarna il sogno indipendentista e che si trasforma nel persecutore di Napoleone, costretto insieme a tutta la famiglia a fuggire dall'isola per riparare a Tolone prima e quando la città è conquistata dagli inglesi a Marsiglia: un autentico naufrago, che stenta a trovare anche un tetto che ripari lui e i suoi congiunti, come sottolinea De Francesco, che mette a nudo le fragilità di un personaggio generalmente considerato, in maniera anodina, un eroe.

Proprio la riconquista di Tolone comporta anche la promozione a generale di brigata, ma si tratta di una soddisfazione passeggera dato che proprio in quei mesi la Corsica viene eretta a regno indipendente dagli inglesi e, insieme al più famoso fratello Maximilien, muore il protettore giacobino di Buonaparte, Augustin Robespierre.

La fine del regime rivoluzionario fa segnare un momento di disgrazia, sottolineato da un arresto di qualche giorno. Il giovane generale viene poi scarcerato, perché anche il nuovo regime ha bisogno dei suoi

servigi nella guerra contro gli austriaci e i piemontesi, che continua malgrado il cambio di regime. Per Buonaparte la riconquista della Corsica è essenziale per vincere anche sul territorio italiano; tuttavia, il tentativo intrapreso nel 1795 dallo stesso Napoleone di un'impresa navale finisce ingloriosamente perché le navi francesi vengono intercettate dalla flotta anglo-napoletana. Si apre così un'altra fase discendente, che De Francesco mette in rilievo, durante la quale Napoleone, che non ha raggiunto la Vandea dove viene assegnato, viene radiato per diserzione: un ottimo motivo, nella Francia di Termidoro, per liberarsi di un generale che in precedenza aveva dimostrato eccessive simpatie per i giacobini.

Nello stesso 1795 vede la luce la Costituzione dell'anno III, assai più conservatrice di quella montagnarda dell'anno I e, quindi, guardata con sospetto dalle sezioni parigine. Le nuove regole piacciono invece al giovane generale Buonaparte che si mette in luce a Parigi nella repressione dei contestatori nel mese di vendemmiaio (ottobre). Il ruolo svolto consente a Buonaparte, ormai conosciuto nei salotti parigini come il generale Vendemmiaio, di essere nominato al comando dell'Armée de l'Interieur. In queste vesti il generale si mette al servizio del nuovo governo repubblicano contro le eventuali istanze di natura democratica.

Proprio durante una di queste azioni, che prevede il disarmo dei cittadini parigini, conosce Rose Tuscher de la Pagerie, vedova Beauharnais, di cui si innamora: una passione non corrisposta, che non impedisce però che i due si sposino. Giuseppina – così il generale chiama la moglie – contribuisce a inserire ulteriormente il marito nella cerchia politica del Direttorio, che accetta la sua proposta di condurre la guerra contro l'Austria aprendo, oltre a quello sul fiume Reno, un fronte in Italia, che – nelle intenzioni del suo progettista – avrebbe segnato con un duro colpo anche l'Inghilterra.

Deciso a cancellare le sue radici italiane, per essere – ancorché l'uso improprio della lingua e la pronuncia impacciata, oltre la passione mai spenta per la Corsica lo neghino – francese fra i francesi, Napoleone cambia il suo cognome in Bonaparte e varca le Alpi al comando dell'Armée d'Italie, per combattere contro le forze alleate. I mesi che seguono sono densi di successi militari, resi ancora più entusiasmanti dalla notizia del ritorno alla Francia della Corsica. La campagna d'Italia, mentre escono dalle file dei combattenti le truppe napoletane e pontificie, accende grandi speranze nella Penisola, scossa da una ventata di novità, anche se le trattative con l'Austria, vinta in battaglia, conducono al

trattato di Campoformio, fonte di indignazione per il mercimonio fatto dal generale della libera Repubblica di Venezia.

A partire da questo momento, la strada del successo militare e politico di Napoleone sembra spianata. Tuttavia, al contrario di molti biografati, De Francesco non manca di mettere in luce le cadute del suo protagonista, sottolineando semmai la capacità di rialzarsi, il coraggio indomito anche di fronte alle più spinose difficoltà. De Francesco, affascinato dalla spregiudicatezza del suo protagonista e dalla sua propensione al governo autoritario malgrado si muova nell'alveo rivoluzionario, si sofferma sul colpo di mano che conduce alla creazione del Consolato, sui molteplici provvedimenti in ogni campo del Primo Console per evitare di soffermarsi troppo sul percorso imperiale di Napoleone, sancito dai plebisciti che lo investono di un'inedita autorità che proviene – rivoluzionariamente – dal popolo. L'autore ritorna invece a un'analisi più particolareggiata a partire dalla sconfitta di Lipsia. Deciso a rivendicare l'eredità imperiale per il figlio avuto da Maria Luisa d'Austria, moglie per nulla amata e sposata solo per convenienza politica, Napoleone sfugge al confinamento all'isola d'Elba e ritorna in Francia, rivelandosi in grado di incendiare l'atmosfera politica con la sua sola presenza. De Francesco segue con trepidazione i passi che conducono il suo protagonista a riconquistare il favore delle masse e a schierare l'ennesimo esercito, che però a Waterloo va incontro a una sconfitta epocale. L'occhio dell'autore è attento anche alle settimane successive al disastro, quando Napoleone cerca riparo in Inghilterra, trovandovi però solo la condanna all'esilio nell'insospitata isola di Sant'Elena, dove dopo giorni e giorni di solitudine muore, il 5 maggio 1821.

Proprio agli ultimi anni di vita di Napoleone Bonaparte e alla successiva costruzione del suo mito è dedicato da Vittorio Criscuolo il breve saggio *Ei fu. La morte di Napoleone*³. La narrazione prende le mosse dall'arrivo a Sant'Elena, una sperduta isola nell'Oceano Atlantico sotto la diretta giurisdizione della Compagnia delle Indie Orientali che la utilizza come scalo dove le navi possono rifornirsi di cibo fresco e soprattutto di acqua. Qui, con pochi ufficiali al seguito e sotto strettissima sorveglianza inglese, trascorre Napoleone gli ultimi anni. Egli, nel suo testamento aveva espresso la volontà che i suoi resti potessero riposare sulle rive della Senna, ma è consapevole anche quanto le sue spoglie possano essere politicamente pericolose dal punto di vista simbolico, e pertanto indica un sito sull'isola, quella che lui chiama

³ V. Criscuolo, *Ei fu. La morte di Napoleone*, Bologna, Il Mulino, 2021.

la «valle del geranio» per essere seppellito. Nello stesso scritto egli si dimostra assai generoso delle fortune che crede di possedere; in effetti, il suo patrimonio è meno considerevole di quanto egli pensi, ma è significativo l'elenco dei beneficiari, che comprendono non solo coloro che trascorrono il tempo con lui sull'isola ma anche i compagni d'arme d'un tempo e, oltre ai figli naturali, i veterani che avevano militato nel suo esercito dal 1792 al 1815: una mossa quest'ultima destinata a garantirgli imperituro ricordo fra la popolazione francese, quand'anche non arrivino agli interessati le somme promesse, e ad alimentare il suo mito, che sarebbe stato nutrito anche dal cosiddetto *Memoriale*, da lui dettato e rimaneggiato da Emmanuel Las Cases, che aveva condiviso le fatiche e i tormenti dell'esilio. Negli anni immediatamente successivi alla scomparsa il mito di Napoleone è destinato a diventare leggenda: Alessandro Manzoni scrive di getto, in soli tre giorni, alla notizia della scomparsa, l'ode *Il Cinque maggio*, destinata a un'eco europea. Ma è solo la prima di tante voci che contribuiscono, nell'Europa della Santa Alleanza, a mantenere vivo il ricordo di un personaggio sicuramente definito da un forte autoritarismo, come non manca di sottolineare l'autore, ma anche latore di incancellabili istanze progressiste.

In ogni caso, il mito di Napoleone per esistere non deve aspettare la sua dipartita. Già durante gli anni della roboante epopea napoleonica, esso si va costituendo con l'utilizzo di qualsiasi materiale simbolico che possa risultare utile. Esempio a questo proposito, per un personaggio tiepido nei confronti della religione e convinto della necessità della sua esistenza solo per un motivo politico di ordine pubblico, oltre che interessato all'accordo con la Chiesa, in grado di guadagnare ulteriormente le simpatie dei credenti nei suoi confronti (con la firma del Concordato) e di legittimare le sue pretese imperiali (con l'incoronazione), è l'istituzione della festività di san Napoleone, il 15 agosto, giorno natale di Bonaparte e solennità dell'Assunta. Si tratta di un culto che fonde cattolicesimo e religione dell'impero e che viene analizzato nel bel libro di Riccardo Benzoni, *San Napoleone. Un santo per l'Impero*⁴. Benzoni studia la genesi del culto di un santo ignoto ai martirologi e guardato con poche simpatie a Roma. Al di là delle manifestazioni celebrative durante il periodo napoleonico, appare rilevante in maniera particolare la sua persistenza clandestina, quale indizio ineludibile della fedeltà al regime napoleonico, soprattutto negli anni della Restaurazione. Festività cancellata da Luigi XVIII, non a caso, ridiviene

⁴ R. Benzoni (2019), *San Napoleone. Un santo per l'impero*, Brescia, Morcelliana.

data celebrativa con l'ascesa di Napoleone III, che però esclude il culto del santo, per ricordare solo in maniera ufficiale il genetliaco dello zio, anche se non manca in Italia la realizzazione di una statua sacra a opera di Abbondio Sangiorgio, nel 1858, un tempo fra le guglie del Duomo di Milano e oggi nel Grande Museo della cattedrale.

Proprio il 15 agosto 1812, mentre quarantaquattro milioni di sudditi festeggiano il loro imperatore onorando il santo omonimo, a Parigi, nei pressi del Campo di Marte, viene posta la prima pietra del Palazzo degli archivi. Non si tratta di un'occasione esclusivamente esornativa, come sottolinea Maria Pia Donato nel documentato saggio *L'archivio del mondo. Quando Napoleone confiscò la storia*⁵. L'edificio fa parte di un insieme, progettato con magnificenza, che dovrebbe accogliere, oltre la residenza dell'erede, Napoleone Francesco, anche altri edifici votati alla conservazione archivistica. Infatti, man mano che procedono le conquiste, al pari di altri beni più vistosi – quadri, statue, arazzi e così via – prendono la via di Parigi i beni archivistici delle diverse realtà europee. In un primo momento si tratta di poter disporre delle carte necessarie a un'ottimale amministrazione, ma ben presto la requisizione documentaria rientra in un faraonico progetto che mira a fare di Parigi una capitale culturale di respiro europeo e una tappa necessaria allo studio di tutti coloro che vogliono ricostruire il passato di una porzione dell'Europa. A tal fine, viene anche messo a punto un innovativo sistema di classificazione, basato su schede singole, più maneggevoli dei registri fino a quel momento usati. Pergamene e carte provengono da ogni dove, dai depositi viennesi come da Simancas e dagli archivi delle diverse province italiane man mano sottomesse al potere imperiale: un patrimonio immenso, trasportato con grande fatica e con altrettanta fatica posizionato su nuovi scaffali, che alla caduta di Napoleone, con estrema lentezza verrà restituito a coloro che ne erano stati privati.

Fra i luoghi più colpiti dalle requisizioni francesi vi sono, com'è noto, e non solo per quanto riguarda la documentazione archivistica, le realtà italiane. Del resto, l'Italia, nel bene e nel male è punto di riferimento ineludibile per quanti si avvicinano a Napoleone Bonaparte, di famiglia corsa di origine italiana e appassionato lettore di opere della classicità, latore del titolo di Re di Roma al figlio giovinetto per sancire la sua eredità al titolo imperiale. L'Italia, peraltro, dopo la Francia, o meglio, l'Italia del Nord è il luogo che raccoglie più testimonianze

⁵ M.P. Donato, *L'archivio del mondo. Quando Napoleone confiscò la storia*, Roma-Bari, Laterza, 2019.

monumentali e culturali del periodo napoleonico. Quello cui ci invitano Paola Bianchi e Andrea Merlotti nel loro godibilissimo *Andare per l'Italia di Napoleone*⁶ è un *tour* che ha come suo luogo di partenza il Piemonte dove nel 1796 giunge il giovane generale Bonaparte. La prima campagna d'Italia tocca tutto il Nord della Penisola e ne cambia le sorti politiche: è al suo termine che il vittorioso generale si ritira in campagna, non lontano da Monza, dove dà vita per alcuni mesi a una vera e propria corte. Il generale ritorna dopo alcuni anni, e la deludente campagna d'Egitto, quando gli avvenimenti hanno travolto le precedenti conquiste: nel 1801, dopo la vittoriosa battaglia di Marengo dell'anno precedente, Bonaparte, ormai Primo Console, ridisegna nuovamente la geografia politica italiana, inaugurando nella penisola il suo mito quasi leggendario: il ritratto che ha per sfondo Arcole, realizzato durante la prima campagna d'Italia, viene riprodotto in centinaia di esemplari, mentre dai campi di battaglia, ieri come oggi, spuntano dal terreno *mirabilia* militari. Marengo, del resto, è inevitabilmente un riferimento vincente e benaugurante in tutte le biografie di Napoleone; tuttavia, è da Milano che il potere napoleonico si irradia in tutto il nord della Penisola: e la città meneghina mantiene fortemente, nella sua impostazione urbanistica e nelle vestigia di ogni tipo che la caratterizzano, l'impronta napoleonica. Venezia, al contrario, è testimone degli oltraggi che un Napoleone vittorioso è in grado di compiere in nome del suo personale successo, mentre Torino rimane sullo sfondo, città comunque sabauda che il generale prima e l'imperatore re d'Italia poi non ama, forse per non sovrapporre la sua immagine a quella dei Savoia. Roma, dove l'imperatore non giunge mai, è l'autentico miraggio di Napoleone: il luogo del suo sogno imperiale dove rimangono le tracce della Repubblica e della presenza francese, ma in cui, quasi simbolicamente, con la morte del figlio, insignito del titolo del Re di Roma, le speranze dell'imperatore si infrangono. Il resto dell'Italia, fatte salve la Sardegna e la Sicilia, dove si rifugiano rispettivamente i Savoia e i Borbone di Napoli, sotto la protezione britannica, è l'Italia dei Napoleonidi, parenti e discendenti, la cui vita privilegiata e la capacità mecenatizia rendono luoghi dove si perpetua, oltre al "sacrario" dell'isola d'Elba, la memoria di un uomo che i tempi e le opportunità rendono immortale.

⁶ P. Bianchi e A. Merlotti, *Andare per l'Italia di Napoleone*, Bologna, Il Mulino, 2021.

Bibliografia

Bianchi P. e Merlotti A., *Andare per l'Italia di Napoleone*, Bologna, Il Mulino, 2021.

Criscuolo V., *Ei fu. La morte di Napoleone*, Bologna, Il Mulino, 2021.

De Francesco A., *Il naufrago e il dominatore. Vita politica di Napoleone Bonaparte*, Vicenza, Neri Pozza, 2021.

Donato M. P., *L'archivio del mondo. Quando Napoleone confiscò la storia*, Roma-Bari, Laterza, 2021.

Lefebvre G., *Napoleone*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

Mascilli Migliorini L., *Napoleone*, Roma, Salerno, 2021.

Tulard J., *Napoleone. Il mito del salvatore*, Milano, Rusconi, 1989.

Napoleone e il mondo romano: alcuni aspetti

Piergiorgio Floris

Non diversamente da molti suoi contemporanei, anche Napoleone Bonaparte fu affascinato in gioventù dalle virtuose figure di uomini antichi descritte in opere come le *Vite Parallele* di Plutarco ed esaltate nei testi di Jean-Jacques Rousseau¹ e si dimostrò sensibile al mito dell'antichità, soprattutto romana, del quale, una volta giunto al potere, fece un uso personale. Oltre che dai filosofi nel XVIII secolo la storia di Roma era stata, del resto, ampiamente sfruttata da uomini politici, propagandisti e artisti di ogni tipo, che sovente non si erano limitati a recepire in maniera passiva i contenuti delle opere antiche, ma non di rado li avevano sottoposti a procedimenti che andavano dall'imitazione all'adattamento o anche alla distorsione più o meno consapevole². Questo modo di fare fu sostanzialmente accolto da Napoleone e dal suo *entourage*, che si dimostrarono, però, attenti anche ai modi di ricezione di motivi antichi attuati in epoche precedenti la stagione rivoluzionaria, come quella di Luigi XIV (1643-1715)³. Come è noto, poi, durante l'età napoleonica l'esaltazione della Roma repubblicana tipica del periodo rivoluzionario lasciò ad un certo punto il passo ai richiami alla Roma imperiale, più funzionale ai suoi scopi e alla nuova realtà della Francia dei primi anni del XIX secolo⁴.

Tra gli ambiti in cui l'influenza dell'antichità romana è più evidente si possono menzionare l'architettura celebrativa e l'urbanistica. Napoleone aveva, infatti, l'obiettivo di fare di Parigi una capitale imperiale ispirata all'antica Roma, una vera e propria *caput mundi* del mondo moderno, una nuova Roma superiore a quella antica, al fine di ren-

¹ Rowell (2012), pp. 31, 157-158; sulla formazione di Napoleone cfr. anche ivi, p. 19 e n. 33, con bibl.

² McKitterick (2009), p. 546.

³ Rowell (2012), *passim*.

⁴ Giardina, Vauchez (2016), cap. III, par. 7. *Cesari*.

dere manifesta la supremazia della Francia dei primi del XIX secolo⁵. In questo quadro rientra, tra l'altro, l'attenzione prestata alla Roma contemporanea, che significativamente doveva assumere il rango di seconda città dell'Impero e che fu allora oggetto di numerosi interventi su monumenti antichi come il *Pantheon*, la Colonna traiana, il Colosseo, gli Archi di Costantino, Settimio Severo e Tito⁶. Nel campo dell'architettura celebrativa l'ispirazione non era tratta, però, solo dai monumenti dell'Urbe, ma furono tenuti presenti anche edifici romani dell'antica Gallia, come la *Maison Carrée* di Nîmes, che fu modello del parigino *Temple de la Gloire (La Madeleine)*, o l'Arco di Orange, che con quelli urbani di Settimio Severo e Costantino costituisce il prototipo dell'*Arc de Triomphe du Carrousel*, ugualmente edificato nella capitale imperiale⁷. Per Diane Rowell Napoleone avrebbe avuto l'intenzione di creare nel cuore di Parigi uno scenografico percorso trionfale che reinventava la concezione dell'antica cerimonia romana senza tralasciare le esperienze e le suggestioni, ugualmente ispirate alla romanità, della Francia dell'*ancien régime* di Luigi XIV e di quella rivoluzionaria⁸. Il fine era la creazione di un palcoscenico su cui esibire i diversi aspetti della *grandeur* del nuovo Impero francese che si poneva in posizione di superiorità sia rispetto al modello romano sia rispetto alle formazioni statali che, dopo la fine dell'Antichità, avevano cercato di superare quello stesso modello⁹. Il percorso trionfale divideva in due parti la città, lungo un asse est-ovest¹⁰. In esso avrebbero avuto un ruolo alcune strutture monumentali di nuova realizzazione, come l'*Arc de Triomphe de l'Étoile*, il già citato *Arc du Carrousel* e la *Colonne Vendôme*, e altre, già esistenti, che sarebbero state adeguate nei significati alle esigenze del regime, come il *Palais des Tuileries* e il *Palais du Louvre*, che per Rowell sarebbero stati assimilati rispettivamente al *Capitolium* e al Foro romano dell'antica Roma, divenendo il cuore simbolico della città napoleonica¹¹. In realtà, l'asse non fu mai realizzato nella sua interezza a causa della caduta di Napoleone. Secondo Rowell, il percorso sarebbe dovuto partire dall'*Arc de Triomphe de l'Étoile* per giungere forse fino alla *Place de la Nation*, lungo strade già esistenti, come l'*Avenue*

⁵ Rowell (2012), pp. 3, 7.

⁶ Ivi, p. 22.

⁷ Ivi, pp. 15-17, 51. Per l'*Arc du Carrousel* cfr. ivi, pp. 47-54.

⁸ Ivi, pp. 159, 160.

⁹ Ivi, pp. 156, 157, 159, 160.

¹⁰ Ivi, pp. 9, 37-88, 159-160.

¹¹ Ivi, pp. 48-49, 62, 160-161.

des Champs-Élysées, o nuove, come la *Rue de Rivoli*. In questo contesto scenografico-monumentale l'*Arc de Triomphe*, situato alla fine degli *Champs-Élysées*, sarebbe servito da *porta triumphalis* per marcare fisicamente la distinzione tra Parigi, la nuova *Urbs*, e l'*orbis* rappresentato dalla Francia e dal resto dell'Impero¹². Il precedente diretto del monumento parigino è l'Arco di Tito, decisamente minore per dimensioni, che fu eretto nell'Urbe per celebrare la presa di Gerusalemme compiuta dal figlio di Vespasiano nel 70 d.C. L'*Arc de Triomphe* iniziò ad essere costruito nel 1806 come simbolo delle vittorie napoleoniche, ma, come è noto, l'imperatore francese, a differenza di quanto avvenne col più piccolo *Arc du Carrousel*¹³, sito tra il Louvre e il *Palais des Tuileries*, non riuscì mai ad attraversarlo in una processione trionfale simile a quelle dell'antica Roma, dato che il monumento fu completato solo nel 1836, ben quindici anni dopo la morte di Napoleone¹⁴. Al mondo romano si rifà anche la *Colonne Vendôme*¹⁵, collocata al centro della *Place Vendôme*, ove fino agli anni della Rivoluzione (1792) si trovava una statua equestre di Luigi XIV¹⁶. Non essendo riuscito a trasferire la Colonna traiana a Parigi¹⁷, l'imperatore si mostrò, infatti, favorevole alla realizzazione nella capitale imperiale di un monumento che si ispirasse al modello romano nella struttura e negli scopi. La colonna parigina nella sua elaborazione finale esaltava, infatti, le vittorie della *Grande Armée* riportate da Napoleone nella campagna di Germania del 1805, come quella di Traiano celebrava la vittoria nella Prima guerra dacica del 101-102 d.C. Le due colonne sono invece diverse per i materiali che le rivestono nella parte esterna; ai rilievi marmorei del monumento romano si contrappongono infatti quelli bronzei della *Vendôme*, significativamente ricavati dalla fusione dei cannoni presi alle armate austro-russe allora sconfitte. Il progetto della colonna risaliva in realtà a due anni prima, allorché l'intenzione era quella di dedicarla alla *Gloria del popolo france-*

¹² Ivi, pp. 40, 160.

¹³ Cfr. *supra* la nota 7. L'arco era sormontato dal gruppo bronzeo dei "Cavalli di San Marco", che dopo il sacco di Costantinopoli del 1204 furono portati a Venezia e di qui, nel 1797, a Parigi per volere di Napoleone. Nel 1815 le statue furono infine restituite a Venezia. Cfr. Rowell (2012), pp. 49-50, 52-53. Sul valore simbolico del gruppo scultoreo cfr., inoltre, ivi, p. 159.

¹⁴ Ivi, pp. 38-47.

¹⁵ Giardina, Vauchez (2016), cap. III, par. 7. *Cesari*; Rowell (2012), pp. 57-64.

¹⁶ Rowell (2012), pp. 58-59.

¹⁷ Huet (1999), p. 63; Giardina, Vauchez (2016), cap. III, par. 7. *Cesari*; Rowell (2012), p. 58.

se perché fungesse da sostegno ad una statua di Carlo Magno¹⁸. In ogni caso la volontà di costruire un monumento imitante la Colonna traiana era dichiarata già da allora. Le nuove finalità fecero però abbandonare l'idea della statua di Carlo Magno. Nel 1810, infatti, in cima alla colonna fu collocata una statua di *Napoléon en César* realizzata dallo Chaudet (poi tolta nel 1814), vale a dire un'immagine di Napoleone nelle vesti di imperatore romano¹⁹.

Durante l'età napoleonica l'antichità fu, inoltre, in varie forme «used as a potent medium of propaganda» con l'obiettivo di fare di Napoleone una figura dotata dei tratti dei personaggi esemplari della storia antica ma calata nel contesto del mondo moderno²⁰. Egli fu quindi accostato a numerosi personaggi dell'antichità, come Pericle, Alessandro Magno, Annibale, Traiano e soprattutto Cesare, e tutti i mezzi della propaganda a sua disposizione lavorarono costantemente per fare di lui un moderno eroe plutarco²¹. Nondimeno, l'interesse di Napoleone per Cesare precede di molto la sua ascesa²². Lo stesso Bonaparte riconosceva, infatti, che fin da giovane la lettura del *Discours de l'histoire universelle* (1681) del Bossuet aveva suscitato in lui una visione di Alessandro il Grande e, soprattutto, di Cesare che non lo avrebbe mai abbandonato²³. Sappiamo, del resto, che da giovane il futuro imperatore aveva letto con attenzione i *Commentarii* di Cesare allorché frequentava la scuola militare di Brienne-le-Château. I *Commentarii*, oltre che nel *Précis*, di cui parleremo più dettagliatamente tra poco, sarebbero stati poi da lui ripresi durante l'esilio di Sant'Elena, allorché ne annotò una copia in traduzione francese, esprimendo considerazioni che sarebbero state poi pubblicate nel corso del XIX secolo²⁴.

L'uso di Cesare a fini propagandistici ricorre invece, ad esempio, in un *pamphlet* pubblicato nel 1800. In quell'anno, infatti, Luciano Bonaparte favorì la diffusione di un *Parallèle entre César, Cromwell, Monck et Bonaparte*, di cui era forse l'autore, in cui, come ricordava Arnaldo Momigliano «Napoleone vi era dichiarato pari a Cesare come generale,

¹⁸ Rowell (2012), p. 59.

¹⁹ Ivi, pp. 59, 64.

²⁰ Ivi, pp. 27, 30 (ove si trova la citazione).

²¹ Sulla cura dell'immagine pubblica di Napoleone e lo sviluppo del suo mito, che a sua volta ebbe un considerevole impatto sulla diffusione della sua leggenda dopo il 1815: Rowell (2012), pp. 26-33 (sp. 27-28).

²² Su Napoleone e Cesare: Canfora (2005a), pp. 7-15; Canfora (2006), pp. XI-XIII; Wintjes (2006), pp. 277-279; Hemmerle (2006), pp. 286-287.

²³ Cfr. Polverini (2003), p. 408 e n. 27, ove bibl.

²⁴ Cfr. Polverini (2003), p. 408 e n. 29; Canfora (2005a), pp. 10-11.

ma superiore a Cesare come politico» e per di più, attuando un più che audace confronto a tre, si dichiarava che «Napoleone riassumeva in sé le virtù di Cesare e di Bruto senza i vizi di entrambi», dal momento che Bonaparte era un grande condottiero come il primo e un uomo d'ordine come il secondo²⁵.

D'altra parte, sembra che in diversi passaggi della sua vicenda istituzionale Napoleone si sia ispirato proprio a Cesare, sebbene non manchino nella sua parabola anche tratti augustei (Augusto gli era però poco congeniale perché troppo poco condottiero)²⁶. Lo stimolo della dittatura cesariana è stato, ad esempio, ravvisato nel Bonaparte che rivestì i ruoli di Primo console nominato per dieci anni (1799) e di Console a vita (1802)²⁷, ma non giunge sino alla fase imperiale napoleonica poiché il dittatore romano, accusato dai suoi oppositori di aspirare al *regnum*, non poté per la nota vicenda delle Idi di marzo precisare meglio il suo progetto politico. Chi trasse invece le conclusioni della convulsa stagione di Roma tardo repubblicana fu Augusto, che di Napoleone fu un precursore anche per le sue doti di abilissimo manipolatore del passato²⁸. Il figlio adottivo di Cesare, infatti, nel realizzare il Principato evitò con cura le forme del potere monarchico, presentandosi, anzi, costantemente come il restauratore della *res publica* e agendo in modo quasi compulsivo al fine di inserire ogni sua innovazione nel quadro del *mos maiorum*, un *mos* in realtà elastico come era stato del resto anche negli ultimi due secoli della Repubblica²⁹. Qualcosa di augusteo si può forse trovare nel Napoleone che da Bonaparte divenne per l'appunto "Napoleone" col passaggio all'Impero, così come ad Ottaviano fu attribuito il *cognomen* di Augusto nel 27 a.C.³⁰, e che, come ricorda Luciano Canfora, «evita anch'egli rigorosamente la parola "monarchia"»³¹ e che

²⁵ Momigliano (1984), p. 274. Cfr. anche Canfora (1993), pp. 10-11; Canfora (2005a), pp. 12-13. Sul *Parallel* cfr. D'Onofrio (2020) e vd. anche Rowell (2012), p. 29 e n. 84.

²⁶ Napoleone e Augusto: Huet (1999), pp. 53-69; Giardina, Vauchez (2016), cap. III, par. 7. *Cesari* (anche sul rifiuto opposto da Napoleone nel 1809 di ricevere il titolo di Augusto che gli era stato proposto).

²⁷ Sui poteri dittatoriali di queste cariche cfr. Giardina, Vauchez (2016), cap. III, par. 7. *Cesari*.

²⁸ Cfr. Rowell (2012), p. 163.

²⁹ Elasticità del *mos maiorum*: Salvatore (2014), p. 19. Anche la persistente scelta del titolo di console al posto di quello di dittatore nel 1799 e nel 1802 potrebbe denotare un accostamento all'esperienza più prudente di Augusto: Giardina, Vauchez (2016), cap. III, par. 7. *Cesari*.

³⁰ Huet (1999), p. 53; Rowell (2012), p. 25.

³¹ Canfora (2005b), p. 171.

nel 1804 diventa l'imperatore dei Francesi al quale, secondo l'articolo 1 della Costituzione dell'anno XII, è affidato il governo della *République*. E d'altra parte il ruolo di imperatore in un contesto repubblicano è costantemente ribadito nella monetazione sino al 1809³². Impero e repubblica insieme, quindi; due cose che oggi possono sembrarci antitetice, ma che evidentemente furono un'ottima soluzione sia per Ottaviano Augusto dopo la fine delle guerre civili sia per Napoleone, che non poteva troncarsi del tutto il suo legame con la Rivoluzione³³.

Ma torniamo al soggiorno di Napoleone nell'isola di Sant'Elena; fu qui, infatti, che l'ormai ex imperatore nei primi mesi del 1819 dettò al fedele conte Louis-Joseph Marchand le sue considerazioni sul *corpus* cesariano che furono poi pubblicate dallo stesso Marchand nel 1836 con il titolo di *Précis des guerres de César, par Napoléon*³⁴. Come scrive Leandro Polverini, quelle di Napoleone furono le «riflessioni conclusive intorno ad un'opera (*e ad una figura*) che lo aveva accompagnato per tutta la vita»³⁵. Arnaldo Momigliano osserva, inoltre, che Napoleone parla di Cesare e della sua opera «con la palese convinzione di discorrere di se stesso»³⁶.

Il *Précis* si compone di sedici capitoli suddivisi in paragrafi. Nei primi quindici capitoli Napoleone passa in rassegna tutto il *corpus* cesariano dai *Commentarii* sulla guerra gallica al *Bellum Hispaniense*, seguendo uno schema che ad un'esposizione non semplicemente riassuntiva delle vicende trattate, ma arricchita da considerazioni geografiche e cronologiche dell'autore, fa seguire osservazioni personali di natura politica e più spesso militare. Il sedicesimo e ultimo capitolo, infine, illustra in tre paragrafi la parte finale della vita di Cesare dall'ottobre 45 alle Idi di marzo del 44 a.C., gli unici sei mesi in cui per Napoleone il dittatore romano fu davvero «signore del mondo»³⁷.

Benché in alcuni passaggi Napoleone non risparmi a Cesare critiche sia a proposito della condotta da lui talora tenuta nei confronti dei Galli sia rimproverandogli alcuni errori tattici³⁸, dal resoconto sembra

³² Cfr. Rouvillois (2015), Cap. 3, par. *Napoléon, empereur de la République*.

³³ Cfr. anche Huet (1999), pp. 53-69; Rowell (2012), p. 3.

³⁴ Paradiso (2005), p. 169; Giardina, Vauchez (2016), cap. III, par. 7. *Cesari*; Thorne (2017), pp. 309-311.

³⁵ Polverini (2003), p. 408. Il corsivo tra parentesi è mio.

³⁶ Momigliano (1984), p. 274; cfr. anche Canfora (1993), pp. 11-12; Polverini (2003), p. 411; Canfora (2005a), p. 11.

³⁷ Napoleone (2005), p. 158 e cfr. anche Canfora (2005a), p. 11. Struttura dell'opera: Polverini (2003), p. 409.

³⁸ Condotta: Napoleone (2005), p. 50; errori tattici: *ivi*, pp. 117, 126. Cfr. anche Can-

ricavarsi che l'ex imperatore si sentiva vicino a Cesare per alcuni tratti peculiari di quest'ultimo come, ad esempio, la *celeritas*, più volte sottolineata nel *Précis* e forse accostabile ad alcuni episodi delle Guerre napoleoniche. Del resto, come sostiene Luciano Canfora, Napoleone, ormai arrivato, da vinto, alla fine della vita, ripensava alla sua parabola, attuando una «resa dei conti storiografica, politica, non solo militare» con «il suo archetipo romano»³⁹. All'inizio del *Précis* Napoleone espone sinteticamente la vita di Cesare prima della campagna gallica. Quel che gli interessa è infatti presentare Cesare come comandante militare quasi come se, osserva ancora Canfora, in un clima da moderne *Vite parallele* in cui le vite a confronto erano la sua e quella di Cesare, la campagna gallica fosse stata per Cesare quel che la campagna d'Italia era stata per Napoleone: il presupposto per la conquista del potere⁴⁰.

L'analisi di Napoleone, come si è detto, non è però quella "eroica" che un *fan* riserva al suo mito. Nelle *Osservazioni* del capitolo IV egli si sofferma ad esempio a lungo sul celebre ponte fatto costruire in soli dieci giorni sul Reno da Cesare nel 55 a.C. in occasione della prima campagna germanica⁴¹. Il ponte, considerato ancora oggi, in modo più o meno unanime, un capolavoro dell'ingegneria militare è invece smitizzato dall'ex imperatore francese che ne parla come di un'opera alla portata di qualunque esercito dell'età moderna. Napoleone si sofferma a questo proposito a descrivere minuziosamente il ponte costruito sul Danubio dalle truppe francesi nel 1809, prima della battaglia di Wagram e su un ponte di barche fatto realizzare da lui stesso in un'altra occasione⁴². Bisogna dire forse, però, che quando quasi diciannove secoli prima Cesare costruì il ponte sul Reno il suo obiettivo era soprattutto quello di impressionare i Germani, convincendoli che i Romani avrebbero potuto superare qualsiasi ostacolo per raggiungerli. La celebrazione del ponte e dell'intera impresa germanica, che, come ricorda anche Napoleone fu poca cosa dal punto di vista militare, servì invece alquanto alla propaganda di Cesare, come del resto tutta l'operazione dei *Commentarii*, dato che, essendo il primo romano che metteva piede sul suolo germanico, gliene derivò una grande fama.

fora (2005b), p. 175; Giardina, Vauchez (2016), cap. III, par. 7. *Cesari*.

³⁹ Citazioni da Canfora (2005b), p. 171.

⁴⁰ Per il riferimento alle *Vite parallele*: Canfora (2005a), p. 12.

⁴¹ Napoleone (2005), pp. 55-62. Cfr. anche Thorne (2017), p. 311.

⁴² Napoleone (2005), loc. cit. nella nota prec.; cfr., inoltre, Polverini (2003), p. 410 e n. 35.

Un tema costante delle *Osservazioni del Précis* è la discussione delle principali differenze esistenti tra l'arte della guerra degli antichi e quella dei moderni. L'esempio più calzante si trova nel capitolo V, in cui Napoleone si sofferma a lungo sul fatto che l'introduzione su larga scala delle armi da fuoco aveva comportato l'obsolescenza dell'uso di picche e spade nel combattimento e il completo ripensamento dello schieramento dei soldati sul terreno nonché del sistema di realizzazione degli accampamenti, tutti temi centrali dell'organizzazione militare romana⁴³. Considerazioni analoghe si possono fare inoltre sul capitolo XIII in cui Napoleone pone a confronto i metodi della guerra navale nell'antichità e nel mondo moderno⁴⁴.

Nel capitolo XVI l'ex imperatore discute con attenzione la linea politica di Cesare che, originariamente *popularis*, avrebbe avuto l'intenzione di realizzare da dittatore un compromesso tra gli interessi del popolo e quelli delle classi abbienti, abbandonando per sempre le derive catilinarie e, anzi, recuperando nel nuovo regime quella parte dell'aristocrazia che lo aveva combattuto. Forse era anche questo quello che Napoleone vedeva nel Cesarismo, una sorta di terza via tra il governo degli aristocratici e quello del popolo ed è forse da qui che arriva alla seguente definizione dell'aristocrazia, ritenuta quasi profetica da Canfora:

Nei popoli e nelle rivoluzioni l'aristocrazia esiste sempre: eliminatela nella nobiltà, ed eccola rispuntare nelle casate ricche e potenti del Terzo Stato; eliminatela anche da qui; ed essa sussiste nell'aristocrazia operaia e nel popolo. Un principe non ci guadagna nulla da questo dislocarsi altrove dell'aristocrazia. Al contrario egli rimette tutto a posto se lascia sopravvivere l'aristocrazia nel suo stato naturale, ricostituendo le vecchie casate sotto i nuovi principii⁴⁵.

È poi interessante anche la maniera in cui, in quello stesso capitolo, Napoleone affronta e risolve dal suo punto di vista l'antitesi, centrale nel '700, tra Bruto e Cesare nonché la questione della legittimità del potere di quest'ultimo, affermando:

Intriso delle idee antitiranniche che venivano insegnate nelle scuole greche, egli (cioè *Bruto*) considerava legittimo l'assassinio di qualun-

⁴³ Napoleone (2005), pp. 69-75. Cfr., inoltre, Polverini (2003), p. 410; Thorne (2017), p. 311.

⁴⁴ Napoleone (2005), pp. 135-136.

⁴⁵ Napoleone (2005), p. 159. Cfr., inoltre, Canfora (2005a), pp. 13-14; Canfora (2005b), pp. 171-172; Canfora (2006), p. 300.

que uomo si fosse posto al di sopra delle leggi. Cesare, dittatore a vita, governava l'universo romano ... (*Bruto*) non volle vedere che l'autorità di Cesare era legittima: legittima perché necessaria e protettrice, perché salvaguardava tutti gli interessi di Roma, perché era il risultato dell'orientamento e della volontà del popolo»⁴⁶.

Il sostegno del popolo romano per Cesare era già stato, del resto, dichiarato nel capitolo IX, allorché, ragionando sui gravi errori strategici e politici commessi da Pompeo all'inizio della guerra civile, Napoleone aveva sostenuto che «*il popolo nutriva un'invincibile inclinazione per Cesare*»⁴⁷. Concludo con le riflessioni dell'ex imperatore sulle presunte aspirazioni monarchiche di Cesare, che sono da lui ritenute un'invenzione calunniosa dei suoi avversari passata alla posterità⁴⁸. A Cesare non importava di divenire monarca, sostiene Napoleone, dato che a Roma «*la dignità dei re era disprezzata, avvilita*»⁴⁹. Cesare non avrebbe avuto poi alcun vantaggio a richiamarsi né alla dignità degli antichi re di Roma, scomparsi da più di 500 anni e «*la cui autorità arrivava appena alla periferia della città*»⁵⁰ né a quella dei re ellenistici, che i Romani avevano affrontato e sconfitto ripetutamente negli ultimi secoli della Repubblica, re che

i cittadini avevano visto trascinare al seguito del carro trionfale dei vincitori ... I Romani erano abituati a vedere i re attendere negli atri dei magistrati ... (*Cesare*) confermò quindi, invece di calpestarle, le antiche istituzioni repubblicane»⁵¹.

Chissà se nel dettare queste ultime parole Napoleone pensava anche a sé stesso.

⁴⁶ Napoleone (2005), pp. 161, 166. Cfr. anche Canfora (2005a), p. 15; Giardina, Vauchez (2016), cap. III, par. 7. *Cesari*; Polverini (2003), p. 410.

⁴⁷ Napoleone (2005), p. 101. Cfr. anche Polverini (2003), p. 410. I corsivi tra parentesi sono miei.

⁴⁸ Napoleone (2005), pp. 162-166.

⁴⁹ Ivi, p. 162.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Napoleone (2005), pp. 163, 165. Il corsivo tra parentesi è mio.

Bibliografia

- Canfora L., *Studi di storia della storiografia romana*, Bari, Edipuglia, 1993.
- Canfora L., *Introduzione. I "dittatori democratici"*, in *Napoleone* (2005), pp. 7-15.
- Canfora L., *Postfazione alla 3^a edizione. Cesare per comunisti e fascisti*, in *Napoleone* (2005), pp. 171-187.
- Canfora L., *Giulio Cesare. Il dittatore democratico*, Roma-Bari, Laterza, 2006.
- D'Onofrio A., *Alle origini del bonapartismo: il Parallèle entre César, Cromwell, Monck et Bonaparte*, in *Gli scritti di una stagione. Libri e autori dell'età rivoluzionaria e napoleonica in Italia*, a cura di V. Criscuolo, M. Martirano, Milano, FrancoAngeli, edizione digitale, 2020.
- Giardina A., Vauchez A., *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Roma-Bari, Laterza, edizione digitale (originariamente, Roma-Bari, 2000), 2016.
- Hemmerle O.B., *Crossing the Rubicon into Paris: Caesarian Comparisons from Napoleon to De Gaulle*, in *Julius Caesar in Western Culture*, M. Wyke ed., Oxford, Blackwell, 2006, pp. 285-302.
- Huet V., *Napoleon I: A New Augustus?*, in *Roman Presences: Receptions of Rome in European Culture, 1789-1945*, C. Edwards ed., Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 53-69.
- McKitterick R., *The Impact of Antiquity*, in *A Companion to Ancient History*, A. Erskine ed., Oxford, Wiley-Blackwell, 2009, pp. 545-554.
- Momigliano A., *Per un riesame della storia dell'idea di Cesarismo*, in *Secondo contributo alla storia degli studi classici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 273-282 (rist. an. dell'ed. Roma 1960), 1984.
- Napoleone, *Le guerre di Cesare*, a cura di A. Paradiso, Roma, Salerno, 2005.
- Paradiso A., *Nota al testo*, in *Napoleone* (2005), pp. 169-170.
- Polverini L., *Imitatio Caesaris. Cesare e Alessandro, Napoleone e Cesare*, in *Modelli eroici dall'antichità alla cultura europea. Atti del Convegno* (Bergamo, 20-22 novembre 2001), a cura di A. Barzanò, C. Bearzot, F. Landucci Gattinoni, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 2003, pp. 403-414.
- Rouvillois F., *Être (ou ne pas être) républicain*, Paris, Les éditions du Cerf, edizione digitale, 2015.
- Rowell D., *Paris: The 'New Rome' of Napoleon I*, London, Bloomsbury, 2012.

- Salvadore M., *Il mos maiorum nel pensiero ciceroniano*, in *Labor in studiis. Scritti di filologia in onore di Piergiorgio Parroni*, a cura di G. Piras, Roma, Salerno, 2014, pp. 3-21.
- Thorne J., *Narrating the Gallic and Civil Wars with and beyond Caesar*, in L. Grillo, C.B. Krebs eds., *The Cambridge Companion to the Writings of Julius Caesar*, Cambridge University Press, 2017, pp. 304-317.
- Wintjes J., *From "Capitano" to "Great Commander": The Military Reception of Caesar from the Sixteenth to the Twentieth Centuries*, in *Julius Caesar in Western Culture*, M. Wyke ed., Oxford, Blackwell, 2006, pp. 269-284.

Biblioteche e requisizioni librerie in età napoleonica

Giovanna Granata

Il rapporto tra Napoleone e i beni culturali evoca immediatamente l'immagine delle spoliazioni condotte in diverse aree d'Europa, ovvero la lunga sequenza di sottrazioni e requisizioni di opere d'arte che i soldati francesi operarono a danno dei territori via via conquistati nelle diverse campagne belliche e su tutti i fronti interessati.

Le prime spoliazioni avvennero dopo la battaglia di Fleurus del 1794, quando le armate repubblicane guidate dal generale Jourdan ebbero una vittoria che garantì l'accesso al Belgio e aprì la serie delle requisizioni a danno dei Paesi Bassi. Ma fu soprattutto dall'Italia che venne il bottino più ricco, a partire dal 1796, quando presero avvio le campagne guidate da Napoleone. Ad ogni vittoria furono infatti intercettati e inviati in Francia dipinti, sculture, incisioni, medaglie e monete, reperti ed oggetti di pregio di qualsiasi tipo in quello che è stato definito come «il più grande spostamento di opere d'arte della storia»¹. Si tratta di beni che in parte sono rimasti Oltralpe, mentre per un'altra parte, dopo la caduta di Napoleone, è stato possibile farli tornare nei luoghi d'origine in mezzo a mille difficoltà e in tempi tutt'altro che rapidi come furono invece rapide le operazioni di sottrazione e di requisizione.

La storia di questa restituzione è interessante quanto quella delle spoliazioni per il valore simbolico dell'operazione, per le complesse modalità organizzative con cui si poté procedere al censimento e all'i-

¹ Paul Wescher, *I furti d'arte: Napoleone e la nascita del Louvre*, Milano, Edizioni Res Gestae, 2022, p. 21. Una famosa vignetta satirica mostra Napoleone che, sotto lo sguardo del papa, dà ordine ai suoi soldati di portare via da Roma oggetti e beni di interesse artistico. La vignetta, accompagnata dall'epigrafe 'Seizing the Italian Relics', faceva parte di 30 incisioni realizzate da George Cruikshank (1792-1878) come corredo illustrativo per il volume *The life of Napoleon: a hudibrastic poem in fifteen cantos*, London, T. Tegg, 1815, una biografia satirica in versi di Napoleone, attribuita a William Combe (1742-1823).

dentificazione degli oggetti trafugati ma anche, e non da ultimo, per il profilo delle persone coinvolte in queste operazioni. Molte opere confiscate nei territori pontifici, per esempio, rientrarono dopo il 1815 grazie all'operato di Antonio Canova, inviato a Parigi da papa Pio VII come commissario incaricato di riportare indietro quanto era stato sottratto dai francesi durante l'occupazione. Nonostante i suoi sforzi, tuttavia, non tutto poté essere recuperato².

L'idea che aveva motivato le spoliazioni traduceva in termini culturali l'orgogliosa consapevolezza sul ruolo della Francia come paese della libertà nel quale dovevano essere raccolti i capolavori della cultura e dell'arte, quali testimoni delle aspirazioni e delle conquiste dell'umanità. Un concetto che, declinato con sfumature diverse, emerge come giustificazione ricorrente in molti discorsi pubblici che animarono il dibattito politico e culturale del periodo rivoluzionario, anche se non mancarono voci contrarie³. C'era, alla base, una sorta di abbinamento tra primato politico e primato culturale che trova una sintetica ma efficace formulazione proprio nelle parole con cui il Direttorio si rivolgeva allo stesso Napoleone, all'avvio della campagna d'Italia. In un'istruzione del 7 maggio 1796, infatti, si indicava esplicitamente «la gloire des Beaux-Arts comme attachée à celle de l'Armée» e si ordinava quindi al giovane generale di trasferire in Francia le ricchezze dell'arte italiana perché ormai «leur règne doit passer en France pour affermir et

² L'intervento di Canova consentì il ritorno a Roma di 249 opere. Si trattava della metà soltanto di quelle che risultavano requisite, anche se includevano alcuni tra i tesori più prestigiosi come il Laocoonte, l'Apollo del Belvedere, la Trasfigurazione di Raffaello. Quello ottenuto da Canova fu dunque un risultato parziale ma importante e fu non a caso celebrato in una lunetta della Galleria Chiaramonti nei Musei Vaticani, affrescata su commissione dello stesso Canova da Francesco Hayez. Nella lunetta il Tevere, raffigurato come divinità, guarda sorpreso il convoglio delle opere che rientrano a Roma. Sul tema del recupero delle opere d'arte confiscate la bibliografia è ormai imponente. Si segnala in particolare la mostra che si è tenuta nelle Scuderie del Quirinale tra il 2016 e il 2017 e che ha dato luogo alla pubblicazione del volume *Il museo universale. Dal sogno di Napoleone a Canova, Roma, Scuderie del Quirinale, 16 dicembre 2016-12 marzo 2017*, a cura di Valter Curzi, Carolina Brook, Claudio Parisi Presicce, Milano, Skira, 2016, in cui, oltre alle schede delle opere esposte, sono presentati diversi contributi sui molteplici aspetti della vicenda.

³ Tra gli oppositori più accaniti ci fu Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755–1849), teorico dell'architettura e amico di Antonio Canova, che nel 1796 pubblicò un pamphlet, dal titolo *Lettres sur le préjudice qu'occasionneroient aux arts et à la science le déplacement des monumens de l'art de l'Italie*, in cui sosteneva il forte rapporto che lega l'opera d'arte al luogo cui è stata destinata. La ricostruzione del dibattito sull'arte nel periodo rivoluzionario e delle sue diverse voci è in Edouard Pommier, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991.

embellir celui de la Liberté»⁴. Pochi mesi dopo, il ministro della giustizia, Merlin de Douai, in una lettera indirizzata a Napoleone il 1° marzo 1797 presentava le sue vittorie come l'apertura di una nuova fase per il sapere: «Les arts et les sciences réclament une foule d'objets précieux ... qui, longtemps détournés de leur véritable destination, doivent rentrer aujourd'hui dans le domain de la liberté»⁵; inviandoli a Parigi, «le dépôt le plus riche des connaissances humaines», Napoleone metteva nelle mani del Governo dei «puissans moyens de propager les principes de la philosophie, les créations des sciences, les découvertes du génie, et d'accélérer le développement de tous les germes de raison et de bonheur qui appartiennent à l'humanité»⁶.

Si trattava dunque di creare un 'museo universale', una galleria delle opere dell'umanità, riunite nel paese che aveva guidato la liberazione dalle tenebre dell'oscurantismo. Questa galleria fu il Louvre per le opere d'arte, mentre è stata principalmente la Bibliothèque nationale per i libri e i manoscritti, una parte dei tesori requisiti il cui pregio, meno eclatante dei dipinti e delle statue, è nondimeno notevolissimo.

Una mostra organizzata a 200 anni dal 1789 ha dato piena visibilità al fenomeno nel suo versante anche bibliografico ed ha ricostruito nella sua portata generale, anche con il corredo delle immagini dei tesori manoscritti e a stampa che sono rimasti in Francia, la vicenda degli accrescimenti conosciuti dalla Bibliothèque Nationale per effetto di questo 'tribut de l'étranger'⁷. Un tributo a tutti gli effetti, perché, proprio in occasione della campagna d'Italia, Napoleone introdusse l'obbligo di consegnare i cimeli artistici e di pregio da inviare in Francia tra le clausole dei trattati di pace siglati con in vinti.

Il primo degli armistizi che furono siglati in Italia, quello di Cherasco, sottoscritto il 28 aprile con il re di Sardegna, non comprendeva clausole per le opere d'arte, ma Napoleone aveva in mente questa soluzione che tuttavia, come confidò a uno dei plenipotenziari piemontesi, gli pareva allora una «nouveau-té bizarre»⁸. A stretto giro, su tale novità

⁴ *Correspondance inédite, officielle et confidentielle de Napoléon Bonaparte avec les cours étrangères, les princes, les ministres et les généraux français et étrangers en Italie, en Allemagne et en Égypte*. [1.1] *Italie*, Paris, Panckoucke, 1809 [i.e. 1819], p. 155.

⁵ Henri Stein, *L'imprimerie de la Propagande à Rome et le general Bonaparte*, «Bulletin du Bibliophile», (1893), pp. 50-52, partic. p. 50.

⁶ *Ibid.*, p. 51.

⁷ *1789: le patrimoine libéré. 200 trésors entrés à la Bibliothèque Nationale de 1789 à 1799, Bibliothèque Nationale, 6 juin - 10 septembre 1989*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1989, pp. 258-274, partic. p. 258.

⁸ Marie Louise Blumer, *La Commission pour la recherche des objets de sciences et arts en*

ci fu un ripensamento e l'armistizio del 9 maggio con il duca di Parma incluse l'obbligo di consegnare 20 quadri. Da allora tali clausole divennero la regola con imposizioni sempre più onerose.

L'armistizio di Bologna del 23 giugno 1796 (art. 8) e il trattato di Tolentino del 19 febbraio 1797 (art. 13), con cui il Papa doveva rinunciare alla Romagna, prevedevano la consegna di 100 tra quadri, busti, vasi ai quali si aggiungevano anche 500 manoscritti. Analoghe furono le conseguenze delle clausole del trattato di Milano (16 maggio 1797) che doveva sancire la pace tra la Repubblica francese e la Repubblica democratica di Venezia (in realtà decretando l'occupazione di Venezia da parte dei francesi), prima del trattato di Campoformio tra l'Austria e la Francia (17 ottobre 1797). Furono prelevati in quell'occasione venti dipinti e cinquecento manoscritti.

Il materiale librario, comprendente in realtà anche volumi a stampa antichi, era quindi una porzione rilevante delle spoliazioni che non avevano il carattere di requisizioni occasionali, o di forme di saccheggio, ma erano condotte sistematicamente, fondate ideologicamente, previste giuridicamente dalle clausole che erano imposte ai paesi sconfitti durante la guerra e affidate ad una commissione deputata alla selezione delle opere d'arte.

Già dal 1794, infatti, una «agence chargée de choisir et de faire rentrer dans l'intérieur les objets pris sur l'ennemi», istituita in funzione delle operazioni belliche nell'Europa del Nord, accompagnava le armate francesi per le operazioni di individuazione e prelievo degli oggetti da inviare in Francia⁹. L'11 maggio del 1796, su richiesta dello stesso Napoleone, furono nominati appositamente per le operazioni italiane «quatre commissaires, artistes ou savants, pour se rendre de suite en Italie, recueillir dans les pays conquis par les armes victorieuses de là République tous les renseignements possibles sur l'agriculture et les sciences et faire passer en France tous les monuments transportables des sciences et arts qu'ils croiront dignes d'entrer dans nos musées et bibliothèques»¹⁰.

In un solo anno, tra il giugno 1796 e l'agosto 1797, la Commissione che era presieduta dal matematico Gaspard Monge (1746-1818), visitò la Biblioteca Ambrosiana, la Biblioteca di Brera, la Biblioteca dell'Isti-

Italie (1796-1797), «La Révolution française», LXXXVII, (1934), pp. 62-259, partic. p. 67.

⁹ Pierre Caron, *Les "Agences d'évacuation" de l'an II*, «Revue d'histoire moderne et contemporaine», n. XIII (1910), pp. 153-169.

¹⁰ M.L. Blumer, *La Commission pour la recherche des objets de sciences et arts en Italie* cit., p. 70.

tuto delle scienze di Bologna, la Biblioteca Estense, la Biblioteca Vaticana, la Biblioteca Marciana e le importanti biblioteche monastiche di S. Benedetto Po nel Mantovano, Ss. Salvatore a Bologna, S. Giustina a Padova¹¹.

La Francia ne ricavò un eccezionale bottino, che tra gli altri - per fare solo qualche esempio - includeva i codici leonardiani della Biblioteca Ambrosiana, 171 codici greci della Marciana e 18 volumi di manoscritti di Ulisse Aldrovandi, provenienti da Bologna; da Modena venne invece la Bibbia di Borso d'Este e furono 500, come si è detto, i manoscritti della Vaticana, cui si aggiunsero in un secondo momento anche numerosi incunaboli¹² e, in piena età napoleonica, i documenti dell'Archivio Vaticano, destinati a confluire con quelli degli altri paesi sconfitti in un grandioso 'archivio del mondo'¹³.

La rilevanza di queste spoliazioni è notevolissima. Non tutto, peraltro, come si è accennato, tornò indietro nonostante le restituzioni. I codici leonardiani, per esempio, furono recuperati in minima parte. L'emissario del governo austriaco, che ottenne dalla Bibliothèque Nationale il codice Atlantico, non fu in grado di rintracciare gli altri manoscritti che erano stati affidati all'Institut de France, fondato nel 1795 a seguito della soppressione delle Académies di Ancien régime.

Parallelamente a questa vicenda, in cui le requisizioni librerie si saldano strettamente all'azione di sottrazione del patrimonio artistico, italiano e non solo, occorre però ricordarne anche una vicenda di segno completamente diverso e perfino opposto. Si tratta delle requisizioni librerie che, su modello di quanto era stato disposto per la Francia rivoluzionaria, ebbero luogo per effetto delle soppressioni degli ordini religiosi e della conseguente disponibilità dei loro beni.

Il tema delle soppressioni costituisce un grande capitolo di storia religiosa, politica e culturale la cui complessità deriva non solo dall'intreccio dei problemi coinvolti sul piano giuridico, economico e sociale, ma anche della dimensione geografica del fenomeno, che ha riguarda-

¹¹ Luigi Pepe, *Gaspard Monge e i prelievi nelle biblioteche italiane (1796-1797)*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica. A proposito del trattato di Tolentino. Atti del convegno, Tolentino, 18-21 settembre 1997*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni, 2000, pp. 415-442.

¹² Christine Maria Grafinger, *Le tre asportazioni francesi di manoscritti e incunaboli vaticani (1797- 1813)*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica cit.*, pp. 403-413.

¹³ Maria Pia Donato, *L'archivio del mondo. Quando Napoleone confiscò la storia*, Roma; Bari, Laterza, 2019.

to diversi paesi europei, e dall'estensione dell'arco cronologico interessato¹⁴.

In Italia le ultime soppressioni sono quelle di età post-unitaria, mentre andando a ritroso si trovano i provvedimenti tardo-settecenteschi ispirati al riformismo illuminato dei governi assolutisti, che portarono all'espulsione della Compagnia di Gesù, per aprirsi progressivamente a interventi di maggiore ampiezza, indirizzati a ordini religiosi diversi. Tali furono, per esempio, i decreti promossi da Giuseppe II d'Austria contro gli ordini contemplativi o le misure prese da Leopoldo di Lorena nel Granducato di Toscana, che segnarono la soppressione di diverse compagnie religiose di tipo assistenziale, ma anche di ordini come i Cistercensi, i Celestini e i Teatini¹⁵.

La Rivoluzione francese e l'età napoleonica introdussero in questo quadro una cesura di notevole rilevanza per l'estensione, la drammaticità e radicalità dei provvedimenti.

Tra i primi atti della Assemblea legislativa nel 1789 fu il decreto con cui vennero incamerati e messi a disposizione della nazione i beni del clero. Era questa una delle richieste dei *cahiers de doléance*, assecondando la quale lo Stato subentrava alla Chiesa nelle attività di assistenza dei poveri, ma mirava anche a mettere le mani sulle sue vaste proprietà per venderle a proprio beneficio. A quelli del clero si aggiunsero i beni conventuali, in base ad una legge del 1790 indirizzata alla soppressione di tutti gli ordini religiosi tranne quelli dediti all'insegnamento e a opere di carità, provvedimento cui seguì nel 1792 l'estensione del decreto soppressivo anche a questi ultimi¹⁶.

L'ascesa di Napoleone non portò cambiamenti in questa linea. neppure dopo il Concordato con la Chiesa del 1801, che non menzionava

¹⁴ Si veda in proposito la voce *Soppressione*, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, VIII, Roma, Paoline, 1988, col. 1781-1865.

¹⁵ La bibliografia in merito è molto ampia. Si vedano almeno, per l'Italia, Mario Taccolini, *Per il pubblico bene. La soppressione di monasteri e conventi nella Lombardia austriaca del secondo Settecento*, Roma, Bulzoni, 2000 e *Censimento dei conventi e dei monasteri soppressi in età leopoldina*, a cura di Anna Benvenuti, Firenze, Regione toscana, Consiglio regionale, 2008 (La soppressione degli enti ecclesiastici in Toscana. Secoli XVIII-XIX).

¹⁶ Sul tema dei beni nazionali lo studio classico è quello di Marcel Marion, *La vente des biens nationaux pendant la Révolution*, Paris, Champion, 1908; per un aggiornamento si rimanda a Bernard Bodinier, Eric Teyssier, *L'événement le plus important de la Révolution française: la vente des biens nationaux (1789-1867) en France et dans les territoires annexés*, Paris, Société des études robespierristes et Comité des travaux historiques et scientifiques, 2000.

gli ordini religiosi soppressi, mentre prevedeva che la Chiesa rinunciassero a tutti i beni di cui la rivoluzione l'aveva espropriata, riconoscendo in cambio il Cattolicesimo come maggiore religione della nazione e ripristinando alcuni dei diritti soppressi dalla Costituzione civile del clero del 1790.

Il passaggio delle truppe napoleoniche in Italia, la nascita delle repubbliche italiane di ispirazione francese e poi il consolidarsi del potere di Napoleone e del suo controllo sulla penisola comportarono l'estensione di queste norme soppressive con tutto quello che da esse derivava¹⁷. Una delle conseguenze riguardava, come si è accennato, la requisizione ai religiosi dei loro beni sia mobili che immobili e, tra i beni mobili, erano incluse le biblioteche, ricche dei volumi che i conventi avevano accumulato nella loro storia centenaria di insediamento sul territorio. In questo caso la sottrazione dei libri ai loro antichi proprietari non si concretizzò nell'esportazione dei volumi verso la Francia, ma seguì una linea diversa secondo quella che era la riflessione maturata in Francia a partire dal 1789 sulla destinazione e sull'importanza di questi beni.

Tale riflessione partiva dal presupposto richiamato sopra, ovvero la considerazione dei beni confiscati come beni nazionali, cioè di tutti. I libri e le biblioteche rientravano tra questi beni ed erano quindi considerati anch'essi di interesse collettivo, ma ebbero proprio per questo un altro destino. Mentre infatti gli immobili furono messi in vendita a beneficio dello Stato, lo stesso trattamento non fu ritenuto utile per i libri e le biblioteche, il cui valore non era tanto di tipo economico, ma risiedeva piuttosto nei contenuti che essi trasmettono. Poiché era l'uso pubblico del libro e delle biblioteche che ne realizzava la natura di 'bene nazionale', essi non potevano essere dispersi e andare incontro alla distruzione o al deterioramento, ma al contrario dovevano essere preservati e messi a disposizione di tutti¹⁸.

¹⁷ Per un inquadramento generale si rimanda a Carmelo Amedeo Naselli, *La soppressione napoleonica delle corporazioni religiose. Contributo alla storia religiosa del primo Ottocento italiano: 1808-1814*, Roma, Editrice Pontificia Università Gregoriana, 1986.

¹⁸ La bibliografia sulla storia delle biblioteche durante la Rivoluzione francese è sterminata. L'opera di riferimento generale resta *l'Histoire des bibliothèques françaises* che dedica al periodo rivoluzionario il III volume: *Les bibliothèques de la Révolution et du XIXe siècle: 1789-1914*, sous la direction de Dominique Varry, Paris, Promodis-Cercle de la Librairie, 1991; utili anche gli studi sull'origine della biblioteca pubblica, in particolare Graham Keith Barnett, *Histoire des bibliothèques publiques en France de la Révolution à 1939*, Paris, Promodis-Cercle de la Librairie, 1987 e, in italiano, Paolo Traniello, *La biblioteca pubblica: storia di un istituto nell'Europa contemporanea*, Bologna, Il Mulino,

Una prima conseguenza di questo principio fu la determinazione alla conservazione, che trova riscontro in una serie di decreti, volti appunto ad evitare forme di appropriazione o anche atti di vandalismo. Le biblioteche vennero poste sotto sigillo e, dato che servivano i locali – quelli invece da porre in vendita o adibire ad altra funzione –, vennero trasportate in depositi, i *dépôts littéraires*, nei diversi Dipartimenti, in vista di una loro destinazione. In una seconda fase apparve evidente che non tutti i libri potevano essere effettivamente utili e all'obbligo conservativo dei primi decreti si sostituì progressivamente l'idea di vendite parziali dei libri considerati inutili secondo un criterio di carattere funzionale, cioè in ossequio ad una considerazione del libro non come oggetto, ma come supporto di informazioni, contenitore di opere.

In secondo luogo, per garantire la conservazione e la tutela di questi materiali fu promossa una attività di inventariazione che desse conto della consistenza delle raccolte. Venne così intrapresa una grandiosa attività di catalogazione che doveva far convergere tutte le schede dai *dépôts littéraires* presso un Bureau de Bibliographie, per costituire una Bibliographie de la France, ovvero un catalogo collettivo di tutta la nazione. Il progetto, che costituisce il primo ambizioso disegno di controllo bibliografico e rappresenta una tappa fondamentale nella storia della bibliografia, si interruppe nel 1796, lasciando spazio ad un obbligo inventariale *in loco* che ha comunque prodotto una mole inedita di documentazione archivistica.

Altro principio derivante dall'assunto di base che individuava nelle biblioteche dei 'beni nazionali' fu che, al di là della loro conservazione in depositi volti a tutelarne l'integrità, per quanto riguardava la destinazione dei libri, proprio perché di tutti, essi potessero e dovessero essere ridistribuiti e spostati tra luoghi e istituzioni diverse nella maniera che li rendeva più utili possibile ai cittadini. Questo richiedeva una progettualità che conobbe anch'essa un'evoluzione nel tempo.

Una prima soluzione fu quella di costruire delle biblioteche di distretto (27 gennaio 1794), mentre in un secondo tempo (26 aprile 1796) si decise piuttosto di collegare le biblioteche all'istruzione scolastica. Poiché una legge prevedeva la costituzione di scuole centrali presso i Dipartimenti, si pensò di affidare le biblioteche alle scuole centrali, con

1997; sugli aspetti di carattere bibliografico è fondamentale Alfredo Serrai, *Manualistica, didattica e riforme nel sec. XVIII*, Roma, Bulzoni, 1999 (*Storia della bibliografia*, IX), pp. 747-852.

la previsione che solo 1/3 dei libri potessero essere effettivamente utili. Gli altri, dopo una valutazione da parte del Ministero dell'Interno, potevano essere alienati ed eventualmente ceduti ad altre biblioteche.

Infine, ormai in piena età napoleonica (28 gennaio 1803), abbandonata l'idea di scuole centrali e varata la legge istitutiva dei licei, si decretò che la scelta dei libri 'utili' fosse fatta in prima istanza proprio a favore dei licei. Quanto non risultasse utile per i licei o quanto il Ministero dell'Interno non avesse destinato ad altre biblioteche in subordine ai licei, era posto sotto la sorveglianza dei municipi per la costituzione di biblioteche locali.

In sostanza la gestione dei volumi degli ordini religiosi soppressi prevedeva quattro fasi: il sequestro delle raccolte, l'inventariazione, la selezione delle opere 'utili' e la loro destinazione per la costruzione di un sistema di biblioteche pubbliche.

Questo tipo di approccio, che tiene conto della natura delle biblioteche quali 'beni nazionali', dei conseguenti obblighi conservativi e della necessità di una redistribuzione del patrimonio librario sul territorio tra diverse istituzioni sulla base di una precisa progettualità, si ritrova anche nella gestione delle requisizioni librerie in Italia, quelle che derivarono non dalle clausole militari sulle spoliazioni, ma dalle norme relative alle soppressioni. Tali norme non hanno avuto come effetto la sottrazione, ma la 'restituzione' dei patrimoni librari al territorio, cambiando notevolmente la topografia bibliotecaria del paese, la connotazione funzionale degli istituti e la loro stessa fisionomia bibliografica.

In Toscana, per esempio, l'effetto delle soppressioni napoleoniche del 1806-10 si presentò con caratteri di rottura rispetto alle esperienze precedenti, di età leopoldina, proprio per gli aspetti sopra evidenziati¹⁹. In primo luogo, gli interventi furono 'governati' dall'alto, sulla base di leggi apposite che dettavano le linee di indirizzo per la destinazione dei beni soppressi e prevedevano Commissioni *ad hoc*, incaricate di visitare i conventi soppressi, scegliere i volumi, inventariarli e farli trasportare nei luoghi di deposito, per poi passare alla fase di redistribuzione. Una seconda caratteristica distintiva, direttamente dipendente da questa tendenza centralizzatrice, è la notevole quantità di documentazione prodotta nel corso della gestione dei processi di requisizione. In terzo luogo, per quanto riguarda la destinazione dei volumi, sono da rimarcare, da un lato il coinvolgimento delle istituzio-

¹⁹ Emmanuelle Chapron, *Ad utilità pubblica: politique des bibliothèques et pratiques du livre à Florence au XVIII siècle*, Genève, Librairie Droz, 2009.

ni preesistenti, potenziate anche nel senso di una loro specializzazione, dall'altro il tentativo di dare vita a una serie di biblioteche locali.

A Firenze, inizialmente, si pensò alla costituzione di biblioteche dipartimentali, ma già dal 1808 si procedette in realtà in maniera più articolata: le sedi nelle quali vennero depositati i libri furono la Magliabechiana, la Marucelliana e la Laurenziana dalle quali furono prelevati i libri per la nuova biblioteca della Corte d'Appello, appena costituita, e per la biblioteca del Liceo anch'esso appena costituito. Nella seconda fase delle soppressioni, nel 1810, i libri scelti furono invece depositati nel Convento di San Marco e nuovamente destinati alle biblioteche già elencate con l'aggiunta della Biblioteca degli Uffizi e dell'ospedale di Santa Maria Nuova. Ci fu dunque un allargamento delle istituzioni cittadine coinvolte in questa redistribuzione, con la possibilità peraltro di affidare i libri non selezionati per Firenze anche alle altre città 'subalterne'; fu così che Bibbiena ottenne una parte dei libri della biblioteca di Camaldoli. Infine, per tutti gli altri libri, prima di arrivare alla vendita, fu prevista la possibilità che fossero i diversi Municipi a conservarli, dietro opportuna domanda (come previsto nella legge francese del 1803). Si misero insomma in atto almeno tre livelli di azione

Lo stesso avvenne a Roma dove – dopo le spoliazioni di libri e manoscritti legittimate dal trattato di Tolentino, cui seguirono in età napoleonica ulteriori sottrazioni soprattutto a danno dell'Archivio Vaticano – tra il 1811 e il 1815 furono requisiti i libri degli ordini religiosi soppressi, questi però non per essere trasportati a Parigi, ma per colmare le lacune e integrare le collezioni della Vaticana e della Casanatense, entrambe trasformate in istituzioni di interesse pubblico²⁰.

La Vaticana fu convertita in Biblioteca imperiale, posta cioè sotto il controllo diretto della Corona; della Casanatense si fece invece una Biblioteca municipale, con il nome di Biblioteca Municipale della Minerva: una ridefinizione funzionale che prendeva consistenza nell'ambito di un'architettura complessa attraverso la quale si istituiva una sorta di sistema e che non riguardava la sola città di Roma. Era infatti prevista anche la formazione di biblioteche pubbliche nelle città di Anagni, Orvieto, Terni e Città di Castello, mentre per i libri che non fossero stati scelti era previsto il trasporto presso la Biblioteca di Propaganda Fide.

La presenza di due biblioteche pubbliche a Roma determinò una sorta di contenzioso per quanto riguardava l'ordine di priorità nella

²⁰ Andreina Rita, *Biblioteche e requisizioni librerie a Roma in età napoleonica: cronologia e fonti romane*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2012.

assegnazione dei libri, contenzioso risolto poi a favore della Vaticana dove operava, come commissario per sovrintendere alla scelta, Agricole Fortia d'Urban (1756-1843). Il processo di selezione, infatti, era sorvegliato e rispondeva a criteri di utilità; non si concretizzava in un semplice incameramento teso a liberare gli spazi dei conventi requisiti, ma in una vera e propria occasione di politica culturale, oltre che di politica bibliotecaria.

In questo contesto, proprio la biblioteca che era stata privata di 500 codici preziosi, divenne destinataria e beneficiaria dei libri sottratti ai conventi, in modo che essi restassero al territorio. Lo stesso accade per altre biblioteche che erano state depredate nel corso delle spoliazioni belliche condotte durante le campagne d'Italia. Tale fu per esempio il caso della Biblioteca centrale dell'Università di Bologna, erede dal 1803 di quella dell'Istituto delle scienze, da cui erano partiti per Parigi i manoscritti aldrovandiani²¹.

Per diverse altre biblioteche preesistenti la vicenda fu l'occasione per un potenziamento delle raccolte e un rilancio della loro funzione su basi talora totalmente rinnovate anche in termini istituzionali, come è stato ad esempio per quella che è oggi la Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena²². La vecchia Universitaria, soppressa in età napoleonica per la chiusura dello studio cittadino nell'ambito della riforma napoleonica degli studi, nel 1810 rinacque come comunale, appunto, e fu arricchita dei fondi dei locali conventi soppressi. Analogamente a Ravenna, l'antica biblioteca della Congregazione Camaldolesi, nell'Abbazia di Classe, che ai primi del '700, sotto la guida dell'abate Pietro Canneti aveva conosciuto uno straordinario sviluppo e funzionava già a beneficio del pubblico, dopo la soppressione dell'Ordine nel 1803 venne eletta a Biblioteca civica e le vennero attribuiti anche altri fondi librari provenienti dai più importanti complessi conventuali della città.

²¹ Luigi Simeoni-Albano Sorbelli, *Storia dell'Università di Bologna*. Vol. 2: *L'età moderna*, Bologna, Zanichelli, 1940, pp. 139-178.

²² La storia dei fondi delle biblioteche italiane e della loro complessa stratificazione ha prodotto una ampia bibliografia, con contributi di taglio analitico che non sarebbe possibile citare singolarmente. Per una rassegna generale con note storiche e bibliografiche sulle singole istituzioni è ancora utile *l'Annuario delle biblioteche italiane*, pubblicato dalla Direzione Generale Accademie e Biblioteche del Ministero della Pubblica Istruzione, Roma, Palombi, 1969.1981; una presentazione sintetica in chiave storica delle principali realtà in Alfredo Serrai, *Breve storia delle biblioteche in Italia*, Milano, Bonnard, 2006.

Altrettanto interessante è vedere anche il caso delle biblioteche che, nella complessa operazione di redistribuzione dei libri sul territorio, vennero fondate *ex novo*. Sempre a Bologna per esempio, nel 1801, con i volumi provenienti dalle biblioteche dei conventi fu istituita come Biblioteca del Dipartimento del Reno, e collocata nell'ex convento di San Domenico, la Biblioteca comunale dell'Archiginnasio. Non mancarono, in questo lavoro di progettazione e redistribuzione, alcune ingenuità, per esempio quella di affidare i libri delle biblioteche francescane di Assisi (sia quella della Porziuncola che quella del Sacro convento) alla biblioteca del liceo di Spoleto e a quella di Città di Castello, entrambe di nuova istituzione²³. I volumi in questione furono poi restituiti, ed è questo il punto.

L'enorme movimentazione di libri messa in atto in occasione delle soppressioni degli ordini religiosi non dette luogo a una situazione di stabilità. Con la caduta di Napoleone e la Restaurazione, infatti, gli ordini religiosi chiesero la restituzione delle loro raccolte. Sotto questo aspetto, le biblioteche claustrali soppresse furono in un certo modo accomunate nel destino ai cimeli che avevano preso la via di Parigi e che, reclamati ai loro antichi proprietari, tornarono alle sedi originarie. Ma come per quei cimeli, anche per i libri non tutto poté essere recuperato o fu poi effettivamente prelevato. Per quanto riguarda Roma, ad esempio, insieme agli inventari dei fondi librari soppressi, sono pervenute alcune ricevute dei superiori dei conventi relative alla restituzione dei libri confluiti in Vaticana, ma l'esame diretto degli esemplari dimostra che molti di questi volumi sono rimasti in Vaticana²⁴.

A questo si aggiunge la questione delle vendite che erano comunque state ammesse, dopo la selezione dei materiali di interesse per le istituzioni coinvolte, vendite che hanno alimentato il mercato antiquario e hanno disperso molto del patrimonio originariamente requisito.

Infine, c'è da considerare la fragilità delle biblioteche neoistituite: una mappatura completa di queste realtà, soprattutto a livello municipale, non è stata ancora fatta, ma è chiaro che non tutte sono state in grado di sopravvivere, come è accaduto ad esempio per l'Archiginnasio di Bologna, anche per via del breve spazio di tempo in cui si sono

²³ Natale Vacalebre, *La legislazione bibliotecaria in età napoleonica in Umbria*, in *L'Umbria in età napoleonica. Atti del Convegno di studi organizzato e promosso dall'Archivio di Stato di Perugia, Perugia-Spoleto, 1-2 dicembre 2010*, a cura di Paola Tedeschi, Foligno, Edizioni Orfini Numeister, 2013, pp. 155-161.

²⁴ Si veda in proposito A. Rita, *Biblioteche e requisizioni librerie a Roma in età napoleonica* cit., pp. 355-378.

svolte le tumultuose vicende seguite all'incameramento dei beni dei religiosi.

Resta la straordinarietà dell'esperienza che si è affacciata per la prima volta nella storia bibliotecaria, la costruzione cioè di un sistema territoriale sulla base di una embrionale consapevolezza che non vede più nelle biblioteche individui isolati, ma realtà interdipendenti, distribuite geograficamente e caratterizzate in senso funzionale: una rottura netta con la realtà di Ancien Régime che ha aperto la via alla storia della biblioteca pubblica contemporanea.

Bibliografia

Annuario delle biblioteche italiane, Roma, Palombi, 1969-1981.

Barnett Graham K., *Histoire des bibliothèques publiques en France de la Révolution à 1939*, Paris, Promodis-Cercle de la Librairie, 1987.

Les bibliothèques de la Révolution et du XIXe siècle: 1789-1914, sous la direction de Dominique Varry, Paris, Promodis-Cercle de la Librairie, 1991 (Histoire des bibliothèques françaises, t. III).

Blumer M.- L., *La Commission pour la recherche des objets de sciences et arts en Italie (1796-1797)*, «La Révolution française», LXXXVII (1934), pp. 62-259.

Bodinier B., Teyssier E., *L'événement le plus important de la Révolution française: la vente des biens nationaux (1789-1867) en France et dans les territoires annexés*, Paris, Société des études robespierristes et Comité des travaux historiques et scientifiques, 2000.

Caron P., *Les "Agences d'évacuation" de l'an II*, «Revue d'histoire moderne et contemporaine», XIII (1910), pp. 153-169.

Censimento dei conventi e dei monasteri soppressi in età leopoldina, a cura di Anna Benvenuti, Firenze, Regione toscana, Consiglio regionale, 2008 (La soppressione degli enti ecclesiastici in Toscana. Secoli XVIII-XIX).

Chapron E., *Ad utilità pubblica: politique des bibliothèques et pratiques du livre à Florence au XVIII siècle*, Genève, Librairie Droz, 2009.

Correspondance inédite, officielle et confidentielle de Napoléon Bonaparte avec les cours étrangères, les princes, les ministres et les généraux français et étrangers en Italie, en Allemagne et en Égypte. [1.1] *Italie*, Paris, Panckoucke, 1809 [i.e. 1819].

Donato M. P., *L'archivio del mondo. Quando Napoleone confiscò la storia*, Roma; Bari, Laterza, 2019.

Grafinger Ch. M., *Le tre asportazioni francesi di manoscritti e incunaboli vaticani (1797- 1813)*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica. A proposito del trattato di Tolentino. Atti del convegno, Tolentino, 18-21 settembre 1997*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 2000, pp. 403-413.

Marion M., *La vente des biens nationaux pendant la Révolution*, Paris, Champion, 1908.

1789: le patrimoine libéré. 200 trésors entrés à la Bibliothèque Nationale de 1789 à 1799, Bibliothèque Nationale, 6 juin - 10 septembre 1989, Paris, Bibliothèque Nationale, 1989

- Il museo universale. Dal sogno di Napoleone a Canova, Roma, Scuderie del Quirinale, 16 dicembre 2016-12 marzo 2017*, a cura di Valter Curzi, Carolina Brook, Claudio Parisi Presicce, Milano, Skira, 2016.
- Naselli C. A., *La soppressione napoleonica delle corporazioni religiose. Contributo alla storia religiosa del primo Ottocento italiano: 1808-1814*, Roma, Editrice Pontificia Università Gregoriana, 1986.
- Pepe L., *Gaspard Monge e i prelievi nelle biblioteche italiane (1796-1797)*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica. A proposito del trattato di Tolentino. Atti del convegno, Tolentino, 18-21 settembre 1997*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 2000, pp. 415-442.
- Pommier E., *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991.
- Rita A., *Biblioteche e requisizioni librerie a Roma in età napoleonica: cronologia e fonti romane*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2012.
- Serrai A., *Manualistica, didattica e riforme nel sec. XVIII*, Roma, Bulzoni, 1999 (Storia della bibliografia, IX), pp. 747-852.
- Serrai A., *Breve storia delle biblioteche in Italia*, Milano, Bonnard, 2006.
- Simeoni L., Sorbelli A., *Storia dell'Università di Bologna. Vol. 2: L'età moderna*, Bologna, Zanichelli, 1940, pp. 139-178.
- Soppressione*, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, VIII, Roma, Paoline, 1988, col. 1781-1865.
- Stein H., *L'imprimerie de la Propagande à Rome et le general Bonaparte*, «Bulletin du Bibliophile», (1893), pp. 50-52.
- Taccolini M., *Per il pubblico bene. La soppressione di monasteri e conventi nella Lombardia austriaca del secondo Settecento*, Roma, Bulzoni, 2000.
- Traniello P., *La biblioteca pubblica: storia di un istituto nell'Europa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 1999.
- Vacalebri N., *La legislazione bibliotecaria in età napoleonica in Umbria*, in *L'Umbria in età napoleonica. Atti del Convegno di studi organizzato e promosso dall'Archivio di Stato di Perugia, Perugia-Spoleto, 1-2 dicembre 2010*, a cura di Paola Tedeschi, Foligno, Edizioni Orfini Numeister, 2013, pp. 155-161.
- Wescher P., *I furti d'arte: Napoleone e la nascita del Louvre*, Milano, Edizioni Res Gestae, 2022.

Il mito di Napoleone nel fascismo e antifascismo italiano

Gianluca Scroccu

Quando, nel suo capolavoro *Il grande dittatore*, Charlie Chaplin interpreta Adenoid Hynkel, parodia di Adolf Hitler, lo fa incontrare con un suo omologo italiano che ricorda esplicitamente le fattezze di Benito Mussolini. Il nome che il grande cineasta sceglie per identificare questo Duce pasticcione è Benzino Napoloni, un richiamo esplicito al primo imperatore dei francesi di cui il suo dittatore italiano porta maldestramente, e pomposamente, il nome storpiato. In questo senso, si può dire certamente che Chaplin coglieva un legame tra i due personaggi che fu esplicitamente richiamato, non senza contraddizioni, dal fascismo medesimo, ad iniziare da Mussolini, senza dimenticare qualche riferimento anche nell'ambito dell'opposizione antifascista.

Un tale paragone può essere sostenuto in effetti su un piano storico ed esistono effettive analogie tra i due. Per provare a rispondere in tal senso bisogna fare cenno al ruolo storico assunto dalla Rivoluzione francese e dall'epoca napoleonica come fattore in grado di condizionare anche la storia del Novecento. La rottura generata da un evento come la Rivoluzione francese ha certamente segnato uno spartiacque nella storia umana, a partire dal ruolo delle masse diventate da quel momento un agente centrale della politica. E proprio dalla cesura successiva ai fatti del 1789 si colloca l'ascesa e il consolidamento del potere di Napoleone Bonaparte, iniziatore di un nuovo percorso che ha visto affacciarsi una figura, quella del capo capace di guidare le masse non per ascendenze dinastiche, ma per qualità personali e intuizione nel cogliere situazioni favorevoli funzionali all'affermazione del proprio potere.

L'imperatore di origini corse pose per primo il problema del consenso ad un governo personale legittimato dal voto plebiscitario dei propri sudditi, un patto a senso unico che legittimava una delega, la quale non poteva essere messa in discussione dalle forme della politi-

ca democratica. All'interno di questo discorso, Napoleone può apparire come l'iniziatore dell'epoca della "democrazia recitativa" nell'epoca delle masse, un sistema con i profili delle democrazie ma nella sostanza costruito sul potere del capo¹. Napoleone, in questo senso, ha indubbiamente rappresentato un esempio di uomo politico il quale ha riassunto in sé le caratteristiche di un personaggio dotato di virtù provvidenziali e carismatiche, in grado di costruire un sentimento di identificazione con quella che poi si sarebbe chiamata opinione pubblica. Una figura politica portatrice di un'idea di governo secondo la quale tutto ciò che sta in mezzo tra il leader e il popolo, se si pone su una posizione di imparzialità, può rappresentare un ostacolo alla realizzazione di un disegno di cambiamento strutturato e radicalmente diverso rispetto al passato. Proprio questa simbiosi perfetta fra leader e nazione è un tratto riscontrabile negli esperimenti politici del Novecento come in alcuni esempi di questo primo scorcio del XXI secolo. In quest'ottica, nell'ambito delle scienze storiche e politologiche, è stata inserita la categoria del "bonapartismo" la quale include però non solo la figura di Napoleone I, comprendendo anche suoi successivi epigoni, a partire dal Napoleone III come altre personalità apparse sulla scena storica a distanza di diversi decenni dalla scomparsa del grande sconfitto di Waterloo. Sociologi e politologi come Max Weber, Gaetano Mosca, Vilfredo Pareto furono tra i più importanti studiosi che si soffermarono su questa definizione, riferendosi all'Europa tra fine Ottocento e primo ventennio del Novecento. In questo contesto, questi intellettuali utilizzarono il richiamo al bonapartismo per invocare una figura capace di rafforzare l'autorità statale contro la possibile deriva originata da uno sbocco rivoluzionario di tipo socialista degli stati europei². Prima di loro, era stato Karl Marx ad analizzare il concetto di bonapartismo, visto come sistema che si affermava nel frangente in cui il conflitto fra borghesia e proletariato non aveva vie d'uscita, tanto da creare le condizioni favorevoli all'affermazione di un leader sostenuto dall'appoggio di contadini, esercito e apparati dello Stato. Stante queste premesse, era quasi inevitabile che nel Novecento il mito napoleonico conservasse una sua forza, adattandosi perfettamente ad una politica in cui diversi erano i casi di uomini dotati di particolari qualità capaci di guidare la moltitudine attraverso plebisciti, consenso privo

¹ Emilio Gentile, *Il capo e la folla. La genesi della democrazia recitativa*, n. e., Roma-Bari, Laterza, 2021, p. 131.

² Vittorio Criscuolo, *Napoleone*, Bologna, Il Mulino, 2009, pp. 142-144.

di opposizione, utilizzo di una narrazione bellicista la quale aveva nel tratto espansionistico della politica estera uno degli elementi essenziali della sua visione. Un capo pronto nel regolare l'irrazionalità, e quindi la pericolosità delle masse secondo quella che era una delle chiavi di lettura più significative dell'opera maggiore di Gustave Le Bon, *La psicologia delle folle*. Da ultimo, su un piano non solo politologico, ma anche giuridico, Carl Schmitt, nella Germania di Weimar, riprese esplicitamente il concetto bonapartista per auspicare un leader carismatico che governasse in modo pieno, sia con il consenso del popolo sia con un controllo centralizzato del potere statale, una Germania uscita ingiustamente sconfitta nella Prima guerra mondiale; un auspicio che in pochi anni si sarebbe realizzato con la figura di Adolf Hitler.

All'interno di questo discorso, stabilire dirette correlazioni fra la figura storica di Napoleone I e le dittature novecentesche può essere un esercizio percorribile a patto che se ne mettano in evidenza le forti differenze dovute ai mutati contesti storici. Contestualizzare la fine del Settecento e gli albori dell'Ottocento, così come la prima metà del Novecento, aiuta a comprendere il salto di qualità compiuto da figure come Mussolini o Hitler nel loro processo di elaborazione della categoria dell'uomo nuovo da costruire tramite i loro regimi. Un approccio che si può utilizzare anche per il periodo successivo al 1945, in quanto tratti bonapartistici si possono notare in quei regimi, spesso supportati dalla supremazia militare, affermatasi attraverso processi di legittimazione plebiscitaria ispirata a tensioni populiste e demagogiche, in Europa, Asia e Sud America. Movimenti e personalità forti in grado di affermarsi sfruttando crisi di regime, anche in società democratiche, unendo forza militare e disegno nazionalista. Si pensi ad esempio al caso della rivoluzione kemalista in Turchia o all'esperienza di Nasser in Egitto, sino ad arrivare a tempi più recenti prendendo in considerazione certi tratti di governo del presidente della Federazione Russa Vladimir Putin³.

Tornando alla prima metà del Novecento, si può certamente sostenere come la figura di Mussolini sia stata quella che ha maggiormente richiamato il mito napoleonico. Nell'ambito del processo adulatorio che interessò la figura del Duce, egli venne spesso paragonato a Napoleone I come elemento di rottura della storia italiana, capace di creare un nuovo progetto politico ancora più rivoluzionario di quello del

³ Marcello Flores, *I Napoleonidi del Novecento (e oltre)*, in "La Lettura - il Corriere della Sera", 18 aprile 2021, p. 9.

generale corso. Mussolini, del resto, ha lasciato diverse testimonianze della sua ammirazione per Napoleone, tanto da identificarsi più volte con la sua figura, sia nella vittoria che nella sconfitta, oltre che nel comune sentimento di essere stato tradito dal proprio popolo. Occorre però precisare come l'uso pubblico della figura dell'imperatore francese da parte del fascismo sia stato condizionato dalle varie tappe del Ventennio. Nella prima fase, sostanzialmente sino alla fine degli anni Venti, quello che sembra prevalere è un riferimento alla narrazione di Napoleone quale importante legislatore, un rivoluzionario capace di creare uno stato e di rinnovare lo spirito del suo paese tramite il lavoro e le sue intuizioni di grande politico. A partire dagli anni Trenta, invece, il paradigma cambia: si preferisce esaltare il Napoleone combattente, il grande stratega e il genio militare capace di usare la forza per ribadire la superiorità del suo popolo sugli altri così come Mussolini aveva fatto a partire dall'impresa d'Etiopia. Se quindi Napoleone non può essere al centro della mitologia fascista, certamente fu un personaggio che poté essere utilizzato dal regime, forzando il tema della sua "italianità", nel senso di presentarlo come una specie di precursore del mussolinismo, un grande italiano *ante litteram*, come fece del resto una parte della storiografia fascista legata ad esempio alla figura di Gioacchino Volpe⁴. Secondo i sostenitori di quest'ottica, Napoleone era stato un precursore del Duce nel senso di un politico capace di avviare un sogno totalitario finalizzato alla rivoluzione politico-antropologica di cui il Duce, nel Novecento, era continuatore e nello stesso superiore realizzatore. Ad alimentare il mito di una continuità tra le due personalità concorsero del resto anche giornalisti e scrittori italiani e stranieri. Si pensi ad esempio a George Bernard Shaw, tra i primi a paragonare le due personalità nel 1927, soprattutto con un accostamento ardito fra il 18 Brumaio e il 28 ottobre, entrambi momenti di rottura, rispetto ad una prospettiva controrivoluzionaria nel primo caso e di vittoria del socialismo nel secondo. Sempre a proposito del 18 Brumaio, fu Curzio Malaparte nel suo *Tecnica del colpo di Stato*, uscito per la prima volta in Francia nel 1931, a tracciare un paragone tra l'evento che segnò l'avvio della presa del potere napoleonico e la Marcia su Roma, azione inevitabile per frenare il pericolo rosso. Tra gli scrittori e giornalisti che maggiormente contribuirono all'analogia tra le due figure bisogna sicuramente ricordare Emil Ludwig e i suoi *Colloqui con*

⁴ Alessandro Campi, *L'ombra lunga di Napoleone da Mussolini a Berlusconi*, Venezia, Marsilio, 2007.

Mussolini. Lo scrittore, che già nel maggio del 1927 aveva ipotizzato una filiazione tra i due sul "New York Times" in un articolo intitolato emblematicamente *Mussolini ad Napoleon's Pupil*⁵, nel suo famoso volume in cui raccolse suoi colloqui con il capo del fascismo scrisse che Mussolini si paragonava esplicitamente a Napoleone, essendo sempre stato affascinato dalla sua figura tanto da aver accarezzato l'idea di scriverne una biografia quando faceva il giornalista durante la sua militanza socialista. Inoltre, il Duce secondo Ludwig apprezzava molto che Napoleone avesse dimostrato come un capo non dovesse fidarsi troppo degli uomini, facendo vedere come dietro un grande potere c'era sempre una grande solitudine. Il Napoleone ammirato da Mussolini di cui scrisse Ludwig era in sostanza un precursore, realizzatore degli ideali del 1789 e perno della politica contemporanea che molto aveva da dire anche ai tempi moderni.

Il fatto che Mussolini avesse avuto il desiderio di scrivere una biografia napoleonica durante la sua carriera giornalistica potrebbe in effetti essere avvalorato anche dal fatto che sotto la testata de "Il Popolo d'Italia", il giornale da lui fondato dopo l'uscita dal Psi nel 1915 in seguito al suo interventismo, era stata collocata una frase attribuita a Napoleone: *La rivoluzione è un'idea che ha trovato delle baionette*. Il testo di Ludwig sembra quindi accreditare un'ammirazione che lo stesso Mussolini pareva voler alimentare, richiamandone ad esempio le supposte origini italiane associate ad una primigenia "razza italiana maschia e guerriera" che negli anni Trenta del Novecento bisognava utilizzare contro le mollezze della politica delle democrazie⁶.

Oltre al giornalista statunitense, non mancarono epigoni italiani pronti a scrivere libri e articoli su Mussolini in cui vi erano espliciti riferimenti all'eredità della lezione napoleonica. Tra di essi il criminologo, già socialista e poi fascista Enrico Ferri, il quale, nel suo *Mussolini, uomo di stato*, pubblicato nel 1927, si era servito dei canoni della scienza positivista per inserire Mussolini nella categoria dei grandi condottieri caratterizzati da statura medio bassa, mascella volitiva e fronte prominente, delineando una linea ereditaria che aveva avuto proprio in Napoleone uno dei precursori⁷.

⁵ Paola Bianchi, Andrea Merlotti, *Andare per l'Italia di Napoleone*, Bologna, Il Mulino, 2021, p. 149.

⁶ Ivi, p. 150.

⁷ Alessandro Campi, *Da Napoleone a Mussolini: il mito bonapartista nell'Italia fascista*, in A. Riosa (a cura di), *Napoleone e il bonapartismo nella cultura politica italiana 1802-2005*, Milano, Guerini e Associati, 2007, p. 221.

Un sostenitore della superiorità mussoliniana rispetto all'Imperatore transalpino era il medico, accademico e senatore Giacomo Emilio Curatulo il quale, in suo articolo per la "Nuova Antologia" del 1934, operava invece, dimostrando non grandi capacità profetiche, un'esaltazione del Duce quale modello unico senza predecessori in quanto iniziatore di una rivoluzione e portatore di un'immagine virile e guerriera, a differenza di Napoleone I, solo continuare dei fatti del 1789 e miseramente sconfitto nelle sue ambizioni militari, costretto poi all'esilio sino alla morte nel 1821⁸.

Sulla stessa linea anche l'ex sindacalista rivoluzionario Paolo Orano nel suo *Mussolini da vicino*, un libro del 1928, in cui si insisteva sulla non possibilità del paragone, visto che Napoleone era stato un distruttore del processo rivoluzionario, mentre Mussolini era un politico costruttore, il quale da solo aveva creato un modello e aveva avviato un radicale percorso di trasformazione antropologico degli italiani⁹.

Da ultimo Nino D'Arma, già fascista convinto e direttore dell'Eiar, in un suo volume del 1958, *Mussolini segreto*, richiamò la fine dei due uomini come tratto comune di due esistenze straordinarie simili anche nella sconfitta, una caratteristica propria di altre grandi personalità della storia italiana quali Dante, Leonardo o Mazzini¹⁰.

L'importanza del modello napoleonico per Mussolini è testimoniata anche dalla collaborazione con il commediografo Gioacchino Forzano nella commedia in tre atti *Campo di Maggio*¹¹. Il dramma, parte di una trilogia su grandi momenti della storia italiana dalla romanità sino al Risorgimento, rievocava gli ultimi cento giorni del potere dell'imperatore dei francesi. In particolare, il contributo mussoliniano si notava nel duro attacco che Napoleone rivolgeva contro le istituzioni parlamentari che avevano ostacolato il suo disegno imperiale portandolo sino alla sconfitta militare di Waterloo. Rappresentato per la prima volta a Roma il 18 dicembre, senza che il nome di Mussolini apparisse nei crediti, come invece sarebbe poi capitato nelle rappresentazioni all'estero.

Un altro elemento che sottolinea l'interesse mussoliniano per il messaggio napoleonico è senza dubbio rappresentato dalla sua particolare attenzione per i musei napoleonici italiani, a partire da quello

⁸ Campi, *Da Napoleone a Mussolini: il mito bonapartista nell'Italia fascista*, cit., p. 227.

⁹ Ivi, pp. 229-230.

¹⁰ Ivi, pp. 233-234.

¹¹ Criscuolo, *Napoleone*, cit., p. 244.

di Roma, ben finanziato e sostenuto dal Duce, e soprattutto il sostegno alle residenze napoleoniche all'Isola d'Elba¹².

L'interesse mussoliniano per la parabola napoleonica si nota anche nel modo in cui Mussolini, allontanato dal potere dopo il 25 luglio 1943, esplicitò il legame tra la sua condizione e quella dell'imperatore francese. Come Napoleone dopo Lipsia, il Mussolini capo dell'agonizzante fascismo repubblicano si sentì tradito e abbandonato dagli alleati, dai suoi fedelissimi e dal popolo che l'aveva adorato nel momento della gloria. E come Napoleone dall'isola d'Elba, accarezzò il desiderio di tornare al potere, sorretto nell'effimera e disastrosa esperienza della Repubblica di Salò, per completare il suo progetto. Vendicandosi, magari, dei Savoia che l'avevano tradito, ritenuti in quei drammatici frangenti della sua esistenza non i veri fondatori della nuova Italia, la quale aveva invece in Napoleone I il vero antesignano.

Questo richiamo alla fine dei due uomini potenti accumulati nella tragedia finale è riscontrabile anche nelle parole del cardinale di Milano Ildefonso Schuster, il quale così descrisse l'incontro del 25 aprile in Arcivescovado tra lui stesso, l'ex Presidente del Consiglio e una delegazione del CLN:

Lo accolgo con carità episcopale [...] cerco di sollevarlo [...]. Comincio coll'assicurargli che io apprezzavo assai il suo sacrificio personale, di iniziare cioè con la capitolazione una vita di espiatione in prigionia o esilio. Non voglio illuderlo. Siccome io gli ho ricordato la caduta di Napoleone, Mussolini osserva che anche per lui ormai sta per spirare il suo secondo impero dei cento giorni. Non gli resta che di affrontare rassegnato il suo destino al pari del Bonaparte¹³.

Passando all'ambito antifascista, l'accostamento tra i due personaggi non poteva certamente essere declinato in termini di eroismo e virtù da uomini eccezionali, quanto piuttosto in una narrazione che insisteva nell'irrisione del Duce dipinto come un pallido e patetico imitatore dell'originale francese. Se si prendono ad esempio le riviste o le opere di Piero Gobetti¹⁴, la conquista napoleonica viene valutata negativamente come fase solo apparentemente di cambiamento, in quanto non

¹² Bianchi, Merlotti, *Andare per l'Italia di Napoleone*, cit., pp. 152-158.

¹³ Campi, *Da Napoleone a Mussolini: il mito bonapartista nell'Italia fascista*, cit., p. 237.

¹⁴ Si veda ad esempio Piero Gobetti, *Risorgimento senza eroi*, con uno scritto di Carlo Azeglio Ciampi, postfazione di G. Bergami, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011.

avrebbe fatto altro che prolungare quelle ambiguità irrisolte della storia italiana che per Gobetti avrebbero trovato proprio con il fascismo la piena esplicazione di quei mali atavici che attanagliavano da secoli la Penisola.

Se gli antifascisti in carcere non mancavano di leggere molti testi su Napoleone¹⁵, forse anche per compiere paragoni con il loro carnefice, bisogna naturalmente tornare al Gramsci dei *Quaderni del carcere* che riutilizzò la figura di Napoleone nell'ambito della categoria del cesarismo. Il comunista sardo, pur non collegandola direttamente a Mussolini, utilizzò la categoria del cesarismo in chiave non storica ma polemico-ideologica, definendo la vicenda napoleonica come un cesarismo progressivo in quanto spinta al completamento del processo di cambiamento innestato dal 1789, a prescindere dai modi con cui si realizzò nel concreto l'operato dell'imperatore francese¹⁶. Si deve invece a uno storico come Luigi Salvatorelli, e ad un suo libro del 1944 *Leggenda e realtà di Napoleone*, un duro giudizio su Mussolini, definito un pessimo imitatore di Napoleone¹⁷. In particolare, per lo storico il Duce condivideva con l'imperatore francese dei tratti in comune come l'origine piccolo borghese e il bellicismo, ma a differenza del corso che aveva segnato l'epoca contemporanea l'ex socialista romagnolo era solo riuscito a lasciare un deserto nella disfatta della sua Italia fascista come era ben visibile in quel 1944. Allo stesso modo Gaetano Salvemini nel suo *Mussolini diplomatico 1922-1932*, lo definiva un patetico imitatore dell'imperatore francese, abile solo nella propaganda mistificatoria, tesa a costruire un regime personalistico corrotto e senza scrupoli funzionale al consolidamento del suo progetto dittatoriale¹⁸.

La suggestione del mito napoleonico,¹⁹ come si è visto, ha quindi aleggiato con forza anche nel periodo tragico delle dittature totalitarie della prima metà del Novecento, venendo sottoposta ad uno sfruttamento pubblico ad uso e consumo delle strategie di capi assoluti e antidemocratici come Mussolini. Tale richiamo, spesso forzato e privo

¹⁵ Solo per fare un esempio si veda in particolare Vittorio Foa, *Lettere della giovinezza. Una scelta delle lettere dal carcere 1935-1943*, a cura di F. Montevocchi, Torino, Einaudi, 1998, p. 413 e 611.

¹⁶ Alberto Burgio, *L'analisi del bonapartismo e del cesarismo nei Quaderni di Gramsci*, in A. Riosa (a cura di), *Napoleone e il bonapartismo nella cultura politica italiana 1802-2005*, cit., pp. 255-266.

¹⁷ Campi, *L'ombra lunga di Napoleone da Mussolini a Berlusconi*, cit., pp. 120-121.

¹⁸ Ivi, p. 121.

¹⁹ In proposito si veda Ernesto Ferrero, *Napoleone in venti parole*, Torino, Einaudi, 2021.

di giustificazioni storiografiche, non deve portare a inserire la figura di Napoleone I in quella *damnatio memoriae* che in questi ultimi anni ha attraversato la riflessione pubblica con attacchi spesso non centrati sul piano scientifico e inutilmente iconoclasti come quelli della *cancel culture*. Definire Napoleone I un antesignano di Mussolini o di Hitler rappresenta una forzatura senza respiro in quanto priva di ogni distinguo e contestualizzazione. Compito dello storico non è certo quello di attualizzarne la figura per le polemiche dei nostri tempi, ma di capire le ragioni della sua fortuna e del suo successo tra milioni di francesi e non solo, pronti ad indossare una divisa in suo nome per difendere gli ideali della Rivoluzione francese, a partire da concetti come libertà, uguaglianza e fratellanza.

Bibliografia

- Bianchi P., Merlotti A., *Andare per l'Italia di Napoleone*, Bologna, Il Mulino, 2021.
- Burgio A., *L'analisi del bonapartismo e del cesarismo nei Quaderni di Gramsci*, in A. Riosa (a cura di), *Napoleone e il bonapartismo nella cultura politica italiana 1802-2005*, Milano, Guerini e Associati, 2007.
- Campi A., *Da Napoleone a Mussolini: il mito bonapartista nell'Italia fascista*, in A. Riosa (a cura di), *Napoleone e il bonapartismo nella cultura politica italiana 1802-2005*, Milano, Guerini e Associati, 2007.
- Campi A., *L'ombra lunga di Napoleone da Mussolini a Berlusconi*, Venezia, Marsilio, 2007.
- Criscuolo V., *Napoleone*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- Ferrero E., *Napoleone in venti parole*, Torino, Einaudi, 2021.
- Flores M., *I Napoleonidi del Novecento (e oltre)*, in "La Lettura - il Corriere della Sera", 2021.
- Foa V., *Lettere della giovinezza. Una scelta delle lettere dal carcere 1935-1943*, a cura di F. Montevercchi, Torino, Einaudi, 1998.
- Gentile E., *Il capo e la folla. La genesi della democrazia recitativa*, n. e., Roma-Bari, Laterza, 2021.
- Gobetti P., *Risorgimento senza eroi*, con uno scritto di Carlo Azeglio Campi, postfazione di G. Bergami, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011.

Il mito di Napoleone nella letteratura di lingua tedesca

Valentina Serra

Premessa

Napoleone Bonaparte rappresenta una figura particolarmente complessa nel panorama culturale e storico di lingua tedesca¹: ammirato come abile conquistatore, carismatico stratega e promotore del farsi di una coscienza nazionale tedesca – nota è la stima che per lui nutriva Johann Wolfgang Goethe –, la sua figura è stata, nel corso dei secoli e non solo a causa delle note vicende storiche che contraddistinguono il suo operato su suolo tedesco, profondamente odiata, avversata e, non da ultimo, parodiata². Se nel corso del Diciannovesimo secolo la fascinazione prodotta da Bonaparte sul popolo tedesco raggiunge una fase apicale anche e soprattutto in seguito alla sua morte solitaria, è nel

¹ Tra gli studi più significativi sul rapporto tra Napoleone e i Tedeschi, si rimanda a Friedrich Stählin, *Napoleons Glanz und Fall im deutschen Urteil. Wandlungen des deutschen Napoleonbildes*, Braunschweig, Westermann, 1952; Milian Schömann, *Napoleon in der deutschen Literatur*, Berlin, de Gruyter, 1930; Theodore Ziolkowski, *Napoleon's Impact on Germany: A Rapid Survey*, in «Yale French Studies» (The Myth of Napoleon), 26 (1960), pp. 94-105; Heinz-Otto Sieburg, *Napoleon in der deutschen Geschichtsschreibung des 19. und 20. Jahrhunderts*, in «Geschichte in Wissenschaft und Unterricht», 21 (1970), pp. 470-486; Wulf Wülfing, *Zum Napoleon-Mythos in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts*, in *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. Helmut Koopmann, Frankfurt a. M., Klostermann, 1979, pp. 81-108; Roger Dufraisse, *Die Deutschen und Napoleon im 20. Jahrhundert*, in «Historische Zeitschrift», 252 (Juni 1991), 3, pp. 587-625; Eckart Kleßmann, *Das Bild Napoleons in der deutschen Literatur*, Stuttgart, Steiner, 1995; Barbara Beßlich, *Der deutsche Napoleon-Mythos. Literatur und Erinnerung 1800-1945*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006. Quest'ultimo studio è particolarmente significativo poiché l'autrice si interroga sugli sviluppi della ricezione di Napoleone su suolo tedesco alla luce del mito del genio creativo – che, al pari dell'artista, infrange vecchie regole per forgiarne di nuove – e della sua identificazione con la stessa nazione tedesca.

² Come sostiene Heinz-Otto Sieburg, la figura di Napoleone oscilla in Germania tra «rifiuto totale e fervida ammirazione»; cfr. Sieburg, *Napoleon in der deutschen Geschichtsschreibung des 19. und 20. Jahrhunderts*, p. 470.

secolo successivo che il suo mito diventa una presenza costante nella memoria collettiva e nella produzione letteraria. La sua immagine, non a caso, ha fornito esempi e sostegno argomentativo alla politica ottocentesca e novecentesca ed è stata oggetto di osservazione in tutti i campi della produzione intellettuale, letteraria e culturale, in un significativo processo di trasformazione da nemico della nazione a figura nella quale la stessa nazione si identifica³.

Se oggi la presenza di Napoleone nel campo letterario tedesco è circoscritta a riflessioni di natura storica e, come rilevato dalla critica, conosce un declino avviatosi già nella seconda metà del Novecento, a questa figura viene ancora riconosciuto il merito di aver catapultato la Germania in un secolo "nazionale", risvegliando la consapevolezza politica di un Paese che politicamente ancora non esisteva. Il carisma di Napoleone non si esaurisce nelle innumerevoli trasposizioni letterarie ottocentesche, ma la sua immagine si fa vieppiù complessa e controversa nel corso del Novecento, quando si completa la sua trasfigurazione mitica e diviene, alternativamente, monito contro il (ri) affermarsi di regimi dittatoriali e esempio da imitare nella sua sovrapposizione alla figura di Adolf Hitler, tanto che, probabilmente proprio per questo complicato abbinamento, conosce oggi un periodo di decadenza in termini di presenza in ambito letterario.

La ricezione della figura di Napoleone nella letteratura di lingua tedesca è articolata dagli studiosi in tre fasi principali, delle quali in questo contributo si potrà rendere conto solo brevemente e limitatamente ad alcuni casi specifici: una prima fase, che va dall'inizio del secolo Diciannovesimo alla fine della Prima Guerra Mondiale, caratterizzata da sentimenti alterni e contrastanti e esemplificata da opere pro e contro la figura del conquistatore francese; una seconda fase, identificabile con gli anni della Repubblica di Weimar e del Terzo Reich, in cui si diffonde un'immagine estremamente favorevole all'uomo carismatico, dal carattere forte e capace di catalizzare l'attenzione e la volontà dei popoli, e una terza, che va dalla fine della Seconda Guerra Mondiale ai giorni nostri, in cui la percezione positiva dell'imperatore è spesso messa in discussione, ma per ragioni che non hanno nulla a che vedere con le vicende storiche e politiche che hanno contrassegnato la sua presenza su suolo tedesco e che sono riconducibili, piuttosto, a un mutato modo di concepire la politica e il consenso delle masse. In ogni caso,

³ Cfr. Dufraisse, *Die Deutschen und Napoleon*, pp. 587-588 e Beßlich, *Der deutsche Napoleon-Mythos: Literatur und Erinnerung 1800 bis 1945*, p. 12.

l'immagine di Napoleone e la sua differente restituzione letteraria è frutto di un continuo confronto con la realtà politica e sociale del presente; un suo ritorno in *auge* nella sfera culturale e letteraria di lingua tedesca, pertanto, non può essere escluso a priori.

Napoleone liberatore e dittatore

Le vicende storiche di Bonaparte su suolo tedesco, catalizzate nelle note vittorie militari riportate a Jena e Auerstädt, resero improvvisamente celebre la sua persona in tutta Europa. Al generale, accolto come "liberatore" persino a Berlino in seguito alla vittoria sulla Prussia, vennero attribuite non solo straordinarie capacità militari e strategiche, ma anche carisma e qualità sovrumane, tanto che è possibile parlare, per tutto l'Ottocento, di una mitizzazione della sua figura⁴. In questa fase è proprio il fascino suscitato da quello che era ancora considerato il "figlio della Rivoluzione francese", che seppe compiere mirabili azioni militari e riorganizzare i territori conquistati, a suscitare l'apprezzamento degli scrittori tedeschi per aver gettato le basi di uno stato moderno che, annientando su suolo tedesco feudalesimo e frastagliamento politico, avrebbe spazzato via arretratezza e divisioni. Solo in una fase successiva a questa sorta di fascinazione collettiva si sostituì la delusione, sollecitata da un risveglio nazionale – in realtà non voluto da Napoleone – che portò alla sua definitiva rovina. Le vicende storiche sono note: dopo la disfatta francese in Russia, il principe prussiano Federico Guglielmo III conquistò la fiducia della Confederazione del Reno (Rheinbund) – fondata su ispirazione dello stesso Napoleone – e, superando la sua posizione neutrale, si unì alla coalizione antinapoleonica guidata dalla Gran Bretagna.

Friedrich Hegel e Ludwig van Beethoven, come è noto, restarono colpiti dalla ferocia delle truppe di Napoleone e dalla sua auto-incoronazione a imperatore, mentre altrettanto nota è l'ammirazione nutrita per lui da J. W. Goethe. L'autore del Classicismo tedesco, che vedeva nella Rivoluzione francese l'esplosione della barbarie, lo incontrò due volte: nell'ottobre 1808 a Erfurt e, in seguito, a Weimar, quando l'imperatore lo invitò a trasferirsi a Parigi. Goethe restò nella cittadina della Turingia ma continuò ad ammirare Napoleone – attribuendogli una «creatività dell'azione» pari o addirittura superiore a quella degli

⁴ Per un approfondimento di questo argomento si vedano Dufraisse, *Die Deutschen und Napoleon* e Beßlich, *Der deutsche Napoleon-Mythos: Literatur und Erinnerung 1800 bis 1945*.

artisti – anche dopo il 1815, quando la maggior parte dei tedeschi divenne antifrancese⁵. Altri grandi nomi dell'epoca, da Christoph Martin Wieland a Johann Peter Hebel, da Friedrich Hölderlin a Heinrich von Kleist, non restarono immuni al fascino di Bonaparte, ma la sua immagine restò offuscata dall'affermarsi del potere dittatoriale e dalle sconfitte inflitte ai tedeschi a Jena e Auerstädt. Le guerre napoleoniche portarono alla nascita di un sentimento nazionale che trovò voce nelle liriche delle guerre di liberazione e in diverse opere teatrali – scritte, tra gli altri, da Theodor Körner, Ernst Moritz Arndt, Heinrich von Kleist, Friedrich Rückert, Max von Schenkendorf – che contribuirono alla diffusione di un'immagine demoniaca di Napoleone, impietoso conquistatore e dispregiatore dell'umanità; al tempo stesso, scrittori come Kleist intuirono che la sua grandezza militare avrebbe ottenuto il giusto riconoscimento solo in seguito al suo rovesciamento e alla sua destituzione⁶. In questo periodo storico, in definitiva, la letteratura di lingua tedesca restituisce la figura di un affascinante e valoroso condottiero, ammirato in maniera sconfinata e, spesso, demonizzato per la capacità sovrumana di determinare il suo destino e quello di interi popoli, come ben dimostra il racconto di E. T. A. Hoffmann *Die Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden* (1814), che ha il pregio di evidenziare una frattura tra la trasposizione mitica di Napoleone e la realtà apocalittica della guerra. I, rari, tentativi di disinnescare la mitizzazione e la demonizzazione della figura di Bonaparte attraverso rappresentazioni comico-satiriche si rivelano, per il momento, fallimentari, soprattutto perché rilevabili in farse d'occasione o in commedie politico-allegoriche in cui egli è vittima di un tragico destino più che di elementi che possano sminuirne la potenza carismatica⁷.

⁵ Si rimanda a Gustav Seibt, *Goethe und Napoleon: eine historische Begegnung*, München, Beck, 2008; trad. it. di Monica Lumachi e Paolo Scotini, *Il poeta e l'imperatore. La volta che Goethe incontrò Napoleone*, Roma, Donzelli, 2009.

⁶ La posizione di Kleist nei confronti di Napoleone può senz'altro definirsi controversa; si può tuttavia parlare con certezza di una sua avversione a partire dal 18 brumaio, tanto che in *Katechismus der Deutschen* (1809) Bonaparte è considerato una personificazione del male; su tale argomento si veda, tra gli altri, Dirk Grathoff, *Heinrich von Kleist und Napoleon Bonaparte, der Furor Teutonicus und die ferne Revolution*, in Id., *Kleist: Geschichte, Politik, Sprache. Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists*, Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, 1999, pp. 175-197.

⁷ Esempi in tal senso possono considerarsi *Napoleon und der Drache* (1815) e *Napoleon und seine Fortuna* (1818) di Friedrich Rückert e *Der Flußgott Niemen und Noch Jemand* (1812) di August von Kotzebue.

La fine solitaria del titano rovesciato ed esiliato portò a un rivolgimento nella percezione di Napoleone e il suo tragico destino spianò la strada all'apprezzamento delle sue grandi gesta. Esempio ne sono *Der Tod Napoleons. Nach Alessandro Manzoni* (1821) di Adelbert von Chamisso⁸, *Napoleon. Geschrieben im Jahre 1821* di Franz Grillparzer, *Colombos Geist* (1815) e *Ode an Napoleon* (1825) di August von Platen⁹. Il clima della Restaurazione, che tese a ristabilire l'ordine europeo prenapoleonico, contribuì al diffondersi del culto di Bonaparte, come dimostrato dalle opere di Heinrich Heine, che in *Die Grenadiere* (1819-1820) aveva rappresentato la grandezza del condottiero attraverso la venerazione suscitata nei suoi soldati, mentre nei *Reisebilder* (soprattutto in *Nordsee. Dritte Abtheilung*, 1827) restituisce la figura di un imperatore sempre più lontano da una dimensione reale e che si fa costruito poetico, proiezione mitica di tempi ormai perduti¹⁰. Bonaparte diviene ora riproduzione dell'immagine interiorizzata del sovversivo punito da forze divine e demoniache per la sua tracotanza e per la sua crudeltà, in netta contrapposizione alla realtà stagnante della Restaurazione, come dimostrato dall'opera drammatica di Christian Dietrich Grabbe *Napoleon oder die hundert Tage* (1831), vera e propria impresa sotto il profilo tematico e compositivo: l'autore cerca di portare sulla scena, nell'arco dei cento giorni che precedono la disfatta definitiva del protagonista, la totalità del suo destino, contrapponendo le sue vicende personali a scene di vita del popolo parigino. Napoleone, qui, non è artefice della sua fortuna e *leader* del suo tempo, ma il piccolo meccanismo di un ingranaggio, un singolo mattone nella grande costruzione della rivoluzione.

Negli anni successivi, tra il 1848 e il 1870, Napoleone viene quasi dimenticato dalla storiografia tedesca mentre in letteratura si assiste a una rielaborazione della sua figura in maniera creativa, a una reinterpretazione in chiave mitica che si consolida nella memoria del popolo tedesco. È soprattutto alla fine del secolo che, attraverso l'interpretazione di Bonaparte quale incarnazione dell'*Übermensch* o, me-

⁸ Per un interessante confronto critico tra l'opera di Chamisso e quella di Manzoni si rimanda a Beßlich, *Der deutsche Napoleon-Mythos: Literatur und Erinnerung 1800 bis 1945*, pp. 164-167.

⁹ Nel 1815 Platen aveva già redatto il poema *An Buonaparte*, che poneva in chiave lirica la disfatta in Russia.

¹⁰ Per una disamina della figura di Napoleone nell'opera di Heine anche alla luce del complesso uso dell'ironia si rimanda ancora a Beßlich, *Der deutsche Napoleon-Mythos: Literatur und Erinnerung 1800 bis 1945*, soprattutto pp. 224-245.

glio, quale «sintesi di Unmensch e Übermensch» da parte di Friedrich Nietzsche¹¹, che la figura dell'imperatore torna di prepotenza al centro della produzione letteraria di lingua tedesca. Diverse le biografie che, nei primi decenni del Novecento, si occupano di Napoleone tra storiografia e letteratura. Si tratta di opere che riscuotono un notevole successo di pubblico ma che si attirano al contempo il biasimo della critica storiografica, che imputa a scrittori come Emil Ludwig, autore di *Napoleon* (1925), e Werner Hegemann, che scrive *Napoleon, oder Kniefall vor dem Heros* (1927), di aver falsificato la storia e di aver restituito un'immagine indecorosa non solo di Bonaparte, sottolineandone debolezze e difetti, ma anche di altre rilevanti figure storiche, come Federico il Grande, Bismarck e Guglielmo II¹². Come ricorda Barbara Beßlich, se nel corso dell'Ottocento il condottiero e imperatore era oggetto di studi e di dibattiti dal taglio storico, è a partire dalla fine del secolo che la sua mitizzazione avviene quasi esclusivamente in campo letterario, anche in opere in cui il confine tra narrazione storica e trasfigurazione letteraria diventa sempre più labile. Significativa appare, per simili ambizione, volontà di potenza internazionale e acceso odio antibritannico, la sovrapposizione della figura di Napoleone alla stessa Germania guglielmina¹³.

Napoleone *Übermensch* e *Führer*

Nel corso del Novecento la costruzione mitica di Napoleone è funzionale, se possibile ancor più che in passato, all'interpretazione delle alterne vicende politiche della Germania. Il valore del personaggio storico e la sua trasfigurazione letteraria non sono più utili all'analisi del passato, ma assumono una funzione dinamica per interpretare – e modificare – il presente e valutare i suoi futuri sviluppi. Nei primi anni del secolo si consolida la convinzione che nemmeno gli stessi Francesi avessero veramente compreso e apprezzato il loro imperatore¹⁴.

¹¹ Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*, in Id., *Werke: kritische Studienausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 5, München, de Gruyter, 1988, p. 288.

¹² Tali accuse si inaspriscono durante gli anni della Repubblica di Weimar e del Terzo Reich, tanto che le due opere vengono date alle fiamme in occasione del barbaro rogo dei libri orchestrato nel maggio del 1933; cfr. Beßlich, *Der deutsche Napoleon-Mythos: Literatur und Erinnerung 1800 bis 1945*, p. 388.

¹³ Cfr. Beßlich, *Der deutsche Napoleon-Mythos: Literatur und Erinnerung 1800 bis 1945*, p. 13.

¹⁴ Cfr. Dufraisse, *Die Deutschen und Napoleon*, p. 590; si veda anche l'affermazione di Golo Mann (1958): «il mito di Napoleone è fiorito più vigorosamente e ha avuto

La stratificazione mitica di Bonaparte risente, come rilevato in precedenza, dell'interpretazione nietzschiana, tanto che diversi scrittori lo identificarono con il superuomo, ma anche con il demone, l'essere soprannaturale capace di sfidare e di dominare il destino. Esempio in tal senso è l'opera dello scrittore naturalista Carl Bleibtreu *Der Uebermensch* (1896) che, pur attribuendo al protagonista capacità straordinarie volte al superamento delle condizioni sociali e storiche del suo tempo, offre un ritratto complesso dell'uomo Napoleone e, attraverso la restituzione delle diverse sfaccettature di amante, comandante, imperatore privo di scrupoli ma anche innovatore e distruttore, ne ridimensiona la potenza mitica¹⁵. Allo stesso modo, Carl Hauptmann, nel dramma in due parti *Bürger Bonaparte* e *Kaiser Napoleon* (1911), persegue l'intento di rappresentare la vita del condottiero e imperatore ponendo l'accento sulle capacità, quasi magiche, di guida spirituale dell'umanità, pur perseguitata dal presagio della propria fine e del fatale tramonto della civiltà¹⁶.

La commedia di Hermann Bahr *Josephine* (1899) costituisce, similmente all'opera di Bleibtreu, un tentativo di decostruire il mito napoleonico attraverso la rappresentazione di un giovane impetuoso, reso cieco dall'amore e dalla gelosia, incapace di moderare le sue passioni; è, dunque, ponendo l'accento sulle vicende private e sull'esagerazione delle debolezze umane che si concreta il tentativo di demitizzare la figura del valoroso condottiero che, in quest'opera, si contenta di raccogliere vittorie in insignificanti paesini italiani¹⁷. Similmente, *Wehe den Besiegten!* di Richard Voß (1888) pone l'accento su un protagonista del tutto concentrato sulle avventure amorose, contrastando, sotto questo profilo, il filone letterario del superuomo di ispirazione nietzschiana.

conseguenze più efficaci in Germania che nella stessa Francia»; Golo Mann, *Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M., Fischer, 1958, p. 64. Molto si deve anche agli studi dello storico Friedrich Kircheisen, che contribuirono non poco all'eroizzazione della figura di Napoleone nei primi anni del Novecento; cfr. Friedrich Kircheisen, *Napoleon I. und das Zeitalter der Befreiungskriege in Bildern*, München-Leipzig, Müller, 1914.

¹⁵ Cfr. Schömann, *Napoleon*, p. 51, Dufraisse, *Die Deutschen und Napoleon*, p. 593 e Beßlich, *Der deutsche Napoleon-Mythos: Literatur und Erinnerung 1800 bis 1945*, pp. 300-305.

¹⁶ Cfr. Schömann, *Napoleon*, pp. 58-61 e 80, Dufraisse, *Die Deutschen und Napoleon*, p. 593 e Beßlich, *Der deutsche Napoleon-Mythos: Literatur und Erinnerung 1800 bis 1945*, pp. 305-309.

¹⁷ Su quest'opera si vedano Schömann, *Napoleon*, p. 54 e Dufraisse, *Die Deutschen und Napoleon*, pp. 593-594.

È tuttavia il movimento espressionista a iniziare una concreta de-idealizzazione della figura di Napoleone, pur senza riuscire a demitizzarla nella dimensione – negativa – dell’oppressore e del predatore della libertà e dei diritti umani. Per gli espressionisti Bonaparte non è più l’*Übermensch* ma l’antiumano calpestatore delle istanze morali: il dramma di Hermann Essig *Napoleons Aufstieg* (1912), se da un punto di vista tecnico traspone quella che si potrebbe definire una materia “classica” nell’ambito del teatro espressionista, dal punto di vista tematico pone in primo piano l’ascesa politica di un demoniaco protagonista privo di scrupoli che, fatalmente attratto dal potere, si autoproclama imperatore e lascia alle sue spalle solo annientamento e morte¹⁸.

Negli anni della Repubblica di Weimar l’occupazione della riva sinistra del Reno e della Ruhr da parte dei Francesi e gli sforzi della Germania per liberarsi dalle disposizioni del trattato di Versailles portarono al facile raffronto con la realtà imposta ai Tedeschi tra il 1806 e il 1813. Rapportato al presente post-bellico, il passato di sofferenza era visto come qualcosa di più accettabile proprio grazie alla figura carismatica di Napoleone¹⁹, che si faceva prefigurazione del salvatore, del messia che la popolazione tedesca ora attendeva per traghettare la nazione al di là della crisi politica, sociale ed economica. È proprio tra gli scrittori della Repubblica di Weimar che si concentrarono i più accesi ammiratori e i più fanatici detrattori dell’imperatore francese. Questi ultimi, come detto, si raccolsero soprattutto attorno al movimento espressionista, nell’opposizione a ogni forma di autorità e di oppressione. In tal senso, il dramma di Fritz von Unruh *Bonaparte* (1927), imperniato attorno all’uccisione del Duca d’Enghien, può interpretarsi quale discussione sulle forme di governo repubblicano, monarchico e dittatoriale – temi all’epoca senz’altro attuali –, grazie alla restituzione di un Napoleone dal carattere sì deciso ma moralmente troppo debole per resistere alle pulsioni umane e al vizio²⁰.

¹⁸ Cfr. Schömann, *Napoleon*, pp. 66-67, Dufraisse, *Die Deutschen und Napoleon*, p. 594 e Beßlich, *Der deutsche Napoleon-Mythos: Literatur und Erinnerung 1800 bis 1945*, pp. 341-347.

¹⁹ Secondo Heinz-Otto Sieburg proprio nel periodo tra le due guerre il culto di Napoleone arriva al suo apice. In questi anni, sono piuttosto i film a proporre un ritratto di Napoleone nemico dei Tedeschi, al quale questi ultimi oppongono sempre una strenua resistenza; cfr. Sieburg, *Napoleon in der deutschen Geschichtsschreibung des 19. und 20. Jahrhunderts*, 478 e Dufraisse, *Die Deutschen und Napoleon*, pp. 600-603.

²⁰ Sull’argomento si veda anche Beßlich, *Der deutsche Napoleon-Mythos: Literatur und Erinnerung 1800 bis 1945*, pp. 347-354.

Nel corso degli anni della Repubblica di Weimar e del Dodicennio Nero, la figura di Bonaparte si sovrappose spesso – con significati e intenti contrastanti – a quella del *Führer*, tanto che la critica parla di un'ondata di “napoleonizzazioni” di Adolf Hitler²¹. Nella propaganda nazista, la figura di Napoleone rivestì un ruolo di primaria importanza, come dimostrano i romanzi storico-biografici di Robert Hohlbaum *Der Mann aus dem Chaos. Ein Napoleon-Roman* (1933), Wulf Bley *Napoleon Bonaparte. Lebensroman eines Genies* (1936) e Philipp Bouhler, capo della Cancelleria del *Führer*, *Napoleon. Kometenbahn eines Genies* (1941). In tutte e tre le opere Bonaparte è un uomo del destino, genio capace, attraverso la sua volontà e il suo carisma, di imporre ordine al caos scaturito dalla Rivoluzione francese e, soprattutto, di trasformare le masse popolari in un popolo coeso. Bouhler, in particolare, propone una chiara sovrapposizione tra le figure di Hitler e Napoleone, laddove il primo diviene una sorta di affermazione delle ambizioni e delle promesse del secondo²², al quale vengono attribuite origini germaniche per discendenza longobarda. Nel confronto con il condottiero corso, al quale Hitler sarebbe accomunato dall'intento di “unificare l'Europa”, quest'ultimo sarebbe avvantaggiato dalla legalità della sua ascesa al potere, dalla fermezza del suo sistema totalitario e dal supporto offertogli dal partito nazionalsocialista e dall'intera nazione tedesca.

Accanto ad autori che cercarono di riportare le due figure alla loro vera grandezza, smontando ogni forma di raffronto azzardato (si ricordino qui il saggio di Thomas Mann *Bruder Hitler*, 1939, il dramma di Arnold Zweig *Bonaparte in Jaffa*, 1938, e, sotto certi profili, il romanzo storico di Joseph Roth *Die hundert Tage*, 1936)²³, al mito napoleonico ricorsero, con intenti differenti, anche diversi scrittori antinazisti. Se la cerchia monacense della Rosa Bianca esortava a una ribellione contro Hitler appellandosi alle guerre antinapoleoniche del 1813, diversi scrittori fecero di Napoleone un'allegoria del *Führer* e della Germania

²¹ Beßlich, *Der deutsche Napoleon-Mythos: Literatur und Erinnerung 1800 bis 1945*, p. 399.

²² Cfr. Beßlich, *Der deutsche Napoleon-Mythos: Literatur und Erinnerung 1800 bis 1945*, p. 421.

²³ Quest'ultima opera, in realtà, propone un ideale accostamento tra la figura di Napoleone e quella di Hitler; se, da un lato, il parallelo è suggerito dalla rappresentazione dell'assoggettamento psicologico delle masse da parte del tiranno, la grande differenza che oppone le due figure si ravvisa nel finale, quando il personaggio di Napoleone si rivolge umilmente a Dio, lasciando intendere che Hitler non sarebbe mai capace di fare altrettanto; cfr. Beßlich, *Der deutsche Napoleon-Mythos: Literatur und Erinnerung 1800 bis 1945*, pp. 408-411.

nazista²⁴, all'interno del Reich – si vedano a tal proposito il dramma napoleonico *N.* (1935), in cui Arnolt Bronnen manifesta il suo dissenso per un regime ormai inaccettabile, e la novella storica *Der Oberst* (1943) di Heinrich Frank che, attraverso il *camouflage* letterario, riflette sul progetto e sulla legittimità del tirannicidio – e nei paesi dell'esilio, come esemplificato dalla tragicommedia di Georg Kaiser *Napoleon in New Orleans* (1941) o dalla *Heroische Komödie* di Ferdinand Bruckner (1942), che porta sulla scena la resistenza intellettuale antinapoleonica e, per esteso, antinazista.

L'eccezionale fama di cui Napoleone godette nella Germania della prima metà del Novecento si esaurì con la fine della Seconda Guerra Mondiale: dopo il 1945, la sovrapposizione della figura dell'imperatore francese a quella di Hitler comportò il tentativo di cancellare raffronti con la realtà politica più recente e, di conseguenza, il declino di Napoleone anche in campo letterario.

Napoleone mito decadente

Dalla seconda metà del Ventesimo secolo il mito di Napoleone conosce un declino senza precedenti in ambito artistico, giacché la sua figura è presente quasi esclusivamente in opere di natura documentaria e storica. Esempi del suo sporadico ricorrere in letteratura sono la biografia romanzata di Dieter Kühn *N* (1970) che, attraverso la narrazione della storia di Bonaparte e delle diverse opportunità che questi – e l'Europa – avrebbero avuto se egli avesse perseguito tutta un'altra carriera, indaga, più in generale, la funzione del mito, e il romanzo di Winfried G. Sebald *Austerlitz* (2001), dove il passato viene interrogato alla luce di una riflessione sulle difficoltà di ricostruire la storia di Napoleone e del protagonista del romanzo; nell'opera storico-satirica di Robert Löhr *Das Erbkönig-Manöver* (2007), infine, Napoleone compare solo sullo sfondo dell'azione, insieme ad altri illustri personaggi dell'epoca. Come detto in precedenza, la capacità del mito napoleonico di tornare prepotentemente nella produzione letteraria di lingua tedesca si lega alla realtà politica e sociale che gli scrittori puntualmente commentano nelle loro opere. La cosiddetta decadenza del mito napoleonico su suolo tedesco è probabilmente frutto della citata sovrapposizione della sua figura a quella, più tragicamente recente, di Adolf Hitler o,

²⁴ Sull'argomento si veda Tom Kuhn, "Napoleon greift dabeiben". *Antifaschistische Dramen im Umgang mit der Geschichte*, in *Exiltheater und Exildramatik 1933-1945. Tagung der Hamburger Arbeitsstelle für deutsche Exilliteratur 1990*, hrsg. v. Edita Koch u. Frithjof Trapp, Maintal, Koch, 1991, pp. 251-267.

più in generale, di un ormai mutato modo di fare politica e di raccogliere il consenso delle masse. In Germania, tuttavia, la costruzione e la de-costruzione del mito napoleonico si sono legate, come si è cercato di riassumere in questo breve contributo, alle diverse vicende storico-politiche della nazione; l'incidenza di questa figura carismatica, opportunamente rielaborata a seconda della realtà politica e sociale, può, in ogni momento, tornare di estrema attualità.

Bibliografia

- Bahr H., *Josephine: ein Spiel in vier Akten*, Berlin, Fischer, 1899
- Beßlich B., *Der deutsche Napoleon-Mythos. Literatur und Erinnerung 1800-1945*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006
- Bleibtreu C., *Der Uebermensch. Charakterbild in fünf Akten*, Berlin, Entsch, 1896
- Bley W., *Napoleon Bonaparte. Lebensroman eines Genies*, Leipzig, Bong, 1936
- Bouhler Ph., *Napoleon. Kometenbahn eines Genies*, München, Callwey, 1941
- Bronnen A., N., in Id., *Werke. Mit Zeugnissen zur Entstehung und Wirkung*, hrsg. v. Friedbert Aspetsberger, Bd. 4, Klagenfurt, Ritter, 1989, pp. 95-194
- Bruckner F., *Heroische Komödie in drei Akten*, in Id., *Dramatische Werke. Historische Dramen*, Bd. 2, Berlin, Aufbau-Verlag, 1948, pp. 285-367
- Chamisso A. von, *Der Tod Napoleons. Nach Alessandro Manzoni*, in Id., *Sämtliche Werke in zwei Bänden*, hrsg. v. Jost Perfahl u. Volker Hoffmann, Bd. 1, München, Winkler, 1975, pp. 497-499
- Dufraisse R., *Die Deutschen und Napoleon im 20. Jahrhundert*, in «Historische Zeitschrift», 252 (Juni 1991), 3, pp. 587-625
- Essig H., *Napoleons Aufstieg. Schauspiel in vier Aufzügen*, Berlin, Verlag Der Sturm, 1912
- Frank H., *Der Oberst. Erzählung*, Berlin, Holle, 1943
- Grathoff D., *Heinrich von Kleist und Napoleon Bonaparte, der Furor Teutonicus und die ferne Revolution*, in Id., *Kleist: Geschichte, Politik, Sprache. Aufsätze zu Leben und Werk Heinrich von Kleists*, Opladen-Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, 1999, pp. 175-197
- Grabbe Ch. D., *Napoleon oder die hundert Tage. Ein Drama in fünf Aufzügen*, Stuttgart, Reclam, 1985
- Grillparzer F., *Napoleon. Geschrieben im Jahre 1821*, in Id., *Sämtliche Werke*, hrsg. v. August Sauer u. Reinhold Backmann, Abt. 1, Bd. 10, *Gedichte. Erster Teil*, Wien, Schroll, 1932, pp. 59-61
- Hauptmann C., *Napoleon Bonaparte. Teil 1: Bürger Bonaparte. Schauspiel*, München, Callwey, 1911
- Hauptmann C., *Napoleon Bonaparte. Teil 2: Kaiser Napoleon. Schauspiel*, München, Callwey, 1911
- Hegemann W., *Napoleon, oder Kniefall vor dem Heros*, Hellerau, Hegner, 1927

- Heine H., *Die Grenadiere*, in Id., *Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Werke. Buch der Lieder*, hrsg. v. Manfred Windfuhr, bearb. v. Pierre Grappin, Bd. 1, I, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1975, pp. 76-79
- Heine H., *Reisebilder*, in Id., *Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. v. Manfred Windfuhr, bearb. v. Jost Hermand, Bd. 6, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1973
- Hoffmann E. Th. A., *Die Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden*, Stuttgart-Zürich, Belsler, 1988
- Hohlbaum R., *Der Mann aus dem Chaos. Roman*, Berlin, Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1933
- Kaiser G., *Napoleon in New Orleans*, Berlin, Bloch Erben, 1948
- Kirchheisen F., *Napoleon I. und das Zeitalter der Befreiungskriege in Bildern*, München-Leipzig, Müller, 1914
- Kleist H. von, *Katechismus der Deutschen, abgefaßt nach dem Spanischen, zum Gebrauch für Kinder und Alte*, in Id., *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 3, *Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*, hrsg. v. Klaus Müller-Salget, Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1990, pp. 479-491
- Kleßmann E., *Das Bild Napoleons in der deutschen Literatur*, Stuttgart, Steiner, 1995
- Kotzebue A. von, *Der Flußgott Niemen und Noch Jemand. Ein Freudenpiel in Knittelversen, Gesang und Tanz, aufgeführt auf dem Theater zu Reval zur Feyer des Freudenfestes als die letzten Ueberreste der Franzosen von den tapfern Russen wieder zurück über den Niemen gejagt wurden*, St. Petersburg, s.e., 1813
- Kuhn T., "Napoleon greift dabeiben". *Antifaschistische Dramen im Umgang mit der Geschichte*, in *Exiltheater und Exildramatik 1933-1945. Tagung der Hamburger Arbeitsstelle für deutsche Exilliteratur 1990*, hrsg. v. Edita Koch u. Frithjof Trapp, Maintal, Koch, 1991, pp. 251-267
- Kühn D., *N*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1970
- Löhr R., *Das Erlkönig-Manöver*, München, Piper, 2007
- Ludwig E., *Napoleon*, Berlin, Rowohlt, 1925
- Mann G., *Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M., Fischer, 1958
- Mann T., *Bruder Hitler*, in «Das Neue Tage-Buch», 7, 13 (25. März 1939), pp. 306-309

Il mito di Napoleone nella letteratura di lingua tedesca

- Nietzsche F., *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*, in Id., *Werke: kritische Studienausgabe*, hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd. 5, München, de Gruyter, 1988
- Platen A. von, *An Buonaparte*, in Id., *Werke. Lyrik*, hrsg. v. Jürgen Link u. Kurt Wölfel, Bd.1, München, Winkler, 1982, pp. 195-197
- Platen A. von, *Colombos Geist*, in Id., *Werke. Lyrik*, hrsg. v. Jürgen Link u. Kurt Wölfel, Bd.1, München, Winkler, 1982, pp. 7-8
- Platen A. von, *Ode an Napoleon*, in Id., *Werke. Lyrik*, hrsg. v. Jürgen Link u. Kurt Wölfel, Bd.1, München, Winkler, 1982, p. 178
- Roth J., *Die hundert Tage*, in Id., *Werke. Romane und Erzählungen 1930–1936*, hrsg. v. Fritz Hackert, Bd. 5, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1990, pp. 677-848
- Rückert F., *Napoleon. Politische Komödie in drey Stücken. Napoleon und der Drache*, Stuttgart-Tübingen, Cotta, 1815
- Rückert F., *Napoleon. Politische Komödie in drey Stücken. Napoleon und seine Fortuna*, Stuttgart-Tübingen, Cotta, 1818
- Schömann M., *Napoleon in der deutschen Literatur*, Berlin, de Gruyter, 1930
- Sebald W. G., *Austerlitz*, München-Wien, Hanser, 2001
- Seibt G., *Goethe und Napoleon: eine historische Begegnung*, München, Beck, 2008; trad. it. di Monica Lumachi e Paolo Scotini, *Il poeta e l'imperatore. La volta che Goethe incontrò Napoleone*, Roma, Donzelli, 2009
- Sieburg H.-O., *Napoleon in der deutschen Geschichtsschreibung des 19. und 20. Jahrhunderts*, in «Geschichte in Wissenschaft und Unterricht», 21 (1970), pp. 470-486
- Stählin F., *Napoleons Glanz und Fall im deutschen Urteil. Wandlungen des deutschen Napoleonbildes*, Braunschweig, Westermann, 1952
- Unruh F. von, *Bonaparte: ein Schauspiel*, Frankfurt a. M., Frankfurter Societäts-Dr., 1927
- Voß R., *Wehe den Besiegten! Drama in drei Aufzügen*, Leipzig, Reclam, 1888
- Wülfing W., *Zum Napoleon-Mythos in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts*, in *Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. Helmut Koopmann, Frankfurt a. M., Klostermann, 1979, pp. 81-108
- Ziolkowski Th., *Napoleon's Impact on Germany: A Rapid Survey*, in «Yale French Studies» (*The Myth of Napoleon*), 26 (1960), pp. 94-105
- Zweig A., *Bonaparte in Jaffa*, in Id., *Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. Dramen*, Bd. 13, Berlin, Aufbau-Verlag, 1963, pp. 487-567.

Napoleone e gli *afrancesados*: dalla Rivoluzione alle guerre napoleoniche

María Dolores García Sánchez

Se nella Francia del XXI secolo suscita ancora posizioni controverse ricordare Napoleone¹, dall'altra parte dei Pirenei invece l'evocazione della sua figura è piuttosto univoca, dato che pensare a lui in relazione alla Spagna implica richiamare alla mente la guerra d'Indipendenza (Fugier, 2008 [1930]). Si tratta di un evento che per la storia spagnola contemporanea ha rappresentato una sorta di mito fondativo, sebbene non sia stato estraneo a polemiche e a trasformazioni con il passare del tempo. Infatti, il discorso patriottico romantico, ingigantito dal franchismo durante la seconda metà del Novecento, ha dato luogo negli ultimi anni, segnati dall'emergenza dei nazionalismi periferici, ad una visione in cui predomina su altri aspetti la conquista della propria libertà di fronte al potere tirannico (García Cárcel, 2007: 221-274; García de Cortázar, 2008).

Noto agli storici francesi come *campagne d'Espagne* e ai britannici come *Peninsular War*, gli spagnoli hanno attribuito al conflitto una triplice valenza di sollevazione, guerra e rivoluzione². Tutto era cominciato quando Napoleone, nel momento di massimo potere personale e politico, aveva messo gli occhi sull'Europa sudoccidentale nel tentativo di fronteggiare la Gran Bretagna. Propiziò, pertanto, un'intesa con la Spagna allo scopo di invadere il Portogallo, da lungo alleato degli avversari, ma presto fu evidente che l'esercito francese non solo attra-

¹ A questo proposito Bassets (2021), corrispondente a Parigi di uno dei principali quotidiani spagnoli, ha osservato un paese che commemora ma non celebra l'anniversario della scomparsa, diviso tra le molteplici sfaccettature del personaggio, dal giovane generale repubblicano Bonaparte al Napoleone coronatosi imperatore con le proprie mani, ovvero, dal sostenitore dei principi della Rivoluzione al dittatore che dominò l'Europa instaurandovi una dinastia nepotista.

² Secondo i termini stabiliti dal ponderoso studio del conte di Toreno, *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España* (1835), prontamente tradotto in italiano da Ercole Marenesi.

versava il territorio spagnolo, ma occupava stabilmente le principali località del nord del paese. Al clima di malcontento generato da questa situazione si univano le tensioni provocate dallo scontro tra il monarca spagnolo e il suo erede, alimentate da opposte fazioni che cercavano contemporaneamente il sostegno dell'Imperatore. La scintilla della sollevazione scattò nella capitale il 2 maggio 1808, quando la popolazione si alzò contro l'esercito invasore in seguito all'uscita dalla città degli ultimi componenti della famiglia reale. Poco prima, Carlo IV e Ferdinando VII, diventato re in seguito alla forzata abdicazione del padre, erano già stati condotti in Francia, dove Napoleone avrebbe costretto loro a cedere la corona a suo fratello maggiore, Giuseppe.

Nonostante l'immediata e brutale repressione esercitata contro i madrileni, che si erano sentiti "derubati" della loro monarchia, la ribellione si estese rapidamente al resto del territorio peninsulare. Si favorì in questo modo la creazione di organismi di potere, incaricati della tutela del paese nelle zone non ancora occupate dal nemico esterno e in grado di mobilitare l'esercito regolare. La resistenza popolare e i primi successi militari obbligarono Napoleone a mettersi personalmente a capo delle truppe imperiali, riuscendo così ad arrivare in breve tempo alla capitale. Eppure, ciò che era stato concepito come una guerra lampo si sarebbe protratto per sei lunghi anni (1808-1814), durante i quali la superiorità della *Grande Armée* dovette subire i continui assalti della guerriglia³.

Un'incisione dell'epoca (Fig. 1) può aiutare a capire in modo grafico l'entità della campagna spagnola, mostrata con grande efficacia e precisione — reca la data del 11 luglio 1808 — da James Gillray, noto caricaturista britannico, specializzato in satira politica e sociale (Godfrey, 2001). Mediante il ricorso allo spettacolo taurino, legato tradizionalmente alla cultura ispanica, Gillray sottolinea la sfortunata situazione in cui si venne a trovare l'Imperatore. Sull'arena dell'Europa i sovrani europei, affiancati dal Papa e da altre autorità religiose, contemplanano stupiti un Napoleone torero, con la sciabola spezzata in mano e incornato da un toro inferocito che non riesce a dominare, come era già successo invece con quelli rimasti esangui a terra, simbolo di altrettanti regni europei sconfitti. Saltato per aria il torero, insieme al suo «piano per soggiogare il mondo», la scritta sovrastante l'immagine riassume

³ Gli attacchi a sorpresa di piccoli gruppi contro forze regolari sono una tattica praticata sin dall'antichità, ma il termine *guerrilla* si diffuse nelle principali lingue europee agli inizi dell'Ottocento come conseguenza, giustappunto, dell'ostinata opposizione all'intervento napoleonico in Spagna.

la situazione: «Il toro spagnolo è così straordinario per lo spirito che, a meno che il matador non lo colpisca a morte al primo colpo, lo distruggerà sicuramente».



Fig. 1. *La corrida spagnola o il matador corso in pericolo.*
James Gillray © The Trustees of the British Museum, released as CC BY-NC-SA 4.0.

Dall'esilio di Sant'Elena, Napoleone stesso avrebbe individuato l'origine della sconfitta francese in quanto accaduto allora: «cette malheureuse guerre d'Espagne a été une véritable plaie, la cause première des malheurs de la France» (Las Cases, 1824: iv, 236). Inizialmente, Bonaparte aveva immaginato un intervento nella penisola Iberica senza particolari complicazioni, augurandosi la rimozione dei Borboni grazie alle divisioni in seno alla corte e all'applicazione di un programma di riforme in grado di contrastare l'arretratezza e l'ignoranza del paese. Gli obiettivi erano ambiziosi: osteggiare il potere britannico mediante l'accesso al Portogallo, controllare il commercio con le colonie americane per incrementare le risorse da cui attingere nel portare avanti i progetti di espansione e, non ultimo, istaurare la dinastia familiare. La realtà si rivelò, tuttavia, molto più complessa; dal punto di vista economico, la Spagna contava con scarsi mezzi, dato che non era stata in grado di sfruttare adeguatamente le possibilità offerte dal mercato americano; politicamente, l'attacco all'istituzione monarchica ebbe

un effetto controproducente, poiché diede luogo all'organizzazione di una resistenza difficile da annientare; e nel terreno militare, la formazione e il mantenimento del fronte a ovest debilitò le forze imperiali, soprattutto in relazione al conflitto con la Russia (Diego, 2008: 53-63).

La lotta contro i francesi accomunò gruppi di spagnoli con interessi eterogenei, appartenenti alle più svariate provenienze, che in certi ambiti videro il ribaltamento dell'ordine politico e sociale come una vera rivoluzione. Ma è stata vissuta anche come una sorta di guerra civile tra chi riteneva prioritaria la difesa del paese, della corona e della religione cattolica e coloro che anelavano superare definitivamente la società dell'*Ancien Régime* e gettare le basi di una nazione nuova. Tuttavia, la scissione non fu netta: tra i primi, considerati patrioti, alcuni avrebbero visto di buon occhio la rigenerazione della monarchia offerta dall'invasore; ai traditori, per lo più impiegati dell'amministrazione pubblica che accettarono il giuramento di fedeltà a Giuseppe Bonaparte per ragioni di sopravvivenza, si rinfacciava la tutela di interessi soltanto personali⁴, ma in molti casi erano spinti da motivazioni ideologiche che portavano loro ad avvicinarsi ai francesi in nome del bene del proprio paese (Artola, 2008 [1953]: 47-63; Ramón Solans, 2010).

È opportuno ricordare che l'influsso culturale della Francia, persino nei periodi di accesa conflittualità dal punto di vista politico, aveva lasciato impronte profonde in Spagna fin dal Medioevo. Basti pensare, ad esempio, al ruolo svolto dal cammino di Santiago come veicolo di espansione del monachismo cluniacense e la relativa architettura romanica o allo sviluppo della poesia epica in castigliano. Ad ogni modo, il momento di maggiore affinità fu, senza dubbio, il XVIII secolo, a causa del cambio dinastico che portò i Borboni sul trono che era stato degli Asburgo. Benché non si tratti di un fenomeno esclusivamente spagnolo, in quel momento la lingua si contaminò di gallicismi, dilagarono gli usi e costumi francesi, nacquero istituzioni come le reali accademie (della lingua, della storia, della medicina, etc.) e si diffusero le idee dell'*Encyclopédie*, seppur adattate o censurate per evitare contrasti con la religione dominante (Fernández Sarasola, 2010). Fu allora che iniziò a propagarsi l'uso del termine *afrancesado*, inserito nel *Diccionario de Autoridades* già dal 1770 come aggettivo attribuito a chi «imita con afectación las costumbres o modas de los franceses». Risulta

⁴ López Tabar (2001) ha raccolto dati che fanno pensare a poco più di quattro mila persone facenti parte dei diversi ministeri e istituzioni governative, tra i quali si contavano membri della nobiltà e del clero.

evidente la sfumatura dispregiativa, ma ancora non aveva acquisito la connotazione di "traditore" — collaborazionista si direbbe oggi — che che avrebbe assunto nel tempo, quando la parola si adoperò per indicare anche chi aveva abbracciato la causa napoleonica, in sostituzioni di altre più frequentemente utilizzate durante la guerra: *gabacho*, *bonapartista*, *juramentado* o *josefino*⁵. Infatti, Salvá riporta quest'accezione come neologismo soltanto nel 1846: «El español que siguió el partido de Napoleón durante la guerra que este hizo a la Península». Dieci anni dopo, l'uso del vocabolo sembra aver prosperato, come dimostra Pedro Antonio de Alarcón nel titolo di uno dei suoi racconti giovanili, *El afrancesado*. Si tratta del farmacista di un piccolo paese che non esita a essere tacciato di traditore pur di eliminare i nemici della patria attirati con l'inganno nel suo negozio:

He hecho más que todos vosotros por la independencia de la Patria... ¡Me he fingido *afrancesado*...! Y ¡ya veis!... los veinte jefes y oficiales invasores... ¡los veinte!, no los toquéis..., ¡están envenenados...! (48).

Nel significato odierno di *afrancesado* convivono entrambi i concetti, sia quello di affinità con il nemico che quello di seguace della cultura francese, soprattutto, dei valori dell'Illuminismo (Real Academia Española, 2021). Può risultare equivoco, ma riflette l'ambiguità del periodo cui si fa riferimento. È forse può capirsi meglio prendendo in considerazione il fatto che, tra gli intellettuali spagnoli della seconda metà del Settecento, gli appartenenti alla minoranza illuminata accolsero all'inizio persino i principi rivoluzionari, in quanto potevano rappresentare la messa in atto delle loro idee. Almeno fino a quando il governo assolutista di Carlo IV istaurò rigide misure per frenare il "contagio rivoluzionario", visto l'evolversi della situazione in Francia, per cui si bloccava di fatto qualunque tentativo di progresso. Di conseguenza, anche l'accesa al potere di Napoleone e i suoi successi in Europa furono interpretati in un primo momento con simpatia da parte di molti di loro. In seguito, la reazione all'invasione e ciò che significava diventò per alcuni un vero dramma, scissi tra l'idea di modernità e la fedeltà alla patria (Santa, 2002). In questo senso, è rilevante l'esempio del poeta illuminista Juan Meléndez Valdés, tra i primi a incitare alla

⁵ *Gabacho* è usato nel linguaggio colloquiale come sinonimo spregiativo di 'francese'. Deriva dall'occitano *gavach*, 'che parla male' (Real Academia Española, 2021). I termini *juramentado* e *josefino* alludono alla dichiarazione di fedeltà indispensabile per mantenere o accedere alle cariche pubbliche durante il regno di Giuseppe Bonaparte, José I.

sollevazione mediante un componimento in ottonari intitolato *Alarma Española* (1808). Circolato con grande successo persino prima degli eventi del 2 maggio attraverso fogli sciolti, i versi iniziali del *romance* evidenziano la posizione dell'autore schierato con Ferdinando VII, vittima a suo avviso di un perfido nemico che lo ha ridotto in schiavitù mediante false lusinghe:

Al arma, al arma, españoles,
que nuestro buen rey Fernando,
víctima de una perfidia
en Francia suspira esclavo.
En su bondad inocente
como verdad los halagos
creyó de un aleve amigo
y corrió inerme a sus brazos. (20)

Tuttavia, l'impegno patriottico della prima ora non gli fu di ostacolo per accettare il giuramento di fedeltà al nuovo sovrano poco tempo dopo, condizione che favorì il recupero delle cariche pubbliche svolte da Meléndez Valdés precedentemente. Tuttavia, dal punto di vista letterario la sua attività ne risentì, diventando una sorta di "poeta aulico", dedito ai versi di circostanza di scarso valore estetico in lode del re (Moreno Alonso, 2017).

Un percorso molto più travagliato invece si può individuare nella produzione di un altro illustre *afrancesado*, Francisco de Goya, che già alla fine del Settecento aveva ritratto note personalità degli ambienti filofrancesi quali Gaspar Melchor de Jovellanos, Leandro Fernández de Moratín e lo stesso Juan Meléndez Valdés. Con l'arrivo del nuovo secolo, e nonostante i successivi avvicendamenti sul trono, Goya riuscì a rimanere attivo come pittore di corte, ma seppe anche cogliere gli aspetti più crudi della realtà del momento nelle incisioni della serie *Los desastres de la guerra* (1810-1814), oltre a ritrarre una delle figure di spicco della guerriglia, *Juan Martín, El Empecinado* (1809). Infine, una volta concluso il conflitto, offrì la sua interpretazione delle sanguinose giornate con le quali era iniziato: *El dos de mayo de 1808 en Madrid* (noto anche come *La lotta contro i mamelucchi*) e *El tres de mayo de 1808 en Madrid* (ovvero *Le fucilazioni*)⁶.

⁶ A dimostrazione dell'impatto di quanto accaduto in quei giorni sull'immaginario collettivo popolare, descritto magistralmente da Goya, basti pensare che la data del 2 maggio fu subito ufficializzata come festiva, e si celebra tuttora ogni anno nella regione madrilenana.

L'invasione napoleonica scatenò in ambito letterario l'apparizione di una smisurata quantità di pubblicazioni, ma purtroppo non riuscì a far emergere capolavori non solo all'altezza di quelli ispirati a Goya nel terreno delle arti plastiche, ma di scarso interesse se non per il loro valore documentale. Si trattò, per la maggior parte, di opere brevi, sia in versi che in prosa, anonime o firmate solo con iniziali o pseudonimi, di evidente carattere propagandistico e chiaramente schierate contro l'Intruso, incarnazione di tutti i mali. Sia di esempio l'opuscolo *Anteojos nuevos para ver a Napoleón y sus satélites. Se descubre ¿por qué no tiene religión alguna? ¿A quién representa? ¿O de quién es copia? Todo según las sagradas letras y la más convincente demostración de sus señales*, nel quale vengono interpretati diversi simboli tratti dalle Sacre Scritture in riferimento a Napoleone, identificato come lo Sterminatore del genere umano.

Un fenomeno particolare riguardò il teatro, straordinario strumento di propaganda politica data la sua accettazione da parte di un pubblico proveniente da tutte le estrazioni sociali. Anche in questo caso, i cenni alla figura di Napoleone erano stereotipati e, come ha segnalato Freire (2009), la presenza del personaggio sulla scena aggiungeva un incentivo per gli spettatori, esaltati nel vedere l'incarnazione dei protagonisti della guerra calcare il palcoscenico di fronte a loro. Opere della prima ora quali *Napoleón desesperado* insistono nei luoghi comuni della sua crudeltà, ambizione e mendacia, ma erano anche frequenti le *pièce* di carattere satirico come *Napoleón rabiando*, oppure quelle in cui si giocava con la storpiatura dei nomi per provocare il coinvolgimento del pubblico, ad esempio, la "tragedia burlesca" intitolata *El fin de Napoleodrón por sus mismos secuaces*.

Come si può ben capire, la voce degli *afrancesados* trova scarso spazio in questi mezzi e sarà ancora più ridotto dopo la sconfitta dell'Imperatore e il ritorno di Ferdinando VII, che favorisce il ripristino del regime assolutista. Molti sono costretti all'esilio, almeno fino alla breve parentesi del Triennio liberale, tra il 1820 e il 1823. Non è un caso, quindi, se alla scomparsa di Napoleone un antico avversario, presumibilmente vicino agli ambienti *afrancesados*, ricorre ancora una volta all'opuscolo, in questo caso per onorare la sua figura: *A la buena memoria de Napoleón el Benéfico*. Si tratta di un elogio funebre da parte di qualcuno che si dichiara grato a chi è riuscito a diventare «el protector y salvaguardia de la libertad verdadera y de la tolerancia civil y religiosa; el que destruía con mano fuerte lo pernicioso de la sociedad» (16).

Bibliografía

- Alarcón P. A. de, *El Afrancesado*, in *Historietas Nacionales*, Madrid: Imp. Tello, 1881, pp. 33-49.
- Artola M., *Los afrancesados*, Madrid: Alianza, 2008².
- B. de M., *A la buena memoria de Napoleón el Benéfico*, Barcelona: Imp. Francisco Ifern, 1821.
- Bassets M., «Francia conmemora, pero no celebra, el bicentenario de la muerte de Napoleón», *El País*, 5 maggio 2021, in <<https://elpais.com/cultura/2021-05-05/francia-conmemora-pero-no-celebra-el-bicentenario-de-la-muerte-de-napoleon.html>>.
- D.D.M.S., *Napoleón desesperado. Escena trágica unipersonal*, Madrid: Imp. Josef Doblado, 1808.
- Diego E. de, *España, el infierno de Napoleón. 1808-181 Una historia de la Guerra de la Independencia*, Madrid: La Esfera de los Libros, 2008.
- F.C.T., *Anteojos nuevos para ver a Napoleón y sus satélites. Se descubre ¿por qué no tiene religión alguna? ¿A quién representa? ¿O de quién es copia? Todo según las sagradas letras y la más convincente demostración de sus señales*, Madrid: Imp. Josef Doblado, 1808.
- Fernández Sarasola I., «Los afrancesados. Revisión de un concepto», in Ramos Santana, Alberto; Romero Ferrer, Alberto (ed.), *Liberty, liberté, libertad. El mundo hispánico en la era de las revoluciones*, Cádiz: Universidad, 2010, pp. 23-52.
- Freire López A. M., «La imagen de Napoleón en el teatro», in Boixareu, Mercè; Lefere, Robin (coord.), *La Historia de Francia en la Literatura Española. Amenaza o modelo*, Madrid: Castalia, 2009, pp. 459-472.
- Fugier A., *Napoleon et l'Espagne 1799-1808*, Paris: Alcan; trad. spag. Elena Bernardo, Alicia Martorell (2008), *Napoleón y España 1799/1808*, presentación Emilio La Parra, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1930.
- García Cárcel R., *El sueño de la nación indomable. Los mitos de la guerra de la Independencia*, Madrid: Temas de Hoy, 2007.
- García de Cortázar F., «Claves de un bicentenario», in Emilio de Diego, (dir.), *El nacimiento de la España contemporánea. Congreso Internacional 'Bicentenario de la guerra de la Independencia'. Madrid, 7-9 de mayo de 2008*, Madrid: Actas, 2008, pp. 437-448.

- Godfrey R., *James Gillray. The art of caricature*, con un saggio di Mark Hallett, London: Tate Gallery, 2008.
- Las Cases E., *Mémorial de Sainte-Hélène, ou Journal ou se trouve consigné, jour par jour, ce qu'a dit et fait Napoléon durant dix-huits mois*, Paris: Las Cases, 1823, 8 v.
- López Tabar J., *Los famosos traidores. Los afrancesados durante la crisis del Antiguo Régimen (1808-1833)*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- Meléndez Valdés J., *Poesías selectas. La lira de marfil*, a cura di J.H.R Polt, George Demerson, Madrid: Castalia, 1981.
- Moreno Alonso M., «Meléndez Valdés, poeta áulico de José Bonaparte», *Revista de Estudios Extremeños*, 74, 2017, pp. 403-456.
- Paz y del Rey T. de, *Napoleón rabiando. Cuasi comedia del día*, Madrid: Imp. Benito Cano, 1808.
- P.D.J.O.Y., *El fin de Napoladrón por sus mismos secuaces. Con una carta del infierno al Emperador de los diablos, en la que le da quejas de su mal proceder*, Madrid: Imp. de la calle de la Greda, 1808.
- Ramón Solans F. J., «En torno a la definición de "afrancesado"», in Ramos Santana, Alberto; Romero Ferrer, Alberto (eds.), *Liberty, liberté, libertad. El mundo hispánico en la era de las revoluciones*, Cádiz: Universidad, 2010, pp. 85-99.
- Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Madrid: Ibarra, 1770.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., in <<https://dle.rae.es/>>, 2021.
- Salvá V., *Nuevo diccionario de la lengua castellana*, Paris: Salvá, 1846.
- Santa À., «La Guerra de la Independencia y la imagen napoleónica», in Mercè Boixareu; Robin Lefere (coord.), *La Historia de España en la literatura francesa. Una fascinación...*, Madrid: Castalia, 2002, pp. 469-486.
- Toreno Conde de. J. M. Queipo de Llano Ruiz de Saravia, *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*, Madrid: Imp. de Tomás Jordán, 5 v. Trad. it. Ercole Marenesi (1838), *Storia della sollevazione, guerra e rivoluzione della Spagna*, Milano: Angelo Bonfanti, 1835-1837.

D'Annunzio e il culto napoleonico

Roberto Puggioni

Il diagramma della mitografia napoleonica, man mano stratificatosi lungo l'Ottocento letterario italiano, presenta nel primo Novecento curvature e visioni prospettiche assai difformi, intrinseche all'evoluzione stessa delle poetiche e del loro legame con le vicende storiche-culturali coeve. Italo Svevo, per esempio, opera un processo di demitizzazione, sospingendo Bonaparte in un clima dove primeggia la quotidianità, «perché si può somigliare a Napoleone restando molto ma molto più in basso»¹; mentre Pascoli ne rielabora la consolidata trasfigurazione prometeica, ora calata nella dimensione atemporale di Sant'Elena, dove «Nè luce v'è nè buio»². Ma è soprattutto d'Annunzio a riservare un'attenzione pervasiva alle prerogative eroiche attribuite al corso e a subirne una fascinazione duratura.

Ammirato come pochi altri personaggi storici, Napoleone costituisce per l'abruzzese un ponte biografico che congiunge il liceale del Cicognini di Prato al poeta della maturità, all'autore della prosa memorialistica, al vate "recluso" e malinconico del Vittoriale.

«Le figure della mia poesia insegnano la necessità dell'eroismo», scrive a più riprese il letterato, secondo un'idea dell'eroismo che nell'adolescenza aveva iniziato a manifestarsi attingendo alla costellazione dei classici greci e latini, sulla quale si innestano alcune figure esemplari della modernità. Napoleone, in particolare, nel sentire del liceale, acquista una posizione centrale, diviene riferimento di un culto quasi ossessivo, che sarà poi espresso più avanti nella scrittura frammentaria

¹ Si veda in proposito Matteo Palumbo, *"Ei fu". Vita letteraria di Napoleone da Foscolo a Gadda*, Roma, Salerno editrice, 2021, pp. 72-81.

² Si fa qui riferimento a *Napoleone*, il poemetto pubblicato, con un'illustrazione di Plinio Nomellini, nei postumi Giovanni Pascoli, *Poemi del Risorgimento*, Bologna, Zanichelli, 1913.

delle *Prose di Ricerca* e della «contraffazione del tempo»³. Si deve infatti alla tarda stagione umbratile del d'Annunzio memorialista il suo peculiare contributo mitografico alla già imperitura fama del còrso, soprattutto mediante le pagine del *Compagno dagli occhi senza ciglia* e, successivamente, con i recuperi mnestici affastellati nel mausoleo in-forme rappresentato dal *Libro segreto*.

La prosa autobiografica del *Compagno* è polarizzata in tempi e luoghi centrali dell'esperienza dannunziana: gli anni del Cicognini di Prato; la dimora "rinascimentale" della Capponcina a Settignano, abitata tra il 1898 e il 1910; il soggiorno ad Arcachon, in Normandia, nel '12, durante l'esilio francese; e infine il Vittoriale, dove il poeta lavora alla redazione definitiva del testo pubblicata da Treves nel '28⁴, con dedica a Eleonora Duse.

«Sorta di anamnesi testamentaria della propria esistenza»⁵, questo racconto "autobiografico" prevede, nell'impianto narrativo, la visita a Settignano, nel 1900, del vecchio compagno liceale Dario, descritto come rassomigliante nell'adolescenza – per i tratti del viso e l'assenza di ciglia – all'immagine vulgata dell'iconografia napoleonica. Qui, lo scrittore, impegnato nella stesura del *Fuoco*, e l'amico dell'adolescenza, ora ammalato di tisi e al tracollo economico, rammemorano retrospettivamente il loro legame giovanile e la passione condivisa per l'eroe francese. Racconto autobiografico, si è detto, ma con non pochi discostamenti dal vissuto dannunziano, che incorpora con il personaggio di Dario una figura d'invenzione, priva di riscontri documentali pertinenti per riconoscerlo come un autentico sodale cicogniniano del giovane Gabriele. I trapassi temporali segnano lo scorrere della narrazione, il discorso oscilla costantemente tra gli anni che furono e il presente dello scrittore sull'onda del *refrain* «Ti ricordi? Ti ricordi?», che apre il sipario della comune, subitanea infatuazione per il condottiero transalpino, vero collante della loro amicizia.

³ Manuele Marinoni, *D'Annunzio o della malinconia. Le «Faville del maglio»: esempio di Journal intime*, «Otto/Novecento», XLIII, 1, 2019, p. 7.

⁴ Scritta ad Arcachon, la lunga prosa memoriale viene pubblicata dapprima in sei puntate sul «Corriere della Sera» di Albertini (25-26 dicembre 1912; 1°, 5, 12, 19 gennaio e 2 febbraio 1913), poi – con significative rielaborazioni – nel secondo volume delle *Faville del maglio* pubblicato dai Fratelli Treves nel 1928 con il titolo *Il compagno dagli occhi senza cigli e altri studi del vivere inimitabile*.

⁵ Raffaella Bertazzoli, *La memoria 'breve' delle Faville del maglio*, «Archivio d'Annunzio», 6, 2019, p. 51.

Come in un teatro agito prevalentemente dentro le mura collegiali, si assiste alla sacralizzazione di Bonaparte in un'aura di suggestione avviluppata intorno alla lucerna che illumina i "vangeli" napoleonici su cui sono chini i due liceali: «io e il mio amico dovevamo andare incontro al nostro signore, e il nostro Signore si chiamava Napoleone Bonaparte. Riaccendevamo la lucerna per abbandonarci alla celebrazione dell'eroe e della sua gesta» (*Compagno*, 399)⁶.

I libri di argomento napoleonico, appunto, rappresentano nella rievocazione scenica il baricentro del processo di formazione e infatuazione dei due giovani, sono il tramite tra passato e presente narrativo, richiamano inoltre la circolazione negli anni '70 dell'Ottocento di quei testi. La biblioteca napoleonica del liceale, che costituiva ancora il nucleo portante del relativo fondo librario dannunziano custodito alla Capponcina, è ora – nella finzione narrativa – nuovamente consultabile dai due amici ritrovati, sulle tracce del tempo perduto e di quella che fu la progressiva elaborazione del culto per Bonaparte, una fascinazione che pare risorgere nella pietà del presente generata dalle precarie condizioni di Dario. Al contempo, per il lettore si apre uno spaccato su volumi che anche in Italia, come su scala europea, avevano avuto una estesa diffusione concorrendo incisivamente alla costruzione del mitologema napoleonico.

In primo luogo, va ricordato un libro non citato nel racconto ma di importanza sostanziale – secondo la persuasiva ricostruzione di Annamaria Andreoli⁷ – per l'ideazione del *Compagno*, ovvero *Napoleone. La sua corte, la sua famiglia*⁸ di Alberto Lumbroso, erudito e giornalista eclettico che opera nella capitale e si dedica, fin dalla tesi di laurea, agli studi napoleonici, pubblicando diverse monografie e divenendo fondatore e direttore della «Revue napoléonienne»⁹. Prima censore, poi estimatore di d'Annunzio, Lumbroso promuoverà il salvataggio della

⁶ Si cita d'ora in poi dall'edizione Gabriele d'Annunzio, *Le faville del maglio*, con apparati informativi di A. Andreoli e A.P. Cappello, Edizione digitale nel Centocinquantesimo della nascita di Gabriele d'Annunzio con il patrocinio della Fondazione «Il Vittoriale degli Italiani», Milano, Mondadori, 2013.

⁷ Annamaria Andreoli, *La memoria napoleonica*, in *Il Comandante e l'Imperatore. D'Annunzio e il mito di Napoleone*, Roma, Novamusa Toscana, 2001, pp. 76-77. Il volume costituisce il catalogo della mostra svoltasi a Portoferraio, presso la storica residenza napoleonica di Villa San Martino, 28 aprile-30 settembre 2001.

⁸ Alberto Lumbroso, *Napoleone. La sua corte, la sua famiglia*, Roma, La rivista di Roma, 1911.

⁹ Sulla figura di Lumbroso si veda Franco Garofalo, *Rileggendo Alberto Lumbroso*, in «Rassegna storica del Risorgimento», LII (1965), 1, pp. 34-46.

biblioteca della Capponcina, in odore di confisca giudiziaria, quando il vate sarà costretto ad abbandonare l'Italia per debiti, favorendone la custodia da parte del comune amico Annibale Tenneroni. Da Arcachon, in una lettera del 7 maggio 1912, d'Annunzio scriveva a Lumbroso:

grazie del magnifico Napoleone. Su la duna, lo leggevo la sera; e avevo intorno a me tutti i fantasmi di Sant'Elena venuti dall'Oceano. / L'amico Tenneroni Le dirà come la "Fondazione" possa con una somma assai modesta acquistare un fondo di manoscritti (diciassette!)¹⁰.

La ricezione del libro sembrerebbe, dunque, tutt'altro che marginale per la maturazione del progetto di scrittura della lunga *Favilla*. D'Annunzio era da tempo a conoscenza dell'opera napoleonica elaborata da Lumbroso, il quale avrebbe voluto riportare anche un piccolo contributo ascrivibile al letterato pescarese. Lumbroso, infatti, chiedeva al poeta il 29 agosto 1909:

si tratta di quel singolarissimo aneddoto, da Lei narrato alla nostra tavola due anni orsono. E si tratta di quella non incruenta zuffa fra Lei e un suo compagno di scuola che al Cicognini aveva osato sputare innanzi al suo *Mémorial de Sainte-Hélène*, ben rilegato dono paterno alla sua allora modesta biblioteca. L'aneddoto è graziosissimo, ripeto, e – cosa rara quando si tratta dei fatti Suoi! – poco conosciuto: anzi, credo, sconosciuto del tutto. Nel mio telegramma io Le chiedeva di scrivermelo in una letterina, che avrei riprodotta in fac-simile in principio ad un volume, molto lussuoso tipograficamente, ch'io ho sotto i torchi a Milano, su Napoleone, la Sua Corte e la Sua famiglia. / Interrompa dieci minuti il Suo¹¹.

Un episodio, quello della "zuffa" per lesa maestà napoleonica, che d'Annunzio includerà, invece, nelle pagine del proprio racconto. Certamente il testo di Lumbroso dovette essere un ausilio importante per l'esule orfano del proprio patrimonio librario. Nondimeno, nel *Compagno*, la biblioteca della Capponcina si configura come luogo essenziale delle nostalgiche rievocazioni dello scrittore, il quale, peraltro, in un fugace anacronismo non emendato, confonde il tempo finzionale della narrazione, il 1900, con i giorni della composizione francese del racconto¹².

¹⁰ Lettera riportata dalla Andreoli in *La memoria napoleonica*, cit., p. 76.

¹¹ Ivi, p. 77.

¹² *Compagno*, p. 414: «Mi soffermo a raccogliere in me il sentimento della mia casa

Nel racconto viene esaltata la potenza viscerale delle opere che avevano agito sulla fantasia dei due adolescenti, sul loro coinvolgimento emotivo, ora mescolata con le inquietudini del presente e con il blasfemo oblio di un voto non adempiuto per l'eroe:

Sai? Quel libro, l'ho ancora, l'ho qui. Vuoi rivederlo?» Mi levo, per uscire dalla stanza.

Un'allegrezza subitanea accompagna i miei primi passi. La lunga sala del Coro è meno calda, volta a settentrione, già invasa dall'ombra [...] Dario ha ricominciato a tossire, da prima sommesso, poi sempre più forte, come liberato d'una costrizione nella mia assenza momentanea. Ogni volta che la tosse grassa si spegne nella pezzuola, mi manca il respiro. M'allontano, varco una soglia, varco un'altra soglia, entro nella biblioteca. La tosse è laggiù, più fioca, più rada. Ma la presenza dell'uomo infermo e infelice è da per tutto; occupa tutta la casa; non la lascia più vivere se non di sé, non la lascia più respirare se non a traverso i suoi polmoni disfatti.

M'inginocchio a piè dello scaffale dove ho riposto i libri che in diverse epoche della mia esistenza mi furono donati da mio padre; chino gli occhi per ritrovare quello. La mano bianca e grave sembra che s'accompagni alla mia nella ricerca, il respiro grosso è vicino al mio soffio.

I libri sono là, negli ultimi palchetti, da qualche tempo dimenticati, coperti di polvere. Un'aria funebre è intorno a loro. «Ho dimenticato anche te? Ho potuto vivere giorni e giorni senza di te? E mesi e mesi, e forse anni! L'erba è cresciuta sul tuo sepolcro, là su la collina che guarda il mare, dove io non son più tornato. Volli che sul tuo sepolcro non fosse posto se non un sasso rude e il tuo nome, per venire un giorno io stesso a porvi un più gran segno. E non son venuto ancora. E non ho adempiuto il voto. E l'oblio nutre l'erba. (*Compagno*, 414)

La prima opera che inaugura la rassegna della biblioteca napoleonica, costituita in origine con le donazioni del padre dello scrittore, è rappresentata non dagli «otto volumi» del *Memoriale*, come avrebbero desiderato i due, ma dalla «Storia di Napoleone di P. M. Laurent de l'Ardèche, illustrata da Orazio Vernet, voltata in italiano da Antonio Lissoni e da esso "cresciuta delle imprese militari delle soldatesche italiane." Torino, per Alessandro Fontana, 1839» (*Compagno*, 417), citata con puntuali riferimenti bibliografici; un testo che aveva goduto di una discreta diffusione, anche grazie alle *Giunte* di Lissoni che celebravano

solitaria, dove soli vivevano ieri i libri eterni, dove gli spiriti delle vecchie cose adunate si mescolavano alla sostanza delle pagine meditate.»

«le imprese militari italiane dall'anno 1800 al 1814», e legavano l'impegno bellico risorgimentale all'apporto dato dagli italiani alle campagne condotte da Bonaparte. La riscoperta di quelle pagine rappresenta per i due liceali il disvelamento di un mondo d'inedito eroismo, animato dalla potenza delle celebri immagini di Vernet:

Sublime esaltazione dell'eroe nel cuore di un fanciullo! Anelito d'una verginità inquieta verso l'inaccessibile gloria! Per la prima volta in quella sera seppi veracemente come una creatura possa ardere.

Non avemmo subito gli otto volumi: la gioia ci fu misurata perché non ci soverchiasse. Soppesammo, palpammo, esaminammo quel solo, più massiccio. Aveva il dosso e gli spigoli di marroccino rosso, il taglio dorato, le facce marmorizzate. Non so perché, ci pareva pesantissimo come un massello di bronzo, come un disco da scagliare più oltre. Quando l'aprimmo, respirammo insieme nella pagina breve l'ebrezza dell'immensità. Un gruppo di veterani giganteschi, a guisa di cariatidi addossate, sosteneva il monumento equestre dell'Imperatore cinto di lauro, più alto che la più alta alpe; e il lieve mondo pareva covato dalla grande ombra.

Chi ci renderà quella potenza di sogno e di prodigio, per cui tanta animazione sorgeva da sì fiacco disegno? La sigla fatale sul frontespizio, l'iniziale del Nome sormontata dal simbolo dell'Eternità, ci tenne da sola per lungo tempo fissi in un fascino silenzioso, mentre un oscuro mare fluttuava in entrambi al medesimo livello.

E poi ancora:

Quella sera non demmo che qualche rapida occhiata alla prosa dell'ex-sansimoniano giudice e bibliotecario; ma su le cinquecento immagini del pittore del Ponte d'Arcole e di Wagram ricomponemmo con la nostra fantasia tutta la gesta, indugiandoci sopra gli argini dell'Adige, negli stagni della pianura veronese, fra le canne stroncate dal piombo austriaco, ove il giovine eroe dalla gota macra e dalla capellatura liscia ci appariva svelto e pieghevole come un leopardo. (*Compagno*, 417)

L'estasi immaginifica prodotta dal libro alimenta la fratellanza spirituale tra Dario e Gabriele, sedotto, quest'ultimo, da un senso di «selvaggio, indistinto», da una forza mimetica che lo induce a chiedere all'amico la prova estrema: «"Benché tu somigli al Bonaparte, moriresti per me sul ponte d'Arcole come il Muiron?" Egli non esitò a rispondere: "Sì, certo".» In un racconto dove ben presto Dario si manifesta come una sorta di doppio debole di Gabriele, il narratore esprime la

propria differenza, sotto il segno di un modello napoleonico condiviso e tuttavia diverso negli esiti, poiché alla debolezza che connoterà la sorte del compagno si contrappone ciò che deve intendersi come precoce avvisaglia degli slanci eroici del futuro vate: «Non so perché, io già sapevo che il mio destino era il più forte e che dovevo esigere dai miei prossimi la devozione cieca e l'intero dono.» (*Compagno*, 418)

Il narratore autobiografo rielabora poi il flusso delle immagini di Vernet celebrando la presa incommensurabile sul proprio animo giovanile del connubio tra l'eroe e gli spazi senza confini del mare – percepiti in contrasto con il «carcere» toscano del Collegio – epifania dopo epifania, sino al letto di morte napoleonico:

Lo spazio s'allargava intorno alla nostra ansia; la notte non aveva più orizzonte; tutto il mondo assumeva l'aspetto d'un mare periglioso dove fosse necessario navigare, con l'occhio fisso alla stella. E il condottiero balzava nel palischermo; s'accostava alla nave tarda il cui nome era il nome del giovine eroe caduto sul ponte d'Arcole per aver tentato di coprirlo col suo corpo; s'accostava alla nave di Cesare che doveva portare la fortuna di Cesare più celere di tutte le vele. Ed era il dì sette di fruttidoro dell'anno settimo.

La fregata salpò, con i suoi tre alberi a coffe, e con le sue tre gabbie, con le sue due batterie di cannoni. [...]

Sul mare egli era più mio, apparteneva più profondamente al mio sogno; ché dalla mia spiaggia natale avevo portato meco nel mio cuore il rombo marino e ogni giorno, là, nella carcere toscana, mi ricordavo di aver toccato nel tuffo la sabbia profonda e di aver esplorato con gli occhi aperti la luce del gorgo rattenendo il respiro dietro le labbra salse. Cosicché, com'ebbe per vent'anni calpestato la terra, io lo ripresi ancora sul mare, lo rifeci mio nell'Isola della sua fine.

Eccolo nel suo letto di morte, nel suo letto da campo, coperto col mantello azzurro che l'Imperatore portava a Marengo. Ha in capo il cappello dalla coccarda tricolore, ha un crocifisso sul petto. Un'aquila d'argento sostiene i cortinaggi bianchi. Presso il capezzale un vaso d'argento contiene il cuore maraviglioso. (*Compagno*, 421)

Il passaggio successivo di quel percorso di formazione ammantato di magismo prevede il contatto con il bramato *Memoriale*, il breviario obbligato di diverse generazioni europee dell'Ottocento, che forse più di ogni altro volume contribuì alla trasfigurazione napoleonica «come forma mitica ancor più che come personaggio storico»¹³. Il cicogninia-

¹³ Luigi Mascilli Migliorini, *Introduzione* a Emmanuel de Las Cases, *Memoriale di*

no ne possedeva l'edizione in lingua francese del '28, un'opera da scoprire con devozione religiosa, fonte a cui abbeverarsi di una epopea irripetibile, sino alla fascinazione commossa provocata dalla tomba dell'eroe disposta al centro del documento cartografico:

Gli otto volumi erano su la tavola: *Mémorial de Sainte-Hélène*. Era la ristampa del 1828, pel libraio Lecointe, nella rilegatura del tempo. In principio, dopo l'indice dei sommarii, stava ripiegata in più ripiegature la carta dell'Isola.

Dario la spiegò con infinita cautela, come un divoto avrebbe spiegata una reliquia di lino, la santa Veronica del sudario di Cristo. Il margine era ingiallito; alcune macchie rossigne erano sparse qua e là. L'Isola aveva la foggia d'una foglia rosicchiata all'orlo dagli insetti e malata d'autunno. Quasi nel centro un segno non più grande d'un punto indicava la Tomba di Napoleone. E intorno si stendeva il deserto d'acqua infinito, l'esilio irrevocabile.

Eravamo chini a guardare, a guardare, nel chiarore della lampada, senza saziarci... (*Compagno*, 422)

In ultimo, a integrazione delle preziose reliquie testuali necessarie all'osservanza del culto napoleonico, i due liceali potevano disporre di due altre opere fornite questa volta, nella finzione narrativa, da Dario, e anche in questo caso citati con rigorose precisazioni bibliografiche. Volumi di più ridotta diffusione nella penisola¹⁴, adottati nel racconto quali ulteriore nutrimento per l'animo eroico dei personaggi e per la loro interiore, immaginata partecipazione a quegli straordinari avvenimenti storici:

La nostra biblioteca napoleonica era fondata. Dario v'aggiunse il *Manoscritto del Mille ottocento dodici* di quel minuzioso e probo barone Fain segretario archivistista dell'Imperatore, e l'opera polemica del generale Gourgaud su *Napoleone e la Grande Armata in Russia*: l'una nell'edizione del 1827 fatta dal libraio Delaunay, l'altra nell'edizione del 1825 fatta

Sant'Elena, Milano, BUR, 2013, p. 9.

¹⁴ L'autore fa riferimento al diario di guerra di Agathon Jean-François Fain, *Manuscrit de mil huit cent douze, contenant le précis des événemens de cette année, pour servir, a l'histoire de l'empereur Napoléon*; par le Baron Fain, son secretaire-archiviste a cette époque, Paris Delaunay libraire, 1827; e alla rivisitazione critica del testo di Ségur da parte del generale Gourgaud, *Napoléon et la grande armée en Russie, ou examen critique de l'ouvrage de m. le comte Ph. de Ségur*; par le général Gourgaud, ancien premier officier d'ordonnance et aide-de-camp de l'empereur Napoléon, Paris, Bossange Frères Libraires, 1825.

dai fratelli Bossange in Parigi. Erano alcuni volumi un po' muffiti, con la rilegatura rabberciata, dai cartoni storti e dalla culatta logora; ma avevano nella nostra immaginazione un pregio arcano, perché provenivano da un giardiniere di Boboli, che li teneva dietro una cassa piena di bulbi, chi sa come, chi sa da quando. (*Compagno*, 423)

Lungo le pagine del *Compagno*, alla formazione libreria dei due ragazzi si affianca una intensa attività di ricerca esterna alle mura del Cicognini, con il proposito di recuperare cimeli e memorie riconducibili al condottiero, anche mediante un collegiale elbano considerato «come il solo tra i sudditi superstiti dell'Imperatore», presto piegato lui pure alla «febbre corsa» e dedito «a scoprir le vestigia imperiali nella sua isola ferrigna». Persino gli amori estivi del giovane Gabriele finiscono nel caleidoscopio napoleonico, la prosa autobiografica contempla l'infatuazione per una giovane fiorentina reputata una reincarnazione di Maria Walewska, «la bella Polacca di diciott'anni, bionda e cerulea, la cui dedizione all'invocato liberatore della sua patria parve una sorta d'immolazione sublime.» (*Compagno*, 425)

I passi sin qui riportati sono bastevoli a comprendere l'ossessivo apporto della fascinazione napoleonica alla prosa dannunziana; la sfaccettata presenza di Bonaparte nella «linea grande» di questa *Favilla* ne testimonia il peso nel *Bildungsroman* dell'autore, allude nondimeno all'onda lunga di un modello di eroismo moderno che rimarrà persistente, come si è detto in principio, anche per l'affermato vate del primo Novecento. Ci si può domandare, in una prospettiva analitica di sociologia della cultura, quanto diffusa potesse essere una infatuazione di tale portata negli anni liceali dello scrittore e nel periodo della pubblicazione del testo, ma su questo versante il *Compagno* non può essere ritenuto significativo. Come è stato prudentemente osservato, è «difficile stabilire quanto tra i giovani italiani coetanei di D'Annunzio o da lui successivamente influenzati, soprattutto in quelli più attratti dallo spirito di rivolta e dal gusto per l'avventura, abbia davvero fatto presa questa specie di fanatismo napoleonico, alimentato da letture obbligate, ricerche di cimeli, manie collezionistiche, memorie orali, veri e propri feticismi, persino transfert emotivi e corporali. Il racconto probabilmente dice molto anche su certe mode, gusti e tendenze generazionali»¹⁵.

Il racconto testimonia di certo anche di una tensione costante presente nelle *Faville del maglio*, dove la prosa memoriale offre a d'Annun-

¹⁵ Alessandro Campi, *L'ombra lunga di Napoleone*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 25.

zio il terreno più favorevole per la deflagrazione di «un narcisismo che vede nell'autobiografia lo sbocco obbligato. Non più una serie discontinua di 'apparizioni' [...] al passato si ritorna con l'intento di cogliervi i 'segni dell'alta sorte', il presagio di un destino d'eccellenza»¹⁶.

Una tensione stilistico-espressiva analoga, congiunta con tracce evocative della suggestione napoleonica, è confermata nell'opera che suggella e chiude la produzione maggiore del poeta, *Il libro segreto*, «il suo testamento umano e letterario», licenziato non a caso il 5 maggio 1935, con datazione evidentemente non casuale, giacché richiama due eventi emblematici: la morte di Napoleone e l'*Orazione per la sagra dei mille*, pronunciata nel 1915 sullo scoglio di Quarto da un d'Annunzio appena rientrato dalla Francia per proporsi come paladino degli interventisti italiani. Il *Libro segreto*, pubblicato dopo lunga e incerta gestazione, è forse – per la sua struttura aperta, fortemente caratterizzata dal procedere per frammenti – una delle prove più innovative e moderne dell'autore, è l'esito estremo della stagione delle *Prose di ricerca*. Dopo l'*Avvertimento* iniziale, seguono due altre sezioni, la *Via crucis*, segnata da una «tensione agiografica lineare prevalente sugli eventi», e *Regimen hinc animi*, la parte più cospicua. Pietro Gibellini, tra i più acuti studiosi di questo labirinto testuale, ha rilevato come in quest'ultima sezione, in particolare,

la poliedrica varietà dei temi, dei modi, dei metri produce una visione corpuscolare; ci introduce nella penombra dell'animo dannunziano. L'autore cerca per addizione ciò che nella *Via crucis* cercava per sottrazione. Riflessioni estetiche, ricordi, fantasie, impressioni, sogni, versi, memorie di orge e postille erudite, brani di racconto e motti sentenziosi si susseguono senza ordine "apparente", realizzando per spaccati di vita vissuta o di vita "cerebrale" la summa dell'esperienza dannunziana¹⁷.

In questa sorta di flusso di coscienza, le occorrenze napoleoniche sono quantitativamente più ridotte rispetto al *Compagno*, tuttavia connotate da memorie di non trascurabile rilevanza per il d'Annunzio che ha sperimentato gli slanci eroici non solo sulla pagina, dopo avere par-

¹⁶ Annamaria Andreoli, in G. d'Annunzio, *Prose di ricerca*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, Milano, Mondadori, 2005, 2, pp. 3321-2.

¹⁷ Pietro Gibellini, *Introduzione a Gabriele d'Annunzio, Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, Milano, BUR, 2010, p. 20.

tecipato direttamente ai cruenti eventi bellici della Prima Guerra mondiale e dopo avere guidato l'impresa di Fiume. Napoleone si affaccia nel testo con valenze più eterogenee e meditate, talvolta anche solo per imprimere un ritmo ai lacerti mnestici destrutturati nell'architettura del *Libro segreto*. Nella *Via crucis*, dalla malinconica tentazione di morte scaturisce l'allineamento di diversi personaggi illustri, i quali, a differenza del vate, non avevano dovuto subire l'umiliazione della «turpe vecchiezza» che si abbatteva sulla «grazia» e la «potenza»:

Non perdonavo alla vita l'angustia ond'ero oppresso. alla mia età l'Alighieri era sul limitare della morte, il Bonaparte l'aveva già varcato, se Giorgio Barbarelli e Vincenzo Bellini s'eran rivelati e s'erano spenti a trent'anni [...] (LS, 106)¹⁸

Quasi come un richiamo agli anni adolescenziali narrati nel *Compagno* ritorna nella stessa sezione più compiutamente autobiografica la felice ombra napoleonica mai dismessa, sebbene vista ora con maggiore distanza e qui appaiata ad altro paradigmatico modello eroico:

Quanto le maschere e le fortune del Còrso mi agitarono sul limitare dell'adolescenza inquieta e nel colmo della virilità malcontenta! ma se io avessi potuto essere il Bonaparte avrei voluto anche essere il Macèdone: con un ardore molto più vasto e più alto avrei voluto agguagliarmi alla vita di Alessandro nell'Asia. (LS, 112)

Ma è nella centrifuga cumulativa del *Regimen* che il condottiero francese viene riproposto in battaglia, in funzione amplificativa dell'esperienza di Fiume. Lo scrittore può così tributare giusta gloria alla figura del legionario Italo Conci – e a se stesso – dotato di una «bravura inconsapevole del rischio, che è la mia medesima», superiore al «coraggio di quel giovine Bonaparte febricitante, infetto di scabbia e di gelosia, balzato da cavallo a co del ponte d'Arcole ingombro di cadaveri non bastevoli a celargli il varco del suo destino.» Eppure, non manca anche in questo caso l'evocazione di un comune segno del destino, una sorte parallela a quella di Napoleone, se è vero che come il còrso anche d'Annunzio aveva patito la febbre all'abbrivio dell'esperienza di Fiume, quando l'11 settembre del '19 guidava i suoi Arditi in marcia verso

¹⁸ Si farà d'ora in poi riferimento all'edizione del *Libro segreto* curata da Gibellini e citata nella nota precedente.

Ronchi, se si dà credito alla notizia riportata nel suo messaggio spedito a Mussolini¹⁹.

Sono ancora le memorie di Fiume a favorire il dialogo con Bonaparte, a cui lo scrittore si rivolge ricorrendo a una pratica divinatória dedicata, la «rapsodomanzia napoleonica», strumento di interpretazione simbolica delle reliquie in possesso del vate, sulle quali aveva fantasticato anche il Gabriele liceale.

La tabacchiera del primo Napoleone, donata a d'Annunzio da uno dei suoi legionari più prodi, il quale vantava tra i suoi avi un «veterano della Beresina», viene descritta con una *ekphrasis* che la visualizza come «un singolare allestimento, quasi un'edicola votiva»²⁰. Per il tramite dell'umor malinconico, il contenitore innesca la convinzione che si tratti della stessa tabacchiera usata da Napoleone a Sant'Elena: «mi piace di essere credulo quando non voglio contrariare le immaginazioni della mia malinconia». Una tabacchiera, si può presumere, adottata dal Comandante fiumano anche per conservare altre sostanze di cui, come è noto, faceva uso: «Basta. conviene allegrarsi. stasera la teca del vizio nasale è a me patetica più di ogni altra orliquia.» (LS 211).

Non meno caro al poeta è un secondo tramite materiale ricordato nelle pagine del *Libro segreto*, la riproduzione mascheraria del volto napoleonico, gemellata alla tabacchiera: «Lo pongo accanto alla maschera mortuaria conosciuta, alla tardiva impronta, pensando che tre ore dopo il trapasso egli aveva il puro viso del Primo Console.» (LS 207)

Entrambe i cimeli si conservano oggi al Vittoriale, in un "sacrario" custodito nella Stanza del Mappamondo.

La rapsodomanzia napoleonica non esaurisce l'interesse dannunziano per il corso, d'Annunzio non trascurò di certo l'osservazione più analitica delle modalità di successo di un personaggio storico impostosi come un costrutto mitico. Lo stesso narratore del *Compagno* aveva precisato che «il mito di Napoleone è nato dal culto delle immagini», evidenziando la straordinaria capacità del condottiero francese di orchestrare una campagna di autopromozione della propria figura pub-

¹⁹ «è una scatola ovale tagliata nel duro legno di una noce di cocco, annerita com'ebano, in due valve che serra una lista d'argento. v'è incisa la Trinità nel coperchio tondo, a mezzo dell'ovale. e di sotto, in un altro tondo corrispondente, è incisa la Madre dalle sette spade, l'Addolorata. e il segno rivela una mano di ottimo artefice.» (LS, 207) Si vedano in proposito le *Annotazioni* di Giorgio Zanetti, in G. d'Annunzio, *Prose di ricerca*, cit.

²⁰ Ivi.

blica, politica e militare, affidandosi «ai poeti cesarei» e «alle stampe popolaresche» (437).

Il «demone mimetico» del poeta ingloba le lenti del sociologo avvertito, Napoleone è recepito anche sotto questa angolatura come uno dei “maestri” del vate, il quale sin dalla prima affermazione negli anni romani aveva mostrato piena contezza dei meccanismi dell’industria culturale moderna, rivelandosi un abile manovratore del sistema giornalistico e delle tecniche di *réclame* utili alla costruzione della propria immagine pubblica. L’esemplarità della parabola storica del francese contemplava un eroismo innervato di forza comunicativa, una lezione di rara suggestione per chi – specie durante il periodo interventista, la partecipazione alla Grande Guerra e l’impresa di Fiume – si proponeva come guida carismatica ed eroe nazionale, «maestro» di scrittura e d’azione, persuaso della «necessità dell’eroismo»:

Per ciò io mi considero maestro legittimo; e voglio essere e sono il maestro che per gli italiani riassume nella sua dottrina le tradizioni e le aspirazioni del gran sangue ond’è nato: non un seduttore, né un corruttore, sì bene un infaticabile animatore ch’eccita gli spiriti non soltanto con le opere scritte ma con i giorni trascorsi leggermente nell’esercizio della più dura disciplina. Le figure della mia poesia insegnano la necessità dell’eroismo²¹.

²¹ Filippo Surico, *Ora luminosa*, in Gabriele d’Annunzio, *Interviste a D’Annunzio (1895-1938)*, a cura di G. Oliva, Lanciano, Carabba, 2002, p. 620.

Bibliografia

- Andreoli A., *La memoria napoleonica*, in *Il Comandante e l'Imperatore. D'Annunzio e il mito di Napoleone*, Roma: Novamusa Toscana pp. 76-77. Catalogo della mostra svoltasi a Portoferraio, presso la storica residenza napoleonica di Villa San Martino, 28 aprile-30 settembre 2001.
- Bertazzoli R., *La memoria 'breve' delle Faville del maglio*, «Archivio d'Annunzio», 6, 2019.
- Campi A., *L'ombra lunga di Napoleone*, Venezia, Marsilio, 2007.
- d'Annunzio G., *Il compagno dagli occhi senza cigli e altri studii del vivere inimitabile*, Faville del maglio, II, Milano, Fratelli Treves, 1928.
- d'Annunzio G., *Prose di ricerca*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, Milano, Mondadori, 2005.
- d'Annunzio G., *Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, a cura di P. Gibellini, Milano, BUR, 2010.
- d'Annunzio G., *Le faville del maglio*, con apparati informativi di A. Andreoli e A. P. Cappello, Edizione digitale nel Centocinquantesimo della nascita di Gabriele d'Annunzio con il patrocinio della Fondazione «Il Vittoriale degli Italiani», Milano, Mondadori, 2013.
- Fain Agathon J.-F., *Manuscrit de mil huit cent douze, contenant le précis des événemens de cette année, pour servir, a l'histoire de l'empereur Napoléon*; par le Baron Fain, son secretaire-archiviste a cette époque, Paris, Delaunay libraire, 1827.
- Garofalo F., *Rileggendo Alberto Lumbroso*, in «Rassegna storica del Risorgimento», LII, 1, 1965, pp. 34-46.
- Gibellini P., *Introduzione a Gabriele d'Annunzio, Cento e cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*, Milano, BUR, 2010.
- Gourgaud G., *Napoléon et la grande armée en Russie, ou examen critique de l'ouvrage de m. le comte Ph. de Ségur; par le général Gourgaud, ancien premier officier d'ordonnance et aide-de-camp de l'empereur Napoléon*, Paris, Bossange Frères Libraires, 1825.
- Lumbroso A., *Napoleone. La sua corte, la sua famiglia*, Roma, La rivista di Roma, 1911.
- Marinoni M., *D'Annunzio o della malinconia. Le «Faville del maglio»: esempio di Journal intime*, «Otto/Novecento», XLIII, 1, 2019.
- Mascilli Migliorini L., *Introduzione a Emmanuel de Las Cases, Memoriale di Sant'Elena*, Milano, BUR, 2013.
- Palumbo M., *“Ei fu”. Vita letteraria di Napoleone da Foscolo a Gadda*, Roma, Salerno editrice, 2021.
- Pascoli G., *Poemi del Risorgimento*, Bologna, Zanichelli, 1913.

Roberto Puggioni

Surico F., *Ora luminosa*, in G. d'Annunzio, *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*,
a cura di G. Oliva, Lanciano, Carabba, 2002.

La narrazione di Napoleone e il secolo serio: alcuni spunti sul tema da *La Certosa di Parma* di Stendhal

Mauro Pala

Personificazione di un'epoca di cui egli fu l'emblema, Napoleone ne è insieme la chiave di lettura, e ciò lo rende particolarmente impervio a metodi esegetici prefissati o teorie deterministiche. La figura di Napoleone ne *La Chartreuse de Parme* è l'epitome di un periodo che compendia sia l'origine di un'etica liberale nata con la rivoluzione che il declino di questa durante il periodo imperiale, accentuatasi fino al degrado morale della Restaurazione. Questo contributo individua nella presenza pervasiva di Napoleone sotto forma di personaggio storico e costruito mitico uno dei fattori cruciali dell'innovazione nella poetica di Stendhal: dal racconto come descrizione a una prospettiva soggettiva mutuata dalle arti visive, la rievocazione napoleonica ne *La Chartreuse de Parme* funziona come un dispositivo, modificando la scansione spazio-temporale della scrittura e prefigurando così aspetti fenomenologici e biopoetici che caratterizzano la letteratura del Novecento. Una rilettura della storia europea, quella di Stendhal, che è anche una serrata requisitoria della modernità.

Il palinsesto napoleonico, tra narrazione e descrizione.

Il termine «secolo serio» si deve a Franco Moretti, il quale, rifacendosi all'uso del discorso indiretto libero in gran parte dei romanzi europei dell'Ottocento, individua nella struttura di queste opere una serie di elementi riconducibili, anche quando appaiono sotto traccia, a caratteri come «l'impersonalità, la precisione, la condotta di vita regolare e metodica, un certo distacco emotivo; in una parola, la 'serietà'»¹. Evidentemente tali valori, spesso reiterati nelle scene che poi risultano di secondaria importanza nell'economia del romanzo, contribuiscono

¹ Franco Moretti (2001) «Il secolo serio» in Franco Moretti, *La cultura del romanzo*, vol.I, *Il romanzo*, Torino, Einaudi, p. 689.

a farne lo strumento pedagogico per eccellenza, nel secolo che segna il trionfo della cultura borghese.

La frequentazione di Napoleone da parte di Stendhal non si esaurisce in una biografia fuori dal comune, per cui Marie-Henri Beyle visse le fasi più esaltanti e più drammatiche dell'epopea di Bonaparte al suo fianco²; è noto che la figura dell'imperatore è ben presente anche nella prosa e nella saggistica stendhaliana; eppure, poiché la «personalità [napoleonica] di stratega, di uomo politico, di statista è interamente legata all'esperienza degli eventi rivoluzionari»³, la narrazione di questa vita straordinaria secondo i canoni tradizionali avrebbe potuto produrre esclusivamente un'opera epica o tragica, come quelle che dedicarono a Napoleone Grillparzer, Chamisso o, dopo la sua morte, Byron; come può conciliarsi allora l'ipotesi di rappresentare una figura *naturalmente* classica in un romanzo realista, genere mediano nel quale scarseggiano le grandi scene?

Secondo Roland Barthes gli episodi narrativi si dividono in due categorie contrapposte di «funzioni cardinali» o di «catalisi»⁴: le prime aprono e concludono l'opera, imprimono una svolta alla trama, e ne costituiscono l'ossatura; le altre invece comprendono quelle scene quotidiane che illustrano abitudini, frequentazioni e tratti caratteriali dei vari personaggi, generalmente raccontati all'imperfetto per sottolinearne il carattere ripetitivo. Il grande semiologo concede che queste scene risultino «funzionali [...] ma la loro funzionalità è attenuata, unilaterale, parassitaria»⁵.

È lo stesso Moretti a intervenire sulla rigida dicotomia interna al romanzo di cui ha trattato Barthes: il comparatista riprende questo dualismo tra un registro 'alto' e uno 'basso' in relazione ai quadri di Vermeer e, più in generale, alla pittura olandese del Seicento; nell'iconografia di

² Come è noto, Stendhal si arruolò volontario a 17 anni nell'Armata del Primo Console e fu a Milano nel 1800 con le truppe francesi, diventando rapidamente aiutante di campo. Nel 1803 fu uditore, prima tappa di una carriera nell'amministrazione pubblica napoleonica che lo vide nel 1806 a Brunswick in qualità di commissario di guerra, in seguito a Vienna, e poi Ispettore degli edifici della Corona a Parigi. Dopo un altro soggiorno italiano, partecipò a fianco dell'imperatore alla Campagna di Russia, dove le sofferenze e il tracollo della Grande Armée lo sconvolsero. Dopo Waterloo e la caduta di Napoleone, nel 1817 scrisse una *Vita di Napoleone*, le cui riflessioni hanno un'eco nelle sue opere più famose, *Il Rosso e il Nero* (1830) e *La Certosa di Parma* (1839).

³ Vittorio Criscuolo (2009), *Napoleone*, Bologna, Il Mulino, p.7.

⁴ Roland Barthes (1966), «Introduzione all'analisi strutturale dei racconti» in *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, pp.19-20.

⁵ Barthes (1966), citato in Moretti (2001), p.690.

quella società borghese le buone maniere che qualificano la dimensione quotidiana non sono accessorie, bensì costitutive del mondo, così come in Jane Austen, dove sono alla base di un codice etico che regola la comunità e le attribuisce senso. Sia nell'Olanda protestante che, più tardi, nell'Inghilterra vittoriana, vige dunque la stessa sobrietà nelle *manners* da cui origina anche il comportamento da tenere nel quotidiano: un contesto essenziale per comprendere la modalità narrativa che Stendhal adotta in rapporto a Napoleone.

L'analisi della rappresentazione pittorica sviluppatasi negli anni Ottanta ha spostato l'attenzione dalla raffinatezza dell'arte rinascimentale italiana, intenta a tradurre in immagini le Sacre Scritture e la tradizione esegetica che le accompagna, alla pittura del Seicento olandese che, al contrario, si concentra sulla riproduzione di quanto si percepisce senza filtri o elementi interposti fra l'osservatore e la realtà, che si pensa di poter cogliere così come si presenta. Svetlana Alpers, una delle voci più autorevoli sugli studi delle forme di rappresentazione, che dai *visual studies* si sono rapidamente estesi in ambito letterario, registra come «gli scrittori d'arte italiana, almeno a partire dal Vasari, si erano naturalmente pronunciati contro uno stile manierato, ma lo facevano pur sempre in nome dello stile, che si voleva migliore e più naturale. Gli olandesi al contrario accantonano quasi del tutto il problema dello stile, o della maniera, per anteporre la natura vista ai loro caratteri personali [...] Mentre gli Italiani – come Panofsky ha brillantemente dimostrato – tendevano a distinguere il reale dall'ideale, le immagini riprodotte 'dal vero' da quelle costruite in base ad un criterio intellettuale, gli olandesi non si discostano quasi mai dalla loro idea di rappresentazione»⁶.

Si può delineare in tal modo un'affinità – ideologica oltre che scientifica – fra Stendhal e Keplero, il cui *ut pictura ita visio* elimina le differenze fra le varie modalità della visione, dando risalto e preminenza assoluta al gesto di chi mette in atto la rappresentazione. Questa posizione ci riporta al dibattito sulle funzioni cardinali e quelle sussidiarie, della catalisi, poiché con la sua scrittura Stendhal salda «serio» e «quotidiano» secondo modalità che erano già state rilevate da Auerbach in *Mimesis*⁷: l'elemento straordinario perde ogni attributo metafisico per essere

⁶ Svetlana Alpers (1999), *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Bollati Boringhieri, p. 59.

⁷ L'ipotesi è di Moretti, il quale fa riferimento al saggio di Auerbach «preparatorio a *Mimesis Über die ernste Nachahmung des alltäglichen* – dove venivano anche presi in considerazione i termini 'dialettico' ed 'esistenziale' come possibili alternative a 'quotidiano'» in Moretti (2001), p.694.

ascritto al quotidiano, senza che per questo la sua rilevanza venga smi-
nuita; il mutamento di gusto che accompagna questo passaggio è una
reazione consapevole alle rigidità del dettato classico, e, sul versante
politico, un rifiuto della Restaurazione.

«Un romanzo è uno specchio che cammina su una strada maestra.
Riflette ai nostri occhi sia l'azzurro dei cieli, sia il fango dei pantani
della strada. E accuserete l'uomo che porta lo specchio nella sua ger-
la di essere immorale! Accusate piuttosto la strada e il pantano, e più
ancora l'ispettore delle strade che lascia l'acqua ristagnare o il pantano
formarsi»⁸.

In questa celebre immagine dello specchio si sostiene che la descri-
zione non rinvia più ad un quadro immutabile di valori che pure –
si pensi al continuo appello di Defoe alla divinità in *Robinson Crusoe* –
resta centrale per vari romanzieri della modernità; al contrario, per
Stendhal la responsabilità di chi scrive consiste nella fedeltà della scrit-
tura rispetto al tema della rappresentazione, secondo quella che per lo
scrittore di Grenoble è una «scienza dell'osservazione»⁹, assimilabile
alla relazione fra pittura e natura nel Seicento olandese. Da testimone
defilato dei fatti, egli inaugura uno stile sobrio e diretto, assimilabile
all'«usage du monde», espressione sbrigativa cui ricorre per indicare
un gesto rapido e semplice, una pennellata nella quale c'è già tutto
ciò che si vuole trasmettere. In questo senso il romanzo si sostituisce
in modo surrettizio alla storia sotto forma di romanzo storico, genere
romantico ibrido, calibrato per quella che nella poetica aristotelica sa-
rebbe una prosa «intermedia»¹⁰, più prossima tuttavia al registro 'alto'
che alla satira delle masse popolari.

Negli ambienti borghesi il romanzo erode la preminenza esclusiva
dei classici pur senza poter rivendicare il prestigio della classicità, e il
romanzo storico trova nella figura di Napoleone un paradigma ine-
guagliabile: «le tombeau de Napoleon; l'omniprésence de Napoléon,
la vision napoléonienne de l'Italie et, plus largement, de l'Europe
est la toile de fond sur laquelle se détachent les autres options, au fur
et à mesure que le temps réel impose se changement d'historicité qui

⁸ Stendhal (1948) *Le Rouge et le Noir*, Paris, Gallimard, libro II, p.557 citato in Guido
Mazzoni (2011), *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, pp.210-211.

⁹ Auguste Bussiere, «Poètes et romanciers modernes de la France», XLVIII, Hen-
ri Beyle (Stendhal) in *Revue des deux mondes*, 15 janvier 1843, vol.I, p.254 in Mazzoni
(2011), p.213.

¹⁰ Moretti (2001), p.694.

caractérise la perception du temps historique dans ce début du XIXe siècle»¹¹.

È sufficiente che la figura – anche nell’accezione fantasmatica del termine – dell’Imperatore venga citata per proiettare «le vicende particolari in un contesto universale di tipo sociale e politico; l’epoca e il luogo in cui i personaggi nascono e vivono sono strutture esistenziali determinanti; gli eroi possono ribellarsi alle leggi del contesto, ma non possono ignorarle, perché le loro vite e i loro destini sono sempre attraversati dall’ambiente»¹².

L’ambiente stesso, in questo caso la cultura borghese del ventennio 1796- 1815, è un’emanazione della personalità di Bonaparte, dalla teoria politica, al diritto civile, all’alleanza con la Chiesa, fino alla concezione dell’idea di nazione; è sempre con lui, inoltre, che prende forma l’idea di Europa¹³. «La conscience romantique est la configuration mentale correspondant au remembrement du domaine européen sous l’effet de la Révolution française»¹⁴: mentre il cosmopolitismo illuminista aveva enfatizzato in astratto gli elementi di continuità fra le varie realtà europee, il romanticismo liberale nel quale Stendhal si identifica, associandolo cronologicamente al Napoleone pre-imperiale, mette in risalto le peculiarità nazionali, ovvero le divisioni interne all’Europa, vissute dai rispettivi abitanti¹⁵. Queste circostanze fanno in modo che in epoca napoleonica la nazione¹⁶ non si configuri come un’organizzazione amministrativa o un’entità politica precisa, mentre siamo piuttosto in presenza di un’unità artificiale nella diversità¹⁷: un delicato equilibrio e una rete di relazioni che interessano l’intero continente, all’interno del quale si assiste ad una circolazione di idee senza precedenti¹⁸. «La Révolution entre en littérature»¹⁹, e questa irruzione,

¹¹ Marie-Rose Corredor (2016), *Presentation*, in Id., *Stendhal «romantique»?* Grenoble, UGA Éditions, p.14.

¹² Mazzoni (2011), p.221.

¹³ Cfr. Pierre Brunel (2000), *Romantismes européens et romantisme français*, Les Matelles, Éditions espaces 34, 17/25

¹⁴ Georges Gusdorf (1993), *Le Romantisme*, Paris, Payot, p.12 in Corredor (2016), p.5.

¹⁵ Cfr. Werner Hofmann (1999), *Une époque en rupture (1750-1830)*, Paris Gallimard.

¹⁶ Cfr. Michel Crouzet, «Stendhal et l’idée de nation», in Corredor (2016), p.199.

¹⁷ Cfr. Anne Marie Thiesse (2004), *La creazione della identità nazionali in Europa*, Bologna, Il Mulino.

¹⁸ Marie-Claire Hoock Demarle (2008), *L’Europe des lettres: reseaux épistolaires et construction de l’espace européen*, Paris, Albin Michel.

¹⁹ Stendhal, (1997) «Racine ou Shakespeare. Paris, London, Chroniques», Paris, Stock. cit. in Marie-Rose Corredor (2016), *Presentation*, in Id., *Stendhal «romantique»?*

indissolubile dai percorsi della campagne napoleoniche, si traduce in quell'esperienza mobile che Stendhal vive fra Vienna e il soggiorno in veste di commissario imperiale a Brunswick, trascorsi che ne faranno un romantico diverso dalla generazione romantica di Chateaubriand, sostanzialmente attestata su posizioni conservatrici.

In sintesi, il carattere cosmopolita, la critica sottesa alla scrittura, unite alla straordinaria curiosità intellettuale, si sviluppano di pari passo con gli spostamenti al seguito di Napoleone attraverso l'Europa²⁰, per i quali sarà grato al cugino e benefattore Pierre Daru che lo aveva introdotto nell'entourage dell'imperatore. «Je suis un romantique furieux, c'est-à-dire que je suis pour Shakespeare contre Racine et pour Lord Byron contre Boileau»²¹. Secondo Stendhal, il romanticismo apprende una doppia lezione dai campi di battaglia napoleonici: in primo luogo la parabola del Corso non si esaurisce con la tragica Campagna di Russia solo da un punto di vista militare, ma ha una significativa ricaduta culturale, nel senso che «Le classicisme est mort à la Moskova»²². Del classicismo²³, associato all'Ancien régime, resterà la complessità con la quale è doveroso confrontarsi per una ridefinizione della cultura occidentale, ma, d'ora in poi, la letteratura diviene un tema di portata nazionale, anche in questo caso strettamente collegato all'enorme interesse che Napoleone suscita in Europa, fenomeno che, sorprendentemente, si acuisce dopo la sua scomparsa²⁴.

Grenoble, UGA Éditions, p.6.

²⁰ Stendhal, lettera del 30 agosto 1819 a Pierre Daru «je dois aux dignités dont vous avez été revêtu de n'être pas un petit bourgeois plus ou moins ridicule, et d'avoir vu l'Europe et apprécié les avantages des places» in Marie-Rose Corredor (2016), p.9.

²¹ Stendhal (1999), Lettera a Adolphe De Mareste, 14 aprile 1818, in Stendhal, *Correspondance générale*, a cura di Victor Del Litto, Paris, Champion, III, p.234. Cit. in Marie-Rose Corredor (2016), p.14.

²² Stendhal, (2006), *Campagnes en Russie. Sur les traces de Henri Beyle dit Stendhal*, Paris, Moissonneuve et Larose, a cura di Vera Miltchina, p. 37.

²³ «Le style de Stendhal se donne à lire pour ce qu'il est: le plus simple, le plus moderne, parce que 'delivré' de la structure de la phrase latine [...] Bayle est fondamentalement un autodidacte» Yves Ansel, «Révolution, romantisme et réception» in Corredor (2016), p.68 (pp.59-78).

²⁴ «Mentre in Francia il mito di Napoleone si era affermato nelle classi popolari fin dal 1815 come una reazione spontanea alla restaurazione borbonica, gli ambienti colti solo a partire dal 1821 subirono il fascino della sua figura, ma nel giro di pochi anni ne furono conquistati fino a imporla come un tema centrale della vita culturale e artistica dell'età romantica» Vittorio Criscuolo (2021), *Ei fu. La morte di Napoleone*, Bologna, Il Mulino, p.139.

Il secondo insegnamento riguarda il romanzo storico, che ci riporta ai tratti qualificanti del «secolo serio» secondo Moretti; la biografia nomade e sregolata di Stendhal non corrisponde all'ideale di impersonalità o distacco dell'artista rispetto all'opera d'arte, ma la rappresentazione di una crisi epistemica che traspare da *La Chartreuse de Parme* connota l'autore come colui che che «s'applique fortement à son object»²⁵ per inscenare una dialettica negativa, non per riproporre gli ideali della rivoluzione ma per constatare come il costume borghese che li ha generati sia precipitato nel cinismo della Restaurazione. Vista in questa luce la raffigurazione di Napoleone ne *La Chartreuse de Parme* si divide fra l'entusiasmo popolare per l'ingresso delle truppe francesi a Milano e la ribellione di Fabrizio del Dongo all'autorità paterna con la fuga attraverso l'Europa fino a Waterloo, per poter incontrare l'imperatore.

Entrambe le scene, pur così diverse, ricostruiscono una presa di coscienza attraverso l'instillarsi nel testo di una serie di dettagli, nuances, che coagulano in un giudizio politico sotteso; con l'arrivo dei soldati rivoluzionari di Bonaparte, nel 1796 il popolo lombardo si sveglia da un'apatia civica secolare, mentre nel 1815, con la mancata agnizione dell'imperatore nella confusione della battaglia, un frastornato Fabrizio del Dongo capisce che quel modello al quale si è ispirato è solo un'illusione; non è casuale che le due vicende corrispondono al principio e al crollo dell'epopea napoleonica.

Entusiasmo e disincanto convivono ne *La Chartreuse*, allorché impersonali immagini 'dal vero' inscenano le peripezie di Fabrizio, sullo sfondo di un principato di Parma in cui gli intrighi e la sete di potere connotano la Restaurazione vista dalla provincia: anche questa volta si tratta di un lascito della rivoluzione degenerato durante l'impero.

«È la rivoluzione a redimere l'ambizione [...] Soprattutto essa trova a inizio Ottocento il suo eroe antonomastico. Non soltanto il nobile di provincia è divenuto imperatore dei francesi [...], ma una intera generazione di meritevoli è stata premiata oltre ogni speranza. La storia di Napoleone legittima tutte le aspirazioni»²⁶. Nonostante una

²⁵ Moretti (2001), p.709.

²⁶ «Alla sua caduta, per ristabilire l'ordine la Restaurazione si impegnerà a scoraggiare i desideri di una generazione di Julien Sorel che rimpiangono le occasioni offerte ai loro padri. L'ambizione diventa un desiderio eversivo. Ma la sua condanna dura poco quanto la Restaurazione stessa. Essa presto diventa uno dei principi sui cui si fonda la società liberale ottocentesca» Francesco Fiorentino, «Il rosso e il nero» Stendhal, 1830» in Moretti (2001), p.411.

descrizione ridondante della corruzione parmense, *La Chartreuse* non si esaurisce nel cinismo del conte Mosca, e ribadisce che, proprio in forza della sua duplice natura, Napoleone è il protagonista simbolico del romanzo; è lui infatti ad incarnare sia l'orizzonte utopico della repubblica che la mancata realizzazione di questo progetto caro ai romantici di orientamento liberale. In ultima istanza, il carattere pedagogico del romanzo sottolineato da Moretti risalta finanche nella cronaca di un ambiente amorale come quello parmense, perché *La Chartreuse* espone il capovolgimento etico della società borghese codificata da Weber – teorico della dottrina etica del «secolo serio» –, costringendo il lettore a rispecchiarsi in quel demi-monde, e trovare così esecrabile la corruzione dilagante dopo il Congresso di Vienna.

Il romanzo esprime l'amara reazione²⁷ a quella realtà, un gesto da cui può originare consapevolezza, mai disgiunta però dalla convinzione che non vedremo mai concretizzarsi il progetto condiviso. Il celebre elogio de *La Chartreuse* da parte di Balzac, il quale la equipara alla versione moderna del *Principe* di Machiavelli, si basa sull'idea che la politica in Francia a metà dell'Ottocento non persegua alcun ideale condivisibile, sia ridotta a ciò che Baudrillard identifica col simulacro. René Girard ha validi motivi per definire su questo aspetto Stendhal un «ateo della politica, del suo tempo e del nostro»²⁸, un autore che si difende dalle accuse di incoerenza scaricando le colpe su «l'esprit de parti», quel settarismo cresciuto, ancora una volta, all'ombra di Napoleone. Della biografia di Napoleone, replica a Madame De Staël²⁹

²⁷ «Dans cette confrontation de l'histoire et de la politique où est prise la révolution se donne à lire la *Chartreuse* comme roman d'une réaction[...] c'est effectivement en réaction à la révolution que les choses prennent sens dans le roman, qu'il s'agisse de l'attitude des personnages, de leurs discours, de leurs actions, or, sur un autre plan, de l'idéologie qui est mise en oeuvre et qui est textualisée dans *La Chartreuse*» Pierre Laforgue (2002), «Le Prince Moderne, ou Réaction et Révolution dans *La Chartreuse de Parme*» in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n°4, p.580.

²⁸ «Stendhal est un athée en politique, chose à peine croyable, et de son temps, et du nôtre. En dépit de l'expression désinvolte, cet athéisme n'est pas un scepticisme frivole mais une conviction profonde. Stendhal ne se dérobe pas devant les problèmes, son point de vue est le recompense de toute une existence méditative. Mais ce point de vue échappera toujours aux nespripts partisans» René Girard (1961), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Roman Grasset. Cit. in Francesco Manzini, «Stendhal, Illogicality, and Imagination: the Dirt of Politics and the Politics of Dirt in the *Vie de Henry Brulard*, *Lucien Leuwen*, and *La Chartreuse de Parme*» in *Dix-Neuf*, Vol. 18, April 2014, p.20 (pp.19-31).

²⁹ Stendhal scrisse *La vie de Napoléon* nel 1818 come reazione a le *Considérations sur les principaux événements de la Révolution française*, opera postuma di Madame de

attraverso l'anatomia di un'epoca e del suo protagonista, *Le rouge et le noir*. *Chronique de 1830* e *La Chartreuse de Parme* sono la continuazione, vicende esemplari della Restaurazione, vista «non come epoca totalitaria, non un campo di sangue ma un pantano [nel quale] il potere è diventato una sostanza vischiosa, una forza impalpabile e pervasiva che non si esercita con il terrore ma con pressioni occulte»³⁰.

Dopo la caduta di Napoleone Stendhal ne dà nella biografia un giudizio ambivalente e articolato, servendosi poi della sua figura come un mito retroattivo per fustigare il presente, quella condizione di stallo che si protrae anche dopo la fine del regno di Carlo X: «La democrazia o il despotismo sono i primi tipi di governo che si presentano agli uomini quando escono dallo stato selvaggio: sono il primo stadio di civilizzazione. L'aristocrazia [...] non era altro che una aristocrazia religiosa e militare [...]. È il secondo stadio di civilizzazione. [...] Napoleone fu il prodotto migliore del secondo stadio di civilizzazione[...] Napoleone è quindi un despota del XIX secolo. Chi dice despota dice spirito superiore e non è possibile che un genio superiore non respiri, anche inavvertitamente, il buonsenso diffuso nell'aria»³¹.

Su queste premesse *La Chartreuse* sviluppa una scrittura complessa, in cui prevalgono una prospettiva visionaria e la percezione intima del personaggio, condizioni in cui il conformismo del romanzo realista viene surclassato dalla schietta denuncia dell'inadeguatezza dei *moeurs*, un monito di Cassandra al quale però, secondo Stendhal, i suoi contemporanei resteranno insensibili; è peraltro evidente che l'aspirazione a una riforma radicale nello stile del romanzo risponde a una pressante istanza autobiografica.

Napoleone tra visioni e segnature.

«L'impero napoleonico diede sempre un'impressione di improvvisazione e di provvisorietà: nato dalla conquista, rimase ineluttabilmente fondato sulla fortuna militare di Napoleone»³². Il primo a esserne cosciente è lo stesso Bonaparte, che fa della tecnica bellica un evento

Staël (1766-1817). Il suo intento era di «répondre à un libelle», ovvero di reagire ad una letteratura e una storiografia romantica che intendeva servirsi di Napoleone per esprimere un giudizio radicalmente negativo sulla rivoluzione.

³⁰ Federico Bertoni, *Postfazione* in Stendhal (2018), *Il Rosso e il Nero. Cronaca del 1830*, Milano, Feltrinelli, p.551 (549-560)

³¹ Stendhal (2021), *Vita di Napoleone*, Milano, Mursia, p.220.

³² Crisciulo (2009), p.101.

politico, un'innovazione che sarebbe stata recepita e teorizzata da von Clausewitz³³ perché sconvolge gli schemi della guerra praticata da eserciti di professione, «addestrati minuziosamente ed abili soprattutto nello schierarsi con ordine e precisione»³⁴. La tipologia delle battaglie cambia quando scendono in campo eserciti non professionisti, che si adattano rapidamente a una concezione strategica nella quale si privilegiano il movimento e l'assalto. Il patriottismo che spinge i soldati francesi a lanciarsi all'arma bianca combattendo furiosamente per la rivoluzione si riflette nel «significato sociale, i presupposti storici e le circostanze della guerra, a metterla in rapporto con l'intera vita e con le possibilità di sviluppo della nazione»³⁵. Nell'esercito rivoluzionario vengono meno le divisioni di classe e si attua «un'intensificazione quantitativa, che si converte in qualitativa»[...], concepiscano la loro esistenza come qualcosa di condizionato storicamente, perché vedano nella storia qualcosa che esercita un'influenza profonda nella loro giornaliera esistenza e che li riguarda direttamente»³⁶. A seguito di questa intensificazione, «Oltre ai ricordi giovanili di Heine, è molto istruttivo leggere i primi capitoli della *Chartreuse de Parme* di Stendhal per vedere che impressione incancellabile aveva lasciato la dominazione francese nell'Italia settentrionale»³⁷. Con «Intensificazione» e «impressione incancellabile», Lukacs sottolinea il carattere emotivo e mercuriale dell'impresa napoleonica, la capacità carismatica del suo artefice di suscitare un risveglio collettivo, facendo affidamento sull'improvvisazione.

«Il 15 maggio 1796 il generale Bonaparte entrò a Milano alla testa del giovane esercito che aveva passato il ponte di Lodi e fatto sapere al mondo che dopo tanti secoli Cesare e Alessandro avevano un successore. I miracoli di coraggio e genialità di cui l'Italia fu testimone risvegliarono in pochi mesi un popolo addormentato. Ancora otto giorni prima dell'arrivo dei francesi, i milanesi non vedevano in essi che un'accozzaglia di briganti, abituati a scappare sempre di fronte alle truppe di Sua Maestà Imperiale e Reale [...] i costumi cambiarono, rinacquero le passioni. Un intero popolo si rese conto, il 15 maggio 1796,

³³ Karl von Clausewitz (2015), *Della guerra*, Milano, Mondadori.

³⁴ Crisciuolo (2009), p. 103.

³⁵ György Lukacs (1965), *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, pp.15, 16.

³⁶ Lukacs (1965), pp.15-17.

³⁷ Lukacs(1965), p.17.

di quanto fosse sovranamente ridicolo, e talvolta odioso, tutto ciò che sino allora aveva rispettato»³⁸.

Le ricadute culturali della Campagna d'Italia interessano ambiti diversi, allorché le gesta del Primo Console rimettono in discussione lo status fissista della classicità³⁹, e la presenza delle sue truppe rivoluzionarie a Milano espone il carattere anacronistico della dominazione asburgica. Adottando un atteggiamento relativista, refrattario a qualsiasi categoria universale⁴⁰, Stendhal emula in ambito culturale il Bonaparte repubblicano che predilige, improvvisando nelle lettere con la stessa audace disinvoltura di cui dà prova il generale sul campo di battaglia. Al motto di «Le siècle marche, marchons avec lui»⁴¹ la fenomenologia di Bonaparte repubblicano ne la *Chartreuse* è assimilabile a «una rappresentazione come via indiretta [che] rinuncia a un percorso lineare senza interruzioni. Il pensiero riprende continuamente da capo, ritorna con minuziosità alla cosa stessa»⁴². Assemblando il romanzo per episodi, resoconti di visioni e frammenti, attualizzando e incastinando il passato nella cronaca, Stendhal anticipa di un secolo la intuizioni antisistematiche di Walter Benjamin: Napoleone ne la *Chartreuse* è un'illuminazione profana, di cui Fabrizio del Dongo è l'interprete.

Nei primi capitoli del romanzo si assiste alla trasformazione dell'eroe epico nel borghese di primo Ottocento, anagraficamente giovane, in costante dissidio con la generazione dei padri e riottoso di fronte alla meschina monotonia del quotidiano; per il giovane aristocratico parmense l'unica via di uscita consiste nel tentativo di ricongiungersi nel 1815 a Napoleone come un moderno Don Chisciotte, ignaro del «désenchantement» della Storia, e della «débacle et ruine des idéologies»⁴³. Ciò conferma che nello statuto del personaggio romanzesco è iscritto un destino in base al quale «la lotta da lui intrapresa contro il mondo, gli sforzi con cui ha cercato di tenersene lontano, non sono stati in fondo altro che una modalità più spietata e derisoria di appren-

³⁸ Stendhal (2017), *La certosa di Parma*, Milano, Mondadori, p.22.

³⁹ «le style de Stendhal se donne à lire pour ce qu'il est: le plus simple, le plus moderne, parce que 'delivré' de la structure de la phrase latine [...] Bayle est fondamentalement un autodidacte» Yves Ansel, «Révolution, romantisme et réception» in Corredor (2016), p.68 (pp.59-78).

⁴⁰ Cfr. Ansel in Corredor (2016), p.66.

⁴¹ Cfr. Ansel in Corredor (2016), p.65.

⁴² Walter Benjamin (2001), *Il dramma barocco tedesco*, in Id. *Opere complete*, Vol.II, *Scritti 1923-1927*, Torino, Einaudi, p.70.

⁴³ Pierre Laforgue (2001), «Écriture, signes et sens dans la Chartreuse de Parme, ou le désenchantement du monde en 1839» in *Littérature*, n°123, pp.9-10 (3-18).

distato, un mezzo surrettizio per costringerlo a ritrovarsi un mattino, 'amaro risveglio' catturato dentro»⁴⁴. Qui l'elemento storico viene subordinato a un percorso psicologico, nel quale la posizione dell'eroe coincide con quella di un turista, il quale vive un'esistenza già vissuta da qualcun altro⁴⁵. Il narratore si fa spettatore e la scrittura si incentra sullo sguardo, riproponendo la visione 'pura' – ovvero priva di filtri – della pittura olandese.

«La surexposition de la vie intérieure transforme l'histoire en représentation mentale. La psyché assigne une place cardinale à des périodes, à des événements, à des personnages illustres qui en perdent leur historicité propre [...] Stendhal nous met à l'écoute de personnages qui, pour vivre, pour conduire ou pour accompagner leur vie, disposent d'une certaine idée de l'histoire, dans laquelle ils veulent ou disent se mouler»⁴⁶.

Fabrizio del Dongo a Waterloo si situa in tale prospettiva, il cui presupposto è che la vista «[restituisca] un'impressione a distanza; per quanto vicino mi trovi alla cosa guardata, sono staccato da essa, si frappone ciò che permette e insieme condiziona la raffigurazione, la luce»⁴⁷. Il racconto è concepito dunque come una «trasfigurazione»⁴⁸, e il lettore si immerge nelle sensazioni di un testimone oculare:

«Ah, eccomi dunque in battaglia! Si disse. -ho visto il fuoco! Si ripeteva con soddisfazione. -adesso sono un vero soldato". In quel momento, la scorta procedeva ventre a terra, e il nostro eroe capì che erano proprio le palle di cannone a far volare zolle ovunque. Aveva un bel guardare dalla parte da cui venivano le cannonate: vedeva solo il fumo bianco della batteria a un'enorme distanza, e nel ronzio monotono e continuo prodotto dai colpi di cannone, gli sembrava di sentire delle scariche molto più vicine: non ci capiva niente»⁴⁹.

Il fatto che Fabrizio non abbia idea di ciò che sta realmente avvenendo intorno a sé costituisce, paradossalmente, il viatico affinché il lettore si identifichi con il protagonista, e insieme lo strumento per

⁴⁴ Arrigo Stara (2004), *L'avventura del personaggio*, Milano, Le Monnier, p.132.

⁴⁵ Maurice Bardeche (1947), *Stendhal romancier*, Paris, La Table ronde, p.365 in Boris Lyon-Caen (2017), «Le personnage devant l'histoire (*Le Rouge et le Noir*, *La Chartreuse de Parme*)», UGA Éditions, Grenoble Université Alpes, p.4.

⁴⁶ Lyon-Caen (2017), p.2.

⁴⁷ Giorgio Bertone (2000), *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, p.18

⁴⁸ Sandra Teroni (2015), «Le 'idee italiane' di Stendhal sul piacere dell'arte» in *Psicoart* n°5, p.9 (1-15).

⁴⁹ Stendhal, *La certosa di Parma* (2016), Milano, Mondadori, p.53.

sovrapporre fabula ed intreccio fino a farli coincidere: non si hanno dubbi sull'attendibilità del narrato proprio perché il protagonista – che corrisponde alla voce narrante – insiste sui limiti della sua comprensione, l'insufficienza dello sguardo. Se tuttavia il lettore riconosce nella sobrietà e nel ritmo della prosa tracce della pittura olandese applicata alla descrizione di una battaglia, si renderà conto che qui viene stravolto uno dei principi di quello stile, in cui «Lo sfondo, il paesaggio, il limite dove la vita si ferma sono sempre in stretto rapporto di contiguità con gli oggetti ravvicinati e intermedi. Non vi è mai una lontananza assoluta, incomparabile, un orizzonte indeterminato; sulla linea dell'orizzonte sono visibili oggetti molto concreti: una quinta di edifici intorno a una piazza, il muro che recinge un giardino, la porta che segna il confine della città. Lo sfondo è paesaggio costruito, orizzonte sul quale termina il microcosmo abitato dall'osservatore, e con il quale quello stesso microcosmo comunica»⁵⁰.

Al contrario, Waterloo appare incommensurabile e incomprensibile, le zolle sparate nell'aria sono da imputarsi alla presenza da qualche parte, lontano, dell'artiglieria; ma di quei proiettili non si coglie né la traiettoria né il bersaglio. Tutti gli elementi che compongono questo insieme informe, dal fumo ai rumori, producono un effetto straniante e surreale, sul quale si sfalda la retorica napoleonica dell'eroismo del guerriero. Secondo Kant, l'uomo percepisce la sua dimensione eroica «nel caos, nel suo [della natura] maggiore disordine e nella devastazione, quando però presenti insieme grandezza e potenza»⁵¹. Escludendo la possibilità che si manifesti alcunché di grandioso, lo stupore ordinario di Fabrizio appiattisce invece la Storia sulla dimensione del romanzo: «Et pourtant, Stendhal tient pour historique la matrice ayant impulsé ce rapport fantasmatique au passé. Un événement bien réel aurait la possibilité de faire sortir l'histoire de ses gonds et accéder à une temporalité toute romanesque: cet événement survenu, tout de suite converti en idée et en passion, c'est Napoléon. Rien n'est plus historique, en ce sens, que cet antihistoricisme»⁵².

Stendhal scarta il romanzo storico inteso come genere celebrativo concepito per commemorare un'autorità, e riporta la Storia alle sue motivazioni contingenti, facendo dell'attualità uno spunto euristico

⁵⁰ Renzo Dubbini (1994), *Geografie dello sguardo. Visione e paesaggio in età moderna*, Torino, Einaudi, pp.7-8.

⁵¹ Immanuel Kant (1970), *Critica del giudizio*, Bari, Laterza, p.93. Cit. in Remo Bodei (2008), *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Milano, Bompiani, p.31.

⁵² Lyon-Caen (2017), p.2.

immanente, e collocando la catalisi, intesa come l'elemento sussidiario, al centro della scena. L'innovazione è radicale, perché in tal modo il romanzo è chiamato a riflettere su sé stesso; in quest'ottica metanarrativa, la misura del tempo storico diventa il tempo romanzesco e il quotidiano acquisisce un rilievo esistenziale⁵³.

«C'est à partir de Waterloo que Stendhal passe de l'histoire réelle à l'histoire fictive»⁵⁴. Paradigmatica di questa predominanza del romanzo non esente da toni picareschi è la scena del mancato incontro di Fabrizio con Napoleone:

«Subito la scorta urlò a squarciagola: 'Viva l'imperatore!' Si può immaginare come il nostro eroe spalancasse gli occhi: ma vide soltanto dei generali che galoppavano [...] Ecco, per colpa di quei maledetti bicchieri d'acquavite non sono riuscito a vedere l'imperatore sul campo di battaglia! [...] Era davvero l'imperatore quello che è passato? Chiese al suo vicino. 'Ma certo! Era quello che non aveva ricami sulla giubba. Come avete fatto a non vederlo?' gli rispose il compagno con benevolenza. Fabrizio sentì una gran voglia di galoppare dietro la scorta dell'imperatore e di entrare a farne parte. 'che gioia far davvero la guerra al seguito di quell'eroe! Era venuto in Francia apposta'. 'Posso farlo se voglio – pensò – perché la sola ragione che ho di essere qui è la volontà del mio cavallo che si è messo a galoppare dietro questi generali'»⁵⁵.

Se il sublime coincide con l'impossibilità di rappresentare qualcosa perché è un «reiterato plus ultra [...], che si può definire solo in termini negativi come assenza»⁵⁶, l'immagine di Napoleone al galoppo che transita dinanzi a Fabrizio stordito dall'alcol nega qualsiasi anelito all'infinito, è una resa incondizionata a ricordi velleitari e infantili, sconcertanti per il lettore memore della dinamica coesione dell'esercito rivoluzionario del 1796. Soprattutto, l'incapacità di Fabrizio di 'leggerre' ciò che vede esclude la possibilità di un sublime che, proprio sot-

⁵³ «Les écrivains sont les premiers à avoir qualifié *La Chartreuse de Parme* se somme romanesque (...) André Gide ait designé ce 'livre unique' comme son préféré. Désireux de ne pas restreindre son choix à la France, il a encore placé la *Chartreuse* au premier rang: «Si j'avais à choisir dix romans, sans souci de leur origine, j'en prendrais deux français: la *Chartreuse* serait le premier. *Les Liaisons dangereuses* de Laclos serait l'autre» Mariella Di Maio (2003), *Introduzione a Stendhal, La Chartreuse de Parme*, Paris, Gallimard Folio, p.7.

⁵⁴ Beatrice Didier (2002), *Stendhal ou la dictée du bonheur. Paroles, échos et écriture dans la Chartreuse de Parme*, Paris, Klincksieck, p.191.

⁵⁵ Stendhal (2017), p.57.

⁵⁶ Bodei (2008), p.45.

to forma di assenza-anelito «contribuisce al consolidamento morale e intellettuale dell'io, quasi a compensarlo per la finale dissoluzione del corpo»⁵⁷: un'immagine che da sola racchiude il fallimento della Restaurazione.

Se immaginiamo Fabrizio a Waterloo come «un tableau in cui la cornice realizzata dalla cultura investe sempre qualcosa di più della mera forma»⁵⁸, possiamo ipotizzare che le *manners* cui fa riferimento Moretti come matrici ideologiche del «secolo serio» richiedano, nel caso delle epifanie napoleoniche ne *La Chartreuse*, uno scrutinio approfondito di altre forme consustanziali e parallele alla scrittura – e ovviamente pertinenti anche al discorso di genere –, elementi simili a quella che Bazin designa come «immagine-fatto»⁵⁹. Né una tassonomia, né, tanto meno una gerarchia polarizzata su tragedia o romanzo – può inquadrare una prosa che si posiziona come asintote del reale, anche per ciò che concerne l'etica borghese repubblicana (e dunque non esente da una venatura utopica rousseauiana) cui Stendhal si ispira e da cui Napoleone imperatore prende invece le distanze. Stendhal è un versatile precursore di tendenze novecentesche (per il tramite, fra gli altri, di Baudelaire), nel senso che i suoi romanzi, con la *Chartreuse* in testa, dilatano il tempo della narrazione come teorizzerà Bergson, per poi fare in modo che protagonista e lettori «investano del loro sguardo ambienti e oggetti affinché [...] nascano l'azione e la passione»⁶⁰. Proprio quegli stessi stimoli emotivi che avevano avuto un riconoscimento scientifico (e biopolitico) dall'illuminismo, vengono poi amplificati dalla rivoluzione, fino a che nel 1815, Stendhal rileva che il mondo ha perso la sua signature: «In grazia di una forma estrema di somiglianza che avvolge tutte le altre e le avvolge in un cerchio unico, il mondo può paragonarsi ad un uomo che parla»⁶¹. Ma quest'ultima volta, neanche Napoleone, signature ovvero mediatore e giudice del mondo, avrebbe respirato il buonsenso diffuso nell'aria.

⁵⁷ Bodei (2008), p.45.

⁵⁸ Michael Jakob (2005), *Paesaggio e letteratura*, Firenze Olschki, p.11.

⁵⁹ Gilles Deleuze (2017), *L'immagine tempo. Cinema 2*, Torino, Einaudi, p.3.

⁶⁰ Deleuze (2017), p.7.

⁶¹ Michel Foucault (1996), *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, p.41.

Bibliografia

- Alpers S., *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Bol-
lati Boringhieri,
- Barthes R., «Introduzione all'analisi strutturale dei racconti» in *L'analisi del
racconto*, Milano, 1966.
- Benjamin W., *Il dramma barocco tedesco*, in Id. *Opere complete*, Vol. II, Scritti 1923-
1927, Torino, Einaudi, Torino, Einaudi, 2001.
- Bertone G., *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, No-
vara, Interlinea, 2000.
- Bertoni F., *Postfazione* in Stendhal (2018), *Il Rosso e il Nero. Cronaca del 1830*,
Milano, Feltrinelli, 2013.
- Brunel P., *Romantismes européens et romantisme français*, Les Matelles, Éditions
espaces 34, 2000.
- Corredor M.-R., *Presentation*, in Id., *Stendhal «romantique»? Grenoble*, UGA
Éditions, 2016.
- Criscuolo V., *Napoleone*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- Criscuolo V., *Ei fu. La morte di Napoleone*, Bologna, Il Mulino, 2021.
- Foucault M., *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Riz-
zoli, 1996.
- Hofmann W. (1999), *Une époque en rupture (1750-1830)*, Paris Gallimard.
- Hook Demarle M.-C., *L'Europe des lettres: reseaux épistolaires et construction de
l'espace européen*, Paris, Albin Michel, 2008.
- Laforgue P., «Le Prince Moderne, ou Réaction et Révolution dans *La Chartreu-
se de Parme*» in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n°4, 2002.
- Mazzoni G., *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Moretti F., «Il secolo serio» in Franco Moretti, *La cultura del romanzo*, vol.I, *Il
romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.
- Stara A., *L'avventura del personaggio*, Milano, Le Monnier, 2004.
- Stendhal, *Campagnes en Russie. Sur les traces de Henri Beyle dit Stendhal*, a cura
di Vera Miltchina, Paris, Maisonneuve et Larose, 1996.

Immagini mitiche di Napoleone: Friedrich Nietzsche, Friedrich Gundolf e Oswald Spengler

Andrea Orsucci

1. Emmanuel de Las Cases ricorda, nel *Memoriale di Sant'Elena*, come le gesta dell'Imperatore equivalgano a una straordinaria «meteora», che finisce non solo per «invadere» gli spazi della politica, della diplomazia e dell'arte militare, ma anche – fenomeno storico in precedenza sconosciuto – per sconvolgere e per trasformare in profondità tutto ciò che riguarda gli stili, i gusti, i costumi e i modi di pensare di un'intera epoca:

Appena Napoleone giunge all'armata d'Italia, vediamo immediatamente l'uomo nato per comandare: da quel momento tiene la grande scena del mondo; si impone all'Europa, invade il cielo come una meteora. Tutti gli sguardi, tutti i pensieri, tutte le conversazioni si concentrano su di lui. Da quel momento, soltanto lui nelle gazzette, nei libri, nei monumenti [...]. La sua apparizione rivoluzionò i costumi, i modi di pensare, il comportamento, il linguaggio¹.

Resoconto storico e racconto immaginario, realtà fattuale e leggenda, assai spesso, nel caso di Napoleone, finiscono per sovrapporsi. Le imprese dell'Imperatore si trasformano ben presto – nella luminosità dell'inattesa «meteora» – in vicende mitiche. La sua figura diventa la matrice, tra Parigi, Londra e Sant'Elena, da cui scaturisce un profluvio di narrazioni inverosimili, di rivelazioni e di portenti d'ogni genere.

Questo vario susseguirsi di miti si espande in molte direzioni, finendo per riproporsi su piani diversi: l'ombra di Napoleone penetra e si dispiega nella sfera della storia delle idee, della riflessione filosofica e – come vedremo – anche della scienza naturale.

¹ E. de Las Cases, *Il memoriale di Sant'Elena*, Roma, Casini, 1962, vol. 1, pp. 85-86 (settembre 1815).

Tanto all'inizio quanto alla fine dell'Ottocento, il processo di sedimentazione del 'mito', la trasformazione del 'Bonaparte storico' in un 'Bonaparte leggendario', in grado di lasciar traccia nel campo dei saperi, delle conoscenze e dei modi di pensare, procede con grande intensità.

La 'selva' intricata delle 'metamorfosi' e delle 'favole' è già rigogliosa - come risulta anche dal *Memoriale di Sant'Elena* - nei primi due decenni del diciannovesimo secolo. Nel leggere il testo del conte di Las Cases, o altri scritti della pubblicistica del tempo, tre diversi 'discorsi irreali', legati ai nomi di Voltaire, di Leibniz e di Gall, possono servire per illustrare questo dato.

2. In uno scritto storico del 1751, *Il secolo di Luigi XIV*, Voltaire si sofferma sulla vicenda della 'Maschera di Ferro', lo sconosciuto incarcerato per anni alla Bastiglia e costretto a restar mascherato, a non rivelare le fattezze del volto². Per il filosofo, come è noto, l'innominato era, in realtà, il fratello gemello del Re Sole, imprigionato e reso irriconoscibile, anche alle guardie carcerarie, per motivi dinastici. Dell'intera vicenda, e dello stesso Voltaire, discutono, a Sant'Elena, Napoleone e il conte de Las Cases:

La conversazione ci ha condotto oggi a parlare della 'Maschera di ferro'. Abbiamo passato in rivista quanto ne hanno detto Voltaire, Dutens e altri, e ciò che se ne trova nelle memorie di Richelieu: secondo queste, egli sarebbe, com'è noto, un fratello gemello di Luigi XIV e suo primogenito. Ora, qualcuno ha aggiunto che nell'esaminare certi documenti genealogici, aveva avuto l'occasione di sentir seriamente dimostrare che lui, Napoleone, discendeva direttamente da quella 'Maschera di ferro', e di conseguenza era l'erede legittimo di Luigi XIII e di Enrico IV [...]. Siamo passati allora a esaminare le origini e lo sviluppo di questa leggenda³.

Se in questa 'favola' è in gioco anche il nome di Voltaire, in altre 'saghe', in circolazione negli stessi anni, le imprese dell'Imperatore vengono avvicinate ai nomi di altri filosofi.

Nel 1670, nel corso del soggiorno a Parigi, Leibniz aveva inviato al re di Francia un breve trattato, scritto in forma di epistola, in cui era tratteggiato il progetto di una campagna militare in terra africana, ri-

² Voltaire, *Il secolo di Luigi XIV*, a cura di E. Sestan, Torino, Einaudi, 1971, p. 238.

³ E. de Las Cases, *Il memoriale*, cit., vol. 2, pp. 191-192 (luglio 1816).

volta all'occupazione dell'Egitto⁴. L'impresa, nell'intento del filosofo, doveva contribuire ad arginare le mire espansionistiche di Luigi XIV in Europa, rendendo meno attraenti i piani per muover guerra all'Olanda e per ridimensionare le ambizioni politiche degli stati tedeschi.

In seguito, in un'età ben diversa, si sosterrà da più parti che Napoleone, a partire dallo sbarco ad Alessandria dell'Armata d'Oriente, nel 1798, abbia attentamente seguito le indicazioni di Leibniz⁵. In realtà, Bonaparte venne a conoscere lo scritto leibniziano solo qualche tempo dopo la conclusione della fallimentare campagna orientale, in occasione di un soggiorno a Hannover nel 1803⁶.

Ora, al Napoleone 'fantastico', pronto a ritrovarsi senza difficoltà nelle supposizioni di Voltaire e a seguire con rigore strategie delineate da Leibniz, è da associare un terzo 'discorso immaginario', scaturito stavolta da bizzarre speculazioni sostenute – sul piano della scienza naturale – della frenologia del tempo.

Il biografo, nel *Memoriale*, si sofferma, tra l'altro, sull'intransigenza di Bonaparte nel contrastare illusorie e pericolose forme di oscurantismo, affidate all'incerto fascino di «sogni, presentimenti» e vaghe suggestioni e rese di nuovo attuali attraverso le «ciarlatanerie [...] di Mesmer, Gall, Lavater». Las Cases ricorda, a questo proposito, un episodio significativo, legato al nome, carismatico e autorevole, di Franz Joseph Gall. Lo studioso tedesco, osteggiato dall'Imperatore, aveva pubblicamente sostenuto, per sottrarsi all'isolamento e per recuperare credito a Parigi, che proprio l'anatomia di Napoleone poteva fornire una strabiliante conferma alle indagini frenologiche. La genialità di Bonaparte, a suo dire, trovava conferma nel fatto che solo in questo caso la massa cerebrale e la struttura ossea del cranio continuavano ad accrescersi «anche dopo la virilità stessa», costringendo il sovrano – per effetto di questo fenomeno «meraviglioso» e «straordinario» – a ricorrere, nel corso degli anni, a cappelli via via più larghi⁷.

⁴ G. W. Leibniz, *Consilium Aegyptiacum. L'ultimo progetto di Crociata contro i Turchi*, a cura di C. Catà, Rimini, Il cerchio, 2012.

⁵ Una simile credenza giunge fino a Spengler, il quale, nel *Tramonto dell'Occidente*, a proposito di Leibniz, annota: «Le sue idee (1672) precorsero talmente i tempi, che in seguito si fu convinti che Napoleone le avesse seguite nella sua spedizione in Oriente» (O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, Milano, Longanesi, 1970, pp. 75-76).

⁶ C. Roux, *L'Angleterre, l'isthme de Suez et l'Egypte au XVIII siècle*, Paris, Plon, 1922, p. 164.

⁷ E. de Las Cases, *Il memoriale*, cit., vol. 2, pp. 230-232 (luglio 1816).

3. Napoleone, dunque, diventa in molti modi, anche nel corso della sua vita, un'immagine mitica, una figura leggendaria.

Le narrazioni fantastiche, nel discorrere della «meteora» imperariale, proseguono anche in epoca successiva. Negli ultimi decenni dell'Ottocento e all'inizio del secolo successivo, l'epopea napoleonica continua a restare un terreno di esercizi e riflessioni a cui filosofi e letterati non riescono a sottrarsi. Per dar conto della ricchezza delle interpretazioni, sul piano speculativo e letterario, può bastare un sommario richiamo a pagine di Friedrich Nietzsche, di Friedrich Guldolf e di Oswald Spengler.

Nietzsche, affascinato dalla figura di Napoleone, torna più volte a riflettere sul senso delle sue imprese, sia nelle opere a stampa che nei frammenti composti a partire dagli ultimi anni '70. Di grande interesse, a questo proposito, è un appunto del 1884:

I due buoni libri che rimarranno di questo secolo, o meglio: che con i loro rami vanno molto più in alto di questo secolo, come alberi che non hanno in esso le loro radici – voglio dire il *Memoriale di Sant'Elena* e i *Colloqui* di Goethe con Eckermann⁸.

Proprio in questo periodo, intorno al 1884, si viene accentuando l'interesse di Nietzsche per l'Imperatore, simbolo di un modo di agire 'inattuale', radicato sia nel 'disincanto' del mondo greco-romano che nella spregiudicatezza 'pagana' del Rinascimento, e quindi del tutto estraneo alla modernità.

Non a caso, Nietzsche ricorda, in una lettera scritta nell'agosto 1885, come da molto tempo abbia avuto l'intenzione di fare un viaggio in Corsica, in particolare per soggiornare qualche tempo a Corte, la città in cui aveva dominato Pasquale Paoli e in cui lo stesso Napoleone era stato concepito⁹. Alcuni mesi dopo, nell'estate del 1886, il filosofo si sofferma di nuovo sullo stesso progetto: «Corte è la città del concepimento di Napoleone [...]. Non vi pare che visitarla sarebbe la più adeguata preparazione per la mia *Volontà di potenza. Tentativo di una trasvalutazione di tutti i valori?*»¹⁰

⁸ F. Nietzsche, *Opere*, Milano, Adelphi, 1964 ss., vol. 7/2, p. 211 (frammento 26 [304], estate-autunno 1884).

⁹ F. Nietzsche, *Sämtliche Briefe*, München u. Berlin, de Gruyter u. Deutscher Taschenbuch Verlag, 1986, Bd. 7, p. 86 (lettera scritta in data 21.08.1885).

¹⁰ *Ivi*, Bd. 7, p. 231 (lettera scritta in data 16.08.1886).

In seguito, poco più di due anni più tardi, nei giorni del delirio e della follia che esplodono durante il soggiorno torinese, l'interesse si trasforma in vera e propria identificazione: «È un pregiudizio ritenere che io sia uomo. Ma spesso ho vissuto tra gli uomini [...]. Alessandro e Cesare sono mie incarnazioni [...]. Infine sono stato anche Voltaire e Napoleone, e forse anche Richard Wagner»¹¹.

Bonaparte si presenta, nelle pagine di Nietzsche, come fiero e intransigente avversario della 'morale del risentimento' e della moderna *décadence*, come ultima incarnazione del 'principe' rinascimentale. I suoi trionfi risultano, per il filosofo, da una straordinaria capacità di far valere «il grande stile nell'agire» e di affermare «l'istinto più potente, quello legato alla vita stessa, la brama di dominio»¹².

Proprio nel mondo contemporaneo, per reagire al *ressentiment* occorre tornare a fare i conti con «la grande passione della potenza (*Macht*) (Napoleone, Cesare)»¹³. Ciò significa, nella prospettiva di Nietzsche, recuperare, anche attraverso Bonaparte, la spregiudicatezza e il disincento, nel guardare al potere, che distingueva i Greci e i Romani: «Voglio difendere Napoleone: nel suo disprezzo delle 'virtù cristiane' e di tutta l'ipocrisia morale, appartiene all'antichità (Tucidide)»¹⁴.

4. Una simile immagine 'inattuale' dell'Imperatore, profondamente radicato nei valori del mondo greco-romano, proviene direttamente dall'opera di Las Cases. Fin dalle prime pagine, il *Memoriale* rintraccia infatti in Napoleone, in procinto di partire per Sant'Elena, una orgogliosa e fiera 'maschera' di imperturbabilità, che rende il sovrano inaccessibile e lontano, del tutto estraneo a recriminazioni, rimpianti e desideri di vendetta:

Benché ci aspettassimo la deportazione a Sant'Elena, siamo rimasti sconvolti, costernati: tuttavia l'Imperatore è venuto sul ponte, come di consueto, con volto e comportamento inalterati, a contemplare la folla bramosa di vederlo¹⁵.

¹¹ *Ivi*, Bd. 8, p. 572 (lettera scritta in data 03.01.1889).

¹² F. Nietzsche, *Opere*, cit., vol. 8/12, p. 108 (frammento 10 [5], autunno 1887).

¹³ *Ivi*, vol. 5/1, p. 386 (frammento 4 [197], estate 1880).

¹⁴ *Ivi*, vol. 7/2, p. 51 (frammento 25 [175], primavera 1884).

¹⁵ E. de Las Cases, *Il memoriale*, cit., vol. 1, p. 28 (luglio 1815). Si veda anche un altro brano, riferito alle ultime ore prima della partenza per Sant'Elena: «L'Imperatore sta da lungo tempo chiuso insieme al Gran Maresciallo; noi siamo nella sala precedente. La porta si apre: il duca di Rovigo, piangendo a dirotto e singhiozzando, si è gettato ai piedi dell'Imperatore e gli ha baciato le mani. L'Imperatore, calmo, impassibile, lo ha

Il conte di Las Cases scorge in Napoleone una grandezza d'animo, nel senso degli antichi, che si manifesta come fermezza e distacco a cospetto di avversità e sconfitte:

Quanto al rimprovero di essersi lasciato deportare a Sant'Elena, sarebbe disonorevole rispondere. Difendersi in un corpo a corpo in una cabina della nave, uccidere qualcuno di sua mano, cercare di dar fuoco alle polveri, è impresa da filibustiere. La dignità nelle sventure, il piegarsi alla necessità, hanno anch'essi la loro gloria; è la gloria degli uomini grandi che la sfortuna atterra¹⁶.

L'imperatore, nel ritratto del biografo, assume così le sembianze di un allievo di Zenone o di Crisippo:

A Plymouth rimase taciturno, passivo, concentrato in sé, non opponendo ai suoi nemici alcuna resistenza [...]. Aveva l'atteggiamento di uno stoico che fra tanti mali serenamente non cura più nulla¹⁷.

La sua «imperturbabile serenità di spirito»¹⁸, sia nel corso del viaggio che dopo lo sbarco a Sant'Elena, ripropone il modello dell'apatia e dell'atarassia celebrato dagli antichi:

Insisto ancora su qualche tratto caratteristico dell'Imperatore. Parla sempre con freddo distacco delle circostanze e delle persone che sono passate nella sua vita, senza moti passionali di risentimento [...]. Parla della sua storia trascorsa come un postero di tre secoli; è un'ombra conversante nei Campi Elisi. Veri dialoghi di morti. Parla spesso di sé in terza persona [...]. Nessuno lo ha mai sorpreso colto da animosità contro uno di quelli di cui si crederebbe egli avesse più giustamente a lamentarsi¹⁹.

baciato e si è avviato per raggiungere il canotto. Strada facendo salutava gentilmente col capo le persone che si trovavano al suo passaggio. Tutti quelli del seguito, che lasciavamo, erano in lacrime» (*ivi*, vol. 1., p. 39; agosto 1815). Si tenga presente, tra i molti brani dello stesso tenore, almeno un altro passaggio, di nuovo significativo per la scelta a favore di una 'inumana' compostezza: «Per il resto, di fronte agli Inglesi, il suo modo di vivere e di comportarsi, le sue abitudini restano le stesse: mai una rimostranza, un desiderio; sempre impassibile, sempre inalterato, sempre calmo» (*ivi*, vol. 1., p. 73; settembre 1815).

¹⁶ *Ivi*, vol. 1, p. 43 (agosto 1815).

¹⁷ *Ivi*, vol. 1, p. 391 (marzo 1816).

¹⁸ *Ivi*, vol. 1, p. 330 (novembre 1815).

¹⁹ *Ivi*, vol. 1, pp. 180-181 (febbraio 1816).

Tuttavia, a quanto risulta dal *Memoriale*, Bonaparte non si riconosce nella condotta dello stoico soltanto nel tempo della sconfitta e dell'esilio a Sant'Elena. Anche nell'epoca dei trionfi, a detta del biografo, Napoleone considerava sontuosità e magnificenze esclusivamente nell'ottica dell'accrescimento del potere:

ci fu un momento in cui sembrò che tutte le corti del continente fossero accorse a Parigi, a far parte di quella delle Tuileries, la quale divenne la più brillante e la più numerosa di quante ne fossero mai esistite [...]; vi si spiegarono una magnificenza e una grandiosità straordinaria. Soltanto il sovrano conservò un'estrema semplicità, che serviva a distinguerlo. Il fatto è [...] che questo lusso, questo fasto, faceva parte dei suoi calcoli, non del suo gusto. Il lusso e il fasto erano calcolati per incoraggiare e pagare le nostre manifatture e la nostra industria nazionale²⁰.

Il contrasto tra la sobrietà degli antichi e lo sfarzo e la corruzione dei moderni si ripropone, a detta di Las Cases, anche sul piano delle predilezioni letterarie del sovrano:

L'Imperatore giudica Omero inimitabile [...]. Ciò che soprattutto lo colpiva era la rozzezza di certi modi unita all'elevatezza delle idee. Si vedevano gli eroi uccidere gli animali da macello, prepararli con le loro mani, e intanto fare discorsi di una rara eloquenza e ispirati a una grande civiltà²¹.

5. Nell'aforisma 48 del *Crepuscolo degli idoli*, Nietzsche richiama di nuovo Napoleone, stavolta partendo da un'idea di «natura» sottratta all'idealizzazione e all'idillio:

Progresso come l'intendo io. Parlo anch'io di 'ritorno alla natura', quantunque questo non sia propriamente un retrocedere, quanto invece un *andare in alto* – in alto verso l'eccelsa, libera, e anche tremenda natura e naturalità, una natura che gioca e *può* giocare con grandi compiti... Per esprimerci con una similitudine: Napoleone fu un frammento del 'ritorno alla natura', così come l'intendo io [...]²².

In questa pagina, si discorre anche di Rousseau («questo primo uomo moderno, idealista e *canaille* in una *sola* persona; [...] malato di

²⁰ *Ivi*, vol. 1., p. 351 (marzo 1816).

²¹ *Ivi*, vol. 1., p. 528 (maggio 1816).

²² F. Nietzsche, *Opere*, cit., vol. 6/3, p. 149.

una sfrenata vanità e di un illimitato disprezzo di sé»²³, il filosofo che più profondamente è riuscito a segnare la fisionomia del diciannovesimo secolo. Nel suo pensiero, infatti, è da ricercare il luogo d'origine da cui scaturiranno, in seguito, «il fanatismo morale, il farsi languido del sentimento a favore di ciò che è debole, oppresso, sofferente, il rancore per ogni specie di privilegio, la fede nel 'progresso', la fede nel feticcio 'umanità'»²⁴.

Rousseau, dunque, 'moderno', 'romantico' e 'sentimentale' – un demiurgo in grado di plasmare valori e concezioni del mondo che riusciranno ad abbattere il sobrio realismo e lo scetticismo di Bonaparte:

Rousseau, nella sua predilezione per i poveri, le donne, il popolo sovrano, è tutto nel movimento cristiano: tutti i difetti e le virtù servili si possono studiare in lui [...]. Il suo antagonista, Napoleone – antico (*antik*), dispregiatori dei uomini²⁵.

L'Imperatore, che «vide nella civilizzazione (*Civilisation*) il suo naturale avversario»²⁶, riuscì a scuotere l'intera Europa grazie al suo coerente machiavellismo: «per la grandezza ci vogliono la mancanza di scrupoli, la scepse, la capacità di sbarazzarsi di una fede, l'immoralità (Cesare, Federico il Grande, Napoleone [...])»²⁷. Anche in questo caso, la riflessione di Nietzsche sembra collegarsi all'opera di Las Cases, che presenta un sovrano intento a ribadire la propria «incredulità»²⁸, a discorrere con sarcasmo delle istituzioni ecclesiastiche²⁹, a non curarsi dei vincoli morali di matrice cristiana e a considerare la religione alla stregua di un *instrumentum regni* di straordinario valore. Ancora una volta, in definitiva, a occupare la scena è il Napoleone 'rinascimentale' e scettico:

Ogni cosa proclama l'esistenza di Dio, è vero, ma tutte le religioni sono figlie dell'uomo. Perché ce ne sono tante? Come mai la nostra non era esistita sempre? Perché escludeva le altre? Che cosa n'era degli uomini giusti che ci avevano preceduto? Perché le religioni si smentivano reci-

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, vol. 8/2, p. 59 (frammento 9 [116], autunno 1887).

²⁵ *Ivi*, vol. 7/2, p. 39 (frammento 25 [130], primavera 1884).

²⁶ *Ivi*, vol. 8/3, p. 217 (frammento 15 [31], primavera 1888).

²⁷ *Ivi*, vol. 8/2, p. 81 (frammento 9 [157], autunno 1887).

²⁸ E. de Las Cases, *Il memoriale*, cit., vol. 2, p. 75 (giugno 1816).

²⁹ «Sono circondato da preti che mi ripetono continuamente che il loro regno non è di questo mondo, e si impadroniscono di tutto ciò che è a tiro» (*ibidem*).

procamente, perché si combattevano, perché si distruggevano? [...] Gli uomini sono sempre uguali, i preti hanno sempre insinuato dappertutto la frode e la menzogna [...]. Tuttavia, diceva l'Imperatore, appena ho potuto, mi sono affrettato a reintegrare la religione. Mi serviva come base e come radice. Per me, rappresentava un sostegno alla morale, ai buoni principî, ai buoni costumi³⁰.

6. Napoleone diventa 'forma' e 'simbolo' da riscoprire anche per i letterati raccolti, nei primi anni del Novecento, intorno a Stefan George. Friedrich Gundolf, in particolare, si occupa a lungo di Cesare, in due diversi scritti, dati alle stampe nel 1904 e nel 1924; e nel trattare l'argomento, si dilunga anche sulla presenza del mito di Cesare nel dispiegarsi della «meteora» napoleonica³¹.

Nell'ardimento di Napoleone, scrive Gundolf, torna a rivivere «un blocco di forze classiche»: le sue imprese ripropongono «le gesta di Alessandro o di Cesare». Bonaparte «non è il loro imitatore classicistico ma il loro classico successore, non il ripetitore delle loro opere ma il rinnovatore della loro maniera [...] Egli s'atteggia, di fronte all'antichità cesarea, come Hölderlin alla pindarica e all'eschilea»³².

Sono le sue imprese ad aver chiarito la verità profonda della *Seconda Inattuale* di Nietzsche: «Napoleone ha mostrato che la storia non è soltanto un maneggio ma anche una creazione, non solo prodotto, ma anche azione». La sua «volontà satura di destino» è incontenibile urgenza d'agire: «Il fare è l'innata, inseparabile forma naturale della sua immensa creatività [...]. Egli non può vivere che facendo». Il 'mito', all'interno della cerchia di Stefan George, si precisa nell'immagine del «giovane [che] sta progettando una tragedia su Cesare» e si entusiasma nel leggere Plutarco. Scrive ancora Gundolf: «Il suo amico corso di giovinezza, Nasica, ricordava [...] che Napoleone, sottotenente in Auxonne, aveva passato intere notti sui *Commentari* di Cesare»³³. E il processo di identificazione, negli anni successivi, continua a riproporsi

³⁰ *Ivi*, vol. 2, p. 74 (giugno 1816). Si veda anche, sempre sulle idee religiose di Napoleone, *ivi*, vol. 2, pp. 343-344 (agosto 1816).

³¹ F. Gundolf, *Caesar in der deutschen Literatur*, Berlin, Mayer u. Müller, 1904; *Caesar. Geschichte seines Ruhms*, Berlin, Bondi, 1924. L'edizione italiana degli studi di Gundolf dedicati a Cesare (*Caesar. Storia della sua fama*), pubblicata nel 1932 e ristampata in seconda edizione nel 1934, racchiude entrambi gli scritti.

³² F. Gundolf, *Caesar. Storia della sua fama*, seconda edizione riveduta e corretta, Milano, Treves, 1934, pp. 271-272. Più avanti scrive ancora Gundolf: «Solo Nietzsche rievocò la storia come formatrice della vita» (*ivi*, p. 280).

³³ *Ivi*, pp. 272-275.

e ad accrescersi. Non a caso, «solo il busto di Cesare – prosegue Gundolf – adornava la sua camera di lavoro a Saint-Cloud»; inoltre, ormai al culmine della gloria, nel 1808 Bonaparte, nei famosi incontri tra Erfurt e Weimar, «ordinava a Goethe un dramma su Cesare». Infine a Sant'Elena, nel dettare al fedele Luis Marchard le sue considerazioni sulle guerre di Cesare, il rapporto di identità e di emulazione diventa anche un elemento estetico: il racconto di Napoleone si svolge – nota ancora Gundolf – «con succosa concisione, chiaro e disadorno, con il desiderio persino di superare lo stile stesso di Cesare in energia, rapidità, semplicità, densità»³⁴.

Il Napoleone trasformato, nel linguaggio dei famuli di George, in «figura mitica» e in «immagine millenaria»³⁵, trova puntuale conferma, nelle pagine del *Memoriale*, nello spettacolo del deserto, come simbolo di una spazialità che sfida il tempo e la precarietà delle vicende umane:

L'imperatore disse che il deserto aveva sempre esercitato su di lui un'attrazione particolare e lo aveva sempre attraversato con una certa emozione. Era per lui l'immagine dell'immensità, diceva; non aveva confini, non aveva principio né fine, era un oceano immobile. Questo spettacolo piaceva alla sua immaginazione ed egli si compiaceva di far osservare che Napoleone vuol dire *leone del deserto*!³⁶

7. La figura di Napoleone acquista grande rilievo anche nel *Tramonto dell'Occidente*, il grande affresco storico e filosofico di Oswald Spengler pubblicato tra il 1918 e 1922. Il mito napoleonico dispiegato nelle pagine spengleriane presenta comunque tratti specifici, che lo rendono assai diverso dal 'demiurgo' raffigurato da Nietzsche e da Gundolf.

Bonaparte diventa adesso il punto culminante della modernità, il corifeo della «civiltà faustiana [...], orientata in massimo grado verso l'espansione, sia politica, sia economica, sia spirituale», e rivolta al definitivo superamento di «ogni limite geografico e materiale»³⁷.

Proprio grazie alle profonde trasformazioni epocali promosse nell'età del Primo Impero, la storia universale registra, all'improvviso, un'accelerazione inaudita nei suoi ritmi («Napoleone ebbe un senso vivo della logica profonda del divenire mondiale»)³⁸.

³⁴ *Ivi*, pp. 276-277.

³⁵ *Ivi*, p. 281.

³⁶ E. de Las Cases, *Il memoriale di Sant'Elena*, cit., vol. 2, pp. 227-228 (luglio 1816).

³⁷ O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, cit., p. 506.

³⁸ *Ivi*, p. 225.

Ora, Spengler, sul piano filosofico, delinea, nel *Tramonto dell'Occidente*, una critica intransigente ad ogni forma di classicismo, un articolato atto di accusa nei confronti del mondo greco-romano. La civiltà antica, a suo dire, si distingue per la sua staticità e per l'angustia delle sue prospettive, dato che ignora, in definitiva, sia l'inesorabilità del tempo che scorre, sia la profondità dello spazio tridimensionale: «Noi disponiamo del concetto di 'volontà' [...]; i Greci lo ignoravano completamente [...]. Tra lo spazio inteso come profondità e la volontà non vi è, in fondo, differenza alcuna. Alle lingue antiche manca un termine per il primo, e quindi anche per la seconda»³⁹. Il moderno «spirito faustiano», consapevole di poter disporre di spazi sconfinati, insofferente a qualsiasi limite e attratto da incessanti trasformazioni, è la negazione dell'«uomo del mondo antico», attaccato al «suo sentimento euclideo dell'esistenza»⁴⁰.

Napoleone, per Spengler, è tutt'altro che una figura ancora legata alla civiltà classica, incarnazione di uno 'stile' estraneo, come voleva Nietzsche, alla modernità. Le sue imprese esprimono infatti una «volontà di durata» che si dispiega nel tempo; e nell'insieme delle sue conquiste si realizza, in termini «faustiani», una salda «identità di spazio e volontà»⁴¹.

La piena identità tra Cesare e Napoleone, tenacemente difesa negli stessi anni da Gundolf, viene del tutto respinta: «*Voluntas* per gli antichi non è un concetto psicologico, ma, in un senso pratico prettamente romano, è [...], come *virtus*, un termine per doti pratiche esteriori, visibili [...]. Cesare non è uomo di volontà nel senso di Napoleone»⁴².

Mettendo in discussione la somiglianza con Cesare, apprezzata nella cerchia dei letterati vicini a Stefan George, Spengler sottolinea la vicinanza tra Napoleone e Alessandro Magno. Il filosofo, interessato alle «omologie», ai 'ritorni' e alle corrispondenze che si stabiliscono tra civiltà e tempi storici diversi, ribadisce che Alessandro e Napoleone esprimono, nell'antichità e nel mondo contemporaneo, il medesimo «punto di svolta con cui ha inizio la *civilizzazione*»⁴³.

Anche la vicinanza ad Alessandro – così importante per Spengler – trova in Las Cases precise conferme. Il *Memoriale* si sofferma infatti sull'Imperatore che a Sant'Elena torna a passare in rassegna i suoi pia-

³⁹ *Ivi*, p. 465.

⁴⁰ *Ivi*, p. 785.

⁴¹ *Ivi*, pp. 465 e 546.

⁴² *Ivi*, p. 1426.

⁴³ *Ivi*, p. 182.

ni per conquistare Costantinopoli e per aprirsi la strada verso le Indie; in altre pagine, viene ricordato come il sovrano rilegga il resoconto delle gesta di Alessandro, in una sezione della *Storia antica* di Charles Rollin, e si indigni per la miopia, per l'angustia delle vedute dell'erudito settecentesco⁴⁴.

8. La smania di modernità incarnata da Bonaparte si mostra infine in innumerevoli vicende, non necessariamente legate alle imprese belliche, puntualmente passate in rassegna da Spengler («Napoleone ha dato una nuova fisionomia alla Parigi dei Borboni»)⁴⁵.

Lo stesso Las Cases, d'altra parte, aveva in molti modi descritto, nell'Imperatore, l'ansia di infrangere barriere e limiti, proponendosi scopi sempre più grandiosi, non solo sul piano militare e politico, ma anche per quanto riguarda l'assetto complesso della società. A Sant'Elena, non a caso, Napoleone discorre di nuovo delle sue ambizioni, rivolte a imporre, nell'intero continente, «l'unificazione della moneta, dei pesi e delle misure, [...] delle leggi»; oppure ripensa al suo progetto di istituire «un istituto europeo e dei premi [...], per incoraggiare, dirigere, coordinare tutte le associazioni scientifiche dell'Europa»⁴⁶. E del demiurgo «faustiano» affascinato, nel senso di Spengler, dal 'demonio' della «civiltà», Las Cases fornisce, nel suo scritto, anche molti altri particolari: a Sant'Elena, Napoleone legge e studia repertori enciclopedici del tempo, restando colpito da progetti dei conquistatori portoghesi che miravano, già all'inizio del secolo XVI, a deviare il corso del Nilo e a farlo sfociare nel Mar Rosso⁴⁷. Impegnato nelle stesse letture, il sovrano si interessa inoltre vivamente alla possibilità di inviare missioni nelle zone più interne del continente africano⁴⁸. Lo 'spirito faustiano' (per servirsi del linguaggio di Spengler), come insopprimibile desiderio di continue innovazioni, è presente, nelle riflessioni e nei bilanci dell'esilio, anche nel ricordo dei progetti, a suo tempo definiti, per potenziare in Francia la rete dei canali navigabili⁴⁹, per bonificare

⁴⁴ E. de Las Cases, *Il memoriale di Sant'Elena*, cit., vol. 1, pp. 405, 412 e 541 (aprile e maggio 1816).

⁴⁵ O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, cit., p. 784.

⁴⁶ E. de Las Cases, *Il memoriale di Sant'Elena*, cit., vol. 3, p. 102 (novembre 1816).

⁴⁷ *Ivi*, vol. 1, p. 329 (febbraio 1816).

⁴⁸ *Ivi*, vol. 1, p. 539 (maggio 1816).

⁴⁹ *Ivi*, vol. 2, p. 274 (agosto 1816).

in Italia le paludi Pontine (come già voleva Cesare), per restaurare sistematicamente e far rivivere le antichità romane⁵⁰.

Della modernità di Napoleone, nel *Tramonto dell'Occidente* si mettono in rilievo anche altri lati. La guerra, ad esempio, a partire dall'età napoleonica, diventa sempre più «virtuale», affidata alla capacità di creare (e di ostentare) organizzazione e innovazioni tecniche:

A partire dal tempo di Napoleone, [...] milioni di uomini sono ad ogni momento pronti ad entrare in azione, e i porti accolgono flotte possenti che ogni dieci anni hanno bisogno di essere rinnovate. È una guerra senza guerra, una guerra del sorpassarsi in fatto di armamenti e di potenza virtuale all'attacco, una guerra del numero, della rapidità della tecnica⁵¹.

La guerra moderna, giunta a dispiegamento nell'età napoleonica, si distingue infine, osserva ancora Spengler, per il fatto che la 'propaganda', adesso considerata come vera e propria «artiglieria spirituale», assume un'importanza in precedenza del tutto sconosciuta:

La parola stampata fabbricata in massa e diffusa attraverso aree illimitate diviene un'arma di potenza inaudita [...]. La guerra condotta dall'Inghilterra contro Napoleone sul suolo francese per mezzo di articoli, di volantini, di false memorie, è il primo grande esempio del genere. I vari fogli isolati del periodo dell'illuminismo si trasformano nella 'stampa' [...]. Nasce la campagna di stampa come continuazione – o preparazione – della guerra con altri mezzi⁵².

Anche con la sua disfatta, Napoleone – di nuovo alfiere della modernità – contribuì, secondo Spengler, al definitivo trionfo delle dinamiche proprie «della 'civilizzazione europea', dell'ellenismo occidentale»⁵³. Il suo ruolo storico, in definitiva, è stato quello di aver involontariamente

⁵⁰ *Ivi*, vol. 1, p. 383 (marzo 1816); vol. 2, p. 276 (agosto 1816).

⁵¹ O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, cit., p. 1290. Nelle conversazioni trascritte da Las Cases, la modernità di Napoleone, a proposito dell'esercito e della guerra, risulta anche da un altro elemento. All'Imperatore premeva favorire soldati e veterani negli incarichi della pubblica amministrazione («i posti nelle dogane, le riscossioni, le tasse unificate»), tenendo conto che «cittadini e soldati oggi sono tutt'uno [...]; la carriera militare non è più una scelta, è una costrizione» (E. de Las Cases, *Il memoriale di Sant'Elena*, cit., vol. 2, pp. 67-68; giugno 1816).

⁵² O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, cit., pp. 1336-1337.

⁵³ *Ivi*, p. 233.

spianato le vie all'affermazione della «civilizzazione inglese»⁵⁴. È questo l'elemento «tragico» presente nella «meteora» napoleonica: nelle «sue vittorie e disfatte [...] si celò sempre un trionfo dell'Inghilterra, un trionfo della civilizzazione (*Zivilisation*) sulla civiltà (*Kultur*)»⁵⁵.

⁵⁴ *Ivi*, p. 235.

⁵⁵ *Ibidem*.

Bibliografia

- Gundolf F., *Caesar. Storia della sua fama*, seconda edizione riveduta e corretta, Milano, Treves, 1934.
- de Las Cases E., *Il memoriale di Sant'Elena*, Roma, Casini, 1962.
- Leibniz G. W., *Consilium Aegyptiacum. L'ultimo progetto di Crociata contro i Turchi*, a cura di C. Catà, Rimini, Il cerchio, 2012.
- Nietzsche F., *Opere*, Milano, Adelphi, 1964 ss.
- Nietzsche F., *Sämtliche Briefe*, München u. Berlin: de Gruyter u. Deutscher Taschenbuch Verlag, 1975.
- Roux C., *L'Angleterre, l'isthme de Suez et l'Egypte au XVIII siècle*, Paris, Plon, 1922.
- Spengler O., *Il tramonto dell'Occidente*, Milano, Longanesi, 1970.
- Voltaire, *Il secolo di Luigi XIV*, a cura di E. Sestan, Torino, Einaudi, 1971.

Geografie napoleoniche

Marcello Tanca

Aprirei queste note incentrate su un possibile percorso, tra tanti che si potrebbero tentare all'interno delle "geografie napoleoniche" — un campo discorsivo vasto e articolato che comprende temi come l'egittomania, la nuova geografia politica d'Europa, ecc. — partendo da una precisazione terminologica. Quando in geografia si parla di "luogo", con questo termine si intende una cosa ben precisa, e cioè una serie di qualità topiche e quindi una condensazione di "cose" ed "eventi" talmente inestricabile da rendere per l'appunto quel particolare luogo non facilmente sostituibile o rimpiazzabile con qualunque altro. Come scrive Angelo Turco, il luogo è «un posto [...] dove succedono cose che possono succedere soltanto lì. Esse non possono accadere altrove senza cambiare il loro significato. Non ogni posto è un luogo, dunque, e un luogo non è dovunque»¹. Ora, se sfogliamo il recente *Dictionnaire historique* che Thierry Lentz, direttore della Fondation Napoléon e studioso del Primo Impero, ha dedicato a Napoleone² ci rendiamo conto che le voci che rimandano a un luogo specifico rappresentano una parte non secondaria del lavoro: su 300, almeno 42 sono infatti quelle che richiamano direttamente le coordinate della geografia napoleonica. Si va da Aboukir a Westphalie passando per Afrique du Nord, Ajaccio, Amiens (paix d'), Angleterre, Arcole, Austerlitz, Austria, Baylen, Berezina, Campoformio, Elbe (île de), États-Unis, Europe du Nord, Espagne (guerre de), Eylau, Friedland, Guadeloupe, Hollande, Iéna et Auerstedt, Irlanda, Italie, La Moskova, Leipzig, Louisiane, Marengo, Naples, Paris (traité de), Portugal, Prusse, Pyramides, Rivoli, Rome (occupation et annexion de), Russie, Sainte-Hélène (mémorial de), Siège de

¹ Angelo Turco, *Introduzione. La configuratività territoriale, bene comune*, in *Paesaggio, luogo, ambiente. La configuratività territoriale come bene comune*, a cura di Angelo Turco, Milano, Unicopli, 2014, p. 22.

² Thierry Lentz, *Napoléon : dictionnaire historique*, Paris, Perrin, 2020.

Toulon, Trafalgar, Vienne, Wagram e Waterloo. Il fatto che un “dizionario storico” contenga in sé un vero e proprio “dizionario geografico” — diciamo pure un atlante — che potrebbe persino camminare con le proprie gambe, non deve stupirci: la parabola biografica di Bonaparte è in misura particolarmente marcata una parabola geografica, scandita com'è da eventi che si radicano in luoghi che sono snodi e tappe fondamentali della sua carriera. Per limitarmi a un altro esempio, nel *Napoleone in venti parole* dello scrittore e critico letterario Ernesto Ferrero³ ci imbattiamo in una sequenza di 20 brevi capitoli, incentrati di volta in volta su una parola (L'Uomo, Famiglia, Donne, Errori, ecc.), in cui almeno un terzo è dato da toponimi: Italia, Egitto, Russia, Elba, Waterloo, Sant'Elena (come si può notare, passo dopo passo ciascuno di essi scandisce accuratamente l'ascesa e il declino di Bonaparte). Un esempio altrettanto recente di questo interesse per la o le geografie napoleoniche — interesse certo ravvivato, nel 2021, dal bicentenario della morte dell'imperatore dei francesi — ci è offerto dal volumetto di Paola Bianchi e Andrea Merlotti *Andare per l'Italia di Napoleone* pubblicato nella collana “Ritrovare l'Italia” edita dalla casa editrice il Mulino⁴. Gli autori, entrambi storici, dedicano questo lavoro — scrivono — alle “tante Italie di Napoleone e dei Napoleonidi”; così, dopo un capitolo iniziale incentrato sugli alberi e le colonne presenti nei luoghi delle battaglie, il testo offre un itinerario in 12 capitoli che intende aiutare il lettore a farsi un'idea sufficientemente ampia delle tracce napoleoniche sparse da nord a sud della penisola. Come nell'*Aggiunta al Theatro delle città d'Italia* (1629) di Francesco Bertelli, qui il ritmo è quello dell'elenco: Marengo: un museo, ma non solo; Milano, la capitale inventata; Venezia, la città oltraggiata; Torino, la corte apparente; Roma, un miraggio; Napoli e la breve stagione di una nuova corte; Lucca, Massa, Firenze per Elisa; L'Elba: «ubicumque felix Napoleo»; Trieste, una città di esili; Roma napoleonide; Firenze, un luogo tranquillo; Moncalieri, Roma e dintorni: il ritorno dei Napoleonidi. Come si nota osservando la mappa che correda il testo, l'Italia napoleonica comprende un'area che suppergiù termina, a nord, a Monza e, a sud, non va oltre Napoli (Fig. 1).

Lo stretto intreccio tra Napoleone (la sua vita, la sua avventura militare e politica) e la geografia che questi esempi mettono in evidenza

³ Ernesto Ferrero, *Napoleone in venti parole*, Torino, Einaudi, 2021.

⁴ Paola Bianchi, Andrea Merlotti, *Andare per l'Italia di Napoleone*, Bologna, il Mulino, 2021.



Fig. 1. L'Italia di Napoleone nel volume di Paola Bianchi e Andrea Merlotti *Andare per l'Italia di Napoleone* pubblicato nella collana "Ritrovare l'Italia" (Bologna, il Mulino, 2021).

costituisce un tratto di cui lo stesso Bonaparte probabilmente era in prima persona consapevole. Lo evidenziano alcuni aforismi tramandatici dalla memorialistica, veri o presunti (attribuiti) non si sa — *la géographie commande l'histoire; un État fait la politique de sa géographie; la politique d'un État est dans sa géographie*, ecc. — e nei quali traspare un'idea piuttosto precisa dei rapporti che intercorrono tra État, géographie, politique... qualcosa di molto simile a ciò a cui noi oggi diamo il nome di geopolitica. Ce n'è però uno, che recita che *un bon croquis vaut mieux qu'un long discours*, sul quale vorrei soffermarmi per le implicazioni che porta con sé. Quest'ultimo aforisma — che potremmo tradurre in prima battuta con "uno schizzo vale più di un lungo discorso" — mi

colpisce per il sottotesto che sembra richiamare. Nel linguaggio cartografico *croquis* è infatti qualcosa di più che un generico schizzo: si tratta di un termine specifico che designa una carta disegnata a mano, in qualche caso partendo da una carta pregressa, comunque direttamente sul posto, o come si dice in gergo *in loco*. Si realizza un *croquis*, uno “schizzo alla francese”, per fissare rapidamente gli elementi essenziali di un dato territorio — il disegno, che viene eseguito a matita, a mano, richiede buona capacità di osservazione e velocità di esecuzione. Napoleone esprime quindi nel suo aforisma una pratica di conoscenza del terreno di importanza strategica per il militare (la geografia serve a fare la guerra, dirà molto più tardi Yves Lacoste)⁵; questo è tanto più vero per un paese, come la Francia, che vantava una lunga tradizione di topografia militare risalente alla prima metà del XVII secolo, quando nacque la figura dell'*ingénieur géographe* (detto anche *ingénieur aux fortifications*, *ingénieur des camps et armées*, *ingénieur ordinaire du Roi*, ecc.) tra i cui compiti non mancava certo la ricognizione militare del terreno e la sua traduzione in apparato cartografico (fig. 2)⁶. Come ricorda Luisa Rossi, è ben nota la passione di Napoleone per le carte geografiche, ivi comprese quelle carte speciali che erano i *plans en relief* di cui riattivò la produzione nel solco della tradizione inaugurata da Luigi XIV.

[...] Di certo da militare e da governante le carte erano il suo pane. Scrittori e pittori lo hanno più volte raffigurato nell'atto di consultare una carta. La sua amministrazione, come si sa, era dotata di istituzioni cartografiche di eccellenza e di squadre di cartografi (militari dei vari corpi, ingegneri geografici, ingegneri dei *Pants et chaussées*) operanti in ogni parte dell'Impero⁷.

Questa “passion dominante” di Napoleone (fig. 3) fu piuttosto precoce: quando, a metà degli anni '90 del XVIII secolo, gli venne affidato il comando dell'*Armée d'Italie*, il giovane generale sentì l'esigenza di dotare l'armata di una sezione topografica e di un gabinetto topografico che provvedesse a stendere una precisa cartografia dei territori italiani. Secondo qualche testimonianza, l'estremo

⁵ Yves Lacoste, *La géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre*, Paris, Maspero, 1976; trad. it. *Crisi della geografia, geografia della crisi*, a cura di Pasquale Coppola, Milano, Franco Angeli, 1977.

⁶ Va ricordato qua il ruolo del *Dépôt de la Guerre*, l'ufficio preposto alla produzione e archiviazione della cartografia militare istituito da Luigi XIV.

⁷ Luisa Rossi, *Napoleone “cartografo”*. *Progetti, mappe, giochi del principe*, «Rivista Italiana di Studi Napoleonici», 1-2 (2009), p. 90.

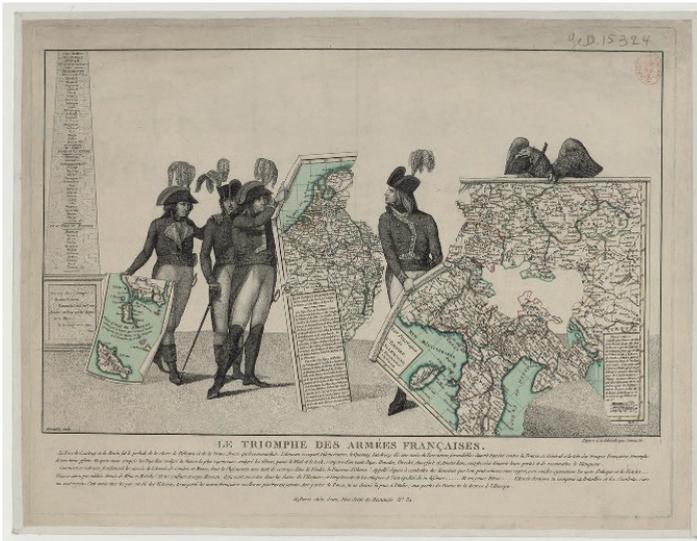


Fig. 2. *Le Triomphe des Armées françaises*, incisione francese (1797) di Antoine Maxime Monsaldy. Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans, GE D-15324.



Fig. 3. *L'Empereur Napoléon dans son bivouac préparant par sa pensée la victoire d'Austerlitz*; incisione di Jean-Baptiste Verzy, inizio XIX secolo. Fonte: Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-QB-201 (148).

interesse per la cartografia poteva persino spingerlo ad autoattribuirsi il titolo di ingegnere cartografo — si veda il seguente gustoso aneddoto che Massimo Quaini riprende dal *Journal parisien* (1797-1799) di Wilhelm von Humboldt:

Mercoledì 21 marzo 1798 presenza a una seduta della prima classe dell'Institut national. Qui, per la prima volta, vede e sente parlare Bonaparte. La seduta è piuttosto burrascosa: Bonaparte si scaglia contro un inventore che propone un miglioramento della macchina idraulica di Marly e che per difendersi sostiene che sia possibile inviare in Inghilterra un dirigibile di dodicimila uomini. L'arroganza del cittadino generale non piace e la classe dell'Institut decide, contro il parere del Bonaparte, di nominare una commissione. Immediatamente dopo è lo stesso Bonaparte a presentare una sua carta geografica stampata a Basilea come se fosse una nuova "invenzione". Riferisce Humboldt: «da ogni parte si gridò che non era così e non lo si lasciò quasi parlare. Anche lui si esprime male e penosamente». Ma il dettaglio più singolare è un altro: quasi preso da compassione Humboldt scambia qualche parola col generale che gli mostra una delle sue carte. Ne annota con precisione il titolo: *Carte d'Italie d'après les corrections et travaux de Bonaparte, ingénieur-géographe des républicains*.

Non ho avuto il tempo di verificare come andò effettivamente la seduta dell'Institut. La cosa più singolare, e praticamente ignota agli studiosi di storia della cartografia, resta il fatto che Napoleone avrebbe firmato più d'una carta con il titolo, che non gli spettava, di ingegnere geografico. Da questo forse la ribellione dell'Institut e la fine di una carriera di cartografo alla quale aveva forse aspirato. L'episodio ci aiuta a capire l'atteggiamento che il Primo Console e ancor più il futuro Imperatore tenne sempre nei confronti dei topografi militari: con la stessa arroganza che non era piaciuta ai componenti dell'Institut e che si traduceva in pretese impossibili da soddisfare nei tempi fissati per operazioni topografiche di grande complessità⁸.

Ma, a parte aneddoti di questo tipo che possono certo farci sorridere, è indubbio che l'età napoleonica si contraddistingue per il grande impulso dato all'organizzazione e alla produzione del sapere cartografico, operazione che vede a poco a poco l'assunzione della mappatura come paradigma "imperiale" di lettura e interpretazione della realtà e quindi come pratica cognitiva di ampia portata. Per quanto riguar-

⁸ Massimo Quaini, *Quando i "geografi" sanno essere rivoluzionari. L'avventura dell'ingegnere geografico Joseph-François de Martinel (1763-1829)*, in *Officina cartografica. Materiali di studio*, a cura di Carlo A. Gemignani, Milano, Franco Angeli, 2017, pp. 99-100.

da il primo punto, si tenga presente che quando Napoleone assunse il potere, l'effettiva capacità dello Stato francese di controllare vaste collezioni cartografiche e ambiziosi progetti di mappatura era seriamente in dubbio⁹. L'idea di uno Stato centralizzato, come quello napoleonico, aveva bisogno di riflettere (e riflettersi) in una immagine coerente e unitaria, al passo coi tempi, e questa a sua volta richiedeva un nuovo approccio alla pratica cartografica: le vecchie mappe ereditate dal passato, primo fra tutti dall'*Ancien Régime*, apparivano discontinue ed eterogenee, obsolete e frammentarie (erano ad es. prive di una scala unificata). Così, quando si fece avanti il problema del catasto — fondamentale in uno Stato moderno per tassare equamente i cittadini in base agli immobili posseduti ma che fino a quel momento nessuno era stato in grado di aggiornare e uniformare — Napoleone decise di utilizzare procedure amministrative e tecniche cartografiche diverse da quelle degli anni Novanta del XVIII secolo: mutata la società e i suoi valori, in virtù dei suoi principi ispiratori la ripartizione dell'imposta fondiaria venne ridisegnata da zero, con mappe completamente nuove, più scientificamente rigorose e più accurate, aderenti alla distribuzione particellare della proprietà. Queste nuove procedure si avvalsero dei notevoli progressi raggiunti dai topografi militari: nell'ultimo secolo le dimensioni sempre maggiori assunte dalle armate erano andate di pari passo con l'esigenza di pianificare le manovre su fronti diversi e sempre più ampi, per la cui conoscenza accurata occorreva personale specializzato e capace di maneggiare le complesse modalità operative del rilievo topografico (sistemi di rilevamento, tecniche restitutive, ecc.)¹⁰.

In virtù della sua esperienza sul terreno dei campi di battaglia, e quindi della sua «articolazione e presenza sul territorio»¹¹, con i suoi ingegneri-geografi l'esercito era l'attore che più rispondeva alle mutate esigenze; con la militarizzazione della cartografia amministrativa la carta militare assurse, come mai prima di allora era successo, a

⁹ Josef Konvitz, *Cartography in France, 1660-1848: Science, Engineering, and Statecraft*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1987, pp. 56 e sgg.

¹⁰ Mario Signori, *L'attività cartografica del Deposito della Guerra e del Corpo degli ingegneri topografi nella Repubblica e nel Regno d'Italia*, in *Cartografia e istituzioni in età moderna - I - Atti del Convegno. Genova, Imperia, Albenga, Savona, La Spezia. 3-8 novembre 1986*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali Ufficio centrale per i beni archivistici, 1987, p. 496.

¹¹ Massimo Quaini, *Identità professionale e pratica cognitiva dello spazio: il caso dell'ingegnere cartografo nelle periferie dell'impero napoleonico*, «Quaderni storici», dicembre 1995, NUOVA SERIE, Vol. 30, No. 90 (3), p. 690.

strumento di controllo della società: non più usata soltanto per fare la guerra, viene messa al servizio del lavoro amministrativo e fiscale.

Che cosa comporta questo trasferimento di competenze, prese direttamente in blocco dall'arte della guerra, e trasportate in tempo di pace? Il ricorso a tecniche di controllo nate originariamente in ambito militare e l'assunzione del modello cartografico come paradigma dell'azione politica rappresentano altrettanti tratti distintivi di quella sostituzione della mappa al territorio che contraddistingue la modernità. È ancora Quaini a parlare, a proposito dell'età napoleonica, di una "utopia cartografica imperiale" incentrata sulla *visibilità universale*: l'ambizione sottesa è mettere capo a un'immagine del corpo dello Stato dettagliata come la più accurata delle mappe:

L'ambizione diventa quella di cogliere la realtà territoriale, nella sua esatta e totale configurazione, con tutti gli strumenti e i mezzi espressivi (dalle vedute alle levate a vista, dalla carta geometrica alle memorie e ai «plans en relief»). Questa grandiosa ambizione di tutto conoscere e rappresentare, le cui matrici culturali sono chiaramente illuministe, potrebbe essere definita come l'utopia cartografica imperiale¹².

Come quest'ultima citazione pone bene in evidenza, le competenze cartografiche maturate in seno ai ranghi dell'armata francese erano soltanto *una delle forme* che assumeva in quegli anni quella particolare conoscenza del terreno che è funzionale all'arte della guerra. Queste competenze — così utili al momento di rinnovare struttura e logica di funzionamento del catasto — non erano le sole nelle quali gli ingegneri-geografi eccellevano e si accompagnavano alla maestria in altre modalità di trasmissione delle informazioni raccolte sul terreno (il "tutto conoscere e rappresentare" di cui parla qui sopra Quaini). Certo, la cattura (*voir*) e la successiva restituzione (*avoir*) di informazioni strategiche vedeva a ogni modo una collaborazione e un'integrazione del linguaggio grafico con quello verbale, anche se si può riconoscere una certa preminenza del primo sul secondo; laddove per "linguaggio grafico" non dobbiamo però intendere soltanto quello più specificamente cartografico, ma anche pittorico. Oggi facciamo un po' fatica a capirlo, perché concepiamo questi due codici di rappresentazione del mondo perlopiù in termini di opposizione; qui ci muoviamo tuttavia in un contesto storico e culturale nel quale non si è ancora prodotto il divorzio tra disegno artistico e disegno topografico, ed entrambi sono

¹² Ivi, p. 689.

ancora visti come medium complementari di restituzione delle fattezze dei luoghi (ovvero di ciò che nei documenti del *Dépôt de la guerre*, il dipartimento cartografico dell'esercito francese, veniva chiamato *détail* o *figuré du terrain*)¹³. Quindi quando Napoleone afferma che un *bon croquis* vale più di mille discorsi, si sta riferendo, ancora prima che a un oggetto particolare — schizzo topografico o vedutistico? — a un modo di lavorare basato in primo luogo sull'autopsia (alla lettera "vedere da sé"), ossia sulla testimonianza diretta, oculare, prodottasi *sur le lieu*, sul posto. Un modo di lavorare che è ben diverso da (per non dire antitetico a) quello dei geografi da tavolino o, come venivano chiamati, *géographes du roi* (geografi del re) il cui lavoro si svolgeva prevalentemente nel chiuso dei loro gabinetti scientifici. Ma questi ultimi erano per l'appunto dei funzionari di corte, laddove gli ingegneri-geografi erano sostanzialmente dei militari che conducevano le loro campagne all'aperto o, come si dice in francese, *en plein air*¹⁴.

Un altro detto napoleonico, questa volta direttamente ricavato dalla raccolta di aforismi raccolti da Balzac, completa perciò quello precedentemente ricordato: *celui qui ne voit pas d'un œil sec un champ de bataille, fait tuer bien des hommes inutilement*, ovvero "colui che non coglie con un colpo d'occhio il campo di battaglia, fa uccidere inutilmente degli uomini"¹⁵. Qui la parola sulla quale concentrare l'attenzione è chiaramente "colpo d'occhio" (in francese *œil sec*), termine fondamentale nell'arte della guerra. Di che si tratta?

L'Encyclopédie méthodique. Art militaire, pubblicata a Parigi a metà degli anni '80 del XVIII secolo lo definisce «l'arte di conoscere la natura e le differenti situazioni del paese nel quale si fa e nel quale si vuole fare la guerra; i vantaggi e gli svantaggi dei campi di battaglia e delle postazioni che si vogliono occupare, come quelli che possono essere favorevoli o svantaggiosi al nemico in rapporto alla nostra posizione,

¹³ Massimo Quaini, *Per una archeologia dello sguardo topografico*, «Casabella», 575-576, 1991, pp. 10-17.

¹⁴ Perciò, osserva ancora Quaini, l'ingegnere-geografo si pone «al di sopra sia del tradizionale geografo accademico, sia dell'ingegnere civile. L'efficienza del suo sapere è l'efficienza stessa del potere» (Massimo Quaini, *L'utopia cartografica degli ingegneri-geografi nell'età napoleonica*, in *Una carta del Ferrarese del 1814*, a cura di Stefano Pezzoli, Sergio Venturi, Cinisello Balsamo (MI), Amministrazione Provinciale di Ferrara - Istituto per i beni artistici culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, Amilcare Pizzi, 1987, p. 4).

¹⁵ Honoré de Balzac, *Maximes et Pensées de Napoléon recueillies par J.-L. Gaudy*, Paris, A. Barbier, 1838; trad. it. *Massime e pensieri di Napoleone*, Palermo, Sellerio, 2006, p. 71. Si tratta della massima n. 140.

e le conseguenze che ne possiamo trarre»¹⁶. Ricordiamo che, in quanto militare, la figura di Napoleone si pone al culmine di un processo tipicamente moderno di teatralizzazione della guerra¹⁷ che è l'effetto di una serie di cambiamenti innescati a partire dal XVI secolo: l'ampliamento delle dimensioni degli eserciti, il perfezionamento delle armi da fuoco (e il peso sempre più decisivo dell'artiglieria), l'anonimizzazione (e specializzazione) delle truppe, l'assimilazione del condottiero a un regista teatrale che non prende parte in prima persona agli scontri, ma li osserva da lontano, in una posizione panoramica – l'unica che può assicurare il “colpo d'occhio” ossia una visione d'insieme del campo di battaglia e, quindi, una piena comprensione degli eventi che vi hanno luogo¹⁸. Assicurando una conoscenza totale e sinottica del terreno, delle sue forme e delle sue peculiarità quali ad es. la presenza di *espaces masqués* (colline, boschi, siepi, ecc.) dietro i quali nascondersi, lo sguardo dall'alto — non sfugga qua l'analogia con la visione zenitale che ci viene offerta dalla mappa — offre l'opportunità di posizionare in maniera vantaggiosa le truppe ed è attestato ancora oggi dalla presenza di alberi e cippi commemorativi: fra questi, il “Napoleonstein” contrassegna il punto più elevato dal quale nel 1806 Bonaparte diresse le operazioni militari della battaglia di Jena¹⁹. Arrivati a questo punto, riconosciamo le tracce di una continuità tra la visione dall'alto, che rende possibile il colpo d'occhio, e la pratica cartografica del *bon croquis*. Il principio che li muove è lo stesso: conoscere tutto e rappresentare tutto, dove “tutto” non sta a significare “tutte le cose” ma *la totalità* ossia quella visione d'insieme dei luoghi che assicura la supremazia in battaglia. L'occhio del potere è insomma un occhio cartografico, con la mappa che viene assunta come archetipo della realtà — ossia come il modello a cui questa deve assomigliare.

¹⁶ Louis-Félix Guynement de Kéralio, *Encyclopédie méthodique: ou par ordre de matières: par une société de gens de lettres, de savans et d'artistes. Art militaire. Tome second*, Paris, Panckoucke Libraire, 1785, p. 144 (mia traduzione).

¹⁷ Martin Bieri, *Neues Landschaftstheater: Landschaft und Kunst in den Produktionen von “Schauplatz International”*, Bielefeld, transcript Verlag, 2012, pp. 141-142.

¹⁸ Si pensi alla contrapposizione tra la descrizione che della battaglia di Waterloo hanno dato Victor Hugo nei *Miserabili* e Stendhal nella *Certosa di Parma* (cfr. Massimo Quaini, *Il pellegrinaggio a Waterloo. Una riflessione sui metodi della storia della geografia*, «Notiziario del Centro italiano per gli studi storico-geografici», 4(1), 1996, p. 9).

¹⁹ Martin Warnke, *Politische Landschaft: Zur Kunstgeschichte der Natur*, München, Carl Hanser Verlag, 1992; trad. it. *Paesaggio politico: per una storia delle trasformazioni sociali della natura*, Milano, Vita e Pensiero, 1996, pp. 56-59.

In breve, grazie alla mediazione operata dal sapere cartografico, il politico finisce per coincidere col militare. O, detto altrimenti, e anticipando Clausewitz, arte politica e arte della guerra si sovrappongono in un regime di continuità.

Infine, l'occasione per chiudere il percorso qui soltanto abbozzato è fornita dalla "Vera immagine del conquistatore", un'acquaforte colorata a mano di autore anonimo francese, realizzata tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo e conservata nella collezione del Louvre (Dipartimento di arti grafiche, L 489 LR/147 Recto). Abbiamo qui il paradossale di un'ultima mutazione. Napoleone che si trasforma in — che diventa egli stesso — una mappa:



Non sappiamo chi fosse l'autore di questa metamorfosi cartografica, ma la didascalia esplicativa che la accompagna è molto chiara circa le sue intenzioni:

Il Cappello è l'Aquila della Russia, la quale con le sue zanne ha afferrato quel potente, e non lo lascia più - Il viso viene rappresentato da alcuni cadaveri, di quei tanti che sacrificò alla sua ambizione.

Il collare è il Torrente di sangue che sgorga per vanagloria - Il vestito è un pezzo della carta di quella confederazione del Reno che adesso si è sciolta. I nomi che si leggono indicano dove perse le Battaglie - il gran cordone della Legion d'onore è una ragnatela, i fili del quale stese sopra tutta la Confederazione Suddetta - Sopra la spalla in guisa di spallette si vede la gran mano di Dio, che strappa quel ragnatelo, e distrugge il ragno, che sta al posto ove dovrebbe essere il cuore.

Per qualcuno evidentemente il sogno cartografico si era trasformato in un incubo.

Bibliografia

- Balzac H. de, *Maximes et Pensées de Napoléon recueillies par J.-L. Gaudy*, Paris, A. Barbier, 1838; trad. it. *Massime e pensieri di Napoleone*, Palermo, Sellerio, 2006.
- Bianchi P., Merlotti A., *Andare per l'Italia di Napoleone*, Bologna, il Mulino, 2021.
- Bieri M., *Neues Landschaftstheater: Landschaft und Kunst in den Produktionen von "Schauplatz International"*, Bielefeld, transcript Verlag, 2012.
- Ferrero E., *Napoleone in venti parole*, Torino, Einaudi, 2021.
- Kéralio L., Guynement F. de, *Encyclopédie méthodique: ou par ordre de matières: par une société de gens de lettres, de savans et d'artistes. Art militaire. Tome second*, Paris, Panckoucke Libraire, 1785
- Konvitz J., *Cartography in France, 1660-1848: Science, Engineering, and Statecraft*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1987.
- Lacoste Y., *La géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre*, Paris, Maspero, 1976; trad. it. *Crisi della geografia, geografia della crisi*, a cura di Pasquale Coppola, Milano, Franco Angeli, 1977.
- Lentz T., *Napoléon: dictionnaire historique*, Paris, Perrin, 2020.
- Quaini M., *L'utopia cartografica degli ingegneri-geografi nell'età napoleonica*, in *Una carta del Ferrarese del 1814*, a cura di Stefano Pezzoli, Sergio Venturi, Cinisello Balsamo (MI), Amministrazione Provinciale di Ferrara - Istituto per i beni artistici culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, Amilcare Pizzi, 1987, pp. 4-6.
- Quaini M., *Per una archeologia dello sguardo topografico*, «Casabella», 1991, 575-576, pp. 10-17
- Quaini M., *Identità professionale e pratica cognitiva dello spazio: il caso dell'ingegnere cartografo nelle periferie dell'impero napoleonico*, «Quaderni storici», dicembre 1995, NUOVA SERIE, Vol. 30, No. 90 (3), pp. 679-696.
- Quaini M., *Il pellegrinaggio a Waterloo. Una riflessione sui metodi della storia della geografia*, «Notiziario del Centro italiano per gli studi storico-geografici», 4(1), 1996, pp. 9-12.
- Quaini M., *Quando i "geografi" sanno essere rivoluzionari. L'avventura dell'ingegnere geografo Joseph-François de Martinel (1763- 1829)*, in *Officina cartografica. Materiali di studio*, a cura di Carlo A. Gemignani, Milano, Franco Angeli, 2017, pp. 99-118.

Geografie napoleoniche

Rossi L.a, *Napoleone "cartografo". Progetti, mappe, giochi del principe*, «Rivista Italiana di Studi Napoleonici», 1-2, 2009, pp. 89-114.

Signori M., *L'attività cartografica del Deposito della Guerra e del Corpo degli ingegneri topografi nella Repubblica e nel Regno d'Italia*, in *Cartografia e istituzioni in età moderna - I - Atti del Convegno. Genova, Imperia, Albenga, Savona, La Spezia. 3-8 novembre 1986*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali Ufficio centrale per i beni archivistici, 1987, pp. 495-525.

Turco A., *Introduzione. La configuratività territoriale, bene comune*, in *Paesaggio, luogo, ambiente. La configuratività territoriale come bene comune*, a cura di Angelo Turco, Milano, Unicopli, 2014, pp. 11-42.

Warnke M., *Politische Landschaft: Zur Kunstgeschichte der Natur*, München, Carl Hanser Verlag, 1992; trad. it. *Paesaggio politico: per una storia delle trasformazioni sociali della natura*, Milano, Vita e Pensiero, 1996.

I musei dell'Imperatore. Tra ideali rivoluzionari, spoliazioni e Restaurazione

Simona Campus

Il 27 settembre del 1792, a Parigi, trascorsi poco più di tre anni dalla presa della Bastiglia, un anno dall'esproprio dei beni della Corona di Francia e appena qualche mese dalla deposizione della monarchia, l'Assemblea Nazionale Costituente deliberava l'istituzione nel palazzo del Louvre del Musée Révolutionnaire, che nel 1797 avrebbe assunto il nome di Musée Central des Arts e nel 1802 sarebbe divenuto Musée Napoléon.

Già Luigi XVI, in realtà, fin dal 1775 aveva previsto l'apertura al pubblico del palazzo che per secoli era stato sede dei re di Francia - fino al trasferimento della corte a Versailles voluto dal Re Sole - e delle collezioni artistiche di proprietà della Corona. Aveva a tal fine affidato al conte Charles d'Angiviller il compito di trasformarlo in «palazzo delle arti», secondo

un'iniziativa salutata dal plauso di Diderot che nel IX volume dell'*Encyclopédie* la collocava al centro di un preciso programma ideologico, in linea con le moderne posizioni degli enciclopedisti che ritenevano le raccolte della Corona un patrimonio funzionale al progresso delle arti e delle scienze.¹

Come molti altri sovrani europei, Luigi XVI aveva agito sotto la spinta del principio di "pubblica utilità" che nel corso del secondo Settecento stava determinando l'origine dell'istituzione museale in accezione moderna, segnando gli inizi di un'era nuova per tutte le collezioni fino a quel momento rimaste appannaggio delle élite dell'Ancien Régime.²

¹ Fiorio 2011, p. 42.

² «Lo spartiacque tra la preistoria e la storia del museo», infatti, come chiaramente afferma Maria Vittoria Marini Clarelli, «è l'impegno dello Stato a conservare e rendere fruibili le raccolte per finalità di educazione e godimento pubblico»: Clarelli 2005, p. 42.

A Roma, nel 1734 erano stati inaugurati da papa Clemente XII i Musei Capitolini, le collezioni dei quali si erano formate a partire dal 1471, con la «restituzione» di Sisto IV al popolo romano di quattro emblematiche sculture bronzee legate alla storia della città - la *Lupa*, il *Camillo*, lo *Spinario*, la testa monumentale di Costantino - fino ad allora sistemate nei pressi della Basilica di San Giovanni in Laterano e trasferite in Campidoglio. Osservata attraverso la lente della storia, la «restituzione» del 1471, atto politico di affermazione del potere temporale della Chiesa, che a sua volta recuperava le norme relative alla libera accessibilità delle raccolte già enunciate nel diritto romano antico, assume il valore di un precedente altamente significativo del principio di “pubblica utilità” asserito tre secoli dopo dall'Illuminismo.³

A Londra, nel 1749 sir Hans Sloane, celebre scienziato e medico di corte, successore di Isaac Newton alla presidenza della Royal Society, stabilì per testamento che le proprie collezioni di scienze naturali e di antichità potessero essere acquisite da un'istituzione disposta a pagarle ai suoi discendenti e a renderle fruibili al pubblico, nel momento in cui l'idea di pubblico cominciava a comprendere «oltre al microcosmo degli intimi e dei privilegiati, anche gli specialisti [...] - i loro praticanti e i loro interpreti-, gli allievi di questi ultimi e infine un'aristocrazia di turisti».⁴ Ne conseguì, dopo l'acquisto delle raccolte da parte del Parlamento inglese, la fondazione del primo museo «nazionale» della storia: il British Museum, aperto nella sua prima sede di Montague House nel 1759.

Intanto a Firenze, nel 1737, l'elettrice palatina Anna Maria Luisa, ultima discendente della famiglia de'Medici, rimasta priva di eredi, redigeva un documento di antesignana e fondamentale importanza, le cui asserzioni rimangono alla base di una moderna concezione del patrimonio artistico e della sua tutela. Prevedeva, infatti, nel «Patto di famiglia», confermato nel testamento del 1743, la cessione alla dinastia dei Lorena, che sarebbe succeduta ai Medici nel governo del Granducato di Toscana, delle straordinarie collezioni artistiche raccolte dalla sua famiglia a partire dall'età di Cosimo il Vecchio, a condizione che:

di quello che è per ornamento dello Stato, per utilità del pubblico e per attirare la curiosità dei forestieri non ne sarà nulla trasportato e levato fuori dalla Capitale e dallo Stato del Granducato.⁵

³ De Benedictis 1991, p. 47.

⁴ Poulot 2008, p. 47.

⁵ Cfr. Casciu 2006.

Le Gallerie degli Uffizi, che per la prima volta Francesco I aveva deciso di destinare all'esposizione delle collezioni medicee, trasferendovi le opere precedentemente ubicate a Palazzo Vecchio e sovrintendendo al progetto della tribuna a pianta ottagonale di Bernardo Buontalenti, ultimata nel 1584, vengono aperte al pubblico nel 1769 dal più "illuminato" dei Lorena, il granduca Pietro Leopoldo. L'apertura comporta un riordino delle collezioni in linea con lo spirito di classificazione enciclopedico, alcuni significativi interventi di natura museografica e la nomina del primo direttore del museo, Giuseppe Pelli Bencivenni, che avrebbe operato con il supporto dell'abate Luigi Lanzi, autore della guida intitolata *la Real Galleria di Firenze accresciuta e riordinata* (1782) e della *Storia pittorica della Italia*, edita a partire 1792.

Se nel solco delle idee dei Philosophes, infatti, l'apertura dei musei implica la ripartizione scientifica delle raccolte, il riordinamento e la riorganizzazione dei percorsi di visita ineludibilmente intersecano l'affermarsi della disciplina storico-artistica, i cui fondamenti sono universalmente riconosciuti come riferibili alla *Storia dell'arte nell'antichità*, data alle stampe da Johann Joachim Winckelmann nel 1764, a Dresda, poco tempo dopo l'esperienza di allestimento della Galleria delle Sculture di Alessandro Albani, nella villa-museo che il cardinale si era fatto costruire sulla Via Salaria, nell'Urbe, dall'architetto Carlo Marchionni.

Anche al Louvre, fin dall'epoca di D'Angiviller erano stati progettati il riordinamento e il riallestimento delle collezioni e importanti lavori erano stati avviati. Fu però la Rivoluzione ad aprire il museo, agendo in nome dei cittadini e per i cittadini, rendendo "pubblico" il patrimonio della nazione. La data prescelta per l'apertura non avrebbe potuto essere più simbolica: 10 agosto 1793, primo anniversario dalla deposizione della monarchia. E

per la prima volta, la destinazione pubblica discende non più da una concessione del sovrano ma da un diritto dei cittadini, perché la proprietà del museo viene attribuita al popolo.⁶

A differenza, pertanto, degli altri musei "illuministi", il Louvre sancisce definitivamente il legame del patrimonio artistico con la nazione, attribuendone al popolo la proprietà e la conseguente responsabilità. Rappresenta il climax del processo sviluppatosi nel corso della secon-

⁶ Marini Clarelli 2005, p. 46.

da metà del XVIII secolo come una sorta di «effetto domino».⁷ «Sotto la Rivoluzione», spiega Dominique Poulot,

L'affermarsi dei diritti dell'uomo conduce a rivendicare l'accesso alle opere d'arte come un diritto legittimo, che la Repubblica deve soddisfare in maniera efficace ed equa in nome di un godimento per troppo tempo impossibile e di un esercizio dei talenti troppo a lungo ostacolato. Il frutto del collezionismo reale, rigenerato dalla libertà, deve suscitare l'entusiasmo degli artisti, istruire il popolo e trasmettere nuove lezioni alla posterità. Nel vuoto istituzionale aperto dalla soppressione della maggior parte delle scuole e delle associazioni, il museo può incarnare l'ideale di una trasmissione libera e immediata del Bello e dei principi, per mezzo della semplice visione dei modelli che irrigherebbe tutta la società.⁸

Mentre la furia antinobiliare e anticlericale determina la distruzione di un considerevole numero di tombe dinastiche, sculture e monumenti "compromessi" con l'antico regime,⁹ il museo assume dunque, a Parigi, sul finire del XVIII secolo, una funzione prioritariamente educativa, diventa un museo-scuola, preposto alla formazione della cittadinanza secondo i valori rivoluzionari, come ebbe a rimarcare anche Jacques-Louis David, commentando il fatto che ancora troppo, alla data della sua apertura, il Louvre assomigliasse nel suo assetto museografico e allestitivo al gusto monarchico e prerivoluzionario, anche a causa dei ritardi nell'esecuzione dei lavori progettati dagli architetti Pierre Fontaine e Charles Percerier, in particolare per il rifacimento della Grande Galerie:

Il museo non ha da essere una vana raccolta di frivoli oggetti di lusso, utili soltanto a soddisfare un'oziosa curiosità. Deve invece essere un'autorevole scuola.

Per adempiere alla funzione educativa, l'ingresso al Louvre viene stabilito come gratuito, nei giorni infrasettimanali riservato agli artisti, il sabato e la domenica libero per tutti. Si effettuano visite guidate, ogni opera viene corredata da una didascalia esplicativa e viene redatto, nel 1793, un primo catalogo a stampa: vi sono registrati 537 dipinti, di cui circa tre quarti provenienti dalla collezione reale, i restanti da fondi

⁷ Fiorio 2011, 37.

⁸ Poulot 2008, p. 67.

⁹ Fiorio 2011, pp. 62-63.

ecclesiastici e altre proprietà.¹⁰ Un numero destinato a crescere esponenzialmente negli anni successivi.

Con l'avvento di Napoleone.

Le grandi razzie compiute durante le guerre rivoluzionarie e napoleoniche nei vent'anni compresi tra il 1794 e il 1814 implicano un preciso retroterra ideologico: quella ideologia rivoluzionaria di cui gli eventi del 1792-94 rappresentano per così dire la conseguenza automatica.

La confisca e la statalizzazione dell'intero patrimonio reale, dei beni del clero e degli emigrati, ossia degli aristocratici e degli esattori generali delle imposte nelle cui mani si trovavano le maggiori raccolte d'arte, aprì la strada alle imprese degli anni successivi.¹¹

Dopo la dichiarazione di guerra alla Prussia e all'Austria nel 1792, a partire dal 1794 - anno del colpo di stato del Termidoro che pone fine alla dittatura di Robespierre - le campagne militari condotte per liberare l'Europa dai regimi assolutistici, esportando gli ideali della Rivoluzione fuori di Francia, diventano occasione e strumento per asserire la supremazia culturale francese e realizzare a Parigi l'ideale di un museo "universale", il «sogno del museo di tutte le arti»,¹² nel quale custodire le più alte testimonianze visive della cultura umana. Pur non possedendo in prima persona una solida conoscenza artistica, Napoleone coglie immediatamente le potenzialità offerte dalla nascita dell'istituzione museale, in termini di prestigio, propaganda politica e legittimazione. Per questo, al seguito del suo esercito, sceglie di farsi accompagnare da commissari, funzionari esperti in materia artistica, incaricati di scegliere le opere da requisire, che operano con il supporto di cataloghi, raccolte d'incisioni e resoconti dei viaggiatori del Grand Tour.

I primi a essere oggetto di spoliazione sono i Paesi Bassi, dove le armate napoleoniche sottraggono un ingente numero di opere legate alla storia culturale di quel territorio, a partire dai capolavori di Anton van Dick e Pieter Paul Rubens. Subito dopo sono gli stati italiani a configurarsi come l'obiettivo fondamentale e dirimente della politica espansionistica, militare e culturale del generale Bonaparte, a quella data ancora massimo interprete delle volontà della Rivoluzione, chiaramente espresse in un Ordine del Direttorio del 1796:

¹⁰ Wescher 1988, p. 33.

¹¹ Ivi, p. 21.

¹² Camurri 2000.

Cittadino generale, il Direttorio esecutivo è convinto che per voi la gloria delle belle arti e quella dell'armata ai vostri ordini siano inscindibili. L'Italia deve all'arte la maggior parte delle sue ricchezze e della sua fama; ma è venuto il momento di trasferirne il regno in Francia, per consolidare e abbellire il regno della libertà. Il Museo nazionale deve racchiudere tutti i più celebri monumenti artistici, e voi non mancherete di arricchirlo di quelli che esso si attende dalle attuali conquiste dell'armata d'Italia e da quelle che il futuro le riserva. Questa gloriosa campagna, oltre a porre la Repubblica in grado di offrire la pace ai propri nemici, deve riparare le vandaliche devastazioni interne sommando allo splendore dei trionfi militari l'incanto consolante e benefico dell'arte. Il Direttorio esecutivo vi esorta pertanto a cercare, riunire e far portare a Parigi tutti i più preziosi oggetti di questo genere, e a dare ordini precisi per l'illuminata esecuzione di tali disposizioni.

In Italia, peraltro, più che nei Paesi Bassi, i beni artistici erano da sempre nelle mani dei ceti nobiliari ed ecclesiastici, la qual cosa avrebbe reso ampiamente praticabili gli espropri.¹³

Fin dalla prima campagna militare, con l'armistizio di Cherasco con cui il Re di Sardegna cede Nizza e la Savoia, viene imposta la consegna di cento opere d'arte a titolo d'indennizzo. Successivamente, dopo l'entrata a Milano, i commissari napoleonici guidati da Jacques-Pierre Tinet - con loro anche diversi artisti, tra i quali Andrea Appiani e Antoine-Jean Gros - cominciano le requisizioni dalla Pinacoteca Ambrosiana: vengono sottratti il cartone della Scuola di Atene di Raffaello, il Codice Atlantico e altri dodici fogli di Leonardo. A Mantova l'esercito francese si impadronisce della *Madonna della Vittoria* di Andrea Mantegna, ancora oggi custodita al Louvre, insieme al ciclo di dipinti appartenuti allo studiolo di Isabella d'Este. Sempre del Mantegna, da Verona viene sottratta la *Pala di san Zeno*, tornata da Parigi dopo la Restaurazione, ma senza la predella. A Parma i dipinti del Correggio, a Bologna *L'estasi di Santa Cecilia di Raffaello* e poi ancora opere dei Carracci e Guido Reni.¹⁴ Tra i capolavori assoluti oggetto di spoliazione, basti ricordare a Firenze, dalle Gallerie degli Uffizi, la *Venere de' Medici* (ma in fasi successive, anche il *Ritratto di Leone X di Raffaello* e la *Madonna dal collo lungo di Parmigianino*),¹⁵ a Venezia dopo il trattato di Campo-

¹³ Steinmann 1917 (2007).

¹⁴ Sulle spoliazioni a Bologna, cfr. Camurri 2003.

¹⁵ Sulle spoliazioni a Firenze e nel Granducato, cfr. Pasquinelli 2005.

formio i *Cavalli di San Marco*,¹⁶ oltre a dipinti di Tiziano, Paolo Veronese e Tintoretto.

Nel febbraio del 1798 Napoleone fa il suo ingresso a Roma, obiettivo tra gli obiettivi, portando via dai Musei Capitolini e dai Musei Vaticani, tra le altre cose, lo *Spinario* e il *Bruto Capitolino* donati da papa Sisto IV, l'*Apollo del Belvedere* e il *Laocoonte*. Secondo Ernst Steinmann, inoltre, il generale Pommereul avrebbe contemplato l'idea di trasferire in Francia la Colonna traiana mentre i commissari napoleonici avrebbero voluto staccare gli affreschi di Raffaello alle Stanze Vaticane.¹⁷

Per giustificare e legittimare i "furti d'arte", Napoleone concepisce un'acutissima strategia, una *nouveauté bizarre*:¹⁸ inserisce le spoliazioni nelle clausole degli armistizi e nei trattati di pace, in ragione del dover Parigi diventare la nuova capitale culturale d'Europa, raccogliendo l'eredità che era stata di Roma, in nome della libertà rivoluzionaria. A papa Pio VI, costretto a pagare le spese di trasporto delle opere, impone il Trattato di Tolentino, in seguito al quale partono da Roma, complessivamente, quasi cinquecento casse di oggetti trafugati.¹⁹ Insieme ai dipinti e alle sculture, prendono la via di Francia enormi patrimoni librari e oggetti d'oreficeria, molti dei quali non avrebbero fatto più ritorno.

Le opere confiscate in Italia con le prime e più imponenti requisizioni arrivano a Parigi nel 1798 su carri appositamente costruiti: nei giorni 27 e 28 luglio viene organizzata una solenne cerimonia, un lungo corteo ispirato ai trionfi degli imperatori romani, rappresentato su una serie di celebri stampe conservate alla Biblioteca Nazionale di Parigi²⁰ e sulle anse del vaso in porcellana di Sèvres, realizzato da Antoine Béranger nel 1813. Si riconoscono, nelle fonti iconografiche, alcuni dei capolavori sottratti, anche se in realtà la maggior parte delle opere erano conservate, messe al sicuro dentro enormi casse, riportanti il nome del prezioso contenuto. I *Cavalli di San Marco* vi appaiono raffigurati su un carro trainato da sei cavalli, preceduto da una gabbia di leoni e

¹⁶ Sulle spoliazioni a Venezia, cfr. il numero monografico della rivista online "Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale" (111), novembre 2013: engramma.it

¹⁷ Steinmann 1917 (2007).

¹⁸ Sermattei 2017.

¹⁹ Fiorio 2011, p. 57.

²⁰ Bastianello 2013.

seguito da quattro dromedari. Un pannello dichiara: *La Grèce les ceda; Rome les a perdus; leur sort changea deux fois, il ne changera plus.*²¹

Al cospetto dei “furti” solo pochi si oppongono, e tra questi soprattutto Quatremère de Quincy, che nelle *Lettres à Miranda* prende esplicitamente posizione contro le spoliazioni:

Il vero museo di Roma, quello di cui sto parlando, si compone, certo, di statue, di colossi, di templi, di obelischi, di colonne trionfali, di terme, di circhi, di anfiteatri, di archi di trionfo, di tombe, di stucchi, di affreschi, di bassorilievi, di iscrizioni, di frammenti di ornati (architettonici), di materiali da costruzione, di arredi, di utensili etc.; ma nondimeno si compone anche dei luoghi, dei siti, delle montagne, delle cave, delle antiche strade, delle posizioni rispettive delle città antiche, dei rapporti geografici, delle relazioni di tutti gli oggetti fra di loro, dei ricordi, delle tradizioni locali, degli usi ancora esistenti, dei confronti e degli accostamenti che non si possono fare se non nel paese stesso.²²

Sostiene per primo, de Quincy, che sradicando le opere d'arte dal contesto per il quale sono state create se ne comprometta irrimediabilmente la leggibilità, forzandole ad un significato nuovo, completamente estraneo alle loro origini e alle loro finalità. E sebbene questo non gli impedisca pochi anni più tardi di salutare con plauso l'arrivo a Londra dei marmi del Partenone sottratti ad opera di Lord Elgin, per la prima volta evidenzia il fenomeno della decontestualizzazione legata alla musealizzazione del patrimonio, destinato ad esacerbarsi e assumere ripetutamente forma di sopruso nell'età del colonialismo,²³

²¹ Albigès 2003.

²² Cfr. Montecalvo 2013: «Le due raccolte di lettere di Antoine Quatremère de Quincy (1755-1849) affrontano, da punti di vista diversi, temi ancor oggi attuali, in particolare inerenti al rapporto tra l'opera d'arte e il suo contesto e al ruolo del museo tra nazionalismo e cosmopolitismo. Sono presenti, sempre in traduzione, le due petizioni al Direttorio (la prima si interrogava sull'opportunità del trasferimento delle opere d'arte dall'Italia in Francia, la seconda lo caldeggiava) e la premessa dell'edizione del 1836. Il volume è corredato di numerose immagini che illustrano il contesto storico e il percorso critico di Quatremère.

Nel 1796 e poi nel 1818 Quatremère prese posizione sulla opportunità di trasferire le opere d'arte in un contesto diverso da quello cui erano originariamente destinate. Si trattava di due casi particolari: nel 1796 si pronunciava, in maniera negativa, sul trasferimento a Parigi delle opere conservate in Italia, nel 1818, invece, plaudeva all'acquisizione dei 'marmi di Lord Elgin', le sculture del Partenone, da parte del British Museum».

²³ Lungo il corso dell'Ottocento le maggiori potenze europee, Francia e Inghilterra in primis, alimentano infatti in misura pressoché sterminata le collezioni dei propri

con conseguenze che trovano riscontro nell'attuale dibattito sulla restituzione delle opere d'arte, di assoluta centralità per la museologia contemporanea.

Mentre a Parigi, dunque, il museo assume coordinate nuove e mentre il grande corteo trionfale del 1798 sfila per le vie di Parigi diretto al Louvre, Napoleone si è già imbarcato alla volta dell'Egitto. Al suo seguito, con l'incarico di rilevare e disegnare i monumenti, Dominique Vivant Denon: destinato ad avere un ruolo di assoluta importanza nei piani di politica museale del generale che, nel 1804, rovesciato il Direttorio sarebbe divenuto, autoincoronandosi, Imperatore.

È proprio Dominique Vivant Denon, infatti, dopo che sia David sia Canova rifiutano entrambi la proposta, a essere nominato direttore del Louvre, il 19 novembre 1802. Allora cinquantatreenne, con alle spalle una carriera diplomatica e un passato vivace da libertino, insieme ad un piccolo staff di collaboratori intraprende la riorganizzazione del museo, procedendo alla ristrutturazione museografica e al riordino scientifico delle collezioni, notevolmente ampliatesi in seguito alle spoliazioni. In un breve lasso di tempo, superando con «il suo traboccante entusiasmo e il suo fascino irresistibile»²⁴ la mancanza d'esperienza, raggiunge risultati ragguardevoli, soprattutto in merito all'ordinamento e all'allestimento dei dipinti di Raffaello, illustrati all'Imperatore appena sei settimane dopo la sua nomina:

È come aver rappresentato la vita del maestro di tutta la pittura. Chi attraversa la galleria per la prima volta, nota che questo nuovo allestimento si caratterizza per ordine, educazione e classificazione. Continuerò a operare nello stesso spirito per tutte le scuole [...] in modo da offrire [...] un vero e proprio corso di storia dell'arte pittorica.²⁵

musei, a partire proprio dal Louvre e dal British Museum, sottraendo manufatti e opere ai paesi fatti oggetto di conquiste imperialiste. Cfr. Schubert 2004, pp. 27-28: «Per gran parte del XIX secolo, Gran Bretagna e Francia furono invischiate in una furibonda gara che aveva di mira l'espansione imperialista e il dominio globale. Il Louvre e il British Museum divennero entrambi simboli culturali di quella competizione, affiancati solo in un secondo tempo dai musei berlinesi [...] Grazie ai musei diventò più facile costruire una genealogia all'interno della quale il singolo stato si presentava quale incarnazione moderna dei grandi imperi del passato, assumendo il ruolo di loro erede politico e morale».

²⁴ Schubert 2004, p. 23.

²⁵ Ivi, pp. 24-25. Citazione ripresa da Schubert, già presente in A. McClellan, *Inventing the Louvre*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, p. 140.

E nonostante per gli altri nuclei della collezione risultasse difficile adottare lo stesso grado di coerenza ottenuto per Raffaello, rimane come dato fondamentale per gli sviluppi futuri della museologia e della museografia il fatto che il percorso individuato da Denon si articolasse con consapevolezza e rigore metodico secondo criteri di cronologia e scuole nazionali.²⁶ Questo, sintomaticamente, mentre l'Imperatore glorifica il proprio potere intitolando a se stesso quello che era stato dapprima Musée Révolutionnaire e successivamente Musée Central des Arts, ribattezzandolo Musée Napoléon e scegliendo, nel "suo" museo, di convolare, nel 1810, a seconde nozze.²⁷

"Suoi" musei in realtà sono, in Francia, anche quelli fondati fuori Parigi per accogliere le opere requisite che non avevano potuto trovare spazio al Louvre; in Italia, quelli istituiti per dare adeguato assetto al patrimonio proveniente soprattutto dalla soppressione degli ordini religiosi e delle confraternite minori, già ordinate in prima battuta dai sovrani illuminati e successivamente da Napoleone medesimo, con esiti di grande significato per quanto riguarda sia la storia dell'arte, sia la geografia culturale del nostro paese. Nascono sul principio dell'Ottocento le Gallerie dell'Accademia a Venezia e il Museo di Castelvecchio a Verona. Vengono fondate, quale parte integrante delle nuove Accademie di Belle Arti riformate per promuovere l'educazione artistica, la Pinacoteca di Bologna e, a Milano, la Pinacoteca di Brera, museo napoleonico italiano per eccellenza, inaugurato il 15 agosto 1809, giorno del genetliaco dell'Imperatore. A Brera, al centro del cortile d'onore, campeggia ancora la grande statua bronzea, opera Antonio Canova, elaborata in una prima versione marmorea - da Bonaparte in realtà poco amata - intitolata *Napoleone I in veste di Marte pacificatore*.

Per quanto attiene la storia dell'arte, le conseguenze positive determinatesi con la presenza di Napoleone in Italia riguardano soprattutto la rivalutazione dei cosiddetti *Primitivi*, ovvero degli artisti prerinascimentali che soltanto in seguito alle requisizioni francesi - sostanzialmente in tal senso l'ultima missione compiuta da Vivant Denon nel 1811

²⁶ «Per la prima volta, finalità pedagogiche e una metodologia desunta dalla storia dell'arte svolgevano un ruolo centrale nell'esposizione di opere d'arte. Inoltre, egli era riuscito da solo a dare un nuovo orientamento agli obiettivi perseguiti dal museo: all'ideologia politica aveva sostituito la documentazione storica». Ivi, p. 26.

²⁷ Il corteo nuziale nella Grande Galerie, al seguito di Napoleone e Maria Luisa d'Austria, con lo sfondo dei capolavori di Raffaello, è raffigurato in un dipinto di Benjamin Zix, del 1810.

-²⁸ avrebbero avuto il giusto riconoscimento da parte degli studiosi. Per quanto riguarda la geografia culturale del nostro paese, i musei di fondazione napoleonica acquistano un'importanza fondamentale, non soltanto perché, istituiti nel solco dei principi asseriti con l'apertura del Louvre, rendono accessibili opere precedentemente precluse alla comunità, contribuendo in maniera determinante alla laicizzazione e democratizzazione del patrimonio, ma anche perché, in quanto diffusi sul territorio, a differenza di quanto accade con la "deportazione" a Parigi dei capolavori oggetto di spoliazione, non rescindono il legame tra le opere e l'originario contesto di appartenenza. Vengono così gettate le basi per la costruzione di quella rete capillare di musei che si sarebbero caratterizzati come musei di "ricovero", musei "locali" e infine "musei civici", istituzionalizzati in epoca post-unitaria, destinati a divenire «il punto cruciale della storia delle nostre città; e il punto di partenza per ogni futura conoscenza, tutela e valorizzazione del patrimonio di interi territori».²⁹

D'altro canto, accade che all'indomani della disfatta di Waterloo e della caduta dell'impero napoleonico, al Congresso di Vienna le potenze vincitrici impegnate a ripristinare lo *status quo ante* sotto il profilo politico, comincino a trattare la restituzione dei beni trafugati, ciascuno con i propri delegati. Il Musée Napoléon viene spogliato di molti dei suoi "trofei di guerra", che tornano ai rispettivi stati di appartenenza, mentre impossibile si rivela il recupero delle opere nel frattempo disseminate nelle chiese e nei musei fondati da Napoleone nella provincia francese. I *Cavalli di San Marco* tornano a Venezia, la *Venere de' Medici* alle Gallerie degli Uffizi; Antonio Canova, inviato da papa Pio VII in qualità di Ispettore Generale delle Antichità e delle Arti, riesce a recuperare tutti i grandi capolavori e in totale circa la metà del patrimonio partito dallo Stato Vaticano.

Accade altresì che il ritorno delle opere trafugate rechi con sé un effetto tanto notevole quanto inatteso, creando «la coscienza di un patrimonio artistico nazionale».³⁰ Una coscienza che nell'Italia prerisorgimentale assume un valore di primaria importanza nel determinarsi di un sentimento di unitarietà e appartenenza: a questo aspetto, in particolare, ha dedicato attenzione la mostra tenutasi tra la fine del 2016 e gli inizi del 2017 alle Scuderie del Quirinale, intitolata "Il museo

²⁸ Fiorio 2011, p. 58.

²⁹ Mottola Molfino 1991, p. 44.

³⁰ Wescher 1988, p. 155.

universale. Dal sogno di Napoleone a Canova", curata da Valter Curzi, Carolina Brook e Claudio Parisi Presicce. «Di fronte all'incertezza del futuro, nel clima arroventato di quegli anni», scrive Curzi in catalogo

si assiste alla riscoperta dell'utilità della storia, nella traiettoria della quale è possibile rintracciare una patrimonialità culturale sentita come bene comune e risorsa per la collettività. L'eredità artistica entra a pieno titolo nella valorizzazione dell'esempio del passato e nel recupero della memoria comunitaria con la volontà di risvegliare la coscienza civica.³¹

³¹ Curzi 2016, pp. 15-16.

Bibliografia

- Albigès L.-M., *Présence des chevaux de Venise à Paris, de 1798 à 1815*, in "Histoire par l'image", 2003.
- Bastianello E., *La partenza e il ritorno dei Cavalli (Venezia/Parigi/Venezia 1797-1815). Una galleria iconografica*, in "Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale" (111): engramma.it, 2013.
- Camurri D., *Il sogno del Museo di tutte le arti: il Musée Napoléon*, in Daniela Gallogani e Marianna Tagliani a cura di, *I sogni della conoscenza*, Firenze, CET, 2000.
- Camurri D., *Le requisizioni di opere d'arte a Bologna in età napoleonica (1796-1815)*, Bologna, Minerva edizioni, 2003.
- Casciu S., *"Principessa di gran saviezza". Dal fasto barocco delle corti al Patto di famiglia*, in Stefano Casciu, a cura di, *La Principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina* (catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 22 dicembre 2006-15 aprile 2007), Livorno, Sillabe, 2006.
- Curzi V., *"L'imperio delle lettere e arti belle": verso una nuova coscienza del patrimonio culturale negli anni della Restaurazione*, in Valter Curzi, Carolina Brook, Claudio Parisi Presicce, a cura di, *Il museo universale. Dal sogno di Napoleone a Canova* (catalogo della mostra, Roma, Scuderie del Quirinale, 16 dicembre 2016-12 marzo 2017), Milano, Skira, 2016, pp. 15-23.
- Curzi V., Brook C., Parisi Presicce C. (a cura di), *Il museo universale. Dal sogno di Napoleone a Canova* (catalogo della mostra, Roma, Scuderie del Quirinale, 16 dicembre 2016-12 marzo 2017), Milano, Skira, 2016.
- De Benedictis C., *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Firenze, Ponte alle grazie, 1991.
- Dupuy M. A., a cura di, *Dominique-Vivant Denon, l'œil de Napoléon* (catalogo della mostra, Parigi, Musée du Louvre, 20 ottobre 1999-17 gennaio, Paris, Reunion des Musees Nationaux, Paris, 1999.
- Fiorio M. T., *Il museo nella storia*, Milano, Mondadori, 2011.
- Fiumi Sermattei I., Recensione de "Il museo universale. Dal sogno di Napoleone a Canova". Mostra a cura di Valter Curzi, Carolina Brook, Claudio Parisi Presicce, Roma, Scuderie del Quirinale, 16 dicembre 2016-12

I musei dell'Imperatore. Tra ideali rivoluzionari, spoliazioni e Restaurazione

marzo 2017, in "Archivum Historiae Pontificiae" (50/2012), 2017, pp. 267-271.

Marini Clarelli M. V., *Che cos'è un museo*, Roma, Carocci editore, 2005.

Montecalvo M. S., *Antoine Quatremère de Quincy, Letters to Miranda and Canova on the Abductions of Antiquities from Rome and Athens*, in «Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité», (18), 2013, pp. 285-287.

Mottola Molfino A., *Il libro dei musei*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1991.

Pasquinelli C., *I Furti d'Arte in Toscana durante gli anni del dominio francese*, Livorno, Debate editore, 2005.

Poulot D., *Musei e museologia*, Milano, Jaca Book Arte, 2008.

Schubert K., *Museo. Storia di un'idea*, Milano, Il Saggiatore, 2004.

Steinmann E., *Die Plünderung Roms durch Bonaparte*, Leipzig, Internationale, 1917, *Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik* (11/6-7), pubblicato da Bibliotheca Hertziana, Roma 2007.

Wescher P., *I furti d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1988.

Le campagne d'Italia nei disegni di Giuseppe Pietro Bagetti (1764-1831)

Rita Pamela Ladogana

L'impresa più importante della carriera di Giuseppe Pietro Bagetti è stata senza dubbio la realizzazione del nutrito *corpus* di vedute dedicate ai luoghi delle battaglie della prima e della seconda campagna napoleonica in Italia (*Vues des campagnes del Français en Italie 1796-1800*), realizzate in circa otto anni di lavoro, dal 1802 al 1810. Il successo dell'oneroso progetto è legato innanzitutto al grande apprezzamento da parte di Napoleone, che ne intuì fin da subito il potenziale in termini di valore documentario oltretutto di efficacia celebrativa e propagandistica. Più in generale, la fama acquisita da Bagetti tra i suoi contemporanei e i numerosi riconoscimenti ottenuti sono certamente da porre in relazione con le attenzioni dell'Imperatore francese nei confronti di una parte significativa della sua produzione.

Prima di passare in *medias res* e volgere quindi l'attenzione ai disegni e agli acquerelli, è importante soffermarsi sul ruolo che Bagetti ricoprì nel contesto della produzione artistica piemontese tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento. Il pittore torinese è stato definito figura nodale nel panorama artistico di antico e di nuovo regime, capace di influenzare gli sviluppi del vedutismo in Piemonte durante un ampio arco cronologico caratterizzato dalla complessità degli esiti derivati dai proficui scambi tra la pittura di paesaggio e i contributi innovatori provenienti della topografia scientifica¹. La sua produzione si inserisce pienamente nella storia del vedutismo moderno, ma-

¹ Paola Astrua, *Fortuna e affermazione di Bagetti in Antico Regime*, in *Incontrare Bagetti. Acquerelli disegni incisioni dalle collezioni torinesi*, a cura di Angela Griseri, Francesca Petrucci, Rossana Vitiello, catalogo della mostra, Accademia Albertina 11 ottobre 2011-11 gennaio 2012, Torino, Umberto Allemandi Editore, 2011, pp. 12-18; P. Astrua, *Giuseppe Pietro Bagetti 'disegnatore di vedute' e 'peintre paysagiste'*, in *Giuseppe Pietro Bagetti pittore di battaglie*, a cura di V. Bertone, catalogo della mostra (GAM, Galleria Civica di Arte Moderna e Contemporanea, 15 aprile-14 maggio 2000), Torino, Edizioni GAM, 2000, pp. 19-33.

turato nel contesto italiano grazie al merito dell'olandese Gaspar van Wittel, giunto a Roma nel 1675, la cui ricerca fu punto di riferimento imprescindibile per l'avvio della grande stagione vedutista veneziana capeggiata da Canaletto. La fermezza e la razionalità dello sguardo illuminista concorsero a produrre vedute concepite per informare, caratterizzate da un intento principalmente educativo: era il trionfo della veduta laica, antiretorica e libera da ogni gerarchia accademica. Gli studi di architettura compiuti da Bagetti presso la Regia Università di Torino per ottenere la licenza di architetto civile e militare consentirono all'artista di acquisire solide basi nel campo della topografia e del disegno, influenzando significativamente il suo percorso di specializzazione nell'ambito del genere della veduta prospettico paesistica. Nel 1792 venne arruolato per l'insegnamento di disegno topografico presso la Reale Accademia dei Nobili di Torino e, a pochi mesi di distanza, ricevette la nomina di "maestro di disegno" presso la Reale Accademia Militare. L'aspetto sul quale concentrò maggiormente la sua ricerca nella ripresa dello spazio è lo studio del rapporto tra vero e arte, tra precisione ottica e sensibilità pittorica. «L'occhio è avido di sensazioni più che tutti gli altri sensi», scrive nel suo trattato intitolato *Analisi dell'unità di effetto nella pittura e dell'imitazione nelle belle arti*, pubblicato nel 1827, e per questo chi osserva una veduta ha bisogno di vedere «che tutti gli oggetti stanno a suo luogo, che gli si può girar attorno, che le immense distanze pajono veramente immense, che la luce è vivissima, che l'aria è veramente diafana (...), che l'occhio possa spaziarsi comodamente per un immenso paese (...) e perdersi nell'infinità dell'atmosfera»². Le vedute realizzate nell'ultimo decennio del Settecento sono caratterizzate da una combinazione tra l'interesse topografico, che emerge in primo luogo nell'abilità della resa prospettica delle architetture, e un gusto particolare per i caratteri sensibilmente pittorici che distinguono la composizione da un disegno topografico. Ne sono una testimonianza significativa alcune vedute del Piemonte concepite entro cornici di formato ovale, chiuse, come ha scritto Chiara Gauna, «nel pugno di cristallo della prospettiva e immerse in un bagno di luce chiara»³. Le scelte stilistiche dell'artista furono indubbiamente condizionate dall'illustre precedente dei disegni e delle stampe della

² P. Bagetti, *Analisi dell'unità d'effetto nella pittura e della imitazione nelle belle arti*, del cav. Bagetti, Torino, Stamperia Reale, 1827, pp. 94-95.

³ C. Gauna, *Parole e immagini di Torino e di "altri luoghi notabili degli Stati del re" nel Settecento*, in A. Cignaroli, *Vedute del Regno di Sardegna*, a cura di V. Natale, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012, pp. 34.

città di Torino dell'architetto Giovanni Battista Borra e dell'ingegnere geografo e incisore Ignazio Sclopis di Borgostura, che avevano contribuito all'affermazione del genere della veduta di interesse topografico in Piemonte. Bagetti seppe sviluppare il rigore disegnativo e la sapienza prospettica nella direzione di un lirico pittoresco e con una sensibilità talvolta di gusto preromantico.

Il 2 agosto del 1793 Vittorio Amedeo III riconobbe all'artista il titolo di «nostro disegnatore di vedute e di paesi» affidandogli un ruolo importante nella diffusione della conoscenza della città nel resto dell'Italia e in Europa, in un momento storico in cui l'immagine aveva un ruolo fondamentale nel costruire e nel promuovere la centralità europea della Corte sabauda. La nomina a docente dell'Accademia militare di Torino a soli due mesi dall'invasione francese dei territori di Nizza e Savoia lo portò nei luoghi fortificati e divenuti teatro di guerra: fu il sovrano a esprimere la necessità di inviare Bagetti a seguito dell'esercito sardo disponendo «un conveniente onorario» e provvedendo a sostenere tutte le spese di sussistenza e «di vetture e cavalcature»⁴. È da questo momento che iniziò a definirsi nei suoi disegni un metodo specifico per la documentazione iconografica degli avvenimenti bellici, che sarà poi sviluppato in epoca napoleonica. Già nelle prime vedute di soggetto militare (*Veduta di Saorgio*, *Veduta del Campo di Brois*), nelle quali i campi di battaglia sono sempre ripresi dalla parte del fronte sabauda, si evince la singolarità del rapporto tra i dettagli relativi all'evento storico e l'attenzione per il paesaggio naturale. La natura assume un ruolo di primo piano nella narrazione del teatro di guerra e sovrasta con le sue dimensioni gli scenari riservati alle truppe in una suggestiva dialettica tra infinitamente grande e infinitamente piccolo. La veridicità dei luoghi e dei fatti è resa con sensibilità già tutta preromantica: un sentire sublime di ascendenza nordica iniziava ad affermarsi nella resa del paesaggio.

Immediatamente dopo l'abbandono di Torino da parte di Carlo Emanuele IV, nel 1798, Bagetti iniziò a lavorare per il nuovo governo provvisorio e venne assegnato all'Armata di Riserva con il ruolo di "capitaine ingénieur géographe artiste", impegnato nell'esecuzione dei siti di guerra più importanti; poco dopo, all'indomani della battaglia di Marengo (14 giugno 1800), fu trasferito al *Dépôt de la Guerre* di Parigi

⁴ V. Bertone, *Le plus court croquis m'en dit plus long qu'un long rapport: Giuseppe Pietro Bagetti e le vedute dei campi di battaglia delle campagne napoleoniche 1796 e 1800*, in *Giuseppe Pietro Bagetti. Napoleone e la traversata delle Alpi. Un racconto per immagini*, a cura di Virginia Bertone e Giulio Massobrio, pp. 9-25

destinato allo Stato Maggiore Generale. Nel giro di breve tempo assunse ruoli sempre più importanti fino all'ingresso in qualità di "peintre paysagiste" nella *Section Topographique* di stanza in Piemonte, guidata da Joseph-Francois-Marie De Martinel, dove lavorò sempre affiancato da cinque ingegneri topografi e restò in servizio fino al 1815. L'amicizia e l'apprezzamento del Primo Console per il suo lavoro gli valsero l'interesse e le attenzioni crescenti dei suoi superiori e la prosecuzione di una brillante carriera. Tra le imprese più importanti e onerose assegnate da Napoleone alla *Section Topographique* è stata la realizzazione delle campagne di rilevamento topografico e delle vedute dei campi di battaglia della prima e della seconda battaglia d'Italia. Fu un grande lavoro di squadra: gli ingegneri geografi si occupavano di misurazioni e dei rilevamenti del terreno mentre Bagetti realizzava le vedute⁵. Il grande progetto, perfettamente rispondente alle esigenze del *Dépôt de la Guerre* di Parigi, prevedeva una ricostruzione dei fatti che doveva rispondere con assoluta fedeltà ai dati fisici e storici; il carattere informativo e documentario dei lavori divenne strumento efficacissimo per la formazione delle nuove armate francesi nell'eventualità di future guerre⁶. Ma l'impresa doveva anche e soprattutto soddisfare le ambizioni personali di Napoleone, che certamente era ben consapevole del ruolo giocato dalle campagne di Italia nel percorso della sua ascesa al potere e del loro significato politico e simbolico per la storia italiana ed europea. Il Primo Console intuì le potenzialità del grande lavoro di promozione delle proprie azioni militari attraverso la rappresentazione dei successi che contribuirono alla costruzione del mito di grande generale e di geniale stratega⁷. A compimento dell'impresa celebrativa, nel 1811 Bagetti venne insignito della Legion d'onore dallo stesso Imperatore.

Le indicazioni dettate dal capitano Martinel per l'elaborazione grafica dei disegni erano dettagliatissime, come si può leggere nel testo del manoscritto conservato alla Biblioteca Reale di Torino interamente dedicato alle "*Vues des Champs de Batailles tant françois que ennemis*".

⁵ Per un approfondimento sulla cartografia militare in epoca napoleonica si veda: F.C. Frasca, *Le attività degli ingegneri geografi francesi nei territori italiani in età napoleonica*, in *Informazioni della Difesa*, n. 1, Roma, SMD, 1998, pp. 30-41; F.C. Frasca, *Il Dépôt Général de la Guerre e la cartografia italiana nelle guerre della Rivoluzione e dell'Impero*, in «Nuova antologia militare», n. 1, Febbraio 2020, Roma, Società Italiana di Storia Militare, pp. 5-56.

⁶ Bertone, *Le plus court croquis m'en dit plus long qu'un long rapport*, pp. 9-25.

⁷ M. Gioannini, *Le campagne d'Italia di Bonaparte attraverso i disegni di Bagetti: sguardo antiretorico e quotidianità strategica*, in *Giuseppe Pietro Bagetti pittore di battaglie*, pp. 11-18.

Per ogni veduta erano stabiliti il punto esatto della ripresa, la scelta del momento preciso del combattimento, che doveva privilegiare lo schieramento delle truppe francesi, le condizioni metereologiche al momento dell'azione militare e numerosi altri dettagli compresa l'accurata descrizione delle divise e dei cavalli degli ufficiali e la varietà delle specie arboree del paesaggio. Un ruolo molto importante giocavano le informazioni ottenute dai testimoni oculari.

I documenti riferiscono dell'attrito sorto tra Martinel e Bagetti in merito alla questione, sostenuta fortemente dal capitano francese, della superiorità del punto di vista militare su quello pittorico (Frasca 46). Bagetti rassegnò più volte le dimissioni, che non vennero mai accolte, e molto spesso contravvenne al rigido protocollo, mantenendo salda, come ha osservato Viginia Bertone, l'efficacia espressiva delle sue vedute⁸.

Il valore informativo dei disegni emerge chiaramente nella rappresentazione dell'esercito in una molteplicità di complesse situazioni: dall'attraversamento di un fiume al passaggio nella pianura interrotta da dossi e fossati, allo schieramento complicato in una gola profonda. A ogni circostanza rappresentata corrisponde una meticolosa descrizione del contesto naturalistico, così che il *corpus* dei disegni offre un panorama straordinariamente fecondo della ricchezza e della varietà del paesaggio italiano. La natura non è semplicemente il teatro delle operazioni di guerra ma è la vera protagonista di ogni scena e si manifesta in tutta la sua qualità romantica con una forza espressiva che sovrasta l'episodio narrato, come se i paesaggi disegnati da Bagetti attingessero a una dimensione eroica e fuori dal tempo, trasfigurando la pur concreta ripresa dal vero per suscitare una forte suggestione emotiva. Le figure umane, quelle dei soldati in marcia, sono di dimensioni ridotte e soccombono alla grandezza degli elementi naturali. In alcuni disegni è davvero difficile individuare immediatamente l'azione militare, che si rivela solo a uno sguardo molto attento. E' il caso della rappresentazione del *Combattimento di La Cluse*, nella quale la natura esprime una forza e una grandezza incomparabili: il tratto di penna incisivo e a tratti molto fitto contribuisce a restituire un'intonazione imperiosa e drammatica al paesaggio. Anche nell'*Attacco alla città bassa di Bard* la marcia dei soldati si perde inghiottita dagli anfratti rocciosi e il ritmo del fitto tratteggio conferisce un acceso dinamismo alla scena. Osservando i disegni relativi alla battaglie più importanti e decisive per

⁸ Bertone, *Le plus court croquis m'en dit plus long qu'un long rapport*, pp. 9-25.

la conquista del Nord Italia ci si rende conto che la narrazione eroica è affidata alla potenza della natura. Nella rappresentazione della gloriosa vittoria francese sul Monte Negino, dove l'11 aprile 1796 il colonnello dell'*Armée d'Italie* fece giurare alle truppe di morire piuttosto che arrendersi, a restituire le difficoltà della resistenza al violento attacco austriaco non sono le truppe che si inerpicano sulle falde del monte ma la mole imponente del massiccio montuoso, nel quale gli spazi molto angusti resero estremamente complessa l'operazione di schieramento. È l'imponenza del Monte che dà la misura della grandezza della vittoria. A rafforzare l'effetto suggestivo del maestoso scenario naturale è la potenza evocativa della luce: domina il contrasto tra i toni scuri della roccia e il colore chiaro del cielo attraversato dal fumo della polvere da sparo. Anche nella veduta della Battaglia di Rivoli, che segnò la pesante sconfitta agli austriaci nel novembre del 1797, dominano la solennità del Monte Baldo e del Monte Magnone che fiancheggiano l'Adige: la vastità degli spazi naturali esalta la grandiosità dell'evento conferendo, seppure in maniera antiretorica, un tono celebrativo alla narrazione di uno degli scontri decisivi della Campagna d'Italia. Un esempio significativo di grande sensibilità per l'esatto studio degli effetti atmosferici è costituito dalla veduta della battaglia di Dego, occasione in cui Napoleone svolse un ruolo fondamentale nell'analisi strategica e nell'esecuzione delle operazioni militari. Il fragore delle acque del fiume Bormida si eleva fino a confondersi con le nubi del cielo che avvolgono la traversata dei soldati; Bagetti restituisce una natura sublime e la veduta è capace di oggettivizzare il senso di grande concitazione delle truppe (fig. 1). La *Stimmung*, la tonalità spirituale del paesaggio, per dirla con Simmel, è proprio la dimensione eroica e celebrativa che deriva dal sentimento suscitato dalla natura⁹.

L'ingegnere topografo non si soffermò sulle strategie militari; le vedute ci raccontano molto poco dello stile di guerra delle truppe dell'Armata d'Italia e l'esito ottenuto si distanzia fortemente dalla retorica dell'iconografia napoleonica. Il valore rappresentativo dei disegni deriva piuttosto dall'esaltazione della qualità espressiva, dalla maggiore attenzione per il punto di vista pittorico rispetto a quello militare e dalla capacità di restituire efficacemente l'entità delle imprese. Questo è l'aspetto che maggiormente colpì Napoleone, il quale seppe cogliere molto astutamente l'efficacia comunicativa delle vedute

⁹ G. Simmel, *Saggi sul paesaggio*, a cura di Monica Sassatelli, Roma, Armando editore, pp. 53-69.



Fig. 1. G. P. Bagetti, Quarta veduta di Dego. Il nemico viene cacciato da ogni parte e la vittoria è definitiva, 15 aprile 1796, acquerello su carta, Versailles, Musée National del Châteaux de Versailles et Trianon (©Musée National del Châteaux de Versailles et Trianon/Rmn Grand Palais/Dist. Foto SCALA, Firenze).

in termini celebrativi e propagandistici: «Le plus court croquis m'en dit plus long qu'un long rapport», è la frase attribuita all'imperatore, a testimonianza molto esplicita del ruolo che egli attribuiva al disegno.

Nel 1807 il *Dépôt de la Guerre* acconsentì alla realizzazione del progetto di trasferire i disegni in incisioni e l'impresa venne portata a termine nel 1835; venne autorizzata anche la realizzazione degli acquerelli, molti dei quali in rapporto molto stretto con l'originale, che oggi si trovano al Musée de Versailles.

La base grafica si individua nell'importante *corpus* di 103 fogli contenuti entro grandi legature e realizzati con l'utilizzo prevalente del disegno a penna e dell'inchiostro a pennello, che oggi fa parte delle collezioni della Galleria Civica d'arte moderna e contemporanea di Torino (GAM). Si tratta delle redazioni definitive delle vedute realizzate a tavolino che costituirono il passaggio successivo rispetto all'esecuzione dei disegni preliminari spediti da Bagetti al controllo del *Dépôt* e ancora conservati presso le *Service historique de l'armée de terre* (SHA)

allo Château de Vincennes¹⁰. I disegni torinesi comparvero sul mercato antiquario nel 1954 e due anni dopo vennero acquistati, grazie all'intuizione preziosa di Vittorio Viale, dal comune di Torino¹¹. Nel 1957 alcuni fogli vennero esposti al pubblico in una mostra curata da Mercedes Viale Ferrero, che contribuì a favorire la conoscenza di Bagetti, a quell'epoca pressoché sconosciuto, ed ebbe un peso importante nell'avvio di ulteriori ricerche sulla sua vasta attività. Quasi cinquant'anni dopo, nell'aprile del 2000, la GAM espose l'intera raccolta di disegni e nella stessa occasione si procedette alla schedatura puntuale del *corpus*, operazione configuratasi quale tassello fondamentale nella lunga e importante storia degli studi che ha restituito un'approfondita messa a punto sulla personalità di Giuseppe Pietro Bagetti, sulle sue indiscusse doti di vedutista e sull'influenza esercitata nel panorama artistico piemontese.

¹⁰ C. Ghibaudi, *Giuseppe Pietro Bagetti e la rappresentazione del territorio: cronologia e problemi*, in *Giuseppe Pietro Bagetti pittore di battaglie*, pp. 36-46

¹¹ Per la descrizione dettagliata dei passaggi che hanno portato all'acquisto dei disegni si veda V. Bertone *L'acquisto degli album delle Vues del Campagnes del Français en Italie (1796 e 1800) e alcune considerazioni sulla schedatura dei disegni*, ivi p. 47-61

Bibliografia

- Astrua P., "Il nuovo indirizzo nella promozione artistica e istituzionale di Vittorio Amedeo III Re di Sardegna", in *Arte di Corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, a cura di S. Pinto, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1987, pp. 83-100.
- Astrua P., *Fortuna e affermazione di Bagetti in Antico Regime*, in *Incontrare Bagetti. Acquerelli disegni incisioni dalle collezioni torinesi*, a cura di Angela Griseri, Francesca Petrucci, Rossana Vitiello, catalogo della mostra, Accademia Albertina 11 ottobre 2011- 11 gennaio 2012, Torino, Umberto Allemandi Editore, 2011, pp. 12-18.
- Bagetti P., *Analisi dell'unità d'effetto nella pittura e della imitazione nelle belle arti, del cav. Bagetti*, Torino, Stamperia Reale, 1827.
- Bertone V. (a cura di), *Giuseppe Pietro Bagetti pittore di battaglie*, catalogo della mostra (GAM, Galleria Civica di Arte Moderna e Contemporanea, 15 aprile-14 maggio 2000), Torino, Edizioni GAM, 2000.
- Bertone V., *Le plus court croquis m'en dit plus long qu'un long rapport: Giuseppe Pietro Bagetti e le vedute dei campi di battaglia delle campagne napoleoniche 1796 e 1800*, in *Giuseppe Pietro Bagetti. Napoleone e la traversata delle Alpi. Un racconto per immagini*, a cura di Virginia Bertone e Giulio Massobrio, pp. 9-25.
- Castelnuovo E., Rosci M. (a cura di), *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna (1773-1861)*, catalogo della mostra, Torino, Regione Piemonte, Provincia di Torino, 1980, 3 voll.
- Frasca F. C., *Le attività degli ingegneri geografi francesi nei territori italiani in età napoleonica*, in «Informazioni della Difesa», n. 1, Roma, SMD, 1998, pp. 30-41;
- Frasca F. C., *Il Dépôt Général de la Guerre e la cartografia italiana nelle guerre della Rivoluzione e dell'Impero*, in «Nuova antologia militare», n. 1, Febbraio 2020, Roma, Società Italiana di Storia Militare, pp. 5-56
- Gauna C., "Parole e immagini di Torino e di "altri luoghi notabili degli Stati del re" nel Settecento", in A. Cignaroli, *Vedute del Regno di Sardegna*, a cura di V. Natale, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012, pp. 25-35.
- Ghibaudi C., *Giuseppe Pietro Bagetti e la rappresentazione del territorio: cronologia e problemi*, in *Giuseppe Pietro Bagetti pittore di battaglie*, pp. 36-46
- Gioannini M., *Le campagne d'Italia di Bonaparte attraverso i disegni di Bagetti: sguardo antiretorico e quotidianità strategica*, in *Giuseppe Pietro Bagetti pittore di battaglie*, pp. 11-18.
- Simmel G., *Saggi sul paesaggio*, a cura di Monica Sassatelli, Roma, Armando editore, pp. 53-69.

Una commedia elbana: *N – Io e Napoleone (2006, di Paolo Virzi)*

David Bruni

È sufficiente compiere una rapida ricerca su Internet senza neppure inserire particolari parole chiave per scoprire quanto numerosi siano i film dedicati a Napoleone Bonaparte, o comunque ambientati in un'epoca storica fortemente segnata dalla sua presenza. Anzi, è possibile imbattersi anche in una estesa e dettagliata filmografia, costituita da opere assai differenti per ambizioni e risultati, realizzate in oltre un secolo (alcune celebri, altre pressoché sconosciute; alcune portate a termine durante il muto, altre uscite recentemente)¹. Questa appena citata è la dimostrazione concreta di un interesse molto vivo per Napoleone da parte del cinema. D'altronde, è logico e intuibile che sia così, considerando la sua vita avventurosa e la complessità dei problemi di natura storiografica suscitati dalla sua figura.

Semplificando al massimo, è possibile ricondurre un panorama in realtà variegato e ricco di sfumature a due tipologie predominanti, almeno in astratto contrapposte. Da una parte vi sono i film che – quasi nello sforzo di dimostrarsi all'altezza di una personalità di tale ricchezza e spessore – tentano di restituire con la dovuta magniloquenza il senso di un'esistenza eccezionale, spesso compiendo uno sforzo produttivo notevole, finalizzato alla resa spettacolare di fatti ed eventi noti. Dall'altra parte, vi sono i film che – rinunciando a percorrere la strada appena evocata, sostanzialmente quella del kolossal – si concentrano sulla dimensione privata e intima di Napoleone, magari scegliendo di mettere in luce tratti non così conosciuti della sua biografia, o addirittura frutto di una legittima licenza creativa.

Per quanto riguarda la prima tipologia, viene subito in mente il film in assoluto più famoso, il *Napoléon*, che, diretto da Abel Gance nel 1927 durante il muto ma ormai quasi alle soglie del sonoro, è anche l'unico

¹ Cfr. http://www.associazionenapoleonica.it/ani_filmografia.pdf (ultima consultazione: 06-08-2022).

episodio realizzato di un *biopic* monumentale che avrebbe dovuto articolarsi in sei distinte parti. *Napoléon* è un kolossal magniloquente dal costo elevatissimo e dalle dimensioni spropositate, ricco di innovazioni sul versante formale. Ma non tutti lo hanno apprezzato; per esempio, Stanley Kubrick, pur elogiandone la perizia sul piano tecnico-linguistico, fu forse eccessivamente ingeneroso nel definirlo «veramente tremendo» e nel considerarlo un «film molto rozzo [...] per quel che riguarda il trattamento della storia e dei personaggi»².

Ho citato Kubrick anche perché tra i suoi progetti mai portati a termine quello a cui teneva di più era proprio un film su Napoleone, al punto da lavorarvi – come noto – per anni interi, dopo aver diretto *2001: Odissea nello spazio* (2001: *A Space Odyssey*, 1968). È impossibile sapere che cosa il regista sarebbe stato capace di realizzare; l'unica certezza è costituita dal fatto che molte delle conoscenze maniacalmente acquisite nella circostanza sono poi convogliate nel suo *Barry Lyndon* (1975) – tratto dal romanzo di William Makepeace Thackeray – ambientato nel XVIII secolo, un periodo storico per il quale Kubrick ha sempre nutrito un'autentica ossessione. Forse è perfino insensato soffermarsi su un film che non ha mai visto la luce, ovvero su quel *Napoleon, the Greatest Movie Never Made*, come è stato definito nel titolo del cofanetto costituito da dieci piccoli libri contenenti i materiali preparatori³, in un'edizione limitata e per collezionisti (1000 esemplari al costo di 500 euro), andata letteralmente a ruba nel giro di pochi giorni. Ma mi sembra comunque opportuno il caso di indugiare per qualche istante sulle intenzioni di Kubrick, espresse soprattutto nel corso di un colloquio fluviale intrattenuto con Joseph Gelmis. Dopo aver sottolineato la bellezza delle battaglie napoleoniche sul piano formale – definite «giganteschi balletti di morte»⁴ – perché in esse «è implicita un'estetica: sono quasi come un bellissimo pezzo musicale, o hanno la purezza di una formula matematica», il regista illustra i motivi per cui in quel momento aveva deciso di indirizzare tutte le sue energie creative nel tentativo di realizzare un film su Napoleone. Perché lui, l'Imperatore,

² Joseph Gelmis, *Stanley Kubrick*, in Id., *The Film Director as Superstar*, Garden City, New York, Doubleday and Company, 1970, poi tradotto in Michel Ciment (a cura di), *Stanley Kubrick*, Venezia-Milano, La Biennale di Venezia – Giorgio Mondadori, 1997 e adesso disponibile in <http://www.archiviokubrick.it/parole/interviste/1970superstar.html> (ultima consultazione: 06-08-2022).

³ Alison Castle (a cura di), *Napoleon, the Greatest Movie Never Made*, Colonia, Taschen, 2009.

⁴ Questa, come le citazioni contenute nelle righe immediatamente successive, sono tutte tratte dall'intervista già citata nella nota 2: Gelmis, *Stanley Kubrick*, cit.

«era uno di quei rari uomini capaci di modificare la storia e plasmare il corso del proprio tempo e di quello delle generazioni a venire». Poi Kubrick aggiunge: «Inoltre ritengo che tutti i problemi che un film su Napoleone dovrebbe affrontare sono stranamente attuali; le responsabilità e gli abusi del potere, le dinamiche della rivoluzione sociale, il rapporto dell'individuo con lo stato, la guerra, il militarismo e così via». Per cui, il suo progetto – una volta ultimato – non sarebbe stato «una polverosa mascherata storica, ma un film sui problemi essenziali del nostro tempo, oltre che di quello in cui visse Napoleone».

Sono proprio queste ultime parole di Kubrick a colpirmi perché riportano alla mente una riflessione che torna in alcuni dei contributi più acuti dedicati al rapporto tra cinema e storia⁵. Infatti, ogni film ambientato in un periodo diverso rispetto a quella in cui è stato girato offre una rappresentazione e una lettura di dinamiche storiche che oltre a riferirsi agli anni in cui si svolgono le vicende raccontate, inevitabilmente rinviano all'epoca contemporanea.

Ecco, a questo proposito, vorrei concentrarmi su un film diretto dal regista livornese Paolo Virzì nel 2006, *N. – Io e Napoleone*, che – come si legge anche nei titoli di testa – è liberamente ispirato al romanzo di Ernesto Ferrero, vincitore del Premio Strega sei anni prima⁶.

È un film napoleonico ascrivibile alla seconda tipologia in precedenza ipotizzata, che propone un'immagine intima dell'Imperatore, anche se con intenzioni differenti da quelle su cui si fonda il romanzo. A tale proposito si può sinteticamente concordare col punto di vista espresso dal critico Paolo D'Agostini, pronto a sottolineare la diversità di toni tra i due testi, rispettivamente «un colto esercizio d'intelligenza e filologia» (il romanzo) e una rivisitazione della «storia attraverso lo sguardo di oggi e la lente della commedia»⁷ (il film).

Che Virzì abbia adottato un simile registro non sorprende, considerando la sua vocazione spiccata per questo genere e il tentativo – ricorrente nella sua filmografia – di far rivivere la tradizione gloriosa della commedia all'italiana. Forse l'aspetto che maggiormente colpisce in *N.*, ambientato tra il 1814 e il 1815 durante il periodo che Napoleone trascorse in esilio per circa trecento giorni all'isola d'Elba, è proprio la commistione di ingredienti in astratto riconducibili alla commedia e al

⁵ Una recente sintesi del dibattito che ruota attorno a tale rapporto si trova in Tiziana Maria Di Blasio, *Cinema e storia. Interferenze / Confluenze*, Roma, Viella, 2015.

⁶ Ernesto Ferrero, *N.*, Torino, Einaudi, 2000.

⁷ Paolo D'Agostini, *Il Napoleone di Paolo Virzì eterno venditore di illusioni*, "La Repubblica", 27 ottobre 2006.

film storico in costume, anche per chi – come per Paolo Mereghetti – adottare un filtro da commedia all’italiana si rivela un limite. Secondo il nostro critico cinematografico probabilmente più noto e autorevole, infatti, questo filtro è «l’unico con cui il regista riesce ad affrontare il presente e il passato, perché i caratteri nazionali sono sempre gli stessi e la posizione di chi *ridendo castigat mores* è l’unica che il pubblico è sempre disposto ad accettare»⁸.

D’altronde, questa incursione di Virzi nel film storico non è stata fortunata, perlomeno non al botteghino, poiché, secondo gli specialisti di strategie produttive, avrebbe comportato la rottura di un *typecasting* con un eccesso di “prime volte”⁹: per la prima volta il regista si confronta con un romanzo da adattare; per la prima volta si cimenta – appunto – nel film storico e per la prima volta lo fa con un attore non italiano tra i protagonisti, l’ottimo Daniel Auteuil, nel ruolo di Napoleone. Insomma, l’insuccesso commerciale di *N.* sarebbe da ricercare nella sua identità ibrida sul piano culturale e produttivo.

D’altronde il regista stesso ha fatto notare come sotto la superficie di una commedia storico-familiare si nasconde un discorso piuttosto sofisticato e anche ambizioso, con rimandi dialogici al romanticismo foscoliano delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* e con riferimenti alle campagne napoleonica d’Italia oltre che all’amarezza dei giovani proto carbonari nel vedere svenduto il loro sogno d’indipendenza¹⁰.

⁸ Paolo Mereghetti, “Maestà mi consenta”, “Corriere della Sera”, 15 ottobre 2006, p. 38.

⁹ Stefano Basaglia, *La produzione di Paolo Virzi. Un’analisi economica alla luce dell’effetto typecasting*, in Federico Zecca (a cura di), *Lo spettacolo del reale. Il cinema di Paolo Virzi*, Pisa, Felici Editore, 2011, pp. 145-155. Scrive Basaglia: «Con *N. – Io e Napoleone*, quindi, Virzi si pone sul mercato con un’identità ibrida che si discosta da quella ritenuta coerente alle sue abilità/competenze, ma al tempo stesso non ne costruisce una nuova. In termini di *strategic management*, si può dire che rimane a metà del guado» (p. 151). E ancora: «I film di Virzi sono letti alla luce della “commedia all’italiana”; qualsiasi deviazione da tale categoria, viene in un certo senso punita (da un punto di vista commerciale e/o artistico)» (p. 155).

¹⁰ Federico Zecca (a cura di), “L’intrattenimento viene prima di tutto”. *Conversazione con Paolo Virzi*, in Zecca (a cura di), *Lo spettacolo del reale*, cit., pp. 171-202. Ha osservato il regista livornese: «Mentre giravo *N. – Io e Napoleone* mi chiedevo a quale film dovesse assomigliare, ma non lo sapevo. Non trovavo un precedente. Sapevo solo che non volevo sembrasse un film in costume, perché ne avrebbe sminuito il carattere. Il film era molto denso di contenuti: c’era una linea allegorica, un’altra di commedia goldoniana, un’altra di apologo filosofico, un’altra ancora di commedia dei caratteri familiare. Volevo trovare un’illustrazione convincente, dal sapore fortemente pittorico: un’immagine seria, ispirata alla ritrattistica di David e Ingres, a cui però intendevo contrapporre una recitazione buffa [...]. *N. – Io e Napoleone* non venne percepito come un mio film

Ma a prescindere da queste considerazioni relative alle aspettative nutrite nei confronti del film e alla difficoltà di cogliere la sua identità in modo netto, è opportuno evidenziare l'immagine originale che *N.* offre di Napoleone. Si tratta di un'immagine filtrata attraverso l'ottica di Martino, il giovanissimo maestro elbano, giacobino e sfegatatamente antibonapartista al punto di voler uccidere il tiranno e poi invece progressivamente inibito in questo disegno non tanto e non solo in virtù del carisma napoleonico quanto anche e soprattutto a causa di un lato assai umano e quasi patetico presente nella personalità dell'Imperatore.

Quando Napoleone sta per arrivare all'Elba, Martino – interpretato da Elio Germano – è ancora animato da eroici furori e da intenzioni omicide, come se il destino gli avesse affidato il compito di uccidere l'ospite da lui indesiderato. E infatti il film comincia proprio con alcune inquadrature sottoposte a un trattamento fotografico particolare, in modo tale da suggerirne il carattere onirico: è un modo per visualizzare l'incubo ricorrente di Martino che sogna di uccidere «l'immonda bestia sanguinaria che regna nell'Isola, ormai ridotta a un cumulo di morti». E, poco dopo, impegnato nelle vesti di maestro, Martino propone ai suoi giovani allievi un dettato che assume ben presto un valore scoperatamente simbolico con quell'orco prepotente e reazionario contrapposto allo "spirito libero" Buchettino, quasi la loro contrapposizione alludesse al suo imminente scontro con Napoleone. L'odio di Martino si scatena alla vista di un disegno infantile che ritrae l'Imperatore – definito da un bimbo «il nostro nuovo Re» – a cavallo. E invece, ricorda il maestro, «Napoleone viene qua da esiliato. Perché è un bandito, è un mascalzone e come tale sarà processato e giustiziato».

Qualunque sia la sua sorte – aggiunge – se la sarà meritata perché «è un prepotente reazionario», risponde a un bambino a cui altri coetanei fanno eco con immagini e affermazioni scatologiche: «perché è un pezzo di cacca molle» e non solo – chiosa il maestro – «è di più. È un traditore, un tiranno e un assassino che ha mandato a morire migliaia di giovani di tutta Europa». L'irrefrenabile empito di Martino culmina nel suggerimento rivolto agli allievi, i quali dovrebbero accogliere Napoleone «a pernacchi, a cavolfiore marci nel muso, a gatti morti e a

[...]. È come se di *N.* – *Io e Napoleone* non fosse giunta l'"identità". Evidentemente, venne considerata una lezione di storia, forse di produzione francese, con le musiche di Beethoven» (pp. 193-195, *passim*).

cipolle marce», ma questo suo suggerimento gli costa un licenziamento immediato.

Tuttavia, Martino deve confrontarsi con il principio di realtà. Infatti, al momento dell'arrivo di Napoleone sull'isola, gli elbani – il 18 maggio 1814 – lo acclamano e si accalcano «beati incoscienti per accoglierlo con la benedizione del sindaco, perché – commenta ancora il giovane – il popolo è noto: s'entusiasma di ogni cosa peggiore di se stesso ma questo semmai aumenta la colpa di chi lo incanta e lo soggioga, più lo venerano quell'eroe sanguinario, e si prostrano ai suoi piedi, più io sento di odiarlo».

L'odio di Martino, tuttavia, è destinato a durare poco o comunque a non trovare uno sbocco concreto nei suoi progetti omicidi che vanno a vuoto perché il giovane maestro non è abbastanza risoluto. Ma soprattutto Martino, assunto come bibliotecario e scrivano personale dell'Imperatore per annotare certe sue riflessioni, ben presto ne scopre la personalità intima, caratterizzata da una certa dose di vanità e da una rara capacità di sedurre le masse ma intessuta anche di debolezze e fragilità tali da ispirargli una sorta di pietà e di affetto pur se *sui generis*.

Insomma, le intenzioni che Martino esprime con uno stile elevato sono serie. Infatti, scrive: «lo sdegno per le imprese nefaste di costui, per il bagno di sangue in cui trascinò l'Europa, per aver imposto la propria orrida persona alla venerazione o all'odio di ciascuno di noi, ed infine per i potenti italiano che egli ha tradito. Per tutto questo io oggi levo la mia mano vindice contro costui». Ma poi quando Napoleone si presenta di fronte a lui con un aspetto piuttosto dimesso chiedendogli che effetto gli faccia vederlo, forse con un po' di pancia in più e di capelli in meno rispetto al previsto e forse senza più gli occhi d'aquila attribuitigli, comincia tutta un'altra storia nel rapporto tra i due.

Perfino l'atteggiamento altero e sprezzante di Napoleone, quando suggerisce di far saltare un tratto dell'isola d'Elba per raddrizzare un tracciato che conduce da Portoferraio a Marciana, è controbilanciato dai ricordi che lo riportano verso la Corsica e gli fanno provare la nostalgia per i momenti felici vissuti durante l'infanzia. Forse sono anche i pensieri banali che Napoleone pronuncia con l'atteggiamento di chi proferisce verità universali – e che invece assomigliano a frasi da baci Perugina – a frenare la reazione violenta di Martino, intento ad annotare perle di saggezza profonde come queste: «Un trono altro non è se non una pedana guarnita di velluto»; oppure: «La Francia sarà sempre una grande nazione»; «Chi vuole fortemente e costantemente riesce sempre»; e più tardi: «In guerra il miglior calcolo del genio è

l'audacia», «l'esercito è una spada che ha per impugnatura la gloria»; e, infine, «L'amore è una sciocchezza che si compie in due».

Certo, Napoleone sa come tenere in pugno il popolo che brulica al mercato, costituito da moltitudini di individui i quali – come osserva l'Imperatore con cinismo – «vedono riflessa in me l'immagine di loro stessi e della loro ansia di riscatto». E già prima, all'osteria, gli elbani avevano confidato nell'intervento salvifico di Napoleone, da cui tutti si aspettano una svolta per le loro esistenze: «lavoro, riforme, migliorie al porto, illuminazione pubblica, raccolta differenziata, ricchezza per tutti», quasi Napoleone fosse una sorta di re Mida. A tratti, Napoleone appare l'artefice di un «miracolo elbano», come uno degli umili avventori del locale definisce la rivoluzione che sta per abbattersi sull'Isola e che evidentemente riecheggia il «miracolo italiano» evocato da un seduttore di folle qual è Silvio Berlusconi, peraltro proprietario della Medusa, la società che coproduce e distribuisce il film di Virzì. E anche durante la caccia al cinghiale organizzata nella vicina isola di Pianosa, Martino perde l'occasione per uccidere il tiranno.

Come se non bastasse, a intenerire il maestro vi è anche la testimonianza di Pascalina, l'anziana domestica che lavora nella dimora della sua amante, la baronessa Emilia – interpretata da una Monica Bellucci, evidentemente divertita nell'esprimersi con il marcato accento umbro della natia Città di Castello. Ebbene, Pascalina – parlando con Emilia e con Martino – mette in luce il lato tenero del giovane Napoleone, presso la cui famiglia lei prestò servizio, quando lo ricorda adolescente, triste al momento di abbandonare la Corsica, e anche vergognoso per il suo francese zoppicante. Del resto, questo aspetto quasi patetico emerge anche quanto Martino accenna al pianoforte la Sinfonia Eroica, inizialmente dedicata da Beethoven a Napoleone e questi piange, fino a dichiararsi ravveduto, contrito no, anzi, addirittura pentito: per poi – pare – regredire a un'età infantile ingurgitando buffonescamente del cibo. E Napoleone si commuove riconoscendo Pascalina quando l'anziana donna va a far visita alla Baronessa in presenza di Martino. Ma poi, una volta conquistata la fiducia del giovane maestro elbano, lo tradisce nel momento in cui – scampato al tentato omicidio da parte dell'anziano mentore di Martino – lo rassicura sulla volontà di risparmiare all'attentatore che invece verrà puntualmente fucilato.

E proprio nel nome di questo suo mentore Martino finalmente si risolve a compiere il tirannicidio che però adesso assomiglia a un paricidio, a tal punto la figura napoleonica ha assunto quasi una connotazione paterna. Ma quando nottetempo va ad accoltellarlo non lo trova

più perché l'Imperatore lo ha beffato essendo fuggito in compagnia della Baronessa che racconterà per lettera a Martino di aver creduto di essere riuscita a sedurre l'Imperatore, il quale invece è conquistato solo ed esclusivamente da se stesso. Nel frattempo, però, Napoleone è riuscito a formare un esercito, ha scatenato una nuova scia di sangue, seminando oltre 70000 morti. Allora, Martino che in questo lasso di tempo ha compiuto un suo processo di maturazione mettendo su casa e dedicandosi agli affari di famiglia, decide di compiere un gesto eclatante e si spinge fino a Sant'Elena per togliere finalmente la vita a Napoleone, ma arriva troppo tardi perché – ironia della sorte – giunge a destinazione proprio all'indomani della sua morte, il 6 maggio 1821.

In definitiva, nel momento stesso in cui sceglie di raccontare alcuni lati inconsueti dell'esistenza di Napoleone, *N.* invita a riflettere su una serie di questioni di portata universale e quanto mai attuali: innanzitutto il difficile approdo alla maturità da parte delle giovani generazioni, che vanno alla ricerca di modelli paterni "forti" e autorevoli; poi il populismo di chi sa come gestire il potere facendo leva su un facile consenso popolare; infine la difficoltà di mantenersi fedeli ai propri ideali e alle parole date. Insomma, perché dovremmo dimenticare Napoleone?

Bibliografia

- Basaglia S., *La produzione di Paolo Virzì. Un'analisi economica alla luce dell'effetto typecasting*, in Federico Zecca (a cura di), *Lo spettacolo del reale. Il cinema di Paolo Virzì*, Pisa, Felici Editore, 2011, pp. 145-155.
- Castle A. (a cura di), *Napoleon, the Greatest Movie Never Made*, Colonia, Taschen, 2009.
- Ciment M. (a cura di), *Stanley Kubrick*, Venezia-Milano, La Biennale di Venezia – Giorgio Mondadori, 1997.
- D'Agostini P., *Il Napoleone di Paolo Virzì eterno venditore di illusioni*, "La Repubblica", 27 ottobre 2006.
- Di Blasio T. M., *Cinema e storia. Interferenze / Confluenze*, Roma, Viella, 2005.
- Ferrero E., *N.*, Torino, Einaudi, 2000.
- Gelmis J., *Stanley Kubrick*, in Id., *The Film Director as Superstar*, Garden City, New York, Doubleday and Company, 1970.
- Mereghetti P., "Maestà mi consenta", "Corriere della Sera", 15 ottobre, 2006.
- Zecca F. (a cura di), "L'intrattenimento viene prima di tutto". *Conversazione con Paolo Virzì*, in Federico Zecca (a cura di), *Lo spettacolo del reale*, Pisa, Felici Editore, 2011, pp. 171-202.

Sitografia

http://www.associazionenapoleonica.it/ani_filmografia.pdf

<http://www.archiviokubrick.it/parole/interviste/1970superstar.html>

Napoleone nei videogiochi

Roberto Ibba

La storia nei videogiochi, la storia dei videogiochi

L'idea di analizzare la presenza di Napoleone Bonaparte all'interno del mondo videoludico nasce dall'approccio della Public History, che si pone tra gli obiettivi la diffusione della ricerca storica tra diverse tipologie di pubblico e la valorizzazione di pratiche ed esperienze che puntano alla condivisione e al coinvolgimento di gruppi e comunità, anche in ambienti digitali¹.

Indagare sulle rappresentazioni del celebre imperatore francese nei videogiochi ha fatto emergere alcune problematiche che meritano un approfondimento da parte delle storiche e degli storici. In particolare, emerge la necessità di rapportarsi alle diverse modalità di trasferimento di conoscenze attraverso le opere videoludiche, che spesso sfuggono all'osservazione di chi opera nel campo della ricerca. Inoltre, i videogiochi pongono una serie di problemi riguardanti la rappresentazione del passato, la sua percezione e risignificazione da parte del pubblico, la concezione dello spazio e del tempo, l'uso politico della storia.

Secondo Johan Huizinga il gioco, in qualunque forma, è un fattore preculturale che contribuisce alla formazione intellettuale e sociale degli esseri umani e delle comunità². Giocare significa partecipare attraverso un atto libero a un'attività, che può essere anche superflua, sotto una spinta irrazionale, per entrare in una dimensione "altra"³. Per Roger Caillois, il gioco è un'attività di pura perdita che presenta le caratteristiche della libertà, separatezza, incertezza, improduttività, regolazione e finzione⁴. Peppino Ortoleva ha più recentemente eviden-

¹ Si veda in proposito *Il Manifesto della Public History italiana*, AIPH - Associazione Italiana di Public History, <https://aiph.hypotheses.org/3193> (consultato 13/07/22).

² Johan Huizinga, *Homo ludens*, Einaudi, Torino, 1946.

³ Federica Grigoletto, *Videogiochi: storia e classificazione*, in *Videogiochi e cinema* a cura di F. Grigoletto, CLUEB, Bologna, 2006, pp. 23–51.

⁴ Roger Caillois, *I giochi e gli uomini: la maschera e la vertigine*, Bompiani, Milano, 1981.

ziato come i videogiochi non siano che la punta dell'iceberg di una ludizzazione del reale, in cui costantemente si fa riferimento alla metafora del gioco per affrontare le situazioni del presente⁵. Gianfranco Pecchinenda ha coniato la definizione di "Homo game", secondo cui l'identità dell'uomo e della donna contemporanei sarebbe un costrutto sociale tecnologico, attraverso cui far funzionare una quantità potenzialmente infinita di vite. I videogiochi avrebbero modificato il modo di pensare noi stessi e il nostro rapporto con le macchine⁶.

Oggi l'industria mondiale dei videogiochi produce un fatturato di circa 160 miliardi di dollari, superando la somma di quello delle altre due industrie dell'intrattenimento (il cinema e la musica), e coinvolge milioni di giocatrici e giocatori in ogni parte del globo⁷.

I *game studies* seguono ormai da decenni lo sviluppo dei videogiochi attraverso un'ottica interdisciplinare, che comprende i *media studies*, la sociologia, la psicologia comportamentale e la storia⁸.

I videogiochi sono oggetto di studio sia perché sono fonte di conoscenza storica per il grande pubblico⁹, sia per il fatto che la comunicazione storica avviene molto più rapidamente rispetto ai canali scolastici o accademici¹⁰. Il tema, dunque, non è soltanto la mera accuratezza dei prodotti videoludici¹¹, ma quanto gli stessi influiscano sulla creazione di una memoria storica individuale e collettiva¹². Una memoria composita in cui, senza un'adeguata educazione all'utilizzo dei media, narrazioni e contronarrazioni¹³ si fondono nell'esperienza del giocatore

⁵ Peppino Ortoleva, *Il secolo dei media: riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano, 2009.

⁶ Gianfranco Pecchinenda, *Videogiochi e cultura della simulazione: la nascita dell'homo game*, Laterza, Roma-Bari, 2003, pp. 122-141.

⁷ Emanuela Scarpellini, *Digital History. Gli storici e l'emergere dei videogame come nuovo paradigma culturale e di consumo*, in «Memoria e Ricerca», n. 1, 2021, pp. 7-32.

⁸ Recentemente anche in Italia si è iniziato a mettere ordine sullo studio dei videogiochi nell'ambito nazionale. Si fa riferimento in particolare a Marco B. Carbone et al. (a cura di), *Il videogioco in Italia. Storie, rappresentazioni, contesti*, Mimesis, Milano, 2020. Nel contesto internazionale si veda Joost Raessens, Jeffrey H. Goldstein, *Handbook of computer game studies*, MIT Press, Cambridge, London 2005.

⁹ Kevin O'Neill, Bill Feenstra, "Honestly, I Would Stick with the Books": *Young Adults' Ideas About a Videogame as a Source of Historical Knowledge*, in «Game Studies», n. 16, 2, 2016.

¹⁰ Jeremiah McCall, *The Historical Problem Space Framework: Games as a Historical Medium*, in «Game Studies», n. 20, 3, 2020.

¹¹ Eve Stirling, Jamie Wood, «Actual history doesn't take place»: *Digital Gaming, Accuracy and Authenticity*, in «Game Studies», n. 21, 1, 2021.

¹² Laquana Cooke, Gaines S. Hubbell, *Working Out Memory with a Medal of Honor Complex*, in «Game Studies», n. 15, 2, 2015.

¹³ Ryan Lizardi, *Bioshock: Complex and Alternate Histories*, in «Game Studies», n. 14, 1, 2014.

che si posiziona attivamente all'interno di uno spazio storico virtuale in cui interagisce con "oggetti quasi-storici", con implicazioni a livello ontologico sulla storia fino ad alterare la comprensione dei fatti¹⁴.

La controfattualità nelle discipline storiche ha illustri precedenti¹⁵, ma nei videogiochi la cosiddetta ucronia¹⁶, la costruzione di scenari alternativi a fatti o situazioni storiche realmente accadute, è un elemento costitutivo di tanti prodotti. L'ucronia è un modello narrativo che ci pone davanti a una ridefinizione dei paradigmi interpretativi storiografici e del modo stesso che il pubblico ha di rapportarsi con il proprio passato e con la memoria¹⁷. Curiosamente, nella definizione del termine proposta dal vocabolario Treccani on line, l'esempio fornito è proprio «la situazione europea se Napoleone avesse vinto a Waterloo»¹⁸.

Dal punto di vista della scansione cronologica, gli sviluppatori di videogiochi hanno prediletto la storia contemporanea, ispirandosi principalmente alle due guerre mondiali, alla guerra fredda, all'epopea western e alle conquiste dell'impero britannico. Sull'età classica spiccano tutti i prodotti legati a vario titolo alla Roma antica, mentre per il medioevo si attinge alla storia vichinga, all'impero bizantino, alla Cina e al Giappone imperiale. L'età moderna è il periodo meno esplorato, se si escludono le estremità temporali della periodizzazione convenzionale: le scoperte geografiche da una parte, la Rivoluzione francese e le guerre napoleoniche dall'altra¹⁹.

Se per alcuni analisti non esisterebbe la categoria del videogioco storico in sé, le ambientazioni storiche pongono comunque una serie di problemi che non possono sfuggire a chi si occupa della disciplina²⁰. La produzione di videogiochi a tema storico si basa spesso su scenari misti, tra realtà e finzione, necessari allo sviluppo del *gameplay* ma

¹⁴ Michał Kłosiński, *Digital Recycling: Retrotopia in representations of warships in World of Warships*, in «Game Studies», n. 21, 3, 2021.

¹⁵ Niall Ferguson, *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals*, Penguin, London, 2011.

¹⁶ Il termine è stato coniato nella seconda metà del XIX secolo dal filosofo Renouvier. Si veda Charles Renouvier, *Uchronie: L'Utopie Dans L'Histoire*, Bureau de la Critique philosophique, Paris, 1876.

¹⁷ Il tema è stato affrontato da Federico Trocini, *Un gioco maledettamente serio. La letteratura ucronica tra realtà storica, finzione e politica*, in «Rivista di Politica», n. 1/2022, pp. 23-32.

¹⁸ Ucronia in *Vocabolario - Treccani*, <https://www.treccani.it/vocabolario/ucronia> (consultato 14/07/22).

¹⁹ Emanuela Scarpellini, *Digital History*, cit.

²⁰ William Uricchio, *Simulation, History, and Computer Games*, in *Handbook of Computer Games Studies*, cit., pp. 327-338.

solo raramente elaborati con la consulenza degli esperti. Questo pone il problema della prospettiva storiografica e della visione culturale degli autori e dei giocatori, con ricadute sul campo, per esempio, dei *post colonial studies* e più in generale degli studi culturali²¹.

Diversi riferimenti storici sono rilevabili anche nelle rielaborazioni dei prodotti fantasy, che ibridano elementi di natura storica, provenienti soprattutto dal medioevo, con le narrative fiabesche e fantastiche, le cui radici affondano nella letteratura per l'infanzia²².

I videogiochi hanno ormai una loro storia che, da oltre cinquant'anni, ha progressivamente creato mercati, gerarchie, culture, contribuendo alla diffusione e alla democratizzazione della cultura digitale.²³

Dopo l'epopea degli sviluppatori indipendenti degli anni '80 e '90, il primo decennio del XXI secolo ha registrato l'affermazione delle grandi multinazionali che hanno polarizzato sia le piattaforme, sia i temi ludici e le tipologie di gioco. L'aspetto tecnico e quello artistico si sono evoluti, creando produzioni con un elevatissimo livello immersivo. La potenza delle macchine e la possibilità del gioco in rete hanno ulteriormente globalizzato il settore che ora primeggia nel mercato dell'intrattenimento²⁴.

Napoleone nei videogiochi tra storia e controstoria

L'indagine sulla presenza di Napoleone nel mondo videoludico ha preso avvio da un censimento dei prodotti sul tema, realizzato prevalentemente ricorrendo allo spoglio di riviste del settore, archivi e banche dati on line²⁵.

²¹ Stefano Cavazza, *I videogiochi storici. Evoluzione, tendenze, problematiche*, in «Memoria e Ricerca», 1/2021, pp. 33–52.

²² Anna Antoniazzi, *Metamorfosi ludiche: il videogame e la serietà del gioco*, in *Ripensare gli anni Ottanta e Novanta* a cura di M. Lucenti, Genova University Press, Genova, 2021, pp. 169–179.

²³ Francesco Gambino, *Storia ed evoluzione dei videogiochi dall'Atari alla Playstation 3.*, in *Editoria decima arte? Contaminazioni multimediali e spericolatezze videoludiche* a cura di L. Macrì et al., Guaraldi, Rimini, 2009, pp. 16–35.

²⁴ Emanuela Scarpellini, *Digital History*, cit.

²⁵ Tra le riviste consultate le pubblicazioni *Consolemania* e *The Game Machine* (in parte nella versione cartacea, in parte nella versione on line disponibile su <https://archive.org/details/consolemania> e <https://archive.org/details/the-games-machine-italian/The%20Games%20Machine%20001%20-%20Settembre%201988/>). Inoltre è stato consultato il *Catalogo videogiochi - Cineteca di Bologna*, http://fondazione.cinetecadibologna.it/archivi-non-film/videoludico/games/game/1_2098411 (consultato 26/11/21). Alcune informazioni sono state reperite sulla versione inglese di Wikipedia *Category: Napoleonic Wars video games*, Wikipedia, 2020.

I videogiochi censiti sono 44 su diverse piattaforme (console, computer, smartphone), per un arco temporale che va dal 1981 al 2021, in linea con lo sviluppo dell'industria videoludica.

Titolo	Anno	Sviluppatore	Produttore	Nazione	Piattaforma
Napoleon's Campaigns: 1813 & 1815	1981	Strategic Simulations	Strategic Simulations	USA	Apple II
Napoleon at Waterloo	1984	Krentek Software	Krentek Software	USA	Atari 8-bit family, Commodore 64
Napoleon in Russia: Borodino 1812	1987	Krentek Software	Krentek Software	USA	Atari 8-bit family, Commodore 65
Napoleon Senki	1988	Lenar	Irem	JAP	NES
Austerlitz	1989	Personal Software Services	Mirrorsoft	UK	Amiga, Atari ST, MS-DOS
Waterloo	1989	Personal Software Services	Mirrorsoft	UK	MS-DOS, Amiga, Atari ST, Acorn Archimedes
Napoleon vs. The Evil Monarchies: The Battle of Austerlitz	1989	Cornerstone Software	Cornerstone Software	USA / UK	Amiga, DOS

Tabella 1. Anni Ottanta

Titolo	Anno	Sviluppatore	Produttore	Nazione	Piattaforma
Stratego	1990	Accolade	Accolade	USA	Amiga, DOS
L'Empereur	1991	Koei	Koei	JAP	NES/PC
Great Napoleonic Battles	1991	Impressions Games	Impressions Games	UK	Atari ST, Commodore, Amiga, MS-DOS
Battles of Napoleon	1991	Strategic Simulations	Strategic Simulations	USA	Apple II, Commodore 64, MS-DOS
UMS II - Nations at War	1991	Intergalactic Development Inc.	Microplay Software	USA	Amiga, Atari ST, Macintosh
Fields of Glory	1993	MicroProse	MicroProse	USA	MS-DOS, Amiga, CD32
The War College: Universal Military Simulator 3	1996	Intergalactic Development	GameTek	USA	MS-DOS
Wooden Ships and Iron Men	1996	Stanley Associates	Avalon Hill	USA	MS-DOS
Battleground 6: Napoleon in Russia	1997	TalonSoft	TalonSoft	USA	Windows
Battleground 8: Prelude to Waterloo	1997	TalonSoft	TalonSoft	USA	Windows

Tabella 2. Anni Novanta

Napoleone nei videogiochi

Titolo	Anno	Sviluppatore	Produttore	Nazione	Piattaforma
Risk II	2000	Deep Red Games	Hasbro Interactive	UK/ USA	Microsoft Windows, Mac OS
Napoleon at war: interactive battle simulator	2000	PBS	PBS	USA	Windows/Apple
Napoleon	2001	Genki	Nintendo	JAP	Game Boy Advance
Austerlitz: Napoleon's Greatest Victory	2002	BreakAway Games	Strategy First	USA	Windows
Campaigns on The Danube	2004	Adanac Command Studies	Matrix Games	USA	Windows
Empires in Arms the Napoleonic Wars	2004	Outflank Strategy Wargames	Matrix Games	USA/ UK	MS-Windows
Imperial Glory	2005	Pyro Studios	Eidos Interactive,	SPA/UK	Microsoft Windows, Mac OS X
Cossacks II: Napoleonic Wars	2005	GSC Game World	GSC Game World	UKR/ GER	Microsoft Windows
Les Campagnes de Napoléon	2007	Agenod	Nobilis	FRA	Windows
Napoleon in Italy	2007	Hussar Games	Matrix Games	HUN/ USA	Windows
Europa Universalis III (EUIII): Napoleon's Ambition	2007	Paradox Development Studio	Paradox Development Studio	SWE	Windows/Apple

Tabella 3. Anni 2000-2009

Da una prima osservazione sull'origine nazionale delle case produttrici e degli sviluppatori, emerge il dato che oltre la metà dei giochi ha una realizzazione statunitense e britannica con, a seguire, le aziende nipponiche. Nell'ultimo decennio compaiono anche imprese europee e di altri stati asiatici: Francia, Germania, Spagna, Ungheria, Svezia, Austria, Turchia, Malta, Cina e Hong Kong.

Napoleone è un personaggio che sviluppa narrazioni e immaginari in tutto lo scenario globale²⁶. Nelle produzioni occidentali prevale nettamente l'aspetto strategico, la simulazione delle battaglie, con maggiore attenzione al contesto e ai dettagli storici.

Più vario l'approccio delle softwarehouse asiatiche, che nei loro prodotti consentono di interpretare svariati ruoli e operare in ambientazioni virtuali più svincolate dagli eventi storici.

²⁶ Candice Obron-Vattaire, *Napoléon, un mythe postmoderne ? Description et analyse de la figure napoléonienne, dans l'imaginaire collectif, à travers la littérature populaire et la culture de masse (bande dessinée, jeux vidéos, publicité)*, PhD thesis, Université Pascal Paoli, 2015.

Titolo	Anno	Sviluppatore	Produttore	Nazione	Piattaforma
Napoleon: Total War	2010	Creative Assembly	Sega, Typhoon Games, Ferai Interactive	UK/ JAP/ HK	Microsoft Windows, macOS
Mount & Blade: Warband - Napoleonic wars	2012	TaleWorlds Entertainment Flying Squirrel Entertainment	Paradox Interactive/Ravenscourt	TUR/ SWE/ GER/ AUT	Microsoft Windows, Android, macOS, Linux, PlayStation 4, Xbox One
HistWar : The Napoleonic Video Game	2013	SARL Com' and Play	SARL Com' and Play	FRA	Windows
March of the Eagles	2013	Paradox Development Studio	Paradox Interactive	SWE	Microsoft Windows, OS X
Scourge of War: Waterloo	2015	NorbSoftDev	Matrix Games	UK	Windows Vista
Wars of Napoleon	2015	Agenod	Slitherine Ltd.	FRA/ UK	Windows
Victory and Glory Napoleon	2016	Electric Games	Slitherine Ltd.	UK	Windows Vista
Holdfast: Nations At War	2017	Anvil Game Studios	Anvil Game Studios	MLT	Windows
Waterloo: Napoleon's Last Battle	2019	Companion WarGames	Companion WarGames	USA	Windows

Tabella 4. Anni 2010-2019

Titolo	Anno	Sviluppatore	Produttore	Nazione	Piattaforma
Napoleon in Russia	2020	Hexwar	Hexwar	UK	Windows/Apple/Android
Ultimate Admiral Age of Sail Review (Early Access)	2020	Game-labs	Game-labs	USA	Microsoft Windows
Napoleonic Battles	2020	John Tiller Software	John Tiller Software	USA	Windows Vista
European War 4: Napoleon	2021	EasyTech	EasyTech	CHI	Android
European War 6: 1804 -Napoleon	2021	EasyTech	EasyTech	CHI	Android
Grand War: Napoleon, Warpath & Strategy Games	2021	Joynow Studio	Joynow Studio	HK	Android
Rise of Napoleon: Empire War	2021	Strategy Gamez	Strategy Gamez	USA	Android

Tabella 5. Anni 2020-2021

I videogiochi su Napoleone rientrano fondamentalmente in due categorie spesso interconnesse: i *wargames* e le simulazioni militari, intese come giochi di ruolo.

I *wargames* si caratterizzano per un mix tra gioco e simulazione, e sono basati sulla competitività e sulla ricerca della dominazione. Negli

anni, gli sviluppatori hanno maturato una notevole tendenza all'autenticità storica grazie al progresso tecnologico delle piattaforme²⁷.

I giochi strategici hanno vissuto una transizione, mai del tutto completata, dai prodotti da tavolo verso il digitale. Per molti decenni sono stati utilizzati anche con scopi di addestramento militare, soprattutto con l'obiettivo di esplorare la reazione dei comandi e delle truppe di fronte a una serie di possibili scenari alternativi. Esempio il gioco *Kriegspiel* del 1812, che simula le azioni dell'esercito prussiano, diffusamente utilizzato poi anche dalle truppe statunitensi²⁸. A questa categoria dei giochi strategici appartengono soprattutto i primi videogames napoleonici apparsi negli anni '80, che permettono azioni limitate dal punto di vista videoludico ma molto profonde sul piano del dettaglio strategico, come le manovre della fanteria, della cavalleria e dell'artiglieria in risposta all'intelligenza artificiale del computer (*Napoleon at Waterloo*, *Austerlitz*, *Austerlitz 1805*). Le evoluzioni più recenti inseriscono, tra gli elementi da tenere in considerazione, fattori come il morale delle truppe, gli interventi sull'ambiente e sul paesaggio²⁹, la possibilità di interagire con gli avversari attraverso la diplomazia e con misure volte a interferire nell'economia degli stati nemici (*Napoleon Total War* e *JTS Napoleonic Battles Series*).

Molti dei giochi elencati propongono, nella loro descrizione, la possibilità di una riscrittura della storia, ovvero della creazione di situazioni alternative rispetto alla realtà dei fatti. Il passato viene quindi ricostruito dal giocatore, aprendosi a metanarrazioni più o meno verosimili, talvolta senza le necessarie conoscenze storiche e un'adeguata *media literacy*.

I videogiochi, e in questo quelli napoleonici sono paradigmatici, mettono in relazione il giocatore con la percezione del passato, permettendogli di esplorare ipotesi alternative e produrre effetti controfattua-

²⁷ Holger Pötzsch, Philip Hammond, *Special Issue - War/Game: Studying Relations Between Violent Conflict, Games, and Play*, in «Game Studies», n. 16, 2, 2016.

²⁸ Stefano Cavazza, *I videogiochi storici*, cit.

²⁹ Il tema dell'interazione con l'ambiente, la rappresentazione del paesaggio e la stessa riproduzione delle mappe riporta alla complessità di creare scenari il più possibile realistici attraverso una profonda conoscenza della cartografia storica. Si inseriscono in questo ambito anche le problematiche riguardanti gli approcci coloniali o post coloniali nelle ricostruzioni culturali e ambientali. Si veda Souvik Mukherjee, *Playful Maps of Empire. Colonial Cartography in Digital Games' Representation of Global History*, in «Memoria e Ricerca», 1/2021, pp. 75-96.

li e iperstorici, per ora solo virtuali, sollevando problemi e implicazioni politiche soprattutto per i periodi più vicini alla contemporaneità³⁰.

Lo sviluppo di hardware e software ha permesso una sempre maggiore precisione sia nelle ricostruzioni grafiche, sia nelle reazioni dell'intelligenza artificiale e nella possibilità di attivare le modalità multiplayer. Nelle produzioni più recenti si arriva a un dettaglio molto preciso a proposito dei numeri delle forze in campo, delle armi, dello scenario naturale. Il giocatore può scegliere di giocare come semplice soldato, salendo man mano di grado, selezionando il canovaccio da cui partire e sviluppando quindi una narrazione autonoma rispetto alla realtà storica.

La public history come strumento di analisi e intervento

Che cosa possono fare gli storici e le storiche in questa situazione? In primo luogo devono intervenire con azioni di mediazione, comprensione, revisione e consulenza. Per esempio, due docenti californiane, Sara Lacy (antropologa) e Rachel Hill (storica), in un video disponibile in rete commentano un videogioco ambientato durante le guerre napoleoniche, evidenziando le incongruenze storiche (come per esempio l'altezza presunta dei soldati, uniformi, linguaggio, tecniche di sparo e di combattimento) ma intervenendo anche con commenti esplicativi sulla situazione storica e ambientale³¹.

In uno dei casi analizzati, il videogioco è inserito in un prodotto didattico e divulgativo, che comprende libri, video, schede riassuntive, realizzati grazie al supporto e alla consulenza di ben 23 studiosi. Anche in questo caso, il giocatore può partire da quattro diversi scenari, ma con l'essenziale contestualizzazione scientifica³².

È un'applicazione dei cosiddetti *serious game*, giochi realizzati con intenti divulgativi e didattici che tentano di trasferire conoscenze storiche attraverso l'approccio del *gaming*, già utilizzato in campo militare e nel marketing³³.

³⁰ Diversi problemi, anche di natura etica e morale, sono ravvisabili in giochi sulla seconda guerra mondiale, sui conflitti nel Medio Oriente o su episodi come l'omicidio di Kennedy: Stefano Cavazza, *I videogiochi storici*, cit.

³¹ Gamology, *Historians REACT to Online «Roleplayers» in Holdfast | Experts React*, 2021 (<https://www.youtube.com/watch?v=XcnreI9sVCg>, consultato il 23/11/2021)

³² *PBS-Napoleon: About Napoleon*, https://www.pbs.org/empires/napoleon/n_about/production/page_3.html (consultato 06/12/21).

³³ José P. Zagal, Amy Bruckman, *Novices, Gamers, and Scholars: Exploring the Challenges of Teaching About Games*, in «Game Studies», n. 8, 2, 2008; Cecilia Biggi, *Gaming in library*, in «JLIS: Italian Journal of Libray», n.6, 3/2015, pp. 77-100; Leonardo Pappalar-

Infine, è opportuno analizzare le diverse visuali di costruzione e produzione dei giochi che, per loro natura, sembrano lasciare aperte le possibilità di creazione e formulazione di nuovi soggetti narrativi, in una sorta di democrazia virtuale. Alcuni casi portano a pensare però che la prospettiva non sia quasi mai imparziale³⁴. Per esempio, nel gioco di simulazione *Europa Universalis III: Napoleon's ambitions* tra le numerose opzioni di sviluppo c'è anche l'occidentalizzazione delle nazioni conquistate³⁵. Emergono, in questo caso, i temi del dibattito in corso negli studi post coloniali e culturali.

In conclusione, per rispondere alla domanda che ha dato il titolo al seminario "Dimenticare Napoleone?" si può affermare che il settore videoludico non lo ha dimenticato affatto. La forza simbolica del personaggio è più viva che mai, come dimostrano le recentissime produzioni cinesi nel settore dei giochi per smartphones.

L'orientamento tematico dei giochi napoleonici è in larga parte legato alle vicende belliche, con effetti che non sono mai del tutto neutri: compressione e semplificazione della storia, creazione di narrazioni alternative, combinazione tra reale e virtuale, sono solo alcune delle criticità che si possono evidenziare.

Gli storici e le storiche devono quindi stare sul campo e affrontare le nuove sfide, anche tecnologiche, per limitare i rischi di derive interpretative e di un uso politico della storia ma, soprattutto, per trasformare il *gaming* in un'opportunità di trasferimento delle conoscenze al pubblico.

do, *Imparare dai videogiochi*, in *Editoria decima arte?*, cit., pp. 177–194.

³⁴ Adam Chapman, *Digital Games as History: How Videogames Represent the Past and Offer Access to Historical Practice*, Routledge, London, 2016; Johan Höglund, *Electronic Empire: Orientalism Revisited in the Military Shooter*, in «Game Studies», n. 8, 1 2008; Fabio Giglietto, *Videogiochi e sistemi sociali: prospettive di ricerca fra tempo, spazio e comunicazione*, in *Videomondi* a cura di G. Boccia Artieri e A. Ceccherelli, Liguori, Napoli, 2008, pp. 19–30.

³⁵ *Europa Universalis 3 Wiki*, https://eu3.paradoxwikis.com/Event_modifiers#Western_influences (consultato 06/12/21).

Bibliografia

- Antoniazzi A., *Metamorfosi ludiche: il videogame e la serietà del gioco*, in *Ripensare gli anni Ottanta e Novanta* a cura di M. Lucenti, Genova, Genova University Press, 2021, pp. 169–179.
- Biggi C., *Gaming in library*, in «JLIS: Italian Journal of Libray», n. 6, 3/2015, pp. 77–100.
- Caillois C., *I giochi e gli uomini: la maschera e la vertigine*, Milano, Bompiani, 1981.
- Carbone Marco B. et al. (a cura di), *Il videogioco in Italia. Storie, rappresentazioni, contesti*, Milano, Mimesis, 2020.
- Cavazza S., *I videogiochi storici. Evoluzione, tendenze, problematiche*, in «Memoria e Ricerca», 1/2021, pp. 33–52.
- Chapman A., *Digital Games as History: How Videogames Represent the Past and Offer Access to Historical Practice*, London, Routledge, 2016.
- Cooke L., Hubbell G. S., *Working Out Memory with a Medal of Honor Complex*, in «Game Studies», n. 15, 2, 2015.
- Ferguson N., *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals*, London: Penguin, 2011.
- Gambino F., *Storia ed evoluzione dei videogiochi dall'Atari alla Playstation 3.*, in *Editoria decima arte? Contaminazioni multimediali e spericolatezze videoludiche* a cura di L. Macrì et al., Rimini, Guaraldi, 2009, pp. 16–35.
- Giglietto F., *Videogiochi e sistemi sociali : prospettive di ricerca fra tempo, spazio e comunicazione*, in *Videomondi* a cura di G. Boccia Artieri e A. Ceccherelli, Napoli, Liguori, 2008, pp. 19–30.
- Grigoletto F., *Videogiochi: storia e classificazione*, in *Videogiochi e cinema* a cura di F. Grigoletto, Bologna, CLUEB, 2006, pp. 23–51.
- Höglund J., *Electronic Empire: Orientalism Revisited in the Military Shooter*, in «Game Studies», n. 8, 1, 2008.
- Huizinga J., *Homo ludens*, Torino, Einaudi, 1946.
- Kłosiński M., *Digital Recycling: Retrotopia in representations of warships in World of Warships*, in «Game Studies», n. 21, 3, 2021.
- McCall J., *The Historical Problem Space Framework: Games as a Historical Medium*, in «Game Studies», n. 20, 3, 2020.

Napoleone nei videogiochi

- Mukherjee S., *Playful Maps of Empire. Colonial Cartography in Digital Games' Representation of Global History*, in «Memoria e Ricerca», 1/2021, pp. 75–96.
- Obron-Vattaire C., *Napoléon, un mythe postmoderne ? Description et analyse de la figure napoléonienne, dans l'imaginaire collectif, à travers la littérature populaire et la culture de masse (bande dessinée, jeux vidéos, publicité)*, PhD thesis, Université Pascal Paoli, Corte, 2015.
- O'Neill K., Feenstra B., “Honestly, I Would Stick with the Books”: Young Adults' Ideas About a Videogame as a Source of Historical Knowledge, in «Game Studies», n. 16, 2, 2016.
- Ortoleva P., *Il secolo dei media: riti, abitudini, mitologie*, Milano, Il Saggiatore, 2009.
- Pappalardo L., *Imparare dai videogiochi*, in *Editoria decima arte? Contaminazioni multimediali e spericolatezze videoludiche* a cura di L. Macri et al., Rimini, Guaraldi, 2009, pp. 177–194.
- Pecchinenda G., *Videogiochi e cultura della simulazione : la nascita dell'homo game*, Roma-Bari, Laterza, 2003.
- Pöttsch H., Hammond Ph., *Special Issue - War/Game: Studying Relations Between Violent Conflict, Games, and Play*, in «Game Studies», n. 16, 2, 2016.
- Raessens J., Goldstein J. H., *Handbook of computer game studies*, Cambridge, London, MIT Press, 2005.
- Renouvier Ch., *Uchronie: L'Utopie Dans L'Histoire*, Paris, Bureau de la Critique philosophique, 1876.
- Scarpellini E., *Digital History. Gli storici e l'emergere dei videogame come nuovo paradigma culturale e di consumo*, in «Memoria e Ricerca», 1/2021, pp. 7–32.
- Stirling E., Wood J., «Actual history doesn't take place»: Digital Gaming, Accuracy and Authenticity, in «Game Studies», n. 21, 1, 2021.
- Trocini F., *Un gioco maledettamente serio. La letteratura ucronica tra realtà storica, finzione e politica*, in «Rivista di Politica», n. 1/2022, pp. 23-32.
- Uricchio W. (2005), *Simulation, History, and Computer Games*, in *Handbook of Computer Games Studies* a cura di J. Raessens, J. H. Goldstein, Cambridge, London, MIT Press, 2005 pp. 327-338.
- Zagal J. P., Bruckman A., *Novices, Gamers, and Scholars: Exploring the Challenges of Teaching About Games*, in «Game Studies», n. 8, 2, 2008.

Sitografia

<https://aiph.hypotheses.org/3193>

<https://archive.org/details/consolemania>

<https://archive.org/details/the-games-machine-italian/The%20Games%20Machine%20001%20-%20Settembre%201988/>

https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Category:Napoleonic_Wars_video_games&oldid=975051859

https://eu3.paradoxwikis.com/Event_modifiers#Western_influences

http://fondazione.cinetecadibologna.it/archivi-non-film/videoludico/games/game/1_2098411

https://www.pbs.org/empires/napoleon/n_about/production/page_3.html

<https://www.treccani.it/vocabolario/ucronia>

<https://www.youtube.com/watch?v=XcnreI9sVCg>

INDICE DEI NOMI

- Alessandro Magno, 26, 127
Angiviller (d'), Ch., 147, 149
Auteuil, D., 174
Bagetti, G. P., 161-168
Balzac (de), H., 108, 141,
Beethoven (van), L., 63, 175, 177
Bertelli, F., 134
Bertone, V., 165
Bianchi, P., 21, 134
Bloom, H., 14
Bonaparte, Giuseppe, 78
Bonaparte, Giuseppina, 17
Brook, C., 158
Caillois, R., 181
Canova, A., 36, 155-158
Carlo Emanuele IV, 163
Carlo Magno, 26
Cesare, C. G., 26-31, 91, 110, 121,
124-129
Chaplin, Ch., 51
Clemente XII, 148
Colombo, C., 13-14
Criscuolo, V., 18
Curzi, V., 158
David, J-L., 150, 155
Douai (de), M., 37
De Francesco, A., 15-18
D'Agostini, P., 173
D'Annunzio, G., 85-96
Donato, M. P., 20
Ferdinando VII, 76, 80-81
Ferrero, E., 173
Gance, A., 171
Gauna, C., 162
George, S., 125-127
Germano, E., 175
Gillray, J., 76-77
Gobetti, P., 57-58
Goethe (von), J. W., 61, 63, 120, 126
Goya (de), F., 80-81
Gramsci, A., 58
Gros, A-J., 152
Gundolf, F., 117, 125-127
Hegel, F., 63
Hitler, A., 51, 53, 59, 62, 69-70
Huizinga, J., 181
Humboldt (von), W., 138
Kubrick, S., 172-173
Lanzi, L., 149
Lacoste, Y., 136
Las Cases, E., 19, 77, 117-119, 121-
124, 127-128
Le Bon, G., 53
Lefebvre, G., 15
Leibniz (von), G. W., 118-119
Lentz, T., 133
Ludwig, E., 54-55, 66
Luigi XIV, 23-24, 119, 136,
Luigi XVI, 147
Luigi XVIII, 19
Malaparte, C., 54
Manzoni, A., 19
Marchand, L-J., 28
Marx, K., 52
Mascilli Migliorini, L., 15
Mereghetti, P., 174
Merlotti, A., 21, 134
Monge, G., 38
Mosca, G., 52
Mussolini, B., 51, 53-59, 96
Nietzsche, F., 120-121, 123-127
Ortoleva, P., 181

Indice dei nomi

Pagerie (de la), R. T. *alias* Bonaparte
 Giuseppina, 17
Paoli, P., 16, 120
Pareto, V., 52
Parisi, C., 158
Pelli Bencivenni, G., 149
Pietro Leopoldo, 149
Pio VII, 36, 157
Plutarco, 23, 125
Poulot, D., 150
Quaini, M., 138, 140
Quatremère de Quincy, A. Ch., 154
Rousseau, J.-J., 16, 23, 123-124
Rowell, D., 24
Said, E., 14
Salvemini, G., 58
Shaw, G.B., 54
Sloane, H., 148
Spengler, O., 117, 120, 126-129
Stendhal, 101-115
Svevo, I., 85
Tulard, J., 15
Virzì, P., 171-177
Vittorio Amedeo III, 163
Vivant Denon, D., 155-156
Volpe, G., 54
Voltaire, 118-119, 121
Weber, M., 52, 108
Winckelmann, J. J., 149
Wittel (van), G., 162

La collana dei Quaderni del Corso di laurea in Filosofia dell'Università di Cagliari ha l'ambizione di raccogliere i materiali dei seminari organizzati dal corso di laurea in Filosofia dell'Università di Cagliari nati dalla collaborazione fra filosofi e storici, con l'intento di mettere a disposizione in prima battuta degli studenti, senza dimenticare il pubblico che ha partecipato e parteciperà agli incontri nell'ottica della collaborazione con il mondo della scuola inferiore e superiore e della "terza missione", uno strumento su carta e in digitale che possa servire non solo a raccogliere il lavoro svolto, ma a sollecitare nuove ricerche, approfondimenti, stimoli e percorsi didattici per gli attuali e i futuri docenti.

La collana vuole rafforzare una relazione sempre più stretta fra docenti delle diverse discipline per migliorare la qualità dell'offerta didattica e della promozione culturale all'esterno delle aule universitarie, in vista di una sinergia sempre più forte fra istituzione accademica e società

