

Seven days

Nota del traduttore: l'autore del testo originario in lingua russa è Leonyd Volynsky.

Lo scritto è poi stato tradotto da Ronald Vroon e pubblicato in lingua inglese nel 1979. La traduzione dall'inglese all'italiano è stata eseguita da Umberto Scopa nel 2023.

Presentazione dello scritto e della traduzione in italiano

Non so se abbia senso trovare un preciso punto d'inizio dal quale è scaturito questo lavoro. Ma da qualche parte si deve iniziare ed è accaduto in un momento imprecisato mentre stavo ripercorrendo il tragitto tribolato compiuto nel tempo da opere d'arte della mia città. Molte di queste nel tempo avevano viaggiato di proprietà in proprietà, trovando infine dimora definitiva lontano da casa. Mi interessavano le opere d'arte rinascimentali degli estensi passate da Ferrara a Modena e poi da Modena a Dresda, nel palazzo dello Zwinger, dove ancora oggi sono visibili. Mi sono allora imbattuto nella notizia di un libro che prometteva informazioni di enorme interesse, almeno per me. Raccontava cosa era successo a Dresda alle opere presenti nell'immensa collezione d'arte dello Zwinger durante l'epilogo della seconda guerra mondiale. Nei lunghi secoli attraversati da queste opere mai la loro sopravvivenza fu insidiata come in quel breve lasso di tempo che decise le sorti della guerra. In quel frangente siamo stati ad un passo dal perdere tutto: opere di Tiziano, Rembrandt, Velazquez, Raffaello, El Greco, Rubens, Van Dyck e altre. Oggi questi capisaldi della nostra cultura avrebbero potuto essere solo un vano, vago lontano ricordo. Ma non è successo, se non è successo lo si deve ad una piccola squadra di soldati dell'Armata Rossa entrati a Dresda nel maggio 1945, subito dopo il terrificante bombardamento americano. Ricevono l'incarico dal comando militare di scoprire tra le rovine

della città distrutta cosa è stato delle opere dello Zwinger. Lo Zwinger è in macerie ma tra queste non c'è traccia di opere d'arte. I nazisti le avevano asportate prima della distruzione del palazzo e nascoste. Ma dove? Inizia una caccia al tesoro avventurosa, in una città distrutta, alla ricerca di indizi che conducano ai nascondigli delle opere o a quel che di loro resta. Questa avventura dura sette giorni ed è raccontata giorno per giorno nelle memorie del soldato che partecipò a questa ricerca, Leonyd Volynsky. Prima di essere arruolato era uno studioso d'arte e in quei giorni torna ad esserlo seppure con la divisa militare addosso. Il suo libro che racconta questa ricerca, pubblicato in russo, rivela due anime che si alternano di continuo nella conduzione della narrazione, intrecciate indissolubilmente: una è il racconto dettagliato della vita militare di quei giorni, l'altra è la descrizione delle opere man mano che vengono ritrovate, con particolari sulle condizioni in cui erano ridotte e corredate da digressioni sui loro autori e le loro storie d'altri tempi. Il libro dal russo è stato tradotto in inglese alla fine degli anni settanta, ma non è mai stato tradotto in italiano. Non è stato mai introdotto in Italia neppure nella versione inglese e nessuna biblioteca italiana lo possiede alla data in cui scrivo queste parole. Benché la testimonianza racconti notizie di numerose opere italiane che tutti conosciamo, benché contenga informazioni estremamente dettagliate sulle operazioni di guerra del fronte orientale, nessun editore ha sentito l'urgenza di diffonderlo nel nostro paese.

Così me lo sono procurato a fatica nella versione inglese e me lo sono tradotto per intero in lingua italiana. E questo è il lavoro che potete leggere di seguito a questa mia presentazione. Un grosso lavoro che per me è stato di grande soddisfazione e crescita personale. Aggiungo anche emozionante in taluni passaggi, quelli dove la qualità letteraria del racconto e l'intensità drammatica emergono con grande effetto, dipingendo un quadro di

violenti chiaroscuri intrecciati tra gli orrori della guerra e la forza pacificatrice dell'arte. Emozionante anche per me è stato seguire passo dopo passo le vicende, ignote finora alla mia lingua, di questo manipolo di soldati ai quali mi sono unito nella ricerca e nella scoperta, pur al riparo da ogni insidia reale da loro vissuta.

Non voglio dare giudizi sulle ragioni di questo disinteresse del mio paese protratto fino ad oggi per questo libro dalle tante anime, storica, artistica e letteraria, o sulle possibili ragioni di pregiudizio che hanno disinnescato in Italia ogni interesse per il valore di questa testimonianza, anche se qualche sospetto si dirige sulla nazionalità del soldato che ne è l'autore, e su una sua certa insistenza nel connotare marcatamente la natura insensata e crudele del bombardamento americano di Dresda senza lesinare dettagli toccati con mano. Per quanto mi riguarda mi limito a dire che siamo di fronte comunque ad una testimonianza rara e ogni sua contaminazione ideologica non mi turba, altrimenti qualunque testimonianza bellica, di qualunque provenienza, dovrebbe essere messa al bando preventivamente. E questo non deve essere naturalmente. Quindi non mi preme proprio spiegare il disinteresse collettivo dei miei connazionali, posso solo spiegare il mio interesse, in parte già detto, e in parte accresciuto dal valore anche letterario della narrazione che spero di aver danneggiato il meno possibile con la mia non professionale traduzione.

Una sola nota finale. Sono consapevole dell'anomalia del mio lavoro che è una traduzione dalla versione inglese, quindi è una traduzione di una traduzione con risultato destinato inevitabilmente ad accrescere la distanza dall'originale russo che certo non potevo tradurre. Non avevo altra scelta per possederne i contenuti. Detto questo non ho fatto un lavoro così impegnativo e pesante per addivenire ad una pubblicazione editoriale, né per commercializzarlo in

alcun modo, non ho avuto di mira profitti di alcun genere, l'unico profitto che ne volevo trarre e ne ho tratto è nelle conoscenze acquisite e questo profitto lo divido volentieri con chiunque vorrà esserne partecipe, anche solo se mosso dal vitale slancio di non adagiarsi alla cernita preventiva che il mondo editoriale stabilisce per noi al di sopra del sovrano vaglio critico di ogni potenziale lettore. Buona lettura.

Umberto Scopa

Seven Days

Un po' di contesto

Un tempo si guardava all'arte come ad uno splendido fiore. Essa era conosciuta e apprezzata solo da sovrani e nobili. Era distante dalla gente e dalle folle: era protetta come se costoro avessero paura che potesse improvvisamente incentivare qualche pericolosa rivoluzione. Ma in realtà era proprio necessario alla rivoluzione che i musei sorgessero, che gli artisti, come re, si appropriassero di quei palazzi e che lo spirito di indipendenza e libertà stampati sulle tele dei grandi maestri fosse mostrato alla gente in ogni paese.

Emile Verhaeren, *Rembrandt*

Par. 1

Luglio 1710. Una nave con lo stemma di Amburgo si muove lungo il fiume Elba. Si ferma nel porto di Dresda e robusti marinai iniziano a trascinare l'inusuale cargo verso la riva. Tra grugniti e lamenti collocano le loro pesanti casse sul terreno, casse piene di strane piante. I cittadini si ammassano verso la sponda.

"Dagli uno sguardo, Dietrich, che cosa sono queste?"

"Alberelli di arancio, dicono. Per cento talleri ciascuno"

"Oh-o! E quelle cose là con le foglie d'argento?"

"Alberi di olivi italiani, mi sembra. E laggiù, quello che è stato potato, è il nobile alloro"

"Non ci sono già troppe foglie di alloro nella minestra dell'Elettore? Quasi come in una corona di alloro"

"Zuccone! Quelli sono per la serra reale, non hai sentito? Mio zio Otto ha già lavorato là per due mesi"

"Dove?"

"Nel bastione della fortezza, vicino alla piazza dove hanno fatto uno spettacolo per il re di Danimarca la scorsa estate"

E inoltre in città, non lontano dal palazzo dell'Elettore, in uno stretto angolo formato dai bastioni della vecchia fortezza, il lavoro procede per

tre mesi con un febbrile ritmo di livellatura del terreno, scavando canali di fondazione e portandovi pietre tagliate.

Tutto il lavoro sta per essere diretto da un uomo di cinquant'anni con una faccia tonda incorniciata in una parrucca con bei riccioli cadenti sulle larghe spalle. Il suo nome è Matthaus Daniel Poppelman, l'architetto di corte, un favorito di Augusto Secondo, re di Polonia ed Elettore di Sassonia, denominato "il forte" per la sua insolita forza fisica.

La serra è l'ultimo capriccio dell'Elettore, la sua nuova passione. Un certo mercante tedesco aveva accumulato un'ingente quantità di denaro, procurando all'Elettore rare piante da Olanda, Italia e nord Africa: melagrani, olivi, arbusti di mirtillo, alberelli del raro castagno Castanea Equina di colore rosa, cespugli potati a forma di piramide, fantastici cactus Aloe Americani. E più importante, alberi di arancio.

L'Elettore coltiva una particolare passione per gli alberi di arancio. Quattrocento talleri l'uno. Quattrocento talleri pieni presi da un tesoro sempre più povero per alberelli con profumate foglie verde scuro.

Lavorando tutti i giorni e le notti dalle prime luci dell'alba. La prima sezione della serra deve essere pronta, almeno nella sua struttura essenziale, all'inizio dell'inverno. I fragili alberelli di arancio non reggono il freddo.

Due arcuate gallerie con finestre semicircolari alte come le mura sorgono rapidamente dai bastioni della fortezza. Questo è il posto dove le piante saranno collocate nei mesi invernali. Durante l'estate saranno portate fuori nella piazza dove formeranno un profumato giardino da favola. Questi sono i piani dell'Elettore.

Ma Matthaus Daniel Poppelman ha sue proprie idee e progetti.

Quando era giunto dalla sua nativa Westfalia a Dresda era un diciannovenne di gioventù ruspante. A Dresda aveva studiato sotto il tutorato di Klengel, Ditz e altri anziani esperti architetti. Qui era diventato da solo un "Baumeister" e aveva costruito la sua prima casa. Presto le strade della città erano adornate con

una moltitudine di edifici costruiti da lui. Costruì una delle più meravigliose chiese della città, e questa prese il suo nome, S. Matteo. Questo non è un onore da poco. Ma non aveva ancora compiuto il più importante lavoro della sua vita. Pochi anni dopo l'Elettore gli commissionò la ricostruzione del suo palazzo che era stato danneggiato nell'ultimo incendio. Matthaus chiese il permesso di viaggiare a Roma. Sarebbe rimasto per ore in piedi davanti al potente doppio colonnato della Cattedrale di San Pietro; si riempì gli occhi di Palazzo Barberini e della Cappella Vaticana. Questi edifici erano stati costruiti dall'Architetto Giovanni Lorenzo Bernini, uno dei più grandi maestri del barocco. Il lavoro dell'architetto, trionfante, pieno di gioia di vivere, illuminato dai raggi brillanti del sole di mezzogiorno, lasciò un segno indelebile su questo biondo uomo del nord. Tornato da Roma, Matthaus sogna di costruire in Dresda qualcosa di paragonabile agli arditi lavori del grande Bernini, qualcosa di trionfante e festoso.

Nel 1709 allestisce la scenografia festosa in onore dell'arrivo del re di Danimarca. Si tratta di una ben proporzionata galleria che abbraccia la piazza in un semicerchio ed è decorata con bandiere, tappeti e ghirlande di fiori e foglie. Le folle ammirano l'eleganza e la superba luminosità della costruzione. Ma, dopo tutto, questa è solo un'opera temporanea. È costata poche migliaia di talleri e non sarà durevole. E ora che l'Elettore gli ha commissionato di costruire una serra, Matthaus, con cautela, suggerisce la sua idea, il suo progetto di un gruppo di edifici vicini con un'ampia piazza interna, un cortile.

Permettere che gli edifici -luminosi e splendenti- servano come sfondo, da perpetua cornice per festival, parate e cerimonie di corte. Permettere che tutte le plastiche architetture, sculture e pitture siano portare qui insieme per la gloria dell'Elettore.

E Augusto acconsente.

Per nove anni, dal 1710 al 1719, il lavoro prosegue a pieno ritmo, giorno e notte su un sito a forma di cuneo presso i bastioni della fortezza. Da tempo immemorabile questo posto era chiamato lo "Zwinger", la gabbia, il trabocchetto, la trappola (forse era così chiamato

perché l'angolo acuto formato dai bastioni rappresentava un'insidiosa trappola per gli eserciti nemici).

E questo meraviglioso insieme di edifici, crescendo giorno dopo giorno, conserverà il suo antico nome.

Zwinger ...centinaia di persone lavorano qui, dando vita ai progetti dell'architetto. Muratori, carpentieri, fabbri artigiani, incisori, scultori, indoratori. Sono proprio loro che hanno eretto le mura, che posano i pavimenti di marmo, che li hanno lucidati fino a farli splendere come specchi. Sono loro che fanno le fantastiche decorazioni di bronzo. Sono le loro mani che fabbricano gli eleganti e originali capitelli su innumerevoli colonne e pilastri.

Senza le loro abili mani callose tutti quei progetti sarebbero senza vita.

Tra i maestri artigiani qui potete sempre vedere un uomo rozzo e barbuto con un'alta fronte, occhio sveglio e sguardo sdegnoso. Sopra il suo vestito costoso porta un grembiule da muratore. Le sue dita tozze stringono un martello e uno scalpello. Questi è Baltazar Permoser, lo scultore di corte, il più vicino aiutante, amico e consigliere di Matthaus Poppelman.

È conosciuto per il suo rigido temperamento. Malgrado le usanze di corte non si lava la sua rossa barba bavarese. Una volta, in un accesso di rabbia, aveva preso un martello e frantumato una statua che era quasi finita, solo perché l'uomo che aveva commissionato il lavoro, il duca di Wruttemberg, aveva preteso di dare una forma più "nobile" al suo lavoro.

Lui odia gli aristocratici con il disprezzo di un'eredità contadina. Ma è perdonato per il suo talento.

Blocchi spenti di arenaria si accendono di vita sotto i colpi del suo martello e del suo scalpello. La sua immaginazione è inesauribile. I suoi ragguardevoli satiri, che reggono la cornice della balconata del padiglione centrale dello Zwinger, sono tagliati fuori da interi blocchi di pietra senza modelli preliminari, seguendo il dettato dell'immaginazione. Che occhio raffinato, che mani abili sono necessarie per un tale lavoro, quando un colpo sbagliato di martello contro lo scalpello può rovinare tutto.

I satiri barbuti sorridenti si presentano come saggi contadini bavaresi, rozzi di indole buona.

All'apice del padiglione centrale Permoser ha eretto una statua di Ercole che regge il globo terrestre sulle sue spalle. Ha il fisico muscolare di un lavoratore e di un guerriero e il volto saggio di un pensatore.

Par. 2

Con il passare degli anni i contorni dello Zwinger - architettura d'insieme unica nel suo genere - crescono in modo sempre più definito. Matthaus Poppelmann viaggia attraverso la Francia e l'Italia allo scopo di permettere che la sua creazione possa incorporare veramente il meglio dell'arte che può offrire. A Versailles, nella residenza dei Re di Francia, studia le relazioni tra architettura e natura circostante. Si impratichisce delle meccaniche delle cascate artificiali e delle fontane costruite da Santino Solari nel castello di Helbrunn.

Invita Scholze, "*il maestro delle grotte*" a venire a Dresda e con il suo aiuto erige la celebre "*Nymphenbad*", dove il vivace gioco di acqua, combinata con la fantastica architettura e con numerose statue, crea un vero scenario da favola.

Dal 1719 il lavoro fondamentale per lo Zwinger è stato completato. L'Elettore ha fretta, il principe ereditario deve sposarsi in autunno. I magnifici festeggiamenti dello sposalizio durano quattro settimane piene.

Il 15 settembre una moltitudine di ospiti fluisce nelle gallerie, nei balconi e attorno alle scalinate semicircolari esterne del padiglione per osservare i festeggiamenti equestri di Giove, e "la festa dei quattro elementi".

L'enorme giardino chiuso dello Zwinger è trasformato in un'arena. Obelischi coronati con lampade lo dividono in quattro viali. La prima strada ospita la scena di una giostra con un gruppo di impetuosi cavalli rossi. I cavalieri indossano magnifici costumi rosso e oro. Dai loro elmi si alzano piume di struzzo rosse e oscillano come lingue di fuoco. La giostra, che rappresenta il fuoco, è guidata dallo stesso Elettore, "Augusto il forte". Il suo erede, il principe, guida la seconda

giostra che rappresenta il successivo elemento, l'acqua. Qui i cavalieri sono vestiti con costumi azzurri ricamati d'argento. I loro elmi d'argento decorati sono a forma di delfino.

Il duca di Weissenfels cavalca a capo della terza giostra, rappresentando la terra. Qui i colori sono marrone e oro.

La quarta giostra, rappresentando l'aria, vede i cavalieri vestiti di costumi bianchi con le ali. È capeggiata dal Duca di Wurttemberg. Gli ospiti sono rapiti dal grande spettacolo e dalle cornici e decorazioni architettoniche dello Zwinger.

Due settimane più tardi, il primo ottobre, Matthaus Daniel Poppelmann scrive all'Elettore: sua maestà, la povera gente che ha lavorato per lei ora vuole ricevere il denaro che si è guadagnata attraverso la dura fatica, così che non debbano morire di fame. Ci sono alcuni tra loro che non possono permettersi di aspettare nemmeno una settimana, con il prezzo delle cose alto come è ora. Questi sono i costruttori dello Zwinger, gli uomini che hanno costruito il magnifico palazzo con le loro proprie mani, lavorando instancabilmente per anni fino alla fine. Questi sono.

Par.3

La sale dei padiglioni dello Zwinger, recentemente completate, con i loro marmi splendidi, luminosi lampadari e candelabri, sono invasi dal suono della musica. Il vino scorre liberamente. I tavoli scricchiolano sotto il peso di grandi piatti e delizie.

Nel frattempo la Sassonia soffre per la siccità e si lamenta sotto il carico delle tasse reali. Nel corso di tre mesi -da agosto ad ottobre del 1719- il prezzo di una misura di farina cresce da quattro a sette talleri e mezzo. Ma nello Zwinger i festeggiamenti proseguono in una successione senza fine. La festa in onore di Giove precede la festa di Mercurio, il dio del commercio.

La corte chiusa dello Zwinger è addobbata da chioschi e dai vestiti di carnevale degli ospiti. Giocolieri, camminatori, funamboli, menestrelli e acrobati si esibiscono su palchi appositamente costruiti. Le mura esterne della galleria sono fiancheggiate da alberelli

d'arancio posati su speciali trabeazioni sostenute da figure scolpite. La fama dello Zwinger rapidamente si espande attraverso l'Europa. Dal 1720 la gente sta già dicendo che è "senza eguali". Ma Poppelmann prosegue i suoi progetti di costruzione. Completa le decorazioni dentro gli angoli dei padiglioni, sostituisce i soffitti provvisori della galleria con quelli permanenti, e sistema alla fine una copertura di rame, come opere che sono destinate a durare per secoli.

Nel giardino costruisce quattro vasche con fontane alla maniera di Versailles. Forgia sul lato dell'entrata in fronte al fossato il rinnovato "*Kronentor*", i Cancelli della Corona.

Heinrich Cristoph Fehling e Louis Silvestre dipingono il soffitto di due nuove stanze.

Nel 1732, vent'anni dopo il suo inizio, l'obiettivo della costruzione e decorazione dello Zwinger è finalmente raggiunto.

Ma l'architetto settantenne ha ancora altri piani: vuole estendere lo Zwinger anche verso nordovest, in direzione dell'Elba. Sta già disegnando nuovi progetti, ma la morte tronca il suo lavoro; il 17 gennaio 1736 l'addolorato rintocco delle campane di tutte le chiese di Dresda informa il popolo che Matthaus Daniel Poppelmann è deceduto. Centinaia di artisti e artigiani seguono la sua bara sotto la fluttuante luce delle torce accese.

Lo seppelliscono nella chiesa che lui stesso ha costruito. La Chiesa di San Matteo.

Par. 4

Durante la vita di Poppelmann era parso che lo Zwinger non fosse solo una serra, non solo la sede di carnevali e festeggiamenti. Nel 1720, il medico dell'Elettore, Soprintendente del *Kunstkammer* o Gabinetto delle curiosità, propose che parte della collezione fosse trasferita allo Zwinger.

Fino a questo momento il *Kunstkammer* era situato nel palazzo reale, dove però per mancanza di spazi sufficienti la collezione stava diventando troppo affollata.

Augusto il forte, uno dei più illuminati governanti del suo tempo, curioso ed energico al tempo stesso, era

particolarmente appassionato alla costruzione di collezioni. Non aveva comprato solo alberi di arancio, ma ogni cosa che fosse esotica: specie di rari minerali, armi antiche, uccelli tropicali impagliati, lische di pesce, antichi manoscritti, strumenti medioevali usati in matematica e fisica e anche i lavori di pittori italiani, francesi e tedeschi. Avrebbe pagato qualunque prezzo per qualcosa di raro e meraviglioso. Quindi fu subito d'accordo di trasferire la *Kunstkammer* allo Zwinger, rendendo quel posto ancora più esclusivo e catturando l'attenzione dei suoi ospiti altolocati. Nel 1727 l'intera collezione, con la sola eccezione dei dipinti, fu spostata allo Zwinger. Questa fu la nascita del Museo dello Zwinger.

Sarebbe stato impossibile portare qui tutti i dipinti. Le pareti delle gallerie e dei padiglioni erano quasi interamente occupate dallo spazio delle finestre. A quel tempo la collezione dell'Elettore consisteva di circa duemila dipinti. Questi erano distribuiti tra i numerosi saloni dei palazzi reali in Sassonia e nella Slesia polacca. L'idea suggerita dal medico in carica, riguardante la *Kunstkammer*, permise all'Elettore di riunire tutti i suoi dipinti in un'unica sede. Il palazzo che sceglie fu lo *Stallgebäude*, uno dei più antichi palazzi di Dresda e in breve tempo l'intero secondo piano di questo enorme edificio fu riempito di dipinti. Le pareti di questi cupi, spogli saloni ora sono ricoperti di capolavori provenienti da Italia, Francia, Germania, Paesi Bassi, Spagna, tutti allineati nel più rigoroso ordine.

Giorni, mesi e anche anni passano e solo raramente si sente il suono di una voce umana rompere il silenzio che ha occupato questi saloni. È come se i dipinti fossero stati imprigionati. È come se i preziosi oggetti che l'Elettore colleziona con grande zelo siano intesi ad affascinare un selezionato gruppo di stimati ospiti. Il popolo invece non li vede mai. Il popolo ara i campi, edifica le città, lavora le pietre, tesse seta e cotone, si veste di stracci e muore nei campi di battaglia per portare gloria all'Elettore...

Par.5

Nel 1733 Augusto secondo muore. Suo figlio, Augusto terzo, un uomo debole senza volontà, ma uno che veramente ama le arti, eredita da suo padre una sola passione: collezionare dipinti.

Nessun prezzo è troppo alto per lui quando si parla di pittura. Quasi ogni giorno arrivano casse accuratamente imballate dal Belgio, da Bologna, da Praga.

Il tesoro di Stato si sta svuotando e minaccia un collasso finanziario, ma ci sono principi e duchi in Europa che sono ancora più vicini alla rovina.

Nel 1741 Augusto III acquista un'estesa collezione dal conte di Wallenstein ridotto in povertà: duecentosessantotto dipinti, inclusa la stupefacente opera di Jan Vermeer "*La mezzana*".

Quattro anni più tardi nel 1475, l'Elettore acquista un centinaio dei più importanti dipinti appartenenti a Francesco III duca di Modena per centomila zecchini italiani; c'erano lavori provenienti da grandi artisti come Tiziano, Correggio, Rubens, e Holbein. Lo *Stallgebäude* è già affollato; Augusto comincia a ricostruire e allargare l'edificio. Il 1747 segna il completamento di una nuova ala chiamata il *Johanneum*. È qui che la collezione è trasferita. Nel 1754 una nuova opera si aggiunge alla collezione, un'opera destinata a diventare nella considerazione generale la perla della galleria di Dresda: "*la Madonna Sistina di Raffaello*". L'Elettore acquista il dipinto attraverso i buoni uffici dell'artista Giovannini per duecento ducati dai monaci del monastero benedettino di San Sisto nella città di Piacenza. Su commissione del Priore di questo piccolo monastero, Raffaello aveva lavorato dal 1515 al 1519 e per 235 anni il dipinto era rimasto appeso nel principale santuario della chiesa del monastero. Ora i monaci con i loro modesti mezzi sono sedotti dalla ricca somma di denaro offerta dall'Elettore e la memorabile, insuperabile tela di Raffaello, prende la strada di Dresda, dove a lungo rimarrà nascosta dalla vista in una delle deserte sale del *Johanneum*.

Par.6

Cento anni sono passati.

Guerre e rivoluzioni, ognuna più devastante dell'ultima, stanno scuotendo l'Europa nelle sua fondamenta.

Tanto tempo è passato da quando i monarchi potevano esercitare pieno potere sulla popolazione senza temere la loro ira. Il 24 febbraio 1848 il popolo di Parigi incendia il trono del re in una delle piazze della città. Un anno o poco più e scoppia a Dresda una ribellione contro il giogo feudale. Il popolo vuole una costituzione per tutta la Germania. Rivendica i suoi diritti. Si combattono battaglie nelle strade. Una delle tante barricate di ribelli sta per essere eretta in Wilsdruffer Platz, non lontano dallo Zwinger. I lavori allora erano diretti dall'architetto Gottfried Semper.

Quindici anni prima, nel 1834, era stato invitato a Dresda da Berlino per ricostruire un nuovo teatro dell'opera uguale a quello precedente che era stato distrutto da un incendio. A quel tempo Semper propone un piano al consiglio della Città basato sullo schema di Poppelmann. Estendere lo Zwinger nella direzione dell'Elba, insieme al nuovo teatro dell'opera, costituente parte dell'estensione. Ma l'idea di uno spazio aperto accessibile al popolo incontra resistenze. Il Consiglio della Città decide che Semper rinunci al suo piano. L'accorpamento avrebbe dovuto essere sostituito dalla costruzione di un edificio destinato a galleria d'arte, in base alla decisione del Consiglio della città. Per dieci anni Semper difende la realizzazione del suo piano, ma non può vincere quelle resistenze.

Il 23 luglio 1847, ha inizio il lavoro sulle fondamenta della nuova galleria d'arte.

Per questi stupidi, meschini funzionari, Semper era animato da odio verso il Consiglio della Città, verso questi esecutori di una volontà "più alta".

Era un uomo con un'ampia cultura, ben istruito con le opere di Voltaire, Diderot, Rousseau, Montesquieu. Credeva che i poteri autocratici dovessero essere limitati e quando il popolo insorgeva a difesa dei suoi diritti, Gottfried Semper prendeva le parti del popolo. Spaventati dalle dimensioni dell'insurrezione, i vertici

dello Stato di Sassonia chiamano in soccorso truppe prussiane. Il reggimento di guardie di dell'esercito prussiano di Alessandro prontamente si muovono da Berlino a Dresda. Feroci battaglie si combattono nelle strade.

Dopo l'attraversamento dell'Elba i prussiani prendono posizione sulla Brhul'sche Terrasse e aprono il fuoco sulle fortificazioni degli insorgenti nell'area attorno Wilsdruffer Platz. Bombe incendiarie sparate dai cannoni prussiani, fallendo il bersaglio della piazza, colpiscono lo Zwinger.

Si sviluppa un incendio nella sala del concerto dove solo pochi giorni prima Richard Wagner aveva diretto la nona sinfonia di Beethoven.

"Non sarei dispiaciuto se tutti quegli altezzosi aristocratici fossero presi dal fuoco". Esclama uno dei ribelli. Le fiamme non minacciano né gli aristocratici, né i mercanti situati fuori dell'assedio, dietro le linee delle truppe imperiali. Le fiamme invece minacciano lo Zwinger e il popolo generosamente si precipita per salvarlo dalla distruzione. Sotto il fuoco assassino il popolo spegne le fiamme che divampano in vari ambienti e salva le preziose collezioni.

Par. 7

La ribellione è soppressa in ragione delle superiori forze della monarchia. Gli insorti sono soggetti a crudeli persecuzioni. Gottfried Semper è costretto a lasciare la città per aver unito il suo destino a quello degli insorti.

Sei anni più tardi. Le parti danneggiate dello Zwinger sono recuperate. Viene eretta anche un'altra costruzione, chiudendo fuori lo Zwinger da nord est.

Karl Moritz Hahnel, un architetto amico di Semper, completa l'opera secondo il progetto di quest'ultimo. Con frequenza Gottfried Semper gli scrive lettere ricche di consigli e preoccupazione riguardo al suo caro progetto.

Il 25 settembre 1855 la nuova galleria d'arte di Dresda è aperta trionfalmente. La monarchia ha fatto almeno una concessione, per quanto piccola possa essere, al popolo. Da adesso, questi tesori accumulati attraverso i secoli grazie alle fatiche del popolo, saranno offerti

alla pubblica visione; ogni cittadino di Dresda può vederli. E non solo di Dresda. Lo Zwinger può diventare un luogo di pellegrinaggio per centinaia e migliaia di persone di tutto il mondo.

Tutti coloro che hanno in alta considerazione le conquiste della cultura umana percorrono questi grandi padiglioni e gallerie in rispettoso silenzio, ammirando l'arioso splendore dell'architettura e i giochi delle fontane, dilettaando i propri occhi sull'assoluta perfezione delle numerose statue. Stanno per ore in ammirazione dei rinomati capolavori della pittura allocati qui. Grande è il potere dell'arte: unisce le generazioni facendo rivivere il passato. Aiuta i popoli a comprendere loro stessi e il mondo a comprendere loro. Parla della vita in terre lontane, dell'inevitabile aspirazione dell'uomo alla perfezione, del sogno dell'uomo e della sua lotta per un mondo migliore. Unisce le genti.

I visitatori contemplano le tele di Rembrandt, così severe e realistiche; le pitture di Rubens piene dello spirito turbolento della campagna fiamminga. Scrutano le facce dei grandi potenti dipinti da Velazquez e le semplici scene di vita della città e della campagna raffigurate da "*Jan Brueghel dei velluti*" e David Teniers.

Coloro che visitano le gallerie di Dresda percepiscono le più varie impressioni. Ma è con un particolare sentimento di soggezione che entrano in una piccola stanza nell'angolo nordorientale dell'edificio. La lieve luce del nord penetra dalle finestre. Le pareti sono ricoperte di tessuti italiani ricamati con un modello semplice. Sei file di sedie. Di fronte, un piedistallo di marmo e, sopra il piedistallo, un dipinto.

L'iscrizione incisa sul supporto dell'altare riporta "*Raphael Santi*".

Tutto è fermo ...

Quanta gente si è seduta su queste sedie in silenzio reverenziale, persa nei suoi pensieri!

Anche molti dei nostri grandi compagni connazionali si sono seduti qui: Zhukovsky, Belinsky, Surikov, Repin, Alexander Ivanov ...

Mentre Dostoyevsky viveva a Dresda veniva qui quasi ogni giorno a trascorrere una tranquilla ora di fronte

a questo dipinto. Il famoso artista russo Kamosky lo chiamò "*un ritratto del sogno del popolo*".

Noi avevamo sognato di essere qui quando entrammo a Dresda nel maggio del 1945.

Capitolo 1

*Gli incendi infuriavano ovunque
Con fumo e fiamme tutt'intorno
Le torri delle chiese bruciate
E crollate al suolo*

Heinrich Heine. Germany

L'autista faticava a percorrere la strada attraverso il passaggio ventoso e stretto tra cumuli di pietra bruciata e ghiaia che crepitava sotto le ruote. Un motociclista spunta fuori sulla strada da una curva. Affiancandosi alla nostra auto rallenta bruscamente la sua velocità e, ondeggiando la mano, riesce a gridare "*la Sistina non è a Dresda!*" e subito sparisce con un ruggito assordante in una nuvola di polvere di mattoni rossi. L'uomo sulla motocicletta è il capitano Orekhov del quartier generale della divisione. Già una settimana prima, sedendo sul bordo della strada, avevamo calcolato la distanza per Dresda su una mappa. Avevamo discusso l'imminente maggior offensiva e cosa poteva succedere alla galleria di Dresda se si fossero accesi combattimenti sulle strade. Il capitano era un grande amante della pittura e sapeva quello che stava dicendo. Aveva preso una guida di Dresda da qualche parte e l'aveva caricata nella sua cassetta delle mappe. Noi eravamo incantati dalle meravigliose pitture e giravamo ripetutamente le pagine che raffiguravano lo Zwinger, quel palazzo museo conosciuto in tutto il mondo. Era il sogno prediletto del capitano -e mio anche- vedere la Madonna Sistina di Raffaello. E allora quelle cinque parole: "*la Sistina non è a Dresda!*"

Cosa poteva significare?

Io prendo fuori una mappa su larga scala della città dalla mia cassetta e la apro sulle ginocchia.

Dunque dobbiamo attraversare l'Elba attraverso l'unico ponte rimasto in piedi dopo il bombardamento americano e poi girare a sinistra e procedere lungo Prager Strasse fino a Ostra-Allee.

Ma questi sono solo nomi. Davanti a noi c'è una vera e propria giungla. Non ci sono strade. Non c'è nessuno di questi edifici che noi abbiamo ammirato sfogliando le guide.

Dovunque noi guardiamo, vediamo blocchi di palazzi bruciati e affumicati. Il cielo azzurro si intravede attraverso gli squarci tra muri anneriti. Un piccolo tram è ribaltato sui binari. Ci vivono dentro dei passeri. Volano dentro e fuori attraverso le finestre e fanno i loro comodi. In lontananza una cupola, massiccia come una scogliera, pende sopra frantumate rovine soleggiate.

È probabilmente la famosa Frauenkirche, una chiesa costruita nel diciottesimo secolo dall'architetto George Bahr. Questo è quanto dice la guida in proposito: *"la sua potente cupola di pietra si erge trionfalmente sopra un mare congelato di vecchi tetti pendenti. Nessuno che abbia visto queste immagini, meraviglia delle meraviglie, può mai dimenticarle..."*

Ora la cupola è spaccata in due come se fosse stata colpita da un'enorme accetta. I frammenti di una scogliera sporgono sopra un mare ghiacciato di rovine. Io individuo la Frauenkirche sulla mappa. Non è lontana dallo Zwinger.

Prendendo la cupola spaccata come punto di riferimento ci apriamo la nostra strada attraverso le rovine. Siamo in tre: l'autista Zakharov, il sergente Kuznetsov, ed io. In mezz'ora abbiamo raggiunto il nostro obiettivo. Zakharov tira il freno a mano e noi sgusciamo fuori dalla Jeep. Silenzio. Solo il motore mormora leggermente e possiamo sentire il pesante rombo dell'artiglieria provenire da sud est. Davanti a noi è lo Zwinger. O meglio quello che era chiamato lo Zwinger solo poco tempo fa. Non possiamo credere ai nostri occhi, ma è davvero così.

Lo Zwinger è ridotto in macerie.

Dove sono i dipinti?

Rimaniamo agghiacciati in silenzio. Zakharov gira la chiave e spegne il motore. Le pietre crollate scricchiolano tristemente sotto i nostri piedi. Passiamo attraverso i cancelli frantumati e scheggiati dell'ingresso principale. L'orologio della torre miracolosamente intatto con la sua superficie di porcellana bluastro e bianca è fermo sulle cinque meno dieci. È stato probabilmente quando la prima bomba lo ha fermato. Kuznetsov si china tra le pietre senza fermarsi e raccoglie la testa riccia di una statua. È la piccola faccia di un bambino con le fossette di un sorriso. La guarda, corruga la fronte e la ripone in uno spazio vuoto tra i detriti. Continuiamo a camminare in silenzio. Solo Zakharov inveisce leggermente di tanto in tanto e borbotta "*bene, bene...*"

È insolitamente taciturno e trattiene tutto il suo sentimento in quell'esclamazione.

E cosa puoi dire davvero? Può qualcuno trovare parole abbastanza efficaci per esprimere cosa proviamo in quel momento, mentre ci arrampichiamo attraverso le rovine dello Zwinger?

Sotto il brillante sole di maggio, sul fresco, verdeggianti sfondo dei platani, le rovine sembrano innaturali, assurde, come un brutto sogno. Le finestre bianche della galleria semicircolare sono diventate scure. Pezzi di copertura in rame contorti, accartocciati, giacciono sparsi tutt'intorno a noi. Un frammento di muro pendente dall'alto del padiglione centrale oscilla leggermente con la più leggera brezza e minaccia di crollare giù.

Il fauno, che sostiene la cornice di un balcone, esprime un teso, gelido sorriso. Entrambe le sue mani sono rotte e ci sono profondi squarci nella superficie muscolosa del petto. Niente è rimasto della galleria, eccetto pezzi di muro sbrecciati e anneriti. Attraverso un buco spalancato nel centro noi possiamo vedere una piazza con una sontuosa statua equestre, un monumento all'Elettore Jhoann; per qualche ragione è scampato alla distruzione.

Ci addentriamo attraverso questo buco nella galleria. Sentiamo che in ogni momento potremmo vedere i resti sbrindellati di qualche dipinto bruciato.

Ma no, non c'è niente. Non un rottame di tela, non un singolo pezzo di cornice carbonizzata.

Camminiamo passo passo attraverso mucchi di malta e mattoni rotti, selezionando e rovistando e finalmente strisciamo fuori all'aria aperta, coperti di fuliggine, polvere e sudore.

Kuznetsov prende il suo cappello a forma di busta e spazzola la polvere dalla sua giacca militare e dai pantaloni. Sembra dispiaciuto per i suoi stivali. Lui nel battaglione è quello che ha la più meticolosa fissazione per la divisa. I suoi consunti stivali di tela cerata non hanno mai perso la loro lucentezza. Come faccia questo è un enigma per tutti noi. Quel dannato materiale di tela cerata per noi non brilla mai.

Ha una cintura da ufficiale con una stella a cinque punte sulla fibbia d'ottone. Quando il sergente maggiore Sukhanov lo guarda non perde mai l'occasione di brontolare "*non è regolamentare, eppure tu l'indossi ugualmente*". Ma lo dice in modo scherzoso e affettuoso. Nel battaglione tutti trattano Oleg con una sorta di speciale, ruvida tenerezza. Questo probabilmente è perché, come dicono i compagni, "*lui è di un altro pianeta*".

Oleg è al servizio nell'artiglieria pesante come radiotelegrafista e volontario della difesa antiaerea. Nella battaglia di Kursk Bulge, proprio mentre un gruppo di carri armati tedeschi e cannoni semoventi si stava avvicinando, aveva attirato su di sé una raffica della batteria sovietica. Lo avevano trovato circa due ore più tardi localizzandolo grazie alla punta dell'antenna che sporgeva dalla terra devastata dal fuoco delle granate. Nelle vicinanze due "Ferdinandi" bruciati stavano ancora fumando. Riprese conoscenza in ospedale e tentò di fare una domanda, ma dalle sue labbra usciva solo un impercettibile mormorio. Oleg taceva. Per più di tre mesi parlò con il linguaggio dei segni, ma di notte nel sonno, gemeva e digrignava i denti. Allora arrivò un chirurgo da Mosca. Il responsabile dell'ospedale lo chiamava "il nostro

Sergei Sergeich". Puntando le luci sui suoi occhi il chirurgo abbassò la sua larga fronte, come la cornata di un toro, guardò con attenzione dentro la bocca di Oleg e disse "così... o" e se ne andò.

Il giorno seguente portarono Oleg in sala operatoria e tre giorni dopo Sergei Sergeich, ancora una volta, entrò nella sala dei malati.

"Bene, come stiamo?" chiese.

"Piuttosto b-bene", Oleg rispose inaspettatamente.

Anche ora balbetta un po'. Ha frequenti mal di testa. In seguito allo scuotimento la cicatrice del cranio soffriva leggermente. Qualcuno lo avvertì di tenere una stretta bendatura alla testa, e così, non senza un tocco di "dandinismo", lui porta una bendatura avvolta stretta, inclinata sulla fronte. Il suo sguardo di neri occhi zingari sbuca da sotto la striscia di garza.

Ora si è spazzolato e siede vicino a noi.

Accendiamo le sigarette.

Possiamo ancora sentire il costante martellamento dell'artiglieria. Un potente rombo proviene da sudovest. Le nostre truppe stanno combattendo quelle del generale Schorner che si è rifiutato di arrendersi.

Le truppe di Schorner sono interamente composte da soldati delle SS. Questi tagliagole, che portano teschi e ossa incrociate sui loro cappelli, stanno combattendo verso ovest. Prima di abbandonare hanno fatto un'opera completa di seppellimento-mine in tutta Dresda. Ora il nostro battaglione li sta cacciando, stanandoli nei posti più inaspettati. Zakharov, Kuznetsov ed io invece siamo stati assegnati allo Zwinger, questa è la missione speciale del comando di prima linea. Noi siamo in ricognizione per scoprire cosa è accaduto ai dipinti.

"Sembra proprio che non siano qui". Dice Kuznetsov, esalando un lungo filo di fumo e strizzando gli occhi pensieroso.

"Esatto". Risponde Zakharov laconico come sempre.

È vero. A giudicare da tutto i dipinti sono nel palazzo bombardato. Ma dove sono? Dove?

"Forse sono stati spostati da qualche parte nel seminterrato". Dice Kuznetsov interrompendo i miei pensieri. Improvvisamente torniamo alla realtà e spegniamo le nostre sigarette. Deve esserci

naturalmente un seminterrato sotto lo Zwinger. Tutto quello che dobbiamo fare è trovare l'ingresso....

Lo troviamo dietro a un cumulo di detriti. Oleg appoggia il suo fucile mitragliatore sul petto, Zakharov tira fuori dalla tasca una torcia rubata, un tubo corrugato con un fungo in vetro ad un'estremità.

Scendiamo i gradini. È buio e il seminterrato odora di cenere e muffa. Il fascio di luce della torcia salta intorno e si arresta sulle pareti impolverate. Vuoto. Ci muoviamo cautamente, guardando intorno – chi sa cosa potrebbe accadere? Sul fondo lontano del seminterrato ci imbattiamo in un ordinato mucchio *"panzer fausts"*.

"Abbiamo trovato il posto". Dice Zakharov con voce fremente di rabbia.

Un panzer-faust appare come una grossa mazza lunga circa un metro: una lunga impugnatura a forma di tubo e una testa pesante fatta di due coni troncati da una base all'altra.

È in qualche modo disturbante che il nome di queste cose debba essere ricollegato a Faust. Faust significa anche pugno in tedesco.

Il *"panzer-faust"* è un'arma a corto raggio, una specie di bazooka. I nazisti avevano riposto molte speranze in quest'arma. Nella difficoltà si erano risollepati con alcune nuove armi alle quali avevano dato nomi forti, terrorizzanti. I nuovi carri armati erano *"Tigers"*; i nuovi cannoni semoventi *"Panthers"*; i nuovi missili erano *"V-1"* e *V-2"*.

Torniamo indietro in silenzio. Il sole brillante per un attimo ci acceca e irrita gli occhi. Costeggiamo un cumulo di pietre all'ingresso. Nell'angolo opposto del cortile, nell'ombra, un uomo è seduto su un mucchio di detriti con una cassetta piatta aperta sulle sue ginocchia.

La prima traccia

Ha un viso sottile, stretto, occhi verdastri e capelli marron scuro tirati indietro. Quando ci avviciniamo si alza e il suo pallore aumenta visibilmente.

"Sembra che ti abbiamo disturbato" – dico – *"Mi dispiace"*.

“No, no, non è niente” mormora imbronciato. Le sue mani tremano leggermente come se soppesasse la cassa sui palmi delle mani.

È passato molto tempo – quasi quattro anni – da quando ho visto una cassetta da disegno come quella. Ne avevo una a casa a Kiev, proprio come quella, marrone, lucidata, solamente piuttosto sporca. Io mi sporco sempre di olio e acquerello addosso, dappertutto, quando dipingo.

Il mio ultimo schizzo di alberi di castagno in fiore lo feci nel maggio del 1941. Anche a Dresda ci sono molti castagni. Quando arrivammo qui vidi numerosi alberi ricoperti da fiori rosa e bianchi. Sembravano fiorire più presto qui. A Kiev sembravano fiorire più verso la metà di maggio.

Io non ebbi la possibilità di vedere Kiev subito dopo che fu liberata. Noi siamo passati molto velocemente più a sud. Dicono che era stata gravemente danneggiata. Sulla parte sinistra della via Kreshchatic nessuna casa era stata risparmiata.

Forse questo tedesco con la cassetta da disegno ha visto Kiev in macerie. Zakharov immediatamente nota il suo braccio artificiale che cigola non appena si siede di nuovo.

“Vorrei sapere dove hai perso il braccio?”. Dice a bassa voce. Il tedesco rivolge uno sguardo preoccupato e ansioso verso di noi. La conversazione procede in modo esitante. Ma apprendiamo che il nome del tedesco è Willie Schmidt, che ha studiato all'Accademia delle Arti, che era stato arruolato nel 1942 e ha perso il braccio a Staraya Russa. Era ritornato a Dresda da invalido. Parla in modo lento, svogliato, aggrottando la fronte mentre pulisce la sua tavolozza con un raschietto flessibile di acciaio. Si illumina un po' quando apprende che anche io sono un artista. Mi guarda con curiosità, sollevando gli occhi per un istante, poi riprende ancora a grattare la sua tavolozza.

“Era il mio sogno vedere lo Zwinger”. Dico.

“Giusto uno sguardo”.

Sorride ironicamente e mi invita a guardare facendo un ampio gesto.

Poi ci descrive il bombardamento nei dettagli.

Era avvenuto nella notte tra il 13 e il 14 febbraio. Prima dell'alba la popolazione era stata svegliata dall'allarme antiaereo. Non era la prima volta che questo accadeva in quattro anni e mezzo di guerra. Ma nessuna bomba aveva colpito la città. La maggior parte degli aerei la costeggiavano solamente.

Tra gli abitanti di Dresda era invalsa l'idea che la loro città sarebbe stata risparmiata dalla guerra, anche perché non c'era nessun obiettivo militare o industriale o la minima importanza come centro di comunicazione.

Ma le loro speranze erano destinate ad essere smentite. Quando apparve sulla città la prima ondata di "fortezze volanti", mise fuori uso la contraerea senza troppe difficoltà. I razzi erano paracadutati dagli aeroplani.

Sommersa da una luce accecante, la città di Dresda giace sotto una quiete di morte divisa in due dall'ampia striscia dell'Elba. La metà occidentale (Altstadt), con i suoi palazzi e monumenti di valore culturale e storico, e la metà orientale (Neustadt), la parte moderna della città con la sua piccola concentrazione di fabbriche, caserme dell'esercito e fusti di stoccaggio. Qualcuno potrebbe supporre che i primi colpi sarebbero piovuti sulla metà orientale. Ma per strano che possa sembrare, Neustadt non è stata quasi toccata. L'intero carico di bombe delle "fortezze volanti" veniva lanciato su Altstadt. Nel corso di novanta minuti gli aerei rilasciavano il loro carico in ondate sopra questa parte della città. Bombardavano per quartieri. Non era un bombardamento selettivo, ma piuttosto un bombardamento a tappeto che prevedeva la metodica distruzione di quartiere dopo quartiere.

Sotto i colpi delle pesanti bombe ad alto potenziale, palazzi che erano rimasti in piedi per più di tre secoli erano ridotti in polvere. Chiese, monumenti, teatri, palazzi, tutto ciò che aveva fatto guadagnare a Dresda la fama di "città delle arti", "La Firenze dell'Elba", era totalmente distrutto. Tra le fiamme ruggenti di innumerevoli fuochi la gente bruciava viva senza trovare alcun riparo.

E subito dopo il bombardamento, una pioggia di fosforo investiva la città, bruciando ogni cosa che era stata

risparmiata dal fuoco. Mille e cinquecento "fortezze volanti", dice Willie. *"trecentomila morti. E qui ..."*. Il suo sguardo corre tra le rovine dello Zwinger. Zakharov, che di tanto in tanto mi chiede di cosa stiamo parlando, ora fuma in silenzio. Oleg siede e aggrota la fronte, ruotando un pezzo di pietra carbonizzata nelle sue dita.

"Loro vedevano dove stavano sganciando le bombe!". Disse.

Naturalmente lo vedevano. Come potevano essere utili se non vedevano? Probabilmente non esisteva un altro edificio a Dresda con una forma così caratteristica e chiara come lo Zwinger.

E poi la sua posizione – nel cuore di Altstadt – nella piazza centrale vicino al teatro avrebbe eliminato il benché minimo dubbio – per coloro che conducevano il bombardamento delle "fortezze volanti".

"Ma cosa ne è stato dei dipinti? Non sono stati distrutti anche loro, dove sono?".

"Non lo so". Willie scuote le spalle. *"Hanno chiuso lo Zwinger già in gennaio"*.

Tace e sorride amaramente.

"Quando un paese sta per essere distrutto chi si preoccupa di pensare ai dipinti?".

Ancora ricomincia con la sua tavolozza.

"Tu probabilmente ti consideri come uno dei morti?".

Lui rimane in silenzio.

"Se è così" -io dico- *"che senso ha?"*. E con i miei occhi fisso la cassetta da disegno.

"Il mio requiem". Sorride, guardando un suo studio interrotto: rovine sullo sfondo di un cielo luminoso.

"Ognuno fa quello che può".

"Questo è vero". Annuisco. *"Ognuno fa quello che può. È troppo brutto, naturalmente, che tu non sappia nulla dei dipinti"*

Noi ci alziamo. Lui rimane seduto con l'aria abbattuta.

"Scommetto che li hanno portati da qualche parte". Dice riluttante. *"C'erano voci di questo, almeno questo era ciò che si mormorava all'Accademia"*. Aggiunge con un ironico sorriso.

"E non è rimasto nessuno qui che ne sappia un pò di più? Qualcuno del personale del museo? degli assistenti? Qualcuno che non sta proprio pensando al proprio"

requiem?". Ho forse colpito nel segno. Una momentanea occhiataccia. Arrossisce e si acciglia. Allora, come se avesse preso una decisione, dice *"Pochi giorni fa ho visto una donna qui..."*.

Operazione M

Il cielo è visibile attraverso i buchi nel muro. Saliamo su un'ampia scala di marmo cosparsa di intonaco e mattoni rotti. Zoppicando pesantemente Willie ci guida. C'è un corridoio vuoto che rimbomba. Libri e pezzi di vetro sparsi intorno. Willie bussa con cautela con un dito leggermente piegato su una porta di quercia incrinata.

Viene ad aprirla una donna alta con spalle strette e capelli grigi. Ha occhi brillanti dietro lenti spesse. Si porta la mano sulla gola e diventa pallida.

"Non abbia paura signora dottoressa". Dice Willie bruscamente. *"Mi permetta ..."*. Un foglio è steso lungo la finestra rotta. C'è una montagna di libri impolverati nell'angolo. Una culla traballante.

"I dipinti?" -dice la donna- *"Io non so... no... io non so niente"*

Aggiusta i suoi occhiali sul naso nervosamente e tocca il collo del suo vestito nero con le dita tremanti.

"Che peccato ..."

"Io non avevo niente a che fare con i dipinti, sapete". Dice alzando le spalle.

"La signora dottoressa era la curatrice dell'Albertinum". Spiega Willie.

L'Albertinum, una delle più grandi collezioni di scultura in Europa.

"E dove sono le sue sculture ora, signora dottoressa?"

"O buon Dio, io non so nulla. Io non ero nazista. Avevano poca fiducia in me. Gauleiter Mutschmann aveva in carico tutto questo. L'evacuazione voglio dire".

Torna silenziosa e porta la mano sulla fronte.

"Guardate, non posso offrirvi neanche una sedia, ho perso tutto" dice bruscamente. *"La mia casa, la mia famiglia, dopo il bombardamento io sono venuta qui, all'Albertinum. E qui anche. Tutto è andato. Trentacinque anni di lavoro. Tutta la vita..."*

Si torce le mani e tira fuori un fazzoletto dalla tasca.

"Amate la scultura?". Chiede e improvvisamente sorride, un sorriso assolutamente fanciullesco. I suoi occhi brillano sotto le lenti.

"Perché?"

"Vedete..."

Si toglie gli occhiali, si acciglia e rimane per un po' a pulirli con il suo fazzoletto. I suoi occhi miopi sono immobili, fissati su qualcosa di molto lontano.

Una volta c'era una giovane ragazza di una rispettabile famiglia tedesca. Crebbe, studiò e lesse libri. Suo padre ne aveva una moltitudine. All'età di cinque anni imparò a leggere e volle spendere ore nella biblioteca del padre, rannicchiata in una poltrona. Un sabato gli amici del padre vollero far loro visita. Il professor Schnabel e l'anziano scultore Lorentz. Portarono un violino e un violoncello. Il padre sedette al pianoforte.

Mozart, Beethoven, Haydin... amava ascoltare a occhi chiusi. Accadde che lo zio Lorentz la prese all'Albertinum. L'austero silenzio, il vivo calore del marmo, il cupo bagliore del bronzo - tutte queste cose la stupivano. Il vecchio Lorentz era un buon narratore. Aveva qualcosa di interessante da raccontare su ogni statua. Lui fu quello che accese in lei le prime scintille di interesse.

Dieci anni dopo andò all'Albertinum con una laurea universitaria.

Da quel momento ogni giorno alle nove in punto lei avrebbe sentito il baffuto guardiano tuonare il suo "buon giorno" quando apriva la porta dell'ufficio per lei. Qui acquisì familiarità con lui. Insieme avrebbero passeggiato di sera sulla quiete dell'Elba. Paul le leggeva poesie.

Venne il 1914 e lui lasciò, indossando i pesanti stivali del soldato. Due anni dopo il postino le portò un pacchetto.

Oh! Quel bordo nero!... le sue ginocchia cedettero e chinandosi su di lei, il postino disse: *"non pianga signora, non pianga. Cosa può essere accaduto? Lei non deve piangere così..."*

Si, tu non devi piangere così. Si raccolse e si nascose nel suo guscio. Guidava il pubblico attraverso l'Albertinum. Parlava di Fidia, Prassitele, Leucippo e Michelangelo. Sepolta nei suoi libri. Scriveva

Gli annui passavano. I suoi primi capelli grigi apparivano. I suoi saggi, raccolti in consistenti annuali, erano scritti sotto il nome di dottoressa Elvira K, capo curatore del museo Albertinum. Fu insignita di una laurea "*ad honorem*" dalla Sorbona.

Poi venne il 1933. Non era del tutto consapevole di quello che stava accadendo dietro i muri dell'Albertinum. A Berlino il Reichstag stava bruciando. Un nuovo cancelliere era in carica. Persone vestite con camicie brune marciavano per le strade. Portavano lo strano nome di "*stormtroopers*". Una sera bruciarono libri in Wilsdruffer Platz. Era disgustoso, ma all'Albertinum la vita andava avanti in modo normale e sembrava che niente potesse disturbarne l'ordine. Ma un giorno il Direttore Handke la convocò nel suo ufficio. Dietro la sua scrivania sedeva un uomo con una giacca leggera di servizio marrone e Handke le disse "*devo lasciare il museo, dottoressa e voglio presentarle il nostro nuovo direttore*".

Elvira non sapeva dire ancora se qualcosa improvvisamente stava cambiando. Il nuovo direttore percorse i saloni, i suoi stivali scintillanti cigolavano, esaminò le statue, confuse i greci con i romani e rispettosamente chiese qual'era la differenza tra bassorilievi e altorilievi.

Ma due settimane più tardi Lotta lasciò e non ritornò. Lei era l'allieva preferita di Elvira. Si era scoperto che nelle sue vene scorreva un po' di sangue non ariano. Allora alcune persone vennero con martelli, trapani ed altri strumenti. Innalzarono ponteggi e silenziosamente affissero un orribile simbolo sopra l'entrata principale, qualcosa che sembrava una girandola presa da un libro di scuola elementare. Poi il direttore convocò il vecchio direttore. Quando uscì dall'ufficio era pallido e solo nel giorno successivo comunicò a Elvira che non avrebbe mai potuto "abbaiare" "*Heil Hitler*" al posto del consueto buon giorno.

Elvira cercò di passare oltre. "*Dopotutto*" - lei ripeteva - "*ho il mio lavoro da fare*". E sprofondava

ancora più profondamente nei suoi libri e ancora più delicatamente toccava il duro marmo delle statue antiche. Le pareva che il tempo le passasse attraverso. Così stavano le cose all'inizio del 1939. Tutti gli "inaffidabili" erano già stati allontanati dall'Albertinum. Tutti quelli che erano rimasti avevano imparato da tempo a lanciare in alto la mano destra e dire "Heil!" quando incontravano il direttore. Si erano abituati all'assenza di visitatori, ai titoli forti sui giornali, al calpestio dei piedi dei soldati, alle scarse razioni. Impararono tacere e a non stupirsi di nulla. Tuttavia tutti erano stati scossi dagli eventi del primo settembre.

Elvira si rinchiusse per tutta la giornata e alla sera andò a trovare un suo vecchio amico il dottor Friederich. Nel corso di tanti anni passati raramente si erano incontrati. La ragione era abbastanza ovvia: Friederich era riservato, scontroso e - dev'essere un marchio di fabbrica - un uomo con un'ossessione come quella di lei. Lui non si curava di sapere nulla eccetto la sua galleria; parlava con i dipinti e pensava fossero vivi e trattava la gente con tale superbia e disprezzo che era sgradevole parlare con lui. Lui non piaceva, sebbene fosse dedito al suo dovere da tempo come autorevole specialista di antichi dipinti.

Elvira lo trovò mentre stava leggendo quella sera. Era sprofondato in una poltrona di pelle imbottita, circondato da pesanti mobili di vecchio stile. Nulla nel suo studio era stato cambiato nel corso degli anni.

"Cosa sta accadendo, Friederich?" Gli chiese.

Lui la guarda con aria interrogativa, lanciando lo sguardo sopra i suoi occhiali.

"Ancora guerra. Con chi? Noi abbiamo sfidato il mondo intero. Cosa dovrà accadere?" Aggrotta le sopracciglia irritato e chiude il suo libro sbattendolo.

"Io non voglio pensarci Elvira. Non voglio partecipare neppure in minima parte a questa danza di folli, che per qualche ragione sono chiamati politici. Io voglio starne fuori, capisci? Anche in questo mare di follia c'è una piccola isola dove un uomo può vivere pacificamente..."

"Anche in questo mare di follia c'è un'isola ... così è come abbiamo placato la nostra coscienza. Tu sai che

non siamo nazisti. Siamo onesti, rispettabili tedeschi. Non abbiamo fotografie di Hitler appese in casa. Noi non cantiamo Horst Wessel, noi non uccidiamo. Noi stiamo sui nostri libri e chiudiamo le orecchie. Non siamo in grado di cambiare le cose'.

Lei rimette gli occhiali e getta uno sguardo alla stanza intorno.

"Noi ci siamo svegliati troppo tardi". Sospira. *"Troppo tardi! Che amaro risveglio!"*

Ora Elvira velocemente, come se avesse paura di poter lasciare fuori la cosa più importante, ci racconta degli ultimi mesi.

Il 24 gennaio 1945, dopo che era cominciata la grande offensiva sovietica invernale, un cartello di chiusura era stato affisso a tutti i musei di Dresda. Tutto il personale del museo era stato mandato via. C'erano poliziotti che sorvegliavano l'edificio durante il giorno. Di notte furgoni giravano presso l'edificio. Il quartiere adiacente era recintato dalle truppe delle SS.

Si mormorava di qualche segreta "operazione M" in relazione all'offensiva sovietica.

"I russi troveranno solo morte, fame e topi qui". Proclamava pubblicamente Martin Mutschmann, capo della Sassonia.

Era un uomo crudele, mercenario e estremamente ricco. Dietro le sue spalle lo chiamavano "King Mu" e cercavano di non incontrare i suoi occhi. Quando il suo autoblindo percorreva le strade a sirene spiegate i passanti avrebbero voluto girare le spalle e guardare le vetrine dei negozi o scivolare dietro il più vicino cancello.

Il suo palazzo residenziale privato su Ostra-Allee e le sue due ville di campagna erano piene di beni sequestrati: forniture di valore, cristalli, argento e oro, tappeti e dipinti provenienti da Russia, Francia, Belgio e dagli stati polacchi. Ora tutte queste cose erano sul punto di essere imballate velocemente e preparate per la spedizione all'ovest: il capo aveva un suo piano. Nel frattempo "l'operazione M" stava prendendo il suo corso. Ogni notte i furgoni arrivano al museo e una volta caricati, spariscono nelle tenebre.

Tre mesi più tardi. Dresda è devastata da un bombardamento insensato. I giornali riportano un enorme ritratto di Hitler in una cornice funeraria. Il Führer, che si è avvelenato, è riportato come caduto in battaglia. Il terzo Reich, un impero costruito su sangue e menzogne, è stato distrutto. Soldati sovietici stanno combattendo a Berlino, all'assalto del Reichstag. Dal suo bunker Goebbels richiama tutti i tedeschi al suicidio di massa.

In quest'inferno nessuno ricorda disegni o sculture, furgoni neri o quartieri recintati dagli uomini delle SS.

Il segreto dell'"Operazione M" è sommerso nel vortice della guerra. A noi sono rimaste solo congetture e dopo una lunga riflessione Elvira condivide una di queste con noi.

Raggiungiamo l'edificio dell'Accademia delle Arti sull'Elba, semidistrutto e bruciato. Scendiamo in un profondo seminterrato. Volte in pietra pesante. Polvere di carbone sotto i nostri piedi.

Qui in gennaio qualche sorta di lavoro è stato fatto. Gli uomini delle SS stavano tritutando nei pressi dell'ingresso giorno e notte. Camionate di terra venivano portate via. Mattoni e cemento venivano portati dentro. Dicevano che stavano allargando il rifugio antiaereo. Ma si è scoperto che non era questo il caso. In febbraio Elvira era scesa qui durante un allarme aereo. Non c'erano segni di lavori di costruzione. Ogni cosa era stata lasciata come prima....

Lentamente camminiamo lungo i muri con le nostre torce accese. Alla fine ci imbattiamo in un cerotto quadrato sul cemento intonacato. I suoi bordi sono difficilmente distinguibili dalla polvere grigia della superficie del muro. In silenzio Kuznetsov colpisce il muro con le sue nocche. Al margine del cerotto suona più vuoto.

"*Senti?*". Sussurra. I suoi occhi neri brillano di eccitazione. Noi colpiamo ripetutamente e nel frattempo ascoltiamo.

"*il TNT funzionerebbe*". Dice Zakharov.

"TNT, TNT". Bisbiglia caustico. "*Hai visto l'artificiere?*". Si rivolge a me a bassa voce come se fosse preoccupato

di spaventare qualsiasi cosa fosse nascosta lì dietro al muro.

Zakharov ora scuote le spalle, imbarazzato. Senza sapere cosa c'è lì non ha senso usare il TNT per spaccare tutto. Tutto ciò di cui abbiamo bisogno sono piedi di porco, picconi, torce e soprattutto rilevatori di mine. Scrivo un dettagliato rapporto al comando del battaglione e Zakharov esce a consegnarlo.

"Ancora un altro campo di concentramento"

Ritorna nel giro di un'ora seguito da un pickup di una tonnellata e mezzo e da un certo numero di soldati semplici, componenti della squadra del Sergente Burtsev. I soldati scendono dal camion e scaricano gli apparecchi degli artificieri. Burtsev, un uomo impaziente, antipatico, imperturbabile, guarda il cerotto con cautela e dà dei colpi in vari punti. Quindi posiziona il rilevatore di mine.

"Un rilevatore di mine fa un solo errore". Noi avevamo quella percezione a memoria dopo innumerevoli campi minati e strade con sorprese tedesche sparse ovunque e città liberate, dove erano stati messi segni sui muri di tutte le case: "ispezionata, bonificata dalle mine".

I soldati stanno in silenzio, trattenendo il respiro con piedi di porco e picconi nelle loro mani. Burtsev dà dei colpetti al muro, come un dottore che sta esaminando un paziente e pronuncia una sentenza: *"procediamo"*.

I ragazzi si sputano nelle mani e iniziano il lavoro. Il primo colpo produce una cascata di intonaco, disvelando una superficie di mattone rosso arancio. Il muro cede con molta resistenza. I soldati si turnano con molta frequenza.

Finalmente un varco oscuro si apre nel muro.

Oleg si piega e scruta dentro il varco, puntando la torcia all'interno dell'apertura.

Entriamo in fila indiana.

Pochi passi oltre il tremolante fascio di luce sbuca una bianca statua di marmo. Il fascio di luce trema sul posto per un momento e poi si fissa sull'oggetto. L'inattesa scoperta ci fa arrestare. Oleg dirige il fascio di luce sulla destra – un'altra statua. Sulla sinistra ancora un'altra e un'altra e un'altra ancora.

L'intero stretto passaggio è stipato di statue. Stanno strettamente ammassate l'una sull'altra: greche, romane, francesi, tedesche...

"Ancora un altro campo di concentramento". Zakharov borbottando rompe il silenzio. I soldati entrano uno dopo l'altro con le loro torce accese. Baskanov, un uomo basso e butterato dentro enormi sproporzionati stivali, si ferma all'improvviso di fronte ad un meraviglioso calco di Niobe¹. Una madre che fa scudo sulla figlia per proteggerla da un pericolo mortale.

Esamina il suo viso capovolto, deformato dalla paura e dice: *"così il bombardamento ti ha spaventato? Non aver paura"*. In quella affettuosa battuta soldatesca c'era qualcosa di ingenuo e vero, qualcosa di semplice, qualcosa che scaturiva dal cuore. *"Non aver paura"*. Burts mi chiama da un'altra parte. È acquattato presso il muro del tunnel.

"Lo vedi questo?". Dice e mi mostra un mucchio di fili che stringe nelle mani. Le punte brillano dove lui li ha tagliati. Impugna un coltello nell'altra mano. I fili corrono lungo il muro verso sei casse di legno sotto un supporto quadrato di cemento. Nelle casse ci sono barre giallastre, che le fanno sembrare casse di trinitrotoluene o più semplicemente TNT.

Così. Sei casse di esplosivo in un tunnel pieno di inestimabili sculture! Appena uno attiva il meccanismo di distruzione ogni cosa qui diventa un mucchio di frantumi di pietra senza forma bloccati nel tunnel².

Burtsev, il calmo, imperturbabile Burtsev, tira fuori i detonatori della capsula con inusuale fretta. I soldati portano fuori le cassette e ritornano in silenzio.

Alla fine del tunnel ci imbattiamo in una piccola scrivania, un'ordinaria scrivania con uno scomparto lamellato, il tipo di scrivania che si potrebbe trovare in qualunque ufficio tedesco. Ma perché è qui?

Oleg con cautela fa scivolare il suo coltello sotto lo scomparto e quello si solleva con uno scatto della serratura rotta. Dentro lo scomparto ci sono delle

¹ Niobe nella mitologia greca, moglie di Anfione di Tebe; rifiutò di fare sacrifici alla dea Leto e ai suoi figli gemelli, Artemide e Apollo. La conseguenza fu che i sette figli di Niobe e le sette figlie furono sterminati dagli dei. Qui il soggetto è la famosa statua antica di Niobe che tenta di nascondere la sua ultima più giovane figlia dalle frecce di Artemide.

² Più tardi Burtsev trovò da solo il meccanismo nel locale caldaia dell'Accademia bruciata; i fili uscivano nascosti dal tunnel ed erano connessi ai loro terminali.

scatole, dall'alto in basso. Tiro fuori a mano la prima più vicina: è una specie di schedario di carta. Sulle schede bianche e lucide ci sono tratti scritti in un marcato carattere gotico: Durer, Holbein, Tiziano e i nomi dei dipinti...

Io sto tremando dall'eccitazione. Tiro fuori scatola dopo scatola. Sono tutte schede dello stesso tipo, schede, schede e ancora schede.

Solo nell'ultima, larga e piatta, c'è uno spesso foglio di carta piegato in quattro.

Lo apro. Oleg posiziona la torcia un po' più vicino. Una linea curva come un fiume. E tracce di piccoli segni di qualcosa che indica ovest, nord e sud, fuori dalla linea. Nell'angolo destro in basso c'è una grossa "M". L'iscrizione dice "*Gheim*" - top secret. Cosa potrebbe essere?

Io guardo intorno cercando la signora Elvira. È in piedi di fronte ad una statua di bronzo, e sta facendo scivolare il palmo della sua mano sopra la superficie, senza troppa emozione o semplicemente sta togliendo la polvere.

Io mi avvicino a lei e le mostro il pezzo di carta. Lei aggiusta i suoi occhiali e lo fissa intensamente e ansiosamente.

"*Non so*". Dice alla fine. "*Forse avete trovato quello che stavate cercando. Ora è meglio che vi affrettiate. Che Dio possa aiutarvi*" E sorridendo aggiunge "*sebbene naturalmente io non creda in Dio*".

Burtsev rimane indietro con la sua squadra a guardare il tunnel Zakharov, Kuznetsov e io torniamo al battaglione.

Sulla via del ritorno di tanto in tanto tiro fuori dalla cassetta delle mappe il foglio di carta ripiegato, aprendolo sulle mie dita e mormorando fra me e me esamino i misteriosi segni. Seduto vicino a me con una mano sulla ruota, Zakharov sposta l'altra mano sulla parte posteriore del suo cappello a busta e sospira: "*un vero enigma*".

Non avrebbe potuto metterla meglio. È veramente un enigma, forse il più difficile e cruciale che il nostro battaglione ha dovuto affrontare durante la guerra.

“Una mappa silenziosa”

Nel battaglione aspettavano il nostro arrivo con impazienza. Tutti quelli che erano a portata di mano si erano riuniti al quartier generale: il tenente Gorbik, comandante della seconda compagnia, Jumakhanov, comandante della terza compagnia, e il consulente tecnico Shvidchenko.

Il comandante del battaglione Victor Petrovich Perevozchikov siede all'angolo del tavolo; si sposta il cappello, ruotando i suoi stretti occhi verdi e ascolta la mia storia. Il suo viso con ampi zigomi sulle prime non sembra esprimere alcun interesse, nessuno stupore. Ma noi siamo perfettamente consapevoli di come lui esprime, oppure nasconde quello che sente e il modo con il quale picchietta sul bocchino della sua sigaretta, e lo sposta di tanto in tanto da un angolo della sua bocca all'altro, è molto più eloquente delle parole. Prende quel pezzo di carta coperto dai segni e lo osserva per diversi minuti, accigliandosi e soffiando fuori strisce di fumo dalle narici. E improvvisamente sorride.

“Guardate qui, questa è una mappa “silenziosa”. Mentre posa il dito sul pezzo di carta il sorriso dalla sua faccia sparisce. “Una mappa silenziosa, lo capite?”. Rivolge ad ognuno di noi uno sguardo severo che stride con il persistente angolo del suo sorriso.

Infatti è come una mappa silenziosa, il tipo che usano darci a scuola nelle lezioni di geografia. “Inserisci i nomi delle città e dei fiumi”.

Con uno scatto il comandante del battaglione tira fuori una mappa dalla cassetta e la apre sul tavolo. La linea blu dell'Elba, con il suo caratteristico sinuoso corso attraverso Dresda, appare immediatamente. È proprio come la sinuosa striscia nera che taglia la mappa.

“Eureka!”. Il tenente Gorbik non può trattenersi e in una vampata di eccitazione mi dà una pacca sulla schiena più forte che può. Il comandante del battaglione in silenzio guarda oltre. I due sono diversi l'uno dall'altro in modo stupefacente. Il comandante del battaglione, un siberiano di ventiquattro anni, è il più giovane ufficiale del battaglione; si è laureato

appena prima della guerra in una scuola di formazione per insegnanti e fa di tutto per apparire più vecchio e più severo di quello che è realmente. Mette su un'aria di intenzionale cupezza ed evita sempre parole "intellettuali".

Gorbik, uno specialista di bestiame degli Urali, spende metà della sua vita in stalle e scuderie e, a dispetto della guerra, i suoi luminosi occhi blu non hanno perso il loro entusiasmo infantile; usa un certo numero di espressioni cortesi come "chiedo scusa" e "per favore, può essere così gentile da ...". Di tanto in tanto il comandante del battaglione non può trattenersi dal prenderlo in giro per questo.

"*Eureka!*". Sorride. "*Passami il righello in scala!*"

Ci appoggiamo sopra il tavolo. Dobbiamo costringere la mappa silenziosa a parlare. Il primo obiettivo è stabilire la scala tra le due mappe. Fatto questo iniziamo a trasferire i segni alla nostra mappa sulla base delle linee curve dell'Elba.

Per la nostra gioia quasi tutti coincidono con il centro abitato. Solo due segni rifiutano di cooperare e giacciono su un'evidente area a parte rispetto ogni punto specifico mostrato dalla mappa.

Uno di questi, designato con una "T" si trova su un'area della mappa a circa trentadue chilometri a sud di Dresda, tra il villaggio di Gross Kotta e la fortezza di Königstein. L'altro è situato ancora più lontano, quasi al confine con la Cecoslovacchia, circa quindici chilometri dalla città di Marienberg. Sulla nostra mappa silenziosa è segnato con due lettere: "P.L."

Cosa si nasconde dietro questi segni?

Nessuno di noi ha il minimo dubbio che abbiamo a che fare con uno dei più mostruosi piani del comando di Hitler, il quale, di fronte all'inevitabile distruzione aveva intenzione di annientare l'intero paese con la sua gente e la sua cultura.

Perché, infatti, erano stati evacuati questi dipinti, portati via con la massima segretezza? Per quale necessità li avevano stipati in un tunnel con esplosivo. Tutto ha l'inconfondibile odore di un tipico programma di "liquidazione" delle SS. Noi ora saremo in grado di evitare questa possibile catastrofe?

Solo il futuro ci potrà dare delle risposte. Per ora è chiara una sola cosa: non c'è tempo da perdere. Presa la mappa silenziosa con noi andiamo al quartier generale con il comandante del battaglione a riferire una relazione personale.

La sera

L'otto maggio -tra le nove e le dieci della sera- milioni di proiettili traccianti volano come fuochi d'artificio nel cielo sopra l'intera gigantesca apertura della linea del fronte, dal Baltico alle Alpi austriache.

A Berlino nel sobborgo Karlshorst il salone sta per essere allestito per la firma della resa, ma i soldati stanno già dando il saluto alla vittoria.

La guerra è finita e la prima notte di pace accende le sue stelle sopra l'Europa. Ma per le truppe della prima linea ucraina e bielorusa c'è ancora un lavoro da finire. Ci sono ancora combattimenti con il gruppo di Schorner. Praga non è stata ancora liberata. Sta chiedendo aiuto e i carri armati sovietici, ancora caldi dopo la battaglia di Berlino, virano verso sud, verso il famoso attraversamento dei monti Tatra. Anche truppe del nostro fronte stanno marciando spedite verso Praga. Ma noi rimaniamo a Dresda. Questo è l'ordine del comando supremo.

Al quartier generale dell'esercito il generale Sukharev ci ascolta coprendosi gli occhi e grattandosi la testa giallastra rasata. Anche lui è in uno stato di eccitazione dopo aver sentito il saluto alla vittoria che è appena stato suonato. Quando la nostra relazione è terminata si alza, stringe le mani dietro la sua schiena e si ferma davanti alla finestra. Da qualche parte in lontananza si vedono tardivi lanci di proiettili traccianti blu, rossi e verdi volare silenziosamente nel cielo della sera che imbrunisce.

Si sente in lontananza il rumore delle mitragliatrici che sparano a salve.

"Nel '41 avete avuto occasione di passare per Yasnaya Polyana?". Chiede il generale inaspettatamente. *"Bene, io sì, quando è stata liberata l'area. Non dimenticherò mai quella visione: avevano bruciato la biblioteca, fatto un disastro della casa. Sui muri c'erano scritte in*

tedesco e paglia dalla caserma nello studio. Ma posso ricordarmi di quando ero lì prima della guerra; là, vicino alla scrivania di Lev Nikolayevich, dove aveva scritto "Hadji Murat" e "Dopo il ballo", c'erano delle riproduzioni appese alle pareti. C'era una riproduzione della Madonna Sistina anche. Forse la stessa Madonna Sistina che era a Dresda? La stessa?"

Tace e poi aggiunge delicatamente *"non dobbiamo dimenticare neanche quello. Cosa c'è da spiegare? Spero capiate quello che sto dicendo"*.

Silenzioso come era prima torna al tavolo e dosando ogni parola conclude *"ricordate, se qualcosa succede, l'umanità non vi perdonerà"*.

Facciamo ritorno al battaglione intorno a mezzanotte. Il cuoco Gritsenyuk ci prepara una cena. Al momento per me il pranzo e la colazione sono una cosa sola. Solo ora mi rendo conto che non avevo mangiato per tutto il giorno.

Gritsenyuk ci fa l'occhiolino, tira fuori una bottiglia e brindiamo alla vittoria e al successo della nostra ricerca.

Abbiamo deciso di cominciare con il simbolo "T", il punto più vicino. Il comandante del battaglione emana i suoi ordini finali e va a dormire. Anche io mi dirigo nella mia stanza.

Il nostro battaglione è accampato sul terreno di una casa per anziani di Dresda. Questa insolita scelta può essere spiegata dal fatto che l'infermeria della casa era miracolosamente scampata alla distruzione.

Abbiamo preso possesso delle ali di questo edificio ad un piano, sito in un parco densamente alberato. Questo era indubbiamente il posto dove i dipendenti della casa vivevano.

Mi agito e mi giro sul mio letto cigolante, fumando, guardando fuori la finestra oscura.

È soffocante. Per qualche ragione non riesco ad addormentarmi. Attraverso il silenzio posso cogliere suoni indistinti provenire dal parco, non un lamento, né un suono di musica. Quando ho fatto il pieno di inquietudine cerco la mia maglietta, indosso le mie scarpe e vado fuori.

È una notte incredibilmente calda. Non un filo d'aria. Le stelle scintillano sopra l'oscuro fogliame che sembra un ritaglio di cartone. Dal fondo del parco qualcosa di bianco appare – è la giacca di Gritsenyuk, quella che indossa quando cucina. Appoggiato ad un albero sta suonando un motivo con un'armonica tedesca. Con questo semplice strumento in qualche modo riesce a produrre la più delicata melodia per la delizia del tenente Gorbik che siede accanto a lui. Io mi siedo al loro fianco. Gorbik sta cantando dolcemente. Lui ama le canzoni ucraine per distrarsi e potrebbe ascoltarle all'infinito. Ma presto Gritsenyuk se ne va a letto e rimaniamo solo noi due. Gorbik sospira e dopo un attimo di silenzio dice, *“Avevi mai pensato che la guerra sarebbe finita proprio così?”*. E senza attendere una risposta continua *“io ti invidio, signore, come ti invidio. Io devo prendere su l'artiglieria dei crucchi domattina.*

Sollevando la testa mi fissa diretto, gli occhi aperti spalancati per l'eccitazione.

“Tu capisci quanto sia terribilmente importante no?”. Si lamentava del comandante del battaglione (a quanto pare lui aveva chiesto di unirsi alla nostra ricerca all'indomani, ma il comandante del battaglione lo aveva destinato a portare via granate tedesche). Gorbik se ne va. Io rimango seduto a lungo rimestando nella mia mente gli eventi sorprendenti del giorno che si è concluso e meditando su cosa ci avrebbe portato il domani.

Capitolo Due

La vecchia cava

Rembrandt dipinse la madonna come una contadina tedesca

Karl Marx

Nove maggio. Mezzogiorno. Siamo partiti all'alba e stiamo ancora girando intorno, muovendoci nei pressi dello sfuggente punto segnato sulla mappa con una “T” e non riusciamo a trovare niente. Dietro di noi c'è il villaggio di Gross Kota, un tipico ordinato villaggio tedesco con un campanile grigio sovrastante la chiesa e

un curato cimitero, come in tutti i villaggi tedeschi. Di fronte a noi la fortezza di Königstein si profila sull'orizzonte, una cupa struttura sull'alto di una rupe di seicento piedi.

Sulla mappa l'inafferrabile punto giace nel mezzo.

Più volte stabiliamo le nostre posizioni accordandole ai riferimenti della mappa, puntando il compasso e facendo un cerchio intorno alle strade. Attorno a noi non vediamo niente tranne graziosi prati verdi. Cupi brandelli di alberi sono visibili in qua e in là in lontananza. Silenzio. Non c'è un'anima intorno.

A mezzogiorno e mezzo ci fermiamo per mangiare e concediamo ai motori di raffreddarsi un po'. Questa volta siamo venuti in un gruppo più nutrito, con due veicoli, portando rilevatori di mine, un apparecchio da campo e per ogni evenienza, esplosivi.

Dopo aver parcheggiato l'automobile all'ombra di un vecchio olmo ci sistemiamo a lato della strada con le nostre gambe penzolanti sopra il fosso coperto. Apriamo la carne in scatola e affettiamo il pane. La strada deserta brilla sotto la luce del sole. In quel momento appare una donna in lontananza. Procede spingendo davanti a lei un carretto sovraccarico di valigie e pacchi. Una bambina piccola di sei o sette anni arranca accanto a lei cercando di tenere il passo. Quando ci raggiungono, lei si ferma, piantata al suolo e si aggrappa alla gonna di sua madre. Anche la donna si ferma e con un gesto di enorme fatica porta la sua mano sulla fronte. La bambina ci guarda in modo fisso. Come su comando, ognuno di noi smette di masticare. Oleg Kuznetsov chiama la bambina.

"*Komm, komm,*" dice, utilizzando il suo limitato frasario tedesco. La bambina ci lancia uno sguardo indeciso. La donna agghrotta le sopracciglia e guarda in basso. Quindi spinge la bambina in avanti e lei fa il primo passo. Noi la carichiamo di ogni cosa, prodotti in scatola sopra un mucchio di pane. Zakharov tira fuori da qualche parte alcune zollette di zucchero e spazza via piccoli pezzettini di tabacco posati sopra. Oleg aggiunge una mezza confezione di biscotti.

Tutto questo avviene in silenzio. Anche la donna tace, guardando di lato con occhi abbassati. A quel punto se

ne vanno. Il cigolio del carretto pian piano scompare in lontananza.

Panchenko, un sergente orbo di mezza età singhiozza dolcemente. I tedeschi hanno bruciato la sua casa vicino a Poltava e spedito sua figlia ad un duro campo di lavoro nazista. Lui aveva perso l'occhio a Stalingrado.

"Eh,eh, eh," ansima scuotendo la testa.

Nessuno risponde. Mangiano, preparano le loro sigarette, fumano. Silenziosi, tutti i soldati nelle bluse corte, sbiadite, nei pesanti stivali di tela cerata che hanno attraversato parecchie migliaia di miglia di territori, nei loro berretti a forma di busta, con stelle fatte a mano ritagliate da barattoli di latta....

Io guardo il mio orologio. È l'una e tredici e non siamo ancora riusciti a fare niente. Ancora una volta distendo la mappa sulle mie dita. Cosa realmente significa quella dannata lettera "T"?

Lasciando la divisione di Panchenko e il camion sotto l'olmo, Zakharov, Kuznetsov e io ritorniamo a Gross kota.

Bussiamo alla prima piccola casa ai margini del villaggio. Un edificio con tapparelle verdi e un tetto a gradini. Esce un uomo anziano. Indossa un gilet aperto su una camicia a quadri, un cappello sbiadito con una tesa pendente. Sotto i suoi giallognoli baffi macchiati di tabacco sporge una corta pipa d'argilla.

"Dimmi, vecchio" - gli dico, puntando il dito nella direzione della rupe bluastro sull'orizzonte che assomiglia ad un cono tronco - *"c'è qualcosa qui attorno oltre al tuo villaggio e la fortezza di Königstein? oltre ai campi, intendo"*.

L'uomo anziano mi guarda perplesso per un istante, quindi ruota il suo grosso orecchio peloso verso di noi e appoggia il suo palmo dietro l'orecchio. Io ripeto tutto, solo a voce più alta.

"Ah-h". Dice l'uomo anziano in modo stentato. Toglie la pipa da sotto i suoi baffi e scuotendo le spalle dice *"niente"*.

E dopo un momento di riflessione aggiunge esitante, *"solo una vecchia cava, sapete, ma è abbandonata da anni"*.

Naturalmente voi potresti girare qui attorno fino alla fine senza raggiungere nessun risultato. Immaginate una linea abbastanza stretta di alberi che corre attraverso una distesa di campi. Potete andare dritto verso di loro senza vedere nient'altro che fogliame immobile nel sole di maggio. Ma se penetrate il boschetto isolato noterete subito una lunga, profonda fenditura tra gli alberi. Sembra come se la superficie della terra sia stata tagliata, come viene tagliata un'anguria matura e spaccata a pezzi sotto il coltello. Una profonda, stretta fessura, ricoperta ai margini con bassi alberi di nocciolo. Lentamente scendiamo la ripida strada uscendo fuori dalle pareti perpendicolari. I rami degli alberi di nocciolo strisciano contro i finestrini dell'automobile. Più in basso scendiamo più diventa buio. Noi lasciamo la luce del giorno lontano da qualche parte.

Il fondo piatto della fenditura è ricoperto da un'erba verde chiara, non calpestata. Una capanna di legno semidistrutta si appoggia a un cupo muro di pietra dentellato in basso con sporgenze, costruito molto tempo fa. Strati rugosi di pietra arenaria giallo-argento si estendono verso l'alto.

In alto, sopra le nostre teste, c'è una stretta striscia luminosa blu del cielo. Su da qualche parte un aeroplano sta ronzando dolcemente, evidenziando il silenzio che regna qui.

Una strana, cupa scena. Noi siamo preda di un indefinibile senso di ansietà.

La semi-distrutta capanna è piena di polvere e desolazione. Nessuna traccia umana. Passo dopo passo, esploriamo l'intera fessura; Kuznetsov fischia delicatamente e indica un punto nel precipizio che ad un primo sguardo non pare differente da ogni altro. Ma osservando un po' più da vicino, si vede che i blocchi stratificati di pietra arenaria non sono naturali...

Ci raduniamo in un piccolo "consiglio di guerra". È ovvio che qui piedi di porco e picconi non vanno bene. Che occorrono gli esplosivi. Ma come possiamo farli esplodere, senza sapere cosa ci aspetta là dietro questa muta parete?

Panchenko esamina il muro, con attenzione, con il solo occhio rimasto. È il nostro migliore demolitore. Dopo aver riflettuto sulla cosa decide di fare un buco nel muro avendo cura che le pietre cadano verso l'esterno.

Di lui ci si può fidare. Alcuni di noi ricordano quell'amaro giorno del 1941, quando tutto ciò che potevamo fare era far esplodere le cose. Una volta dovevamo fare esplodere un deposito ferroviario in una città sul fiume Dnieper. Non avevamo abbastanza esplosivo - né tempo, per la cosa; lo facemmo esplodere - come loro dicono - quando vedemmo il nemico negli occhi. Poi Panchenko decise di portare giù la canna fumaria della sala caldaie in modo che potesse cadere sopra i binari di raccordo, bloccarli e distruggere l'impianto della ferrovia.

L'alta canna fumaria si era sollevata come una matita lanciata in aria, in un enorme arco, e si era schiantata giù con un rombo assordante nel punto previsto.

Ora con le sue mani cesella un foro di mina e colloca dentro il TNT.

Tutti noi ci ripariamo dietro la sporgenza del muro. Panchenko sistema le micce, stende il filo lungo il terreno e lo accende con la punta della sua sigaretta. I secondi di agonia si trascinano. Finalmente un vuoto rimbombo fa tremare l'aria e una pioggia di pietre scende su di noi. Noi corriamo fuori.

Un buco slabbrato si mostra in modo sinistro nel muro giallo grigiastro crepato. L'aria odora di esplosivo. È stato fatto con precisione, senza dubbio. Tutto è volato fuori. Non c'è un solo frammento di pietra dentro. Frettolosamente rimuoviamo l'ostruzione dal buco nero. I soldati impugnano le torce. Pare che la "T" stia per essere svelata.

Davanti a noi c'è un profondo tunnel, o meglio, una galleria, la miniera abbandonata da lungo tempo. Un tempo la pietra arenaria estratta veniva portata in superficie da carretti. Ora corriamo, inciampando ripetutamente nelle traversine. Avanti, in fondo alla galleria, c'è un camion arrugginito sui binari. Un comune camion merci rosso scuro di ridotte dimensioni. Non c'è tempo di domandarsi come è arrivato lì.

Kuznetsov rapidamente apre la porta e noi saliamo dentro. Esattamente di fronte alla porta c'è un piano,

una cassa non verniciata che si estende oltre la copertura stessa. Dalla parete sulla destra un telaio massiccio, ammuffito, luccica debolmente. Il mio cuore sta martellando con frenesia. Porto la torcia un po' più vicino. La tela è coperta da un impenetrabile spesso strato di polvere grigia. Per scuoterla giù, prendo un punto a caso e spazzolo la superficie della tela con la manica della blusa. E là, come se uno strato di ghiaccio si stesse lentamente sciogliendo su una finestra, un volto appare. Dal grigio cupo emerge un volto sapiente, tutt'altro che di bell'aspetto, con un naso ampio e gentile da papera e occhi allegri capaci di vedere tanto. Un viso familiare, un viso caro, sorridente con gioia, illuminato dalla sua propria, speciale, unica luce.

"Rembrandt!". Io piango con quanto fiato ho in corpo e mi tolgo il cappello dalla testa. Pulisco l'intera tela.

Rembrandt

Van Rijn

Il dipinto è "*Autoritratto con la moglie Saskia in braccio*", uno dei più famosi dell'artista, superbo e gioioso lavoro. Un uomo giovane, elegantemente vestito, con una camicia rosso e oro bordata di pelliccia e un cappello di velluto nero con una piuma di struzzo bianca, è seduto a un tavolo con la moglie sulle ginocchia e sta innalzando un enorme calice di vino spumeggiante.

Girandosi verso di noi in modo spontaneo sembra invitare ognuno, il mondo intero se vi piace, a partecipare all'allegra festa della gioventù.

Ha ventinove anni. Un anno prima aveva sposato la sua prediletta, Saskia Van Uylenburgh. Lei gli siede in braccio, una dolce donna leggermente imbarazzata per la sfrenata allegria di suo marito. L'aspetto dei suoi occhi saggi, la rotazione della testa, il timido mezzo sorriso, ogni cosa sembra chiedere indulgenza. Non giudicateci troppo severamente, Rembrandt dopo tutto è così talentuoso e noi siamo così felici insieme...

E non è davvero questa una grande felicità? Gioventù, talento, consapevolezza delle proprie capacità, in cosa consiste di più il successo?

Le porte della casa a due piani di Rembrandt ad Amsterdam in Jodenbreestraat sono sempre aperte ai numerosi ospiti che compaiono. Le stanze riccamente arredate del piano terra traboccano di curiosità di ogni tipo. Sono qui raccolti uccelli del paradiso impagliati provenienti dalle Indie occidentali, estremamente rari, conchiglie di madreperla color arcobaleno dai mari del sud, scintillanti idoli neri africani di ebano, sete cinesi di magica bellezza, broccati indiani non comuni, ricamati in oro d'oltremare che possono stupire l'Europa.

Ma l'intero secondo piano è uno studio. Lì c'è una spaziosa ben illuminata sala con dipinti e studi dove Rembrandt lavora con i suoi allievi, testimoni della grandezza universalmente riconosciuta del loro maestro.

Era nato nell'estate del 1606 nella città di Leyden sulle rive di uno degli affluenti del Rhine. Da qui viene quella parte del suo nome, Van Rijn, che è considerato il suo cognome.

Suo padre, il mugnaio Harmensz, come tutta la gente semplice del popolo, non aveva cognome; era chiamato semplicemente Harmensz Gerritszoon, che significa Harmensz, figlio di Gerrits.

Rembrandt era il più giovane membro di una famiglia di modeste condizioni e Harmensz Herritszoon riponeva tutte le sue speranze su di lui. I quattro fratelli più vecchi lavoravano al mulino, aiutando il padre. All'età di tredici anni Rembrandt si iscrive al dipartimento di filologia dell'Università di Leyden, sicché, come suo padre scrive in un'istanza, lui poteva "*servire la scienza a beneficio della città e della repubblica*".

Ma Rembrandt non era destinato a diventare un filologo o un amante dei libri. Un anno più tardi porta il suo primo schizzo giovanile allo studio di Jakob Van Swanenburgh, un pittore di Leyden; voleva impiegare il resto della sua vita circondato dall'irresistibile, seducente odore di olio di noce e di lino, forte trementina veneziana e freschi pigmenti di terra.

Jakob Van Swanenburgh, che divideva il suo tempo tra i difficoltosi doveri di borgomastro e la pittura, era un mediocre artista; il suo nome probabilmente sarebbe

stato dimenticato, se non fosse stato per questo nuovo allievo, non molto alto per la sua età, con occhi grigi pensierosi e un attraente sorriso che esibiva denti ampiamente distanziati.

Swanenburgh insegna a Rembrandt quello che può e deve insegnargli: come fare telai su cunei, come tendere e installare le tele, come macinare i pigmenti fini e mescolarli in modo appropriato, come fabbricare i pennelli, come bruciare carbone per disegnare. Questi erano i fondamentali.

Chi può saperlo? Grazie forse a questi anni spesi con Swanenburgh, i colori di Rembrandt oggi sembrano freschi come trecento anni fa.

Ma presto l'apprendimento di base finisce. Ora noi troviamo il diciassettenne Rembrandt diretto da Leyden ad Amsterdam.

Peter Lastman, quel "*pittore di scene storiche*" che fu il maestro di Rembrandt ad Amsterdam, si ispirava ai maestri italiani in modo irrefrenabile.

Contro le sue naturali inclinazioni di uomo nordico, a dispetto di chi aveva intorno, popolava i suoi fantastici paesaggi italiani con personaggi immaginari vestiti di abiti totalmente sconosciuti.

Rembrandt spende quattro anni nello studio di Lastman. Una particolare passione per abiti insoliti, quello forse è tutto ciò che apprende durante quei lunghi anni spesi con il suo secondo maestro.

Nel 1625 fa ritorno alla sua nativa Leyden. È già stato formato su tutti i segreti e le sottigliezze dell'arte. La sua mano obbedisce al suo occhio appassionato. È pieno di forza inespressa, ma nella tranquilla città di Leyden non c'è nulla da esprimere.

Nel 1631 Rembrandt, ancora una volta, torna ad Amsterdam, questa volta per sempre.

La "Venezia del nord", una città costruita interamente su cumuli di terra sottratti al mare, Amsterdam in questi anni era forse la città più ricca e piena di vita del mondo intero.

Quasi cinquant'anni di lotte dell'Olanda contro la tirannia spagnola si erano conclusi e ora la piccola industriosa Olanda, rafforzata dalle battaglie contro gli oppressori e in costante lotta con la natura, continua a prosperare giorno dopo giorno.

Il famoso lino olandese, insuperabile in bianchezza e morbidezza, i tessuti olandesi, lane, formaggi, bulbi di tulipano, aringhe olandesi, l'ingente flusso di questi prodotti passa per Amsterdam, il più importante porto d'Europa. E la città si ricopre d'oro.

Industriali e mercanti, proprietari di moli e magazzini, impiegano la loro ricchezza rapidamente acquisita per edificare nuove durevoli case dalle pareti spesse. Queste devono essere decorate e gli studi artistici di Amsterdam sono subissati di ordinativi.

Su queste dipingono piccole immagini che rappresentano scene di una società alla moda, frivola, gaia, colorata ed elegante.

I clienti vogliono godersi la loro ricchezza, la loro sazietà, la loro sovrabbondanza di beni e gli artisti si impegnano a superarsi a vicenda nel realismo delle loro rappresentazioni. Il delicato bagliore del raso, i tessuti di broccato d'oro ruvido, i tappeti policromi, la soffice morbidezza delle pellicce, l'opaco splendore di argenti e bronzi, in tutte queste cose i pittori olandesi acquisiscono una suprema maestria.

A lato delle scene di vita quotidiana amano dipingere nature morte: selvaggina morta, pesci, fiori.

Uno dei contemporanei di Rembrandt, Joseph de Bray, dipinge una famosa natura morta: una succulenta distesa di aringhe unte di grasso color ambra su un piatto con una luccicante finitura a specchio. Nella parte alta della parete è appeso un foglio con una poesia di elogio del pesce blu argentato che, come dicono, procurava tanto profitto all'Olanda come le miniere d'argento in America per la Spagna.

Quelli che sono fortunati abbastanza da raccogliere la maggior parte di questi profitti vogliono anche vedersi immortalati per i posteri: i pittori olandesi fanno ritratti di mercanti e delle loro mogli, gente di mare e costruttori di navi, ufficiali, studiosi ...

Il rinomato maestro Frans Hals, residente di Haarlem, forma un'ampia galleria di questi ritratti: il sedicesimo secolo olandese grasso, solido, pratico, con i piedi ben piantati per terra, è raffigurato qui con insolita vitalità.

Hals guadagna particolare fama per questo insieme di ritratti.

A quel tempo le Gilde delle città e le Corporazioni cominciano ad ordinare con frequenza questi dipinti; ogni membro della corporazione poteva vedersi rappresentato tra altri eminenti esponenti della stessa professione.

Nel 1632, un anno dopo il suo ritorno ad Amsterdam, Rembrandt riceve un ordinativo per un ritratto di gruppo di una corporazione di medici di Amsterdam.

Il dipinto è noto come "*La lezione di anatomia del dr. Tulp*". Questa è la prima grande tela di Rembrandt e gli porta immediata fama.

Sette rispettati chirurghi che stanno attorno ad un cadavere preparato e allo stesso dr. Tulp che tiene la lezione, sono rappresentati con un sicuro, potente, segno.

Anche se la tradizione voleva che i membri della corporazione fossero rappresentati in una posa di gruppo studiata e non naturale, o durante momenti di festa, Rembrandt sceglie di dipingere i dottori in un momento di intensa concentrazione ed attenzione. Dipinge persone totalmente prese da un importante e necessario lavoro.

Questa propensione rivela chiaramente l'interesse di Rembrandt per il mondo interiore e spirituale dell'uomo.

Dopo "*La lezione di anatomia del dr. Tulp*" Rembrandt ha una sovrabbondanza di ordinativi. Dipinge ritratti di molti eminenti cittadini di Amsterdam. Come aveva fatto con i chirurghi nel suo primo grande dipinto, esamina attentamente i suoi soggetti. Li studia.

Migliora la sua qualità, ma non nel senso di sprecarla in scene brillanti con superficiali o false rappresentazioni di sete e rasi, pesci unti e succulenti frutti.

La vita che giace sotto questa luccicante magnificenza è al tempo stesso complessa e grave.

Qui verità e falsità, coraggio e vigliaccheria, buono e malvagio sono intrecciati e coinvolti in un incessante combattimento l'uno contro l'altro.

L'occhio acuto di Rembrandt penetra sempre più a fondo dentro la vita distinguendo con sempre maggiore chiarezza cosa è primario da cosa è secondario, cosa è vero da cosa è solamente un'apparente verità.

Molti dei suoi contemporanei copiano ogni cosa della sua pittura con singolare fervore. Cominciando dall'aspetto umano e finendo con le fibbie delle scarpe. Amano ogni dettaglio, se c'è una goccia di rugiada su un fiore o un guscio di noce che rotola sotto il piede di qualcuno. Rembrandt ha bisogno di qualcos'altro.

Non l'aspetto esteriore della gente o cose che a volte sono ingannevoli, ma piuttosto la loro profonda, vera essenza, è soprattutto questo che interessa l'artista. Così trova un metodo di rappresentazione che gli permette di evitare ciò che è secondario e focalizzare ciò che è importante.

Così noi assistiamo alla nascita di qualcosa che è comunemente chiamato "il chiaroscuro di Rembrandt".

La luce era stata usata già prima da alcuni artisti per accrescere l'effetto prodotto dalla loro pittura. Caravaggio per esempio aveva cominciato a fare questo alla fine del sedicesimo secolo. Era figlio di un muratore, era un vagabondo e un ribelle che prendeva le sue scene dalla vita, quotidiana.

Peter Lastman, maestro di Rembrandt, in certi modi imitava Caravaggio. Le sue pitture erano caratterizzate da una strana, insolita luce, il forte contrasto di luce ed ombra.

Ma ciò che per Lastman non era nulla più che un espediente mutuato allo scopo di produrre un effetto, per Rembrandt diventa un mezzo per esprimere i pensieri e i sentimenti che ha attaccati addosso.

Guardate un Rembrandt: non vedrete un'evidente sorgente di luce. Non finestre, non lampade, non torce. È come se i colori a olio da soli estrarrebbero la luce. Rilucano con una calorosa luce dorata che obbedisce alla volontà dell'artista. Questa brillante luce viva combatte con l'oscurità circostante, catturando le sole cose che Rembrandt vuole mostrarci. Non c'è nulla di superfluo, nulla di irrilevante per la nostra attenzione; la luce qui è come una ricerca persistente, meditata senza tregua. Questo lascia alla pittura una particolare, eccitante, drammatica qualità. Ogni cosa prende vita sotto la luce e improvvisamente non stiamo più guardando una tela, ma la vita stessa con il suo costante conflitto tra luce e oscurità, il buono e il

malvagio, il dolore e la gioia, il tutto illuminato dal genio dell'artista.

Rembrandt trascorre undici anni di vita ad Amsterdam prima che accada qualcosa, qualcosa che era destino accadesse.

La società borghese, che da un lato possedeva un forte senso di orgoglio nazionale e dall'altro era culturalmente limitata, stava diventando sempre più insopportabilmente arrogante; aveva bisogno di eleganti, festose pitture che esprimessero soddisfazione per ciò che avevano raggiunto e niente più. La borghesia non sentiva alcun bisogno di sollevare il velo del lusso rivelando l'altro lato, il vero lato della vita.

Questi "innovatori prendevano rapidamente coscienza" (nelle parole del poeta belga Emile Verhaeren, uno dei più autorevoli esperti della vita di Rembrandt) ancora *"ammettevano libertà di pensiero, ma non libertà di azione. Non appena avevano liberato delle idee, mettevano in catene le relative azioni"*.

Costoro non riconoscono immediatamente Rembrandt come un loro nemico giurato. Inizialmente la sua movimentata gaiezza e apertura piace a tutti. La gioventù, dopo tutto, è un periodo di turbolenza.

Questo chiassoso gigante dai capelli rossi, figlio di un mugnaio di Leyden, sposa una ragazza orfana di un'importante famiglia altolocata della Frisia, tutto il meglio. Alla fine, più che un borghese, era uno che aveva provato ad inserirsi nel mondo della società in questo modo, entrando così nel circolo chiuso.

Ma, meraviglia delle meraviglie, il matrimonio non rende maturo Rembrandt, e Saskia Van Uylenburgh non si adatta ad essere una ben educata, noiosa, composta, ed efficiente moglie, il destino che spetta alla moglie di un borghese olandese.

Nella casa in Jodenbreestraat le feste si susseguono, una sull'altra e Saskia, insieme a Rembrandt e ai suoi amici, innalza il calice alla gioventù, alla felicità, all'onnipotenza dell'arte.

Rembrandt concepisce abiti per lei, ognuno più fantastico del precedente; dipinge un ritratto dopo

l'altro, senza smettere di ammirare sua moglie sempre diversa, sempre meravigliosa.

A prima vista non c'è nulla di strano in questo: spensierati festeggiamenti e predilezione per la bella vita, non sono certo una rarità in un'Amsterdam amante del divertimento e rumorosa.

Forse Rembrandt, sta anche lui prendendo parte alla generale "festa del compiacimento"? Forse nel collezionare pitture e sculture, pietre preziose e sete orientali sta omaggiando lo stesso dio del guadagno che ha così tanto pronto seguito qui?

Ma questa è solo una prima impressione. Sempre più spesso Rembrandt stupisce il prossimo con il suo comportamento ai mercati delle aste, tenuti di tanto in tanto ad Amsterdam. Lui immancabilmente gonfia il prezzo degli oggetti d'arte in vendita, pagando due o tre volte il prezzo corrente, senza rinunciare mai all'occasione di dire che lo sta facendo per spingere il testardo borghese a rispettare e valorizzare l'arte.

E allora volentieri lascia i suoi costosi "*chef's d'oeuvres*" a colleghi artisti che potrebbero imparare da questi.

E lui stesso non ammira semplicemente questi tesori. La famosa pittura "*L'uomo dall'elmo d'oro*" non è altro che un ritratto del suo anziano fratello, un ritratto che ha uno speciale significato, dove il festoso luccichio dell'oro, reso in modo così stupefacente dalla pittura, contrasta in maniera inquietante con il volto contadino, austero e scavato, di suo fratello.

Adorna Saskia di gaie sete, perle e piume esotiche, solamente per allontanare il puritano grigiore e la monotonia, le gorgiere inamidate strette attorno al collo, i neri cappelli borghesi tristemente increspati.

È ansioso di impiegare la possente forza della sua tavolozza per mostrare alla gente quanta diversità c'è in questo mondo. Un figlio del nuvoloso, quasi incolore nord, si sforza di prendere tutto nelle sue mani: la limpida semplicità delle statue dell'antica Grecia, così come l'inebriante, sconosciuta, colorazione delle miniature indiane e persiane.

"Più aveva dovuto dipingere tipici abiti neri, più sentiva il bisogno di divertirsi con i colori quando non aveva ordini da evadere" scrisse uno storico.

Spesso rifiuta commissioni, preferendo dipingere la sua Saskia o sé stesso, ancora e ancora con fantastici abiti, ora come un ufficiale in armatura, ora con insoliti copricapi, intrappolati in catene d'oro. Questo allegro gioco del pennello, rompendo con quel perbenismo borghese sempre sul punto di compiere grandi imprese, comincia ad apparire un po' strano. Ancora più strana è la passione dell'artista per le aste e l'impetuoso temperamento nelle trattative.

In un'occasione gonfia il prezzo di "*Ero e Leandro*" di Rubens a 424 fiorini. Nessuno dei facoltosi presenti era disposto a pagare tale somma. Neppure Rembrandt aveva tanti soldi. Senza offerte compra il dipinto: tra lo stupore generale prende in prestito la somma necessaria sul posto dal marito della donna alla quale appartiene il dipinto.

In un'asta due anni dopo cerca di acquistare il famoso dipinto di Raffaello che ritrae Baldassarre Castiglione. A contendergli l'acquisto del dipinto era un certo Spaniard, agente del ricchissimo principe della diplomazia francese, il Cardinale Richelieu.

Rembrandt è obbligato a farsi da parte, ma ecco che nella sala dell'asta, sotto lo sguardo di derisione dei suoi detrattori, tira fuori il suo album sempre presente, e traccia in modo febbrile uno schizzo del dipinto, annotando a margine "*Conte Baldassarre Castiglione, venduto alla Francia per 3.500 fiorini*".

Tale somma è oltre le possibilità dell'avventato Rembrandt che ha già accumulato consistenti debiti.

I suoi familiari, che sono abituati a trattare il denaro con rispetto, sono sinceramente preoccupati.

Di tanto in tanto lo rimproveravano per lo sperpero del patrimonio della moglie, per la sua selvaggia stravaganza, per le sue inaudite spese in "abiti e vanagloriose avventure".

Cercando di difendere la sua indipendenza e restio ad ammettere qualunque tipo di intrusione nella sua vita, Rembrandt inizia una causa ... e perde.

Il tribunale, nato dal potere del denaro per rendere omaggio a questo potere sopra ogni altra cosa, emana il suo primo avvertimento a questo trasgressore delle norme e dalle intoccabili regole della rispettabile vita borghese.

Così una crepa appare, una che nel tempo diventa una voragine.

Cominciano a tenerlo d'occhio e a sparlare di lui. Molti dei suoi amici lo abbandonano.

Nonostante questo è allegro, giovane e forte. Ha al suo fianco l'amata moglie, i suoi devoti allievi. Il suo occhio diventa più acuto giorno dopo giorno, la sua mano è sempre più sicura. Per ora gli ordini continuano ad arrivare.

Il 1642 è un anno fatidico nella vita di Rembrandt. In gennaio riceve un ordine per un ritratto di gruppo di una corporazione militare volontaria istituita da ricchi borghesi di Amsterdam. Diciassette ufficiali, la crema della corporazione capeggiata dal capitano Banning Cocq, devono essere ritratti: ognuno di loro ha pagato cento fiorini per il diritto di essere dipinto sullo stesso livello degli altri. Dopo alcuni veloci schizzi preparatori e studi, Rembrandt si mette al lavoro con spirito di rivalsa.

Il dipinto, concluso intorno alla metà dell'anno, prende il nome di "*La ronda di notte*".³ L'opera scatena una tempesta e completa la spaccatura tra Rembrandt e la borghesia dominante. Ogni cosa ne "*La ronda di notte*" era anticonvenzionale, cominciando con la scelta del tempo e ambiente e finendo con gli abiti e il posizionamento dei personaggi ritratti. Secondo una lunga consolidata tradizione i membri della corporazione dovevano essere collocati attorno al presidente, che occupava il centro. Ogni membro avrebbe dovuto essere chiaramente visibile.

E davvero chi avrebbe pagato cento fiorini per comparire in lontananza indistintamente da qualche parte sullo sfondo, nelle tenebre, o rimanendo

³ Solo recentemente è stata spiegata l'origine di questo titolo. Poco tempo dopo il completamento del dipinto questo fu collocato nel salone della Gilda della guardia civile di Amsterdam, dove è rimasta esposta per più di due secoli. La torba veniva bruciata nel camino del salone e uno strato di fuliggine presto copri il dipinto. Col tempo i colori si affievolirono, le ombre profonde persero la loro trasparenza e parve agli osservatori male informati che la scena fosse ambientata di notte. Fu solo nel 1946-47 che il dipinto fu sottoposto ad un accurato restauro, e riguadagnò la sua luminosità, rivelando tutta la ricchezza dei colori di Rembrandt. La scena, come era prima creduta, non è affatto una scena notturna. Il gruppo di guardie armate avanza verso l'osservatore dalla profondità di una porta coperta. L'accecante luce del sole, che potrebbe essere coperta da una nuvola, combatte con ombre confuse avvolgendo ogni cosa intorno, mostrando ancora una volta con quale forza Rembrandt sappia comunicare il movimento della luce e dell'aria che conferisce ai suoi dipinti come una tangibile sensazione di vita.

difficilmente identificabile, uscendo fuori da dietro la schiena di qualcun altro?

È una strana, incomprensibile scena che Rembrandt dipinge: dalle confuse profondità della pittura un gruppo di uomini armati, illuminati da una luce ultraterrena, muovono verso l'osservatore. Questa luce palpitante fluendo dalla sinistra cade ora su una parte di una figura, ora su un elmo brillante, tirandolo fuori dall'oscurità spettrale; illumina una lancia affilata e lascia il volto in una misteriosa semioscurità, illumina vivacemente una specie di fanciulla - che Dio sa da dove viene - vestita in seta e oro posizionata tra i tiratori.

Che cosa significa tutto questo? E perché invece dei diciassette uomini che avevano pagato l'artista ci fa trovare ventotto uomini dipinti?

I rispettabili membri della corporazione guardano con perplessità il lavoro concluso.

Cos'è dunque per loro che ha spinto Rembrandt ad aumentare il numero delle figure della composizione, a creare un'atmosfera di allarme marziale, a intensificare l'impressione di una massa di persone in marcia verso l'osservatore? Cos'è dunque per loro quella ragazza vestita di bianco così espressamente estranea alla feroce battaglia di luce e buio?

Uno scandalo sta nascendo. Molti chiedono la restituzione dei cento fiorini. Apparire da qualche parte nei lati o sullo sfondo tra volti completamente sconosciuti, tra lance incrociate, che per inciso da lungo tempo hanno ceduto il posto agli archibugi - a che scopo questo?

L'arrogante capitano Banning Cocq non si riconosce nel dipinto.

Desideroso di non avere più niente a che fare con Rembrandt, si rivolge ad un altro pittore, Bartholomeus Van der Helst, chiedendogli di recuperare al dipinto la sua somiglianza.

Il trentenne Van Der Helst riconosce la sua inferiorità rispetto a Rembrandt e rifiuta.

Anche Rembrandt rifiuta di correggere qualsiasi cosa nel dipinto. Lancia la sua prima sfida agli avari, i quali presumono che il denaro possa comprare ogni cosa, persino la coscienza di un artista.

Molte dispute sorgono sulla "*Ronda di notte*" durante la vita dell'artista, così come dopo la sua morte. Ancora oggi rimangono molti misteri sul quadro.

Forse la sua ansiosa, pesante atmosfera, invasa da terribili presentimenti, riflette l'ansietà spirituale di Rembrandt, la sua insoddisfazione verso la vita che lo circonda.

Potrebbe essere che l'insolito "*Ronda di notte*" sia la sola possibile forma di protesta contro le costumanze pompose, la falsa ostentazione dei ritratti di gruppo.

Una sola cosa è chiara: la storia di "*Ronda di notte*" è solo l'anticipazione della drammatica spaccatura con quella società borghese che pensava di aver raggiunto la perfezione. Il dipinto con forza riflette l'istintivo odio dell'artista per la proprietà borghese e per i costumi borghesi, le loro ostentazioni, il volgare perbenismo.

D'altro canto la società borghese reagisce contro di lui nello stesso modo.

Sebbene i clienti accettino il dipinto "*proprio per questa volta - dopotutto è stata dipinta da Rembrandt*" - i borghesi offesi non perdonano niente e non dimenticano niente. Il freddo distacco, che da lungo tempo era nell'aria, diventa una parete di ghiaccio. La "società" non ha intenzione di sopportare le stranezze di Rembrandt più a lungo.

Ma perché questa frenetica, ostinata persona, quando dipinge la Madonna, la rappresenta come una semplice contadina olandese con un cappellino bianco e scarpe di rozza fattura? Perché questa passione per vestiti moderni? I personaggi biblici sono vestiti come olandesi e - per quanto possa sembrare strano - quando l'artista dipinge scene bibliche, non sta affatto trattando antiche leggende, ma parlando con angoscia spirituale di verità, falsità, bassezze, ipocrisie, concernenti i dolori e le gioie della vita.

A una calamità ne segue un'altra. Nel 1642, immediatamente dopo lo scandalo riguardante "*La ronda di notte*", Saskia in modo inaspettato muore. E lascia il figlio Tito di sei mesi tra le braccia di Rembrandt.

In questo difficile momento Rembrandt è privo del suo solo sostegno. Saskia era la vera incarnazione di quel mondo ove era entrato, un mondo pieno di fresche

speranze, il bicchiere di vino innalzato. Ora questo mondo mostra l'altra faccia. Rembrandt è sopraffatto dalla prematura morte della sua amata. Uno dei suoi pochi amici rimasti, un poeta e cittadino influente della città di Amsterdam, Jan Six, lo invita in campagna e lui lascia la città per cercare di dimenticare i suoi problemi. Partito per la campagna, esplora intorno e dedica il suo tempo al disegno.

Lui che mai prima era stato realmente attratto dalla pittura di paesaggio, presto raggiunge una maestria anche in questo genere. In più trasforma l'essenza stessa dell'arte della pittura di paesaggio. Al posto dei paesaggi comunemente preferiti, irreali con montagne, valli, cascate tempestose e rovine spettacolari e romantiche, si apre alla poesia di questa pianura genuina, ricca di quieto fascino. Letteralmente con pochi tratti della sua leggera matita di grafite raccoglie nel suo album i campi sconfinati con i loro mulini a vento, i quieti villaggi sul bordo dei canali, le sonnolente mandrie di bestiame al pascolo. Questi schizzi sono quasi magici, realizzati in modo stupefacente con così semplici mezzi da sembrare alla portata di tutti.

Ma non è la placida vita della natura, piuttosto è la vita umana con le sue passioni e le sue tempeste che lo attraggono in modo irresistibile. Così ritorna ad Amsterdam. Ritorna insanguinato, ma intatto.

Come prima è in rapporti buoni e cordiali con i suoi rimanenti allievi. Le sue parole di consiglio sono pure e disinteressate. Da loro non pretende obbedienza, solo onesta e sincera devozione all'arte. Quando c'è bisogno posa da solo per il suo giovane allievo Carel Fabritius per la figura del boia ne "*La decapitazione di Giovanni Battista*", completamente incurante di presentarsi in un ruolo così poco nobile.

Quando si parla di arte relega tutto ciò che è strettamente personale in secondo piano.

"*Dai più di quello che prendi*". Ripete sempre ai suoi allievi. E in questi anni difficili, quando subisce solo colpi su colpi, tira fuori la massima potenza del suo genio.

E in modo sorprendente, più crudeli e più spietati sono questi colpi, di più il suo lavoro risplende in abilità, profondità e umanità.

Non c'è più alcuna traccia di quella precedente frenetica *Joie de vivre*. Ora i suoi ritratti colpiscono con la loro forza trattenuta, il loro profondo intimo dramma. I soggetti dipinti sono immersi nei pensieri. I loro volti esprimono le più impalpabili ombre dell'attenzione al movimento, speranza, fede, sofferenza

....

Ogni giorno che passa lo trova condotto sempre più lontano dalla precedente cerchia di conoscenti. Ora impiega la maggior parte del suo tempo con allievi, con i saggi amanti di libri del ghetto di Amsterdam, con i poveri e i loro bambini. E nei suoi dipinti in tema biblico i caratteri della vita contemporanea emergono con sempre maggiore chiarezza.

Nel 1646 realizza "*La sacra famiglia*" dove, dietro l'austera, solenne cornice architettonica, inaspettatamente troviamo l'interno di una povera casa di campagna e una semplice famiglia contadina: il padre occupato nel suo lavoro quotidiano e la madre in una cuffia bianca che tiene un bambino nel suo grembo, prelevato da una culla di vimini. Questo è ciò che significa sacralità per Rembrandt!

Due anni più tardi dipinge un quadro basato sulla parabola del buon samaritano. Come sempre i personaggi tratti da storie del vangelo sono vestiti come olandesi, tranne il samaritano, che indossa uno strano copricapo che può sembrare un turbante. Il dipinto è un'appassionata invocazione all'umanità, alla fratellanza, amore e carità.

Ma i borghesi non hanno mai conosciuto nulla che ricordi la carità. E continuano a respingere Rembrandt. Non riceve ordinativi ed è sull'orlo della povertà. È aiutato solo da pochi veri amici: Jan Six, il calligrafo Coppenol e la sua domestica Hendrickje Stoffels.

Rembrandt ci ha lasciato diversi ritratti di questa adorabile ragazza dagli occhi delicati e attenti. Da uomo solo trovò in lei una vera e fedele compagna.⁴

⁴ Nel rispetto della volontà di Saskia, Rembrandt non era intenzionato a sposarsi un'altra volta. Se lo avesse fatto avrebbe dovuto restituire quello che era rimasto del patrimonio

Ma qui più che mai l'ipocrisia infila le sue viscide dita nella vita di Rembrandt. Il parroco emana pressanti avvertimenti contro Hendrickje. Non le è permesso ricevere i sacramenti. Voci maligne volano in città. La vita trascina Rembrandt sempre più in questo vortice. Infine la totale rovina. Come un debitore fallito Rembrandt è privato -per effetto di una decisione della Corte- dell'affidamento del figlio. Le risorse destinate da Saskia nel suo testamento per l'educazione di Tito sono messe a disposizione di due ottusi borghesi e loro non lasciano a Rembrandt un fiorino: per loro è "*incapace di gestire il suo denaro*".

La casa e tutti i suoi beni sono messi all'asta per pagare i debiti.

I sacchi di denaro che in tempi passati erano obbligati a farsi da parte alle aste ora pagano una miseria per quelle cose che Rembrandt aveva collezionato con tanto amore per tutta la vita. Ecco una lista, lontana dall'essere completa, degli articoli venduti: due dipinti di Raffaello, opere di Giorgione, Tiziano, e Palma il vecchio e altri connazionali di Rembrandt, Gerhaert van Leyden, e il memorabile Lucas Van Leyden; incisioni di Mantegna, Schongauer, e Dürer; dipinti e disegni di Fleming, Adriaen Brouwer, l'olandese Jan Lievens e anche Hercules Seghers e pittori affini nessuno dei quali veramente compreso, se non da Rembrandt.

Le sculture sono messe all'asta insieme ai dipinti: antichi lavori in marmo, un busto di Omero, sedici busti di imperatori romani, la statua di un Negro scolpito al naturale su ordine di Rembrandt. Anche i suoi antichi arredi spagnoli sono venduti. Cornici di specchi in ebano fatti di fragrante legno di sandalo. Delicate porcellane cinesi, un'enorme collezione di armi da tutto il mondo, tutte queste cose passano in mani avidi. La

della sua defunta moglie alla famiglia Uylenburgh, nel qual caso i suoi debiti avrebbero soverchiato i suoi averi.

Hendrickje Stoffels non desidera accelerare la prematura rovina che Rembrandt ha di fronte. Questa semplice contadina si elevò al di sopra degli imperanti pregiudizi del suo tempo.

Neppure la scomunica potè farle abbandonare Rembrandt. Insieme affrontarono tutte le prove. Per Rembrandt la vita con Saskia era una vacanza; Hendrickje Stoffels divenne la sua vera compagna nelle battaglie della vita. Lo scrittore e storico olandese Cornelius Kelk, riferendosi a Hendrickje, scrive che noi possiamo sempre riconoscerla in una nostra semplice, industriosa, popolana. Uno dei migliori ritratti di lei eseguiti da Rembrandt è esposto al Louvre.

casa di Jodenbreestraat è svuotata di ogni suo contenuto.

Braccato e perseguitato, Rembrandt trova sistemazione insieme a Tito e alla fedele Hendrickje in un quartiere impoverito in Rosengracht Street, all'ingresso del ghetto.

È qui, in circostanze indipendenti dalla sua volontà, che i dipinti di Rembrandt, pur appearing già prossimi alla vetta della perfezione, acquistano ancora la forza di una maggiore grandezza. La precedente liscia superficie delle sue tele diventa più ruvida, irrequieta, ondulata come se i suoi dipinti fossero nati da una ribollente mistura di oro scuro, bronzo e pietre preziose.

Dipinge ritratti di Hendrickje. Però non la riveste di ricchi vestiti e non l'adorna di perle come era solito fare con Saskia. Le sue sole qualità umane bastano. Dipinge anche Tito, debole, malato, assorto nella lettura; si compiace dei giochi di luce solare come delicate carezze sul pallido viso di suo figlio.

E finalmente dipinge un quadro della flagellazione di Cristo per ribadire con ancora maggior forza l'ingiustizia che lo assedia. Tutto quello che Rembrandt ha vissuto è riportato in questo ritratto di un uomo tormentato, ma non spezzato, le sue mani sollevate in alto e legate al palo. E non è significativo forse che la figura del boia sulla sinistra sia vestita con ricchi abiti olandesi, dalle soffici maniche a fessura?

Questa è una delle storie che delinea la moralità dei carnefici del tempo di Rembrandt.

Quando il nuovo municipio della città di Amsterdam è completato, si decide di decorare il salone con ampi pannelli sulla parete. Inutile dire che gli ordini sono inoltrati ad artisti di natura più compiacente rispetto a quella di Rembrandt. Ma il quarantacinquenne Govaert Flink in modo inaspettato muore e, alla fine di tutto, una parete ricade nel destino di Rembrandt. È ritenuto adatto a realizzare una delle scene che rappresentano *"La cospirazione di Claudio Civile"*, un episodio storico del periodo della dominazione romana in Olanda.

"Rembrandt infuse a tal punto il suo dipinto di dramma", dice Cornelius Kelk, *"che gli amministratori*

*rimossero il pannello dal municipio: era un appassionato e avvincente lavoro e fatto nondimeno conforme al gusto corrente*⁵.

Nonostante il suo disperato bisogno Rembrandt è troppo orgoglioso per chiedere di essere pagato per un lavoro che è stato rimosso. E allora gli "Shylock" olandesi strappano via un quarto dell'enorme tela a vantaggio dei creditori di Rembrandt⁵.

Questi sono i colpi inferti dal destino all'artista.

L'autoritratto del 1660 ci mostra il Rembrandt di questo periodo. Sta davanti al cavalletto mentre impugna una tavolozza e un mucchio di pennelli. La sua testa è coperta con un copricapo di lino bianco. I riccioli rossi, ribelli, sono scomparsi.

Corti capelli grigi incorniciano il suo viso prematuramente invecchiato, dove la vita ha lasciato le sue crudeli tracce. Due profonde rughe corrono dai lati del suo largo, naso carnoso, saltando giù verso i suoi radi baffi cadenti. Le sue sopracciglia sono dolorosamente cresciute, la sua fronte grumosa è increspata. E solo i suoi saggi occhi raccontano, penetranti e silenziosi, i residui di forza ancora nascosti dentro.

Quella forza appare una volta di più con impareggiabile luminosità nel dipinto ora conosciuto in tutto il mondo come "*Gli ufficiali di campionamento della gilda dei drappieri*".

Nel 1661 gli ufficiali della Gilda dei drappieri di Amsterdam commissionano a Rembrandt – quasi con un atto di pietà – un ritratto di gruppo.

Rembrandt non aveva più ricevuto ordini di questo tipo nel frattempo. Vecchio e debole dimentica tutti i suoi guai e mette giù il lavoro. Dedica almeno due anni al dipinto. È come se stesse tirando le somme di tutte le sue esperienze e ricerche.

... Cinque ufficiali con cappelli a tesa larga neri sono seduti ad un tavolo coperto con un tappeto di panno. Un servo a testa scoperta sta sullo sfondo. La sua faccia, che esprime una pronta obbedienza e niente altro, quanto è diversa dalla sicurezza di sé e dal viso

⁵ Quella parte ora costituisce la rinomata pittura "Il giuramento dei Batavi" conservato nel Museo Nazionale di Stoccolma.

autoritario degli ufficiali! Tutte le figure qui sono disegnate con estrema chiarezza e semplicità. I campionatori non stanno posando. Per niente. Come sempre Rembrandt sta cercando di catturare il movimento della vita, anche la sua eterna, apparente, immobilità. Gli sguardi degli ufficiali sono indirizzati verso qualche punto immaginario collocato dietro l'osservatore; forse là c'è una porta che è appena stata aperta e qualcuno è entrato nella stanza dove loro sono seduti. Il presidente della gilda inizia ad alzarsi, preparandosi ad incontrare la persona che è entrata... L'atmosfera di attesa, l'accento di movimento, lo sguardo interrogativo del Presidente, tutte queste cose infondono al dipinto vita, un'aria naturale.

E i colori sono così stupefacenti!

Una calda luce alla Rembrandt, fluisce dalla sinistra, illumina le facce e i collari quadrati giallo biancastri, relega ogni cosa in una trasparente, luminosa, penombra. Le camicie nero-marrone sullo sfondo dei muri della Gilda e la brillante vampata di luce rossa che si solleva dalla tovaglia, lavorano insieme in potente solenne accordo.

La pittura di ritratto olandese non ha mai conosciuto niente di meglio, non ha mai conosciuto una così perfetta coerenza di pensiero e forma.

Il denaro ricevuto per il dipinto copre i debiti di Rembrandt in esigua misura. La sfortuna continua a perseguirlo. Nel seguente anno 1662 Hendrickje muore e nel 1668 muore il suo unico figlio Tito, appena sposato.

Rembrandt non sopravvive a lungo a suo figlio. Dimenticato da tutti muore poco dopo. Soltanto una criptica registrazione nel libro della chiesa Wester di Amsterdam ci dice il giorno della sua morte, 8 ottobre 1669. Sempre là, una riga breve d'inventario del tempo della sua morte riporta: *"abito di lana e lino e gli strumenti del suo lavoro..."*.

Durante la vita di Rembrandt, il mediocre pittore Miereveld e Van der Helst erano universalmente considerati come i rappresentanti dell'arte olandese. Ma negli anni e nei decenni che seguirono, i lavori di

Rembrandt si aprirono la loro via nel cuore degli uomini in modo sempre più indelebile.

Ancora occorrono più di duecento anni perché l'umanità riconosca e apprezzi veramente Rembrandt.

Nel 1989 è inaugurata ad Amsterdam una mostra che raccoglie insieme tutti i suoi sconosciuti lavori, fino a quel tempo dislocati in luoghi diversi, soprattutto tra discendenti di amici dell'artista.

Quella mostra rappresenta il trionfo della giustizia.

L'uomo che spesso era stato misconosciuto nella sua terra natale, che era stato deriso, umiliato e insultato, ora è davanti al mondo in tutta la sua grandezza.

E Amsterdam, che aveva sottratto a Rembrandt tutto quello che poteva, Amsterdam, il luogo dove era morto in povertà, si arricchisce, raccogliendo larghi tributi dalle migliaia di persone che venivano a omaggiare l'immortale genio di Rembrandt⁶.

La pietra tombale

Dal momento nel quale la vedemmo nell'oscuro vagone, "*la coppia felice*" divenne particolarmente cara al mio cuore. Quando mi capita di visitare l'Ermitage io non smetto di ammirare la solare cordialità di Danae. E il ritorno del figliol prodigo? Dove si può trovare qualcosa di paragonabile in termini di tragedia, umanità straordinaria e semplicità?

Ma io devo solo chiudere i miei occhi e ancora una volta vedo la profonda oscura galleria, il vagone rosso sui rozzi binari, il bagliore delle torce, le intense espressioni dei soldati e lo splendente, felice sorriso dell'artista, sollevarsi fuori dall'oscurità.

Può sembrare strano, ma io ancora non posso evitare di pensare che lui ci vide, che si rivolse verso di noi dalla profondità dei secoli e sollevò la sua coppa in alto per brindare alla vittoria della luce sulle tenebre.

⁶ Nel 1956 una singolare cerimonia fu allestita per commemorare il 350 esimo anniversario della nascita dell'artista. Un gruppo di persone in antichi vestiti e armati con archibugi e lance marciò attraverso le strade della città e si fermò davanti al corridoio coperto di un antico edificio. Qui il gruppo velocemente si riordinò e deliziò i passanti con la visione di un animata versione de "La ronda di notte". I costumi che indossavano erano precisi fino all'ultimo dettaglio. Persino la ragazza in bianco, un simbolo dell'Olanda vittoriosa, era tra loro. Così fu che i discendenti di Banning Cocq riabilitarono dalla loro colpa i predecessori.

Dopo aver messo da parte il dipinto, con la tela che ancora brillava nell'oscurità, vedemmo un altro Rembrandt, "*Il rapimento di Ganimede*".

Il paffuto, biondo ragazzo tirato per i vestiti che grida terrorizzato, respingendo la vigorosa aquila, e si protende indietro verso il suolo, quanto è tipico di Rembrandt!

Anche qui, attraverso l'ingenua e a prima vista strana riproposizione dell'antico mito di un giovane avvenente ragazzo, trascinato via sull'Olimpo da Zeus, apparso nelle sembianze di un'aquila, possiamo vedere un'irresistibile attrazione per ciò che è semplice e terreno.

Dietro Ganimede è "*La Venere dormiente*" di Giorgione, un dipinto conosciuto attraverso infinite riproduzioni. Come sono fluide le sue linee. Che sereno sentimento di quiete e pace e purezza spirituale!

La meravigliosa donna dorme nuda in un prato fiorito e ogni cosa intorno veglia sul suo sonno. Non una foglia si agita sugli alberi; una nuvola d'oro è congelata nel cielo. Le leggere linee delle colline in lontananza sembrano imitare le linee del suo corpo addormentato.

Probabilmente non troverete un altro dipinto dove l'idea della meraviglia dell'umanità e la sua culla, la terra, sia espressa con tale chiarezza, con tale elettrizzante semplicità.

Il veneziano Giorgione da Castelfranco, l'uomo che ha dipinto quest'opera, morì all'età di trentadue anni, durante la peste che infuriava in Italia nel 1510⁷.

Sappiamo poco della sua vita: era avvenente, un esperto liutista e, più di ogni altra cosa amava, dipingere.

Nel suo "*Vite degli artisti*" Vasari scrive di lui: "*scelse la pittura come sua professione e tale era il dono ricevuto dalla natura che dedicò la sua vita a restituire alla natura la sua bellezza*"⁸.

Giorgione pone le basi per la brillante fioritura della pittura veneziana. Il grande Tiziano era suo compagno e allievo.

⁷ La leggenda dice che si ammalò dopo aver baciato la sua amata, che pure morì di peste,

⁸ Vasari, *Vite degli artisti*, Biografie dei più eminenti architetti, pittori e scultori italiani, Londra 1960, pag.198)

Chissà quali gioie Giorgione da Castelfranco avrebbe potuto offrirci se non fosse stato privato della vita così presto!

Ma questo dipinto è sufficiente per assicurargli eterna fama, così potente nel sentimento di amore filiale verso la natura e verso la sua meravigliosa creatura, l'umanità.

Dietro la "*Venere dormiente*" un altro dipinto emerge dall'oscurità: "*L'Agnese genuflessa*" con meravigliosi occhi neri rivolti verso il cielo. Le punte delle sue dita, unite in preghiera, hanno una gentile lucentezza rosa. I capelli folti e lunghi ricoprono la carnagione scura del suo corpo nudo.

Una straordinaria espressione di impotenza della gioventù che trafugge il cuore e allo stesso tempo come un sentimento di pacata virtù!

Porto la torcia un po' più vicino e osservo il segno largo spolverando lettere scure su uno fondo dorato opaco: José De Ribera, "lo Spagnoletto".

Là c'era una parte evidente della preziosa catena che lega secoli, generazioni, paesi. Ogni paese le ha forgiato un anello.

Che cosa ci avrebbe lasciato la Spagna del diciassettesimo secolo se non avesse avuto Cervantes, Ribera, Velzquez, Murillo? La memoria di sanguinose guerre, i gesuiti, la crudele tirannia degli Asburgo?

Quanto più poveri saremmo tutti se il mondo non avesse conosciuto Raffaello, Michelangelo, Durer, Holbein, Surikov, Repin, Kramskoy, Levitan!

Siamo cresciuti abituati a questi nomi come alla luce del sole e all'aria. E così parliamo di luce alla Rembrandt, di autunno alla Levitan, ampiezza alla Repin. Loro ci hanno permesso di avere una così ampia visione del mondo intero con i suoi colori innumerabili e la sua varietà infinita.

Eravamo accompagnati da questi artisti lungo le distese del Volga, mentre ascoltavamo le canzoni tristi dei traghettatori; abbiamo guardato dentro gli occhi di Ivan il terribile impazzito dal dolore; abbiamo vagato attraverso i malinconici boschi autunnali fuori Mosca; siamo stati portati via alla volta della lontana Italia a camminare attraverso le sue colline e assolate e valli, a conoscere la sua gente. Abbiamo fatto

amicizia con uomini giovani e vecchi, studenti e soldati, contadini e operai. Le loro vite sono divenute inconsapevolmente parte delle nostre vite, nostra conoscenza, nostra esperienza.

Mai prima io avevo visto con questa potenza e chiarezza l'universale valore dell'arte come in quel momento quando, torce alla mano, ci piegammo sopra questi dipinti nella oscura, remota miniera.

"Hanno infierito su tanta bellezza". Sussurra Zakharov. Si sta accovacciando vicino a me impugnando la torcia. Mettendo a lato Sant'Agnese, esaminiamo *"Diana di ritorno dalla caccia"*. Anche nella debole, tremolante luce, il dipinto splende come un arcobaleno dopo la pioggia, assorbendo goccia dopo goccia tutti i colori del mondo. Il mantello rosso di Diana e l'oro dei suoi capelli si intrecciano con un filo di perle, il muscoloso, abbronzato satiro, le piume insanguinate di un drago abbattuto dalla cacciatrice, il grigiastro pelo della lepre, il naso umido del cane che annusa, la luce nei suoi occhi, tutto è dipinto con tale ricchezza che cattura l'anima.

No, questo non è Rembrandt con la sua profondità, con la sua angoscia, neppure Ribera acceso da un fuoco bruciante e segreto. No, questo è Peter Paul Rubens. Il "fortunato" Rubens..."

"Nato con la camicia" e forse il detto era appropriato. E davvero chi altri è stato così viziato e protetto dal destino?

Una giovinezza spensierata, anni di studio in Anversa, quindi un viaggio in Italia: Venezia, Mantova, Genova, Roma....

All'età di ventiquattro anni è già il pittore di corte di Vincenzo Gonzaga, duca di Mantova. Le guerre stanno infuriando nella sua nativa Olanda, ma lui è indaffarato a padroneggiare le finezze della tavolozza di Tiziano e affinare il suo ingegno in tranquille dispute con gli umanisti mantovani.

Rubens ritorna ad Anversa non molto tempo prima dell'armistizio di dodici anni tra la Spagna e le province del nord. Nel giro di un anno è il pittore di corte per i regnanti di Olanda e Spagna, Isabella e Albert.

Sposa la meravigliosa Isabella Brant, figlia di un rispettabile cittadino di Anversa. Ricostruendo un'abitazione, che ha acquistato in una tranquilla strada⁹, la trasforma in base ad un personale progetto, in un grande palazzo in stile italiano e li conduce una vita brillante e attiva.

Ha amici tra le persone più colte del suo tempo: storici, filologi, editori, mecenati.

Mantiene prolungate relazioni con noti mecenati delle arti, delle scienze, in Francia e in Olanda. Si interessa al lavoro del matematico italiano Girolamo Cardano, agli scritti del poeta francese Guez De Balzac, ai lavori del giurista olandese Hugo Grotio.

Inoltre manifesta eccezionali capacità come diplomatico. Come ambasciatore -tra Isabella e Albert- spesso viaggia a Madrid, Londra e Parigi.

È proprio Peter Paul Rubens che prepara il trattato di pace del 1630 tra la Spagna e l'Inghilterra, alleata all'Olanda. E oltre a tutto ciò, dipingere, dipingere e ancora dipingere.

Rubens non è uno di quelli che ottiene il riconoscimento dei propri talenti troppo tardi nella vita. Lui stesso è l'artefice e il testimone della sua fama che, insieme alle sue tele, si diffonde in tutto il mondo.

È denominato "*il re dei pittori e il pittore dei re*". Non solo Isabella e Albert, ma anche la regina di Francia Maria Medici, ha fatto ricorso al suo servizio. Riproduce la sontuosa storia del suo regno raccolta in ventuno dipinti.

Trittici d'altare per eleganti chiese cattoliche, scene mitologiche e bibliche, ritratti di famiglia, rappresentazioni di leggendarie battaglie, paesaggi. Dipinti di personaggi in lotta con bestie selvagge, allegre e rumorose feste rurali, sarebbe un'impresa

⁹ Questa abitazione era stata acquistata non molto tempo dopo il concilio della città di Anversa e accuratamente restaurata sulla base di schizzi di Rubens. Il giardino interno con le sue fantastiche statue e una lussureggiante distesa di fiori, le stanze, gli arredi, gli spazi, i libri, lo studio ben illuminato, ogni cosa qui respira l'amore per la vita di Rubens che quasi sembra sia prossimo a ritornare e ancora una volta l'aria si riempie delle grida eccitate della sua famiglia e dei numerosi ospiti, e quelle compagnie con le quali tanto amava spendere le sue ore tranquille. Un monumento a Rubens, una maestosa statua, si può trovare ad Anversa di fronte alla Cattedrale dove sono conservate due pale d'altare che dipinse quando tornò a casa dall'Italia, le prime opere che lo resero famoso.

elencare tutta la produzione del suo incredibilmente prolifico pennello.

Circa tremila dipinti e studi, senza considerare le incalcolabili incisioni, disegni e schizzi, il cui totale lascia muti dallo stupore.

Ciascun dipinto di Rubens sembra rispecchiare la sua felicità, la sua energica esistenza.

Tutto ciò che il suo pennello tocca comincia a ricevere linfa e sboccia.

Le sue madonne dalle guance rosate sono prive di ogni ombra di santità. I suoi apostoli sono anziani fiamminghi invidiabilmente semplici e floridi; le sue eroine mitologiche sono bellezze di Anversa ben nutrite che amano il buon cibo e fanno festa a volontà. Il suo Cristo è un atleta con muscoli superbamente sviluppati; l'artista è molto più interessato al gioco dorato dei capelli di Maria Maddalena che ai suoi slanci spirituali.

No, non è Rembrandt, solenne, pieno di tristezza, profondo e penetrante, severo e spietatamente sincero.

Ma la gente ha bisogno anche del canto di salute e gioia di Rubens, non è forse così?

Per quattro secoli quel canto ha risuonato con immutata sonorità e purezza. Generazioni di artisti hanno imparato da Rubens e continueranno ad imparare l'amore per la vita in tutta la sua illimitata ricchezza di colori. Intere generazioni sono state deliziate e continueranno ad essere deliziate dalle opere di Rubens, distinguendo nei suoi dipinti i volti di abitanti delle Fiandre amanti della libertà, una terra di coraggiosi e allegri *Geuzen*, la terra di Uelenspiegel e Lamme Goedzak.

"Compagno tenente". Dice Kuznetsov, forzando il passaggio all'interno del vagone. Sta balbettando ancora più del solito per l'eccitazione. Il suo berretto è scivolato indietro sulla testa e sua benda di garza è coperta di polvere. *"Guarda là dietro il vagone!"*

Nel buio profondo della galleria le torce che i soldati tengono in mano saltano intorno e le cornici dorate brillano. Là, vicino alle pareti di pietra, una massa di dipinti giace ammicchiata. Ci sono contemporanei di Rembrandt, i *"piccoli olandesi"*, così denominati per via

delle piccole dimensioni dei formati delle loro opere. Là si vedono modeste scene animate: un vecchio commerciante di uccelli trattiene un gallo bianco con le sue nodose mani, mentre una ragazza olandese ben curata gli chiede il prezzo; il suo piccolo cane annusa l'aria che è piena dei più stuzzicanti odori; vicino giace una lepore morta e un grosso tacchino spennato appoggiato sul bordo di una cesta...

Dame vestite di seta suonano il clavicembalo; cavalieri suonano il violino sorridendo serenamente: corpulente mandrie di bovini al pascolo; persone che pattinano su canali ghiacciati; fiori e frutti, conchiglie di madreperla, tappeti, pesci d'argento, l'ordinata, colorata, sazia Olanda borghese, immortalata dai suoi artisti, giace sotto questa pietra tombale tra polvere e oscurità.

La maggior parte delle opere dei "piccoli olandesi" sono fatte su legno. Con cura le montavano pannello su pannello usando tavole di legno pulite senza nodi, di tiglio, pero, quercia e cipresso. Li hanno asciugati per anni, incollati insieme, puliti fino a che non diventavano lucenti come la seta, quindi trattati con olio e ancora una volta asciugati. Non è uno scherzo, se una goccia di umidità rimane, può deformare la tavola e piccole crepe possono espandersi in una rete attraverso i pigmenti vivi, come rughe sul volto di un uomo anziano. Ma i dipinti non devono invecchiare.

Nessuno forse vorrebbe dipingere figure sapendo che sono destinate a morire presto.

Gli uomini investono il loro lavoro con il sogno dell'immortalità.

Sollevo i preziosi piccoli dipinti uno dopo l'altro, i lati dietro sono leggermente umidi al tocco ...

Andate dentro qualunque museo, forse noterete un piccolo apparecchio di registrazione in una teca di vetro che si trova nascosta in qualche angolo.

È uno strumento per rilevare l'umidità atmosferica.

Pensate a coloro che per secoli si sono presi cura della vita dei dipinti. A coloro che li hanno protetti dal freddo e dal caldo, dall'umidità e dalla siccità, da dita maldestre.

E allora forse capirete cosa stiamo pensando mentre ci troviamo là, in quella galleria di pietra ammuffita.

Qualcuno può essere sorpreso di questo nuovo crimine commesso dai macellai di Maidanek, Auschwitz e Babi Yar? Una lunga catena di crimini troppo lungo dai primi roghi di libri, alle camere a gas mobili e le fosse piene di ossa umane.

Ancora una volta eravamo sbalorditi. Era là, il nazismo, a spedire l'umanità ancora in ogni maniera verso la sua vera fine.

Contiamo circa duecento dipinti che giacciono lungo la parete di pietra della galleria.

C'era il meticoloso Gerard Dou, il coloratissimo Caspar Netscher e Avercamp e *"Jan Brueghel dei velluti"* e Ferdinad Bol, allievo prediletto di Rembrandt. Qui c'era anche *"Il cimitero ebraico"* del profondo poeta e pittore Jacob Van Ruisdael, lo stesso pittore che tanto deliziò Goethe.

Ma cosa può esserci all'interno della cassa se tesori di questo valore sono ammassati nella polvere? In questi primi minuti di totale sbalordimento ce ne eravamo completamente dimenticati.

Era lì, appoggiata ancora al lato del vagone, piatta, incolore, perfettamente ricoperta di spesso compensato della larghezza di mezzo pollice. Ci sono alcune strane serrature attaccate alle fascette che tengono stretto il coperchio.

"Serrature con un segreto". Zakharov scuote la testa e solleva la torcia.

Cosa potrebbe esserci all'interno della cassa? Proviamo a tirarla via da un lato del vagone senza eccessiva difficoltà.

Misuro il lato lungo circa dieci piedi. E improvvisamente un'idea, come un lampo accecante: potrebbe essere...

"Ascolta" - dico con la massima calma possibile, spaventato di credere alle mie stesse parole - *"mi sembra che dovremmo portare indietro questa cassa al battaglione, probabilmente non saremo in grado di manomettere le serrature qui"*.

Strisciamo fuori dal vagone e, stringendoci l'uno vicino all'altro, lo spingiamo lungo i binari verso l'uscita

della galleria con le rozze ruote che stridono mentre procediamo.

A quel punto portiamo la cassa fuori dal vagone.

"*Attenzione!*". Senti dire qualcuno ora, sebbene non ce ne sia alcun bisogno. Se la cassa conteneva il più sottile piatto di vetro, sottile come una bolla di sapone, probabilmente non avrebbe riportato la minima crepa.

La cassa è portata fuori in verticale e con la massima cura riposta al suolo su una cinghia, sorretta dalle mani su tutti i lati. Una sottile striscia di cielo già brilla rossa su di noi; le ombre del tramonto giacciono nelle profondità della fessura. All'unisono tutti gli uomini strizzano gli occhi: dopo l'oscurità del tunnel qui sembra davvero luminoso.

Kuznetsov dimentica anche di spazzolarsi. È indaffarato in qualcosa di abbastanza strano mentre cammina quasi piegato come una ruota osservando l'area intorno ai suoi piedi.

Quindi mi chiama con un cenno e mi mostra una poco visibile depressione, le tracce di traversine sotto l'erba verde pallida.

Un'idea ingegnosa senza dubbio. La linea di trasporto sembra condurre dalla galleria alla superficie; le hanno rimosse e piantato l'erba. Scrupolosi tombaroli!

Dopo aver ripreso fiato carichiamo la cassa sul pick-up. Panchenko rimane dietro con sei soldati. Scarica provviste, pane, burro, generi alimentari in scatola.

Capitolo 3

Nel momento in cui la natura veniva conquistata dall'arte di Michelangelo ebbe il destino di essere soggiogata da Raffaello, il quale combinò arte e natura... in Raffaello si rivelarono con forza le più rare qualità del cuore.

Vasari, *Vite degli artisti*

La Madonna Sistina

È tarda sera quando facciamo ritorno al battaglione o meglio al posto dal quale eravamo partiti. Il parco, che

fa parte della casa-infermeria, ci accoglie in un silenzio addormentato. Il bagliore giallo delle luci dei fari squarcia la cortina di oscurità fino a illuminare un'area deserta di parcheggio dove in precedenza erano stati posizionati i veicoli.

Scopriamo che il battaglione si è spostato in un luogo più appropriato. Così ci era stato detto dall'uomo di collegamento lasciato indietro dal comandante. Questi prende posto sull'auto vicino a Zakharov per mostrarci la strada.

Deve essere stato uno spettacolo da vedere in quegli istanti. La luce giallastra della luna nuova sorge dalle rovine nere frantumate tutt'intorno e solo il rombo dei due veicoli turba il silenzio tombale. Con la marcia dell'automobile in prima proseguiamo lentamente sulla nostra strada, brancolando con la luce dei fari tra i cumuli sparsi di pietre crollate e solo verso mezzanotte traiamo un sospiro di sollievo: le finestre di un edificio a quattro piani brillano indistintamente attraverso l'oscurità circostante. Si tratta di una locanda adiacente al mattatoio di Dresda: Dio solo sa come sia scampato alla distruzione.

In tempi passati i commercianti di bestiame lo hanno edificato qui quando sono venuti a Dresda per affari. In memoria di questo fatto è stato collocato un toro di bronzo sopra un enorme piedistallo di granito di fronte all'ingresso dell'albergo.

Il comandante del battaglione ci sta aspettando sotto questo insolito monumento al dio dei macellai, illuminato dal bagliore di una sigaretta e quelli che non si erano già ritirati scendono giù e rimangono silenziosi attorno al pick up; nel frattempo depositiamo la cassa grande e piatta al suolo, in una posizione verticale, urlando continuamente "attenzione". Mezz'ora dopo consegniamo un rapporto completo al comandante del battaglione; la cassa, giacente accanto al muro, splende nella semioscurità del vestibolo sotto la debole luce delle lampade a carbone.

Due sentinelle stanno su entrambi i lati, i loro fucili con le baionette sono stretti lungo le loro gambe.

Si rivela difficile aprire la cassa, ma finalmente ci riusciamo e di prima mattina tutti coloro che erano vicini, a portata di mano, si riuniscono nel vestibolo attorno al posto isolato dove la cassa giace contro il muro, sorvegliata dalle sentinelle.

Non appena posizioniamo la cassa a faccia in giù sul mosaico di mattonelle e rimuoviamo il coperchio, nessuno osa disturbare il silenzio.

Il dipinto, retto sul posto da ammortizzatori di feltro, giace faccia in giù o piuttosto giace sospeso all'interno dello spazio vuoto della cassa. Noi possiamo vedere la parte posteriore della tela, fatta di tre strisce cucite insieme nel senso della lunghezza. Un po' di tempo in più occorre per rimuovere l'ammortizzatore e allentare i morsetti.

Finalmente possiamo sollevare il dipinto.

Sarebbe un peccato contro la verità se io dicessi che in quel momento solenne il silenzio è rotto da una vampata di entusiaste grida. Invece ognuno sta come prima, in silenzio, osservando con concentrazione la donna scalza camminare con leggerezza su una corona di nuvole. Anche io sono silenzioso in quel momento mentre comprendo l'intero significato di ciò che sta prendendo forma e devo ammettere, combatto con tutte le mie forze per trattenere ciò che provo, oscillante tra rabbia e imbarazzo.

Infatti, quello che vediamo davanti a noi è uno dei più grandi dipinti mai realizzati. Abbiamo davanti "*La madonna sistina*".

Eccitato nella mia anticipazione di qualcosa di straordinario, sono interiormente rammaricato del silenzio generale che mi sembra quasi una manifestazione di indifferenza. Al tempo stesso sono dispiaciuto di ammettere che il dipinto a prima vista non appare così travolgente come avevo anticipato.

E oggi che è diventato il mio preferito di tutti i tempi, talora mi chiedo perché queste persone che erano estranee al mondo dell'arte e non pronunciarono un suono al momento del primo incontro e che sembravano essere indifferenti a quello che vedevano, perché quando hanno vinto il loro imbarazzo, andavano su da lei di tanto in tanto, rimanendo là per lungo tempo e là camminavano in punta di piedi in silenzio?

Perché le sentinelle, che continuamente si turnavano mentre lei viveva con il nostro battaglione, vegliavano il suo riposo con tanta partecipazione?

Dieci anni più tardi, percorrendo la scalinata in marmo del Museo di Mosca, io mi avvicinai a lei e il mio cuore era pieno di insopportabile impazienza, come se stessi andando ad incontrare qualcuno di vivo e caro a me dopo una lunga separazione. Ma perché?

3

Io non so se posso offrire una risposta sufficientemente chiara.

Non c'è niente di realmente straordinario nella Madonna sistina. Il soggetto è semplice e non è reso in modo drammatico. I colori non sono brillanti, le ombre non sono ricche. A prima vista sembra essere un dipinto un po' noioso e, se permettete, monotono: blu sbiaditi, rossi rosati, i verdi e marroni sono ripetutamente alternati nelle vesti della Madonna e di Santa Barbara, inginocchiata sulla destra; anche le vesti di broccato di Papa Sisto sono dipinti con intenzionale modestia. L'oro non è brillante, ma luccica noiosamente contro uno sbiadito blu grigiastro di sfondo. Niente cattura a prima vista la vostra attenzione; i vostri occhi vagano alla deriva attraverso il dipinto, senza fermarsi su qualcosa fino al momento nel quale incontrano un altro paio di occhi che guardano nella vostra direzione.

Gli occhi scuri e spaziosi vi guardano pacificamente, con attenzione, avvolti nell'ombra trasparente delle ciglia e già qualcosa di indefinibile si muove nella vostra anima e vi mette in guardia.

Ancora, esaminate il dipinto: Sisto, inginocchiato, con il gentile volto di un contadino segnato dal tempo; Barbara con i suoi occhi modestamente abbassati; il fanciullo pensieroso e sognante (le sue ali di angelo sembrano realmente essere state messe come per uno scherzo, per il piacere di giovani osservatori). Cercate ancora di capire cosa succede, cosa esattamente è che vi turba, e vi mette in guardia. E i vostri occhi sono ancora forzatamente condotti ancora e ancora al suo volto.

Forse dopo il vostro primo incontro andrete via con un sofferto, indefinibile sentimento interiore. Ma inevitabilmente ritornerete e ancora una volta guarderete negli occhi della Madonna, cercando una risposta a qualcosa di importante, qualcosa di personale, qualcosa di profondamente disturbante. Presto o tardi ognuno trova una risposta per sé stesso.

4

Un fatto interessante: nella nutrita serie di Madonne dipinte da Raffaello in vari periodi della sua vita, la madre ha sempre lo sguardo rivolto al bambino.

Affetto, tenerezza, amore, le eterne qualità della maternità sono espresse in questi capolavori, come *"La bella giardiniera"*, al Louvre, o *"La madonna del libro"* (Madonna Conestabile) all'Ermitage a Leningrado.

Le madonne di Raffaello sono totalmente prese nei loro sentimenti materni. Questo è il modo nel quale ogni giovane madre si comporta: per lei l'intero universo è concentrato in quella piccola creatura che stringe così teneramente al suo seno (guardate la *"Madonna Tempi"* nell'Alte Pinakothek di Monaco).

Forse il bambino sta giocando con un fiore. Forse è scivolato giù dalle ginocchia di sua madre e si protende verso un uccello (*"Madonna del cardellino"*). Con costante amore e attenzione la madre lo segue in ogni movimento.

Di tutte le madonne dipinte da Raffaello solo due ci fissano direttamente: *"La Madonna Sistina"* e *"la Madonna della Seggiola"*, a Palazzo Pitti, Firenze.

Qui per la prima volta l'artista disturba la quieta solitudine della madre, esortandola, per così dire, a guardare verso il mondo esterno.

Ma mentre lo sguardo della Madonna della seggiola, in risposta a questo richiamo, esprime ansietà e una risolutezza a difendere il bambino (guardate come stringe il bambino al suo seno, come per fare schermo contro un pericolo imminente), l'aspetto della Madonna Sistina, leggermente offuscata da un velo di tristezza, è tuttavia piena di fede nel futuro che lei va a incontrare con maestosa semplicità, stringendo nelle sue braccia ciò che è più caro a lei, suo figlio.

Forse è questa sua espressione di fede che vince l'ansia, mostrata per essere vista da tutti, che costituisce il segreto del suo intramontabile fascino. Raggiungendoci attraverso i secoli il suo sguardo deve evocare una risposta nei nostri cuori.

"Tu sai" - Mi disse una volta il tenente Gorbik - *"di fronte a lei tu non ti senti come un passante ... un osservatore forse ... non posso spiegarlo. Tu guardi un altro dipinto ed è come se tu stessi spiando, sai ... no, vedi, là dietro il telaio, ha una sua propria vita, non sembra sapere niente di te. Ma questa, la Madonna Sistina, lei da sola vede tutti. Lei si aspetta qualcosa da te, spera qualcosa."* Scuotendo le spalle, tra l'imbarazzato e il corrucciato, aggiunse: *"tu vuoi proteggerla, quello è ... come se fosse viva ..."*

Raffaello Sanzio

È così la nostra natura. Gorbik aveva descritto la stupefacente peculiarità della Madonna Sistina goffamente, forse, ma con sentimento. Il dipinto non ha mai avuto un osservatore nel senso tradizionale della parola. Ognuno che si relazioni ad esso è anche involontariamente coinvolto nella sua vitale, stimolante forma di comunicazione; e questa silenziosa, ma comprensibile, conversazione tra la Madonna e i suoi osservatori, una cosa che si ripete da cinquecento anni fino ad oggi, costituisce uno dei più inesplicabili misteri dell'arte.

Le centinaia di volumi scritti sulla Madonna Sistina non hanno esaurito la sua profondità. Chiunque la guardi trova qualcosa di nuovo, qualcosa di personale, qualcosa di suo proprio esclusivo. E all'atto di andarsene ognuno si porta via le sue memorie di lei e dello straordinario artista che le diede la vita: Raffaello Sanzio.

Raffaello nacque nella primavera del 1483 a Urbino, che a quel tempo era chiamata *"La famosa Urbino"*. Suo padre, il pittore Giovanni De Santi, era il pittore di corte di Guidobaldo di Montefeltro, duca di Urbino, un modesto comandante e uno dei più importanti mecenati delle arti in Italia.

Famosi scrittori di ogni sorta, filosofi, musicisti, studenti, affollavano la sua corte da ogni parte d'Europa. Si incontravano a Palazzo ducale, considerato come uno dei più meravigliosi del paese. Antiche statue, busti di bronzo e marmo, centinaia di libri di latino e greco, dipinti sulle pareti che erano ricoperte di oro e tessuti di seta – così era tutt'intorno, come dice uno degli scrittori di corte del suo tempo, "*per le conversazioni piacevoli e i nobili intrattenimenti di questa casa*".

Il duca stesso era di salute malferma e quindi sua moglie era l'organizzatrice e l'ideatrice di questi intrattenimenti. Elisabetta Gonzaga era una intrattenitrice intelligente, illuminata e graziosa.

Spesso i poeti presenti a questi intrattenimenti volentieri la omaggiavano di sonetti improvvisati in suo onore. Le letture dei versi erano seguite da danze accompagnate dal liuto di qualche ospite musicista. La musica a sua volta era seguita da profonde conversazioni filosofiche che aprivano la strada a gioiose, vivaci storie e scherzosi giochi.

Il conte Baldassarre Castiglione, uno dei cortigiani del duca (e in seguito un amico stretto di Raffaello) descrisse come in un'occasione questi svaghi durarono tre giorni, e solo verso la fine del quarto, dopo un'intera notte di conversazione, gli ospiti fecero per spalancare le finestre e notare come "*verso est un'amabile luce rosa stava calando*".

Questo era l'ambiente nel quale Raffaello spese la sua infanzia.

Contrariamente ai costumi in uso, non era stato affidato ad una balia dopo la sua nascita e non poté, come invece Michelangelo, che era stato allevato dalla moglie di un tagliapietre, esclamare per scherzo "*con il latte della mia balia mi sono nutrito di amore per martello e scalpello*".

Ma non vorremmo sbagliare nel dire che Raffaello fu debitore a vita verso Urbino per il suo amore dell'arte, la sua finezza, la sua sensibilità per la genuina bellezza. L'atmosfera, a quel tempo, era ricca di queste cose.

Secondo le memorie dei suoi contemporanei un cortigiano di quei tempi doveva essere ben istruito in materia di

belle lettere, doveva padroneggiare latino e greco e doveva conoscere poeti, oratori e storici, doveva essere abile nella scrittura di buone poesie, soprattutto in volgare. In più doveva essere musicista e abile nel leggere partiture musicali, oltre a disegnare e avere buone conoscenze di pittura.

La combinazione di così tante differenti qualità non era, per quanto ne sappiamo, una cosa eccezionale in quei tempi, e certamente non costituiva un esclusivo privilegio di cortigiani aristocratici. Tutto ciò era costituito non di svaghi e divertimenti, ma di lavoro e di un insaziabile sete di conoscenza.

Consideriamo i contemporanei di Raffaello, i suoi colleghi artisti. Il rinomato veneziano Giorgione estasiava tutti, non soltanto con i suoi dipinti, ma anche suonando abilmente il liuto. Il grande Michelangelo era grande non solo come scultore, pittore, architetto, ma anche come poeta i cui sonetti da soli avrebbero potuto renderlo immortale.

E Leonardo? Chi può afferrare tutto quello che era capace di fare e fece, tutto quello che mise insieme nella sua persona ?!

Così erano gli uomini del rinascimento, *“un tempo che chiamava giganti, produceva giganti – giganti in forza di pensiero, passione e carattere, versatilità, e apprendimento¹⁰”*.

Per comprendere realmente questa grande epoca occorre immaginare come era l'Europa dopo la caduta dell'impero romano. Occorre immaginare sette secoli di guerre devastanti; Roma in macerie coperte d'erbacce; baroni e duchi ignoranti; la disperata povertà del popolo, totalmente privo di conoscenze e le dispute infinite degli scolastici sul tema *“può Dio sapere di più di quello che sa?”*.

Occorre immaginare le nude mura dei castelli dei baroni dove, nei saloni fumosi illuminati dalle torce, cani ringhianti combattono per un osso alla tavola dei loro padroni ubriachi, menestrelli mezzo affamati, strimpellando sui loro liuti, esaltano con voci vibranti il coraggio di Rolando. Dove le teste rotolano dal patibolo come una cosa naturale. Dove streghe ed

¹⁰ F.Engels, *The dialectics of nature*, Mosca, 1971, pag.21

eretici sono bruciati nel fumo dei roghi. Dove gli alchimisti, pronunciando incantesimi, producevano gli "elisir di lunga vita" da acqua sporca mischiata con bile. Dove gli astrologi aspirano a guardare le stelle e predire l'imminente fine del mondo.

Occorre immaginare la prima chiesa gotica, impensabilmente ampia, le sue guglie affilate innalzarsi verso il cielo, spegnere la luce del giorno con finestre di vetro rosso sangue e blu violaceo scuro. Austere e maestose semioscurità dove un uomo verrebbe con la tristezza nel suo cuore e uscirebbe oppresso dalla paura e da pensieri sulla transitorietà della vita terrena.

Occorre immaginare la scultura gotica, tutti quei santi dalle labbra sottili e martiri con volti vividi, terrificanti, piangenti e sofferenti, protesi verso il paradiso, pietrificati con i loro corpi emaciati, con innumerevoli piaghe incallite. Occorre anche immaginare il dipinto di un tempo – una tetra mistura di miracoli, torture, esecuzioni, peccatori abbattuti all'inferno; dipinti popolati da eremiti deperiti, angeli pelle e ossa e talora mostri con la testa umana e il corpo di lucertola e i piedi ripugnanti di un insetto. Occorre immaginare l'intero, insopportabilmente lungo inverno del medio evo che ha congelato l'anima degli uomini, incapace di capire quanto la gente desiderasse calore.

E l'Italia fu il paese che ebbe miglior sorte nel dare per prima il benvenuto alla primavera entrante.

Ora immaginate un prigioniero che ha speso metà della sua vita nell'oscurità di una prigione ed è liberato. All'inizio è accecato dalla brillante luce del sole, ma è stordito solo per un primo breve momento e dopo, invece di cupe pareti di pietra, vede il chiaro del cielo, i campi, i vigneti sulle colline, foreste e giardini riscaldati dal sole.

Lui vagamente ricorda tutto questo. Come se avesse visto queste cose una volta, molto tempo prima, i campi, l'odore dell'erba, i fiori, il canto degli uccelli. Ma che gioia vedere tutte queste cose ora, il respiro inebriante dell'aria, stupirsi in libertà tra colline e valli, riconoscere ancora una volta quello che era stato da lungo tempo dimenticato....

Così è come uno potrebbe immaginare un uomo del primo rinascimento: cerca con impazienza di scoprire qualcosa, di cogliere, di fare esperienze, di toccare ogni cosa. Ogni cosa nel mondo è preziosa e ora dunque ogni cosa è meravigliosa.

Non spiega questo quel suo insaziabile desiderio di fare esperienza di ciò che lo circonda con tutti i suoi sensi il più velocemente possibile, di comprendere e registrare? Non è forse questa la ragione della fioritura dell'arte?

Questa insaziabile sete per ogni cosa ora guida gli artisti nel rinascimento di città in città, dal confine di un paese all'altro, ben difficilmente trovereste tra loro uno che se ne sta a casa.

Loro vagano ovunque, si fermano dove qualcosa attira la loro attenzione, la possibilità di lavorare, di insegnare o di imparare.

Uno di questi "viandanti incantati" era Piero della Francesca, che arrivò a Urbino nel 1499, quattordici anni prima della nascita di Raffaello.

Questo maestro, non più giovane, che aveva viaggiato ampiamente tra le città dell'Umbria e della Toscana, lavorando a Rimini, Arezzo e Firenze, diede un grande contributo a liberare la pittura dalla triste prigionia del medio evo.

A Milano imparò come posizionare liberamente e naturalmente soggetti umani e oggetti nello spazio e qui guadagnò il titolo onorario di "re dei pittori", perché aggiunse, alle leggi recentemente scoperte della prospettiva lineare, una sua propria scoperta: il magico potere della prospettiva aerea.

Piero della Francesca fu il primo artista italiano a comprendere come nella foschia la distanza degli oggetti assuma una sfumatura azzurrognola e sembri sciogliersi e come la distanza oscuri le linee e attenui i colori.

Giovanni Santi, padre di Raffaello, copiò un buon lavoro da Piero, che visse cinque anni in Urbino. Lui, a sua volta, trasmise quello che poteva al suo allievo. A quel tempo la propensione ad imparare era così diffusa tra gli artisti che le scuole sorgevano ovunque ci fosse

qualche maestro in grado di insegnare qualcosa di nuovo.

Anche Giovanni Santi aveva la sua piccola scuola e fu qui che Raffaello, il quale aiutava suo padre dal tempo in cui era bambino, mosse i suoi primi passi.

Nel palazzo di Urbino, tra tanti altri pittori, lui può aver visto due ritratti dipinti dal maestro Piero: il duca Federico e la duchessa Battista, genitori del signore di Urbino. Il vecchio duca, dal naso scuro e a forma di uncino e la sua bionda moglie, erano dipinti in una maniera non conforme alla tradizione, non in una delle sale del palazzo, non contro lo sfondo di una parete finestrata, ma all'aria aperta, su un libero sfondo di campi e colline che si ritirano in lontananza. Questi ritratti, ora collocati nella Galleria degli Uffizi a Firenze, ci danno l'immagine più chiara possibile del tempo nel quale l'arte si libera del giogo spirituale della chiesa e si introduce spontaneamente negli spazi aperti della vita.

L'aria radiosa, trasparente, assoluta attorno alle teste del vecchio duca e della duchessa, era la stessa aria che il giovane Raffaello respirava. Più tardi si compiacceva di definirsi Raffaello l'urbinate.

Coloro che ebbero la fortuna di essere presenti alla mostra tenuta a Mosca sui dipinti della galleria di Dresda potrebbero aver visto nella sala dei dipinti del millecinquecento italiano il ritratto di un giovane, dipinto da un amico contemporaneo e più anziano di Raffaello, Bernardino Pinturicchio.

Io sto forse correndo troppo con la fantasia quando cito questo dipinto perché tutte le volte che lo guardo io penso *"ecco a chi doveva assomigliare Raffaello l'anno che Giovanni Santi, suo padre, morì"*.

Un fanciullo di undici anni con larghi occhi grigi, e un'espressione seria e pensierosa, quella speciale, curiosa, imperturbabile espressione che guarda al mondo in modo aperto e ben disposto, quel tipo di espressione che trovi solo in ritratti del primo rinascimento.

Cinque anni dopo la morte del padre, Raffaello è ancora a Urbino; poi si sposta a Perugia, dove il maestro Pietro Perugino lo prende con lui. Questi è a capo della scuola di pittori dell'Umbria, un artista

rinomato e rispettato e rapidamente si rende conto del talento del suo nuovo allievo.

In questo periodo Raffaello non aveva solo acquisito l'abilità di Piero della Francesca nel collocare persone e oggetti liberamente negli spazi aperti; aveva imparato anche come modellare volti delicatamente alla maniera bolognese dal suo compagno compaesano Timoteo Viti, che aveva fatto ritorno da Bologna nel 1495.

E ora era giunto il tempo per Raffaello di fare sua la melodica bellezza della linea sotto la guida di Pietro.

Vasari ci racconta con quanta diligenza Raffaello studiava la maniera del suo nuovo maestro; *“Quando studiava con Perugino Raffaello imitava il suo maestro in una maniera così precisa che non si potevano distinguere i loro lavori”*¹¹.

Ma quale grande artista si limita ad imitare gli altri? Raffaello doveva trovare la sua propria strada.

Alla fine del 1499 dipinse il primo lavoro tutto suo, *“Il sogno del cavaliere”* nel quale la sua profonda riflessione sul futuro sembra essere recepita.

Un giovane cavaliere dorme sotto un albero sottile, finemente delineato, con il suo elmo forgiato in testa. Sulle colline in lontananza si può intravedere un piccolo villaggio. Un castello gotico sull'orlo di un dirupo. Le lontane montagne si sciolgono in un velo bluastrò. Il cavaliere sta sognando: due fanciulle stanno ciascuna sui lati opposti del cavaliere. Una di loro, vestita con austeri, scuri abiti con linee dritte, porge un libro e una spada. L'altra, radiosa di luce, porge un fiore con la mano protesa.

Quale delle due il giovane sceglierà? A quale andrà la sua preferenza?

Il futuro porterà la risposta indiscutibile. Non le turbolenze della vita, non gli schianti delle spade, non la fanatica passione religiosa, ma l'imperturbata chiarezza, la supremazia della purezza spirituale sopra la forza bruta, che è la vera natura di Raffaello.

L'immagine della fanciulla radiosa nel suo primo lavoro contiene tutto ciò che ha reso grande Raffaello,

¹¹ Vasari, *Vite degli artisti* .. 1960, p.220.

proprio come una pianta che dorme all'interno di un seme; la sola cosa che occorre è il tempo e terreno fertile per la pianta affinché rompa lo strato superficiale, si protenda verso il sole e sostenga il frutto.

La ricerca e la riflessione continuano per altri quattro anni.

Raffaello e il suo maestro insieme dipingono affreschi¹² per le pareti e le volte del collegio del Cambio di Perugia; insieme con un compagno compaesano e allievo nella scuola di suo padre dipinge un'ampia pala d'altare nella piccola Città di Castello, non molto lontano da Perugia.

Studia la nuova tecnica recentemente sviluppata nelle Fiandre di macinare pigmenti in una mistura di nocciole e olio di semi di lino. La tempera ad uovo¹³, che era stata ampiamente impiegata a quel tempo rendeva difficile sfumare dalla luce all'ombra perché asciugava troppo rapidamente. Non garantiva una sufficiente trasparenza. Un secondo strato rendeva il colore cupo e senza vita.

Persino Piero della Francesca, che è maestro nella pittura a tempera, ha trovato molte difficoltà nel fare in modo che la tempera trasmettesse la trasparenza e la radiosità dell'aria; non riusciva a superare la sua inadeguata rigidità.

La nuova tecnica, messa a punto dal fiammingo Jan Van Eyck, rende invece possibile dipingere a piacimento in modo trasparente o denso. Le transizioni di colore possono essere liberamente ombreggiate. Il rigoglio, la lucentezza e la profondità del tono sono preservati sotto un trasparente strato di lacca. E mescolando i pigmenti, cosa quasi impossibile con la tempera, subito si rivela una ricchezza paragonabile ad un deposito di gemme.

¹² Pittura con colori minerali bagnati immessi su una superficie di intonaco umido. La tecnica è caratterizzata da una eccezionale durevolezza.

¹³ La tempera è una delle più antiche tecniche di pittura. Nell'antico Egitto gli artisti usavano colori i cui leganti erano tuorlo d'uovo. Anche dopo che Van Eyck imparò la tecnica della pittura ad olio nel quindicesimo secolo, la tempera continuò ad essere usata di tanto in tanto per lungo tempo in molti paesi. La tecnica era stata importata da Bisanzio in Russia dove alcuni eminenti pittori di icone come Simon Ushakov, Dionisyus e il grande Andrei Rublyov dipinsero a tempera.

Nel 1504 Raffaello dipinge "*Lo sposalizio della vergine*" per la chiesa di San Francesco in Città di Castello. Il piccolo lavoro, dipinto su legno (ora a Brera a Milano) è una specie di riassunto di questi anni di formazione.

Ogni cosa che i maestri di Raffaello sono capaci di insegnare lui la esprime con la massima chiarezza. La scena del matrimonio si svolge sullo sfondo di una chiesa che è dipinta con la più avanzata conoscenza delle leggi della prospettiva. L'aria trasparente, che avvolge l'edificio rotondo e fluisce tra le colonne, il leggero sfondo blu in lontananza, tutto questo mostra un'abilità che è uguale a quella di Piero della Francesca. E le persone poste in primo piano sono dipinte con quella specie di grazia, con quella semplice fluidità della linea, che solo il Perugino era stato capace di esprimere prima di Raffaello.

Ma le figure ancora conservano quell'elemento di costrizione e immobilismo, proprio dei maestri di Raffaello. La loro postura è un po' troppo studiata e leziosa, sembrano quasi congelati nel dormiveglia. Uno sforzo finale deve essere fatto per svegliarli una volta per tutte a respirare la vita dentro di loro.

Dopo aver terminato questo dipinto Raffaello lascia Città di Castello. Pinturicchio, che aveva stretto amicizia con lui a Perugia, lo chiama a Siena, dove il Cardinale Piccolomini gli commissiona la realizzazione di affreschi per la biblioteca della Cattedrale.

Raffaello ci va, ma non rimane troppo a lungo.

Lo stesso anno la signoria di Firenze invita Leonardo da Vinci e Michelangelo a dipingere il grande salone del Consiglio, situato nel relativo Palazzo e così portare gloria alla città.

Le storie della disputa tra questi due giganti raggiungono Siena e Raffaello, che ha appena incominciato la sua collaborazione con Pinturicchio - solo pochi schizzi preparatori per il futuro affresco - improvvisamente rinuncia a tutto, mette da parte i suoi interessi e la convenienza e si reca a Firenze.

Dovreste sapere del garbato Raffaello, anche del suo temperamento, della sua sensibilità agli affetti, del suo senso di responsabilità, per comprendere con quale forza deve essere stato attirato verso Firenze. E

neppure si ingannava nella sua attrazione. Perché era a Firenze, "il cuore del rinascimento", che il genio di Raffaello sarebbe finalmente sorto e iniziato a fiorire. Qui nella chiesa di Santa Maria del Carmine può vedere gli affreschi di Masaccio, che è molto avanti sui suoi tempi, avendo previsto l'inizio della "primavera" un centinaio di anni prima di quelli che occorreano. Qui può vedere con i suoi occhi la primavera incarnata nell'opera che porta lo stesso nome, attraverso il sognatore fiorentino Sandro Botticelli; può vedere anche la sua Venere bionda nata dalla schiuma del mare, tra le onde, in un diluvio di fiori. Qui studia con attenzione gli schizzi preparatori di Leonardo e Michelangelo esibiti in Palazzo della Signoria per la vista di tutti.

Due battaglie, quella di Anghiari e di Cascina, sono i temi della competizione. Tutta l'energia e la forza di questi due grandi maestri – e non c'è amore tra loro – sono concentrate – pare – sulle immagini di scontri feroci, i denti scoperti di cavalli imbizzarriti, i potenti muscoli gonfi dei combattenti. Questa intensa drammatica qualità è estranea naturalmente al gentile Raffaello.

Ma la libertà di movimento, la plasticità della forma – queste sono proprio le cose che gli mancano e le cose che prenderà da Firenze, una città "*dove era così bella la vita e dove la vita era un inferno*"¹⁴.

Immaginate proprio la Firenze di questi anni con i suoi scuri palazzi e le sue torri slanciate, le sue piazze pavimentate con pietre gialle, il cielo azzurro, il sole brillante, il cipresso, il pino e gli ulivi sulle colline intorno. Firenze dove la libertà e la tirannia sono così paradossalmente mescolate.

Immaginate la corte di Lorenzo De Medici, chiamato Lorenzo il Magnifico, la brillante corte di un banchiere e amante del potere che scrive elevati versi, una corte che coltiva filosofi e umanisti e generosamente finanzia le arti e dove al tempo stesso si intrecciano i fili di cospirazioni diabolicamente astute e sanguinose.

¹⁴ Romain Rolland, *Vie de Michel-Ange*, Paris, 1923, p-17

Immaginate i brillanti, colorati carnevali, alternarsi con gli assassini in strada alla luce del sole. Immaginate il popolo che "*non conosce il colore della paura*" citare le giuste parole di Benvenuto Cellini, un orafo, scrittore, scultore e piantagrane, un tipico figlio del suo tempo. Immaginate il popolo costantemente pronto a incoraggiare e sostenere il movimento dei pugnali; gente capace di perdersi completamente nell'ammirazione di una pittura o di una scultura e allo stesso tempo capace di lapidare il geniale David di Michelangelo solo perché lo scultore aveva osato rappresentarlo nudo, senza una fascia attorno alle cosce.

In questa tempestosa, contraddittoria, ribollente città di Firenze, Raffaello trova molti amici. Conquista molti attraverso la sua "*amichevole cortesia ... l'influenza della sua dolce e graziosa natura*".¹⁵

L'autoritratto che dipinge in questi anni (ora agli Uffizi) spiega più eloquentemente delle parole il suo spirito che fa dimenticare alla gente le loro insoddisfazioni e tutti i loro bassi e malvagi piani.

Lo stesso vale per il suo dipinto che si è liberato del precedente vincolo e ora è umano, gentile e grazioso.

Nelle Madonne che dipinge per nuovi amici a Firenze non c'è traccia dello stile di Perugia, queste sono dipinte così artisticamente che sembrano essere fatte più di carne e ossa che di colori e linee.

Non c'è traccia della freddezza religiosa medievale. La quieta felicità di una madre – cosa potrebbe essere più umano, più semplice e amabile!

Raffaello realizza uno di questi dipinti per il matrimonio del suo amico Lorenzo Nasi.

Questo prezioso regalo di matrimonio rimane nella casa di Lorenzo per lungo tempo. Quindi nel 1548, molto tempo dopo la morte di Raffaello, la malasorte lo colpisce: la casa di Lorenzo, insieme a molte altre del vicinato, crollano sotto la frana di una montagna. Tutti i beni appartenenti agli eredi del Nasi sono perduti.

Ma la creazione immortale di Raffaello no, non doveva perire. Il figlio di Lorenzo trova i pezzi del dipinto e

¹⁵ Vasari, *Vite degli artisti*, p.232

li ricomponere con gran cura e ora negli Uffizi potete vedere la bionda dama fiorentina, allontanatasi dal libro che stava leggendo, così da poter guardare teneramente il bambino che sta ai suoi piedi, mentre si diletta con un uccello catturato.

Il nome del dipinto è "*Madonna del cardellino*", dipinta da Raffaello nel 1505.

Nel 1506 torna indietro per un breve tempo nella sua città natale, quel "piccolo pacifico angolo" chiamato Urbino. L'anziano Duca Guidobaldo è ancora vivo, come la sua saggia duchessa Elisabetta.

Qui, come in memoria della sua infanzia, Raffaello realizza numerosi dipinti; tra questi la "*Madonna Conestabile*", ora collocata presso l'Ermitage - una tranquilla, gentile, pensierosa donna posta fra le rossastre colline dell'Umbria con i suoi alberi sottili, tristi e chiari.

Visita anche Perugia e lavora lì, ma Firenze ancora lo invita.

È a Firenze nel 1508, dove riceve una lettera da Bramante che segna l'inizio del più glorioso periodo della vita di Raffaello.

Eccezionale architetto, costruttore del nuovo palazzo del Papa, un compagno compaesano lontano parente di Raffaello, Bramante scrive da Roma che ha persuaso il Papa a commissionargli la decorazione delle pareti delle sale di nuova costruzione, dove potrebbe esprimere il suo talento.

"*La bella Giardiniera*", uno dei lavori di Raffaello (ora collocato presso il Louvre), testimonia la frenesia del pittore nei suoi movimenti. Secondo Vasari Raffaello non finì il lavoro prima della sua partenza e il vestito blu della Madonna fu completato dal suo amico Ridolfo Ghirlandaio.

Ma arriva in ritardo. Dopo il suo arrivo impara che nella maggior parte delle sale del palazzo i dipinti sono già stati completati o sono prossimi ad essere completati da vari maestri.

È un fatto curioso che Piero della Francesca fosse tra quelli che lavoravano in Vaticano prima dell'arrivo di Raffaello. Il cerchio dell'alto rinascimento si chiude - uno degli iniziatori stava per cedere il posto ad uno destinato a portarlo a compimento.

Papa Giulio riceve benevolmente Raffaello e lo incarica di dipingere gli affreschi della sala della Segnatura, dove vengono firmati i provvedimenti Papali. Questo lavoro, che richiede a Raffaello tre anni per essere completato, sarà da solo sufficiente a procurargli gloria immortale. È difficile immaginare quanto talento e abnegazione occorsero a Raffaello per completare questi grandi affreschi – “*La disputa*”, “*La Scuola di Atene*”, “*il Parnaso*” – con la molteplicità delle loro figure in uno spazio di tempo così ristretto. Con sorprendente celerità il pittore delle gentili e pensierose madonne diventa un maestro di enormi composizioni dedicate al trionfo della libera ragione. Raffaello non immortala gli apostoli Pietro e Paolo, ma gli eroi del pensiero, Platone e Aristotele, poeti e studiosi.¹⁶

L'ambizioso entusiasta Giulio, aspirando ad eterna fama, non intende fermarsi davanti a niente: ordinò che i vecchi affreschi siano rimossi dalle pareti per preparare la stanza a Raffaello, il talento del quale era pronto ad apprezzare.

Ma Raffaello non è il solo che Giulio abbia chiamato a Roma.

Il grande Michelangelo sta iniziando nel frattempo i suoi affreschi per le pareti della Cappella Sistina.

In un'occasione, quando l'impaziente Giulio domanda che Michelangelo gli renda conto del lavoro non ancora completato, ne scaturisce una lite tagliente. Giulio ha conosciuto il suo avversario: la testardaggine del Papa, che non è abituato alle obiezioni, cozza contro il fiero orgoglio del fiorentino e alla fine Michelangelo offeso abbandona il suo lavoro e se ne va da Roma.

E quindi, secondo il Vasari, l'architetto Bramante, che ha le chiavi della Cappella, consente al suo amico Raffaello di guardare dentro.

Si può solo supporre quali pensieri corrono nella mente di Raffaello mentre sta da solo nella cappella vuota di fronte ai lavori di Michelangelo ancora sconosciuti.

Si può immaginare la magra figura giovanile dalle spalle strette, avvolto in un mantello nero, il suo

¹⁶ Superbe copie di questi affreschi fatti a Roma da K. Bryullov e altri artisti russi possono ora essere visti nella stanza di Raffaello nell'Accademia delle Arti a Leningrado.

pallido viso tirato, il suo sguardo diretto sotto le alte volte al punto nel quale, in un velo rossastro argentato, i dipinti giganteschi della creazione stanno nascendo. Il potente barbuto signore degli eserciti sveglia il dormiente Adamo con un tocco del suo dito – non ha forse Michelangelo nello stesso modo svegliato la vita e la lotta eterna in tutto ciò che la sua mano ha toccato?

La visita di Raffaello alla Cappella Sistina è destinata a impressionarlo. Gli affreschi del Vaticano, che più tardi dipinge, rivelano quanto sia profonda quell'impressione. "*La cacciata di Eliodoro dal tempio*", "*La liberazione di San Pietro*", "*Incendio di Borgo*", tutti questi lavori sono pieni di incessante movimento, tutti rivelano un appassionato desiderio di eguagliare Michelangelo.

Ma Raffaello riconosce che sarebbe stato inutile competere con Michelangelo; lasciamo che ognuno dia il suo personale contributo alla storia dell'arte.

A ognuno il suo

Guardate le facce di questi uomini che sono nel mezzo di una rissa ad una inaccessibile altezza, senza pace l'uno con l'altro. Guardate le facce piene di dolore, profondamente scavate di Michelangelo, "la faccia di un uomo consumato da ansia e dubbi", la faccia di un ribelle che anche l'onnipotente Giulio chiamava "*terribile*". Quindi guardate il chiaro, riflessivo, imperturbato volto di Raffaello, "*Graziosissimo Raffaello*".

Date uno sguardo più ravvicinato alle linee di questi ritratti – le pennellate di Michelangelo brusche, irrequiete, spietatamente sincere e dopo le linee delicatamente fluenti di Raffaello, linee melodiose come la lingua italiana.

È detto molto qui. Non era dato a Raffaello di scrutare dentro le profondità del pensiero di Michelangelo, di esprimere il suo dolore e la sua ansia.

Forse Michelangelo fu il solo genio del rinascimento in grado di presagire che quel periodo di fioritura avrebbe avuto vita breve. Quanto profondamente questa premonizione si esprime nel suo lavoro! Nei suoi potenti "*Schiavi*" e "*Prigioni*" che non si sono ancora

completamente liberati dalla morsa letale del marmo. Nei suoi severi e adirati profeti. Ne *"Il giudizio universale"*, anche, un dipinto che rappresenta la tragica catastrofe dell'universo.

Raffaello era destinato ad essere un differente tipo di artista. Lui fu il più fortunato figlio del suo tempo: sembra che il rinascimento lo abbia generato per esprimere con la massima purezza la fase finale dell'ascesa, la vetta, il momento della completa armonia prima dell'inizio del declino.

Questo non spiega forse l'ideale armonia, la maestosa pacatezza de la *"Disputa"*, *"La scuola di Atene"* e il *"Parnaso"*?

Tutto ciò che normalmente è il significato della composizione raggiunge il suo più alto grado di perfezione nell'opera di Raffaello. Non si potrebbe aggiungere o togliere la più piccola pennellata senza scombinare l'armonia rigorosamente organizzata dell'insieme. Nessuno prima di lui era stato capace di disporre figure umane e soggetti nello spazio in modo così naturale. Nessuno prima di lui ha posseduto tale maestria nell'arte del disegno nel senso infallibile della linea, libera e pura, come un martello che colpisce una campana. Nessuno prima di lui era stato capace di parlare così chiaramente della bellezza della ragione.

Altri potevano solo mostrare l'apparenza esteriore di Cecilia. Ma Raffaello rivela la sua anima – come scrisse un poeta suo contemporaneo riguardo ad uno dei suoi dipinti. Doveva realmente competere con Michelangelo? Ognuno dava il suo personale contributo.

Nel 1513 Giulio II muore.

Raffaello ci lascia un ritratto eccezionale, vivido, di questo saggio e volenteroso vecchio che non esitava a colpire Michelangelo con il suo bastone pastorale e non si risparmiava nell'edificare e decorare palazzi e chiese.

Il nuovo Papa, Leone X, figlio di Lorenzo il Magnifico, non ha in ogni modo intenzione di essere da meno del suo predecessore. Cerca di superarlo invece. È il primo fiorentino sul trono papale e le ataviche ambizioni dei Medici si agitano dentro di lui.

È particolarmente ben disposto verso Raffaello; i successivi sette anni di ininterrotto favore da parte del Papa si dimostrano essere il periodo nel quale il genio di Raffaello raggiunge la più elevata espressione.

Raffaello, non solo come pittore, ma anche come architetto, produce lavori di massima perfezione durante questo periodo.

Le logge Vaticane, lasciate incompiute dopo la morte di Bramante, sono completate seguendo i progetti personali di Raffaello e lui le decora anche con affreschi. Lavora anche ad un progetto per completare la costruzione di San Pietro. La sua mano produce dozzine di schizzi per affreschi eseguiti dai suoi numerosi allievi, *“i quali lui assiste e istruisce più come un padre che da artista ad artista”*.¹⁷

La sua fama si diffonde in lungo e in largo.

Il famoso artista tedesco Albrecht Durer gli manda il suo ritratto personale – un regalo che esprime la sua ammirazione. Il Re Francesco primo di Francia, che non molto tempo prima aveva pagato quarantacinquemila franchi per la *“Monna Lisa”* di Leonardo, invia a Raffaello un prezioso cofanetto pieno d'oro e non chiede niente in cambio.

Ma il più grande dipinto di Raffaello non è ancora stato prodotto. Nel 1515 comincia a lavorare alla *“Madonna Sistina”*, l'ultimo dipinto che è destinato a completare.¹⁸

... e qui lei sta, davanti a noi, questa donna romana scalza eternamente giovane, che solo poco tempo fa aveva lo sguardo rivolto tristemente ai suoi carnefici.

¹⁷ Vasari, *Lives of the artists* ...p.232

¹⁸ “lui fu uno degli uomini più fortunati e condusse una vita veramente felice.... Lui visse quando la sua città natale era al massimo della sua prosperità e memorabile per il suo amore del talento. Se avesse vissuto in tempi meno favorevoli avrebbe potuto non produrre i ricchi frutti..”

Le parole del Vasari riguardo al pittore e scultore del rinascimento Antonio Pollaiolo potrebbero adeguatamente chiudere la nostra descrizione della vita di Raffaello.

Mori il giorno del suo trentasettesimo compleanno. C'erano controverse voci al limite della leggenda riguardanti la sua improvvisa morte. Ma qualunque fosse la vera causa, lui non sperimentò le difficoltà dei suoi tempi. Non finì i suoi giorni in esilio, in una terra straniera, come Leonardo da Vinci. Neppure come Michelangelo che fu condannato per lungo tempo, a perpetuo dolore per le disgrazie dell'Italia e la fine della sua gloriosa cultura.

Con la morte di Raffaello l'alto rinascimento diceva la sua ultima parola sulla pittura.

Quale crudeltà senza senso occorre per resistere al suo sguardo e murarla freddamente in una pietra tombale!

“Io non lo capisco, io non lo capisco”. Mormora Gorbik, passandosi il palmo della mano sulla fronte. *“Ma forse dopotutto loro volevano salvarla dalle bombe, hm? No, davvero, davvero non riesco a capire ...”*

Il Capitano Orekhov al nostro fianco nella semioscurità del vestibolo slaccia la chiusura sulla cassetta della mappa in silenzio; tira fuori una carta stropicciata ripiegata in quattro che ha le orecchie e la spiega davanti a noi. The *Volkischer Beobachter*, una delle ultime disposizioni di aprile (e una delle ultime in assoluto). Leggo le righe sottolineate con una matita rossa: *Wenn wir abtreten müssen, dann schlagen wir die Tür mit einem Knall zu, der die Menschheit bis an das Ende ihrer Geschichte erschüttern wird ...”*

Io traduco ad alta voce: *se siamo obbligati ad abbandonare noi chiuderemo la porta con un botto così forte che scuoterà il genere umano fino alla fine dei suoi giorni...”*

Questo testo è firmato “Dr Joseph Goebbels”.

“Niente potrebbe essere più chiaro”. Dice il capitano Orekhov con un mesto sorriso.

È arrivato la notte scorsa da Berlino, è tornato di corsa non appena ha appreso al quartier generale dell'esercito come si erano evoluti i fatti qui. La sua motocicletta, ancora bollente dopo la corsa, è parcheggiata sotto il monumento del toro di bronzo, presso l'entrata.

Attraversando la soglia del vestibolo si ferma, sta per dieci minuti, piantato sul posto, con lo sguardo rivolto alla Madonna in silenzio.

Ora lui con entusiasmo applaude con i suoi guanti sporchi che odorano di benzina e ci riferisce che intorno alla Zoo di Berlino alla vigilia della capitolazione gli uomini delle SS hanno fatto esplodere in un bunker le antiche collezioni (the *Antikenabteilung*) del Museo di Berlino. In un altro bunker nella “Friedrichshein region” il comando speciale ha incendiato 411 dipinti che includevano, stando ad informazioni attendibili, lavori di Rubens, Van Dyck, Murillo, Chardin, Böcklin, Feuerbach, Schwind,

Schadow, Cézanne, e altri pittori della galleria di Berlino, e in un terzo posto, Humboldtschein, un incendio provocato da un'esplosione diversiva in un bunker sotterraneo, ha distrutto preziosi schizzi di Michelangelo per la pietra tombale di Pio II, studi degli eccezionali artisti tedeschi Matthias Grünewald per la pala d'altare di Issenheim, cinque cartelle su sette contenenti i disegni universalmente conosciuti di Sandro Botticelli che illustravano la *Divina Commedia*. Erano state ridotte a pezzi sculture di Donatello e di altri scultori del rinascimento. Il "*Cupido inginocchiato*" dell'altare di Mannheim era stato distrutto...

Ora abbiamo una più chiara immagine della sorte predisposta per i dipinti di Dresda.

"*Diamoci una mossa!*". Dice il capitano Orekhov.

Usciamo dal vestibolo insieme.

Un minuto dopo ci saluta sollevando le braccia e agitando i guanti che stringe nelle mani.

Capitolo 4

I re e i principi possono produrre mentori, studiosi e consiglieri segreti, possono coprirli di onori e medaglie, ma non possono creare grandi uomini.

Ludwig Nohl, *Beethoven's Life*

Weesenstein

Verso la parte sudorientale di Dresda, nella direzione di Niederseidlitz, ma prima di Pirna, girando a Destra lungo una strada di montagna stretta e ventosa che si percorre per circa un'ora, si possono distinguere le cupe, grigie pareti con strette feritoie e la torre conica del Castello di Weesenstein, ritta e solitaria fra gli olmi verdeggianti.

La mappa silenziosa ci ha condotti qui in un'assoluta mattina del 10 di maggio. C'era caldo e quiete, tanta quiete da dare l'impressione che i rumori della guerra non avessero mai raggiunto queste mura. I cancelli di ferro incatenato cigolavano dolorosamente nel silenzio. Un custode mezzo cieco, imbronciato, ci viene incontro

nel cortile deserto coperto da lastre di pietra consumate. Apparentemente sordo scrolla le spalle in risposta alle nostre domande ed esibisce un sorriso sdentato da "folle di Dio". Forse è veramente sordo o si è inselvaticato nella sua tomba di pietra più adatta agli spettri che agli uomini. Facendo tintinnare le sue chiavi apre le porte pesanti che cigolano, una dopo l'altra. Il castello è vuoto. Una debole luce spettrale attraversa strette finestre tagliate dentro muri spessi tre piedi. I nostri passi echeggiano cupamente sotto le volte d'ardesia che sembrano essere state intrecciate come la tela di un ragno. Coperti di polvere, rudi guerrieri stanno nella cupa galleria, impugnando le loro appuntite lance e asce-palo. Alla fine possiamo vedere una piccola porta.

Apriamo la porta e troviamo da soli un piccolo ripostiglio con una finestra. Immediatamente l'odore di fumo, il vago odore di sigaretta fumata da qualcun altro ci induce ad arrestarci.

"Così...". Riflette Kuznetsov con cautela. Il custode è ancora lì. Ora è impallidito e le sue lunghe braccia pendono abbandonate sui fianchi; ancora quel suo sorriso sdentato. La sua testa, su quel collo sottile ricoperto da una sporca peluria grigia, trema leggermente.

Kuznetsov oltrepassa un piccolo tavolo rimanendo vicino ad un lettino appiattito, coperto dal cappotto di un soldato e raccoglie silenziosamente un portacenere. Punta il dito verso un mucchio di mozziconi di sigarette. In quel momento il silenzio è rotto da ripetuti colpi di clacson: Zakharov ci sta facendo segnali.

Guardando fuori dalla finestra vediamo il sergente maggiore Chernysh che era rimasto indietro con un gruppo di soldati fuori dal cancello e ora conduce un uomo attraverso il cortile.

Dieci minuti dopo è di fronte a noi, un uomo dalla faccia rosa grigiastra, ricoperto da una polvere leggera, cappotto e scarpe rozze con un'accurata lucidatura.

I suoi occhi sono grigi, penetranti e di ghiaccio sotto spesse sopracciglia; il suo sorriso cortese, per quel che può nelle circostanze e sembra avere una vita propria.

Come si è presentato al Weesenstein? ... *Oh, per caso ... la guerra ... Cosa stava facendo lì? Hmm, godendosi la solitudine ... (il sorriso resiste) ... perché aveva tentato di abbandonare il castello in tutta fretta? Oh, voleva un po' di aria fresca ... è forse proibito?*

Il sergente maggiore Chernysh ripone sul tavolo una pesante valigia in pelle scura, assicurata con cinturini in pelle.

"Col vostro permesso ..."

Gli occhi grigi si fanno scuri. Il sorriso scompare. La cartella conteneva due cambi di biancheria intima, un rasoio nel suo elegante astuccio di pelle, un compasso da ufficio, una torcia elettrica "Frosh" e sei caricatori di riserva con cartucce. Una pistola.

Per un istante esita, ma poi depone una Walter di acciaio brunito estraendola dalla tasca.

A quel punto fa la sua apparizione un diario. Le annotazioni sono ferme e regolari:

2 maggio

025 K.M. Aiuto: Augustus, Unger, Hidecke. Connessione: Francke, Gärtner.

3 maggio

Questo sembra senza senso. Sarebbe più saggio trasportarli, finché questo è ancora possibile, fuori Monaco o attraverso i Sudeti. Non è davvero lo stesso?

4 maggio

K.M. svanito senza una traccia, non credo mi farebbe male. Stupido senso del dovere.

5 maggio

Gärtner: a Dresda aspettano la fine con impazienza. Tutti sono stanchi di tutto questo. Nel Rathaus stanno distribuendo pugnali al Volkssturm sebbene nessuno, Gärtner insiste, crede in questo o in "Werewolf".

6 maggio

Augustus: dicono che il Reichsleiter Bormann si è sottoposto a chirurgia plastica. Sembra che il principale desiderio di tanti sia di cambiare i loro

connotati immediatamente. Questo non è tutto così semplice

No, non è tutto così semplice. Ma quello continua a provarci, davanti ai nostri occhi, modellando le sue labbra in un sorriso di gomma.

"Forse posso esservi d'aiuto?". La sua schiena è leggermente piegata. È la personificazione della compiacenza, il più esplicito desiderio di aiuto. Lo stupefatto custode smette di scuotere la testa. I suoi occhi si fanno vetro e la bocca è spalancata.

Io depongo la mappa silenziosa sulla tavola.

"Questa ti è familiare?".

Lui si prende un attimo di pausa e si guarda intorno con un rapido sguardo calcolatore *"mmm... in parte".*

"Sii più preciso".

Si ferma ancora, poi frettolosamente prosegue.

"Io ero stato incaricato solo di un settore. Nessuno conosceva l'intero piano. Ad eccezione di Mutschmann... e due o tre alti ufficiali".

"Di cosa precisamente eri incaricato?".

"Hmm,,, osservare e ...". Il sorriso svanisce, un pesante sospiro. *"Ah follia, follia ... dispiace se fumo?".*

Le sue dita tremanti tirano fuori una sigaretta. Lo scatto di un accendino. Inspirando con frequenza e scrollando con attenzione la cenere nel portacenere risponde alle nostre domande con una prontezza nauseante.

"Cosa significa operazione M? oh, loro qui hanno in mente solo la dispersione segreta di oggetti di valore culturale ... l'obiettivo finale dell'operazione? Hmm.. come devo metterla? Ogni cosa dipendeva dal quadro militare. Alcune persone stavano sperando nella nuova arma promessa dal Führer...". Li tacque, come se avesse inciampato e impallidito si corregge *"...quelli che sapevano di cosa stava parlando Hitler, così c'era speranza che noi potessimo fermare il corso degli eventi e sovvertirlo".*

Dopo un secondo o due di silenzio continua, *"ma visto che la speranza non è stata realizzata...".*

"La sola cosa rimanente era sbattere la porta con uno schianto, non è così?".

"Quello era il piano del Ministero del Reich".

“Bene, e qual era il tuo punto di vista nei confronti del piano?”

Con cura spegne il mozzicone della sigaretta e sospira, *“alla fine ho solo eseguito gli ordini, io sono un soldato ...”*.

Pochi minuti più tardi, con i rintocchi delle nostre scarpe che risuonano sul pavimento, ci rechiamo con lui attraverso un labirinto poco illuminato di pareti a volta, gallerie, corridoi, passaggi. Il custode rimane dietro mormorando indistintamente.

Finalmente ci fermiamo. Spingiamo da parte un armadio in legno di rovere stagionato coronato col simbolo dei sassoni scolpito con le sue due spade. Dietro l'armadio c'è una porta. Il tintinnio di una chiave. E ancora un sorriso.

“Permettetemi di confidare che il mio modesto contributo sarà apprezzato...”.

“Oh, la piccola femminuccia!”. Kuznetsov borbotta tra i denti, comprendendo il vero significato della scena.

Siamo in una torre ad angolo rotondo. Una scala di legno conduce sopra dentro l'oscurità. Saliamo i gradini cigolanti e scricchiolanti. Il quadrato nero della botola di un attico ci accoglie con un soffio di aria calda. Un sottile fascio di luce solare, che è penetrato attraverso la fessura di una tegola, è pieno di fluttuanti granelli di polvere. Obliquamente attraversa l'intero soppalco e si ferma sulla cornice rifinita di un dipinto ...

Diego de Silva Velazquez

Puntandogli contro le nostre torce vediamo la metà del ritratto di un uomo con un volto composto e possente, con occhi scuri, pesanti e sporgenti. Juan Mateos, capo della caccia reale...

Ci sono altri due ritratti vicino a questo: un uomo anziano con un piccolo pizzetto grigio e una scintillante catena d'oro sul petto e un volto ipocritamente bonario con un naso carnoso, la mascella inferiore prominente in un morso da predatore e nodi di muscoli sulle guance sotto baffi folti e malvagiamente arricciati. Gaspar de Guzman, Duca di Olivares, primo

ministro di Filippo IV. L'onnipotente Duca di Olivares che designò Velazquez artista di corte.

Era la primavera del 1623 quando il ventiquattrenne Diego Velazquez venne a Madrid per la seconda volta con la ferma intenzione di conseguire finalmente il successo: il re di Spagna Filippo III era morto da poco e ora il nuovo re Filippo IV stava costituendo attorno a sé una nuova cerchia di persone.

Sostituì i vertici militari, ministri e diplomatici. Anche i cortigiani furono sostituiti e il posto di artista reale era ancora scoperto.

Ma quali possibilità aveva questo giovane Andaluso per guadagnarsi il posto? Fama? Educazione? Un bell'aspetto? Purtroppo non aveva nulla eccetto il titolo di nobile caduto in povertà e abilità nel disegno e nella pittura ad olio. Il figlio di un povero cavaliere di Siviglia dalle spalle strette, con occhi piccoli, profondi, infossati e baffi neri e dritti sullo sfondo di una carnagione olivastra scura.

A Siviglia studiò sotto l'anziano Francisco Pacheco. I suoi genitori avevano in mente di avviarlo ad una carriera di teologo, ma lui preferì la pittura.

Francisco Pacheco amava discutere di arte ed era molto competente in materia. Scrisse anche trattati nei quali dimostrava con fervore che un'opera genuinamente classica non doveva essere interamente mutuata dalla natura, ma che la più alta missione dell'artista consisteva nel "*correggere i difetti della natura*".

Il diciottenne Diego ascoltava le opinioni del suo maestro senza obiettare, semplicemente sogghignando sotto i baffi: che cosa erano i litigi verbali per un artista? Tela e pittura avrebbero deciso chi aveva ragione. In più era innamorato della figlia di Pacheco, la ragazza dagli occhi scuri e coltivava dentro di sé rispetto per il suo futuro padre acquisito.

Dopotutto non aveva intenzione di imitare l'uomo anziano il quale venerava lo sdolcinato manierismo dell'accademico pittore bolognese Guido Reni, Francesco Albani e tutti gli altri che hanno sostituito la bellezza di Raffaello con una stucchevole bellezza.

Era importante imparare le basi del mestiere dall'anziano Pacheco, ma Siviglia volle insegnargli

anche qualcos'altro. Siviglia, una ricca città di mercanti in rapida crescita, vagabondi e contrabbandieri, zingari urlatori e anche impoveriti, ma fieri cavalieri. Siviglia, una piccola soleggiata isola dove, grazie a Dio, non c'erano così tanti, cappuccini, certosini, francescani e altri "fratelli" dall'abito lungo che avevano trasformato la Spagna in un vero monastero.

Questi cupi nibbi tonsurati avevano preso la Spagna in una morsa stretta. Persino il re è obbligato a farsi da parte quando quelli pretendono qualcosa. Non furono loro che spinsero Filippo II a spostare la capitale dall'antica Toledo a Madrid? Preti e monaci non vollero condividere il loro potere con nessuno; dovevano avere la loro propria capitale.

E basta guardare Toledo. Là scoprireste cosa è la Spagna: una terra ancora avviluppata dal crepuscolo del medio evo. Là vedreste magnifiche chiese in mezzo ad abietta povertà. Vedreste strade strette e oscure senza lampioni, solo le luci di candele tremolanti nelle porte aperte delle chiese, una cupa inquietante luce riflessa dalla doratura delle colonne, le ali dorate di angeli, le pietre preziose incastonate in abiti di velluto di una brillante Madonna dipinta. Una luce che si fonde nel fumo bluastro dell'incenso al suono di lugubri canti.

Là vedreste i dipinti di Domenico Theotocopuli detto El Greco; un nativo della lontana Creta, che aveva studiato in Italia e alla fine era diventato il più spagnolo di tutti gli artisti spagnoli. Strani, profondi, inquietanti dipinti pieni di fanatico fervore, ritratti di facce lunghe, monaci mortalmente pallidi, cardinali e inquisitori, scene di martiri e sepolture, torce accese in sinistri crepuscoli e persone che sembrano lingue di fiamma protese a raggiungere il paradiso.

Sembra che la vera anima della Spagna stia bruciando qui, nei fuochi dell'inquisizione, sotto il cielo fumoso di Toledo, dove ogni cosa appartiene a Dio e nulla all'uomo.

Ma c'è ancora Siviglia dopotutto. Gli uomini di chiesa che impongono la loro volontà ai re sono incapaci di arrestare quello che i mercanti stanno facendo qui.

Qui tutte le cose sono meravigliosamente fuse insieme: la gioiosa, vitale architettura dei mori sta a fianco degli edifici gotici medievali, i cupi monasteri ai magazzini.

E gli artisti qui sono differenti; la chiassosa vita della città irrompe nei loro dipinti e i santi ritratti dal pittore di corte, il monaco Zurbarán, a volte hanno una somiglianza diabolica a quegli abbronzati andalusi che vagano attraverso gli affollati mercati di Siviglia, che ballano il "fandango", passeggiano lungo la banchina, che vendono acqua fresca agli angoli. "Acqua fresca!" quanto la gente ne aveva bisogno durante le bollenti estati di Siviglia. In un'occasione Velázquez portò, proprio come un venditore, allo studio di Pacheco un uomo bruciato dal sole in una camicia bianca e giacca nera con una brocca di terracotta. E anche due bambini presi dalla strada. Li dipinse tutti e tre nel modo in cui li vedeva – e il lavoro riuscì così semplice e fresco come un sorso di acqua fresca in un giorno bollente.

Lui lo prese con sé quando lasciò Siviglia per Madrid.¹⁹ In più dipinse un piccolo ritratto di Juan Fonseca, il cappellano reale.

Era consapevole della sua capacità di cogliere nelle persone quegli aspetti che sono così difficili da distinguere – che sono nascosti nella profondità degli occhi, negli angoli della bocca, in quello speciale, irripetibile inarcamento delle sopracciglia – in una parola ogni cosa che inerisce all'unicità della persona e lo distingue da migliaia di altri individui

A Madrid, dopotutto, dove regnava la corte reale, un ritrattista era più richiesto.

E infatti accadde.

Forse aiutò anche il fatto che il Conte Gaspar De Guzmán, primo ministro di Filippo IV, era anche lui un andaluso della città di Olivares, vicino a Siviglia. Lui fu quello al quale Velázquez mostrò entrambi i ritratti e quel perspicace, ambizioso uomo, il quale si sforzò in ogni modo di indirizzare le decisioni del re,

¹⁹ Il dipinto, chiamato *Il portatore d'acqua*, è ora collocato presso la collezione del Duca di Wellington.

fu il primo a commissionare un ritratto a Velázquez. L'incarico fu soddisfatto brillantemente. Olivares lo prese con sé per raccomandare il suo compagno andaluso. E così fu che il 6 ottobre 1623 il cavaliere di Siviglia Don Diego de Silva Rodriguez, il quale, secondo la tradizione andalusa, portava il cognome di sua madre Velázquez, fu designato artista di corte del re di Spagna, Filippo IV, della linea degli Asburgo.

Così. L'artista di corte. Che appartiene al re ...

Nella piazza di Siviglia, l'austera, silente grandezza di Madrid. Lo spoglio altipiano castigliano e la massa rocciosa dell'Escorial, la cripta dei re, un simbolo di assoluto potere che si innalza dalla terra bruciata, in parte baracche, in parte chiese, in parte prigioni. E il palazzo Alcázar dove Velázquez ha il suo studio.

Come pittore di corte di Filippo II e Filippo III gli tocca spendere la sua intera vita tra queste pareti, questi saloni vuoti e cupi del palazzo.

Alonso Sanchez Coello, Juan Pantoja de la Cruz – chi ricorda questi nomi?

Dipinsero per la galleria di corte un ritratto dopo l'altro, oppure lontani castelli che servivano come ritiri di caccia: un re, una regina, un bambino reale, un altro re ...

Dipinsero pale d'altare per palazzi, chiese e cappelle. La stessa cosa, ancora e ancora per tutto il tempo della vita. Questo era quello che pareva dover toccare a Velázquez.

Ma ancora lui non scelse il destino dei suoi predecessori. I re non potevano creare grandi uomini, ma neanche privarli del talento.

Uno dei primi lavori di Velázquez nel palazzo fu un ritratto mezzo busto del re; qui sentiamo le prime sillabe della condanna che la storia stava preparando per gli Asburgo. Il segno del declino giace nel volto di Filippo, senza sopracciglia, senza barba, con le labbra umide cadenti e le palpebre gonfie. Quanto incongrua – in modo micidiale – appare quella piccola testa sopra l'armatura d'acciaio scintillante che copre il petto reale! No, non c'è alcuna esagerazione e neppure vi è il ridicolo. Il ritratto sembra l'immagine riflessa dallo specchio. Ma la somiglianza è di quel completo esaustivo

tipo che non è tanto fuori, nelle caratteristiche esteriori, quanto in quelle interiori, nelle profondità dell'uomo, la glaciale espressione di arrogante noia negli occhi, la disgustosa piega delle labbra che non si sono aperte da settimane e che non hanno sorriso.

Questo ritratto inizierà una storia figurata del suo regno e noi vedremo come gradualmente, con il passare degli anni, il volto del generale di cavalleria si gonfierà, come le palpebre, diventando rosse e bagnate, cominceranno a cadere, come i baffi biancastri e radi cresceranno, mentre le punte arrotolate in piccoli punti si estenderanno verso gli angoli di quegli occhi senza vita, come il mento lungo che prende mezza faccia, diventerà pesante, spingendo le labbra umide degli Asburgo ancora più in basso.

Guardando questa magra figura su zampe di ragno noi percepiamo in modo palpabile l'instabilità della dinastia decadente e arrogante.

I ritratti dell'"*Infante Don Carlos*" e l'"*Infanta Maria Teresa*" e "*Regina Isabella*" completano il quadro e ci raccontano degli Asburgo molto di più delle pagine di uno storico.

Come se stesse cercando di rappresentare -con ancora più rilievo- l'insensibile, fredda falsità della vita di palazzo, Velazquez dipinge ritratti dei buffoni di corte.

"*Le marionette viventi del re*". Non era facile divertire Filippo. Dicono che in tutta la sua vita abbia riso solo tre volte. Che amara ironia, che terribile dileggio dell'arroganza di corte si percepisce in questi ritratti! Quanta sofferenza e nascosta compassione. Che muto lugubre pianto sull'ingiuriata dignità dell'uomo! C'è quel fragile uomo anziano che è soprannominato Juan D'Autriche dalla corte. Il re per scherzo amava chiamarlo "*zio*". E Velazquez lo dipinge nella stessa posa che l'artista di corte Alonso Coello una volta rappresentato per il vero Juan d'Autriche, lo zio del re e terribile vincitore a Lepanto.

Una corazza ed elmo d'acciaio, palle di cannone di ghisa: in mezzo a questi terrificanti simboli di prodezze militari stesi sul pavimento c'è un uomo dalle gambe sottili, abbattuto, la sua testa reclinata come se aspettasse un colpo. Lui sta lì, cercando di imitare e

mantenere la posa tradizionale del leader militare: la sua mano sinistra afferra l'elsa di una spada, mentre la destra poggia su un bastone. Che tragicomico contrasto! E quanto sono eloquenti gli occhi sotto il baldanzoso cappello a cilindro, occhi che invocano silenziosamente una grazia.

E qui c'è un altro "burattino", il nano di corte "Don Antonio de Inglés". Tutta la falsità dei ritratti pomposi è ridicolizzata in questa maligna, stizzosa faccia, con un foruncolo sul naso e gli occhi sporgenti iniettati di sangue e il gesto solenne della mano posata sul collo di un cane che da solo è alto quasi come il suo altezzoso padrone.

E infine c'è "*El Bobo de Coria*", l'idiota che ride messo in un angolo: pietoso, impotente, mentre sfrega il palmo aperto con il debole piccolo pugno dell'altra mano, e alza lo sguardo come se stesse guardando i suoi aguzzini che lo circondano. Non sono nel ritratto, ma sentiamo le loro risate, i loro scherzi spietati. Quanto è piacevole davvero sapere che ci sono persone sulla terra che sono più brutte e più stupide di quanto lo siete voi...

Oltre ai ritratti, l'artista di corte è tenuto a dipingere pale d'altare anche per le chiese e le cappelle di corte.

Velazquez dipingerà parecchie opere, ma non troverete tracce del cupo fanatismo inerente alla pittura religiosa spagnola.

Immaginate che dipinga la crocifissione: dipinge la nuda figura di Cristo, non mortalmente pallido ed emaciato, come nei dipinti di Ribalta o El Greco, ma semplice e umano, un uomo coraggioso nella sua sofferenza.

In una scena dell'incoronazione Maria sembra la più terrena delle bellezze terrene e Cristo e Dio padre, che la incoronano, mostrano i tratti ben noti dei robusti e abbronzati andalusi.

Ancora e più volte Velazquez è trascinato via dall'anemia di questi uomini di corte. Nel 1629 impiega un certo tempo a dipingere un piccolo quadro ora conosciuto in tutto il mondo come "*Il trionfo di Bacco*". A prima vista la combinazione delle figure sembra

strana: tra i campi dorati autunnali di Spagna, attorno a Bacco, il dio del vino e dell'allegria, noi troviamo un gruppo di contadini alticci. La coppa sta per essere passata di mano in mano; le loro lingue sono già sciolte. Guardate i contadini nei loro cappelli a tesa larga che ascoltano quasi come se qualcuno sussurrasse nel loro orecchio – che astuto, frizzante umorismo, è racchiuso in questa immagine!

Là vedete la vitale anima del popolo, che non potete mai distruggere, soffocare, bruciare in un rogo dell'inquisizione! Il florido, effeminato, corpo nudo di Bacco, con il suo sottile strato di grasso, sembra necessario solo ad evidenziare col massimo rilievo la salute virile dei volti contadini sferzati dal vento, che sono tracciati con vero amore e convincente vitalità.

Dovete solo paragonare questo dipinto con ogni ritratto di Filippo per comprendere chi è il vero maestro di vita, il solo al quale appartiene il futuro, il solo che ha conquistato il cuore dell'artista.

Quando ebbe finito questo dipinto Velazquez si concesse l'opportunità di un viaggio in Italia. Quale grande artista non è stato attirato in Italia, la terra dell'alba e della nuova era!

Gli ultimi giganti di quel brillante periodo erano morti da tempo, ma i loro immortali lavori sopravvivevano.

A Venezia, il baluardo del tardo rinascimento, Velazquez copia dipinti di Tintoretto, quello straordinario maestro del colore, severo psicologo che immortalò in ritratti un'intera generazione di dogi veneziani, senatori e ammiragli. Studiò intensamente le scoperte della scuola della pittura veneziana con i suoi colori dorati che brillano su tutto, la sua abilità di rappresentare la nudità del corpo umano. Qui, lontano dalle soffocanti pareti del Palazzo Alcazar, Velazquez dipinge uno dei suoi migliori lavori, "*L'officina di Vulcano*". E ancora una volta un antico mito è riportato solo per risvegliare la memoria e fermare sulle tele le amate figure dei lavoratori andalusi.

Come nel "*Trionfo di Bacco*", il dio della mitologia è riportato nel dipinto per mostrare più chiaramente la virile bellezza dei corpi muscolari dei fabbri, la naturalezza dei loro movimenti, la vitale energia delle facce barbute, che a prima vista sembrano piatte, ma che sono rappresentate in modo attraente, così, sagge, così ricche di dignità.

Il meraviglioso nell'ordinario – qui è tutto Velazquez, non proteso "*a correggere le imperfezioni della natura*" come tanti altri, ma rappresentare la natura nella sua pienezza con il potente e penetrante occhio dell'artista.

Due anni più tardi ritorna a Madrid.

A Venezia, Bologna e Roma ha acquistato un buon numero di superbi dipinti per la galleria d'arte reale.

A Madrid è accolto con onori principeschi. Il primo pittore del re fa il suo ingresso nel periodo della piena maturità.

Delicato nell'eloquio, discreto, riservato, come si conviene ad un cortigiano, continua a rivelarsi solamente nella sua pittura.

Produce brillanti ritratti uno dopo l'altro: ancora Filippo, così sottile e arrogante come sempre e la giovane regina Isabella, imprigionata in un vestito terribilmente pesante ricamato in oro, in groppa ad un enorme cavallo bianco. E il giovane principe Baltazar, nel cui infantile tondo viso si può quasi distinguere qualcosa del padre, qualcosa degli Asburgo. E il galante guerriero conte Benavente, un uomo un po' stupido dalla barba grigia nascosto dietro scaglie di ferro lucenti su fino alle orecchie. E Oberjägermeister Juan Mateos, lo stesso Juan Mateos che ora sta davanti a noi in una torre polverosa del Castello di Weesenstein, sapiente, onnisciente, con i suoi gonfi occhi appesantiti dal dolore.

Con quale stupefacente, indiscutibile autenticità Velazquez ha modellato quella testa che si protende fuori dallo sfondo scuro verde oliva. Le pieghe della pelle sotto le grasse guance flaccide, le sue labbra chiuse strettamente abituate al silenzio, le sue sopracciglia solo leggermente sollevate in quieta riflessione – ogni cosa dell'uomo è esaustivamente espressa qui.

Il ritratto è dipinto nella combinazione preferita di Velazquez di tonalità nera, grigio-argento, verde oliva. La figura di Mateos sembra quasi fondersi con la semioscurità circostante; soltanto la sua faccia, illuminata da un'invisibile sorgente di luce, emette un caldo bagliore giallo, insieme alla sua stretta cintura e all'elsa della spada che riluce di una fioca luce dorata.

Ma non vediamo ancora quella ariosità, quella totale trasparenza delle ombre, quella purezza e inesauribile ricchezza di tonalità che verrà più tardi, dopo la seconda visita di Velazquez in Italia.

Cinquant'anni lo hanno attraversato, quando, nell'estate del 1649, una volta ancora viaggia da Genova a Venezia. Cinquant'anni ...

Fama, ricchezza, riconoscimento, cos'altro può avere desiderato quel silenzioso cavaliere di Siviglia che tempo addietro era giunto ad Alcazar con due tele sotto il braccio?

Lui potrebbe rivedere il suo passato senza una traccia di rimorso: nessun pittore nella sua nativa Spagna è arrivato così in alto, nessuno è stato capace di dialogare da pari a pari con il re, nessuno è stato degnato di tanti onori.

Il grande fiammingo Rubens visitò Madrid e là espresse a Velazquez la sua sincera approvazione. E non è il riconoscimento di un compagno artista il più alto degli onori?

Ma c'è una sola ragione di guardare indietro? Davanti a lui ci sono molti segreti che attendono di essere svelati, altezze da conquistare...

In questo tempo trascorre tre anni in Italia e Filippo, perdendo la pazienza, gli ingiunge continuamente e senza successo di tornare. Ripetutamente Velazquez esamina le tele ricche di luce di Giorgione e Tiziano. È affascinato dai romantici paesaggi di Salvator Rosa; scava dentro i segreti della trasparenza dell'aria di Tintoretto.

A Roma dipinge Papa Innocenzo X. Chiunque abbia visitato il piccolo palazzo della Galleria Doria a Roma, dove il ritratto ora è collocato, non dimenticherà mai quel volto solcato dalla passione, la barbetta

arruffata, la bocca di un assassino, i sapienti occhi dal potere ipnotico. Non c'è un abbellimento qui, nessuna esagerazione, ancora tutto quello che può essere detto è detto. Dovete solo guardare quel demone incarnato per capire come tutto sia cambiato in Italia.

"*Troppo vero*". Disse Innocenzo quando Velazquez terminò il ritratto.

Nella primavera del 1651 ritorna a casa portando con lui ancora una volta una porzione di quell'eredità degli artisti del rinascimento protesa verso il futuro.

Gli rimangono solo dieci anni da vivere e in questi anni produce i più grandi dei suoi più grandi lavori.

Dipingerà la "*Venere allo specchio*", una scura andalusa, un inno alla gioventù e alla bellezza.

Dipinge il ritratto di fama mondiale "*L'Infanta Margherita*"; la compostezza di questa piccola ragazza fragile, debole e ancora tenera, imprigionata dentro un vestito sfarzoso, viene resa attraverso un'affascinante combinazione di toni rossastri e grigio perla²⁰.

E finalmente dipingerà la sua superba "*Las Meninas*" e duecento anni dopo lo scrittore francese e studioso Théophile Gautier si recherà a vedere questo dipinto al Museo del Prado di Madrid e chiederà con meravigliosa finta ingenuità "*scusate ma dov'è la pittura*" E realmente non c'è pittura. Solo vita, un momento catturato e fermato una volta per tutte.

Tornando indietro nei secoli avete l'impressione di affacciarvi da un giorno luminoso dentro la luce grigioverde crepuscolare di un'ampia sala del palazzo e all'improvviso il vostro sguardo incontra quello di Velazquez: sta in piedi davanti al suo cavalletto, un uomo anziano con baffi arrotolati che impugna un pennello e guarda ... dove? Ah! Là! Sta dipingendo il ritratto del re e della regina. Là nella parete lontana tu puoi vederli riflessi nello specchio...

L'effetto colpisce a tal punto che voi d'istinto vi voltate: vi aspettate di vederli qui in piedi vicino a voi, in posa per il loro pittore di corte.

²⁰ Uno dei migliori ritratti di Margherita può essere visto a Kiev nel Museo dell'arte occidentale e orientale.

E già cominciate a dimenticare che vi trovate di fronte ad un dipinto, che siete entrati in questo salone, dove vicino all'artista, avvolta nella luce che fluisce da una finestra aperta, sta l'Infanta Margherita, mentre guarda un elegante piccolo nano, una "marionetta vivente" che calcia un cane addormentato ai suoi piedi. Due graziose damigelle d'onore la intrattengono. E inoltre nel velo del crepuscolo potete vedere altri due cortigiani. Un terzo, il maresciallo della corte imperial sta in lontananza, ed è messo in rilievo in una sagoma scura, disegnata con precisione, sullo sfondo di una porta aperta luminosa; la scena così si arricchisce di una stupefacente, convincente illusione di spazialità. No, nessuno prima era stato capace di questo, riempire ogni cosa con l'aria, con l'atmosfera viva che conserva la sua trasparenza nelle ombre più profonde, nessuno era stato capace di sfumare i colori e unirli in un unico armonico accordo fatto di innumerevoli sfumature.

Velazquez sta stringendo la tavolozza nella sua mano sinistra. Date un'occhiata: là vedrete vermiglio arancione, rosso carminio brillante, bianco di Spagna, marrone "terra di Siviglia" e tre o quattro altri toni scuri.

Questo è tutto. Quello è l'intero arsenale del mago che può distinguere centinaia di ombre con un colore per ciascuna, laddove prima gli artisti ne vedevano solo dieci, che può rendere queste ombre con tale fedeltà alla natura con così semplici mezzi.

L'arte della pittura sarà sempre in debito verso Velazquez per la ricchezza della sua visione.

Non solo gli artisti, ma anche solo i semplici osservatori dei dipinti di Velázquez porteranno via con loro una piccola parte di quella ricchezza e impareranno a guardare meglio il mondo con il suo spettro infinito di colori.

Verso la fine della sua vita Velázquez non è soltanto un pittore di corte. Gli è concesso il titolo di Maresciallo imperiale e come tale deve supervisionare le forniture e le pulizie di Alcazar.

Ora spesso deve visitare gli stabilimenti tessili dove decine di lavoratori tessono enormi arazzi-gobelin per decorare il palazzo.

Questo è all'origine del dipinto "*Le filatrici*", una delle più importanti opere mai dipinte.

Si può immaginare come sia nato il dipinto. Era andato lì una volta con alcune signore della corte ad esaminare un arazzo concluso. Le eleganti accompagnatrici dell'artista Stavano lì, in una piccola stanza a volta illuminata dalla luce del sole, vestite di seta, ad ammirare il gobelin sul muro.

Ma dov'è Velázquez? Una delle signore si volta intorno e lo chiama: perché mai indugia?

Non serve che l'anziano artista sia piantato sul posto, incantato da quello che vede: cinque filatrici sono sedute in una scura ombra trasparente, attraverso la quale penetra la luce riflessa. Stanno preparando il filo per il prossimo arazzo. Cinque allegre filatrici in abiti umili, rosso, verde, marrone. La ruota della filatura gira rapidamente, i raggi si fondono in uno scintillante circolo continuo, una delle filatrici canta una canzone andalusa mentre avvolge il filo attorno alla sua mano, senza prestare attenzione agli ospiti eminenti.

Non è davvero un meraviglioso, vivido soggetto? Quanto è trasparente il tramonto verdastro che sfuma i colori, quanto meravigliosamente l'arazzo grigio-blu e i vestiti grigio rosa delle signore sono avvolti nelle onde di luce e brillano attraverso le profondità della pittura!

E quanto deve essere piacevole dipingere queste mani nude, queste robuste schiene, queste gambe abbronzate libere da abiti sfarzosi, questi liberi, disinvolti movimenti.

Molti anni passeranno e gli esperti scopriranno pregi a non finire ne "*Le filatrici*". Generazioni di artisti impareranno da Velázquez a vedere il meraviglioso nell'ordinario. E uomini di fatica offriranno il loro tributo di amore e rispetto per quello che prima di tutto ha parlato di loro.

Il 6 agosto 1660, Velázquez morì. Ebbe il funerale riservato ai grandi. L'affascinante splendore dei suoi

dipinti non permise agli Asburgo di riconoscere la nuda verità che li riguardava come era raccontata dal loro artista di corte. L'artista di corte il cui primo e ultimo dipinto era stato dedicato al popolo.

Una catena vivente

Contiamo circa trecento dipinti nel polveroso attico del Castello di Weesenstein. I raggi del sole di maggio rendono il tetto incandescente e le nostre camicie sono incollate alle spalle e si adombrano sulle nostre schiene man mano che scrutiamo dentro gli angoli più bui, inciampando di continuo in massicce assi di quercia e inzuccando le nostre teste contro le travi.

Che razza di posto è per questi dipinti!

Le tele sono calde e secche al tocco, come la fronte di un uomo con la febbre alta.

Non abbiamo il minimo dubbio che non possiamo lasciarle nel soppalco, neppure per un periodo molto breve di tempo. Dovevamo affrettarci e portarli giù dalla scala dove c'era più fresco. Ma come?

Nel pick up abbiamo un rotolo di corda per emergenze, ma decidiamo di non usarlo. È impossibile fissare le corde alle cornici modellate. Rischiamo di danneggiare i fragili riccioli dorati incisi su di loro. E cosa accade – dico – se i nodi si allentano? O immaginate se i dipinti urtano contro qualcosa mentre li portiamo giù? O se il dipinto fuoriesce dove la corda strofina contro la superficie?

La soluzione al nostro problema viene dal sergente maggiore Chernysh e si dimostra, come spesso è il caso, semplice. Sette uomini stanno in fila sui gradini, quattro rimangono sopra, nel soppalco e presto i dipinti sarebbero fluiti in una lenta trasmissione di mano in mano giù per le scale, dove Kuznetsov e io le avremmo raccolte e appoggiate contro le pareti della torre.

Indimenticabili momenti! Uno dopo l'altro i dipinti uscivano dal buio – una ininterrotta catena di secoli.

A tre ritratti di Velázquez fanno seguito da tre Rembrandt: un'ampia tela rosso ammuffita, raffigurante la scena biblica del sacrificio di Manoah, un piccolo ritratto di Saskia con un cappello che proietta

un'ombra trasparente attraverso i suoi occhi vitali e ridenti -meravigliosa e fresca anche sotto uno strato di polvere come se l'opera fosse stata dipinta solo ieri e un autoritratto con un album; Rembrandt bastonato dalla vita, ma ancora intatto....

Qui ci sono anche sette dipinti cupi, drammatici di Giuseppe Crespi, uno stupefacente maestro che può prendere due o tre sfumature di marrone e creare l'impressione di un intenso colore. Qui c'era anche "Paradise" del famoso Lucas Cranach "il vecchio", il primitivo e affascinante Eden di un uomo del nord che sembra essersi nutrito del profumo di un'ombrosa pineta.

Qui ci sono anche i manieristi, floride tele di pittori dell'accademia bolognese.

Uno di loro, Agostino Carracci, scrisse un sonetto sull'arte di dipingere nel quale esprimeva la nozione che chiunque avesse voluto diventare un buon pittore avrebbe dovuto padroneggiare l'arte del disegno come ereditata da Roma, quindi il movimento e le ombre dei veneziani e il raffinato uso del colore della scuola lombarda. Avrebbe dovuto possedere la forza vitale di Michelangelo, la sensibilità di Tiziano per la natura, la purezza di Correggio, lo stile nobile e la fedeltà nella composizione degna di Raffaello. Inoltre avrebbe dovuto essere abile nel dipingere sfondi e accessori alla maniera di Tibaldi; avrebbe dovuto essere dotato di inventiva come il Primaticcio e possedere un po' della grazia del Parmigianino.

Così era il "credo degli apostoli" dei fratelli Carracci, i quali, alla fine del sedicesimo secolo, avevano fondato un'accademia a Bologna, la stessa Bologna che, come un esperto di pittura italiana disse, "*non produsse geni o eroi per la sua terra d'origine*".

Ma né geni, né eroi sono necessari mentre si spengono gli ultimi fuochi del rinascimento, mentre antiche statue sono tirate giù in Vaticano, mentre le lancia nella mano di Minerva, la dea della saggezza, la cui statua è di fronte al Campidoglio, è sostituita con un crocifisso, mentre l'inquisizione processa gli artisti per il loro "libero pensiero" e Giordano Bruno è perseguitato e alla fine bruciato sul rogo.

La libera ragione è quasi insopportabilmente pericolosa per coloro che sono disposti a fermare il corso della storia, per tenersi stretto ciò che hanno acquisito.

I principi della chiesa chiedono che la pittura ritorni in modo penitente alla cristianità e un'assemblea di legislatori gesuiti – il Concilio di Trento – esige che i vescovi facciano rispettare rigorosamente “*le regole obbligatorie per la pittura religiosa*”.

E l'anziano scultore e architetto fiorentino Bartolomeo Ammanati, che era sopravvissuto ai suoi grandi contemporanei Raffaello e Michelangelo, scrive una lettera aperta ai suoi compagni artisti: sopraffatto dalla costernazione per il fatto che i giovani sono condotti fuori strada, li avverte di non dipingere nudi per non offendere Dio e indurre gli uomini in tentazione.

La lettera è datata 1589 – l'anno della fondazione a Bologna dell'Accademia delle belle arti che si è posta un obiettivo elevato: salvare l'arte dalla rovina, basandosi sulle conquiste del passato.

E così appaiono, uno dopo l'altro, i più bei dipinti provenienti da Bologna: “*Il Cristo con la corona di spine*” di Guido Reni – sottomesso, sofferente, combinato con il sentimentalismo e un'altra opera sullo stesso tema dipinta da un altro seguace dello stile dell'Accademia, Annibale Carracci; l'emaciato San Girolamo, con i suoi occhi alzati verso il paradiso, opera di Luca Giordano; e l'elegante, stucchevole “*Santa Cecilia*” di Carlo Dolci, il cui nome si adatta al suo stile.

Tutti questi lavori rivelano una superba conoscenza della tecnica, aderendo strettamente alle regole chiaramente descritte nel sonetto di Agostino Carracci: “*un poco da ognuno ...*”

Non c'è conquista in queste parole, i pittori accademici bolognesi studiano assiduamente tutti i grandi. Ma l'arte non può vivere solo della luce del passato, indipendentemente da quanto generoso possa essere questo.

“*Aggiungi qualcosa di tuo*”. Questa è la prima regola della creatività.

Gli artisti bolognesi non avevano nulla da aggiungere. Sapevano molto, ma una cosa gli mancava: sincerità. E indipendentemente da quanto i contemporanei apprezzassero i loro dipinti, venne il tempo che furono stimati con il loro giusto valore. Prendendo a prestito un po' da ciascuno tu, volente o nolente, porti distruzione nella tua testa.

Ora mettiamo queste tele con cautela da parte e altri dipinti emergono dalle tenebre: il fortunato Rubens, che ride sonoramente in faccia all'ipocrisia, al bigottismo e alla falsa bellezza; anche il suo San Girolamo, un anziano eremita dalla barba grigia, è la rappresentazione dell'insuperabile salute contadina. Dopo Rubens – Jan Vermeer – Vermeer l'unico, che nella sua vita dipinse le stesse stanze, le stesse pulite, scintillanti strade e piccoli cortili della sua nativa Delft e che rivelò il loro quieto fascino.

Non troverete drammatici schianti, non pose false, non gestualità animate nei suoi dipinti. Loro ti conquistano con la loro costante luminosità globale, una sensazione di calma indisturbata, la freschezza dei colori e, cosa ancora più importante, quella speciale sensazione di verità sincera che non puoi contraffare o replicare con trucchi o abbellimenti.

A differenza dei pittori bolognesi Vermeer non conobbe gloria, né ricchezza, e neppure riconoscimenti.

La gente non colse rapidamente la poesia dietro l'esteriore semplicità quotidiana dei suoi dipinti. Vermeer intraprese il suo personale percorso: la sua luce, la freschezza, i colori argentati erano troppo insoliti in quei tempi, quando una densa, torbida semioscurità era la legge del momento nella pittura borghese olandese.

Lasciamo perdere quelli che ora proclamano fieramente Vermeer "*il Tiziano d'Olanda*", "*un uccello del paradiso tra i passerì*", ricordiamo il suo destino.

Mori all'età di 43 anni in povertà e ignorato e soltanto un'annotazione d'archivio della Gilda dei pittori di Delft, ricorda che un tale Jan Van der Meer, aspirando nel 1653 di far parte della Gilda, fu finalmente ammesso nel 1656 per racimolare sei fiorini olandesi come tassa di adesione.

Ecco come tutti i borghesi trattano i loro grandi artisti.

Li calpestano e li distruggono, come hanno fatto con Rembrandt. Quando sono poveri li conducono dentro case di elemosina, come Franz Hals e Ruisdael. Li seppelliscono in tombe senza nome, come Mozart. Li conducono alla pazzia, come Vincent Van Gogh. E dopo qualche tempo nel futuro li definiscono "l'orgoglio della nazione".

Dopo la prematura morte di Vermeer la sua eredità, solo circa 35 dipinti, furono venduti all'asta per pagare i debiti dell'artista e successivamente per tanti lunghi anni il suo nome rimase sconosciuto fino a quando il giornalista francese Theophile Thoré²¹ lo presentò nuovamente al mondo.

È quest'uomo, che amava dipingere e, cosa più importante, era capace di una visione genuina, che dobbiamo ringraziare per avere fatto tornare in vita Vermeer tra noi.

È questo il grande talento -vedere, leggere il linguaggio della pittura.

Le ventisei lettere dell'alfabeto contengono le prime parole farfugliate del bambino e al tempo stesso i versi perfetti di Shakespeare. E non è vero allo stesso modo che i sette colori dell'arcobaleno contengono tutte le ricchezze del mondo?

Giallo, blu, rosso, verde, viola, arancio, bianco- dormono sulla tavolozza finché il pennello dell'artista li mescola insieme e produce un colore meraviglioso: proprio nel modo in cui il poeta fonde i suoni producendo versi che suonano come un campanello:

The crimson forest sheds its bright attire
(*La foresta cremisi indossa il suo abito di luce....*)

E improvvisamente vedete tronchi di velluto nero e rami di alberi in autunno, il profondo azzurro del cielo e la terra ricoperta con le braci delle foglie autunnali.

²¹ Theophile Thoré (1807-1869), giornalista francese e critico. In gioventù si era interessato di politica e prese parte alla rivoluzione del 1830 e del 1848. Fu membro dell'assemblea costituente. Fu perseguitato a causa della sua affiliazione con gruppi socialisti e così emigrò. Visse in Belgio e Olanda dove scrisse sotto lo pseudonimo di W. Burgher.

Ma guardate più da vicino. L'azzurro del cielo è una miscela di tante sottili sfumature – in alto lassù, allo zenith è il profondo blu, ma intorno all'orizzonte prende un tocco di verde. E i rami degli alberi non sono affatto neri: sono anche marroni e grigio muschiato e sul posto si può intravedere una tonalità rossastra.

E le foglie. Prendetele su una alla volta, saranno un esempio del vino con tonalità cremisi, del bronzo con sfumature verdi, e del rame con sfumature rosso bruciato.

La pittura ci insegna a vedere meglio tutto questo.

Theophile Thoré fu abile a leggere quel linguaggio silenzioso ed eloquente. Una volta in Olanda, quando si trovò di fronte al dipinto di un artista sconosciuto – lo aveva trovato in un mucchio di spazzatura e cose vecchie – non smise di fare ricerche finché non ebbe rintracciato il nome dimenticato.

Ostinatamente segui piccoli indizi, passando da dipinto a dipinto e nel giro di pochi anni gli amanti dell'arte del mondo intero stavano inseguendo ogni tela di Vermeer che si potesse trovare. Ed erano molto poche, dopotutto: Vermeer ricevette commissioni in misura esigua e dipingeva solo perché non poteva trattenersi dal farlo.

Nel 1742 agenti dell'Elettore di Sassonia acquistarono a Parigi uno dei più importanti dipinti di Vermeer. In quest'opera si vede un'anonima ragazza che legge una lettera e siamo trasportati indietro a quella che doveva essere la quieta città di Delft con il suo fluire della vita, il suo spento cielo invernale che versa fresca luce attraverso l'ampia apertura di una finestra.

Insieme alla ragazza sentiamo crescere la quiete e nell'immobilità il silenzioso passare del tempo diventa tangibile e invisibili fili corrono dai bianchi fogli di carta congelati nella sua mano verso qualche parte lontano nello spazio.

Chi sa da dove proviene la lettera o chi l'ha scritta? L'imperturbabile espressione della ragazza non ce lo dice. E perché mai dovrebbe? Lasciamo che il suo segreto rimanga con lei. Altri segreti ci sono rivelati in questo dipinto: i segreti della vivida interazione tra i colori, i segreti della luce che illumina il viso, che coglie il

riflesso vacillante della ragazza nella finestra, striscia attraverso la rozza superficie del tappeto e accende la tenda rossa come una fiamma brillante e si sparge attraverso le pieghe di un'altra più piccola tenda di seta verde.

"*La lettera*" giace vicino alla "*Cecilia*" di Carlo Dolce e ad un altro dipinto della scuola bolognese. Questo piccolo inestimabile frammento di verità vicino ad una sovrabbondanza di meravigliose bugie.

Il flusso di dipinti scorre senza sosta e la catena fatta dai nostri soldati durante questi minuti è come un ponte vitale che ci conduce dal passato al futuro.

Tiziano

Tra i tesori inestimabili che stavano morendo nel caldo secco del soppalco della torre del Castello di Weesenstein c'erano due dipinti di Tiziano Vecellio, l'ultimo gigante del rinascimento, che era nato sette anni prima di Raffaello e morto molto dopo che Leonardo e Michelangelo erano stati sepolti.

La sua straordinaria vita attraversò tre generazioni. Veneziano di nascita in gioventù poteva ancora aver sentito i banditori chiamare "*tutti i figli della repubblica di San Marco*" a radunarsi in qualche piazza o Cattedrale per adottare decisioni di grande importanza. E verso la fine della sua vita poteva essere stato testimone di come l'onnipotente doge e i procuratori sopprimevano gli ultimi residui di libertà in prigioni di piombo.

Il tempo scorreva su di lui come un forte vento che passava sulla chioma di una potente quercia.

Vide molto e toccò con mano i frutti della fama: Carlo V, signore d'Europa, si fermò a raccogliere il pennello caduto a Tiziano mentre quello stava lavorando ad un ritratto dell'imperatore.

Il più importante uomo d'Italia e non solo d'Italia, attese anni fino alla fine per poter posare davanti a lui.

Paolo III Farnese, l'onnipotente capo della chiesa cattolica, che dominava sui re, chiamò spesso Tiziano a Roma e quando Tiziano finalmente accettò, fu

alloggiato nel Belvedere, nelle immediate vicinanze del Papa.

Toccò i frutti della fama e imparò che l'oro valeva. I suoi contemporanei erano inclini a rimproverarlo per questo: nessuno prima era stato criticato in questo modo per i suoi dipinti.

Visse in un sontuoso palazzo nella miglior contrada di Venezia da dove godeva di una favolosa vista sulla laguna e sulle lontane Alpi innevate.

Era pieno di gioia di vivere. Amò il lusso, il vino e l'allegria. Accadeva raramente che non si potesse sentire la musica dal giardino dietro la sua casa. Le più erudite e le amabili donne patrizie di Venezia si riunivano lì alla sera.

Ma soprattutto diede valore alla libertà.

Nel 1523 l'imperatore Carlo emanò uno speciale decreto che lo designava "*l'Apelle del suo tempo*"²²; lo fece consigliere di Stato e del Tribunale e gli conferì l'altissimo rango di "*Cavaliere dello sperone d'oro con il simbolo della spada e della catena*".

Ma quando successivamente offrì a Tiziano la posizione di artista di corte, questi rifiutò.

E pochi anni dopo declinò anche il lusinghiero invito del Papa di andare a Roma.

Più di ogni altra cosa sulla terra amava la libertà e la sua nativa Venezia.

Per i tempi questi due amori erano compatibili. "*L'ora della calamità e della vergogna*" non era ancora suonata per Venezia; l'antico spirito di libertà ancora aleggiava sopra Piazza San Marco, sopra la Piazzetta, sopra i palazzi di marmo, sopra gli innumerevoli canali di quella meravigliosa città.

La generazione di attivi mercanti non accecati dalla ricchezza era ancora viva, come era la generazione di aristocratici non ancora impigriti, come la generazione di saggi e furbi senatori che sapevano, non solo come spendere quello che avevano guadagnato, ma anche come portare più alta gloria alla repubblica.

I patrizi veneziani sapevano come governare. Conoscevano perfettamente la politica del bastone e della carota. Erano consapevoli della sonnolenza del

²² Apelle (IV sec. A.C.) un famoso antico pittore greco.

popolo e non tentarono di vessarlo inutilmente. Pur punendo crudelmente le più leggere insubordinazioni, non mancavano al tempo stesso di concedere al popolo spettacoli e intrattenimenti – anzi per il popolo questi erano segnali di libertà.

Migliaia di ribelli soffocavano sotto tetti di piombo nelle celle delle prigioni, ma decine di migliaia se la spassavano nelle strade durante i carnevali e le famose feste in maschera veneziane, quando gondole coperte di seta e velluti fluivano lungo i canali e l'intera città era trasformata in un unico salone festoso.

Questa era l'ora scintillante di Venezia. Il tempo della fioritura prima del declino e della caduta. Oro e gioielli dalle loro lontane colonie affluivano come un fiume dentro Venezia. Qui c'era abbondanza di tutto; la ricchezza dei patrizi veneziani, acquisita attraverso fuoco e spade, inondava la città. Si gettava dentro una sete senza precedenti di lussuria, piaceri, festeggiamenti, sontuosi, festosi colori.

Avori, perle, ori, il bronzo rosso bruciato dei giardini autunnali, il rosa e marrone verdastro del marmo dei palazzi, le acque turchesi della laguna. Questi erano i colori della Venezia di Tiziano.

Lui li prese tutti con lo stesso amore con il quale Velazquez prese gli austeri colori della sua terra natale, per restituirli cento volte moltiplicati alla gente.

Guardate il primo ritratto di Tiziano per sua figlia Lavinia. Quanto è potente il pennello che ha dipinto la seta con pesanti tonalità di bronzo, la pelle calda satinata, i preziosi ornamenti sui capelli rosso dorati, la trasparente mussola della sciarpa tirata sopra le sue spalle nude. Stringendo un piatto d'argento decorato pieno d'uva e frutti esotici in una cornice di rose, sta andando da qualche parte, in giardino forse, dove si possono ascoltare note di spinetta e di liuto, dove gli ospiti del padre, come sempre, sono riuniti.

Attraverso la porta aperta si può vedere lo scuro rame delle foglie di agosto; il sole è tramontato dietro le lontane montagne blu verdastre; un cielo pallido è invaso dagli ultimi raggi del tramonto. Lavinia si gira

come se qualcuno avesse chiamato il suo nome. Si guarda intorno senza fermarsi, il suo corpo è ancora in movimento: la stanno aspettando là, dopotutto, al banchetto della vita...

Sì, per Tiziano la vita è prima e soprattutto una vacanza. Un'alta vacanza di movimento, il trionfo dei colori brillanti.

Chi meglio avrebbe conosciuto l'armonia unica dell'ambra, del bronzo scuro, del rosso fiammante, delle fresche tonalità turchesi – la lucentezza del cielo di Venezia, lo scintillio del fogliame, i capelli d'oro e la calda pelle delle adorabili donne veneziane?

Chi meglio avrebbe conosciuto questi patrizi, corpulenti, barbuti, scaltri che conducevano le loro piene, splendenti vite anche oggi nei ritratti di Tiziano? Tutte queste cose furono immortalate dall'artista che "*adornò Venezia, o meglio tutta l'Italia, persino tutto il mondo, con eccellenti dipinti*"²³. Tutto questo era nato dalla magica miscela di colori – piena di potere e allegria, e anche di verità della natura.

Ma questa trionfante canzone deve anche finire. Nel castello di Weesenstein c'era un altro, più tardo, ritratto di Lavinia: lei si è appesantita, i suoi capelli sono più sottili, pettinati indietro più semplicemente, le sue labbra sono socchiuse strettamente e c'è un'ombra di tristezza nei suoi occhi. C'era anche un altro Tiziano qui – un ritratto di un uomo con un ramo di palma nella sua mano.

Con tutta probabilità questo è Antonio Palma, un artista nipote di un collega di Tiziano, il pittore Palma il Vecchio.

Se guardate più da vicino potete vedere la segnatura in latino "*Titianus pictor*" e la data "1651".

Il ritratto è realizzato con una consonanza di toni inaspettatamente scuri e severi, come se una nuvola di passaggio, presagio di una tempesta, avesse coperto il sole per un momento.

La tempesta inesorabilmente arriva. Venezia è sempre più debole ed effeminata nel suo benessere, sperpera la

²³ Vasari, *Vite degli artisti* ... p. 256

sua sostanza: i suoi governanti si sono impigriti e non possono più procrastinare oltre la loro decadenza. La rovina è a portata di mano, ma Tiziano non è destinato a conoscere "*l'ora della calamità*".

Un'epidemia di peste nel 1576 si porta via cinquantamila vite, più di un quarto della popolazione della città e tra loro c'è anche Tiziano, ancora forte e robusto nel suo ottantanovesimo anno di età.

Ed ecco che l'inaudito accade. Nonostante sia severamente proibito seppellire le vittime della peste in chiesa, Venezia, straziata dal dolore, seppellisce il suo artista prediletto nella Cappella dei Frari che era stata scelta molto tempo prima come suo luogo di riposo finale e lì riposa, vicino a due dei suoi più bei dipinti – "*L'assunzione della vergine*" e "*la Madonna Pesaro*".

A tarda sera lasciamo il Castello di Weesenstein. Il sergente maggiore Cernish rimane qui con i suoi uomini. I dipinti sono nei saloni bui sotto stretta sorveglianza. I pesanti cancelli cigolano mentre si chiudono dietro di noi. C'è silenzio, tanto silenzio da far pensare che la guerra non abbia mai raggiunto queste mura. E i vecchi olmi frusciano come devono fare da un centinaio di anni.

Ma ora il tetto di tegole della torre, aumentando l'oscurità nel cielo della sera, è già nascosto alla nostra vista. La solitaria strada curva, che corre tra gli alberi, è giunta alla fine.

Ci muoviamo su una larga autostrada come se stessimo tornando da un lontano passato. I pickups Studebakers e ZIS²⁴, con i fari che lampeggiano, procedono. Sentiamo il rumore di mezzi cingolati di trasporto blindati. Lungo questa strada è un calvario il nostro trasferimento e possiamo sentire frammenti di lente canzoni tirate per le lunghe.

Ci fermiamo in prossimità di un regolatore di traffico a Niederseidlitz: Praga è stata liberata! Lo apprendiamo da un motociclista coperto di polvere e sudore. Giocherella con i suoi occhiali tirati in alto sulla fronte, seduto su un BMW requisito che tossisce e

²⁴ ZIS – un'automobile russa in produzione durante gli anni della guerra.

starnutisce. Quindi ci sorpassa tra scoppiettii e scintille dal tubo di scarico.

Poco prima di raggiungere Dresda improvvisamente ricordo: dov'è "*Il Cristo della moneta?*"

Nella scia degli eventi, nomi e impressioni, mi ero completamente dimenticato di una delle più meravigliose tra tutte le meravigliose opere di Tiziano, questa perla della galleria di Dresda, seconda solo, forse, alla "*Madonna Sistina*".

Il trentenne Tiziano realizzò questo dipinto per uno dei suoi amici e più generosi mecenati, Alfonso D'Este, duca di Ferrara. Quest'ultimo, che apprezzò enormemente l'opera e voleva costantemente deliziarsi gli occhi sul dipinto, lo aveva installato nell'anta dell'armadio del suo ufficio. Più tardi, molti anni dopo la morte di Alfonso II, l'ultimo governante di Ferrara, i suoi eredi trasferirono "*Il Cristo della moneta*", insieme ad altri tesori di famiglia, a Modena.

Nel 1745 il dipinto, insieme all'intera collezione d'Este, prese la strada di Dresda. Dov'è ora?

C'è ancora molto da fare...

Comincio a ripensarci: Correggio è stato trovato e anche gli allievi di Tiziano e contemporanei, Palma il Vecchio e Veronese. Invece gli straordinari Van Dyck che erano la gloria della galleria di Dresda, sono introvabili. Così anche Holbein, Dürer, Cranach.

Dove sono questi? Quali segni sulla "mappa silenziosa" nascondono questi tesori? Quale destino li attende?

Questi sono i miei pensieri mentre torniamo al battaglione. C'è quiete nell'oscuro vestibolo. Sentinelle stanno con le baionette fissate davanti alla "*Madonna Sistina*" sorvegliando la sua pace. I soldati stanno dormendo. Le luci sono accese solo al quartier generale, dove ci aspettano da tempo. Ci sediamo a scrivere il nostro rapporto. Il terzo giorno di ricerche volge al termine.

Capitolo quinto

"I cancelli di Medusa"

Nessun viaggiatore deve lasciare Dresda senza vedere la Svizzera Sassone...

Da una vecchia guida

Stupefacenti, unicamente meravigliosi giorni di maggio. Non una nuvola. Un cielo smaltato di blu pulito. Freschi giorni di festa senza polvere. E non c'è motivo di chiedersi di chi è quell' aereo che sta ronzando sulla nostra testa nell'aria. La parola "aria" non opprime più le persone a terra. Ti può solo far ricordare che puoi prendere un profondo respiro e riempirti i polmoni. Vittoria! Pace!

Se solo poteste immaginare voi stessi cadere giù sull'erba riscaldata dal sole e lasciare vagare i vostri pensieri. Passeggiare nella foresta di primavera, ascoltare il vociare degli uccelli, vedere i bordi delle trincee, feritoie e caponiere coperti di verde - è tutto finito, dopo tutto, è tutto nel passato. E l'Elba non è più una "linea d'acqua", ma semplicemente un tranquillo fiume pieno fino all'orlo di colore blu argentato luminoso.

E le rive? Seguite la corrente scendere sei miglia circa da Dresda e sul punto più alto delle colline scoscese che costeggiano il fiume, tra le querce e i pini, intravedete le prime rocce grigio rosa - i confini di una terra da favola. Una terra di selvagge rupi modellate in modo fantastico e enormi colonne, come se dei giganti avessero raccolto mucchi contorti di lava raffreddata e li avessero modellati come per gioco. Una terra di profondi crepacci pieni di nebbia, una terra di cascate e grotte che si affacciano sul precipizio. La Svizzera sull'Elba ...

Da qualche parte qui, non troppo lontano, il famoso "*Castello delle sette querce*" svetta tra le rocce; nel 1813 servi come punto di raduno per il popolo pronto a sacrificare la vita per la libertà. Fondarono un'unione di "*amanti della libertà*" della Sassonia e abbracciarono le armi per contrastare le truppe di

Napoleone quando le truppe russe furono vicine all'Elba.

Si dovrebbe visitare il castello. Si dovrebbe visitare il millenario Meissen, la casa della porcellana di Dresda e vedere Albrechtsburg con i suoi tetti grigi spioventi, e rari ricami di volte gotiche. Si dovrebbero ascoltare a mezzogiorno le campane di porcellana nella torre dell'antico Meissen Frauenkirche suonare la melodia di un antico corale; questi suoni riportano la mente a tempi lontani, quando Johann Friedrich Böttger di Berlino, studente diciannovenne di farmacia, che stava cercando di "estrarre oro" da qualsiasi cosa sulla quale potesse mettere le mani per l'Elettore Augusto il Forte, tirò fuori dal fuoco un frammento cotto di caolino tintinnante che si poteva modellare nelle più fragili coppe, piatti, statuine e così via, la qual cosa prima era stata fatta solo in Cina.

Questo accadeva nel 1707. E pochi anni più tardi, quando gli svedesi attraversarono i confini della Sassonia, Augusto fece nascondere Böttger a Königstein: ancora credeva che alla fine avrebbe saputo spremere oro da quell'alchimista e aveva paura che il segreto cadesse nelle mani degli svedesi.

A Königstein il Böttger era davvero irraggiungibile. Immaginate una rupe che sale quasi ottocento piedi sopra l'Elba. Ripide pareti - non un cespuglio, non un filo d'erba, solo nudo granito. Da lontano sembra un cono così uniformemente tagliato che potrebbe essere stato fatto con un colpo di spada. Lassù, sulla piatta sommità, potete a malapena vedere i merli delle grigie pareti di pietra.

È qui che noi arriviamo l'11 maggio, alla mattina presto, ma non per ammirare la fortezza notoriamente inaccessibile situata al centro della Svizzera Sassone.

La mappa "silenziosa" ci conduce in quel posto; uno dei segni coincide sulla mappa con una linea breve non ancora decifrata: "Königstein".

Arrestandoci ai piedi della rupe usciamo dalla macchina. Una cupa rupe di granito sorge di fronte a noi assolutamente perpendicolare e, in modo inaspettato, una piccola, quasi indistinguibile

bandiera, sventola nella brezza nel punto più alto sullo sfondo di un profondo cielo blu.

"*Tricolore?*". Mormora Kuznetsov.

Non si è ancora separato dal suo binocolo d'artiglieria e un minuto dopo siamo del tutto certi che la bandiera era tricolore: blu, bianca e rossa.

Cosa può significare?

Non c'è tempo per ragionare.

La strada stretta tagliata nella massa di granito ci conduce in alto costeggiando la rupe con una ripida spirale. La nostra Jeep può procedere con la prima marcia con il duplicatore acceso, ma non senza il rischio di scivolare indietro e schiantarsi giù, cadendo nel burrone da una curva stretta.

Il secondo veicolo, un pick up, è invece completamente inadatto a questo vertiginoso tragitto, decidiamo così di andare a piedi, lasciando parte della nostra squadra dabbasso vicino ai veicoli.

Tempo quindici minuti, ansimando pesantemente, raggiungiamo gli ultimi metri della salita.

Sulla sinistra, oltre il bordo della strada che si affaccia sul burrone, in lontananza il nastro dell'Elba traccia una curva, una linea argentata distesa attraverso la rigogliosa vegetazione che riveste le colline. E incombe direttamente su di noi, in modo sinistro, un cancello di ferro scuro oliato, serrato strettamente. E ancora più in alto, sul frontone di granito del cancello, la grigia testa di pietra di Medusa²⁵ con il suo groviglio di serpenti e lo sguardo rivolto a noi con un terrificante sorriso.

Non si può negare che la fortezza, a prima vista, appaia tetra e inespugnabile. Stando in una fila di cinque occupiamo tutta la larghezza della strada e un piccolo scoppio di fuoco automatico sarebbe sufficiente a spedirci tutti sotto in un attimo.

Detto tutto. Una coppia di soldati con mitragliatori potrebbe agevolmente difendere la fortezza contro una divisione finché avesse munizioni.

²⁵ Medusa nella mitologia greca è una delle tre gorgoni, le mostruose sorelle dal terrificante aspetto che hanno il potere di trasformare chiunque le guardi in una statua di pietra. Al posto dei capelli le sorelle hanno dei serpenti sulle loro teste che avvisano di un pericolo incombente con un sibilo.

È giusto allora, come a conferma di questi pensieri, sentiamo un leggero click, si apre uno spioncino quadrato nel cancello, vediamo una canna brunita a forma di imbuto puntare verso di noi e sentiamo l'ordine "*Halt!*" pronunciato con accento tedesco.

Non c'è molto da fare. Una pietra si stacca dal bordo della strada e cade giù colpendo bruscamente nel silenzio il muro di pietra. Kuznetsov cerca di afferrare una granata appesa alla sua cintura. Il sergente Valyushchenko afferra la mitraglia appesa attorno al collo. In breve ci stiamo preparando a pagare un caro prezzo con le nostre vite quando improvvisamente la canna brunita scompare e da dietro il cancello sentiamo "*Oo-o. compagni, tovarishch, hurrah!*"

E mezzo minuto più tardi un ragazzo di carnagione scura, basso e magro, con una tuta color Kaki rappezzata e un berretto nero sulla testa ci stringe le mani, ci dà pacche amichevoli sulla schiena e sputa fuori un torrente di parole ed esclamazioni in francese e russo.

È il Capitano André.

Apprendiamo da lui che dal 1941 in avanti i nazisti avevano usato Königstein come campo di concentramento di per ufficiali francesi catturati.

"*Oflag IVB*" - che era il modo nel quale la fortezza era designata nell'esteso documento di Gimmler.

"*Dal capitano in su*". Spiegò André con un sorriso. "*Io ero qui... oo-o... come dite voi... jeunesse ...il più giovane, sì? Maggiore, colonnello, generale ... comprendez?*". Si impettisce leggermente e fa come per arrotolarsi dei baffi immaginari.

E lì al cancello appare un generale che sembra esattamente come i generali nelle illustrazioni del *Burial Mound Malkoff* di Louis Henry Boussenard.

Fin dall'infanzia avevo memoria di loro così: un lungo mantello nero con una chiusura di rame al collo, un berretto rotondo di velluto con i gradi e una dura picca dritta che sporgeva. Anche i baffi e la barbetta appuntita erano uguali. La sola cosa mancante era il binocolo retrattile. Inoltre il nostro generale indossa delle pantofole grigie di feltro invece di stivali luccicanti, legati stretti, con un quadrato davanti.

Ma questo non lo distoglie dall'accoglierci cerimoniosamente e con i dovuti onori, dall'estrarre la sua mano dal mantello, dal portare due dita sul cappello e pronunciare qualche parola in francese.

"*General Henelo ...ah-h benvenuti e ... ah-h come dite voi?... grazie*". Traduce André. Scuotendo le spalle imbarazzato aggiunge "'*pantofole ah-h.*" e ammicca furtivamente.

Apprendiamo che i nazisti, mentre permettevano ai generali di tenere le loro uniformi, avevano requisito i loro stivali e quindi gli eroi di Bounessard si trascinarono in vecchie pantofole da donne, passeggiando sul tetro pavimento di pietra del castello di Königstein.

Esprimiamo moderatamente la nostra solidarietà.

Kuznetsov sospira leggermente.

"*Questi non sanno cosa significano i tempi duri*". Dice Valyushchenko, riassumendo i nostri pensieri.

Era vero. Qui loro non avevano dovuto vivere in gelide baracche di legno, oppure dormire fianco a fianco su tavole nude; non avevano dovuto ingurgitare pessime zuppe acquose o fare tesoro del più piccolo boccone di pane riempito di paglia; non erano morti come mosche per lo scorbuto e la dissenteria.

I nazisti non li bruciavano nei forni qui e non gli gettavano addosso l'acqua degli idranti nell'aria gelata.

In ogni modo, la prigionia è prigionia.

"*Quattro anni*". Dice amaramente André. "Oo-o ..."

Scuotendo la testa ci mostra le quattro dita aperte. E ci dice che al massimo conosce la storia degli ultimi mesi.

Tagliati fuori dal mondo nella loro isola di pietra sopraelevata i francesi non sapevano niente di cosa stava accadendo giù sulla terra.

Potevano solo fare congetture. I pacchi della *Croix Rouge*²⁶ non arrivavano più; in un'umida notte di febbraio il cielo cremisi era stato spaccato da un enorme rumore – Dresda stava per essere distrutta. Il rumore dell'artiglieria poteva farsi sentire molto

²⁶ *Croix Rouge* – la Croce Rossa che riforniva i prigionieri di guerra (POW) dei paesi occidentali di cibo e pacchi consegnati attraverso la Svizzera neutrale.

distintamente da est; numerose volte gli aerei con le stelle rosse avevano sorvolato la fortezza con traiettorie verticali ad angolo.

Ma la cosa più significativa era stata la faccia del comandante, Colonnello Keller. Gonfiandosi le guance e roteando gli occhi, André ci dà un'immagine istericamente comica dei "vari magici cambiamenti" avvenuti nella fisiognomica del comandante; una rappresentazione mimica che ricorda eventi metereologici.

Nella notte tra il 6 e il 7 di maggio Keller era scomparso chissà dove. Erano rimaste solo le sentinelle sotto il comando di Hauptfeldwebel Hideke, una figura che usava aprire la bocca con il solo proposito di pronunciare le parole "Kruzifix" e "die verfluchten Französer".

Poi sono spariti anche loro.

"Ma non tutto di loro!". André alza un dito. "Ah-a ...noi non volevamo separaci ...". Mette la mano sul suo cuore e sospira, "e allora noi come dite voi?... preso in prestito .. si... preso in prestito qualcosa da loro".

Emette un penetrante fischio e i pesanti cancelli lentamente si aprono davanti a noi cigolando.

Là, su uno zoccolo di cemento, c'è un mitragliatore brunito blu opaco del tipo Hotchkiss.

"Une mitrailleuse". André lo indica con il gesto di una guida turistica. "Come dite voi? Mitragliatrice, no? e alcune munizioni". E solleva un pesante nastro di munizioni.

Un ragazzo alto con un berretto muove il verricello che apre i cancelli. Strofina le mani sulla tuta e brevemente si presenta.

"Pierre".

E così entriamo dentro la fortezza di Königstein. André procede con la sua storia.

Sapendo qualcosa della politica di "liquidazione" delle SS, gli attenti francesi erano riusciti all'ultimo momento a catturare Feldwebel Hideke e due sentinelle con una mitragliatrice.

Deve essere accaduto più o meno questo: la sera del 7 maggio, mentre Hideke stava camminando con fretta inusuale dalla guardiola attraverso la piazza d'armi

della fortezza con una valigia in ogni mano, Pierre e André lo avevano avvolto in una coperta, lo avevano legato e senza lasciargli emettere un suono gli avevano sottratto la pistola e un mazzo di chiavi.

Anche una mezza dozzina di granate con manico lungo – che era tutto ciò che erano riusciti a prendere nell'armeria aperta grazie a una delle chiavi.

Il resto era avvenuto nel giro di minuti.

Le sentinelle mezze addormentate nei pressi dell'uscita con le loro mitragliatrici erano state prese di sorpresa (per rendere la sua descrizione più appariscente André alza le mani e dice "*Hitler kaput*")

Dopo questo era stata solo questione di attesa.

Dopo aver rinchiuso le sentinelle, i francesi avevano atteso, non sapendo cosa realmente stava accadendo in basso, sulla terra. Prendevano a turno le mitragliatrici e attendevano....

Gesticolando in modo espressivo, André ci spiega tutto questo mentre saliamo la ripida strada interna scavata dentro la rupe, verso la parte più sopraelevata della fortezza. I grandi anelli di ferro avvitati al granito scivoloso, la data 1705 incisa sulla pietra, gli emblemi di Augusto il Forte, la semioscurità, il risonante eco dei nostri passi -tutte queste cose sembrano avvolte in un velo di profondo mistero.

Lassù pare che una specie di figura in armatura, con alabarda o moschetto, possa materializzarsi sotto la freccia di luce del cielo brillante.

Ma quando raggiungiamo il punto più elevato non vediamo solo generali in mantelli alla maniera di Bousсенard, berretti e vecchie usurate pantofole da donna.

I soldati sono riuniti in un piccolo gruppo compatto immersi in un'animata discussione e con l'aiuto di André gli spieghiamo come si erano evoluti i fatti, che non c'erano più le truppe delle SS giù, che non ci sarebbero più state e che dunque loro erano liberi.

I generali ci ascoltano in modo composto, annuendo con i loro berretti variamente colorati, stringendo gli orli dei loro vecchi ma puliti mantelli.

Allora si incamminano strisciando i piedi in direzione di un edificio tozzo, lungo e cupo, grigio e spoglio come tutto intorno.

Un muro basso e spesso si estende lungo il perimetro della rupe, avvolgendo questa lugubre isola di pietra. Cannoni tozzi, verde ammuffiti, sporgono dalle feritoie del muro; piccole piramidi di palle di cannone che sembrano saldate insieme, torreggiano a lato di ciascun cannone. La chiesa della guarnigione, costruita da Matthäus Pöppelmann, sorge tra alberi sferzati dal vento, che crescono su un terreno importato tempo addietro dal basso.

Tutt'attorno c'è lo sconfinato blu splendente del cielo di maggio e affacciandoci al muro di recinzione possiamo vedere il nastro d'argento dell'Elba, coperto da una foschia bluastra e i lontani dirupi sella Svizzera Sassone.

Ma ora non siamo nello spirito di guardare il panorama.

Donnerit-gelantine

Il sergente e le sentinelle sono seduti sul basamento della guardiola dietro le sbarre.

"*R-rrrraus!!!*". Ordina André con un terrificante boato gutturale nei modi delle SS, strizzando l'occhio verso di noi.

Le guardie dalle facce pallide giallastre vengono avanti e vedendoci rimangono piantate sul posto.

"*Hitler kaput?*". Chiede Pierre con aria severa.

"*Kaput*". Confermano le sentinelle.

Il sergente, lanciando uno sguardo obliquo con occhi piccoli e sporgenti alla mitragliatrice appesa al petto di Valyushchenko, rimane mestamente in silenzio.

Noi rivolgiamo loro alcune domande fondamentali. E questo è quello che apprendiamo.

Alla fine di gennaio alcune specie di casse in effetti erano state portate lì. Le avevano sollevate con l'aiuto di un argano a motore costruito appositamente. Il sergente non aveva idea di cosa contenessero le casse. In generale nessuno lo sapeva. Eccetto il colonnello Keller, naturalmente. Lui era il solo, insieme al *Sonderkommand* che aveva preso le casse e ogni contatto.

E dove sono le casse ora? (Una pausa. I piccoli occhi gonfi evitano di guardare la mitragliatrice).

"Oh, qui a Königstein ci sono così tanti posti segreti nascosti!"

E in effetti ci sono molti posti nascosti. Tutte le pertinenze di una fortezza feudale sono presenti lì: celle per prigionieri di guerra, casematte, pozzi profondi dove le vittime della peste venivano gettate vive (quando indirizziamo in basso una torcia, affacciati ad un pozzo, possiamo vedere un intreccio di ossa umane sul fondo)

C'è anche un altro pozzo estremamente profondo: quando tiriamo giù un sasso questo affonda senza alcun suono nell'oscurità e sentiamo un vuoto splash cinque o sei secondi più tardi. Dunque quello è il famoso pozzo profondo 800 piedi, scavato a mano attraverso l'intero spessore della rupe di granito. Due uomini, turnandosi all'argano senza interruzioni, impiegano dieci minuti a portare un secchio d'acqua in superficie.

Tutto questo è veramente singolare, ma noi non abbiamo ancora trovato nessuna cassa.

Dopo aver ispezionato il cortile della fortezza esaminiamo attentamente Georgenburg, una cupa prigione costruita dall'Elettore per prigionieri di Stato particolarmente importanti (qui anche l'infelice Böttger era stato incarcerato).

Guardiamo anche sopra il tozzo edificio dell'arsenale e qui, in un profondo basamento, catturiamo la vista di una piccola porta d'acciaio strettamente chiusa.

Kuznetsov bussava alla porta con il pugno, rimane ad ascoltare, la spinge, è come il tipo di porta che trovi nelle casseforti, solleva il tappo che copre la serratura; André, che ci sta seguendo con interesse, inizia a fare ordine tra le chiavi prese al sergente.

Bronzo e acciaio, piccole e larghe, con monogrammi o i bit della chiave di diversi calibri, ci avevano già reso un servizio aprendo numerose serrature, con il sergente che silenziosamente ci indicava la chiave necessaria.

E ora, facendo tintinnare il mazzo, André fischietta per incoraggiarlo. Ma questa volta Hideke non cede. Fissandoci con sgomento dai suoi piccoli occhi gonfi, sta lì, con la faccia pallida e le braccia muscolose sull'attenti.

“*Wehw!*”. André fischia una seconda volta. “*Lo-os schneller!*”. Aggiunge ruggendo come un soldato delle SS, con gli occhi aperti spalancati. Ammiccando verso di noi, gli consegna il mazzo di chiavi.

Il sergente mostra segni di inquietudine.

La sua faccia grassoccia dal colore pallido vergato di blu è coperta di sudore. Batte il piede e borbotta

“*Nein, es ist unmöglich...*”²⁷

“*A, parbleu!* Ringhia André.

Oscillando la mano inizia a cercare la chiave da solo, infilando nella serratura quelle che più possono sembrare adatte.

“*Vorsicht, um Gottes willen*”, mormora il sergente. Gocce di sudore attraversano la sua guancia non rasata. “*Hier ist doch eine grössere Menge von Sprengstoff versteckt. Donnerit – gelantine. Öffnen sie nicht, um Gottes willen*”²⁸

Donnerit-gelantine? Non avevo mai sentito nominare una cosa simile.

In ogni caso una cosa è chiara: è meglio non aprire la porta in quel momento. Facendolo potremmo attivare il contatto di accensione degli esplosivi.

Con attenzione ispezioniamo l'area tutt'intorno – nessun segno di lavori di costruzione è visibile.

Hideke pulisce la sua faccia con un fazzoletto sporco. No, lui non può dirci come era stato fatto. Ma ... (con uno sguardo laterale alla mitragliatrice attorno al collo di Valyushchenko) no, davvero, non deve avere avuto assolutamente niente a che fare con questo.

Il sergente, che è spaventato a morte, sta ovviamente esitando, tentennando, e dissimulando e così io lancio un “attacco psicologico”; prendendo il mazzo di chiavi da André, come se niente fosse accaduto, una volta ancora comincio a frugare tra le chiavi piegandomi verso la serratura.

“*O Dio!*”. Il sergente implora dietro la mia schiena. “*Lasciate stare per favore! Vi mostro io...*”.

Una pietra ben scolpita copre come un tappo una botola rotonda di circa due piedi di diametro nella parte esterna dell'edificio.

²⁷ “No quello è impossibile...”

²⁸ “Fate attenzione, per amor di Dio. C'è un mucchio di esplosivo nascosto lì, sapete. Donnerit-gelantine. Non apritelo per amor di Dio”

“Credetemi, io non ho niente a che fare con questo”. Dice ripetutamente Hideke mentre Oleg Kuznetsov, provvisto di una torcia, scende come un sommozzatore sott'acqua dentro il buco nero circolare, brancolando con i piedi in cerca di gradini. E quindici minuti più tardi la sua voce ovattata si fa sentire da dietro la porta d'acciaio. *“O.k.! potete aprirla...”*

La Chocolatière ed altro

Una mistura gelatinosa esplosiva dentro lunghe cartucce – il “donnerit gelantine”, che era utilizzato, dicono, in miniera.

Un cumulo di cartucce di questo tipo giace presso la porta stessa in un contenitore di zinco etichettato dove leggiamo *“Achtung! Sprengstoff!”* (attenzione! Esplosivo!) e alcune altre scritte. Altri contenitori sono stipati dentro il muro di pietra della casamatta. C'erano circa venti fori aperti tutto intorno e il sistema di detonatori connessi con la porta non avevano nulla di buono in serbo per chiunque avesse tentato di entrare o, senza bisogno di dirlo, per le casse ammassate nel centro della casamatta sul pavimento di cemento.

Qui, in piatte bare di pino frettolosamente costruite, è sepolta la famosa collezione di Dresda di pastelli.

L'intero galante diciottesimo secolo sembra essere vivo in questi ritratti che danno l'impressione di essere stati intrecciati con il più fine polline. Rosa sfuggente, pallido blu, tinte lilla e oro, la brillantezza della marezzatura e della seta, la trasparente effervescenza dei pizzi, il colore grigio blu delle guance lisce rasate, il candore della porcellana di raffinati volti femminili, occhi vitali, frizzanti – sarebbe difficile immaginare un più stridente contrasto tra tutte queste cose e la soffocante, mortale tetraggine di questa cella di pietra riempita di esplosivi. Ma così stanno le cose.

Donnerit-gelantine e pastelli...

Già nel sedicesimo secolo, nel suo trattato sulla pittura, l'italiano Giovanni Paolo aveva descritto la

tecnica conosciuta come "*a pastello*" dalla parola italiana *pasta*, che significa "impasto".

Vari pigmenti erano mescolati in un largo numero di combinazioni con gesso finemente macinato in una soluzione acquosa di gomma adragante, una specie di resina trasparente del sud. Bastoncini tondi fatti con questo impasto e quindi fatti seccare, rilasciavano colori eccezionalmente ricchi e puri su carta dalla superficie ruvida.

Leonardo da Vinci usava gessi di questo tipo quando abbozzava le teste per "*L'ultima cena*". Non avrebbe potuto essere agevolato nel suo lavoro senza valutare la speciale, delicata gradazione di toni che questi strumenti davano, quando l'ombreggiatura era necessaria. Gli resero più facile rappresentare il graduale passaggio di colore delicatamente fluente attorno a una forma – quello stesso arioso sfumato²⁹ per il quale il grande pittore era così famoso.

Ma all'epoca, quando gli artisti erano primariamente preoccupati della monumentale solidità dei loro lavori, i disegni a pastello non trovano una larga applicazione; erano adatti solo per lavori preparatori. È solo nel diciottesimo secolo, l'ultima età dell'aristocrazia, un'epoca di lussureggiante decadenza, un'età di crinoline, di signorili minuetti e parrucche polverose, che i pastelli si mettono in proprio: chi aveva bisogno di preoccuparsi della longevità! "*Apres moi, le déluge*".

E questi pastelli, così squisitamente gentili come la polvere sulle ali di una farfalla, sensibili al più leggero sbuffo d'aria, vivono ancora oggi a dispetto di tutto.

I colori ad olio cambiano; si inscuriscono. Con il passare degli anni le fessure si allargano sulla superficie di vecchi dipinti. La lacca ingiallisce e perde la sua trasparenza. Anche i colori più stabili poco a poco si spengono e perdono la loro forza. E centinaia di specialisti in tutto il mondo cercano mezzi per prevenire l'inevitabile.

Ma i pastelli rilucono in modo immutabile con freschezza e purezza; sembra come se queste figure

²⁹ Sfumato: delicate, ombreggiate transizioni dalla luce all'ombra in pittura

eternamente giovani siano state completate solo ieri. I loro colori sono adagiati come fine polvere sulla superficie ruvida della carta o sulle pergamene sotto uno strato protettivo di vetro, legati non all'olio e alla lacca oscurante. Solo la luce brillante del sole minaccia la loro dissoluzione: durante alcune ore del giorno il personale del museo apre sollecitamente spesse tende di fronte a loro.

Altri pericoli naturalmente comprendono un eccessivo movimento, umidità, e grosse escursioni termiche.

Ma questi pericoli ovviamente non preoccupavano coloro che avevano chiuso la collezione di pastelli di Dresda in bare.

Qui nella casamatta fredda e umida di Königstein giacciono i lavori di uno dei più grandi pastellisti tedeschi, Anton Raphael Mengs, che era nato nella piccola città di Usti in Cecoslovacchia sull'Elba, e che lavorò a Dresda e Madrid, dove, dopo aver visto i dipinti di Velázquez, espresse l'opinione che tutti gli altri lavori erano semplicemente tele dipinte, mentre il solo Velazquez possedeva la verità della vita. Questo non era solo un tributo fatto per compiacere, era anche una rivelazione che Mengs – il quale era anche uno studioso teorico dell'arte, volle e cercò di replicare nei suoi "veri di vita", ma piuttosto essenziali ritratti.

Qui ci sono anche due lavori di un altro ritrattista che lavorava con i pastelli, il francese Maurice Quentin De La Tour: un ritratto blu argentato di una gentile e tediosamente virtuosa Principessa Marie Josephe, che indossa una cuffia di pizzo con uno spartito musicale nella sua mano e un ritratto energico eccezionalmente vivido del conte Maurice di Sassonia, un nobile tedesco e *lanzicheneco* al servizio della Francia. Qui ci sono anche delicati, velati pastelli fatti da una delle prime donne artiste, la veneziana Rosalba Carriera; la tecnica del disegno a pastello deve a lei la sua rapida crescita di popolarità attraverso l'Europa.

Qui, infine, ci sono lavori del più straordinario pittore svizzero, Jean-Etienne Liotard, che elevò i pastelli al più alto grado di perfezione. La sua lunga vita potrebbe servire come trama di un eccitante romanzo.

Ecco una lista davvero incompleta delle città dove visse e lavorò: Genova, Parigi, Roma, Venezia, Iaci, Budapest, Vienna, Darmstadt, Londra, Amsterdam, Lione e di nuovo Parigi.

Dipinse ritratti su richiesta dei più importanti uomini del suo tempo: accrebbe la sua ricchezza e cadde in povertà più di una volta, senza perdere mai la sua connaturata *joie de vivre*.

All'età di trentasei anni, affascinato dall'arte degli smalti bizantini, decise improvvisamente di scoprire tutti i suoi segreti; imparò il turco in breve tempo, poi viaggiò attraverso il sud Italia e le isole greche fino a Costantinopoli, dove visse per cinque anni vestendosi come i turchi, rischiando la sua vita ad ogni istante.

Coloro che hanno visitato la galleria di Dresda potrebbero avere visto il suo autoritratto: indossa una tunica turca, sfoggia una barba riccia, arruffata e ha gli occhi sarcastici, appassionati di un allegro, arguto vagabondo. In mano stringe la sua "bacchetta magica", un'affilata matita a pastello, una di quelle tante matite dalle quali fu abile ad estrarre una così gentile, pura, consonanza di colori.

Nel 1745, viaggiando attraverso l'Ungheria e l'Austria sulla via di casa si fermò per breve tempo a Venezia. E qui un agente di Federico re di Prussia, l'italiano Algarrotti, un uomo ben informato in fatto di pittura e che poteva scovare capolavori per il suo padrone, comprò il ritratto eseguito da Liotard di una ragazza sconosciuta che indossava una cuffia rosa e un grembiule bianco di seta e in mano teneva un vassoio.

Chissà dove l'aveva vista Liotard? Forse in uno dei suoi tanti negozi di dolciumi della felice Vienna o nelle case caste del piano superiore che visitò dove questa cameriera lo aveva affascinato con la sua calma dignità, giovinezza, freschezza attraente che non richiedeva ornamenti.

Trovò i colori più radiosi per rendere il fascino del suo viso grazioso, strappato fuori, com'era, dalla mischia del popolo, con il suo naso dalla punta in su, la delicata linea del mento e gli occhi adombrati sotto ciglia spesse.

Ogni cosa qui è pura e trasparente, come puro e trasparente è il bicchiere d'acqua sul vassoio scuro che

lei tiene con così aggraziata semplicità nelle sue mani. Tutto scintilla, traboccante di sfumature oro, grigio-blu, e rosa delicato. Ogni cosa brilla con la luminosità della vita.

Mai prima la matita a pastello aveva potuto competere in modo così trionfante con il pennello. Ma questo non fu il solo successo dell'artista. Nella sua competizione senza parole l'anonima ragazza da sola trionfò su tutte le principesse, contesse ed elettrici alla cui vanagloriosa, brillante e seducente bellezza Mengs, La Tour e Carriera, avevano dedicato i loro migliori lavori.

È forse per questa ragione che "*La chocolatière*" di Liotard è uno dei più amati capolavori della galleria di Dresda. Due secoli sono trascorsi e ancora i colori sono di un'incantevole freschezza, come sono sempre stati e lei ripete altrettanto chiaramente la sua semplice e profonda storia.

Tutti stiamo lasciando la tetra isola di pietra. Raccogliendo i loro pochi effetti personali i generali se ne vanno. No, loro non vogliono rimanere qui. Neanche per una sola ora in più.

Sollestando due dita distese all'altezza del berretto, in modo maestoso, tutti uno dopo l'altro si ritirano attraverso l'ampia apertura dei "Cancelli di Medusa". I loro mantelli neri si agitano nella brezza.

André e Pierre tirano giù la bandiera tricolore e con cura piegano il lenzuolo sfilacciato. Si è conservato per quattro anni, quattro lunghi anni: è stato nascosto dalla vista degli uomini, infilato sotto la tuta di qualcuno, sul petto o sotto qualche vestito rattoppato e sudato; è passata di mano in mano finché la sua ora è giunta.

"*Grazie*". Dice André. "*E... come dire voi? ...good bye, oui?*".

Pierre ci stringe le mani con forza senza parlare. Non conosce una parola di russo. André è stato solo un po' più fortunato: per sei mesi è stato in un altro campo dove c'erano dei russi.

Ma le parole sono davvero necessarie adesso?

Subito dopo Pierre e André seguono i mantelli neri.

Rimanendo affacciati al muro possiamo ancora vederli a lungo. Piccole figure che si ritirano nel nastro scintillante della strada.

Come decine, centinaia, migliaia di altri, stanno percorrendo le vie della Germania verso la loro strada di casa. Casa!

Dimenticheranno mai questi giorni?

Si girano e ondeggiando dal basso i loro berretti verso di noi: good-bye ...

Noi ci togliamo i nostri e facciamo lo stesso verso di loro. Un altro campo di concentramento tolto di mezzo. O meglio due.

Capitolo sei

REAGAN

Che bisogno avete anche di uno solo?

LEAR

O! non parlare di bisogno; I più miserabili mendicanti hanno qualcosa di superfluo nella loro indigenza: concedete alla natura solo quello che la natura richiede e la nostra vita sarà più abietta di quella dei bruti

Shakespeare – Re Lear (ndr. Atto II – Scena IV)

Il nostro pane quotidiano

Dopo due giorni di calma le strade tornarono ad essere rumorose. Sventolando le loro piccole bandiere i controllori del traffico permettono ai veicoli che sbuffano con impazienza di passare oltre, uno dopo l'altro. I mezzi di trasporto carichi vengono da est. Sembra come una tipica immagine di preparazione di una grande offensiva.

Invece ora, al posto di pesanti casse di munizioni, il retro dei pick up e degli ZIS sono pieni di mattoni di pane nero coperti con tela cerata, che ballonzolano su e giù, patate che sbattono una contro l'altra, carcasse di animali rivestite che sporgono dalla parte posteriore.

Seduti su valige tese, che scricchiolano, piene di zucchero, farina o semola, i conducenti frustano i loro cavalli.

La gente deve essere nutrita a Dresda, Bautzen, Meissen, Friburgo. E in decine di altri paesi e città che sono piene di gente affamata.

La gente riceve cibo nei centri di rimpatrio dove tutti parlano della stessa cosa in ogni lingua: libertà, fine della guerra, andare a casa...

Sono magri, giallastri e pallidi con la pelle trasparente, con denti cadenti a causa dello scorbuto.

Il cibo deve essere trovato anche per coloro che sono usciti dalla foresta e stanno vagando disarmati nei loro polverosi *Feldgrau*, con gli sguardi abbattuti.

A volte si spostano in compagnie, battaglioni, anche in reggimenti, sono tutti quelli che sono rimasti, guidati da un ufficiale, hanno una targhetta in mano di compensato con sopra scritto il nome: sulla tavoletta c'è un'iscrizione scritta con caratteri gotici netti, affilati: "*Fanteria, Reggimento nr...*" "*Dov'è il campo più vicino?*".

Certo, anche loro devono essere nutriti.

Poi c'è un ponte di Dresda che deve essere rimesso in sesto. Una centrale elettrica deve essere attivata. Occorre assicurare le provviste d'acqua. L'intera zona deve essere completamente ripulita dalle mine. Occorre portare medicine. Le munizioni tedesche devono essere prese e distrutte: gli esplosivi sono sparsi dappertutto come immondizia. Quelli che si stanno ancora nascondendo nella foresta devono essere affrontati una volta per tutte: solo ieri hanno ucciso il maggiore Frolov del quartier generale della divisione – un colpo diretto da un "panzer-faust" mentre stava guidando la sua auto lungo una stretta strada nella foresta.

E questo è soltanto l'inizio.

In mezzo a queste urgenti e super urgenti missioni- i dipinti ...

Stanco, con gli occhi arrossati da notti insonni, il maggiore della sezione operativa del quartier generale brontola con rabbia: "*come se non fosse rimasto altro da fare qui ... la situazione scottante ... il battaglione trascinato per tutta la Sassonia...*". E invece ci degna della massima considerazione, chiedendoci i risultati

nei dettagli e trascrivendo il tutto. Il quartier generale del fronte pretende un rapporto dettagliato ogni giorno.

Il 12 maggio il maresciallo Konev visita tutti i posti segreti nascosti. Concludendo la sua ispezione al Königstein si ferma presso il muro della fortezza, mette i suoi occhiali nel loro contenitore e strizzando gli occhi guarda in lontananza dove Dresda giace distesa nella calda foschia bluastra all'orizzonte.

Da qui la città sembra a prima vista essere intera. Ma se guardate un po' più da vicino potete vedere neri denti frastagliati in mezzo al verde. Un mare di rovine annerite....

Ma là, vicino alla città, si alza una bianca nuvola di fumo. Si estende come un lungo nastro arricciato attorno alla città e un debole, lontano fischio di locomotiva raggiunge le nostre orecchie.

Quante altre settimane o mesi passeranno prima che altri fischi tornino in vita? Quando sarà che le persone -sulle loro strade dirette al lavoro- non dovranno più scegliere il passaggio attraverso una giungla di mattoni bruciati. Quanto tempo ci vorrà prima che rimuovano le rovine e posino rotaie, costruiscano case e ricostruiscano le fabbriche. E cosa più importante, ricostruire l'Uomo? Menomati, portati in basso dalle bugie, dall'odio, dalla guerra...

"Di cosa avete bisogno per compiere la vostra operazione velocemente?" il maresciallo rompe il silenzio.

"Abbiamo bisogno di più uomini per rafforzare la nostra guardia. Abbiamo bisogno di continuare la nostra ricerca senza perdere un'ora. Abbiamo bisogno di portare fuori i dipinti il più velocemente possibile e di portarli da qualche parte, anche solo temporaneamente. Ma non ce la possiamo fare da soli: chi sa quanto sono stati danneggiati per essere stati nelle tombe di Hitler?"

"Questo è comprensibile" il maresciallo ci interrompe.

"Degli esperti sono già stati chiamati da Mosca. Il vostro compito è finire la ricerca più presto che si può. Ci sono ancora molti posti nascosti da scoprire?"

Natalya Sokolova, esperta di arte, pone la stessa questione nei giorni seguenti. È appena arrivata da Mosca.

Vestita in una blusa blu con cinghie da soldato e stivali di tela cerata, stanca dopo il volo e il viaggio in macchina, sosta nel vestibolo poco illuminato davanti alla Madonna Sistina e ascolta con apprensione ogni cosa le diciamo, mentre Zakharov riempie la tanica di benzina. Attraverso il brillante rettangolo di luce solare dell'ampia porta aperta possiamo vederlo avvitare il tappo del serbatoio e legare i contenitori di ricambio. Sedendo sulla pedana, Oleg Kuznetsov sta mangiando, tirando fuori pezzi di carne cotta da un barattolo aperto con un coltello ricurvo; ecco quello che siamo ridotti a mangiare di corsa.

Ieri non siamo tornati per niente al battaglione. Abbiamo passato la notte dove la notte ci ha colto. Le nostre giornate ora sono piene fino a straripare con l'odore della benzina e della gomma bruciata. Strade, strade e ancora strade con tank tedeschi abbattuti sui bordi, con i cannoni caduti, inoffensivi, con cartucce verdi ammuffite scoppiate, in fossi ricoperti d'erba.

Noi vediamo sempre più rifugi sulla strada. Vediamo gente che cammina lungo la strada spingendo carretti carichi e biciclette o portando pacchi e valigie poggiati sulle spalle.

Un uomo anziano alto, filiforme, in un redingote nero e un cappello a cilindro si trascina giù per la strada di fronte a noi. Zakharov è sorpreso e involontariamente preme il pedale del freno; in un istintivo gesto di paura l'uomo anziano solleva il suo braccio destro: "*Heil Hitler!*". E subito costernato si giustifica "*Mi dispiace, questo è quello che ci insegnavano a fare*". Il cappello a cilindro, che gli sta su in modo assurdo, adombra il suo viso resistente alle intemperie e rugoso come corteccia di pino con baffi color grano sbiadito. "*Siediti cittadino, ti daremo un passaggio*". Dice Oleg gridando. E l'uomo anziano sale su emanando un acre odore di naftalina. Posando sulle ginocchia le pesanti mani che indossano guanti bianchi di cotone, ci racconta che si sta svolgendo un funerale nel villaggio confinante. Un suo compagno e vecchio amico è morto. Lui sta andando ad accompagnarlo.

“Seguite l’ultima strada” dice sospirando e torna silenzioso. Ma subito, neanche un minuto più tardi, chiede con circospezione *“Dicono che ora stanno per dividersi i possedimenti del proprietario. È vero?”*

Nel vicino villaggio vediamo una ventina di uomini anziani, vestiti in modo simile con cappotti, cilindri e guanti bianchi, in piedi vicino a una piccola chiesa grigia. E signore anziane in abito nero con scialli di pizzo da lutto sulle loro teste. Il nostro anziano passeggero scende e ci ringrazia in modo cerimonioso. Si congeda, questa volta senza alzare il palmo della mano. Zakharov approfitta della fermata per aggiungere acqua al sibilante radiatore. Ancora una volta la strada bruciata dal sole si estende sotto le nostre ruote. I campi verdi bisognosi delle cure dell’uomo passano di corsa e gettiamo uno sguardo fugace ai villaggi che sono sorprendentemente simili. È come se molto, molto tempo fa, ci fosse un solo enorme pulito villaggio e dopo sia stato tagliato come una torta con i pezzi distribuiti in tutta la Sassonia. E in ogni fetta, perché nessuno potesse risentirsi, si innalzava il campanile affilato di una chiesa.

Il segno sulla “mappa silenziosa” ci porta sempre più lontano da Dresda. In una baracca in legno dentro una fattoria deserta appartenuta a qualche proprietario terriero – non lontano dal villaggio di Barnitz – scopriamo dipinti della scuola di Dusseldorf. Enormi paesaggi rappresentati in modo fedele alla natura, ma per essere onesti, abbastanza noiosi, frutto di estrema applicazione, ma modesto talento. Probabilmente non erano stati messi dentro nessuna delle tombe preparate per loro, ma erano stati nascosti qui dove un solo fiammifero o una scintilla vagante, sarebbero stati sufficienti a ridurli in cenere.

Più avanti, erano stati ammucchiati in un castello diroccato, non lontano dalla città di Debeln, circa cinquanta tele di artisti francesi e tedeschi del diciannovesimo secolo. Tra questi c’era un ritratto di Napoleone di Francois Gérard. Un altro pittore di corte, ma che differenza evidente!

La tela larga sei piedi luccica di smalto; potete contare ogni singolo capello sul mantello di ermellino di Napoleone. Gli splendenti stivali, i pantaloni

aderenti di pelle di cervo, perfino le unghie delle dita che afferrano lo scettro reale; ogni cosa è rappresentata con la stessa perseveranza e ricercatezza; ogni cosa sembra essere viva e al tempo stesso così disperatamente priva di vita!

No, i re non sono in grado, sono incapaci di creare grandi uomini. Un centinaio, un migliaio di questi ritratti non valgono un solo colpo di pennello di Velázquez.

Dovreste davvero vedere questa specie di manufatti senz'anima per apprezzare più pienamente il potere dell'arte vera.

Ma dov'è lui? Dov'è il Cristo della moneta, dove sono Van Dyck, Correggio, Veronese, Holbein? Tutti questi devono ancora essere trovati.

E ci rimane un solo segno sulla mappa.

“P. L.”

Circa trenta miglia a sud ovest di Dresda, nel bacino di una montagna verde, l'antica città di Friburgo dorme sotto la luce del sole.

Duecento anni fa il figlio di un pomory³⁰ di Arcangelo, lo studente russo Mikhail Lomonosov, camminava lungo queste pulite, quiete strade. Qui, sotto la tutela del “Berg-Physikus” Henkel, studiò metallurgia e mineraria e scrisse a casa che era impossibile studiare storia naturale sulla base di quello che c'era nel laboratorio, negli armadi e nei cassetti di Henkel, che si doveva visitare varie miniere, confrontando la posizione e le proprietà di montagne e terreni e le reciproche relazioni tra i minerali che contenevano.

E lui discese dentro miniere estremamente profonde, fino a quaranta rampe di scale verso il basso, ogni rampa quattro *sazhen*³¹ di profondità, dove conversava con anziani minatori e guardava ad ogni cosa con occhi attenti.

Sin da quegli anni lontani molte cose sono rimaste inalterate con il passare dei secoli sopra la città. Strette case con due finestre sulla facciata sono schiacciate l'una vicina all'altra. Sono decorate con

³⁰ I pomory sono una minoranza nazionale nella Russia del nord.

³¹ Sazhen – una misura russa di lunghezza equivalente circa a sette piedi

intricati frontoni e lampioni di ghisa. Nella debole luce dell'antica cattedrale il famoso organo di Friburgo intona solenni e tristi arie ogni giorno. I segnateempo in cima alle guglie gotiche cigolano e ruotano nel vento.

Sulle strette vie potete ancora incontrare capisquadra minatori e maestri di montagna con le giacche in velluto nero, pantaloni infilati dentro calze di lana, cappelli neri con una piuma verde che esce fuori – l'antico costume dei minatori sassoni.

Potete ancora sentire il grido dei minatori "*Glückauf!*" – "*buona fortuna!*", l'antico augurio e desiderio dei minatori.

Forse l'abitazione di Lomonosov è ancora in piedi – il posto dove lui visse e che lasciò a piedi, vestito come era, riluttante a sopportare la povertà, insofferente dell'insignificante tutela e noiosa pedanteria di Henkel.

"A Friburgo non solo non c'era nulla da mangiare, ma non c'era neppure niente da imparare ..."

Noi dovremmo cercare la piccola casa, ma non c'è tempo. La linea sulla mappa gira fuori da Friburgo in direzione sud e circa trenta miglia più avanti si ferma su un punto identificato da quelle due misteriose lettere: "P. L."

Il punto giace proprio leggermente su un lato della città di Marienburg. Ci muoviamo lentamente lungo la stretta via a schiena d'asino. Qui, come a Friburgo, ogni cosa è circondata da un'aria di antichità e anche qui potreste occasionalmente incontrare un minatore con una piuma verde sul cappello e l'immane pipa in bocca. Una vecchia insegna appesa su un supporto piegato che ha la forma del collo di un uccello cigola quando oscilla su una porta sbarrata: Gasthaus "*Glückauf!*". E un'altra insegna: un minatore in giacca di velluto nero siede a cavalcioni di un panciuto barile di birra, con una tazza tenuta alta e sotto la stessa iscrizione: "*Glückauf!*".

Una regione mineraria con montagne piene di minerali. Ma qui non ci sono cavallereschi castelli o fortezze o campi di possidenti terrieri. Tutt'intorno trovate solo miniere e cave, sia quelle nuove, sia quelle

abbandonate da tempo. E verso sud brilla la catena montuosa del Tatra, coperta da una foresta blu – non è molto lontano dal confine con la Cecoslovacchia.

Dopo aver guidato nella città usciamo su una strada piuttosto stretta, cupa, deserta, ombreggiata da spessi folti alberi. Io misuro la distanza sulla mappa: il punto si trova circa undici miglia a sudest. Zakharov guarda il contachilometri e ci muoviamo lentamente. Attraversiamo tronchi d'albero in una monotona processione. Non vediamo di fronte a noi su entrambi i lati nulla a cui potremmo attaccarci. Dopo aver percorso cinque miglia la strada si dirama. L'autostrada ghiaziata e alberata vira a nord sulla sinistra. Sulla destra, avvolgendo una montagna, corre l'altra strada, schiacciata tra colline rocciose povere di vegetazione.

Ci fermiamo al bivio: che strada dovremmo prendere?

Cerchiamo di fare un rilevamento con la bussola. Il punto giace da qualche parte sulla bisettrice dell'angolo al vertice del quale noi ci troviamo.

Kustnesov guarda ansiosamente il suo orologio. Sono già le otto all'ora di Mosca, certo, qui tramonta più tardi per via della differenza di due ore. Ma silenziosa la sera si avvicina: il sole rosso scende sulle montagne Tatra. Il motore al minimo romba leggermente ricordandoci che il tempo non aspetta.

La sera ci trova non lontano dal piccolo borgo di Pokau, circa trenta piccole case raggruppate insieme ai piedi della collina, appena fuori della strada. Una tipica città mineraria come tutte quelle sorte vicino ad ogni miniera recentemente aperta. Il flusso della vita era probabilmente monotono qui; giornate spese sottoterra e notti in un piccolo giardino adiacente alla cucina o dietro un boccale di birra in una birreria piena di fumo che senza dubbio aveva la scritta "*Glückauf!*" all'esterno.

Sì, potete comprendere perché la parola è tenuta in così alta considerazione. Non tutti, a quanto pare, avevano la fortuna di fare ritorno in superficie.

In ogni caso, senza troppi giri di parole, lavoravano da quando erano bambini fino a tarda età. E se una miniera era esaurita si facevano assumere da un'altra, il che

significava che dovevano alzarsi un po' prima e pigiare sui pedali di una bicicletta: non potevano rinunciare alla loro casa....

Un anziano caposquadra delle miniere ci dice queste cose e aspira la sua tozza, piccola pipa, il suo "scalda naso".

Sorpresi dalla notte decidiamo di trascorrerla a Pakau: non avrebbe avuto senso tornare indietro al battaglione e sarebbe stato inammissibile, impossibile lasciare questo posto senza risolvere l'enigma di quel maledetto "P.L."

Il taciturno Zakharov ha già brontolato diverse volte, "*questo è un vero accanimento*", guardando di tanto in tanto l'indicatore della benzina. Dopo aver percorso le strade intorno a quell'area non siamo ancora in grado di attaccarci a niente. Le sole cose intorno sono miniere morte e villaggi spopolati tra cupe colline boschive.

Il caposquadra vive in una piccola casa al bordo del villaggio, un po' distaccato dagli altri. Fa un passo fuori quando sente Zakharov girare la macchina nel parco sotto un albero vicino alla casa.

Stando in silenzio con le sopracciglia unite, sollevate, soffiando nella sua pipa, ci osserva mentre il motore è ancora acceso.

Poi, dopo essersi levato la pipa di bocca, emette un imbronciato "*se non vi dispiace*".

Quindi, aprendo la porta, indica l'interno della casa con la sua pipa.

Così ora sediamo in una pulita, ordinata, piccola stanza. La lampada a carbone gracchia leggermente. Il generatore che rifornisce di elettricità l'intera regione era saltato in aria. Sentiamo il netto "tik tok" di un orologio in un buio armadio di legno intagliato collocato nell'angolo. Come in tutte le case tedesche ci sono fazzoletti e tovaglioli sulla parete, ognuno con un "*detto*" ricamato sopra. Un piatto vuoto smaltato per il pane posato sul tavolo reca un appropriato testo in gotico nero lungo il bordo sottile: *Unser tagliches Brot gib uns heute.*³²

³² "Dacci oggi il nostro pane quotidiano"

La moglie del caposquadra, una donna magra, taciturna, con capelli grigi lisci pettinati all'indietro, prende un bricco di caffè dalla cucina e distribuisce ad ognuno una tazza. Oleg Kuznetsov mi lancia uno sguardo interrogativo, esce e ritorna con pane, burro, carne in scatola e zucchero. La moglie del caposquadra silenziosamente prende fuori dei piatti dalla credenza. Non può evitare un sorriso appena vede Oleg aprire il suo coltello piegato e tagliare il pane in grosse fette come fanno i soldati.

"Oh-h!". Alza le sopracciglia e scuote la testa in tono di rimprovero. Dopo ripetuti inviti si siedono alla tavola con noi e la moglie con cura divide i pezzi di Kuznetsov in quattro sottili piccole fette, spalmandole ognuna con un sottile strato di burro.

"Devono averlo preso da Adolf". Kuznetsov borbotta con sgomento.

Dopo un morso il caposquadra accende la sua pipa, strizzando gli occhi alla fiamma della lampada a carbone. Tra due tovaglioli sul muro c'è una fotografia in una cornice funebre nera: un ragazzo con brillanti occhi ridenti che indossa un maglione e un berretto tirato indietro sulla sua testa.

"Nostro figlio". Il caposquadra si abbandona con una voce cupa quando coglie il mio sguardo rivolto alla fotografia (sua moglie agita le dita scivolte delicatamente sulla piega di una tovaglia) No, non è morto al fronte, sebbene il fronte sia ovunque se vogliamo metterla in questo modo...

Soffiando nella pipa e strizzando gli occhi alla fiamma ci riferisce di come suo figlio avesse lavorato in uno stabilimento metallurgico non lontano, a Hemnitz. Lì nel 1942 avevano portato dei prigionieri dalla Russia. Chi sa come tutto è cominciato? Suo figlio non era uno che parlava molto e loro non lo vedevano molto spesso. Il finale ... il finale fu che nel 1943 finì davanti al plotone d'esecuzione. Insieme a quattro russi....

L'uomo anziano tace scrollando delicatamente la cenere dalla pipa e ancora una volta la riempie di tabacco.

"Oh, ci sono molti di voi che ancora non sanno" dice sospirando *"Verfluchte Bluthunde"*³³.

³³ "Maledetti investigatori"

Sorridendo amaramente ci racconta di come recentemente speciali contingenti di truppe delle SS avevano fatto incursioni, bruciando e facendo saltare in aria ogni cosa.

Piegando le dita nodose, affette da reumatismo, elenca i nomi dei minatori che erano morti sommersi o saltati in aria: *Grube Margo, Grube Brigitte, Grube Maria*. Quei cani impazziti erano evidentemente pronti a far saltare in aria qualsiasi cosa in Germania. Avevano raccolto tutta la *Donnerit-gelantine* ovunque.

"*Donnerit-gelantine?*" Improvvisamente drizziamo le nostre orecchie. La fortezza di Königstein riaffiora nella mia memoria: io ricordo i lunghi tubi per cartucce nei muri di pietra delle casematte e i contenitori, le scatole grigie di zinco con l'etichetta rossa *Achtung! Sprengstoff!* E un'iscrizione in nero laterale. Che cosa c'era scritto?

Gratto la mia fronte nervosamente cercando di ricordare. Qualcosa di vago si muove nella mia testa: la risposta è qui, è vicina, proprio l'ultimo sforzo...

E poi, finalmente, affiorano alla superficie della mia mente le tre parole scritte in nero sul coperchio della scatola di zinco: *Steinbruch Pokau – Lengefeld*. La cava di Pokau-Lengefeld.

"*Dimmi, vecchio, qual è il nome di questo villaggio?*". Io quasi grido afferrando saldamente il gomito dell'uomo anziano.

"*Pokau*". Risponde sorpreso.

"*E Lengefeld?*" Continuo scuotendo il suo braccio.

"*Pokau-Lengefeld – cosa significa?*"

"*Pokau-Lengefeld?*" Dice scrollando le spalle con ancora maggiore sorpresa. "*Ah-h, quella è una vecchia cava di calcare, Ein altes Kalksteinbruch. Non lontano da qui*". E indica sopra le sue spalle con la pipa.

Rapidamente prelevo la mappa dalla cassetta, la distendo sopra il tavolo, punto il compasso su di lei e oriento la mappa secondo i punti cardinali. L'ago punta direttamente verso Friburgo. L'uomo anziano indossa i suoi occhiali e si appoggia sopra il tavolo.

"*Esattamente circa qui*". Dice. E tracciando una linea con il bocchino della pipa dal villaggio verso sud, lo porta a fermarsi sul punto segnato dalle due lettere "P. L."

La breve notte di maggio sembra trascinarsi all'infinito. Ci alziamo prima dell'alba. Verso est - piano piano - il cielo diventa più caldo. L'ondulata linea delle montagne all'orizzonte diventa più chiara e nitida.

Il caposquadra viene a mostrarci la via. Dopo aver attraversato il villaggio addormentato giriamo verso sud su una corsia dell'autostrada e presto ci troviamo in profondità in una stretta cavità tra i boschi.

È umido e tenebroso qui. Zakharov accende i fari. Nella debole luce gialla diamo uno sguardo fugace sui rami bassi pendenti degli abeti.

In breve la luce aumenta; usciamo sopra ad un'oblunga radura circondata dagli alberi.

Il caposquadra alza la mano "*Stop!*".

Scendiamo dalla macchina e ci fermiamo al bordo di una profonda fessura che curva come un arco. Guardiamo giù. Una nebbia grigia turbinata in basso e si sfilaccia lungo le sporche rocce biancastre. Ancora più in basso nella fessura vediamo dei buchi neri di qualche tipo nella ripida parete dentellata con rughe e piaghe. Questi oscuri tunnel, organizzati in modo disordinato, sembrano avere il calcare rosicchiato da una famiglia di mostri antidiluviani. Uno di questi buchi, sulla sinistra, è un po' più largo dei sei piccoli sulla destra.

"*Là è Legenfeld*". Dice il caposquadra.

Spinge il tabacco nella pipa e soffia dentro mentre noi leghiamo una corda attorno ad un pino che cresce proprio sul bordo del precipizio. Afferrandola scendiamo uno dopo l'altro; Zakharov rimane da solo in cima, vicino alla macchina. Si protende sul bordo per guardarci; dal basso possiamo vedere la sua testa profilarsi contro lo sfondo del cielo mattutino.

Iniziamo con la cavità larga. Da vicino sembra enorme, la sua altezza è più di trenta piedi. La debole luce delle nostre torce scivola lungo le umide pareti rugose e si perde in basso nel buio. Di tanto in tanto larghe gocce di acqua fredda cadono giù da un'altezza invisibile. Più lontano andiamo più acqua c'è. Presto i nostri piedi cominciano a inzupparsi d'acqua. Sembra che la galleria abbia una lunghezza infinita. Ma alla fine noi vediamo sul fondo della galleria la volta

bassa rugosa, color bianco sporco. La luce della torcia si arresta contro il muro. Possiamo sentire le gocce d'acqua che si staccano e cadono con un rumore sordo, una dopo l'altra, come se una presenza invisibile stia contando i secondi.

Torniamo a mani vuote.

Così anche nella seconda e terza galleria. E solo nella quarta, posta lontano a destra, Oleg Kuznetsov, che guida il gruppo, ci chiama e ondeggia la torcia nel buio. Corriamo verso di lui, sguazzando attraverso l'acqua e ci fermiamo, sbalorditi. Natalya Sokolova con orrore si copre gli occhi con le mani: di fronte a noi, stesi contro la parete bagnata, sdraiati in pile, ecco dei dipinti...

Ci riprendiamo e scopriamo nelle vicinanze una pila di munizioni *Donnerit*, in una scatola di zinco aperta. Ovunque vediamo le tracce di una precipitosa ritirata. Appoggiati vicino ci sono un martello, due pugni seghettati, un fusibile, in mezzo a schegge di calcare fresco. Gli esplosivi sono inoffensivi, c'è abbastanza acqua intorno. Seguendo il corso di una leggerissima inclinazione l'acqua si raccoglie alla fine del tunnel, proprio nel punto dove i dipinti sono ammucchiati. Ci fa orrore pensare che possano rimanere qui anche un solo giorno di più.

Ospedale da campo

Zakharov torna indietro al battaglione con un rapporto estremamente dettagliato. Ritorna circa alle tre. Dietro la macchina, ondeggiando sulle buche della strada e spostando i rami come farebbe un orso, escono nella radura dei camion di due o tre tonnellate.

Portano soldati e un "AES", il nostro generatore mobile da campo. I rinforzi sono arrivati.

Così abbiamo i restauratori che sono appena arrivati in volo da Mosca e proprio in tempo. Stepan Churakov, un uomo giovanile, magro ed energico, scende velocemente e si immerge nelle nere fauci della galleria.

Tempo mezz'ora e i soldati hanno messo su una lunga catena che si estende dalle profondità della galleria fino alla sua uscita. La luce gialla delle loro torce

lampeggia e si perde nell'acqua. Il primo dipinto fluttua in avanti di mano in mano, accompagnato da sommesse parole di cautela: attenzione ... andateci piano ragazzi ... guardate fuori ... prendetelo"

Quindi finalmente emerge dall'oscurità della tomba: "*Betsabea*" di Rubens, uno dei suoi ultimi lavori, un capolavoro di gioia trionfante.

Secondo il racconto biblico re David vide la giovane moglie del suo comandante Uriah, di nome Betsabea, fare il bagno di fronte al palazzo.

Travolto dalla sua bellezza concepì un terribile crimine: mandò Uriah in guerra e ordinò che fosse impiegato dove la battaglia ruggiva più ferocemente. Quando fu informato della morte di Uriah il re prese Betsabea come sua moglie.

Così è la leggenda. Ma come sempre, Rubens la usa solo al fine di esaltare la bellezza dell'uomo. Il corpo gentile, caldo, abbagliante della meravigliosa Betsabea, che si riposa dopo il bagno, si contrappone qui alle robuste, abbronzate mani della cameriera che le sta acconciando i capelli. Alla sua faccia scura arrossata e alla lucida pelle nera del ragazzo che le sta porgendo una lettera.

Solo un maestro che ha scandagliato tutti i segreti dell'arte può lavorare così liberamente, con tale larghezza di vedute, con tale disprezzo per i dettagli secondari nel definire la sua scena vivente su un paesaggio di sfondo che è una specie di palazzo per nulla antico, ma più vicino all'architettura dei tempi di Rubens.

Ma cos'è questo? Lo strato del dipinto si è gonfiato e sollevato in una sinistra piccola bolla ricoperta di fessure proprio sui capelli di seta dorati di Betsabea. C'è un'altra bolla sulle sue gambe nude, proprio sopra il ginocchio e veramente il dipinto di Rubens è così magicamente veritiero, che pare essere il corpo vivo di Betsabea, anziché la pittura, colpito da questa umidità fatale, dall'acqua calcarea che corrode così in profondità.

Mordendosi il labbro, Churakov si china sul dipinto e applica la prima striscia di carta da sigaretta spalmata con colla di pesce sopra il punto danneggiato.

La striscia bianca di carta sul corpo color rosa e madreperla è sorprendentemente simile ad una fasciatura e lo stesso Churakov, che indossa un cappello, con le maniche di camicia arrotolate sui gomiti, mordendosi il labbro ad ogni delicato, abile movimento delle dita sopra il dipinto, non sembra forse un chirurgo che sta svolgendo i suoi compiti sul campo di battaglia?

Il lungo e meticoloso processo di guarigione ci aspetta, ma senza questi primi attenti tocchi, senza questi piccoli bendaggi bianchi applicati qua e là sarebbe impossibile andare un passo oltre: un solo movimento maldestro e lo strato di pittura potrebbe sbriciolarsi. Qualcosa di unico potrebbe scomparire per sempre.

Come molte opere del sedicesimo e diciassettesimo secolo Betsabea è stata dipinta su legno. Quanta acqua è già penetrata nel legno che è stato asciutto per secoli!

Mesi, forse anni passeranno, e nuove tracce di quella distruttiva umidità continueranno ad apparire in superficie e attenti restauratori, lavorando come dottori, continueranno a chinarsi su di lei.

La prudente puntura di un sottile ago e una goccia di trasparente colla di pesce si farà strada sotto il fragile rigonfiamento; la più leggera, accurata applicazione di un coltello liscio da pittore unirà la superficie del colore con la prima copertura. Nessun centimetro quadrato della preziosa superficie deve andare perso!

Tutte le risorse della scienza, le attività combinate di tutti i nostri migliori specialisti che conoscono i segreti nascosti dell'antica pittura - tutto deve essere chiamato a raccolta per restituire la salute a queste opere.

Ma per ora è solo il primo aiuto.

Le piccole bende sono applicate, una dopo l'altra, sulla superficie dei dipinti. Dopo Rubens viene fuori il suo prediletto allievo, Anthony Van Dyck. Uno dopo l'altro diciassette dipinti di questi straordinari artisti ritornano alla luce dalle nere fauci della galleria.

Maestro e allievo

Forse nessun grande artista del passato ebbe così tanti allievi e aiutanti come Peter Paul Rubens. E poteva forse aver trattato personalmente l'inesauribile quantità di ordinativi che affluiva al suo studio di Anversa da tutta Europa?

Ma non era solo questione di abbondanza di ordini: durante questi tempi tutti coloro che si adoperavano per padroneggiare l'arte della pittura si consideravano fortunati e onorati di lavorare a fianco di un conclamato maestro, di imparare da lui, di copiare i suoi metodi fino ai più piccoli dettagli, cominciando con l'applicazione del primo strato e finendo con quello speciale unico modo del maestro di maneggiare il pennello.

L'influenza di questo energico, affascinante uomo, spumeggiante di vitalità, era così forte e il successo dei suoi devoti studenti era così sorprendente che ancora oggi si disquisisce su alcuni grandi dipinti del fiammingo e nelle guide museali potrete talora trovare un punto interrogativo tra parentesi dopo il suo nome, per significare che non è stato ancora accertato chi aveva dipinto il quadro – se lo stesso Rubens o uno dei suoi allievi operanti nel suo studio.

Nel castello di Weesenstein ci eravamo imbattuti in un chiaro esempio di questo: subito dopo il "*San Girolamo*" di Rubens un altro dipinto esattamente come quello era emerso dall'oscurità del soppalco!

Era stata un'esperienza particolarmente strana vedere questi due eremiti grigio-barbuti, uguali fino all'ultimo dettaglio. Ad un primo istante sembrava quasi che ci stessimo vedendo doppio.

Ma quando osservammo un po' più da vicino potemmo cogliere un'impercettibile differenza: una delle tele sembrava proprio essere un po' eccessiva: il corpo muscoloso di San Girolamo era proprio un po' troppo scuro, il sole splendeva in modo un po' più brillante del necessario, con un'eccessiva posa di giallo arancio. In breve la differenza consisteva in una somma di "proprio un poco", quelle piccole cose che contrassegnano i fondamenti dell'arte.

La vicinanza del Rubens originale spietatamente smascherava il lavoro del suo allievo: l'imitazione, anche la più precisa imitazione – non è nulla più che un'imitazione.

Dopo aver lavorato un certo numero di anni nello studio del suo maestro, un apprendista poteva diventare lui stesso un maestro: la Gilda di San Luca (che era considerato il santo protettore dei pittori) decideva se era o no degno di questo onore. Coloro che erano accettati come membri della Gilda ricevevano in concessione il diritto di aprire il loro proprio studio e conseguentemente talento e successo determinavano il loro destino.

Anthony Van Dyck, il figlio di un mercante di seta di Anversa, fu accolto come membro della Gilda nel 1618, all'età di diciannove anni, ma tra lo stupore di tanti, non approfittò dei suoi diritti onestamente guadagnati. Aveva studiato otto anni sotto Van Balen il Vecchio, uno dei più noti pittori di Anversa; dopo aver guadagnato il titolo di maestro, ricominciò tutto da capo, diventando apprendista nello studio di Rubens.

Henrik Van Balen, che ha la stessa età di Rubens ed era al tempo stesso suo compagno studente, appartenne in quel periodo ai pittori della corrente "romana" di Anversa, i cui tratti peculiari erano la fedeltà alla pittura italiana.

Forse il giovane Van Dyck era insoddisfatto proprio per questo motivo: che senso aveva ripetere all'infinito questi antichi soggetti così amati dai romani? Può essere anche che quel giovane ambizioso fosse attratto dall'agiata vita che circondava "il re dei pittori e il pittore dei re". Essere paragonati al grande Rubens – quale fiammingo non ha sognato un onore come questo!

In un tempo incredibilmente breve apprende la maniera di Rubens, due dei dipinti che noi troviamo nella galleria allagata, "*Sileno ebbro*" e "*Ritratto di un uomo anziano*" – testimoniano chiaramente la perfezione di Van Dyck nell'imitazione di Rubens durante il loro primo anno insieme. Ereditò la sua luminosità, i colori corposi, ma questo non era abbastanza. Cercò di superare il suo maestro in ciò che è più importante. Le figure umane nella pittura del giovane Van Dyck sono

più brillanti che nei lavori di Rubens, rilucono di salute e forza fisica. I suoi eroi sono ancora più simili ad atleti muscolosi, i loro movimenti sono persino più impetuosi. Forse i loro muscoli sono gonfi un po' più del necessario.

Ma sono proprio queste piccole cose superflue che costituiscono la differenza tra il maestro e l'allievo. Quello che per Rubens era una naturale espressione della sua personalità, del suo carattere, la sua gioia incontenibile, era per Van Dyck nulla più che abile, talentuosa imitazione. Ma era questa la sua vocazione? Gli si addiceva vivere in un'altra luce riflessa?

Infatti la natura sembrava non aver prodotto mai creature più differenti.

Basta guardare semplicemente il loro volto. L'energico, vigoroso, fortunato Rubens, con quella appassionata scintilla nei suoi occhi furbi e luminosi e il delicato melanconico, pallido volto dell'affascinante Van Dyck, incorniciato in riccioli rossastri, offuscato nella sua nascosta tristezza. Due epoche sembrano incontrarsi nell'aspetto di questi due uomini: l'incontenibile Rubens è ancora molto simile agli ultimi giganti del rinascimento, mentre l'ombra di un'altra nuova epoca cade su Van Dyck.

No, lui non si sarebbe mai elevato a fare quello che Rubens poté fare con la massima facilità, cioè occuparsi contemporaneamente di pittura, filosofia, storia, matematica, e diplomazia, travolto da un invincibile eccitazione e spumeggiante ottimismo.

Van Dyck era semplicemente non abbastanza vitale per fare tutto questo. L'intera natura del suo carattere era più incline alla tranquillità che al movimento, alla contemplazione più che all'azione.

E gli occorre molto poco tempo per accorgersi di questo. Uno dei suoi biografi scrive che non appena fu abbastanza forte da non aver bisogno delle forme di Rubens e dei suoi colori, imboccò la sua personale strada.

È interessante paragonare due dipinti eseguiti in tempi diversi dal maestro e dall'allievo, entrambi commissionati da una famiglia importante.

Il dipinto di Rubens, che ritrae il conte Thomas Arundel e la sua famiglia sul terrazzo di una residenza di campagna è eseguito nello spirito del ritratto cerimoniale di gala.

Le colonne tortili, splendidamente ornate, che sembrano scorrere verso l'alto, lo stendardo ricamato con lo stemma del conte svolazzante nel vento, il brillante tappeto, il levriero con il suo prezioso collare - tutte queste cose prese insieme creano uno sfondo di effetto vivido per la rosea salute e la *joie de vivre* dei soggetti ritratti. Il conte Thomas sta con la mano posizionata disinvoltamente sul suo fianco e vicino a lui, seduto in poltrona, c'è sua moglie che assomiglia a tutte le bellezze in fiore di Rubens. La sua mano elegante posa sulla testa di un levriero i cui occhi spiovono con soddisfazione. Il più giovane rampollo della famiglia, che veste in modo inadatto alla sua età, sorride al cane e tiene stretta una penna nella sua mano guantata.

Il tradizionale giullare nano completa il quadro, ma non è il tipo sofferente, umiliato delle pitture di Velazquez. La figura dalle spalle incurvate, obesa, la cui presenza accentua l'elegante bellezza del suo padrone emana un'aria di sano contadino e la spensieratezza di un idiota.

Il dipinto di Van Dyck è una cosa del tutto diversa. L'anziano Thomas Arundel appare qui indossando un'armatura, come se si stesse preparando per una battaglia. Non ci sono colonne o drappaggi di lusso. Il magro aspetto dai lineamenti tirati del volto del conte si rivela in modo inquietante dallo sfondo scuro marrone. La mano destra stringe nervosamente un bastone e le dita della mano sinistra afferrano la spalla di suo nipote come se si apprestasse - come pare a difenderlo da un pericolo imminente. Il comportamento adulto, serio, del ragazzo che tiene in mano una specie di lettera, il riflesso di luce dell'armatura del conte che pare implorare una tempesta minacciosa, tutte queste cose sono permeate del senso di un vago presagio. Non c'è alcun segno della precedente *joie de vivre*, della precedente appagata calma.

Con la sensibilità che caratterizza il genio, Van Dyck fu capace di catturare le ombre della rovina che incombevano sull'aristocrazia. Stanco sangue blu scorre nelle vene del suo conte, dei signori, eredi ed ereditiere. Le loro pose sono enfaticamente aristocratiche, i loro volti squisitamente meravigliosi, ma offuscati da questa tristezza.

Lo stesso si può dire per lo stesso Van Dyck, che era a ragione chiamato "*il pittore cavalleresco*" dai pittori fiamminghi minori che vissero con lui a Genova.

Meraviglioso è un certo tipo femminile dai riccioli castano chiaro e atteggiamento leggermente triste che lui, come nessun altro, percepisce nella società di moda del suo tempo. Non importa dove stia vivendo - a casa, in Italia o in Inghilterra - lui ovunque è accolto nelle case più importanti e dappertutto lascia una parte di sé nei suoi nei ritratti così straordinariamente veritieri. Dipinge tutte le celebrità di spicco e i comandanti della guerra dei trent'anni: Re Gustavo, Adolfo di Svezia, il conte Albrecht di Wallenstein, Papenheim Aremberg, il generale Tilly. A Genova, dove trascorse un periodo particolarmente lungo di tempo, lasciò ritratti di donna affascinanti e penetranti: Maria Luisa di Tassis, la marchesa di Brignole, la marchesa di Spinola. Qui, al posto dei colori esuberanti di Rubens, troviamo squisita moderazione.

Dove i toni rosso scarlatta, turchese e rosa chiaro scintillante di Rubens tuonano trionfanti, il nero profondo e l'oro scuro di Van Dyck suonano un'altra musica. Accomunano la sua intera pittura e concentrano tutta la vostra attenzione sui volti che riflettono i più impercettibili movimenti spirituali.

Stupisce la ricchezza delle sfumature che può estrarre da questi toni marroni e rossastri, densi e trasparenti (non c'è da stupirsi se uno di questi pigmenti marroni che i pittori impiegano ancora oggi, porta il suo nome).

Nel 1631, re Carlo Stuart I lo invita a Londra. Van Dyck diventa il pittore di corte di uno dei più potenti monarchi d'Europa. Ma abbastanza stranamente nei ritratti di Van Dyck del re la pronunciata disinvoltura del sovrano si fonde in modo sorprendente con una profondamente nascosta, ma permeante, tensione.

Se è seduto nella sua armatura su un purosangue dalla lunga criniera o sta in piedi con la sua mano sul fianco, con il cappello inclinato in modo spigliato mentre si appoggia con grazia al suo cane o se è solo o con la sua famiglia, l'espressione di quest'uomo dal viso stretto è sempre incerta e fissata interrogativamente su qualcosa in lontananza, come se prevedesse il futuro dietro il velo del tempo: il fuoco e il fumo di una rivolta popolare, l'ombra di Cromwell, il patibolo sulla piazza....

A guardare questi ritratti un altro artista viene in mente: anche lui fu invitato in Gran Bretagna da lontano per glorificare il suo re. Hans Holbein "il Giovane" è l'artista e l'opera che si ricorda è il ritratto di Enrico VIII, dipinto un secolo prima.

Torreggia come un pesante, ingombrante simbolo, in piedi in disparte con le sue robuste gambe aperte, solido come una montagna, invulnerabile ai dubbi con la piccola bocca di un tiranno e occhi gonfi e implacabili. Il pugno tozzo, chiuso stretto con forza attorno a un guanto - che rappresenta con quanta forza questa abile mano tiene il paese nella sua presa.

Alla cava di Pokau-Lengefeld troviamo un altro ritratto di Holbein: il rosso barbuto Morette, l'ambasciatore di Francia alla corte di Enrico VIII, che stringe un guanto nella sua mano con lo stesso gesto di inattaccabile potere.

Ma molte cose possono accadere in un centinaio di anni. La storia non si ferma. Non è lontano il tempo nel quale la testa sottile e nobile di Carlo rotolerà dentro il cesto del boia con un boato di approvazione del popolo. Anche se Van Dyck non vivrà abbastanza per vedere quel giorno.

Nel mese di dicembre del 1641, nove mesi prima dello scoppio della rivoluzione, muore all'età di 42 anni, lontano dalla sua terra natale, a Blackfriars, vicino Londra. È sopravvissuto solo un anno al suo maestro.

Eloquente nel silenzio

Tra i ritratti di Van Dyck usciti dalla galleria allagata ci sono alcuni capolavori come "*Ritratto di una donna e un bambino*", dove gli occhi della madre,

lucenti di quieta soddisfazione e il viso del bambino animato da ingenuo interesse, sono rappresentati con straordinaria sottigliezza. Qui c'è anche il severo, sobrio, *Ritratto di uomo in nero*³⁴, dipinto nella gamma nero-grigio-marrone di pigmenti tipici del primo Van Dyck. Qui anche c'è un tardo ritratto di Enrichetta di Francia, la moglie di Carlo I, un volto pallido, raffinato, in toni di luce madreperla. C'è anche un noto dipinto raffigurante i tre più grandi bambini di Enrichetta e Carlo – colori autunnali malinconicamente dorati combinati con il cielo color grigio perla, apparentemente nuvoloso, sopra il fogliame appassito³⁵. Queste inestimabili creazioni da sole assicurano che la cava calcarea di Pokau-Legenfeld non sarà mai dimenticata.

Ma altri dipinti e altri ancora escono dalle oscure fauci.

Quattro ampie pale d'altare di Antonio Allegri detto Correggio ci inducono per un momento a dimenticare Van Dyck. Come *Betsabea* di Rubens erano state dipinte su legno e solamente la solidità della prima mano e gli olii gli evitarono di essere immediatamente rovinati. Ma cosa li aspetterà in futuro? Sarà possibile preservare il bagliore di questi dipinti traboccanti di gioia che scorre con la vita?

Correggio, un contemporaneo più giovane di Raffaello che ha lavorato lontano dalla corrente della vita, nella tranquilla monastica Parma, dove aveva fondato la sua scuola, visse solo quarantacinque anni. Dipingeva lentamente con estrema scrupolosità e attenzione per la tecnica. Non ebbe aiutanti. Oltre agli affreschi che produsse per le chiese di Parma lasciò solo circa trentacinque dipinti. I quattro che troviamo sono fra i più importanti.

E il più importante dei quattro è "*La natività*".

Le parole non possono trasmettere l'impressione prodotta dalla luce in questo dipinto. Non sono visibili esterne fonti di luce; sembra quasi che il bambino illumini se stesso di questa calda luce accecante, ma

³⁴ Una copia di questo ritratto, dipinto nel diciassettesimo secolo può essere visto nel museo dell'arte Occidentale e Orientale a Kiev.

³⁵ Van Dyck dipinse diversi ritratti dei bambini di Carlo I. Uno di loro è collocato all'Ermitage di Leningrado.

abbastanza stranamente non si avverte sul suo conto alcuna percezione di soprannaturale – il dipinto è così realistico, noi siamo così facilmente persuasi della felicità della madre per la cui felicità il suo stesso figlio brilla più del sole!

Lei si china delicatamente su di lui mentre la serve che sta sulla sinistra la guarda e tiene su la sua mano per ripararsi dalla luce accecante. Questo gesto così straordinariamente naturale di realistico movimento esalta l'effetto del dipinto ad un eccezionale livello, mettendo in rilievo la quieta, tenera posa, della madre. I due pastorelli – un giovane ragazzo e un uomo anziano – sono semplici e fedeli alla realtà: sono ritratti sul modello degli abbronzati contadini lombardi così amati dall'artista.

Il Correggio fu uno dei primi ad esplorare la quasi ancora sconosciuta arte del chiaroscuro con la quale avrebbe in seguito esercitato un enorme influenza in pittura. In questo lavoro per la prima volta la luce non aiuta solo a rivelare la forma, ma serve anche come parte del contenuto.

Ma non era solo il chiaroscuro il punto forte del Correggio. Un altro era il disegno, il primo principio dell'arte. Raggiunse la perfezione nel disegno delle figure umane. Ogni gesto, movimento, il chinarsi o la rotazione della figura umana era alla sua portata. Disegnava con tale facilità che verso la fine della sua vita sembrava quasi fare sfoggio di questo inusuale talento, come potete vedere da uno dei suoi ultimi lavori, "*Madonna con San Giorgio*".

Noi esaminiamo questo splendido dipinto così pieno di *joie de vivre*, ma leggermente lezioso e un po' troppo elegante con ogni cosa che scorre e fluisce e si muove – finché un nuovo ritrovamento ci distrae da Correggio: in ultimo ritroviamo "*Il Cristo della moneta*".

Il piccolo dipinto – 20 per 30 pollici – giace nel lontano fondo della galleria che è quasi totalmente sott'acqua. La conseguenza si vede nelle fessure profonde e lunghe che attraversano lo strato superficiale del dipinto da cima a fondo, come se seguissero gli strati lineari del legno (sul quale *Il Cristo della moneta* era stato anche lui dipinto).

Sul posto il primo strato è visibile nella profondità delle fessure. L'intera superficie tra queste fessure è ricoperta da una rete di sottili crepe.

Natalya Sokolova tocca la cornice ornamentale e il gesso³⁶ grigio umido viene via sulle sue dita. Tira indietro la sua mano come se si fosse scottata e scuote la testa in silenzio.

Prontamente le più profonde ferite sono coperte con piccole strisce di bendaggio. Gradualmente nascondono il volto pallido, appannato di Cristo con il suo aspetto tranquillo, spiritualmente vigoroso. Coprono anche i volti scuri, bronzeei dei farisei – la fronte irregolare e sporgente, i nasi carnosì, l'anello nell'orecchio prominente. Tempo cinque minuti e la sola cosa che si vede sono le mani, una delle due giallo pallida e sottile con lunghe e delicate dita, l'altra nodosa, scura, che stringe tenacemente una moneta.

“Dare a Cesare quel che è di Cesare e a Dio quel che è di Dio”. Queste sono le parole della moneta. Erano il motto del duca Alfonso D'Este che aveva commissionato l'opera a Tiziano. Ma per l'artista questo tema serviva solo a pretesto per esprimere un'idea più profonda e importante.

Tu non hai bisogno di conoscere o ricordare la parabola del tributo della moneta. Tu non hai bisogno di ricordare la questione rivolta dai farisei a Cristo: *“è legittimo dare il tributo a Cesare o no?”* – o la risposta che diventa il motto del duca.

Il significato del dipinto ha poco a che fare con la massima biblica che proclama l'immaginaria separazione tra Stato e Chiesa.

Lo scontro tra verità e falsità, sincerità e ipocrisia, calma dignità e astuzia egoista – questo è il vero, universale, eterno significato del dipinto. Nessuna parola è necessaria: persino se l'opera fosse andata in pezzi e perita, lasciando solo queste due mani, queste avrebbero continuato a raccontarci la stessa storia che l'intero dipinto racconta con questa soverchiante forza in ogni colpo di pennello e il suono di tutti i colori.

³⁶ Gesso – una mistura di gesso e colla usato nella preparazione dello stampo di stucco per le cornici. La cornice de *Il Cristo della moneta*, a differenza di altre cornici nella collezione di Dresda, non era dorata, ma dipinta in qualche modo per abbinarsi al mobile nel quale era installato.

Qui forse avete il più chiaro, il più puro esempio di cosa realmente è la pittura: *"qualcosa che parla silenziosamente"*. Come la mette giustamente il Vasari.

Glückauf!

Circa intorno alle sette di sera il Sergente maggiore Yegorychev ha finito di costruire un elevatore. I tronchi lisci, tagliati, legati stretti corrono come un paio di fili inclinati verso il basso dello strapiombo. Sopra, in alto, sul bordo del precipizio, corti pali sono stati piantati nel terreno ed è stato montato un verricello manuale. Delle tavole sono state fissate insieme per fare un carrello – uno scudo quadrato con sponde basse.

Il generatore rimbomba indistintamente, le seghe elettriche stridono, le asce colpiscono e i martelli battono. I genieri lavorano in silenzio con la consueta abilità che hanno acquisito costruendo innumerevoli ponti e guadi. Arakelov, un soldato dalla carnagione scura con folte sopracciglia che attraversano come un ponte il suo naso, è il solo che non può stare calmo.

"È vero riguardo agli scorpioni ...". Mormora di tanto in tanto. Dopo aver piantato il bordo della sua ascia da geniere su un tronco con un solo colpo, tira fuori il sacchetto del tabacco, si fa una sigaretta, l'accende e comincia a raccontare una favola georgiana di una rana che siede sull'argine del fiume Kura e uno scorpione le chiede di trasportarlo sull'altro lato del fiume e poi nel mezzo del fiume lo scorpione manifesta il suo naturale istinto e punge la rana, dopodiché entrambi vanno a fondo.

Nessuno sembra stare ad ascoltarlo. Ognuno è indaffarato nel suo personale compito. Ma Arakelov prosegue e conclude la storia. Schiacciando il mozzicone sotto i suoi stivali, conclude con la morale: *"è la stessa cosa qui, capite? La Germania ha preso questi Adolf sulla sua schiena, li ha presi sulla sua schiena..."*.

Scuote la testa e sbuffa, quindi tira via l'ascia dal tronco e ancora una volta ricomincia a tagliare il legno.

Il comandante del battaglione che è arrivato con la sua scassata "Emka", una macchina che ne ha certamente

passate tante, con attenzione ispeziona ogni parte della costruzione sebbene non abbia bisogno di dubitare: lavorare coscienziosamente è diventata un'abitudine nel nostro battaglione.

Spostando indietro il suo cappello sulla nuca osserva da vicino come il carrello, fissato a un cavo, scorre lentamente giù fino al cigolio del verricello.

In basso Churakov a sua volta ispeziona il carrello. Apparentemente insoddisfatto del risultato della sua ispezione, sale dentro il carrello, si stende e sventola il cappello. All'inizio non capiamo.

"Pare che voglia fare un giro di prova". Dice sorridendo il comandante del battaglione. L'asse del verricello ancora una volta comincia a cigolare. Il capitano impasta un grumo di freschi, pungenti trucioli di legno nel suo palmo non appena il carrello lentamente comincia a salire. Churakov è dentro il carrello aggrappato al bordo. Ora possiamo vedere il suo viso sorridente.

"Come la funicolare di Tbilisi?". Scherza Arakelov.

"Bene, hai dei dubbi Thomas?". Borbotta l'ufficiale del comando con un accenno di rimprovero nella sua voce, non appena Churakov finalmente esce dalla "funicolare".

Churakov lo tormenta nel suo imbarazzo.

"Che puoi fare? Meglio prevenire che curare". Dice con un'aria colpevole. *"È importante capire ..."*

"Vedo". Risponde il comandante annusando i trucioli frantumati nel suo palmo e nascondendo un sorriso.

Tempo mezz'ora e il primo dipinto comincia il suo viaggio verso la cima, fuori dal buio della tomba e dentro la luce. I soldati lo posizionano con attenzione sul carrello che è coperto con un mantello. Churakov sventola il suo cappello dal basso, l'asse del verricello è messo in funzione e l'anziano caposquadra, che ancora non se ne è andato, si toglie il cappello e sussurra *"Gluckauf!"*

Così si conclude il periodo di sette giorni che ho voluto raccontare.

Circa tre mesi più tardi, prima che noi fossimo organizzati per partire verso casa, Zakharov, Kuznetsov

e io ancora una volta visitiamo il posto dove ogni cosa ha avuto inizio.

È un caldo giorno di agosto. Noi sentiamo intermittenti rombi provenire da sud ovest, proprio come quel memorabile giorno di maggio. Ma questa volta il minaccioso rombo rivela qualcosa di molto diverso: il tuono di un temporale in arrivo, il primo dell'estate.

Contro lo sfondo dell'agglomerato di nuvole i muri bruciati dello Zwinger, irradiati dal sole, appaiono tetri come erano prima. Ma le pietre frantumate non scricchiolano più sotto i nostri piedi – i passaggi attraverso le rovine sono stati puliti. Attraverso i frammenti dentellati e corrosi dei cancelli dell'ingresso principale noi possiamo vedere gente al lavoro. Alcuni stanno portando mucchi di pietre rotte su carriole rovesciandoli in accumuli, mentre altri stanno mettendo da parte pezzi non danneggiati delle statue di Permoster. Un ragazzo biondo occhialuto di quindici anni con una giacchetta di tela sta accuratamente spolverando cenere dalla testa tagliata sorridente di una statua.

Mentre vaghiamo nel cortile, ricordando e offrendo un addio ad ogni cosa, le nuvole coprono interamente il cielo. Subito si oscura. Una forte raffica di vento solleva una nuvola di polvere rossa dalle rovine; la prima grossa goccia cadde sulla terra e la pioggia scese fruscando a piena forza.

Lasciando giù le pale, piccozze e carriole tutti corrono verso le gallerie con le loro finestre aperte spalancate dove possono trovare rifugio. Anche noi corriamo.

Il ragazzo occhialuto arriva nello stesso posto dove siamo noi – sotto un pezzo pendente di tetto in rame accartocciato. Mentre la tempesta ruggisce ci dice che oggi lui è un *subbotnik*, che la gente sta lavorando senza paga, per spontanea volontà, che tutti naturalmente vogliono vedere lo Zwinger rimesso in piedi, ma che quello è un percorso lungo. Lui stesso aspira a diventare uno scultore...

Aggiustando i suoi occhiali sul naso lentigginoso parla mentre il vento si porta via le nuvole che brontolano verso il nord. Dieci minuti più tardi dappertutto

appare il sole bruciante e un arcobaleno fa la sua apparizione nel cielo illuminato.

Chi può trattenersi in quei momenti dal guardare in alto con un inspiegabile, quasi insistente, sentimento di speranza! Insieme con gli altri anche noi guardiamo in alto.

E allora la gente ancora una volta riprende i lavori. È tempo per noi di andare.

Uscendo fuori nella piazza ci guardammo intorno per l'ultima volta; ognuno è indaffarato nel suo lavoro eccetto il giovane ragazzo. Un martello e uno scalpello nella sua mano sinistra e la mano destra sollevata sulla sua fronte, sta in piedi ancora con lo sguardo rivolto al ponte di sette colori i cui mattoni sono miliardi di goccioline, un ponte che sorge sul fogliame ancora umido, sopra il mare nero di rovine illuminate dai raggi del sole.