



IL TEMA DEL TRIONFO NELL'ICONOGRAFIA NAPOLEONICA

L'IMPERATORE SUGLI SCUDI

IL TEMA DEL TRIONFO NELL'ICONOGRAFIA NAPOLEONICA

L'IMPERATORE SUGLI SCUDI

IL TEMA DEL TRIONFO NELL'ICONOGRAFIA NAPOLEONICA

L'IMPERATORE SUGLI SCUDI

IL TEMA DEL TRIONFO NELL'ICONOGRAFIA NAPOLEONICA

L'IMPERATORE SUGLI SCUDI

IL TEMA DEL TRIONFO NELL'ICONOGRAFIA NAPOLEONICA

L'IMPERATORE SUGLI SCUDI

IL TEMA DEL TRIONFO NELL'ICONOGRAFIA NAPOLEONICA

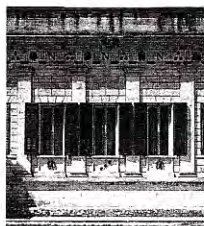
L'IMPERATORE SUGLI SCUDI

IL TEMA DEL TRIONFO NELL'ICONOGRAFIA NAPOLEONICA

BELFORTE EDITORE LIBRAIO

MUSEO NAZIONALE DI VILLA S. MARTINO - PORTOFERRAIO

2



ORDINAMENTO

Dario Matteoni Gian Lorenzo Mellini Amedeo Mercurio
Maria Pizzi Maddalena Paola Winspeare

ALLESTIMENTO

Glauco Borella

ASSISTENZA TECNICA

Giorgio Nencioni Lorenzo Regoli

REALIZZAZIONE E ALLESTIMENTO TENDAGGI

Ditta Renzo Ruggeri - Firenze

PROGETTAZIONE DELLE VETRINE

Patrizia Castelli Mario Ferretti

INSTALLAZIONI PITTORICHE

Andrea Buscemi

ILLUMINAZIONE

Ditta Silvano Pianigiani - Empoli (FI)

FOTOGRAFIE

Aldo Mela - Firenze

TRASPORTI

Universal Express - Firenze

PRESTATORI

Biblioteca Universitaria - Pisa
Civica Raccolta di Stampe e Arte Applicata «A. Bertarelli» - Milano

CATALOGO A CURA DI

Dario Matteoni Amedeo Mercurio Maddalena Paola Winspeare

PROGETTO GRAFICO

Laura Belforte

FOTOGRAFIE

Aldo Mela

Questo catalogo viene pubblicato in occasione della mostra

L'IMPERATORE SUGLI SCUDI

IL TEMA DEL TRIONFO NELL'ICONOGRAFIA NAPOLEONICA

MUSEO NAZIONALE DI VILLA S. MARTINO, PORTOFERRAIO

coprodotta da

*SOPRINTENDENZA AI BENI AMBIENTALI ARCHITETTONICI ARTISTICI E STORICI
PER LE PROVINCE DI PISA, LIVORNO, LUCCA E MASSA CARRARA
e COMUNE DI PORTOFERRAIO*

con la collaborazione dell'Archivio Fotografico dei Civici Musei del Comune di Milano

*Si ringrazia per la collaborazione la direttrice della Biblioteca Universitaria di Pisa Lilia d'Elia,
il direttore della Civica Raccolta delle Stampe «A. Bertarelli» di Milano Claudio Salsi, Corsina Adriano,
Massimo Bertolucci, Fabio Boschi, Vincenzo Jorio, Alba Macripò, Gianfranco Migliaccio, Lucio Walter Parigi,
Francesco Romeo, Guido Tasso, Daniela Vannelli e il personale tutto dei Musei napoleonici dell'Isola d'Elba*

La mostra è stata resa possibile per il contributo dell'Associazione Albergatori Elbani

MUSEO NAZIONALE DI VILLA S. MARTINO

L'IMPERATORE SUGLI SCUDI

IL TEMA DEL TRIONFO
NELL'ICONOGRAFIA NAPOLEONICA



PORTOFERRAIO
21 LUGLIO - 30 SETTEMBRE 1990

BELFORTE EDITORE LIBRAIO



Ancora una volta, quasi ottemperando alla promessa di un appuntamento estivo, la Soprintendenza di Pisa in collaborazione con il Comune di Portoferraio organizza una mostra iconografica intorno alle memorie napoleoniche.

Il tema del Trionfo, scelto tra gli aspetti del mito del grande personaggio, è svolto attraverso immagini fotografiche e incisioni che descrivono due cicli figurativi, non più visibili, l'uno pittorico e l'altro scolpito, a celebrazione dell'attività militare di Napoleone. La ricerca e l'ordinamento si debbono alla cura del Direttore del Museo, Dario Matteoni, che con generosità si interessa ai problemi museali di Portoferraio.

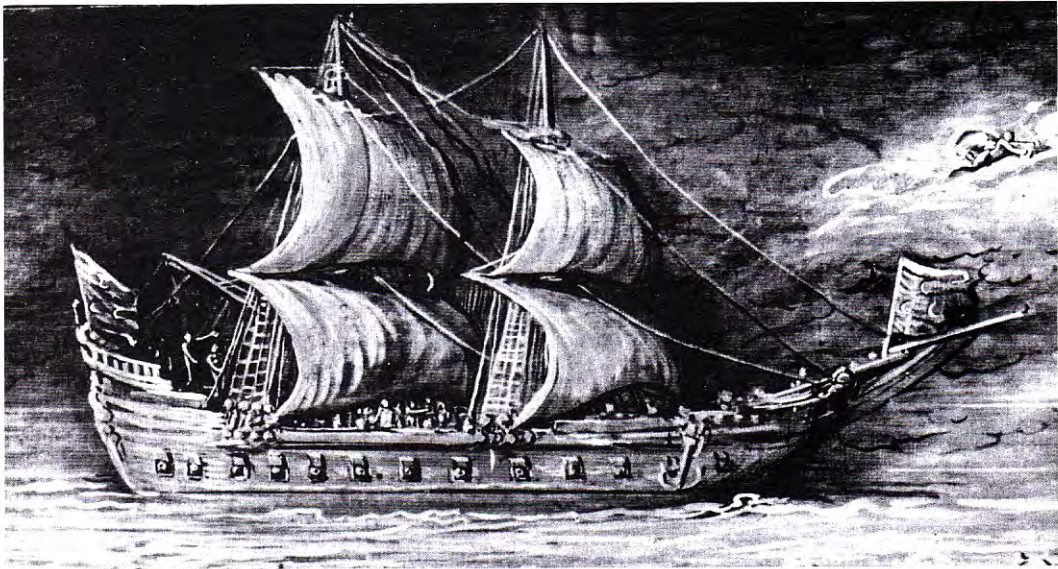
Con metodo, la Soprintendenza si dedica nel territorio elbano a studi e ai lavori di restauro che rende immediatamente pubblici. Quest'anno affida soltanto all'attuale esposizione la conoscenza del proprio impegno perché purtroppo le operazioni di cantiere programmate non sono state finanziate dal Superiore Ministero. Dispiace non poter offrire ai visitatori dei musei napoleonici ulteriori ambienti recuperati né la soluzione di un percorso in graduale e ininterrotta valorizzazione.

Mi auguro, nel ritrovarci la prossima estate, di sottolineare tappe più fortunate.

GIOVANNA PIANCASTELLI POLITI NENCINI

Soprintendente ai Beni A.A.A.S.

per le province di Pisa, Livorno, Lucca e Massa Carrara



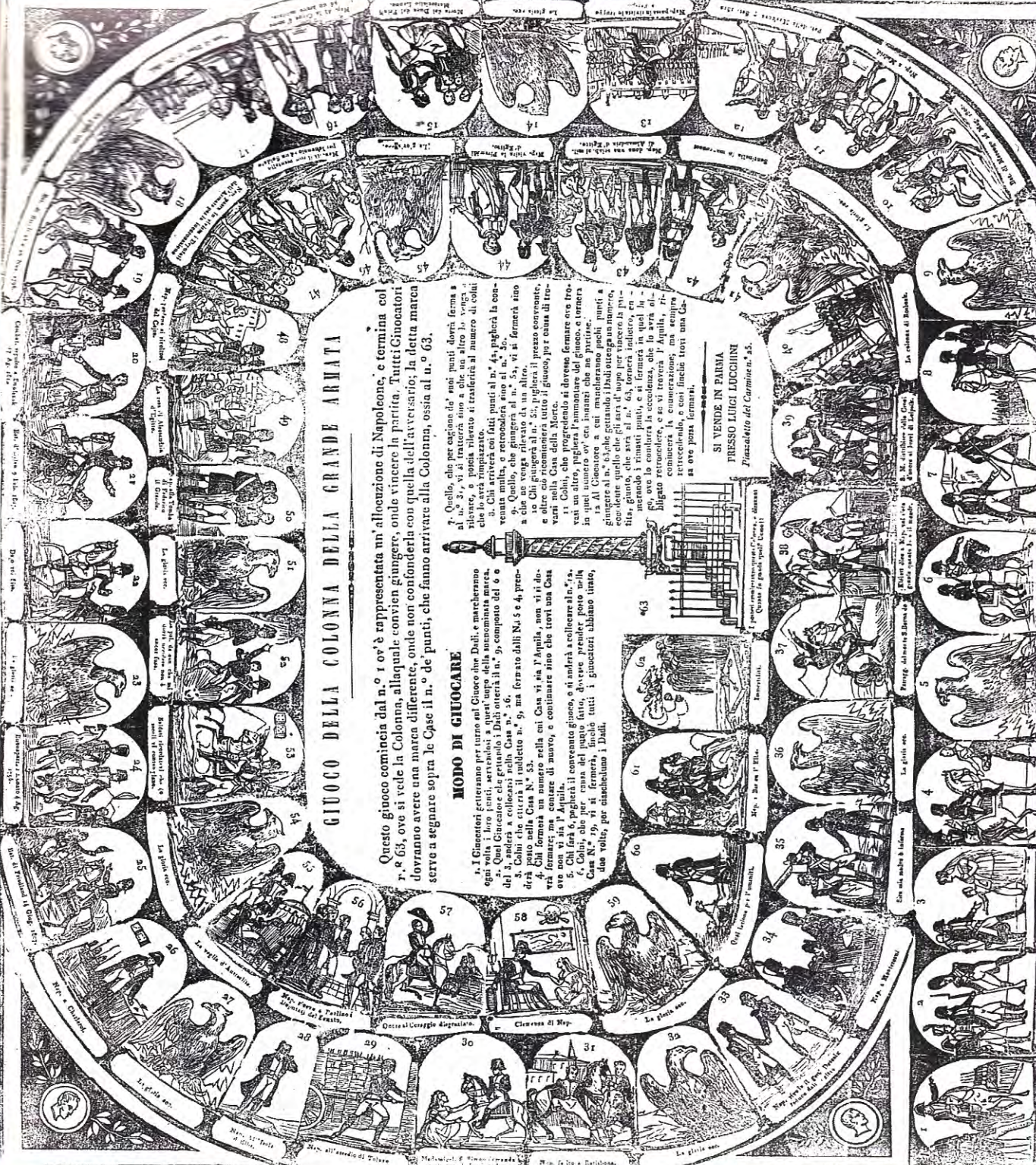


Dopo i risultati positivi conseguiti lo scorso anno con la mostra Lector in insula, la Soprintendenza di Pisa e il Comune di Portoferraio consolidano quest'anno la propria collaborazione nell'ambito delle iniziative espositive e didattiche all'interno delle residenze napoleoniche all'Elba.

Il tema del trionfo nell'iconografia del Bonaparte è un argomento di grande interesse sia per gli elbani che per gli ospiti, sempre fortemente attratti dal fascino del binomio Elba-Napoleone.

Sono sicuro che la mostra dell'estate 1990 contribuirà ad arricchire la qualità dell'offerta culturale dei musei napoleonici dell'Elba.

NOVARO CHIARI
Sindaco di Portoferraio

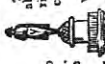


GIUOCO DELLA COLONNA DELLA GRANDE ARMATA

Questo giuoco comincia dal n.° 1 ov'è rappresentata un' Allocazione di Napoleone, e termina coi n.° 63, ove si vede la Colonna, allaquale convien giungere, onde vincere la partita. Tutti i Giuocatori dovranno avere una marca differente, onde non confonderla con quella dell'avversario; la detta marca serve a segnare sopra le Case il n.° de punti, che fanno arrivare alla Colonna, ossia al n.° 63.

MODO DI GIUOCARE

- 1. I Giuocatori getteranno per turno nel Giuoco due Dadi, e marcheranno ogni volta i loro punti, servendosi a quest' uopo della menzionata marca.
- 2. Quel Giuocatore che getterà i Dadi otterrà il n.° 9, composto del 6 e del 3, anderà a collocarsi nella Casa n.° 56.
- 3. Salvo alle circostanze suddette n.° 9, sia forato dalli N.° 5 o 4, prenderà il suo posto nel numero n.° 9.
- 4. Chi formerà un numero nella cui Casa vi sia l' Aquila, non vi dovrà formare, ma contenzere di nuovo, e combinare sino che trovi una Casa ove non vi sia l' Aquila.
- 5. Chi farà 6, pagherà il convento giuoco, o si andrà a collocarsi in l. a.
- 6. Colui, che per causa del piquo fatto, dovesse premier posto nella Casa N.° 19, vi si fermerà, finché tutti i Giuocatori abbiano tirato, due volte, per ciascheduno i Dadi.



Questo è il modo di giocare. I giocatori tirano i dadi e si muovono sulla colonna in base ai numeri ottenuti. Il numero 63 rappresenta la fine del gioco, la Colonna della Grande Armata.



Il gioco si svolge in una sala con molte tavole da gioco. I giocatori sono seduti attorno alle tavole, e il croupier li assiste. L'atmosfera è animata e rumorosa.

SI VENDE IN PARMA PRESSO LUIGI LUCCHINI Piacentia del Carmine n.° 55.



Una scena di vita sociale, con persone che conversano e si divertono. Forse una rappresentazione di un momento di riposo durante il gioco.

7. Quello, che per castigo de' suoi punti dovrà fermarsi al n.° 57, vi si tratterà sino a che un altro lo venga a picchiare, o pigliato, e trasferirà al numero di colui che lo piccherà. 8. Chi arriverà con fatti punti al n.° 45 pagherà la convenuta multa, e retrocederà sino al n.° 20. 9. Quello, che giungerà al n.° 55, vi si fermerà sino a che ne venga rilevato da un altro. 10. Chi giungerà al n.° 51, pagherà il prezzo convenuto, e oltre ciò ricomincerà tutto il giuoco, per causa di trovarsi colui, che vorrà pigliarlo, si dovesse fermare in un altro, pagherà l'ammontare del giuoco, formerà un numero, e si fermerà in quel numero. 11. Al Giuocatore a cui mancheranno pochi punti a giungere al n.° 63, che gettando i Dadi ottega un numero eguale a quello che gli sarà d' uopo per vincere la partita, giuoco, che sarà al n.° 63, formerà indovino, e si fermerà con lui, sino a che non gli sia stato fatto un altro numero, con la comba, e si fermerà in quel numero. 12. Il Giuocatore, che per un altro numero, è obbligato retrocedere, e se vi trovano l' Aquila, ricomincerà la enumerazione; ma se non retrocederà, e così finché trovi una Casa a ore, possa fermarsi.

31. I Giuocatori getteranno per turno nel Giuoco due Dadi, e marcheranno ogni volta i loro punti, servendosi a quest' uopo della menzionata marca. 32. Quel Giuocatore che getterà i Dadi otterrà il n.° 9, composto del 6 e del 3, anderà a collocarsi nella Casa n.° 56. 33. Salvo alle circostanze suddette n.° 9, sia forato dalli N.° 5 o 4, prenderà il suo posto nel numero n.° 9. 34. Chi formerà un numero nella cui Casa vi sia l' Aquila, non vi dovrà formare, ma contenzere di nuovo, e combinare sino che trovi una Casa ove non vi sia l' Aquila. 35. Chi farà 6, pagherà il convento giuoco, o si andrà a collocarsi in l. a. 36. Colui, che per causa del piquo fatto, dovesse premier posto nella Casa N.° 19, vi si fermerà, finché tutti i Giuocatori abbiano tirato, due volte, per ciascheduno i Dadi.

37. Quello, che per castigo de' suoi punti dovrà fermarsi al n.° 57, vi si tratterà sino a che un altro lo venga a picchiare, o pigliato, e trasferirà al numero di colui che lo piccherà. 38. Chi arriverà con fatti punti al n.° 45 pagherà la convenuta multa, e retrocederà sino al n.° 20. 39. Quello, che giungerà al n.° 55, vi si fermerà sino a che ne venga rilevato da un altro. 40. Chi giungerà al n.° 51, pagherà il prezzo convenuto, e oltre ciò ricomincerà tutto il giuoco, per causa di trovarsi colui, che vorrà pigliarlo, si dovesse fermare in un altro, pagherà l'ammontare del giuoco, formerà un numero, e si fermerà in quel numero. 41. Al Giuocatore a cui mancheranno pochi punti a giungere al n.° 63, che gettando i Dadi ottega un numero eguale a quello che gli sarà d' uopo per vincere la partita, giuoco, che sarà al n.° 63, formerà indovino, e si fermerà con lui, sino a che non gli sia stato fatto un altro numero, con la comba, e si fermerà in quel numero. 42. Il Giuocatore, che per un altro numero, è obbligato retrocedere, e se vi trovano l' Aquila, ricomincerà la enumerazione; ma se non retrocederà, e così finché trovi una Casa a ore, possa fermarsi.

MONTAGGIO DI UNA NARRAZIONE

Dario Matteoni

Il tema della riproduzione dell'opera d'arte è stata una delle suggestioni che si può far risalire alla pubblicazione negli anni '60 di una piccola antologia di scritti di Walter Benjamin incentrati sulla relazione che si stabilisce nell'età contemporanea tra nuove tecniche di riproduzione e percezione. È difficile sottrarsi a tale riferimento se pensiamo al ciclo dei *Fasti Napoleonici* di Andrea Appiani. Per queste tele, ormai perdute a causa della guerra, la nostra conoscenza si deve affidare a due mezzi di riproduzione: l'incisione e la fotografia. Quest'ultima impone una diversità non trascurabile. Il fotografo, forse anche per l'urgenza e le difficoltà, è condizionato dal mezzo tecnico. Lo strumento di cui dispone non è in grado di cogliere su un'unica lastra alcune delle tele più grandi che raccontano nella successione la vicenda napoleonica. Ricorre ad un semplice artificio. Per ogni tela la ripresa fotografica frammenta la scena in successive visioni autonome che sovente si sovrappongono per completezza. Un paragone con l'epoca contemporanea si ritrova nella ripresa televisiva dello schermo cinematografico: anche in questo caso la diversità di formato impone di tagliare, di isolare una porzione dell'intera immagine. Paradossalmente il ciclo dell'Appiani viene de-costruito in una serie di fotogrammi che certo ne modificano la scansione, ma a loro volta suggeriscono un possibile ritmo nella percezione dell'opera. È chiaro che le lastre fotografiche si prestano ad un montaggio che ripropone nella loro integrità questa narrazione, ma suggeriscono anche il lento spostarsi dell'occhio umano, qui quasi assimilato alla macchina da presa.

A. Tardieu, incisioni dei bassorilievi della Colonna Vendôme, in A. Tardieu, *La Colonne de la Grande Armée d'Austerlitz ou de la Victoire ...* Paris 1822.



le 29 novembre l'empereur visite au poste les blessés le 1^{er} décembre l'empereur visite ses



avant-postes pendant la nuit le 2 décembre l'empereur donne ses ordres aux généraux le matin de la bataille d'Austerlitz

LA SERIE E IL SISTEMA: NOTE SULL'ICONOGRAFIA NAPOLEONICA

Maddalena Paola Winspeare

È impossibile sottrarsi alla suggestione e al tempo stesso al rigore scientifico della lettura che dal Wickhoff in poi si è fatta dei cicli figurativi che narrano le storie di un personaggio. Sulla via del Wickhoff e sulle indicazioni di studi a noi contemporanei — che hanno in parte corretto e approfondito i metodi dello storico dell'arte austriaco ¹ — si stabiliva un criterio di analisi dei sistemi di illustrazione che continua a dare i suoi frutti nella lettura delle narrazioni cicliche; l'esempio più recente è la monografia a cura di Salvatore Settis sulla Colonna Traiana ², che offre, tra le possibili chiavi di lettura, anche quella della decodificazione del sistema che ne regge la complessa impaginazione. Tuttavia è opportuno mantenere, nello studio dei sistemi narrativi che riguardano la vita di Napoleone, un doppio registro: accanto al problema della loro genesi e delle intenzioni degli autori, è necessaria un'attenzione particolare a quello che da sempre è segnalato come il dato peculiare dell'età napoleonica: l'esigenza di fare a tutti i costi propaganda. Non che questo significhi, naturalmente, che solo al tempo di Napoleone l'arte fosse considerata uno strumento di propaganda. La differenza, rispetto alle età precedenti, consiste nel fatto che *sistematicamente* sotto l'Impero del generale francese il destino dei monumenti o comunque dei beni artistici che rappresentano i fasti della nazione, è quello di essere riprodotti, quindi disponibili per una diffusione dell'immagine di Napoleone su vasta scala. Il compito di garantire la buona qualità sia dell'originale che del *derivato* — per lo più si trattava di stampe il cui uso politico, nel doppio canale

‘aulico’ e ‘popolare’, è già stato messo in evidenza ³ — era affidato ad uno staff illustre, nominato e controllato dallo stesso imperatore, formato da David, Vivant-Denon ⁴, gli architetti Percier e Fontaine e un gruppo di artisti di grossa fama o di provato mestiere, ciascuno dei quali era incaricato di controllare uno solo dei modi della propaganda ⁵. L'importanza e l'ufficialità di questo staff erano documentate, del resto, nelle stesse gallerie di Versailles; il *vestibule de l'aile du midi N° 66* accoglieva proprio i ritratti degli uomini illustri che avevano esaltato e diffuso la fortuna politica di Napoleone ⁶. È oramai noto che il controllo che questi esercitava sui programmi e sui risultati del ‘Ministero delle Belle Arti’ era tutt'altro che formale: lo testimoniano gli episodi che costituiscono da tempo letteratura — alludiamo, ad esempio, alle modifiche che David dovette operare nel quadro *La distribuzione delle aquile al Campo di Marte* di cui si conserva un disegno dell'idea originaria al Museo del Louvre ⁷ — ed a segnalazioni più recenti che dimostrano come l'imperatore seguisse anche le fasi della trasformazione



le 12 Octobre l'Empereur arrivè à Strasbourg passa le Rhin sur le Pont de Kehl

dal prototipo al prodotto in serie: è il caso dell'episodio ricordato nel catalogo *La Colonna Traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I* ⁸, a proposito della Colonna Vendôme. Contestualmente ai disegni preparatori, erano state fatte da Ambroise Tardieu le incisioni, raccolte in un volume, che riproponevano i bassorilievi della colonna dedicata alle imprese de *La Grande Armée d'Austerlitz* e inaugurata il 15 agosto 1810, ma un divieto di Napoleone impedì che l'opera del Tardieu vedesse la luce prima del 1822. Nel caso della Colonna Vendôme possiamo studiare il sistema illustrativo deducendolo dai disegni preparatori di Pierre Nolasque Bergeret ⁹ oppure attraverso la lettura delle già citate incisioni di Ambroise Tardieu. È un metodo sicuramente ambiguo, in quanto si perde, ad esempio, la possibilità di seguire l'andamento a spirale delle storie riprodotte nei bassorilievi; tuttavia le stampe, di cui presentiamo alcuni esempi, ripropongono con fedeltà le caratteristiche strutturali interne alla narrazione (le cesure, le riprese, le continue citazioni).

Un episodio analogo, stavolta in territorio italiano, costituisce il nucleo centrale della mostra: i *Fasti napoleonici* di Palazzo Reale a Milano. Della celeberrima opera dell'Appiani si è perso l'originale¹⁰; ma la fortuna critica dei *Fasti* e dell'immagine di Napoleone in essi rappresentata si lega, ancor più di quella della Colonna Vendôme, alla riproduzione a stampa. Tuttavia oggi, nel realizzare questo percorso visivo, un altro mezzo di riproduzione, la fotografia, ci ha consentito di ridare ai *Fasti* non l'antico splendore, ma un'immagine abbastanza fedele di ciò in cui esso doveva consistere. Le fotografie delle tele, eseguite subito prima che fossero irreparabilmente distrutte, ha permesso una rivisitazione critica dell'antico ciclo dell'Appiani.

Non c'è alcuna pretesa, ovviamente, di confrontare l'opera del pittore italiano con il libro di Tardieu; è solamente l'occasione per mostrare due sistemi che illustrano entrambi, anche se in maniera diversa, episodi della vita di Napoleone. Non sono certamente gli unici sistemi esistenti (la galleria delle battaglie a Versailles, ad esempio, costituisce



un vero e proprio ciclo), sono tuttavia modelli funzionali anche ad introdurre il tema — che ci si augura di poter approfondire in occasione di iniziative analoghe — dei *modi* attraverso cui si diffondeva l'immagine dell'Eroe. Le molteplici mostre sull'arte ai tempi dell'Impero hanno già indagato, attraverso lo studio dei rapporti tra la committenza e gli artisti, la politica culturale di Napoleone, e poco si potrà aggiungere di nuovo rispetto ai numerosi saggi che, soprattutto in Francia, si sono prodotti sull'arte di quest'epoca.

Rimane da osservare che ancora non è stato fatto un vero e proprio repertorio iconografico napoleonico¹¹, mentre il problema era già sorto nel Diciannovesimo secolo. In catalogo è presentato, infatti, un volume pubblicato a Firenze da Paolo Fumagalli nel 1837: *L'Imperatore Napoleone. Quadri e racconti*. In clima di chiara e giustificata *revanche* napoleonica — si deve ricordare anche il fatto già noto che nel 1837 veniva riedita l'opera del Tardieu, pubblicata tre anni più tardi nella versione italiana a Firenze — gli editori dichiaravano nella prefazione l'intento di pubblicare un'opera corredata di

incisioni che «...invece di un merito più artistico, avranno l'altro, non meno caro a nostro credere, di offrire il pensiero del pittore, dello scultore, del disegnatore che medita sopra subbietti capaci d' ispirare il suo genio; subbietti che possono formare riuniti a tanti altri l'istoria delle conquiste del più gran capitano dei tempi antichi e moderni». Il libro, che presenta un primo elenco dei titoli più ricorrenti della numerosa collezione di stampe napoleoniche, offre, per ogni episodio ritenuto degno di nota, l'immagine più famosa che ne era stata trasmessa in pittura e tradotta a stampa. Si tratta di un repertorio ricco e di particolare interesse anche per l'enorme differenza qualitativa del materiale, che va dalle opere più complesse degli artisti famosi — David, Gerard, Gros, Girodet — alle immagini 'di repertorio' di Horace Vernet, fino alle stampe di tipo 'popolare'. Quest'ultimo genere — di cui la serie di Epinal costituisce l'esempio più celebre — nasceva da due matrici distinte: fonte principale erano gli aneddoti della vita di Napoleone — illustrati dalle didascalie —, poiché colpivano con maggiore effetto la sensibilità del

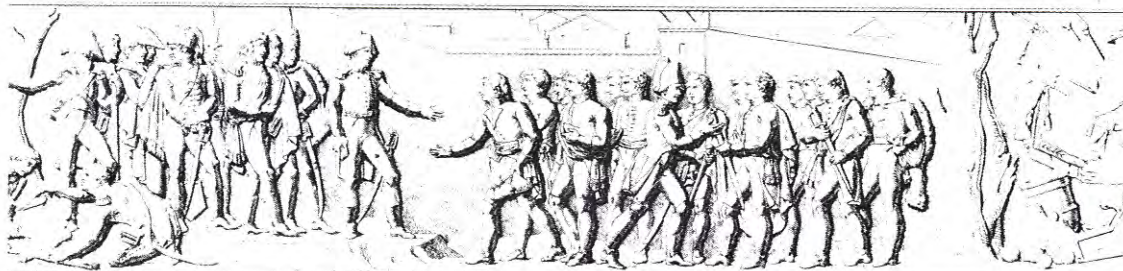


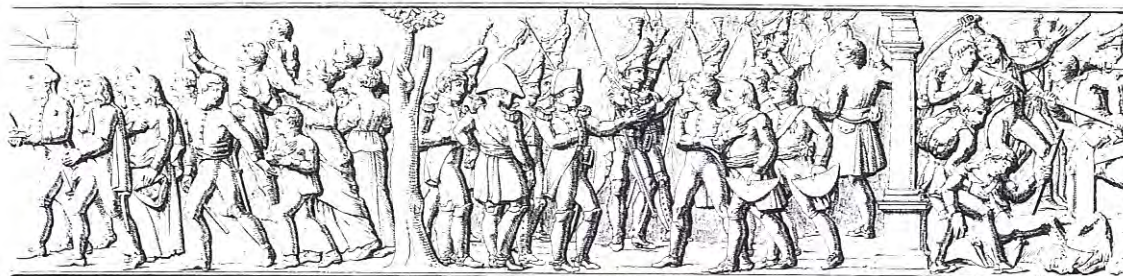
Fig. 100. — L. Tardieu. *Le général Bessières et ses aides de camp reviennent à l'armée de l'Empire.*

popolo che si riconosceva nell'uomo più che nel generale. Tuttavia gran parte delle stampe popolari era il prodotto della seconda matrice costituita dalle scene di battaglie, soggetto privilegiato degli artisti di corte. Le incisioni popolari erano il risultato di una progressiva semplificazione di questo modello 'ufficiale' che veniva invece tradotto a stampa nella sua versione integrale per una cerchia ristretta di acquirenti. Si è scritto 'progressiva', perché l'eliminazione degli elementi considerati superflui nell'economia del soggetto e soprattutto del suo impatto emotivo, era con molta probabilità proporzionale al numero delle tirature e soprattutto alla qualità del destinatario (medio, medio-basso, basso).

Non mancano, tra le preziose illustrazioni del volume, le stampe dei *Fasti* eseguite da Longhi, Rosaspina, Benaglia, Bisi, e alcuni esempi delle incisioni del Tardieu accompagnati dalla descrizione dei bassorilievi della Colonna Vendôme. L'opera del Tardieu, funzionale, come abbiamo già detto, ad una lettura filologica della colonna, si avvicina curiosamente, nei modi della rappresentazione, alle stampe di tipo popolare: il personaggio

meno caratterizzato fisionomicamente è proprio Napoleone, riconoscibile per la divisa, il cappello ed alcuni gesti tipici, come la mano tenuta in posizione di riposo all'interno della giacca; gli episodi salienti della campagna sono descritti enfatizzando in modo un po' maldestro, con effetti *naïves*, i movimenti e le espressioni dei personaggi; questa accentuazione retorica non riguarda, tuttavia, la figura di Napoleone che risalta nella folla per l'imperturbabilità e la fissità della posizione anche quando arringa l'esercito o cavalca a fianco dei propri generali. Gli alberi, i gruppi di rocce, i particolari architettonici, scandiscono i tempi della narrazione in modo netto e molto spesso brusco. Talvolta, tuttavia, piuttosto che essere delle semplici cesure, mediano attivamente il passaggio da un episodio all'altro (ad esempio nella tavola dei bassorilievi nn. 72 e 73) o costituiscono gli elementi sintattici di una vera e propria scenografia.

Le incisioni formano, l'una di seguito all'altra, una lunga striscia che può ricordare i fotogrammi di una pellicola cinematografica. Tuttavia le caratteristiche sopra descritte ge-



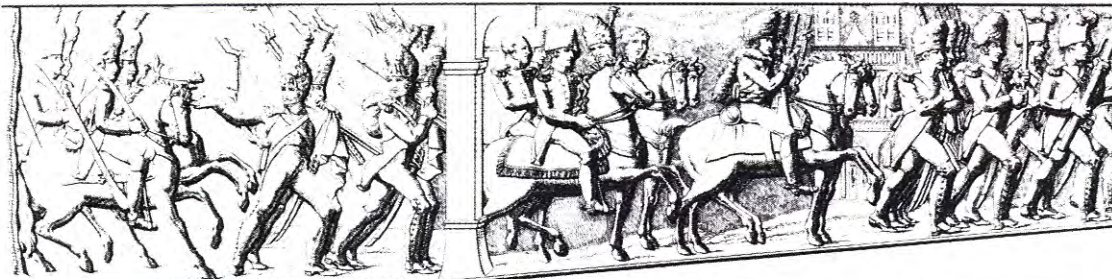
Les Cèphes de la ville à l'empereur... L'empereur à la messe... L'empereur à la messe... L'empereur à la messe... L'empereur à la messe...

nerano nello spettatore l'impressione di assistere ad una rappresentazione molto più antica, di tradizione schiettamente popolare: uno spettacolo di 'pupi'. La figura di Napoleone, in particolare, aggiunge alla gestualità «a scatti» che caratterizza tutti i personaggi, lo sguardo inespressivo e fisso delle marionette.

L'accostamento, sicuramente audace, sta solo a ribadire la cifra popolare di queste incisioni, che è poi l'aspetto dell'iconografia napoleonica che, come si è ricordato, era soggetto a maggior diffusione. Anche nel campo delle 'arti minori', ai modelli 'aulici' — per lo più ritratti e scene di battaglie — riproposti su porcellane da tavola di Sevres, su medaglie, o in bronzetti, si aggiungeva la produzione di oggettistica varia — statuette, orologi, cose di uso domestico — che mostrava 'istantanee' dell'imperatore colte nell'ambito di episodi della vita pubblica e privata (un esempio classico è *Napoleone alla vigilia di Wagram*) e riproposte in gran serie.

Il secolo Diciannovesimo, in cui si era consumato con alterne vicende il mito di Napoleone,

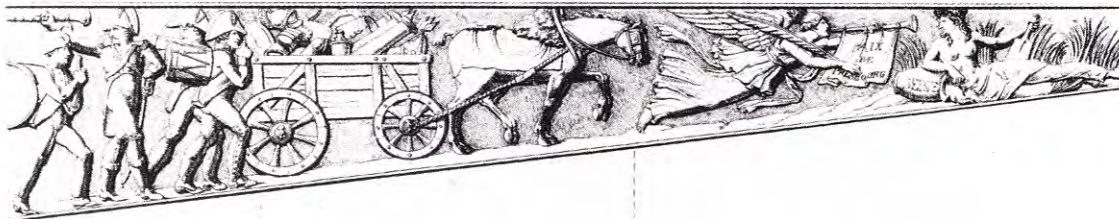
si chiudeva con la faticosa opera che Armand Dayot pubblicava a Milano con il «Corriere della Sera»: *Napoleone nelle opere de' pittori, degli scultori degl'incisori*. L'iniziativa del Dayot raccoglieva in modo asistematico e con gusto feticistico (c'è un capitolo dedicato interamente alla scrittura di Napoleone) parte del materiale presentato dal volume fiorentino (originali e incisioni), oggettistica e molte stampe di satira, genere, quest'ultimo, che costituisce nell'ambito degli studi sull'iconografia napoleonica un materiale vastissimo. Il consistente apparato illustrativo era introdotto dai commenti dell'autore e corredato di ampie notizie storiche e riproduzioni di documenti. Vi era compresa una lunga descrizione delle vicende riguardanti la Colonna Vendôme e dei bassorilievi che la ornavano. Torna utile concludere queste riflessioni, che introducono ad un più organico percorso della mostra, proponendo uno stralcio significativo di questo brano del Dayot: «Senza tener conto della statua cesarea che corona il monumento e che figura l'imperatore appoggiato con una mano sulla spada e tenendo con l'altra una vittoria alata, — il fusto della colonna,



La Guardia Imperiale entra in Brunn. — le vingt sept Janvier 1806. L'empereur arrive.

dal quale si spiegano in gloriosa ascesa ottanta bassorilievi commemorativi delle marce trionfali e dei combattimenti felici, *serve di cornice a diciannove immagini di Napoleone*. A volta a volta, lo si vede al Senato, dichiarando che “la guerra della terza coalizione è cominciata, ed egli parte per comandare l'esercito”; mentre passa il Reno sul ponte di Kehl; ricevuto dall'elettore di Baden a Ettlingen; ricevuto dall'elettore del Wurtemberg; mentre distribuisce delle onorificenze sul ponte di Zusmarshausen; mentre giunge ad Asburgo ed arringa il secondo corpo che fa il giuramento di vincere; mentre accorda un colloquio all'elettore di Baviera presso Lintz; mentre accetta la sottomissione del feld maresciallo Mack e di diciotto generali; mentre arriva avanti ad Ulma; mentre arringa l'esercito in Schoenbrunn; mentre consegna ai sindaci di Parigi le bandiere prese al nemico; mentre assiste al combattimento di Hollabrunn; mentre riceve a Brunn i deputati della Moravia; mentre congeda un parlamentare russo; mentre dà gli ordini ai suoi generali il mattino della battaglia d'Austerlitz; mentre riceve sul campo di battaglia la sottomissione dei generali

e dei soldati russi; mentre conferisce con Alessandro al bivacco del mulino di Saruschtitz; mentre ratifica il trattato di Presburgo, poi proclama re l'elettore di Baviera e l'elettore del Wurtemberg; infine, mentre rientra a Parigi il 27 febbraio 1806 alla testa della sua guardia imperiale e preceduto dai carriaggi carichi di trofei tolti ai vinti. [...] Riprodotte nella presente opera, si possono vedere due tavole rappresentanti tre dei bassorilievi della colonna, il N. 13, il N. 14 e il N. 32, *scelti a bella posta, perché la figura di Napoleone ci parve in essi campeggiare meglio che non negli altri bassorilievi*»¹² Risulta evidente, da quanto fin qui riportato, ciò che si era accennato riguardo al culto dell'immagine di Napoleone. Il Dayot, ignorando le intenzioni che questi aveva manifestato nel commissionare l'opera¹³, non dà risalto tanto al momento epico delle battaglie, quanto a quello meramente propagandistico dell'iconografia napoleonica, che ripropone il ritratto dell'Eroe con ossessiva serialità. Una ripetitività che tutto sommato annoierebbe, se non si trattasse di un evento progettuale di notevole originalità.



à Paris 74 Trophées de la Campagne 75 La Renommée publie la nouvelle de la paix de Presbourg

NOTE

- 1 - Si veda, ad esempio, G.L. Mellini, *La «sequenza» nelle narrazioni cicliche*, in G.F. Folena, G.L. Mellini, *Bibbia istoriata padovana della fine del Trecento*, Venezia 1962, pp. XXXVIII-L.
- 2 - Cfr. S. Settis, A. La Regina, G. Agosti, V. Farinella, *La Colonna Traiana*, Torino 1988.
- 3 - Cfr. F. Mazzocca, *L'illustrazione romantica*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino 1981, parte terza, vol. II, pp. 323-415.
- 4 - Denon fu nominato direttore generale unico dei musei francesi da Napoleone il 19 novembre 1802: «Mentre nel '700 i responsabili delle gallerie venivano scelti di regola tra i pittori, la nomina di Denon rappresentò anche sotto questo aspetto una novità: in lui possiamo vedere il prototipo del moderno direttore di museo di formazione storico-artistica» (P. Wescher, *I furti dell'arte: Napoleone e la nascita del Louvre*, Torino 1988).
- 5 - [...] «There were first-rate craftsmen, too, trained in the previous century, such as Jacob-Desmalter for cabinet-making, Thomire for bronzes, Biennais, Odier for work in precious metals, Pernon and Grand for silks. The men who painted the ceilings and decorative panels, however, Prudhon, Moench, the Du-bois, Blondel and others, were not all of the same high quality» (M. Jarry, *Napoleon and the decoration of the Imperial Residences*, in «Apollo», settembre 1964, LXXX, 31, p. 212).

- 6 - Vi erano i busti di Jacques-Louis David, François Gérard, Anne-Louis Girodet-Trioson, Antoine Jean Gros, Pierre-Narcisse Guérin, Pierre-Paul Prudhon, Charles Percier (cfr. *Nouveau guide au Musée de Versailles*, Versailles 1858, p.82).
- 7 - Cfr. *Jacques-Louis David: 1748-1825*, catalogo della mostra, Musée du Louvre, département des peintures, Paris, Musée national du château, Versailles, 26 octobre 1989-12 février 1990, p.456.
- 8 - Cfr. le schede nn. 54 e 55 di G. Agosti, in *La Colonna Traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I*, catalogo della mostra, Roma 1988, pp. 120-2.
- 9 - Cfr. *ivi*, pp. 120-1.
- 10 - Le tele andarono distrutte in un incendio causato dai bombardamenti nell'agosto del 1943.
- 11 - Un primo, parziale intervento in tal senso nel secolo Ventesimo si trova in A. Bertarelli, *Iconografia napoleonica 1796-1799. Ritratti di Bonaparte incisi in Italia e all'estero da originali italiani*, Milano 1902.
- 12 - A. Dayot, *Napoleone nelle opere de' pittori degli scultori degl'incisori*, Milano, pubblicazione del Corriere della Sera (dono agli abbonati), 1896, pp. 109-10, 116 [corsivo mio, M. P. W.].
- 13 - Cfr. G.Simoncini, *La Colonna Traiana ed il ritorno all'architettura antica. Funzione e rappresentazione*, in *La Colonna Traiana e gli artisti francesi...*, cit., pp. 186-7.





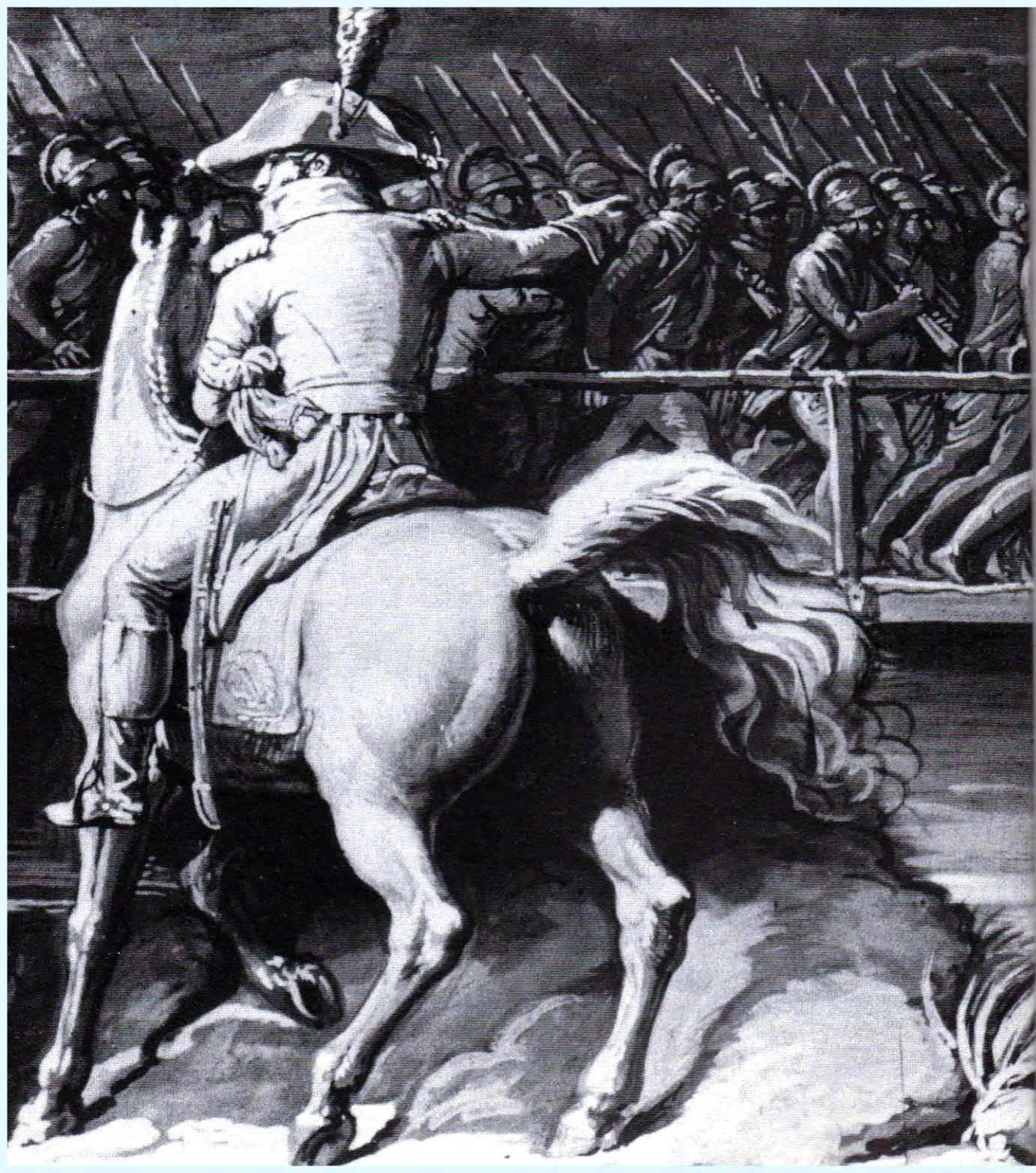
Serment de l'Armée, dal quadro di David *La distribuzione delle aquile al Campo di Marte*, in *L'Imperatore Napoleone. Quadri e racconti*, Firenze 1837, tav. 26.



Est - il vrai que les affaires vont si mal?, da un quadro di Charlet, incisione di Reveil, in *L'Imperatore Napoleone. Quadri e racconti*, Firenze 1837, tav. 86.

Tous ceux que je commande sont mes enfants, da un quadro di Delorme, in *L'Imperatore Napoleone. Quadri e racconti*, Firenze 1837, tav.14.





I FASTI NAPOLEONICI DI ANDREA APPIANI

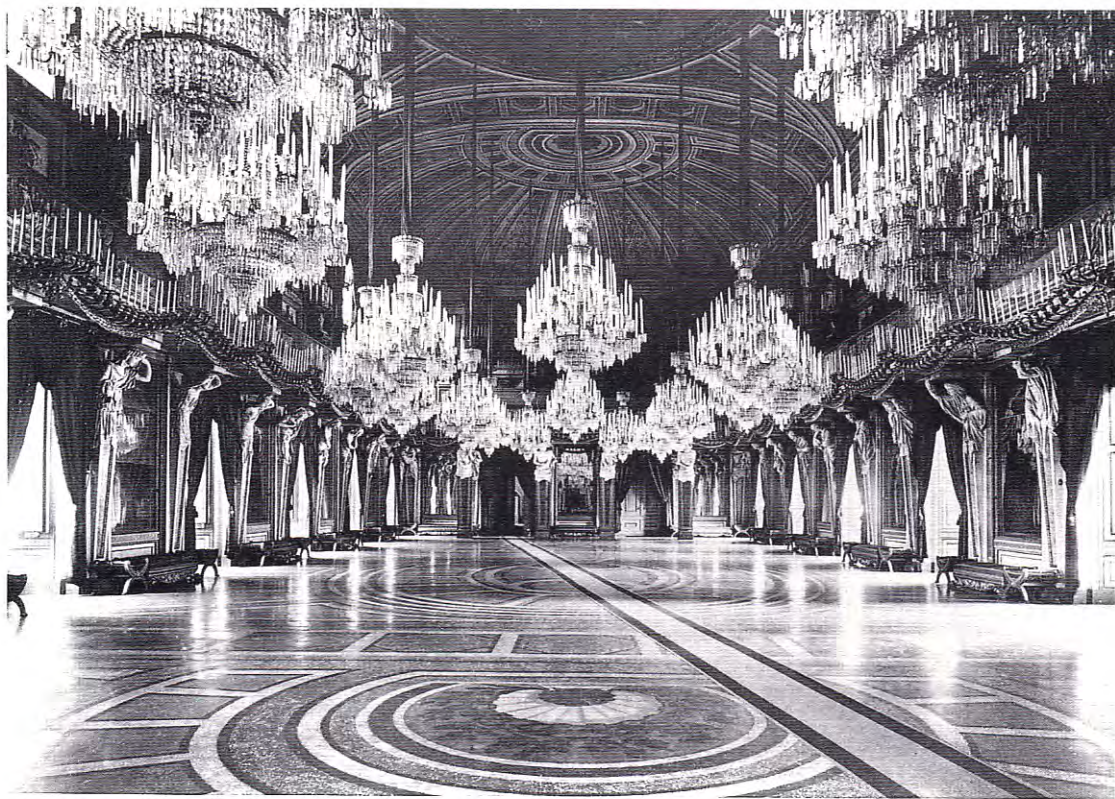
Gian Lorenzo Mellini

La France n'a rien produit de comparable (Stendhal)

I *Fasti napoleonici* (e sarebbe meglio dire italici, per quel che appresso si chiarirà), dipinti da Andrea Appiani per la Sala delle Cariatidi nel Palazzo Reale di Milano, sono, come è noto, andati arsi in seguito a un bombardamento dell'ultima guerra mondiale (agosto 1943).

L'unica testimonianza da cui si può ricostruire il racconto dei *Fasti* e tutto ciò che riguarda l'insieme, è una vecchia foto Brogi (n. 9938). La sala era fortemente rettangolare e profonda una quarantina di metri per una dozzina circa di larghezza. A mezza altezza correva il ballatoio rivestito delle tele coi *Fasti*; vi erano, lungo le pareti maggiori, i modesti aggetti dei pulpiti per le orchestre sulle cui fronti apparivano, affacciate simmetricamente, le scene con le cerimonie ufficiali e perciò realistiche del *Giuramento della Cisalpina* (9 luglio 1797), rispetto a cotesta foto sulla destra, e dell'*Incoronazione di Napoleone a Re d'Italia* (26 maggio 1805), di fronte. Sono gli unici gruppi di figure stanti come nei rilievi antichi processionali, per esempio quelli augustei. Del primo, la parte destra ha un bellissimo gruppo di astanti, con vari ritratti, tra i quali ho riconosciuto Luigi Lamberti in quegli che ha il cilindro sottobraccio. Nel secondo, che ricalca l'iconografia del *Sacre* di David, si vede sulla parte sinistra il cardinal Caprara e i sedici vescovi presenti. Ai lati di ciascuna di coteste cerimonie una coppia di tre medaglie commemorative di altrettanti eventi memorabili. I tondi sono inframmezzati da Vittorie (che ricalcano il tipo della ellenistica *Pomona* degli Uffizi), al paragone della cui scala

sembrano, più che medaglioni, grandissimi scudi di parata e infatti si trovano mischiati a panoplie guerresche. Tanto per fare un solo esempio, uno raffigura il passaggio del Tagliamento e l'allegoria della liberazione della Regione; negli eserga appare, lapidaria, la data del 1797. Tornando al salone, sulla nostra destra, più in qua, si intravede la scena dello *Sbarco in Egitto* (1 luglio 1798), con Napoleone che va incontro alla Vittoria, seguito da un riconoscibilissimo Kléber (che però in Egitto lascerà la vita). Sul lato opposto si vede la scena della morte di Desaix (14 giugno 1800), concepita come un compianto sul cadavere di Cristo, più che come le morti eroiche dei generali della nuova frontiera. Sul fondo, sempre rispetto alla fotografia della sala, si scorge, a man manca, il generale Dallemagne che guida l'attacco francese sul ponte di Lodi e, più in là, Napoleone a cavallo che entra in Milano. Notabile nel primo episodio, come per tutto, la fedeltà puntigliosa all'ambiente geografico e storico, alla prassi della manovra militare





Sala delle Cariatidi di Palazzo Reale in Milano, prima del bombardamento.

La Sala delle Cariatidi distrutta dopo il bombardamento dell'agosto 1943.

ecc., e insieme l'invenzione dei cadaveri alla deriva, precipitati dalle spallette divelte dal cannone nemico, figure crude e dolenti che troveranno un degno seguito perfino in tempi moderni, come per esempio nel film *Paisà* di Rossellini. Nel secondo episodio colpisce il portamento dimesso e non trionfalistico di un insolito Napoleone, quasi schiacciato dall'immagine dell'Italia, capta ma pur sempre augusta. Pochi elementi di riferimento della foto Brogi (tutti metricamente ricalcolati e verificati in iscala e nella successione temporale dell'iconografia, ciò che ha dimostrato la loro attendibilità) insieme con le lastre fotografiche delle tele sono sufficienti alla restituzione della posizionatura delle parti e quindi alla ricostruzione materiale del racconto e della sua sequenza.

Esso iniziava dopo la tribunetta sulla sinistra con la *Battaglia di Montenotte* (12 aprile 1796); mentre sulla nostra testa (se ci trovassimo nel punto ove la foto è stata scattata) ci sarebbe stato il *Passaggio del Gran San Bernardo* (15-20 maggio 1800). Il ballatoio, come si nota, correva attorno attorno ed era sorretto dalle erme velate di Gaetano Callani, in stucco e cartapesta, che davano il nome alla sala, progettata da Giuseppe Piermarini, e alla cui evidente pittoricità di gusto corradiniano si dovette ispirare l'Appiani nella concezione, come dire, larvale, della sua ricostruzione storica e mitica. Tra tali cariatidi si alternavano finestroni e specchiere, incorniciati da *boiseries* e mobilia laccata bianco e oro e cortinaggi purpurei. Il pavimento decorato a palladiana fredda rispecchiava le decorazioni geometriche della volta, ove (sempre nella foto del Brogi) si intravede l'affresco dipinto in seguito da Hayez. I fastosi lampadari in cristallo di Boemia non credo fossero gli originali. La sala aveva un aspetto sontuoso e si tramandano i ricordi di feste favolose. Questa fotografia è orientata nel senso che il Duomo resta sulla destra ed è scattata accanto alla porta che ha alle spalle il corpo del Palazzo.

Dallo stesso punto, o quasi, è la foto Emmer, che documenta il disastro di quarantacinque anni fa. In essa si scorgono ancora molte tracce ed avanzi almeno della decorazione plastica (le sculture di divinità, in alto, erano di Giuseppe Franchi); ma nessun provvedimento tempestivo di protezione essendo preso, oggi di quanto era sfuggito al fuoco non resta quasi più nulla, sicché anche cotesto rudere, non essendo stato non dico restaurato ma nemmeno protetto, è a sua volta andato perduto. E qui si dovrebbe aprire un discorso doloroso per un verso ma polemico per un altro, circa la moderna gestione del Palazzo Reale di Milano, che avrebbe dovuto aver maggior considerazione essendo la città quella che aveva avuto il ruolo più importante nell'Italia napoleonica. Ma tutto fu lasciato andare in rovina: di affreschi (altri di Appiani, di Albertolli, Traballesì, Palagi ecc.), di mobilia, di arazzi, di oggettistica non c'è più nulla e quel poco di pitture originali che rimasero intatte fu sciaguratamente staccato. Pochi anni fa ho visitato Villa Carlotta sul lago di Como ove si trovano varie lunette e sopraporte (queste in tela) dell'Appiani, tenute in istato deplorabile.

Fino al 1983 dei *Fasti* si aveva memoria 'ufficialmente' (cioè secondo che pensavano gli storici dell'arte) solo attraverso la serie delle lastre incise (da Giuseppe Longhi, Francesco e Giuseppe Rosaspina, Giuseppe Benaglia e Michele Bisi), stampate e ristampate più volte lungo tutto il corso dell'Ottocento, in Italia e all'estero, che hanno contribuito alla loro fama, non proprio alla loro esatta conoscenza: né dal punto di vista stilistico, né da quello del programma e del metodo narrativo e quindi dell'intero loro significato, che era così andato perduto.

Grazie al ritrovamento, operato da chi scrive una quindicina di anni fa, delle lastre fotografiche (le uniche esistenti) i *Fasti*, quelli veri, si è potuto risuscitarli almeno in effigie. Già ne ho dato lo specimen di qualche riproduzione in uno scritto intitolato *Apologia di Andrea Appiani*¹ teso soprattutto a rivelarne l'eccelsa qualità pittorica; mentre, per la storia del rinvenimento dei presenti materiali faccio rimando ad altro mio intervento nella miscellanea Borroni (1988-89).

Non posso esimermi dal commentarne altri specimina. E, tanto per continuare, il seguito, per esempio, del corteo di Napoleone nel suo ingresso in Milano (15 maggio 1796), con i cavalli al passo dei lipizzani montati dai marescialli, di cui Berthier dovrebbe essere il primo della fila, e l'accompagnamento di una banda di Mamelucchi che è un evidente anacronismo; mentre, dal lato opposto, dovrebbe essere Massena a precedere da-



vanti all'arco di Porta Romana, nel cui cannocchiale si scorgono le guglie del Duomo e la cupola di San Lorenzo, quasi i simboli araldici della storia di Milano. Di spalle, in primo piano, la tradizione ha identificato il pittore Giuseppe Bossi con il filosofo Domenico Romagnosi, ma ciò che è più notevole è l'entusiasmo sincero che esplode dalla bellissima scena di folla. Anche l'andamento dell'altra storia della *Battaglia del Ponte di Lodi* (10 maggio 1796), di cui abbiamo notato l'episodio centrale, è assai notevole: Napoleone a cavallo vi appare nella celebre iconografia davidiana delle Alpi. Richiama invece alla Galleria Farnese la scena di mitologia marina, che appartiene all'episodio del *Ritorno dall'Egitto*, ove nel trionfo della bellezza sembra presagirsi quello della riconquista d'Italia; tutto ciò è quasi una parafrasi dei celebri versi montiani: «Bella Italia, amate sponde / ben vi torno a riveder...». Ma la battaglia non perde nulla mai della sua epica ferinità, come mostra un episodio di Marengo, che in qualcosa ci rammemora la celebre battaglia d'Anghiari di Leonardo.

Riassumerò, per comodità, alcuni altri dati informativi. Si trattava di ventuno partimenti, tra cui quattro gruppi di tre medaglie ciascuno, per un totale di dodici, tre allegorie (intendo quelle a se stanti, perché figure allegoriche singole apparivano anche frammentate nelle scene storiche), mentre le storie propriamente erano quattordici. Il tutto era distribuito in trentanove tele, dipinte a tempera, la cui altezza è calcolabile approssimativamente sui 70/80 cm. Giuseppe Beretta, uno dei biografi dell'Appiani, parla di figure mediamente «un quarto del vero», vale a dire circa 40/45 cm. le più alte. Mentre Vandoni, Nicodemi e Bascapé dicevano che il fregio superava in lunghezza i cento metri. Il costume di ornare con istorie i parapetti era comune al teatro: Luigi Ademollo, per esempio, lo aveva fatto per quelli di Firenze e Livorno, anche per i singoli palchi.

Il colorito originario dei Fasti, a parte il fatto che erano in grisaglia, resta problematico. Bianco e nero (cioè bianco e grigio), bianco e azzurro, bianco e seppia, o che altro? Non bisogna dimenticare che la ridipintura dei muri della parte superiore della sala (come la vidi la prima volta alla mostra dell'arte lombarda dai Visconti agli Sforza nel 1957), era rosa e gialla, se ben ricordo (ma non saprei se corrispondesse all'originale).

Il fregio lungo la trabeazione è del tipo ionizzante, ma non continua (nel senso del Wickhoff) è la narrazione (come è stato invece ingenuamente dichiarato in occasione di una mostra recente — 1985 — delle incisioni presso il Museo Napoleonico di Roma ²), bensì discontinua o, meglio, ritmica, ogni storia, più o meno lunga che sia, è separata dalle altre e sta a sé, ma insieme con loro si collega per l'intero ritmo. Con tutto ciò la struttura a nastro non poteva evitare, anzi cercava il ricorso ai modelli istoriati delle colonne cocliti, soprattutto, come è noto, attraverso le mediazioni incisorie, tra giulioromane e poussinesche, di Pietro Sante Bartoli.

Tornando al tipo della narrazione ritmica, della quale per la pittura antica ho fornito un

ulteriore metodo di lettura nelle analisi di quella che ho chiamato la sequenza (da Giotto a Duccio, da Altichiero a molti altri cicli medievali, compresi alcuni in iscultura, a partire dalle porte bronzee di San Zeno fino ai pergami pisani e poi ai cicli miniati eccetera eccetera)³: anche in questo caso si può fare una lettura in chiave espressiva del montaggio dei *Fasti*, ciò che significa *in primis* che essa era implicita nella loro regia: di cui si dovrebbe cercar riscontri o paralleli nelle strutture della sinfonia in musica.

Quanto allo stile propriamente pittorico (che anch'esso è una componente del sistema narrativo) è notevole che esso emulava il rilievo plastico, alto, basso e perfino stiacchiatissimo (con le ombre portate ma anche oggetti a giorno e quindi chiaroscuri molto variati). La stesura inoltre aveva dell'abbozzato, cioè un pittoricismo che assomigliava ai modelli di Guido, in particolare al terzo stile del Reni, quello cosiddetto non finito; era cioè di un classicismo impressionisticamente stemperato in un tono neoveneziano morbido e insieme drammatizzato dalla riduzione luminosa, col risultato di una *Stimmung*, cioè di un'aura, almeno nelle riproduzioni combusta e cinerea, di alta suggestione eroicistica.

Cotesto tipo di grisaglia, in cui la natura e la storia, attraverso mille tocchi e bave e lame di luce, e poi fumi e vapori, nuvole e nugoli di polvere, e soprattutto, ripeto, lo stile compendiario, rientra in una sorta di atmosfera notturnale, spettrale o per lo meno lunare, in sostanza irrealistica, ha un effetto che ho definito a suo tempo, colla parola presa a prestito dalla coeva poesia detta bardita, «ossianico», che mi pare restituisca a penello (è il caso di dirlo) il corrispondente letterario nel suo genere sublime.

La commissione di questo ciclo, da parte del governo cisalpino, probabilmente per iniziativa di Francesco Melzi d'Eril, suo vicepresidente, e certo approvata da Napoleone e dal Denon, e poi confermata dal viceré Eugenio di Beauharnais, è uno dei punti ancora scarsamente indagati. 'Vota publica' dice laconicamente l'iscrizione iniziale/finale.

Gli episodi illustrati vanno dal 1796 (inizio della campagna d'Italia con la battaglia di Montenotte del 12 aprile 1796) fino alla vittoria di Friedland del 14 giugno 1807: cioè per il primo tratto, fino al 1803 sono postumi; per il resto sono stati dipinti quasi in contemporanea, essendo stati terminati entro il 1807.

Il fregio è complanare e quindi ha due possibilità di lettura, in senso orario e in flash-back; mentre, data la sua estensione, si doveva cogliere solo per spezzoni, che dovevano apparire e scomparire ai riguardanti tra i festoni delle lumiere.

Si pongono, sintetizzando al massimo, a questo punto tre questioni fondamentali, cioè: quale sia il programma esatto del fregio in senso iconografico e ideologico e quale sia il tipo e il carattere espressivo della sua sequenza, che qui per la prima volta nel suo complesso, ancorché in iscala, si squaderna.

Per il primo punto si tratta di una scelta degli episodi principalmente della campagna

L'ultimo episodio, si fa per dire, o il primo, doveva essere costituito dalla grande medaglia a colori in ovale del soffitto: emblema del tutto, dovendo esprimere la favola di Giove che fulmina i giganti con evidente allusione a Napoleone (Appiani ne aveva fatto il disegno, ma quando, nel 1813, infermò all'improvviso non vi aveva potuto ancora dare, per incredibili intoppi, un sol colpo di pennello).

Passando ora alla storiografia di questo trascuratissimo monumento, e sia pur in via breve (che è cosa più da dimenticare che ricordare), l'unico studioso e sconosciutissimo a sua volta (per la prematura scomparsa nel 1917 durante la prima guerra mondiale) che se ne occupasse per esteso fu Giulio Zappa (in una silloge che vide la luce postuma, nel 1922, dal titolo *Verso Emmaus*). Egli trattò del ciclo soprattutto dal punto di vista letterario e iconografico, in modo assai più serio di Ferdinando Martini, prefatore col Bonfadini della monumentale ristampa delle incisioni del 1890. Pur denunciando più che evidenti i limiti mentali del suo tempo, lo Zappa, che mostra di conoscere di prima mano le impervie carte Rejna del lascito Custodi (nella Biblioteca Nazionale di Parigi), pur non dando loro la giusta importanza (mentre invece chi scrive, che le ha trascritte per intero e in parte già pubblicate, le ritiene interessantissime), lo Zappa, dicevo, si poneva con lucidità due problemi fondamentali. Il primo è quello della sceneggiatura dei *Fasti* in relazione con la poesia ma soprattutto la conversazione privata del Monti (in quanto questi pubblicò il suo poemetto intitolato il *Bardo della Selva Nera* solo nel 1806, quando il ciclo appianiano era già in via d'essere ultimato). Ciò che sarebbe dare al Monti forse un ruolo fin troppo grande, vista l'altezza poetica globale dell'arte di Appiani, cosa non ignota al tempo, se Defendente Sacchi, il maggiore dei critici militanti successivi, poteva permettersi di dichiarare che «la pittura di Appiani fa apparire squalide immagini i versi dei Contemporanei». Ma un qualche preciso ruolo del Monti, secondo lo Zappa, sarebbe evidenziato dal fatto che il pittore ne inserì il ritratto nella scena della *Festa della federazione*, e anch'io sono d'accordo, visto che l'ho trovato in compagnia — come vediamo — dell'autore medesimo autoritrattosi accanto a lui. E col Monti ho riconosciuto la di lui moglie Teresa Pikler e la figlioletta Costanza che ha già in boccio quel suo viso rotondetto di moderna Gioconda, che sarà immortalato poi dal celebre ritratto di Filippo Agricola. La seconda questione è quella del rapporto tra realismo e favola, ove l'opzione dell'Appiani fu la cosa che al suo tempo suscitò, più che scalpore, imbarazzo, per la sua novità, sicché il ciclo fu accolto da una sorta di perplesso silenzio, in quanto che, pur inventando un nuovo genere di pittura storica, finiva con lo scontentare entrambe le correnti di poetica in voga. Si sa infatti che Napoleone, che non era affatto un ignorante in campo estetico ma oltre che un genio della prassi anche un mago della pubblicità (e con lui gli intellettuali organici dell'epoca, da E.Q. Visconti al Denon), era per l'espressione più rigorosa della verità, la sua naturalmente, che era già

di per sé la storia in fieri, al punto che non sarebbe più occorso il belletto della mitologia; favorevole alla quale era invece la cultura neoclassica, specie l'italiana, Canova in testa. Secondo il nostro critico, che si appoggiava sulle note testimonianze del citato Sacchi e del Beretta, e anche secondo noi, Appiani superò l'impasse seguendo, sì, la rappresentazione della cronaca contemporanea ma non in termini veridici bensì idealizzandola. Inoltre producendo (diremmo noi) una sorta di lavoro iconologico se non addirittura etimologico sulle morfologie del presente (specie quelle di armi e costumi) sì da farle collimare con le antiche fogge, consentì ad esse di mischiarsi, senza stridore o anacronismi, con le favole e le storie antiche, ove i protagonisti, nella gioia, nel dolore, nella serenità o nel pianto esprimono pur sempre delle costanti di umanità universale. Direi che cotesta trasmutazione o trasfigurazione di immagini, ove il moderno pare antico e l'antico contemporaneo è raggiunta al massimo grado, quasi attraverso una dissolvenza incrociata, nell'episodio della battaglia di Rivoli, dove addirittura riemergono i fantasmi del Laocoonte o del raffaellesco Eliodoro.

Un punto invece in cui non sarà da seguire lo Zappa è quello di avere frainteso i *Fasti* come una serie di bozzetti provvisori di un più solenne, monumentale e colorito ciclo, e ciò per non aver inteso bene una notizia del Rejna, che riferisce invece il concetto che il pittore si sobbarcasse un tale tour de force solo nella speranza di poter ricevere nuove commissioni per realizzare in grande talune di quelle storie, per offrire insomma quasi uno specimen delle sue possibilità.

Lasciando ora lo Zappa, restando tra le questioni stilistiche o più semplicemente grammaticali, occorrerebbe osservare che, appunto, il formato larghissimo e basso non è semplicemente coatto. Esso infatti corrisponde (non solo per la grisaglia) a un genere di finto rilievo, portato in auge a Milano soprattutto dal Traballese, nelle sopraporte; quanto una tipologia di inquadratura di tal genere era già stata introdotta nei soffitti di certi piccoli gabinetti da parte del Cades (e poi anche dal Giani, da Bernardino Nocchi e altri) al fine di imprimere alla rappresentazione, attraverso il taglio contratto e l'affollamento delle figurazioni secondo gli studiatissimi modelli della glittica, un'espressione quanto complessa altrettanto esplosiva. Non si deve dimenticare che lo scorcio del Settecento aveva visto in auge il collezionismo di gemme intagliate e pietre dure e da Winkelmann in poi vi si erano provati nello studio i massimi archeologi e che ancora il maggiore artista in quel campo fu Giovanni Pikler, padre della moglie del Monti, e quindi appartenente al medesimo entourage.

Il formato basso consente comunque, come fa anche l'Appiani, l'introduzione di tre campi: lungo, medio e primo piano, e comunque anche la mescolanza dei generi come per esempio il narrativo discontinuo, e il terzo tipo di racconto secondo il Wickhoff, cioè quello emblematico, proprio della medaglistica.

Ma la cosa che più stupisce, e che non era mai stata osservata, è che, nella medesima *fictio* del rilievo da cui l'Appiani sembrerebbe prender le mosse, vi è una varietà di modi, in quanto si va, come dire, dalla sua fissità lapidaria all'illusione della sua messa in movimento e di nuovo, per un processo di semplificazione cromatica, all'immobilità. Cosicché alcune storie sembrano flagranti, mentre altre sembrano scolpite e lontane nel tempo, senza che ciò corrisponda al presente o al passato cronologico, anzi talvolta è più vivace la mitologia e più ferma l'*historia*. Questo geniale accorgimento direi che sarebbe stato assai difficile da cogliersi prima dell'invenzione del cinema, della pratica della moviola, del selezionatore dei colori della televisione.

L'esempio più efficace di ciò che vado affermando sembra essere un episodio della battaglia della Favorita (16 gennaio 1797). Una volta che si legga a ritroso, si vede come l'*impetus* della pugna vada piano piano ad arrestarsi sulla sinistra, in un regredire dall'atto alla potenza, e la zuffa disordinata e cruenta si ricomponga come nell'affresco vaticano della *Battaglia di Costantino* o nei modi di un sarcofago ellenistico.

A un rigido bassorilievo quasi ornamentale si riduce alla fine l'allegoria conclusiva del nuovo reggimento d'Europa. Essa si conclude con Apollo che guida i giovani, maschi e femmine ignudi, gagliardi come gli allievi di un antico ginnasio, verso gli strumenti emblematici delle arti e delle scienze. Mentre in alto cavalca silenzioso la volta celeste, come nelle favolose miniature delle *Ore* goticotarde, Pégaso, a scandire le stagioni e i giorni utopici degli agognati tempi della tranquillità e della prosperità.



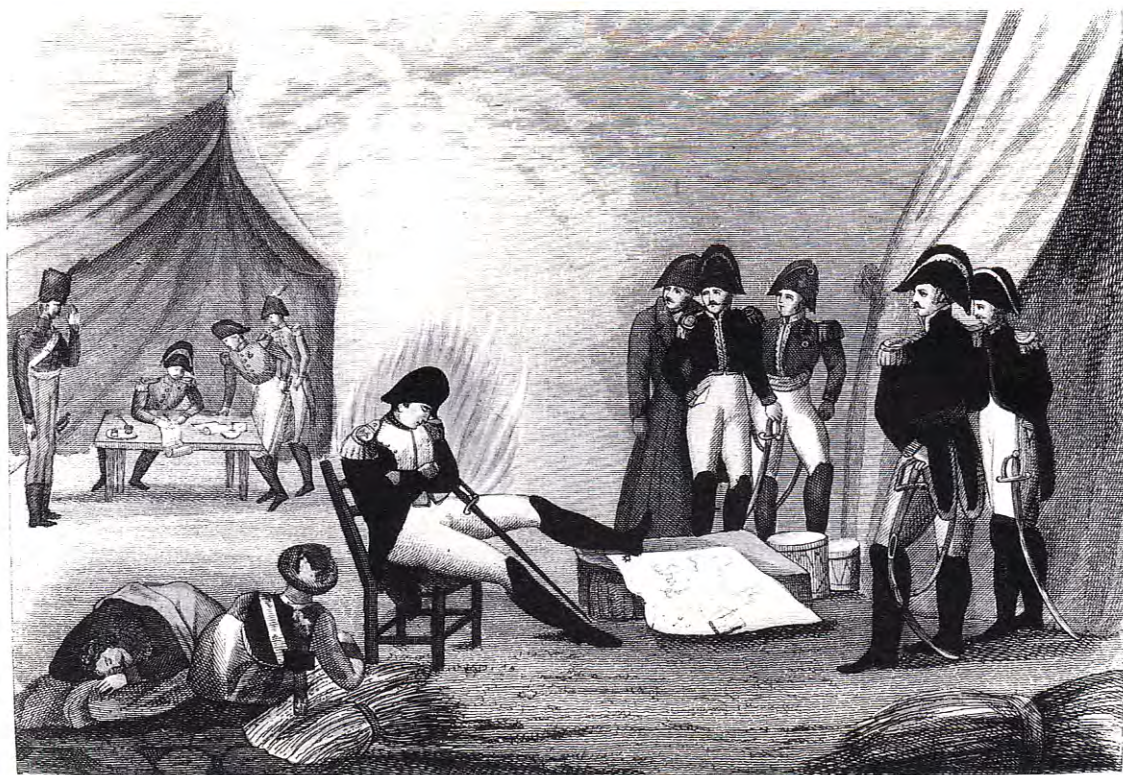
NOTE

Questo testo riporta la comunicazione (inedita) al Convegno di Studi *Memoria storica e attualità tra Rivoluzione e Restaurazione*, Torgiano, Fondazione Lungarotti, 1-2 luglio 1989.

1 - In «Labyrinthos», fasc. 3-4, 1983.

2 - *Mito e storia nei Fasti di Napoleone* di A. Appiani, catalogo della mostra, Roma 1986.

3 - Problema per cui faccio rinvio almeno al mio volume in collaborazione con G. F. Folena, *Bibbia istoriata padovana*, Venezia 1962.



La vigilia di Austerlitz, in J. M. Norvins, *Storia di Napoleone*, Firenze, 1845-1850, vol II.

NAPOLEONE: NASCITA DI UN MITO

Amedeo Mercurio

... Napoleone Bonaparte!... Ci si sente entro l'artificio soltanto a pronunciarlo, perché già niente è più difficile d'immaginare un nome ed un cognome che suonino naturali. [...] Si decise adunque al castello di Fratta che il generale Bonaparte era un essere immaginario, una copertina di qualche vecchio capitano che non voleva disonorarsi in guerre disperate di vittoria, un nome vano immaginato dal Direttorio a lusinga delle orecchie italiane. Ma due mesi dopo quell'essere immaginario, dopo vinte quattro battaglie, [...] entrava in Milano applaudito e festeggiato [...] ¹

La sorpresa di chi legge questa pagina è certo proporzionale alla ingenua sfrontatezza con cui l'autore vi ha racchiuso, inconsapevolmente, *il problema* di chiunque alla personalità del Bonaparte voglia accostarsi con un armamentario critico appena un po' liberato dalle incrostazioni della consuetudine e dell'inerzia. Si allude qui alla sua sorprendente capacità di compendiare gli elementi antitetici della «presenza» e dell'«assenza», della realtà e della finzione, della pura metafora e della più ingombrante e ossessiva riproposizione di sé, capacità particolarmente sofferta da chi si avventuri nel territorio sconfinato delle immagini ispirate a una simile *dramatis persona*. D'altra parte, cos'altro ha voluto significare Stendhal, nella sua *Vie de Napoléon* («storia per i contemporanei testimoni dei fatti»), se non il bisogno di contrastare, con l'esperienza «empirica» dei più, la sottile angoscia che assale di fronte a un essere così connotato d'incertezza?

Non esistendo, a tutt'oggi, obiezioni invalidanti la teoria junghiana sulla formazione del mito come condensazione materiale, in forma per lo più affabulatoria, di ansie, frustrazioni, desideri espressi in un tempo dato da una comunità; non potendo, in altri termini, neanche in un contesto ipertecnologizzato, negare la funzione rigenerante del magma, irriducibile a mera razionalità, che si agita nell'inconscio collettivo, sarà agevole rintracciare nella vicenda napoleonica i caratteri del mito primigenio². Proprio perché vissuta sulla «linea d'ombra» dell'inconoscibile, essa si adatta perfettamente — con la sua sequenza di innumerevoli, spesso inspiegabili, aneddoti — ad un simile impiego, non diversamente da come il corpo di Napoleone si presta senza resistenze ad un uso feticistico. I suoi iconografi — da David al più umile confezionatore di tabacchiere con l'effigie dell'imperatore — si sono così trovati, spesso, ad agire come dei veri «persuasori occulti» avanti lettera, applicando la loro abilità non tanto a descrivere le qualità intrinseche del «prodotto», quanto ad infondervi una forte carica emozionale, capace di insinuarsi nei precordi dei destinatari per solleticarne fantasie di potenza e bisogni di identificazione. Naturalmente, il meccanismo non agiva solo sulla coscienza individuale, ma si allargava ad interessare quella di una collettività nazionale che, grazie ad un personaggio ambiguo perfino nella determinazione dei natali (còrso? italiano? francese?), si doterà di un grado di coesione etnica rimasto straordinariamente elevato, anche a distanza di quasi due secoli.

Dopo la parentesi della Rivoluzione — che aveva tentato strade originali nella creazione di propri simboli — la fortuna di Bonaparte consente alle arti figurative di riappropriarsi di un linguaggio sacrale, passato al vaglio, ovviamente, degli esegeti ufficiali delle nuove verità «rivelate». Se le *chansons de gestes* erano rimaste «invisibili» per mancanza di adeguati traduttori in immagini, affidando la propria memoria all'alea della tradizione orale, artisti esperti in ogni genere si dedicarono a dare sostanza di simbologia parareligiosa alle gesta — non a caso di tipo militare — dell'eroe, per riproporre il procedimento già usato dai creatori di figure sacre di età protocristiana e medievale. Si trattava di trasferire nell'opera contenuti concettuali relativi ai dogmi della religione cristiana, servendosi di un sistema di segni elementare, comprensibile alla maggioranza dei fedeli. Nella tradizione cristiana questa opera di elaborazione partiva dall'alto ed era pilotata da personaggi curiali, per consuetudine detentori delle leve di potere; nel sistema bonapartista, invece, un'analoga funzione era esercitata, prevalentemente, dallo stesso Napoleone, abilissimo amministratore della propria leggenda, con gli artisti a fare equilibristi sul ristretto margine di libertà lasciato dall'imperativo della trasfigurazione apologetica. Così da vaghi resoconti di battaglie «filtrati» abilmente attraverso canali misteriosi e relativi ad azioni spesso decise, *in extremis*, da fattori casuali, ecco scaturire dipinti ridondanti, oltre che di «augusta» moralità, di improbabili virtù marziali, o, da un corpo presto appesantito, le fattezze gentili ed imponenti del *Marte* canoviano.



V. Gozzini, *Battaglia d'Arcole*, in *Opere scelte di Napoleone... recate in italiano da Ferdinando Ranalli*, Firenze 1847.

G.B. Nocchi, *Battaglia di Waterloo*, in *Opere scelte di Napoleone ... recate in italiano da Ferdinando Ranalli*, Firenze 1847.

Chacun son métier, da un quadro di Charlet, in *L'Imperatore Napoleone. Quadri e racconti*, Firenze 1837, tav. 65.



L'elemento mitico è notoriamente presente in tutte le società ad alta frequenza dell'evento bellico segnate, di riflesso, nei valori e nelle aspettative, dalla dominante casta militare: dalla saga dei Nibelunghi, al *Cesare* (poi anche Kaiser, e Czar) dei latini, fino all'«ultimo imperatore» deificato della tradizione scintoista, il carattere di transfert collettivo, non raramente parossistico, permeava, nel partorire quei miti, la relazione tra «condottiero» e soldato. Con Bonaparte questa regola non trovava la sua eccezione, ché anzi nell'esercito napoleonico, allo spirare della fase della storia militare che si potrebbe chiamare «umanistica» — nel senso che la scarsa incidenza del fattore tecnologico teneva ancora lontana quella dello «sterminismo»³ — tale corrente simpatetica raggiungeva picchi d'incredibile intensità.

La memoria visiva di un simile, potente quanto inestricabile, groviglio di sentimenti — a spiegare il quale ci si potrebbe sfrenare nel proporre interpretazioni tutte varianti sul tema del parricidio simbolico — ci è stata tramandata da un numero infinito di figurazioni. Paradigmatico mi sembra il quadro di Steuben sul *Ritorno dall'isola d'Elba* (e ho presente soprattutto la versione *naïve* della stampa popolare di Nocchi e Scotto per il plus di immediatezza offerto, giusti i motivi già delineati in altra parte del catalogo).

Primo marzo 1815: l'*Incostant* ha appena sbarcato il suo prezioso carico umano al Golf Juan, nei pressi di Cannes, e il generale Bonaparte può ricongiungersi ai suoi uomini che, tutto lo lascia credere, non hanno smesso mai di sperare che un momento come questo si sarebbe presentato. Gloria passata e angoscia per il futuro non hanno più senso, cancellate dalla magia del presente. L'*idolo* è di fronte a loro in una posa, all'apparenza ieratica, che non impedisce, ai due personaggi più prossimi, di infrangere il tabù del *noli me tangere*, consumando lo speculare rito, larvatamente antropofagico, del bacio della mano e del contatto voluttuoso. Tutte le emozioni — nostalgia, speranza, desiderio di rivalsa, annullamento del Sé, e tante altre — implodono, con la violenza dei gesti trattenuti, nello scontro fisico dei due soggetti protagonisti. Per una volta, la mediazione degli ufficiali/sacerdoti non è necessaria, come pure secondario è il ruolo della guardia personale, presumibilmente anch'essa sbarcata dall'Elba, e la cui funzione ancillare sbiadisce nella certezza della consuetudine. Infine, è del tutto comprimaria la folla sullo sfondo, rada e dagli incerti contorni, prova ulteriore della marginalità del popolo all'interno del sistema di consenso bonapartista, esclusivamente fondato sull'esercito. Se l'immagine appena descritta permetteva di cogliere, pur nella sua semplicità, l'estrema complessità — e il carattere religioso — del rapporto emozionale messo in gioco da Bonaparte e dai suoi soldati, un secondo esempio permetterà, in conclusione, di scandagliare un altro versante dello stesso problema: la trasfigurazione oleografica.

L'immagine è offerta, questa volta, da un celebre dipinto di Gros: *Visita agli appestati di Jaffa* (ancora una volta rivisitata attraverso la traduzione a stampa di Nocchi e Scot-



G.B. Nocchi, *Ritorno dall'isola dell'Elba*, in *Opere scelte di Napoleone... recate in italiano da Ferdinando Rannalli*, Firenze 1847.

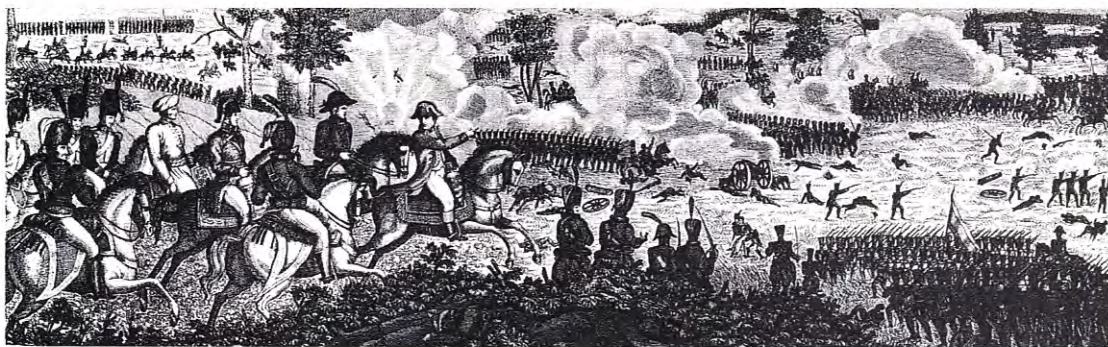
to, riprodotta in catalogo). L'episodio, minore, è contestuale alla campagna d'Egitto, e riporta un inconsueto aspetto «umanitario» del generale, con conseguente elevazione nei cieli dell'etica, scarsamente frequentati dalla ritrattistica apologetica bonapartista. In uno scenario esotico reso solo attraverso l'architettura — ch  la «diversit » somatica dei presenti, unita alla loro condizione di infermi, creerebbe nello spettatore uno shock eccessivo, per cui   bene rimanga non rappresentata — Napoleone, seguito da due soli ufficiali (di cui uno   visibilmente incapace di mascherare la ripugnanza per l'ambiente in cui si trova), visita un lazzaretto popolato di appestati. La dimensione favolistica   qui al suo apice: nessuna cronaca ci assicura che la scenetta sia avvenuta nella realt , ma ci    secondario di fronte alla coazione dell'artista ad accreditare un'immagine edificante del potere ⁴. Napoleone —   questo il messaggio, palese fino a sfiorare la farsa — non   soltanto fornito, pi  di ogni altro suo simile, di virt  politico — militari (tra le quali, in massimo grado, il coraggio e lo sprezzo del pericolo ostentati anche in questa occasione), ma   anche depositario delle pi  squisite doti umane. Il passaggio dal naturale al soprannaturale — logico esito di un percorso come quello bonapartista — si compie qui: d'ora in poi la comunit  dei sudditi, desiderosa di riconoscere l'eroe come parte pulsante di se stessa, potr  soddisfare anche il bisogno di vedere attivi in lui i poteri straordinari — *sovrumani* — che agitano i suoi sogni ⁵.

NOTE

- 1 - I. Nievo, *Le confessioni di un italiano*, Milano 1981, pp. 457-8.
- 2 - Per Jung «il mito   lo stadio intermedio inevitabile e indispensabile tra l'inconscio e la conoscenza cosciente» (in *Ricordi, sogni e riflessioni di C.G. Jung*, a cura di A. Jaff , Milano 1978, p. 368). Quanto alla presunta impossibilit  di elaborare miti nella societ  contemporanea cfr. J. Baudrillard (*La societ  dei consumi*, Bologna 1976) secondo il quale «se la societ  dei consumi non produce pi  miti   perch  essa   mito a se stessa» (p. 289).
- 3 - Il termine   dello storico inglese E.P. Thompson.
- 4 - Gli esempi di trasfigurazione apologetica del carattere e delle sembianze del Bonaparte sono infiniti e notissimi. Meno nota   la singolare circostanza per cui nella nemica Inghilterra l'immagine napoleonica sia stata quasi sempre presentata con la stessa enfasi, col ricorso massiccio — specie nelle incisioni satiriche — all'inversione di segno dai toni minacciosi e moralistici (eroe *versus* mostro, ecc.). L'inversione di segno   applicata proprio all'immagine del lazzaretto dal famoso disegnatore satirico James Gillray, che mostra «l'untorello» Boney (nomignolo irriverente per designare l'odiato generale) intento a spargere la malattia. Cfr. J. Grego, *The Works of James Gillray*, London 1873, p. 126.
- 5 - Come ogni fase di esaltazione per immagini sacre, arriva prima o poi anche il momento della furia iconoclasta. Nel caso di Napoleone, questo   legato all'andamento altalenante della sua vicenda, piena di «ritorni». Cos ,   divertente seguire la storia delle distruzioni e sostituzioni di immagini alla sommit  della Colonna Vendôme come   raccontata in A. Dayot, *Napoleone nelle opere de' pittori, degli scultori degl'incisori*, Milano 1896, pp. 110-20.



G.B. Nocchi, *Peste di Giaffa*, in *Opere scelte di Napoleone ... recate in italiano da Ferdinando Ranalli*, Firenze 1847.



Arrivo di Bonaparte all'armata d'Italia, in J. M. Norvins, *Storia di Napoleone*, Bastia 1833-1835, vol. I.
Battaglia di S. Giorgio presso Mantova, in J. M. Norvins, *Storia di Napoleone*, Bastia 1833-1835, vol. I.
Battaglia di Marengo, in J. M. Norvins, *Storia di Napoleone*, Bastia 1833-1835, vol. II.

L'EPOPEA NAPOLEONICA NEI LIBRI ILLUSTRATI DELL'OTTOCENTO

Maria Pizzi

Le imprese di Napoleone Bonaparte, da generale della Rivoluzione francese a Primo Console e infine a Imperatore, suscitarono l'ammirazione dei suoi contemporanei fino a diventare mito e leggenda. In gran parte però tale mito fu sostenuto e diffuso attraverso la stampa e altre forme di espressione visiva: pittura, scultura, incisione. In particolare le arti figurative, da sempre strumento di glorificazione del potere e di divulgazione di fatti e idee in ogni strato sociale, rivestirono un ruolo importante a partire dall'89 contribuendo, dapprima, a consolidare le conquiste della Rivoluzione e, poi, alla creazione del mito napoleonico.

Uno dei mezzi espressivi più adatti a questi scopi erano le incisioni a stampa. La loro ampia diffusione si doveva sia alle dimensioni, ridotte rispetto ai dipinti e alle sculture, sia alla agevole riproducibilità, sia, ancora, alla facilità con cui un ceto borghese non necessariamente agiato poteva disporre. Come scrive il Milizia alla voce *Incisione* del suo *Dizionario*: «fra tutte le arti d'imitazione niuna è sì generalmente utile quanto l'incisione. Con una stampa accompagnata da una corta spiegazione si comunicano e si diffondono gli oggetti visibili e si risparmiano lunghe e inviluppate descrizioni»¹. L'illustrazione, pertanto, oltre che traduzione in stampa del modello pittorico, diventava, con una funzione prettamente didattica, strumento di divulgazione immediata. E

l'incisione, che secondo Achille Bertarelli, cominciava ad essere considerata «come una delle molteplici manifestazioni della vita civile, dalla quale si potranno dedurre notizie e confronti sino ad oggi trascurati [...] si tramuta così in un documento figurato e diviene parte integrante del libro, poiché se questo ha per ufficio di tramandare la memoria degli avvenimenti, quella ne perpetua la visione [...] L'arte divina dell'incidere che in un modo popolare quanto il libro doveva diffondere la cultura e come il libro doveva serbare attraverso ai secoli la memoria dei fatti umani»².

In definitiva, potremmo dire che un medium, l'arte figurativa, informa per un altro medium, il libro.

Se sono ben noti i dipinti di David, di Ingres, di Gros, le sculture di Canova che celebrano Napoleone e i suoi trionfi, o, ancora, le incisioni popolari che ebbero molta fortuna per tutto l'Ottocento, meno conosciute sono, invece, le incisioni presenti nei libri illustrati e che, spesso, a questi modelli figurativi, colti o popolari, si richiamavano. Motivo della loro minore «visibilità» è sicuramente la circostanza che vedeva l'editoria ancora ai primi passi della sua storia, capace di raggiungere solo una ristretta cerchia di persone colte. Allo scopo di individuare le diverse tipologie di questa forma artistica sono state prese in esame alcune tra le opere più note pubblicate, o ripubblicate, a partire dagli anni Trenta dell'Ottocento, periodo che vide un rinnovato interesse per il mito e le imprese napoleoniche.

Si può ipotizzare che in questi volumi, il cui corredo iconografico è costituito dalle stesse incisioni vendute sciolte o in album, si sia realizzata una intima e profonda armonia tra le pagine del testo e l'immagine che l'orna e ne simbolizza il pensiero perché «l'incisione non è più fine a se stessa ma serve di commento al fatto narrato»³ e la raffigurazione non è solo una scena da guardare, ma un testo da leggere, dove ogni segno è un riferimento, un particolare, atto ad arricchire grandemente il tema. Ed ancora, pur non essendo «l'ornamento indispensabile per il libro; esso è completo, come struttura esteriore e come utilità di contenuto, anche senza decorazioni e figure, anche se disadorno. Ma se al libro si aggiungono elementi ornativi e figurativi, esso possiede qualcosa di più di una corretta composizione tipografica e dell'utilità del suo testo; possiede un'armonia d'ordine estetico, un'attrattiva, un'eleganza, un pregio che lo differenziano dal prodotto comune e lo pongono su un piano di superiorità; diventa, in una parola, il libro «bello» [...]»⁴ oltre che utile, capace di attrarre il lettore, dal più modesto al più colto. Queste affermazioni sembrano trovar conferma, ad esempio, nella tecnica che Horace Vernet adopera per illustrare la *Storia di Napoleone* di Laurent de l'Ardeche (Torino 1841; I ed. Paris 1838). Il testo, dal tono encomiastico, bene si iscrive in quella necessità di cercare ispirazione «a egregie cose» nella evocazione delle glorie nazionali e viene interrotto da immagini che visualizzano i fatti narrati, dalla nascita — in cui Napoleo-

ne è circondato da figure istoriate di eroi greci, presagio di gloria per il neonato — agli episodi più importanti della vita (le battaglie, l'incoronazione, la caduta, l'esilio elbano, il ritorno, i Cento giorni, la morte, la riabilitazione e i solenni onori funebri). A sua volta, Charlet impreziosisce con gustose vignette *Il memoriale di S. Elena* (Torino 1842-1844; I ed. Paris 1823) in cui l'autore, il conte di Las Cases, esaminando la fase conclusiva del percorso napoleonico rievoca, con frequenti flash-back, il momento della gloria. Lo stretto legame tra pittura e incisione, di cui si è già detto in altra parte del catalogo, ritorna nel volume *L'imperatore Napoleone. Quadri e racconti* (Firenze 1837); il libro, come gli stessi editori dichiarano nella prefazione, vuole essere una «operetta il cui



Monte S. Bernardo. Passaggio delle truppe francesi il 19 maggio 1800, in J.M. Norvins, Storia di Napoleone, Firenze 1845-1850.

prezzo fosse alla portata di tutti. Il soldato, il contadino, l'artigiano»⁵. Questo non ha la pretesa di «scrivere la storia completa di Napoleone, ma tracciare soltanto alcune linee»⁶ della sua vita pubblica e privata soffermandosi piuttosto sulle incisioni che, nel riprodurre i dipinti più conosciuti, ripercorrono le tappe di questa vicenda. Diversamente, il reportage degli eventi bellici, affiancato ad un testo chiaramente apologetico, costituisce l'illustrazione delle due edizioni della *Storia di Napoleone* di Norvins (Bastia 1833-1835; Firenze 1845-1850; I ed. Paris 1827-1828); del volume *Opere scelte di Napoleone ordinate in modo di formare la sua storia* (Firenze 1847) e dell'opera del Mugnaini, *Le Campagne di Napoleone* (Firenze 1848-1850).



O. Muzzi, *Passaggio del Pò a Piacenza*, in A. Mugnaini, *Le campagne di Napoleone*, Firenze 1848-1850.

Le imprese militari, le battaglie e i combattimenti vittoriosi sono i temi predominanti. È la stessa esigenza di propaganda politica a indicare gli argomenti più idonei cui l'arte si doveva ispirare dal momento che essa sarebbe stata tanto più efficace e il prestigio di Napoleone maggiormente consolidato, quanta più risonanza avessero avuto le sue gesta. Lo stesso Bonaparte ribadiva questo assioma quando, nel 1805, affermava: «mon intention est de tourner specialment les arts vers de sujets qui tendraient a perpetuer les souvenir de ce qui s'est fait depuis quinze ans».

Pertanto, la glorificazione delle sue imprese, anche di quelle meno importanti e note, deliberatamente ingigantite e deformate da organi ufficiali come «Le Moniteur Universel» e il «Bulletin de la Grande Armée» che erano «impegnati ad orchestrare i successi militari e a far credere che egli aveva l'intera nazione dietro di lui»⁷ fu affidata soprattutto alle immagini di più vasta diffusione, molte delle quali ornano questi volumi (alcune di queste, che illustrano episodi tra i più frequentati, sono qui riprodotte a esemplificare diversi modelli di raffigurazione). Alle incisioni artistiche in bianco e nero di Ver-net, Steuben, Couché figlio, Verico, ad una grafica colta, aulica, ricercata, di importazione francese (a cui attingono anche le officine italiane), corrisponde una grande quantità di stampe popolari, del tipo Epinal. Queste, generalmente a colori, più rozze e stereotipate, con figure senza alcuna connotazione personale, uscivano da botteghe proliferate per soddisfare una richiesta sempre crescente e venivano immesse sul mercato contribuendo significativamente a diffondere capillarmente la leggenda napoleonica. Tuttavia, con la fine dell'Ottocento vengono meno le esigenze estetiche del libro, ovvero, l'uso di nuove tecniche tipografiche impoverisce l'originaria valenza estetica sacrificandola ad un uso — specie per quel che riguarda il libro scientifico — più pragmatico ed essenzialmente didattico.

NOTE

- 1 - F. Milizia, *Dizionario delle Belle Arti del Disegno estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica da Francesco Milizia*, Bassano 1797, II, p.7.
- 2 - A. Bertarelli, *Iconografia napoleonica, 1796-1799*, Milano 1903.
- 3 - Ivi, p. 2.
- 4 - G. Avanzi, *L'illustrazione libraria con particolare riguardo al libro italiano*, in *Il libro e le biblioteche. Atti del I Convegno Bibliologico Francese Internazionale* (Roma, 20-27 febbraio 1949), Roma 1950, p. 126.
- 5 - *L'imperatore Napoleone. Quadri e racconti*, Firenze 1837, p. 7.
- 6 - Ivi, p. 6.
- 7 - L. Bergeron, *Napoleone e la società francese*, Napoli 1975, p. 117.



L'acquarello qui riprodotto e le stampe alle pagine 8 e 18 provengono dalla Civica Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli".

INDICE

MONTAGGIO DI UNA NARRAZIONE 9

Dario Matteoni

LA SERIE E IL SISTEMA:
NOTE SULL'ICONOGRAFIA NAPOLEONICA 11

Maddalena Paola Winspeare

I FASTI NAPOLEONICI DI ANDREA APPIANI 21

Gian Lorenzo Mellini

NAPOLEONE: NASCITA DI UN MITO 33

Amedeo Mercurio

L'EPOPEA NAPOLEONICA NEI LIBRI ILLUSTRATI DELL'OTTOCENTO 42

Maria Pizzi

Tavole fuori testo

RICOSTRUZIONE FOTOGRAFICA DEI FASTI

FINITO DI STAMPARE
A LIVORNO NEL MESE DI
LUGLIO 1990 DALLA
BELFORTE GRAFICA
PER CONTO DI
BELFORTE EDITORE LIBRAIO



