

NAPOLÉONE BONAPARTE E LODI

# Napoleone Bonaparte e Lodi

«A Lodi scoccò la prima scintilla della più alta ambizione»



EDIZIONI CALLISTO PIAZZA

ISBN 978-88-31949-42-2



9 788831 949422

EDIZIONI CALLISTO PIAZZA





# Napoleone Bonaparte e Lodi

«A Lodi scoccò la prima scintilla della più alta ambizione»



*Coordinamento Grafico*

Luca Armigero

*Progetto grafico*

Francesca Bardelli

Gabriele Mancini

Marta Polenghi

*Impaginazione*

Roberta Lucchese

Alessio Massazzi

Christian Nigro

Lorenzo Pelucchini

*Locandina*

Valentina Burlenghi

*Fotografie*

Teresa Carossa

Paolo Robino

*Contributi video*

classi 4D-5D indirizzo grafica

Liceo artistico Callisto Piazza

---

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore © 2020 Liceo artistico Callisto Piazza

*In copertina*

Pietro Bignami, *Battaglia del ponte di Lodi*, part. con Napoleone a cavallo

# Napoleone Bonaparte e Lodi.

## «A Lodi scoccò la prima scintilla della più alta ambizione»

Lodi, Bipielle Arte, 31 ottobre - 22 novembre 2020

### *Curatela della mostra e del catalogo*

Laura Facchin  
Monja Faraoni  
Massimiliano Ferrario

### *Collaborazione scientifica*

Rosalba Antonelli  
Riccardo Benzoni  
Beatrice Bolandrini  
Cecilia Cametti  
Franco Ganora  
Tino Gipponi  
Luca Marcarini  
Matteo Traverso

### *Progetto di allestimento*

Elena Barbaglio  
Laura Facchin  
Massimiliano Ferrario  
Angela Mento

### *Assicurazione*

LLOYD'S assicurazioni

### *Trasporti*

Vicentini

### *Restauro*

Studio Carta di Laura Chignoli

### *Ringraziamenti*

Archivio Storico  
Diocesano, Lodi  
Comune di Lodi  
Diocesi di Lodi  
Fondazione Maria  
Cosway, Lodi

### *Ed in particolare*

Sandro De Palma  
Giorgio Granati  
Attilio Marzi  
Antonio Mazza  
Filippo Piazza

*Un sentito ringraziamento ai  
collezionisti privati che con il  
loro apporto hanno consentito  
l'arricchimento della Mostra*

*La mostra e' resa possibile grazie alla  
preziosa collaborazione di*



## Sommario

- 7 Presentazioni istituzionali
- 17 Le ragioni della mostra  
Lodi nel bicentenario della morte di Napoleone
- 21 Diritto, amministrazione e politica tra Repubblica Cisalpina,  
Repubblica Italiana e Regno d'Italia, *Matteo Traverso*
- 33 Fra arte e politica: Francesco Melzi d'Eril dalla Repubblica Cisalpina  
all'Impero, *Laura Facchin*
- 49 Le vicende del Tesoro di San Bassiano al tempo del vescovo Giovanni  
Antonio Della Beretta, *Monja Faraoni*
- 65 L'araldica ecclesiastica tra *Ancien Régime* e riforme napoleoniche: il  
"caso" dei due stemmi del vescovo Della Beretta, *Luca Marcarini*
- 75 Napoleone e la breve coinvolgente vicenda parigina di Maria Cosway,  
*Tino Gipponi*
- 89 Note per Maria Cosway «Pittrice amabilissima» e l'ambiente artistico  
internazionale tra fine Sette e inizio Ottocento, *Laura Facchin*
- 107 Costruzione del consenso politico e glorificazione del potere a Lodi  
negli anni del Regno d'Italia napoleonico (1805-1814). Le pubbliche  
celebrazioni, *Riccardo Benzoni*
- 119 La fortuna del mito napoleonico in arte dall'Ottocento alla  
Contemporaneità. Dalla Battaglia del Ponte di Lodi al Bonaparte  
icona *pop*, *Massimiliano Ferrario*
- 169 Catalogo delle opere
- 317 Cronologie
- 327 Bibliografia

## Le ragioni della mostra

### Lodi nel bicentenario della morte di Napoleone Bonaparte

La battaglia del ponte di Lodi, combattuta il 10 maggio 1796, fu un episodio paradigmatico durante la prima discesa del Bonaparte in Italia settentrionale. Cinque giorni dopo, i Francesi entrarono in Milano, città simbolo della presenza asburgica in Italia e tra i principali obiettivi della Prima Campagna d'Italia (1796-1797). Fu anche, secondo la testimonianza a posteriori dello stesso Napoleone, solamente dopo la fortunosa vittoria in questo cruento scontro con l'esercito austriaco che egli si vide «[...] non plus comme un simple général, mais comme un homme destiné à influer sur le sort des peuples», aggiungendo la faticosa frase: «je me vis dans l'histoire» (F. Lullin de Châteauevieu, *Manuscrit venu de Sainte-Hélène...*, Paris 1862, p. 45). La città di Lodi, così come altre località che furono teatro della fase bellica 1796-1800, da Cherasco ad Arcole, dal passo del Gran San Bernardo a Marengo, entrò così di diritto nella “grande storia” e divenne luogo topico, attraverso i secoli, del “mito napoleonico”.

Fra gli anni Novanta del Novecento e i primi anni Duemila, in concomitanza con la celebrazione del Bicentenario delle Campagne d'Italia e della costituzione del dominio napoleonico, prima repubblicano e poi imperiale, sulla Penisola e, più in generale, su buona parte d'Europa, numerosissime sono state le occasioni espositive dedicate alla figura di Bonaparte e alle conseguenze determinate dal suo quindicennio di governo. Nello specifico, Lodi celebrò il bicentenario della battaglia nel maggio 1996, ospitando il convegno internazionale *Napoleone e la Lombardia nel triennio giacobino (1796-1799)*, curato da Luigi Samarati, e i cui atti furono pubblicati l'anno seguente sulle pagine dell'«Archivio Storico Lodigiano». Contestualmente, nella chiesa di San Cristoforo si allestì una mostra, curata da Cecilia Cametti e Daniela Fusari, dedicata all'illustrazione, attraverso una raccolta grafica di oltre quaranta esemplari, dell'evento militare e della sua rielaborazione nel corso del XIX secolo, confrontando le immagini con le fonti storiche.

L'occasione del prossimo anniversario dei duecento anni dalla morte del Bonaparte - quel 5 maggio 1821 rievocato dalla celebre ode di Alessandro Manzoni - e la concomitante opportunità offerta nel 2019 dal bando MiBAC “La scuola attiva la cultura”, di cui il Liceo artistico “Callisto Piazza” è risultato vincitore, hanno fornito l'opportunità di progettare un nuovo evento espositivo dedicato a Lodi nella fase di governo francese (1796-1814). Esso è il risultato della piena e originale collaborazione fra gli studiosi che hanno selezionato i materiali e svolto le ricerche storiche e storico-artistiche e i docenti e gli studenti dell'istituto, coinvolti nelle più diverse forme, dalla

realizzazione del progetto grafico del catalogo alla rielaborazione di opere d'arte e oggetti d'uso del periodo.

Nella piena consapevolezza di non poter fornire una panoramica del tutto esaustiva della molteplicità di aspetti che caratterizzarono quegli anni densi di eventi e cambiamenti, talvolta traumatici, e in altri casi destinati a lasciare conseguenze di lungo periodo, la mostra *Napoleone Bonaparte e Lodi. «A Lodi scoccò la prima scintilla della più alta ambizione»*, e il relativo catalogo, intendono proporre al pubblico alcuni approfondimenti per la conoscenza e lo studio del periodo napoleonico a partire dalla specifica realtà di Lodi e della Lombardia.

Ciò è stato possibile grazie alla collaborazione con importanti istituzioni del territorio di Lodi: il Comune di Lodi, la Fondazione Maria Cosway, l'Archivio Storico Diocesano di Lodi, la Diocesi di Lodi, cui si sommano i prestiti di generosi collezionisti privati. Il catalogo, frutto di un lavoro di taglio interdisciplinare, intende porre l'attenzione, oltre che sulle testimonianze documentarie e iconografiche della celebre battaglia e della sua mitizzazione, sulle vicende che caratterizzarono la vita politica, civile e culturale lodigiana e lombarda fra 1796 e 1814 e su personalità di spicco come Francesco Melzi d'Eril, vice presidente della Repubblica Italiana e duca di Lodi, e Maria Hadfield Cosway, pittrice ed educatrice di origini anglo-fiorentine, che, pur legate alla storia della città, raggiunsero o consolidarono, negli anni di governo napoleonico, posizioni di rilievo internazionale.

Laura Facchin  
Monja Faraoni  
Massimiliano Ferrario

## La fortuna del mito napoleonico in arte dall'Ottocento alla Contemporaneità. Dalla Battaglia del Ponte di Lodi al Bonaparte icona *pop*

Massimiliano Ferrario

### 1. «*Je me vis dans l'histoire*»: La Battaglia del Ponte di Lodi e le origini del mito

Come avvertiti studi hanno fatto acutamente notare<sup>1</sup>, le Campagne d'Italia (1796-1797 e 1800) contribuirono in maniera determinante, al pari della vittoriosa spedizione nelle terre d'Egitto e Siria (1798-1801), a mitizzare la figura di Napoleone Bonaparte ben più che la fase finale dell'epopea napoleonica, coincisa con gli anni di esilio a Sant'Elena (1815-1821)<sup>2</sup>. Nel processo di creazione iconica del culto della personalità<sup>3</sup>, proprio l'episodio cruciale della Battaglia del ponte di Lodi (10 maggio 1796), che consegnò *de facto* a Bonaparte e al Direttorio Milano e la Lombardia, funse, unitamente alla successive spedizioni di Arcole (15-17 novembre 1796) e Rivoli (14-15 gennaio 1797), da potente propulsore dell'esaltazione della figura del generale trionfante e invincibile; concezione resa poi a tutti gli effetti effigie immortale, "sacrale", eroica, leggendaria per l'appunto e, dunque, capace di superare la prova del tempo, in seguito alla decisiva vittoria del 1800, sublimata figurativamente da Jacques-Louis David, fra il 1801 e il 1803, nelle molteplici versioni del ritratto equestre *Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard*<sup>4</sup>. L'opera esercitò un fascino immediato sulla poetica figurativa di artisti del calibro di Antoine-Jean Gros (*Alexandre domptant Bucéphale*, 1800 ca., Paris, Musée du Louvre), Théodore Géricault (*Officier de chasseurs à cheval de la garde impériale chargeant*, 1812, Paris, Musée du Louvre) ed Eugène Delacroix (*Scènes des massacres de Scio: familles grecques attendant la mort ou l'esclavage*, 1824, Paris, Musée du Louvre), assurgendo, nei secoli, allo *status* d'icona totalizzante e universalmente nota della *grandeur* di Napoleone Bonaparte. Una preponderanza che finì col

<sup>1</sup> Cfr. Dwyer 2004, pp. 379-403 e Raponi 2005, pp. 23-40; 155-170.

<sup>2</sup> Cfr. Tulard 1994, pp. 99-100, in Raponi 2005, pp. 28; 40, 155.

<sup>3</sup> Per una visione complessiva sul tema cfr. Tulard 1971; Hazarecesingh 2004.

<sup>4</sup> Cfr. saggio Facchin, nota 40.



mettere in secondo piano altre importanti iconografie napoleoniche, come quelle di Bonaparte primo console o imperatore dei francesi, quest'ultima strettamente legata all'estro pittorico dello stesso David (*Le Sacre de Napoléon*, 1805-1807, Paris, Musée du Louvre) e, soprattutto, di Jean-Auguste-Dominique Ingres (*Napoléon Ier sur le trône impérial*, 1806, Paris, Musée de l'Armée); ma anche del classicamente idealizzato "pacificatore" canoviano (*Napoleone Bonaparte come Marte pacificatore*, 1803-1806, London, Apsley House, Wellington Collection; bronzo del 1810, Milano, Cortile d'onore del palazzo di Brera), immagine diffusasi in seguito alla battaglia di Marengo (14 giugno 1800) e alla ricostruzione della Repubblica Cisalpina<sup>5</sup>.

Riflettendo sulla cronologia *sine tempore* del mito, lo storico delle religioni Mircea Eliade individuava nella condizione di metastoricità dello stesso un fattore chiave per comprendere la logica sottesa alla sua perpetuazione *ad aeternum*; un tempo che affonda le proprie radici nella storia e che lega la sua genesi a un preciso momento, azione, antefatto che rappresenta l'inizio, *l'illud tempus* che ribalta la normale scansione temporale lineare per aprire a quella ciclica, archetipica, dell'eterno e del Sacro<sup>6</sup>. In questo orizzonte analitico, qui per forza di cose ridotto ai minimi termini, nel quale riecheggia, seppure a partire da premesse e con esiti molto differenti, il pensiero nietzschiano<sup>7</sup>, le Campagne d'Italia in generale, la Battaglia del ponte di Lodi in particolare, rappresenterebbero il punto zero, l'alfa dell'idealizzazione propagandistica e iconografica della *légende napoléonienne*. Non a caso, il futuro imperatore, come emerge nell'autobiografia anonima apocrifa *Manuscrit venu de Sainte-Hélène...* attribuita a Jacob-Frédéric Lullin de Châteauvieux, figura vicina Madame de Staël, tradotta e pubblicata a Londra nel 1817 da John Murray<sup>8</sup>, solo in seguito alla campagna lodigiana avrebbe iniziato a considerarsi e a farsi rappresentare alla stregua di un "salvatore" capace non solo di agire nella storia ma, tramite le sue gesta eroiche, di plasmarne, escatologicamente, gli esiti<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Cfr. Raponi 2005, p. 156.

<sup>6</sup> Cfr. Eliade 2008, p. 365.

<sup>7</sup> Sulla formulazione nietzschiana della nozione di "Eterno ritorno dell'uguale", connessa alla concezione ciclica del tempo ed esplicitata per la prima volta ne *La gaia scienza* del 1882, cfr. Nietzsche 1977, p. 341.

<sup>8</sup> Murray 1817.

<sup>9</sup> Sull'iconografia napoleonica della prima Campagna d'Italia cfr. Connolly 1985, pp. 45-65; Bosséno 1990, pp.

A questo proposito, nella riedizione parigina del 1862, Bonaparte si autodefiniva «[...] non plus comme un simple général, mais comme un homme destiné à influer sur le sort des peuples» e aggiungeva: «Je me vis dans l'histoire»<sup>10</sup>. Parimenti, sempre negli anni di esilio a Sant'Elena, confidandosi col marchese Charles-Tristan de Montholon, compagno del nostro nel periodo della cattività forzata, Napoleone affermava: «Ce n'est que le soir de Lodi que je me suis cru un homme supérieur et que m'est venue l'ambition d'exécuter les grandes choses qui jusque-là occupaient ma pensée comme un rêve fantastique»<sup>11</sup>. Una narrazione che riemerse, ancorché mitigata dalla censura borbonica, già negli anni della Restaurazione (1814-1830) e riespose compiutamente, in piena temperie romantica, a partire dalla Rivoluzione di luglio del 1830, perdurando sino all'età di Napoleone III (1852-1870) e continuando a rappresentare un *leitmotiv*, baricentrato su alcune ricorrenti direttive iconografiche che successivamente evocò, per la produzione artistica che dalla *Belle Époque*, passando per la crisi di *Fin de siècle*, giungerà alle Avanguardie storiche e alle neo-avanguardie di secondo Novecento, mantenendosi viva e attuale nella ricerca contemporanea internazionale più stringente.

Come per ogni costruzione propagandistica ideologizzata, anche la creazione apologetica del mito napoleonico, in arte come in letteratura - si pensi solo, per quest'ultima, all'enfatica ricostruzione che Stendhal, nel romanzo *La Chartreuse de Parme*<sup>12</sup>, fece dell'ingresso di Napoleone a Milano il 15 maggio 1796, individuando nel generale l'erede di Cesare e Alessandro<sup>13</sup> - comportò, a vario grado, forme di manipolazione degli eventi storici richieste esplicitamente dal giovane Bonaparte<sup>14</sup> e culminate in committenze di carattere retorico, trionfalistico e idealizzante che godettero di amplissima diffusione a livello europeo lungo tutto il XIX secolo. Tra queste, com'è ovvio, spicca il celeberrimo ciclo dei *Fasti di Napoleone*, codificato pittoricamente da Andrea Appiani fra il 1800-1801 e il 1807 e tradotto graficamente da un'*équipe* di incisori

367-400; Idem 1998, pp. 449-465; Duprat 1999, pp. 199-207.

<sup>10</sup> Lullin de Châteauvieu 1862, p. 45.

<sup>11</sup> de Montholon 1847, p. 424.

<sup>12</sup> Stendhal 1839.

<sup>13</sup> Cfr. Stendhal 2019, p. 31.

<sup>14</sup> Cfr. Dwyer 2004, p. 381 e Vovelle 1997, pp. 18-43.

fra il 1805 e il 1816<sup>15</sup>. In dipinti come *Le Général Bonaparte donne ses ordres à la Bataille du Pont de Lodi, 10 mai 1796* di Louis-François Lejeune (1804, Versailles, Musée National du Château de Versailles et de Trianon), e stampe, alcune delle quali presenti in mostra e pubblicate in questo catalogo, Napoleone è effigiato al comando dell'*Armée d'Italie*, al centro egli stesso degli scontri, colto nell'atto di arringare e indirizzare le truppe, che oltrepassavano il ponte sotto il fuoco austriaco, con piglio eroico e indomito. In realtà, è noto<sup>16</sup> e confermato sia dai rapporti scritti inviati al Direttorio dal consigliere e commissario Antoine Christophe Saliceti, sia dai memoriali dei suoi generali<sup>17</sup>, il fatto che Bonaparte non si trovasse direttamente sul campo di battaglia, gestito fattivamente da Louis Alexandre Berthier, Jean-Baptiste Cervoni, Claude Dallemagne e André Masséna, ma al sicuro presso il campanile della chiesa di San Francesco, posto sotto la tutela del vescovo di Lodi, Gianantonio Della Beretta<sup>18</sup>. Sulle motivazioni di tali scelte, ponderati errori iconografici, lo storico Jules Michelet, nel tomo I della sua *Histoire du dix-neuvième siècle*, dedicato al Direttorio e alle origini dell'epopea napoleonica, affermava:

Quel fut l'auteur de cette erreur? Il faut le dire: lui-même. Un jeune graveur de Gênes lui avait fait offrir des estampes qui représentaient nos faits d'armes. Bonaparte lui envoie vingt-cinq louis, et la recommandation: «Qu'il grave le pont de Lodi.» Le jeune homme reconnaissant ne pouvait manquer d'y représenter Bonaparte, dont l'image reste désormais sur ce pont pour l'immortalité<sup>19</sup>.

Un'operazione simile fu condotta per l'assedio di Arcole, con Napoleone che in alcune notissime rappresentazioni, tra le quali spicca quella di Antoine-Jean Gros (*Bonaparte au Pont d'Arcole*, 1796, Versailles, Musée de l'Histoire de France, Château de Versailles), è ritratto alla guida delle truppe; in altre, talvolta si affianca o prende il posto del generale Charles Pierre François Augereau, proprio come racconta l'altrettanto celebre dipinto, eseguito da Émile Jean Horace Vernet, *La Bataille du Pont d'Arcole* (1826, London, Christie's Collection), che ispirò svariate

<sup>15</sup> Sul ciclo incisivo si veda, in ultimo, Corradini 2008.

<sup>16</sup> Cfr. Dwyer 2004, p. 381.

<sup>17</sup> Cfr. Masséna 1966, pp. 63-64, in Dwyer 2004, p. 381.

<sup>18</sup> Cfr. Agnelli 1934, p. 165; sulla figura del vescovo si vedano i contributi di Monja Faraoni e di Luca Marcarini nel presente catalogo.

<sup>19</sup> Michelet 1872, p. 408; su Saliceti cfr. Idem, p. 407.

opere incisive<sup>20</sup>. Identico fu il trattamento riservato al Bonaparte, in pittura come in grafica, nel contesto della battaglia di Rivoli: si pensi solo ai dipinti *Le Général Bonaparte suivi de son état-major, à la bataille de Rivoli, 14 janvier 1797* (Guillaume François-Gabriel Lepaulle, d'après Antoine-Jean Gros, Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon) e *Bataille de Rivoli, 14 janvier 1797* (Henri Félix Emmanuel Philippoteaux, 1844, Versailles, Galerie des Batailles, Musée de l'Histoire de France, Château de Versailles).

Le logiche appena menzionate si manifestano in maniera lampante nella sopra evocata raccolta di stampe. Il dato sul quale riflettere è quello concernente il continuismo cronologico della mitizzazione propagandistica della campagna lodigiana, che copre un arco temporale che dall'immediato post-conflitto giunge al finire degli anni Novanta del XIX secolo, attraversando l'apice della gloria e del potere, sino a giungere alla caduta di Napoleone e mantenendosi viva ben oltre la scomparsa dello stesso nel 1821 a Sant'Elena e il crollo del Primo Impero francese<sup>21</sup>. L'episodio della Battaglia del ponte di Lodi, talvolta effigiato in composizioni originali, in altri casi riprodotte o richiamanti dipinti più o meno noti, ebbe, a seconda della tiratura del soggetto, un'ampia capillarizzazione europea (Francia, Italia, Germania, Inghilterra). La costante resta la presenza sistematica di Napoleone nel "cuore" del conflitto, dato che emerge già nelle acquedotti *Bataille de Lodi*<sup>22</sup> (1797-1798) di Giacomo Mercoli junior, opera tratta dal dipinto del 1797 *Passage du pont de Lodi par l'Armée française, 10 mai 1796* di Louis Albert Guislain Bacler d'Albe (Paris, Service historique de l'armée de terre, Château de Vincennes); *Battaglia al ponte di Lodi sul fiume Adda nel 10 maggio 1796*<sup>23</sup> (1798-1801 ca.), incisione di Antonio Verico derivata da un disegno di Carle Vernet (*Bataille de Lodi, le 10 mai 1796*, Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon); e *Bataille du Pont de Lodi. Dédié à*

<sup>20</sup> Cfr. Vovelle 1997, p. 32 e Dwyer 2004, p. 382.

<sup>21</sup> Basti pensare che il 29 novembre 1848, agli albori della Seconda Repubblica francese (1848-1852), venne fondata in Algeria la colonia agricola di Lodi. Una fortuna, quella della battaglia lodigiana, che si estese oltreoceano e arrivò sino in Tasmania (Australia), dov'è presente Cape Lodi; ma anche negli Stati Uniti, dove varie comunità urbane, fondate tra la fine del XVIII e il XIX secolo, furono ribattezzate Lodi (tutt'oggi presenti negli stati di California, Illinois, New York, New Jersey e Wisconsin).

<sup>22</sup> Cfr. scheda catalogo pp. 180-183.

<sup>23</sup> Cfr. scheda catalogo pp. 188-191.

*l'Armée d'Italie*<sup>24</sup> (1798 ca.), acquaforte dei disegnatori Louis Binet, Fyan e Antoine Phelippeaux.

Anche nel periodo dei *Cent-Jours* (20 marzo-8 luglio 1815), prodromici alla definitiva caduta e successivo esilio di Napoleone, negli anni iniziali della Restaurazione coincidenti con il Congresso di Vienna, il conflitto lodigiano, direttamente gestito sul campo dal Bonaparte, continuò a essere rappresentato, aspetto che ne conferma l'iconicità, talvolta con una accentuata vena satirica e tragicomica, di gusto nordico, dichiaratamente antinapoleonica. Questo è il caso dell'incisione acquerellata *Bridge of Lodi*<sup>25</sup> (1814) dell'illustratore inglese George Cruikshank, pubblicata a Londra nel 1815 dall'editore Thomas Tegg, a corredo dell'opera letteraria in versi di William Combe, *The life of Napoleon, a Hudibrastic poem in fifteen cantos*<sup>26</sup>. Notoriamente filonapoleonica è invece l'acquaforte *Assalto al ponte di Lodi*<sup>27</sup> (1814-1816), versione incisoria di Giuseppe Rosaspina tratta dal ciclo dei *Fasti di Napoleone* di Andrea Appiani. Interessante, anche per la resa grafica minimalista, ottenuta con un sottile tratto disegnato, è il caso dell'acquaforte *Victoires et conquêtes des Français. Passage du pont de Lodi, Le 21 Floreal, 10 Mai, an IV, 1796* (1819-1820) di Ambroise Tardieu Direxit, derivata da un dipinto di Nicolas-Antoine Taunay esposto al *Salon* del 1810 e inserita nell'edizione illustrata del testo *Victoires, conquêtes, désastres, revers et guerres civiles des Français de 1792 a 1815*<sup>28</sup>. Erano gli anni finali della cattività presso l'isola atlantica di Sant'Elena, dove Napoleone scomparve il 5 maggio 1821. La fortuna dell'iconografia della battaglia lodigiana, a quel punto ulteriormente alimentata dalla morte in esilio del generale imperatore, non si affievolì e fu, anzi, presente tanto nei decenni della Restaurazione, quanto, con vigore maggiorato e in ottica di legittimazione del potere reale prima e imperiale poi, nel periodo di tempo compreso fra il regno di Luigi Filippo I (1830-1848) e il Secondo Impero di Napoleone III<sup>29</sup> (1852-1870), instaurato in Francia fra la

<sup>24</sup> Cfr. scheda catalogo pp. 184-187.

<sup>25</sup> Cfr. scheda catalogo pp. 216-219.

<sup>26</sup> Combe, Cruikshank 1815, p. 45.

<sup>27</sup> Cfr. scheda catalogo pp. 200-202.

<sup>28</sup> *Victoires* 1819.

<sup>29</sup> Non a caso, proprio a Napoleone III fu dedicata, nel 1860, una riedizione dei *Fasti di Napoleone*, arricchita da testi esplicativi e commenti storici degli eventi narrati, tra cui, ovviamente, l'episodio della Battaglia del ponte di Lodi; l'iniziativa, promossa dai fratelli Didot di Parigi, stampatori, proprietari delle matrici del ciclo, ebbe come scopo quello di legittimare il potere di Napoleone III tramite il rimando alla gloriosa epopea dell'Impero napoleonico.

Seconda (1848-1852) e la Terza Repubblica (1870-1940). Ne sono chiara testimonianza la litografia *Bataille de Lodi*<sup>30</sup> (1826; precedente versione del 1822) di Eugène Lami e Charles Étienne Pierre Motte, immagine inserita, insieme ad altre realizzate da artisti e illustratori del calibro di Adam, Bellangé, Colin, Decamps, Desmarests, Gericault, de Gudin, Vernet e altri, nel testo di Antoine-Vincent Arnault, *Vie Politique et Militaire de Napoléon*<sup>31</sup>. E, regnante Luigi Filippo, la litografia acquerellata *Bataille et passage du Pont de Lodi*<sup>32</sup> (1834 ca.), di François Georquin, Edme Bovinet e Jacques Couches, bell'esempio d'*Image d'Épinal*<sup>33</sup>, ovvero di stampa a carattere popolare, divulgativo e propagandistico, sovente riccamente policroma e dal ricercato effetto caricaturale. Sempre del periodo della Monarchia di Luglio è l'acquatinta del 1840, dal titolo *Que fais-tu donc Lambert/ Je vous sert de rempart mon Général!.. (Campagne d'Italie: la veille de la bataille de Lodi)*<sup>34</sup> di Jean Vincent Marie Dopter, opera inserita a corredo di un'edizione illustrata dell'*Histoire du Consulat et de l'Empire* di Adolphe Thiers, futuro primo presidente della Terza Repubblica francese (1871-1873).

Arrivando alle stampe più tarde tra quelle qui selezionate, meritano menzione, proprio per la cronologia estremo recente - siamo in pieno periodo repubblicano - la litografia a colori, tratta dal già evocato dipinto del 1804 di Lejeune, *Passage du Pont de Lodi (10 Mai 1796 -21 Floréal An IV)*<sup>35</sup> pubblicata fra il 1885 e il 1896 dalla Typogravure Boussod, Valadon & Cie di Parigi; e la stampa, parimenti a colori ed edita per i tipi di Boussod, *Bonaparte aiming the cannon at Lodi*<sup>36</sup> (1896), di Felicien baron de Myrbach-Rheinfeld (fig. 1), pittore e illustratore austriaco, annoverato tra i fondatori della *Wiener Secession*. Nell'immagine, tratta da un acquerello e pubblicata nel primo volume di *Life of Napoleon Bonaparte*<sup>37</sup>, di William Milligan Sloane, Napoleone è insolitamente colto nell'atto di armare un cannone.

<sup>30</sup> Cfr. scheda catalogo pp. 202-205.

<sup>31</sup> Arnault 1826.

<sup>32</sup> Cfr. scheda catalogo pp. 220-221.

<sup>33</sup> Cfr. Sasion 2003.

<sup>34</sup> Cfr. scheda catalogo pp. 224-225.

<sup>35</sup> Cfr. scheda catalogo pp. 306-307.

<sup>36</sup> Cfr. scheda catalogo pp. 307-308.

<sup>37</sup> Milligan Sloane 1896.



1. Felicien baron de Myrbach-Rheinfeld, *Bonaparte aiming the cannon at Lodi* (particolare), 1896, Typogravoure Bousset, Valadon & Cie, Paris, da W. Milligan Sloane, *Life of Napoleon Bonaparte*, Vol. I, The Century Co, New York

## 2. Il consolidamento di epoca romantica: Napoleone “Salvatore” e generale trionfante

Dovrebbe risultare più chiaro, anche a seguito di questo breve *excursus* sulla fortuna dell'iconografia, opportunamente manipolata, della Battaglia del Ponte di Lodi, il fatto che Napoleone Bonaparte abbia da subito voluto promuovere un'immagine di sé stesso maggiormente legata all'ideale del generale vittorioso in armi, più che dell'imperatore che, nel sicuro delle sue stanze reali, regge le sorti dei suoi sudditi. Una constatazione evidente, che si riallaccia a quanto evocato all'inizio del presente contributo: solo con il tramite dell'azione belligerante, condotta - seppur in maniera idealizzata e, a tratti, falsificata - addentro agli scenari degli scontri, Bonaparte prese piena coscienza della capacità delle sue gesta eroiche di alimentare, nel tempo, la propria leggenda. Su queste premesse fondamentali si basa la costruzione romantica del “mito del Salvatore”, ampiamente indagato da Jean Tulard, che trova la sua perfetta traduzione grafica in una delle stampe esposte e pubblicate

nel catalogo. Nella rappresentazione *Souvenirs de Napoléon*<sup>38</sup> (1850-1854), tratta da un soggetto originale di Horace Vernet, Napoleone, in un evidentissimo rimando cristologico, fuoriesce dal sepolcro, “risorge” in abiti militari. Attorno al ritratto, quasi a simulare una sorta di gloriosa *Via Crucis*, episodi della vita e delle battaglie condotte dal generale (tra queste, ovviamente, è inclusa la campagna lodigiana), sino all'esilio, alla malattia e alla morte a Sant'Elena. Raffigurazioni allegoriche di questo tipo, seppur meno frequenti rispetto a quelle che ritraggono Napoleone in battaglia, si riscontrano già nei primissimi anni Dieci dell'Ottocento, momento di massima potenza raggiunta dall'imperatore prima della disastrosa *débâcle* russa del 1812. Calzante risulta il parallelismo con l'acquaforte *Napoleon le grand*<sup>39</sup> (1812 ca.) di Laurent Dabos, Pierre Alexandre Tardieu e Antoine Aubert. Nell'opera (fig. 2), che celebra il trionfo di Napoleone sul mondo<sup>40</sup>, a essere effigiato è il solo volto del Bonaparte, colto in posizione frontale, circondato dai raggi luminosi che ne sacralizzano la figura, aspetto che s'interseca con la promozione del culto di San Napoleone<sup>41</sup> (15 agosto, giorno della nascita del Bonaparte nel 1796), avviato, in seguito alla vittoria francese nella Battaglia di Austerlitz (2 dicembre 1805), con un decreto del 19 febbraio 1806<sup>42</sup>. L'incisione di Dabos, Tardieu e Aubert fu manipolata, in funzione smaccatamente satirica e antinapoleonica, dall'inglese Thomas Rowlandson (*Napoléon le grand*, 1813, acquaforte colorata a mano, New York, Metropolitan Museum of Art).

Nonostante l'esito disastroso della Campagna di Russia (23 giugno-14 dicembre 1812), la presenza del Bonaparte in sella al suo cavallo bianco e al comando della *Grande Armée*, poi decimata dal conflitto, si ritrova, ancora una volta sino al finire dell'Ottocento e agli albori del Novecento, in molteplici rappresentazioni, sia sul versante pittorico francese, o, comunque, latamente filonapoleonico, sia su quello russo. Per il primo, si pensi, solo per citare due casi emblematici, entrambi riferiti alla vittoriosa battaglia di Smolensk del 17 agosto 1812, al dipinto di Albrecht Adam, *Napoleon vor dem brennenden Smolensk* (1836, collezione

<sup>38</sup> Cfr. scheda catalogo p.

<sup>39</sup> Cfr. Facchin 2018, p. 208.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Cfr. Giannoni 2011, pp. 115-132.

privata), immagine riprodotta, insieme a molte altre del pittore, incisore e litografo tedesco, artista di corte di Eugenio di Beauharnais, nel testo *Napoleon's Army In Russia: The Illustrated Memoirs Of Albrecht Adam, 1812*<sup>43</sup>; e all'opera del soldato-pittore, al pari di Adam e Lejeune, Jean-Charles Langlois, *Bataille de Smolensk, 17 août 1812* (1839, Versailles, Musée de l'Histoire de France, Château de Versailles).



2. Laurent Dabos, Pierre Alexandre Tardieu, Antoine Aubert, *Napoleon le grand*, 1812 ca., collezione privata

Per quanto concerne, invece, il ritiro delle truppe, sottoposte e ulteriormente martoriate dal gelido inverno, resta paradigmatica la raffigurazione, carica di drammatica tensione, di Ary Scheffer, *La Retraite de l'Armée de Napoléon de la Russie en 1812* (1826, New Haven, Connecticut, Yale University Art Gallery), opera nella quale riecheggia il magistero di Gericault (*Le Radeau de la Méduse*, 1818-1819, Paris, Musée du Louvre).

<sup>43</sup> North 2014.

L'iconografia del rientro dei soldati francesi dalla Russia, guidati dallo stesso Napoleone, fu ampiamente riproposta da molti artisti europei e diffusa in stampe e opere grafiche di vario tipo sino agli inizi del XX secolo. Tra questi, solo a titolo di esempio, si ricordano il tedesco Adolf Northen<sup>44</sup> (*Napoleons Rückzug aus Moskau/Napoleons Rückzug aus Russland*, 1851-1866, collezione privata) e l'inglese Richard Caton Woodville junior, autore dell'opera *Sic Transit Gloria Mundi. Napoleon's Retreat From Moscow* (1911, collezione privata), annoverato tra i più prolifici artisti specializzati nel genere battaglistico attivi fra il tardo Ottocento e gli anni Venti del Novecento<sup>45</sup>. Woodville, che dedicò gran parte della sua vita all'attività di *reporter*, scrittore e disegnatore per l'"Illustrated London News", si confrontò in più occasioni con la tematica napoleonica, interesse testimoniato in lavori come *Life Guards charging at the Battle of Waterloo* (1899, collezione privata), *Napoleon before Wagram* (1909, collezione privata), *Napoleon Crossing the Bridge to Lobau Island*<sup>46</sup> (1912, London, Tate Gallery) e *Napoleon conferring the Legion D'Honneur on a Russian General, 1804* (1912, collezione privata).

Sul versante pittorico russo, in specifico quello più legato al realismo, molto interessanti sono i casi di Władysław Bakalowicz (*Napoleon at Maloyaroslavets*, Saint Petersburg, Staatliches Zentrales Museum der Artillerie; opera riprodotta da Stefan Aleksander Bakałowicz ante 1947, collezione privata), pittore polacco, sul quale esistono pochissime informazioni, emigrato a Parigi in seguito alla Rivolta di Gennaio del 1863; e, soprattutto, quello del pittore, scrittore e militare Vasilij Vasil'evič Vereščagin<sup>47</sup>, noto - e per questo ostracizzato da buona parte dell'intelligenza russa del tempo - per l'estrema accuratezza delle sue composizioni sul tema della guerra<sup>48</sup>. Proprio la mancanza d'idealizzazioni di sorta, da intendersi legittimamente, alla luce degli esiti della campagna del 1812, in narrazioni figurative marcatamente antinapoleoniche del conflitto, caratterizzò il ciclo *Napoleon I in Russia* (1887-1898, Moscow, Museum of the Great Patriotic War of 1812; Historical Museum; Puškin State Museum of Fine Arts), titolo anche di

<sup>44</sup> Cfr. Krafft, Schumann 1969, p. 238.

<sup>45</sup> Cfr. Harrington 1993.

<sup>46</sup> Cfr. Chamot, Farr, Butlin, 1964, vol. II.

<sup>47</sup> Cfr. Gibellino Krasceninnicova 1937 (con bibl.).

<sup>48</sup> Cfr. Figs 2008, pp. 352-354.

una pubblicazione storico-cronachistica edita negli Stati Uniti nel 1899<sup>49</sup> e ispirata, al pari dei dipinti, al romanzo *Guerra e Pace* (1865-1869) di Lev Nikolàevič Tolstòj. Nelle composizioni di Vereščagin<sup>50</sup>, Bonaparte conserva una dimensione rappresentativa sostanzialmente aderente allo svolgimento storico dei fatti, includenti episodi cardine come la Battaglia di Smolensk del 17 agosto, quella di Borodino del 7 settembre, il grande incendio di Mosca del 14 settembre - effigiato anche da altri artisti russi, come Viktor Mazurovsky - e il tentativo di colpo di Stato ordito in Francia dal generale Claude François de Malet, poi fucilato, fra il 22 e il 23 ottobre.

Tra le campagne militari del Bonaparte, quella condotta in Egitto e Siria fra il 1798 e il 1801 fu certamente tra le più rappresentate a fini propagandistici, aderenti al fortunato filone pittorico orientalista, anche per via dell'enorme impatto in termini scientifici ed esplorativi (archeologici, naturalistici e chimico-fisici) coinciso con le indagini condotte *in loco* dalla *Commission des Sciences et des Arts*, guidata da Jean-Baptiste Joseph Fourier, responsabile dell'*Institut d'Égypte*, che portarono al ritrovamento, il 15 luglio 1799 da parte del capitano Pierre-François Bouchard, della *Stele di Rosetta*. Moltissimi furono, nel corso dell'Ottocento, gli artisti francesi - da Antoine-Jean Gros (*Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa*, 1804, Paris, Musée du Louvre) a Jean-Léon Gérôme (*General Bonaparte in Cairo*, 1863 ca., Princeton, Princeton University Art Museum) - che immortalarono ed esposero, in varie edizioni del *Salon*, alcuni dei momenti centrali della spedizione; attimi nei quali Napoleone figura sempre nelle vesti di generale carismatico e battagliero, fulcro imprescindibile delle operazioni.

A differenza della schiacciante superiorità manifestata dalle milizie napoleoniche nelle battaglie terrestri, la flotta inglese, guidata dall'ammiraglio Horatio Nelson, conseguì una decisiva vittoria nello scontro navale di Abukir (1-2 agosto 1798), combattuto in prossimità del delta del Nilo. Sul versante britannico, l'episodio, effigiato dal pittore e illustratore inglese George Arnald (*The Destruction of "L'Orient" at the*

<sup>49</sup> Vereščagin 1899.

<sup>50</sup> *Napoleon near Borodino*, 1897, Moscow, Historical Museum; *Napoleon and general Lauriston*, Moscow, Museum of the Great Patriotic War of 1812; *The Kremlin is on fire!*, 1887-1898, Moscow, Puškin State Museum of Fine Arts; *Napoleon Near Moscow, Waiting for a Boyar Deputation*, 1891-1892, Moscow, Historical Museum; *Napoleon in the Petroff Palace*, 1895, Moscow, Historical Museum; *Napoleon in winter clothing*, 1899-1900, Moscow, Museum of the Great Patriotic War of 1812; *Bad News From France*, 1887-1895, Moscow, Museum of the Great Patriotic War of 1812.

*Battle of the Nile, 1 August 1798*, 1825-1827, Greenwich, London, National Maritime Museum), decretò la nascita del mito di Nelson. Sul fronte transalpino, oltre alle sopra evocate rappresentazioni di Gros e Lejeune, un'opera in particolare ben sintetizza il sentimento di scoramento della popolazione francese dinanzi alla lunga assenza del loro *leader*, impegnato in Egitto, sconfitto ad Abukir, rientrato a Parigi nell'ottobre del 1799 per mettere in atto il colpo di Stato del 18 brumaio (9 novembre), evento che segnò la fine del Direttorio e dei fasti rivoluzionari e l'inizio dell'era napoleonica<sup>51</sup>: la tela di Jean-Pierre Franque, allievo di David, *Allégorie sur l'état de la France avant le retour d'Égypte*<sup>52</sup> (1810, Paris, Musée du Louvre). Nel dipinto, esposto nel 1810 al *Salon* parigino, immerso in uno scenario onirico pre-simbolista, un Napoleone attonito riceve la visita dell'allegoria della Francia, una bellissima donna bionda sorretta da una nuvola, avvolta da una luce abbagliante e colta nell'atto di protendere il braccio sinistro verso il generale, posto sulla destra in penombra, in una chiara invocazione al rientro dello stesso dalla spedizione nord-africana, sintetizzata dall'ambientazione dello sfondo, descritto da piramidi e palme.

Va da sé, che tutte le principali tappe delle guerre napoleoniche, combattute dalle coalizioni antifrancesi impegnate nel contrasto all'espansionismo dell'impero del Bonaparte, ebbero ampia traduzione figurativa, condotta dai pittori-militari fedelissimi del generale<sup>53</sup>, sempre incentrata sulla rappresentazione propagandistica dell'eroico e indomito combattente che guida le sue truppe (fig. 3) e, in alcuni casi, dimostra riconoscenza e onore nei confronti del coraggio del nemico sconfitto e imprigionato. D'altra parte, compiendo un passo in avanti nella cronologia napoleonica, è fatto noto che artisti del calibro di Francisco José de Goya y Lucientes abbiano tradotto pittoricamente, in opere assurte a veri e propri manifesti senza tempo di resistenza, volontà d'indipendenza e lotta contro i soprusi dell'invasore, la *summa* del sentimento più apertamente avverso alla figura di Bonaparte: questo, *ça va sans dire*, è ciò che, magistralmente, il pittore spagnolo dipinse nelle tele *El dos de mayo de 1808 en Madrid*, quadro anche noto come *La carga*

<sup>51</sup> Inaugurata dallo scioglimento dei parlamenti e dall'autonomia a Primo Console, carica ricoperta sino al maggio del 1804 e resa celebre dai dipinti di Gros (1802, Paris, Musée de la Légion d'honneur et des ordres de chevalerie) e Ingres (1804, Liège, La Boverie).

<sup>52</sup> Cfr. Gabet 1831, p. 277.

<sup>53</sup> Sulla tradizione figurativa del Napoleone in battaglia cfr. Waresquiel 2004.



3. Horace Vernet, *Bataille de Friedland, 14 juin 1807*, 1836, Versailles, Musée de l'Histoire de France, Galeries des Batailles, Château de Versailles

*de los mamelucos en la Puerta del Sol*; ed in *El tres de mayo de 1808 en Madrid*, opera conosciuta anche con i titoli alternativi *Los fusilamientos de la montaña del Príncipe Pío* o *Los fusilamientos del tres de mayo* (1814, Madrid, Museo Nacional del Prado); lavori dedicati alla Guerra d'indipendenza spagnola, combattuta nella Penisola iberica fra il 1808 e il 1814.

Tra i pittori del Romanticismo storico italiano che si cimentarono con l'iconografia napoleonica è immediato, anche se non così ovvio, il riferimento al maggiore degli interpreti, Francesco Hayez, la cui formazione e successo furono strettamente legati alle vicende del neocostituito Regno d'Italia<sup>54</sup>. Nel 1820, incaricato di gestire la cattedra

<sup>54</sup> Infatti, quando, nel 1806, Venezia divenne a tutti gli effetti provincia sottoposta al dominio napoleonico, la sede dell'Accademia di Belle Arti, frequentata dal pittore, fu inglobata (1807) nel complesso (monastero e Scuola Grande) di Santa Maria della Carità, tutt'oggi sede delle Gallerie dell'Accademia. Grazie alla lungimiranza del conte Leopoldo Cicognara, presidente dell'istituzione museale dal 1808, la carriera di Hayez ebbe un impulso decisivo. Fu proprio quest'ultimo a sottoporre l'estro ad Antonio Canova e al cardinale Ercole Consalvi, in occasione del trasferimento a Roma di Hayez nel 1809, in seguito all'ottenimento di una borsa di studio. Nell'Urbe, folgorato dal genio raffaellesco visionato nelle Stanze Vaticane, il pittore veneto conobbe e frequentò artisti del calibro di Ingres, Palagi e Overbeck. Ma fu nella Milano di Appiani e Bossi, di Manzoni e Verdi, che Hayez, di rientro da una parentesi lagunare che lo mise in contatto con l'arte dei "primitivi" veneti - da Mantegna a Bellini e Tiziano - grazie anche al sostegno dell'amico Palagi, raggiunse il successo.

di pittura presso l'accademia braidense, dipinse il celebre *Pietro Rossi prigioniero degli Scaligeri* (1818-1820, Milano, Collezione San Fiorano), tra i manifesti della sensibilità pittorica romantica; mentre all'inizio del decennio successivo eseguì l'opera *Napoleone I, dopo la battaglia di Wagram, conferisce le onorificenze*<sup>55</sup> (1831 ca., collezione privata), lavoro commissionato ad Hayez dalla famiglia Cicogna-Mozzoni di Bisuschio<sup>56</sup>.

### 3. Fra realtà e allegoria: la rappresentazione figurativa dell'uomo Bonaparte, degli esili e della morte

Nell'articolata mitizzazione dell'epopea napoleonica, non mancarono le rappresentazioni di momenti della vita privata dell'uomo, oltre che del generale vittorioso. Tra questi, spiccano le figurazioni legate agli esili all'Elba e a Sant'Elena, ma anche quelle narranti il rapporto con Joséphine de Beauharnais, prima moglie del Bonaparte (1796-1809), con la seconda sposa Maria Luisa d'Asburgo-Lorena (1810-1821) e con i figli della famiglia "allargata".

I dieci mesi trascorsi da Napoleone presso l'isola toscana<sup>57</sup> (14 aprile 1814-1 marzo 1815), divenuta Principato in seguito all'esilio volontario, susseguente, nel contesto delle pesanti sconfitte subite nella guerra della sesta coalizione (1812-1814), la catastrofica battaglia di Lipsia (16-19 ottobre 1813) e il Trattato di Fontainebleau (14 aprile 1814), che costrinse l'imperatore all'abdicazione dal trono di Francia, episodi magistralmente restituiti nei dipinti di Hippolyte Paul Delaroche (*Napoleon I at Fontainebleau*, 1840, Paris, Musée de l'Armée; seconda e terza versione del 1845-1846, London, Christie's Collection; Royal Collection Trust) e François Bouchot (*Napoléon signe son abdication à Fontainebleau, 4 avril 1814*, 1843, Versailles, Musée de l'Histoire de France, Châteaux de Versailles, Place d'Armes), trovarono traduzione figurativa in immagini giocate sulle grandi tappe dell'esodo: l'abdicazione, l'arrivo dell'ex imperatore a Portoferraio, l'eroica e mistica solitudine contemplativa sulle rocce dell'isola - tema che caratterizzerà anche alcune immagini della cattività finale a Sant'Elena - e il ritorno trionfale in Francia, in seguito

<sup>55</sup> Cfr. Mazzocca 1994, p. 210.

<sup>56</sup> Cfr. Mongeri 1883, p. 30, con datazione al 1822 ca. e segnalata proprietà del conte Gian Pietro Cicogna di Milano.

<sup>57</sup> Sull'Esilio all'Elba cfr. Foresi 1941; Mellini Ponce De Leon 1962; De Pasquali 1972; Pons de l'Hérault 2005.

al quale, consegnatosi definitivamente agli inglesi dopo l'impresa dei Cento Giorni e la disfatta di Waterloo (18 giugno 1815), fu trasportato a Sant'Elena a bordo del vascello Bellerophon (Bellerofonte) della Royal Navy. *Iter* narrato in maniera esemplare in opere come *Abdication de Napoleon, Son départ de Fontainebleau pour l'île d'Elbe, (le 20 Avril 1814)*, incisione acquerellata di François Pigeot e François-Louis Couché (1814, Berlin, Sammlung Archiv für Kunst und Geschichte); *Napoléon à Portoferraio* di Leo von Klenze (1839, San Pietroburgo, Museo statale Ermitage); *Napoléon dans l'Isle d'Elbe/méditant son retour en France e Napoleon a l'île d'Elbe/Méditant son retour en France (Mars 1815)*, la prima, stampa di Bosselman (1814 ca., Paris, Musée Carnavalet - Histoire de Paris), la seconda, acquatinta di autore anonimo (1830, Berlin, Sammlung Archiv für Kunst und Geschichte). Sul tema della partenza dall'Elba si ricorda il dipinto di Giovanni Servi, *Napoleone in partenza dall'isola d'Elba*<sup>58</sup> (1825-1849 ca., Milano, Museo del Risorgimento). Il quadro è strettamente connesso al rilancio, in Italia, dell'iconografia napoleonica all'epoca della Monarchia di Luglio e della conquista del potere da parte di Luigi Filippo d'Orléans, testimoniato anche dall'opera di Hayez in precedenza evocata<sup>59</sup>. Altra iconica raffigurazione dei momenti immediatamente precedenti l'addio di Napoleone all'isola toscana è quella di Joseph Beaume, *Napoléon Ier quittant l'île d'Elbe, 26 février 1815* (1836, Antibes, Musée naval et napoléonien du Cap d'Antibes). In entrambe le composizioni, profondamente differenti a livello di resa pittorica, Bonaparte appare fiero, circondato dai suoi soldati e concitatamente salutato dagli isolani. Parimenti, il ritorno in Francia del generale fu tradotto pittoricamente in opere celebranti il trionfo della folla (soldati e sudditi), festante, talvolta prostrata in atteggiamenti estatici e adoranti, carattere tipico del culto eroico della personalità e del carisma dell'uomo forte che, nonostante gli accadimenti, non accenna a debolezze e, anzi, ringrazia orgoglioso, eretto, gli uomini e le donne accorsi ad acclamarne e festeggiarne il rientro in patria. Questo è quanto racconta il dipinto *Le retour de Napoléon de l'île d'Elbe"/Débarquement à Cannes le 1er mars 1815* (1818, collezione privata) di Charles Auguste Guillaume Steuben (fig. 4), artista francese di origine tedesca specializzato in soggetti tratti da

<sup>58</sup> Cfr. Riccardo Lampugnani 1997, p. 17, n. 1.

<sup>59</sup> Cfr. Gozzoli, Mazzocca 1983, pp. 210-211.



4. Charles Auguste Guillaume Steuben, *Le retour de Napoléon de l'île d'Elbe"/Débarquement à Cannes le 1er mars 1815*, 1818, collezione privata

episodi della storia di Francia.

Compiendo un breve passo indietro, l'arrivo coatto di Napoleone presso la sua ultima dimora, l'isola situata nell'oceano Atlantico<sup>60</sup>, fu tradotto figurativamente *in primis*, com'è ovvio, da esponenti di scuola inglese, i quali si concentrarono soprattutto sulla prima parte del viaggio del Bonaparte, consegnatosi, a Rochefort il 15 luglio del 1815, al comandante Frederick Lewis Maitland: quella a bordo della nave HMS Bellerophon, vascello che lo condusse dapprima a Torbay e poi Plymouth; mentre il trasporto vero e proprio a Sant'Elena, che avvenne sulla HMS Northumberland, sulla quale Napoleone s'imbarcò il 7 agosto, per giungere alla meta dopo oltre due mesi di traversata, non godette di altrettanta fortuna iconografica - specie in termini qualitativi - sebbene fu effigiato in più occasioni<sup>61</sup>. Singolare è il caso di Denzil Ibbetson

<sup>60</sup> Sull'Esilio a Sant'Elena cfr. Tulard, Ferrandis 2003 e Martineau 2016.

<sup>61</sup> Tra i molti artisti che, nel corso dell'Ottocento, si cimentarono con la tematica con il tramite pittorico o incisivo, si ricordano: Sir Charles Lock Eastlake (*Napoleon Bonaparte on Board the 'Bellerophon' in Plymouth Sound, 1815*, Greenwich, London, National Maritime Museum); John James Chalon (*Scene in Plymouth Sound in August 1815/The Bellerophon with Napoleon Aboard at Plymouth, 26 July-4 August 1815*, 1817, Greenwich, London, National



(*Napoléon on the ship to Saint Helena*, 1815, Musée National du Château de Versailles et de Trianon, Versailles), commissario a Sant'Elena e artista autodidatta che realizzò una cospicua serie di opere, per lo più disegni e acquerelli dedicati agli ultimi giorni di Napoleone<sup>62</sup>, pubblicati in un catalogo d'asta, arricchito di approfondimenti storico-critici, edito nel 2010<sup>63</sup>.

Mentre la maggior parte dei lavori appena citati in relazione al viaggio di Bonaparte verso Sant'Elena coincidono con vedute marittime raffiguranti le imbarcazioni e le scialuppe in acqua, differente è il caso del dipinto di Eastlake, del disegno di Ibbetson e, sul finire del XIX secolo, dell'opera di Sir William Quiller Orchardson, *Napoleon on Board the Bellerophon* (1880 ca., London, Tate Gallery). In queste composizioni, infatti, l'attenzione si sposta all'interno dell'imbarcazione, direttamente proiettata sulla figura di Napoleone, che nel lavoro di Eastlake appare calmo e sereno, in quello di Ibbetson, ancorché nettamente più semplificato nella resa grafica, risulta imbolito, corrucciato e pensieroso, mentre nella tela di Orchardson, certamente la più autenticamente "romantica" delle tre, è colto in un fiero, quanto disilluso, attimo di riflessione, esemplificato dallo sguardo, proiettato verso un punto lontano dell'orizzonte, e dalla postura retta, con le braccia unite dietro la schiena. Un attimo di tangibile tensione emotiva, acuita dall'atteggiamento dei membri dell'equipaggio della flotta inglese, che mantengono un rispettoso distacco, lasciando trasparire una vena d'ammirazione, mista a curiosità e tristezza, per il grande imperatore, isolato dal gruppo, ormai in balia di un destino infausto che, tuttavia, sembra disposto ad accettare con coraggio.

Anche la permanenza di Napoleone a Sant'Elena (ottobre 1815-maggio 1821) godette di svariate raffigurazioni, sovente dedicate al tema della solitudine e della fiera o rassegnata contemplazione del paesaggio sublime - nell'accezione romantica del termine - dell'isola. Di questo raccontano l'acquerello dell'austriaco Franz Josef Sandmann, *Napoléon à*

Maritime Museum); Thomas Luny (*Napoleon Bonaparte being transferred from the 'Bellerophon' to the 'Northumberland' at Torbay, August 1815*, collezione privata; *H.M.S. Bellerophon Lying at Anchor*, 1827; *H.M.S. Bellerophon Making Sail Out of Torbay and Conveying the Defeated Emperor*, 1828, Connecticut, The Quester Gallery, Stonington; *The East Indiaman 'Northumberland' off St Helena*, 1830, Greenwich, London, National Maritime Museum, Macpherson Collection); Thomas Shepherd (*HMS Northumberland and HMS Myrmidon entering James Bay, St. Helena, Oct. 1815*, 1827, varie tirature e collezioni); Edme Bovine e Jean Jerome Baugean (*Transfèrement de Bonaparte du Bellerophon à bord du Northumberland, le 8 Aout 1815*, Berlin, Sammlung Archiv für Kunst und Geschichte).

<sup>62</sup> Sull'ultima fase dell'esilio di Napoleone a Sant'Elena cfr. Antommarchi 1825.

<sup>63</sup> Cfr. *Napoleon's Final Days* 2010.

*Sainte-Hélène* (1820 ca., Rueil-Malmaison, Musée National des Châteaux de Malmaison et de Bois-Préau), la tela *C'est fini: Napoléon Ier à Sainte-Hélène* di Oscar Rex (1857 ca., Rueil-Malmaison, Musée National des Châteaux de Malmaison et de Bois-Préau), autore anche dell'opera *Adieu, ma belle France!* (1890 ca., Rueil-Malmaison, Musée National des Châteaux de Malmaison et de Bois-Préau), nella quale Napoleone, già imbarcato verso l'esilio, saluta il suo popolo e la sua terra, sventolando le *petit chapeau*; o il dipinto di Olivier Pichat, *Portrait de Napoléon Ier à cheval à Sainte-Hélène* (fine sec. XIX, Rueil-Malmaison, Musée National des Châteaux de Malmaison et de Bois-Préau). In composizioni differenti, come i dipinti di Steuben (*L'Empereur à Sainte-Hélène dictant ses mémoires au Général Gourgaud*, prima metà sec. XIX, Île-d'Aix, Musée national napoléonien de l'île-d'Aix) e Scheffer (*Napoléon à Sainte-Hélène, dictant ses mémoires à Las Cases*, 1830 ca., Versailles, Musée Lambinet), Bonaparte è colto nel momento della dettatura delle sue memorie, o nel chiuso delle sue stanze o all'aperto, ai generali e funzionari de Montholon, Gourgaud e de Las Cases. Proprio a quest'ultimo si dovette la stesura de *Le Mémorial de Sainte-Hélène*<sup>64</sup>, manoscritto edito solo nel 1822-1823, in seguito alla morte del Bonaparte, e che divenne presto la *summa* teorica del bonapartismo. Ma, mentre in tali raffigurazioni, alle quali si può aggiungere la stampa del 1828, *Napoléon A Ste Hélène*, di Bacqoy, Napoleone risulta stanco, appesantito, malato o addirittura costretto a letto, in un dipinto dello stesso Orchardson (*St Helena 1816: Napoleon dictating to Count Las Cases the Account of his Campaigns*, 1892 ca., Port Sunlight, Liverpool, Lady Lever Art Gallery) l'imperatore depresso appare accigliato, ma dinamico, impegnato a studiare mappe geografiche e carteggi, documenti e libri sparsi sul pavimento, completamente assorbito, in maniera ossessiva, dalla rievocazione dei fasti bellici condotti in passato. Las Cases, alle sue spalle verso sinistra, sembra attendere, in una sorta di limbo, di tempo sospeso, che la voce di Napoleone possa donare vigore alla sua penna. La stanza, piuttosto spoglia, non riflette la vera camera da letto dell'ex imperatore nella casa di Longwood, ma in tale, ponderata, omissione, tutta l'attenzione si sposta sulla scena, che in tal modo risulta magnificata. All'epoca dell'esposizione, nonostante alcune velate critiche circa la fisicità di Napoleone, ritenuto troppo atletico, il dipinto fu ampiamente

<sup>64</sup> Per l'edizione del 1824, rivista e aggiornata, cfr. de Las Cases 1824.

elogiato soprattutto per la resa coloristica dell'ambientazione, basata sostanzialmente sui toni del bianco e del giallo, che accrescono la dimensione intimistica, e per l'accuratezza delle mappe collocate a terra, presumibilmente quelle di Bacler d'Albe, poi lasciate in eredità da Napoleone al figlio<sup>65</sup>. Tra queste è inclusa la rappresentazione della campagna prussiana del 1805, che lo stesso Orchardson ritrovò da "Stanford's", noto negozio di mappe e libri di viaggio fondato a Londra nel 1853 da Edward Stanford, promotore, dagli anni Cinquanta del XIX secolo, delle *Stanford's Guides*. Un Bonaparte idealizzato, rilassato, giovane e in forma, elegantemente abbigliato con un completo bianco e intento a dettare le sue memorie, seduto in esterno, in penombra, durante una bella giornata di sole, appare nell'opera *Napoleon Dictating his History at Saint Helena*, di Felicien de Myrbach (riproduzione a stampa del 1896, dipinto anteriore).

Sul versante plastico, è doveroso ricordare l'opera del ticinese Vincenzo Vela, originario di Ligornetto, autore della scultura *Gli ultimi giorni di Napoleone I/Napoleone morente*<sup>66</sup> (1866, marmo già a Versailles, Musée National du Château de Versailles et de Trianon, ora conservato a Rueil-Malmaison, Musée National des Châteaux de Malmaison et de Bois-Préau; gesso a Ligornetto, Museo Vincenzo Vela) nella quale Bonaparte è raffigurato seduto su di una poltrona, con le gambe, sulle quali poggia una mappa dell'Europa, avvolte in una coperta, pensieroso, ormai irrimediabilmente provato dall'esilio e dalla salute cagionevole (fig. 5). Il marmo, eseguito a Torino<sup>67</sup>, fu presentato al pubblico in occasione dell'Esposizione Universale del 1867<sup>68</sup>. La scelta, da parte dello scultore lacuale, di affrontare il tema napoleonico rifletteva la fortuna dell'iconografia nell'età del Secondo Impero. Già altri scultori (Pietro Fumeco, Pasquale Romanelli, Eugène Guillaume), infatti, presentarono alla fiera del 1867 opere plastiche dedicate all'imperatore<sup>69</sup>. Vela, inoltre, aveva già lavorato per la famiglia imperiale, per la quale realizzò

<sup>65</sup> Cfr. *Napoleone imperatore* 2014, pp. 22-23.

<sup>66</sup> Sull'opera, posta a confronto con la scultura di François Rude, *Napoleon s'éveillant à l'immortalité* (1845), cfr. Extermann 2013, pp. 152-163.

<sup>67</sup> Nel capoluogo piemontese si conserva un omaggio alla statua e a Vela scolpito da Annibale Galateri nel 1911 e presentato all'Esposizione Internazionale di quell'anno.

<sup>68</sup> Cfr. Ivi, p. 152.

<sup>69</sup> *Ibidem*.



5. Vincenzo Vela, *Gli ultimi giorni di Napoleone I/Napoleone morente*, 1866, marmo già a Versailles, Musée National du Château de Versailles et de Trianon, ora conservato a Rueil-Malmaison, Musée National des Châteaux de Malmaison et de Bois-Préau; gesso a Ligornetto, Museo Vincenzo Vela

il gruppo scultoreo dell'*Italia riconoscente alla Francia* (1861-1862, gesso a Ligornetto, Museo Vincenzo Vela; marmo a Compiègne, Château de Compiègne), dono delle signorie milanesi all'imperatrice Eugenia Bonaparte, offerto in segno di ringraziamento per il sostegno fornito dalla Francia alle guerre d'indipendenza italiane<sup>70</sup>. Diversamente dall'opera di artisti francesi come François Rude (*Napoléon s'éveillant à l'Immortalité*, 1845, Fixin, Bourgogne-Franche-Comté, Musée et Parc Noisot), Vela optò per un rigoroso realismo e una resa essenziale, ma estremamente curata, del modellato e dell'espressività del volto, caratteri tipici del verismo plastico che ne connotò la produzione, scevro di elementi decorativi, simbolici o allegorici; così facendo prese le distanze proprio dal perpetuamento del mito napoleonico e attirò sull'opera durissime critiche, provenienti dall'ambiente culturale transalpino, controbilanciate da apprezzamenti sinceri<sup>71</sup>. Gli attacchi più accesi riguardarono proprio il viso di Napoleone, da alcuni ritenuto scarsamente somigliante, nei tratti fisionomici<sup>72</sup>, alla maschera funebre del Bonaparte, eseguita in gesso dal medico Francesco Antommarchi a Sant'Elena nel 1821 (Paris, Musée de l'Armée). Nonostante la reliquia sia tutt'oggi oggetto di controversie relative alla sua autenticità e paternità<sup>73</sup> (esistono, infatti, più versioni della maschera, eseguite dai vari medici presenti sull'isola), il calco del volto esanime del grande imperatore esercitò un fascino immediato: si pensi alle incisioni di Luigi Calamatta (1834-1844<sup>74</sup>), nelle quali il viso di Napoleone è arricchito degli attributi della corona d'alloro, della spada e della *Croix de chevalier de la Légion d'honneur*. Tralasciando le complesse questioni relative al cosiddetto *énigme des Invalides*, ovvero alle incongruenze riscontrate nella maschera di Antommarchi al momento della riesumazione del cadavere di Napoleone, rientrato a Parigi, da Sant'Elena, il 15 dicembre 1840, per trovare sepoltura presso il *Dôme des Invalides*, il dato interessante è quello concernente la fortuna di tale effigie, rappresentata anche nel Novecento, in piena epoca di Avanguardie Storiche.

Il confronto fra la scultura di Vela e quella di Rude, nella versione

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 154-158.

<sup>72</sup> Cfr. *Ivi*, p. 157.

<sup>73</sup> Cfr. Paoli 1996; Lheureux-Prévoit 2008, pp. 60-75; Benhamou 2010.

<sup>74</sup> Cfr. Vasco 1973, pp. 411-414.

bronzea finale del Parco Noisot, è paradigmatico della difformità d'intenti e sensibilità artistica dei due plasticatori. Il Napoleone dello scultore francese, ancora profondamente legato all'ideale dell'*Ars gratia artis* neoclassico, presenta molti degli attributi iconografici tipici del culto dell'imperatore immortale (come segnalato dal titolo stesso), del generale trionfante destinato a risorgere: corona di foglie di quercia, aquila imperiale, catene spezzate, mantello sollevato, cappello, spada<sup>75</sup>. Una resa iconica molto vicina a quanto visto in precedenza per la scena centrale della stampa *Souvenirs de Napoléon* e che resta perfettamente aderente, nelle premesse e nelle finalità, a progetti monumentali celebrativi, parimenti eretti in stile neoclassico, come l'*Arc de triomphe de l'Étoile* (1806-1836), commissionato dal Bonaparte in seguito alla vittoria nella Battaglia di Austerlitz. Progettato da Jean-François-Thérèse Chalgrin, l'arco, impreziosito da scene allegoriche e di battaglia, fu decorato con altorilievi dello stesso François Rude, Jean-Pierre Cortot, Antoine Étex e bassorilievi di John-Étienne Chaponnière, Jean-Jacques Feuchère, Carlo Marocchetti, Jean-François-Théodore Gechter e Bernard-Gabriel Seurre; l'*Arco della Pace* di Milano (1807-1838), progettato da Luigi Cagnola per festeggiare la vittoria francese nella battaglia di Jena (spiccano, per qualità, i bassorilievi marmorei di Pompeo Marchesi e Giambattista Perabò); e la bronzea *Colonne Vendôme* (1810-1871, poi ricostruita) decorata a bassorilievo, sul modello della Colonna Traiana di Roma, sempre con episodi tratti dalle battaglie di Napoleone eseguiti da un'*équipe* di scultori, tra i quali figura, ancora una volta, Rude, ma anche Louis Boizot, François Joseph Bosio e Lorenzo Bartolini. La scultura sommitale, opera di Augustin-Alexandre Dumont, raffigura *Napoléon Ier en empereur romain* (1863, restaurata nel 1875), copia della statua di Antoine-Denis Chaudet andata distrutta in seguito all'abbattimento della colonna il 16 maggio 1871, nei mesi tumultuosi della Commune de Paris (18 marzo-28 maggio), episodio che vide tristemente coinvolto il pittore Gustave Courbet, inizialmente promotore della devastazione e poi condannato a pagare la ricostruzione, salvo morire prima dell'inizio del risarcimento<sup>76</sup>. Nell'opera di Dumont, Napoleone veste i panni dell'imperatore romano, impugnante la spada

<sup>75</sup> Cfr. Extermann 2013, p. 154.

<sup>76</sup> Cfr. Castagnary 1883.

con la mano sinistra e il globo della vittoria con la destra. Prima della collocazione di questa scultura, la porzione sommitale della colonna ospitava un'altra statua bronzea, raffigurante Bonaparte in abiti militari, realizzata nel 1833 da Charles-Emile-Marie Seurre, oggi conservata nel cortile dell'Hôtel national des Invalides. Una copia dell'opera di Seurre fu collocata, nel 1938, alla sommità del *Monumento commemorativo a Napoleone I* (Ajaccio, Place du Casone, attuale Place d'Austerlitz), caratterizzato dal basamento piramidale granitico a gradoni, progetto dell'architetto Albert Chauvel. Sempre nella città corsa è presente il monumento dedicato a *Napoleone come primo console*, ubicato in Place Foch e inaugurato ufficialmente il 5 maggio 1850. La scultura, realizzata nel 1804 da Francesco Massimiliano Laboureur, fu donata alla città dal cardinale Joseph Fesch<sup>77</sup>, zio di Napoleone, e collocata alla sommità di un basamento con quattro leoni accovacciati, opera di Jérôme Maglioli. Per quanto riguarda l'iconografia della morte di Napoleone a Sant'Elena il 5 maggio 1821 presso la Longwood House, ancora di Steuben è il dipinto *Mort de Napoléon* (1821, Arenenberg, Napoleonmuseum; seconda versione del 1828, Île-d'Aix, Musée national napoléonien de l'île-d'Aix<sup>78</sup>), nel quale, col tramite di un accentuato realismo e un'estrema cura per il dettaglio, effigia Bonaparte, vesito di un camice bianco, giacente esanime sul letto a baldacchino e circondato da vari personaggi<sup>79</sup>, fedelissimi del generale, al fianco del quale restarono sino all'esalazione dell'ultimo alito di vita. La composizione, assurta a immagine ufficiale dell'evento, ottenne un'enorme diffusione e fortuna per mezzo della riproduzione a stampa di Jean-Pierre-Marie Jazet (1830-1831). A differenza di altre note rappresentazioni della morte di Napoleone, come quella, coeva, di Horace Vernet, *Le tombeau de Napoléon à Sainte-Hélène ou l'apothéose de Napoléon*<sup>80</sup> (1821, collezione privata; seconda versione, London, The

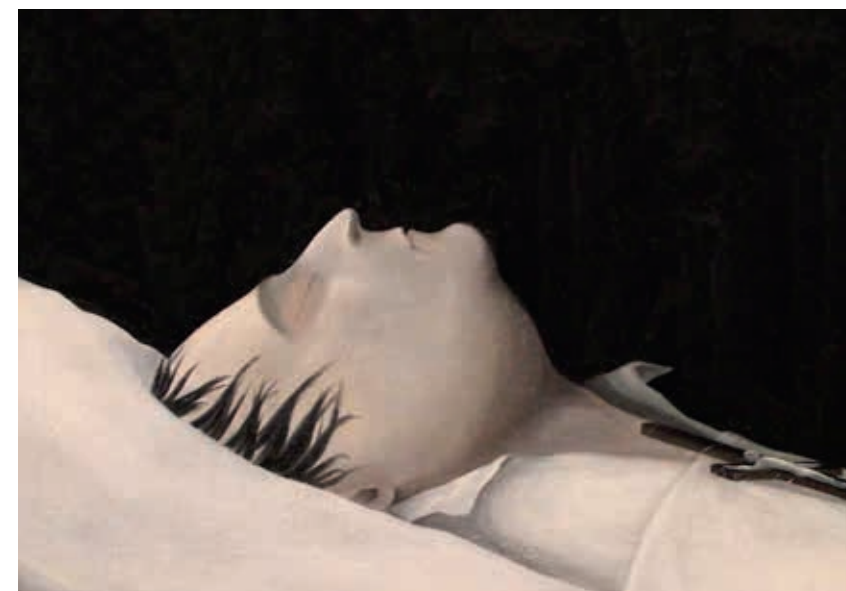
<sup>77</sup> Sulla figura di Fesch cfr. i saggi di Facchin e Gipponi nel presente catalogo.

<sup>78</sup> Al di là della diffusione a mezzo stampa, l'opera di Steuben fu riproposta, con leggere varianti, da altri artisti. Questo fu il caso della versione, coeva, di Michael Brandmüller (Rueil-Malmaison, Musée National des Châteaux de Malmaison et de Bois-Préau).

<sup>79</sup> Napoléon Bertrand, Madame Noverraz, l'abate Vignali, Henri-Gratien Bertrand, Francesco Antommarchi, Arthur Bertrand, Louis Marchand, Jacques Chandelier, Louis Etienne Saint-Denis, Fanny Bertrand con i figli Hortense ed Henry, Jean-Baptiste Pierron, Achille Archambault, Charles de Montholon, Jacques Coursot, Archibald Arnott, William Crokat e Jean-Abraham Noverraz.

<sup>80</sup> Sull'opera cfr. de Mirecourt 1855, p. 41; Durande 1864, p. 75; Dayot 1898, pp. 126, 201; Granger 2005, pp. 432, 700.

Wallace Collection<sup>81</sup>), più legate alla dimensione allegorica dell'esilio e della morte del Bonaparte a Sant'Elena, acme delle celebrazioni del culto del martirio del salvatore, Steuben decise di effigiare la scena in modo il più fedele possibile al reale svolgimento dei fatti. Differenza che risalta, seppur mitigata dal primissimo piano sul volto morente di Napoleone, anche nel confronto con l'altra, splendida, tela che Vernet dipinse nel 1826, *Napoléon sur son lit de mort* (Musée de la Legion d'Honneur, Paris),



6. Denzil O. Ibbetson, *Napoleon on his deathbed*, 1821, collezione privata

nella quale Bonaparte è effigiato con la corona d'alloro e con un crocifisso aureo poggiato sul petto; dipinto per il quale l'artista probabilmente trasse ispirazione da *La Mort de Géricault* di Ary Scheffer (1824, Musée du Louvre, Paris).

Un'interpretazione molto particolare ed eterodossa della tematica, specie per quanto concerne la resa estetica, è quella del già menzionato Ibbetson, autore della tela (fig. 6) *Napoleon on his deathbed* (1821, collezione privata), opera caratterizzata da una vena a metà tra caricaturale,

<sup>81</sup> Cfr. Ingamells 1986, pp. 266-267, n. P575.

piglio romantico-storicista e gusto onirico-simbolista. Risultato molto distante dalla visione proposta, più tardi, da Jean-Baptiste Mauzaisse in *Napoléon Ier sur son lit de mort, une heure avant son ensevelissement* (1843, Rueil-Malmaison, Musée National des Châteaux de Malmaison et de Bois-Préau), nella quale la salma di Bonaparte, abbigliata con l'alta uniforme da generale d'armata e protetta dal crocefisso posto sul petto, è pronta per essere collocata nel sepolcro.

Nonostante in questa circostanza l'artista renda la scena in maniera realistica, Mauzaisse è noto anche per la raffigurazione allegorica *Napoléon Ier couronné par le Temps, écrit le Code Civil* (1833, Rueil-Malmaison, Musée National des Châteaux de Malmaison et de Bois-Préau), opera che ben traduceva il sentimento di nostalgia dell'epopea imperiale che caratterizzò il periodo della Monarchia di Luglio, sublimato pittoricamente mediante il rimando al *Code napoléonien*, che avrebbe destinato la figura di Napoleone all'eterna sopravvivenza. Elemento non a caso collocato anche nella stampa, più volte menzionata, *Souvenirs de Napoléon*, proprio al centro della dicitura, insieme ad altri rimandi simbolici, come le piramidi e la spada.

Non mancarono, nel corso del XIX secolo, artisti che si cimentarono con iconografie napoleoniche più eterodosse, meno legate ai fasti battaglieri - e, dunque, all'amplificazione della narrazione mitica - e più propense a indagare la componente umana, intima, familiare<sup>82</sup>, del grande generale imperatore. Tra queste, il rapporto amoroso, poi naufragato, fra Napoleone e Joséphine fu certamente tra i temi più rappresentati, insieme al successivo legame con Maria Luisa d'Austria e all'amore smisurato per il figlio Napoléon François Joseph Charles, "le Roi de Rome", titolo onorifico riproposto in svariate opere pittoriche, scultoree, numismatiche e di medagliistica. Lavori che testimoniano il grande interesse di Bonaparte, il quale poté dedicare, per ovvi motivi, pochissimo tempo alla vita privata, ad assicurarsi un discendente. Un'immagine delle nozze, di autore ignoto di XIX secolo, è quella che effigia *Le général Napoléon Bonaparte a épousé Joséphine de Beauharnais le 9 mars 1796*; altre raffigurazioni, più tarde e dedicate a momenti di festa e intimità, si devono a François Flameng (*Danse pour Napoléon et Joséphine*, 1890 ca., collezione privata; *Napoléon et Joséphine*, 1894, collezione

<sup>82</sup> Sul tema cfr. Benoît 2020.

privata) e Harold Hume Piffard (*Napoléon et Joséphine*, 1895 ca., collezione privata), mentre Louis-Marie Baader immortalò lo scioglimento della coppia (*Adieux de Napoléon à Joséphine*, 1890 ca., Orne, Normandie, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle d'Alençon), raffigurando una Joséphine svenuta per la notizia ricevuta.

Più complessa e articolata, anche da un punto di vista iconologico e propagandistico, è l'iconografia relativa al rapporto con Maria Luisa e al legame col figlio della coppia, Napoleone II, *l'Aiglon (l'aquilotto)*, come fu ribattezzato da Victor Hugo nel poema del 1852, *Napoléon le Petit*<sup>83</sup>. La tematica fu pienamente sviluppata da tre artisti, intervenuti "in soccorso" del Bonaparte con l'obiettivo di ristabilirne la potenza, sia in termini di virilità e di capacità di assicurare al popolo francese un degno successore, sia in quelli di mostrarne il lato più umano, paterno e domestico: Louis Ducis, Pauline Auzou e Alexandre Menjaud<sup>84</sup>. Mentre la raffigurazione ufficiale delle nozze si deve a Georges Rouget (*Mariage de Napoleon Ier et de Marie-Louise, 2 Avril 1810*, 1810, Versailles, Musée National du Château de Versailles et de Trianon), Ducis, allievo di David, con l'opera *L'Empereur Napoléon Ier sur la terrasse du Château de Saint-Cloud entouré des enfants de sa famille* (1810, Versailles, Musée National du Château de Versailles et de Trianon) si concentrò sulla creazione di una scena di gruppo, nella quale Napoleone I figura in vesti paterne, giucose e affettuose. In grembo sorregge il piccolo Carlo Luigi Napoleone Bonaparte, futuro Napoleone III, terzogenito del re d'Olanda Luigi e della regina Ortensia di Beauharnais, circondato dai nipoti Louise e Letizia, figli di Carolina Bonaparte, sorella minore di Napoleone, moglie di Gioacchino Murat e regina di Napoli; mentre il giovane ragazzo con la cintura blu è Napoleone Luigi Bonaparte, secondogenito di Luigi e Ortensia. Sulla destra, leggermente isolato, si trova il maggiore dei ragazzi, Achille Murat, figlio di Carolina Bonaparte, vestito di un'uniforme militare e in atteggiamento fiero, che lo dipinge come presunto erede di Napoleone<sup>85</sup>.

Nel dipinto, marcatamente neoclassico, di Auzou, allieva di David e di Jean-Baptiste Regnault, *Arrivée de Marie-Louise à Compiègne* (1812,

<sup>83</sup> *L'Aiglon* è anche il titolo del volume biografico sulla breve vita di Napoléon François Joseph Charles Bonaparte di André Castelot (cfr. Castelot 2008).

<sup>84</sup> Per una bibliografia essenziale cfr. Bergeron 1972; Tulard 1991; Constans 1995; Dufraisse, Kerautret 1999.

<sup>85</sup> Cfr. Benoît 2020.

Versailles, Musée National du Château de Versailles et de Trianon), è raffigurata la controparte di un'altra composizione di Auzou, che mostra invece l'addio di Maria Luisa alla sua famiglia (Vienna, 13 marzo 1813), opera conservata anch'essa presso il Museo di Versailles (*Adieux de Marie-Louise à sa famille le 13 mars 1810/Marie-Louise distribuant les diamants de sa mère entre ses frères et soeurs, dans sa chambre à coucher à Vienne, 1812*). La scena narra dell'incontro dei due coniugi, ancora privi di una vera intimità e sintonia, che già si erano precedentemente ritrovati a Courcelles (Aisne) il 27 marzo 1810, a Compiègne<sup>86</sup>.

Infine, nell'opera di Menjaud, anche'egli allievo di Regnault, *Napoléon, Marie-Louise et le Roi de Rome* (1812, Versailles, Musée National du Château de Versailles et de Trianon), Bonaparte, mostrando un amore appassionato per il figlio, nato il 20 marzo 1811 al Palais des Tuileries, rivolge lo sguardo direttamente verso lo spettatore, come a volergli comunicare la certezza dell'avvenuta trasmissione del potere. L'imperatrice Maria Luisa contempla, serena, la scena, accennando un sorriso sotto gli sguardi attenti di Marie Auchard, infermiera e nutrice di Napoleone II, e Louise-Charlotte Françoise de Montesquiou-Fezensac, nobildonna che fra il 1811 e il 1815 fu nominata governante del Re di Roma e, per estensione, di tutti i bambini francesi. L'uomo sulla sinistra potrebbe essere il marito di quest'ultima, Pierre de Montesquiou-Fezensac, nominato gran ciambellano nel 1810, oppure Etienne Regnault de Saint-Jean-d'Angély, segretario di stato per la famiglia imperiale (dato, quest'ultimo, suggerito da un'iscrizione posta sul retro del dipinto). A differenza delle due opere precedenti, la piccola tela di Menjaud, mostra una reale scena d'intimità domestica: Madame de Montesquiou era infatti solita, al termine dei pasti, occuparsi del figlio dell'Imperatore<sup>87</sup>.

#### 4. Il perpetuamento della leggenda nel tardo XIX secolo: dalla Belle Époque alla crisi di Fin de siècle

L'Ottocento lasciò in eredità al secolo successivo la preponderanza dell'immaginario mitistorico di Napoleone generale trionfante e

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

battagliero, aspetto che ben traspare in un'opera di Édouard Detaille, considerata tra le immagini più rappresentative del perdurare della leggenda napoleonica<sup>88</sup> nel tardo XIX secolo: *La Rêve* (1888, Paris, Musée d'Orsay). Sulla tela di soggetto militare (fig. 7), tema tipico della produzione dell'artista, esposta al *Salon* del 1888, è raffigurato un drappello di giovani soldati francesi della Terza Repubblica, intenti a riposare sul campo dopo un'esercitazione o un addestramento.



7. Édouard Detaille, *La Rêve*, 1888, Paris, Musée d'Orsay

Il sogno li conduce alla gloria dei loro predecessori e alla volontà di vendicarsi per la schiacciante sconfitta patita dalla Francia nella guerra franco-prussiana del 1870-1871.

Ecco allora, in un'allegoria patriottica, fare breccia nel cielo una grande armata variamente composta da soldati della Prima Repubblica e del Primo Impero (Battaglia di Austerlitz), della fase della Restaurazione e dei moti del 1820-1821 (Battaglia del Trocadero e Invasione di Algeri), del Secondo Impero (Battaglie di Magenta e Solferino) e dai

<sup>88</sup> Sulla distinzione fra mito e leggenda in relazione all'epopea napoleonica cfr. Bluche 1980, pp. 168-169.

sopravvissuti delle Battaglie di Gravelotte e Reichshoffen (guerra del 1870). La composizione restituisce vividamente il sentimento nostalgico per una Francia vittoriosa e unita, governata da un uomo carismatico, quale fu Napoleone I, capace di garantire pace, gloria e stabilità, ideale molto lontano dallo stato di profonda incertezza politica e sociale che caratterizzò i governi della Terza Repubblica e vicino alla visione nazionalistica del generale e politico Georges Ernest Jean-Marie Boulanger.

Venendo, ora, alla fortuna del soggetto di David<sup>89</sup>, già Delaroche con il suo *Bonaparte franchissant les Alpes* (1848, Paris, Musée du Louvre), opera riproposta in cinque varianti, inaugurava un filone di ripresa iconografica destinato a cristallizzarsi nell'immaginario collettivo. A differenza del ritratto equestre di David, nella versione oggi a Malmaison, nel dipinto in oggetto, parimenti riproposto in molteplici varianti incisive e opere pittoriche a esso ispirate, Napoleone Bonaparte, allora primo console, a capo del suo esercito che attraversava le Alpi nella primavera del 1800 durante la seconda campagna italiana, è effigiato sul dorso di un mulo<sup>90</sup>. Una resa molto distante dall'idealizzazione eroica e glorificante proposta dal grande pittore neoclassico, che Delaroche decise di sacrificare in favore di una rappresentazione nettamente più realistica e priva di orpelli retorici, nel pieno rispetto dello stile romantico in voga a quell'epoca. Fu Arthur George, terzo conte di Onslow e proprietario della seconda versione del dipinto (1850, Liverpool, Walker Art Gallery) a richiedere esplicitamente a Delaroche, dopo avere visionato, a suo dire, la tela di David esposta al Louvre, di dipingere il medesimo soggetto in modo più verosimile, senza rimandi allegorici, propagandistici e irrealistici<sup>91</sup>. È stato successivamente dimostrato il fatto che l'episodio non fosse, in realtà, mai avvenuto: nessuna versione del ritratto di David fu infatti esposta al Louvre dal 1802, anno in cui le varianti di Malmaison e di Berlino furono mostrate insieme al dipinto *Les Sabines* (1799, Paris, Musée du Louvre). Quando Delaroche realizzò il dipinto, solo due versioni autografe del ritratto equestre di David risultavano in territorio francese: quella della Reggia di Versailles (esposta dal 1837) e la copia,

<sup>89</sup> Cfr. Guégan, Viguier-Dutheil 2019, pp. 21-27.

<sup>90</sup> È noto il fatto che Napoleone non condusse direttamente le sue truppe sulle montagne, ma mandò avanti i suoi soldati, salvo poi raggiungerli, pochi giorni dopo, cavalcando un asino.

<sup>91</sup> Cfr. Vulliamy 1953, pp. 244-245.

appartenente alla famiglia del pittore e donata a Napoleone III nel 1850, transitata al castello di Saint-Cloud e al Palazzo delle Tuileries, sino all'arrivo a Versailles dal 1979<sup>92</sup>.

Un altro caso di emulazione, ancora più sfumato, è quello del pittore preraffaellita John Everett Millais, il quale nel 1860 dipinse *The Black Brunswicker*<sup>93</sup> (Port Sunlight, Merseyside, Lady Lever Art Gallery), opera ispirata alle gesta dei *Black Brunswickers*<sup>94</sup>, attivi nel contesto delle guerre napoleoniche e, in specifico, al fianco dell'impero austriaco durante la guerra della quinta coalizione (10 aprile-14 ottobre 1809) e, successivamente, al soldo dell'esercito britannico nell'ambito della guerra d'indipendenza spagnola (1808-1814) e della guerra delle settema coalizione (10 marzo-8 luglio 1815)<sup>95</sup>. Sulla tela è raffigurato un soldato in procinto di partire per la battaglia, bloccato dalla sua compagna, visibilmente addolorata. Alle spalle della coppia, posta sulla parete damascata, è collocata un'incisione del quadro di David, dettaglio che sconcertò la critica del tempo<sup>96</sup>. Secondo alcuni detrattori, infatti, la presenza della copia del celebre dipinto del pittore francese avrebbe testimoniato l'ammirazione della donna per le gesta eroiche del Bonaparte e, quindi, la sua ritrosia a lasciare partire il compagno avrebbe trovato spiegazione nel timore, misto a romantica ammirazione, provato dalla stessa per Napoleone. Altri sostennero, invece, che l'immagine, per la sua dimensione iconica, alludesse a eventi più recenti, in particolare all'attraversamento delle Alpi da parte delle truppe di Napoleone III nel 1859, in occasione dell'attacco alla Lombardia, sottoposta al controllo austriaco<sup>97</sup>.

Anche durante la transizione che dalla *Belle Époque* giunse alla crisi di *Fin de siècle*, propedeutica alla stagione delle Avanguardie Storiche, la tematica napoleonica continuò ad essere oggetto d'indagine artistica. Ne sono testimonianza il dipinto accademico di Loïse Abbéma<sup>98</sup>, che si

<sup>92</sup> Cfr. Foucart-Walter 1984, p. 367; Stephen 2005, pp. 24-31.

<sup>93</sup> Cfr. Stephen 1996, pp. 184-185.

<sup>94</sup> Soprannome inglese dato alla *Schwarze Schar* (letteralmente "legione o banda nera"), corpo di volontari tedeschi, reclutati dal duca Federico Guglielmo di Brunswick (da cui il nome ufficiale di *Herzoglich Braunschweigisches Korps*).

<sup>95</sup> Cfr. von Pivka 1973.

<sup>96</sup> Cfr. *The Royal Academy* 1860, pp. 79-84.

<sup>97</sup> Cfr. Bennett 1988, pp. 144-149.

<sup>98</sup> Sull'artista cfr. Cellini 2006.

inserisce nel contesto della rappresentazione del rapporto fra Napoleone e Joséphine, già evocato a proposito dei lavori, coevi, di Flameng e Piffard, *Napoléon et Joséphine* (1894, collezione privata), composizione leziosa, di gusto neo-*rocaille*, alla Watteau, nella quale Napoleone, a sinistra, contempla distaccatamente la compagna, a destra, impegnata nel suo lavoro a maglia. Sullo sfondo un giardino all'inglese, con al centro una statua classicheggiante. Sempre della pittrice francese è il *Portrait de l'empereur Napoléon* (inizio sec. XX, collezione privata) che raffigura un Napoleone giovane, ritratto a mezzo busto e in alta uniforme militare.



8. Coppia di cartoline giapponesi, 1910, *La più grande persona del mondo. Francia/La persona più potente del mondo. Napoleone*, varie tirature

Nettamente più eclatante è il caso di Henri de Toulouse-Lautrec, tra le figure più significative dell'arte del tardo XIX secolo. Il pittore e illustratore francese dedicò alla figura di Napoleone un'opera grafica, proposta in più varianti coloristiche: la litografia *Napoléon* (1895, New York, MoMA; Metropolitan Museum of Art). Nella composizione, stampata a Parigi per i tipi di Edward Ancourt, il Bonaparte, vestito di uniforme grigia, è effigiato sul suo cavallo bianco, affiancato da un

generale e da un mamelucco, anch'essi a cavallo; quest'ultimo regge lo stendardo francese. Anche l'ambientazione della scena, descritta da un paesaggio a dune, lascia propendere per un omaggio alla Campagna d'Egitto.

Anche uno dei massimi protagonisti della "rivoluzione" pittorica impressionista si cimentò, in un dittico di opere, con la tematica napoleonica: Pierre-Auguste Renoir (*Napoléon*, metà sec XIX?, collezione privata). Sulle due tele, firmate, di piccolo formato, riproducenti scene di battaglia, sono pochissime, quasi nulle le informazioni. Gli unici dati a disposizione coincidono con un video, pubblicato dal collezionista statunitense, proprietario delle opere, che ne descrive sommariamente l'iconografia e le inquadra nel dettaglio. In mancanza d'informazioni più certe e non sottovalutando la possibilità di una falsificazione, a giudicare dalla qualità del tratto, ancora piuttosto definito e lontano dalla maturità impressionista, si potrebbe pensare a lavori formativi o comunque eseguiti all'esordio della carriera e avanzare una datazione delle stesse fra gli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento.

##### 5. Napoleone e le Avanguardie Storiche

Già agli albori del Novecento, il mito di Napoleone aveva raggiunto proporzioni mondiali, alimentato dalla miriade di stampe, a volte caricaturali, e copie di opere d'arte utilizzate per gli scopi più diversificati. Datata al 1910 è una serie di cartoline giapponesi (fig. 8), prodotte in due differenti varianti, decorate con una riproduzione, semplificata, quasi fumettistica (vicina all'immaginario *manga*), del ritratto di profilo di *Napoleone I nel suo studio*, soggetto codificato da Hyppolite Paul Delaroche nel 1840 ca. e poi ampiamente diffuso a mezzo stampa.

Il dato interessante riguarda le didascalie poste a corredo delle immagini, che recitano, rispettivamente: «La più grande persona del mondo» e «la persona più potente del mondo». Tali raffigurazioni assumono senso compiuto se contestualizzate nella situazione storica del Giappone del tempo. L'epoca Meiji (1868-1912), infatti, segnò un momento di profondo rinnovamento sociale, economico e politico per lo Stato insulare, che culminò nel ritorno al potere dell'imperatore dopo secoli di dominio feudale dello shogunato Tokugawa (1603-1868).



In altri termini, per legittimare ulteriormente la restaurazione del dominio imperiale di Mutsuhito (1867-1912), quale effigie migliore di quella del grande imperatore francese avrebbe potuto perorare la causa? In età di avanguardie storiche la fortuna del mito napoleonico divenne capillare e interessò, a vario grado e con forme e *medium* espressivi i più disparati, l'arte pre-cubista, futurista, metafisica, dadaista e surrealista. Nell'ambito della sua vasta riflessione sul tema della commedia dell'arte<sup>99</sup>, dove riecheggiava il magistero di Jean Antoine Watteau, Pablo Picasso dipinse svariati arlecchini, saltimbanchi e *pierrot*, in alcuni casi richiamanti esplicitamente, nel vestiario, la figura di Napoleone Bonaparte, come nell'emblematico *L'arlequin Assis* (1923, Paris, Centre Georges Pompidou). Nell'ampia ed eterogenea poetica dadaista, la riflessione sull'icona di Napoleone ebbe sbocchi pittorici e cinematografici<sup>100</sup>. Data al 1925-1926 è l'opera di Francis Picabia, *Mi-Carême* (Zürich, Kunsthaus), nella quale l'artista parigino effigia due figure, un uomo e una donna, come nel caso dell'opera di Picasso<sup>101</sup> trattate alla stregua di personaggi carnevaleschi. Gli attributi iconografici, *in primis* il cappello bicornio indossato dalla figura maschile, rimandano immediatamente al paradigma napoleonico. La resa pittorica, in bilico tra gusto espressionista nordico, inflessioni cubiste e citazionismi ensoriani, non manca di suscitare nell'osservatore una percezione macabra, straniante della scena. In effetti, quello narrato da Picabia, sulla scia di quanto fatto da James Ensor, Georges Henri Rouault e dallo stesso Picasso, è il trionfo dell'effimero, è la maschera di una società ipocrita, alienata e conformista, capace di superare un conflitto bellico mondiale e restare, tuttavia e solo fintamente, in grado di festeggiare, di vivere. Nonostante nessun artista futurista abbia mai sondato direttamente la tematica napoleonica, essa fu comunque menzionata in un passaggio delle *Novelle colle labbra tinte*, raccolta di racconti di Filippo Tommaso Marinetti pubblicata nel 1930<sup>102</sup>. In un'argomentazione attorno al concetto di "simultaneità", strettamente connesso allo stile letterario delle "parole in libertà", tra i capisaldi del *Manifesto tecnico della letteratura*

<sup>99</sup> Cfr. Bois 2009.

<sup>100</sup> Sul versante cinematografico si ricorda il film *Napoleon* (1927), diretto da Abel Gance.

<sup>101</sup> Cfr. Verdier 2018.

<sup>102</sup> Cfr. Marinetti 1930.

*futurista* del 1912, Marinetti affermava che «Napoleone dettava più lettere a diversi segretari alternando rapidamente le frasi».

L'anno successivo alla chiusura della rivista di critica d'arte "Valori Plastici" (1918-1921), fondata e diretta da Mario Broglio, determinante per la diffusione dei capisaldi teorico-estetici della pittura Metafisica<sup>103</sup>, il *pictor optimus* Giorgio de Chirico, capofila e massimo esponente dell'avanguardia, si cimentò con l'iconografia napoleonica. Al di là degli espliciti omaggi pittorici alla *Paolina Borghese come Venere vincitrice* di Antonio Canova (1804-1808, Roma, Galleria Borghese), spesso inserita al centro delle sue *Piazze d'Italia*, meno noto al grande pubblico è il disegno *Napoleone e Colombina* (1922, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma), nel quale de Chirico, illustrando un passaggio della farsa in prosa e musica dell'amico, nonché teorico del Realismo magico, Massimo Bontempelli, *Siepe a Nordovest*<sup>104</sup>, composta nel 1919 e rappresentata per la prima volta a Roma nel 1923, effigia il personaggio fittizio della servetta Colombina, maschera veneziana della commedia dell'arte, e il "teatrino" con Napoleone Bonaparte, novello Pantalone. In effetti, la composizione di de Chirico ricalca perfettamente il prologo dell'opera di Bontempelli<sup>105</sup>, che merita di essere riportato integralmente:

Mentre il sipario della scena è ancor chiuso, s'alza il siparietto del teatrino; appare Colombina - costume goldoniano - guarda in giro, poi si rivolge in giù verso l'interno del teatrino, e chiama: Napoleone! Napoleone! Vieni a vedere anche tu. Appare Napoleone col cappello a lucerna e le braccia incrociate sul petto. [N] Che vuoi, femmina? [C] Ah no: non tollero di essere chiamata femmina da nessuno, e molto meno da te... napoleone. [N] Calmati, calmati, donna. [C] E non voglio essere interrotta da nessuno, e molto meno da te, che per la magra ragione che sei Napoleone Bonaparte cerchi di prenderti troppe licenze. [N] Amabili licenze, che tu mi hai permesse, graziosa amica e ancella. [C] Come sarebbe a dire, ancella? [N] Sarebbe a dire cameriera, ma è più bello. [C] Non voglio! [N] Non offenderti: ho detto anche «amica». [C] Ecco gli uomini celebri. Seducono la loro cameriera innocente, e poi lo rinfacciano a ogni occasione. [N] Facciamo la pace: non ti abbraccio perché, da quando è uscita quella poesia *Il cinque maggio*, debbo tenere le braccia al sen conserte; ma dammi tu un bacio e lasciami tornare a dormire. [C] No, voglio che tu rimanga. [N] A che fare? [C] A vedere. [N] Che c'è mai da vedere? [C] Molte cose interessantissime. [N] Prima di tutto è buio. [C] Ma quando avremo finito il

<sup>103</sup> Cfr. Laudoni, Palma 2009.

<sup>104</sup> Cfr. Bontempelli 1927.

<sup>105</sup> Sulle illustrazioni: cfr. Mininni 2011, pp. 38-39.

nostro prologo, la scena si illuminerà. [N] Allora finiamolo. [C] No, perché non è finito. [N] E che cosa vuoi che interessino le cose che si possono vedere di qui, all'Imperatore Bonaparte che ha visto tutto il mondo ai suoi piedi? Colombina intanto per ora non sei che un burattino che va a letto con la sua cameriera...Ancella... [C] e poi io, che non ho l'obbligo di stare con le braccia come te, ti darò due grandi ceffoni... [N] Non sarebbe, ahimè, la prima volta... [C] se mi lasci ancora qui per andare a dormire. [N] Vieni anche tu, cara: io non chiedo di meglio. [C] Zitto; per ora il nostro dialogo è finito e cominciano quelli là. [N] Dove? [C] Taci, sta' attento. Si oscura l'angolo del teatrino, e si apre il sipario del teatro.

Un'ulteriore prova dell'ammirazione di De Chirico per la figura di Napoleone viene da una visita compiuta dal pittore e scrittore, nato a Vólos (Grecia), all'Isola d'Elba. Il viaggio a Portoferraio, compiuto negli anni Cinquanta, immortalato in una serie di fotografie apparse sul cinegiornale "La settimana Incom" e pubblicate in un bell'articolo di Ilario Fiore, portò l'artista sulle tracce dell'esilio del Bonaparte.

Il passaggio dalla poetica metafisica a quella surrealista è immediato, visti gli influssi diretti esercitati dalla tendenza artistica teorizzata da André Breton nel 1924, anno della pubblicazione del primo Manifesto costitutivo, e preconizzata da Guillaume Apollinaire, sulla postulazione della nozione di Realismo magico, alla quale contribuì, oltre ai già citati Bontempelli e De Chirico, anche il fratello di quest'ultimo, Alberto Savinio. A differenza dei casi sin qui menzionati, legati a singoli episodi od opere omaggianti il mito napoleonico, la riflessione dei pittori surrealisti sulla tematica assunse proporzioni ben maggiori. Nel gesso *L'Avenir des statues*<sup>106</sup> (1937, London, Tate Modern), proposto in più versioni, René Magritte dipinse, con un motivo pittorico a cielo e nuvole, una delle moltissime riproduzioni commerciali della maschera funebre di Napoleone. Immediato è il rimando alla dimensione onirica, inconscia, irrazionale, profondamente legata alle teorie psicanalitiche freudiane e, in specifico, al saggio *Die Traumdeutung*<sup>107</sup> (*L'interpretazione dei sogni*), che Sigmund Freud pubblicò a Lipsia nel 1899 e che esercitò un fascino decisivo su Breton e su tutti i poeti (da Louis Aragon a Paul Éluard) e artisti surrealisti. Attrazione che emerge con chiarezza nell'opera di Magritte, il quale associa morte, sogno e profondità sconfinata del

<sup>106</sup> L'opera è pubblicata in *Napoléon à Sainte-Hélène* 2016.

<sup>107</sup> Freud 1899.

cielo. Curioso, a questo proposito, è il fatto che una delle pioniere della psicoanalisi in Francia sia stata proprio una discendente diretta di Luciano Bonaparte, fratello di Napoleone I: la principessa Marie Bonaparte<sup>108</sup>, figlia di Rolando Napoleone Bonaparte, nipote di Luciano, noto geografo, botanico ed etnologo, membro dell'*Académie des sciences*. Prima paziente e poi amica e collaboratrice di Freud - del quale tradusse il lavoro in francese e che aiutò ad abbandonare Vienna nel 1938 - Marie contribuì alla fondazione della prima società psicoanalitica transalpina, la *Société psychanalytique de Paris* (1915), e alla creazione della *Revue française de psychanalyse* (1926). Il rapporto fra la psicanalista e l'avanguardia surrealista è comprovato<sup>109</sup> dalla pubblicazione, nel 1927, all'interno del numero 9-10 della rivista "La Révolution surréaliste"<sup>110</sup>, della traduzione del libro di Freud, edito nel 1926, *Die Frage der Laienanalyse*<sup>111</sup> (*La questione dell'analisi laica*). Plausibile, dunque, ritenere che l'interesse manifestato da alcuni dei più noti artisti surrealisti per l'iconografia napoleonica sia anche stato dettato dal fatto che fu proprio una Bonaparte a dare nuova linfa al dibattito psicanalitico d'Oltralpe. Oltre a Magritte, infatti, approcciarono la tematica anche Max Ernst, con l'opera *L'Ange du Foyer/Le triomphe du surréalisme*, 1937, collezione privata) e Salvador Dalí, con la tela *Nez de Napoléon transformé en femme enceinte promenant son ombre avec mélancolie parmi des ruines originales* (1945, Figueres, Fundació Gala-Salvador Dalí). Nella prima, evidente omaggio al *Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard* di David, Ernst riplasma l'effigie napoleonica, della quale conserva, seppur notevolmente amplificate, le cromie, per creare un essere mostruoso, fantastico, che diviene la personificazione del Surrealismo, o, meglio, del suo trionfo sul mondo dell'arte. Evidente il parallelismo semantico: come il Bonaparte a cavallo di David assurse a emblema della gloria senza tempo del mito napoleonico, così quella creatura onirica, a metà fra antropomorfismo e zoomorfismo, s'impone, con tutta la sua dirompente e inquietante presenza, acuita dalla posa con le braccia/zampe divaricate e dalle fauci spalancate.

Molto differente è il caso del dipinto di Dalí (fig. 9), nettamente più

<sup>108</sup> Sulla figura e sull'opera di Marie Bonaparte cfr. Bourgeron 1993; Bertin 2010; Amouroux 2012.

<sup>109</sup> Cfr. Rosemont 1998, p. 10.

<sup>110</sup> Cfr. Bonaparte 1927, pp. 25-32.

<sup>111</sup> Freud 1926.

complesso a livello di resa iconografica, tratto tipico dell'immaginario pittorico del grande artista spagnolo. Già a partire dalla traduzione del titolo è possibile cogliere in azione la transizione dal reale al surreale che ne caratterizzò il "cinema mentale": *Naso di Napoleone trasformato in una donna incinta che porta a passeggio la propria ombra malinconica tra le rovine originali*.



9. Salvador Dalí, *Naso di Napoleone trasformato in una donna incinta che porta a passeggio la propria ombra malinconica tra le rovine originali*, 1945, Figueres, Fundació Gala-Salvador Dalí

La composizione è un concentrato d'istanze surrealiste: dal tema dell'enigma a quelli della teatralità, del misticismo, della metamorfosi e del sogno; dalla riflessione sul trascorrere del tempo, sul mito e sulla storia, alle figure archetipali, metonimie e paradossi; sino al ribaltamento del punto di vista e alle indagini sulla pulsione di morte, sull'immortalità e sul dualismo organico-inorganico, sovente espresso attraverso la raffigurazione di rovine che letteralmente sembrano prendere vita e dialogano con figure umane, animali o ibridazioni immaginifiche.

Come Magritte, anche Dalí inserisce nella raffigurazione, in primo piano, una riproduzione della maschera mortuaria di Napoleone, che

viene riproposta, in negativo, anche al centro dell'architettura posteriore. La mano, anch'essa duplicata, potrebbe essere un sottile rimando alla celebre postura napoleonica dell'inserimento della stessa nel *gilet*. Il processo di trasmutazione del naso del Bonaparte in una figura femminile in stato interessante - velato richiamo alla figura di Maria Luisa d'Austria e alla nascita del figlio della coppia - è restituito mediante un articolato gioco di "specchiature" e collegamenti tra di esso e varie figure di donna, colte in pose danzanti e fiere. Un lungo crocifisso, in rimando all'iconografia ufficiale della morte del Bonaparte, poggia sul petto di una di queste, posta sulla destra, sopra un basamento rialzato; la donna, il cui volto è circondato dal nimbo, allarga le braccia, a emulare la posa della crocifissione.

Molto meno conosciuto è il caso di Alberto Martini, pittore, disegnatore, illustratore e incisore italiano, annoverato tra i precursori della sensibilità surrealista. L'artista, originario di Oderzo (Treviso), è noto soprattutto per il ciclo di 54 litografie, in formato cartolina, intitolato *Danza Macabra Europea*<sup>112</sup>. Nella raccolta, eseguita allo scoppio della Prima guerra mondiale, Martini esprime tutto il suo sdegno nei confronti della tragedia bellica. Tra le immagini, che furono distribuite fra gli alleati in funzione di propaganda contro l'impero austro-ungarico, la tavola 7 è intitolata *L'ombra di Banco e le catene di Napoleone*, in omaggio al *Macbeth* shakespeariano (atto III, scena IV). La composizione è dominata da un'inquietante figura di teschio inneggiante alla guerra; sul petto, stilizzata, la bandiera dell'Impero britannico, capofila della coalizione alleata contro le potenze centrali. La creatura mostruosa incombe minacciosa al tavolo di un banchetto, mentre l'imperatore Guglielmo II, sbigottito, si ciba di esseri umani interi, parti di corpi mutilati e organi vari, allusivi ai suoi stessi alleati<sup>113</sup>. In mano regge delle catene, allegoria della cattività napoleonica, che, nel contesto dell'immagine e della sua funzione politica, divengono prefigurazione di trionfo, in ricordo delle battaglie vittoriose condotte dall'Inghilterra contro il Bonaparte.

Anche il protagonista del filone pittorico neorealista italiano, Renato Guttuso, tra i fondatori del Fronte Nuovo delle Arti (1946-1950), dedicò una litografia a colori a Napoleone Bonaparte, ispirata alle raffigurazioni

<sup>112</sup> Cfr. Martini 2008.

<sup>113</sup> La testa, collocata sul vassoio di portata, sembrerebbe quella del Sultano ottomano Mehmet V (1909-1918).

di Meissonier. Nell'opera, giocata sui toni del verde, il generale, effigiato a mezzo busto, di tre quarti e colto in espressione seriosa, regge un cannocchiale, strumento con il quale era solito scrutare l'Orizzonte negli anni di esilio a Sant'Elena.

#### 6. La contemporaneità: il Bonaparte di David icona pop

Nel dibattito artistico internazionale della seconda metà del Novecento, il riferimento al mito napoleonico non tramontò, anzi, ne uscì ulteriormente amplificato e quasi totalmente rivolto, salvo rari casi, alla perpetuazione, ampiamente manipolata anche in ottica dissacratoria o caricaturale, dell'immagine di David. Si occuparono del tema artisti del calibro di Robert Rauschenberg (*Able Was I Ere I Saw Elba II, Japanese Recreational Claywork*, 1985, New York, Robert Rauschenberg Foundation) che tramutò il ritratto equestre del pittore francese in una sorta di *separé* giapponese; Andy Warhol (*Diana Vreeland Rampant*, 1984, varie versioni, collezioni private) autore di una serigrafia, in origine realizzata per la rivista *Vogue*, nella quale il viso di Diana Vreeland, tra le più note giornaliste di moda del tempo, è apposto sul corpo del Bonaparte. Eduardo Arroyo (*Grand Pas du Saint-Bernard ou l'Âme du monde à cheval*, 1965, collezione privata), artista neo-figurativo spagnolo emigrato a Parigi nel 1958 a causa del suo antifranchismo, raffigura Napoleone, invisibile dal busto in su, che cavalca un cane di razza San Bernardo, immerso in un paesaggio innevato. Un sarcastico *calembour* figurativo, non scevro di allusioni alla *Pop Art* e intriso, come altre opere del pittore, disegnatore e scultore, più volte confrontatosi con l'iconografia napoleonica<sup>114</sup>, di una vena marcatamente politicizzata. Macroscopico, poi, il caso dell'artista americano Chaim Koppelman, che eseguì il suo primo schizzo su carta dedicato a *Napoleone* all'età di 9 anni (1929); una folgorazione che lo portò a dedicarsi alla rappresentazione dell'immaginario napoleonico, espresso in stampe, dipinti e disegni e con il tramite di una poetica realistico-simbolista, da egli definita "realismo estetico", per buona parte della sua carriera, sviluppatasi pienamente fra 1957 e il 2007<sup>115</sup>. Il Napoleone di

<sup>114</sup> Come nell'opera *Napoleon des pyramides* (1962, collezione privata), rivisitazione caricaturale delle campagne d'Egitto; e nelle tele *Napoleon* (1963-1964, collezioni private), nelle quali Arroyo effigia un giovane Bonaparte, parimenti stilizzato, con i capelli lunghi.

<sup>115</sup> Cfr. *Napoleone entra a New York* 2011.

Koppelman è un uomo completamente nuovo, che vive nel XX secolo, a New York come a Coney Island e Brooklyn, città natale dell'artista, nella quale si ritirerà, che cavalca sulla spiaggia e resta a contatto con la gente comune. Koppelman, scomparso nel 2009, riuscì a reinterpretare la figura del Bonaparte secondo modalità figurative innovative, pur non rinunciando a restituirne ego e fierezza, oltre agli attributi tipici, come il cappello bicorno.

Napoleone è stato anche oggetto dell'operato di artisti contemporanei del filone pittorico neo-espressionista, d'impronta informale e coloristica. Un caso interessante è quello del torinese Piero Ruggeri<sup>116</sup>, scomparso nel 2009, autore di un ciclo di opere in cui la figura del generale, fortemente stilizzata, viene restituita nei modi di Francis Bacon, mediante un tratto materico e liquefatto, dominato dal primato della dimensione "carnale" del colore<sup>117</sup>, di testoriana memoria<sup>118</sup>, che rimanda alla poetica pittorica di autori come Graham Vivian Sutherland ed Ennio Morlotti<sup>119</sup>. Un caso simile, sebbene ancora più orientato verso l'espressionismo astratto e l'informale gestuale e segnico, tra Hartung, de Kooning, Vedova e Mathieu, è quello di Italo Bolano<sup>120</sup>, artista nato a Portoferraio e autore di una serie di lavori dedicati alla figura di Napoleone Bonaparte, esposti nel contesto di una mostra itinerante promossa dalla Regione Toscana, allestita, per la prima volta, a Waterloo nel 2002, presso gli spazi del *Dernier Quartier Général de Napoléone* e replicata in altre località napoleoniche<sup>121</sup>.

Ma il filone artistico che più di ogni altro ha contribuito a diffondere nel mondo il mito di Napoleone Bonaparte è senza dubbio quello della *Street Art*. Sono moltissimi gli artisti di strada che, bombolette *spray* e vernici alla mano, si sono cimentati con l'iconografia di David e ne hanno proposto varianti, talvolta apertamente provocatorie o dissacranti, in altri casi utilizzate in funzione di riqualificazione dello spazio urbano o come spunti per proporre riflessioni su tematiche di grande impatto

<sup>116</sup> Sulla figura di Ruggeri cfr. Crispolti, Fanelli, Trento 1997.

<sup>117</sup> Cfr. Beatrice 2002, pp. 124-129.

<sup>118</sup> Cfr. Spadoni 2012.

<sup>119</sup> Cfr. *Tre pittori: Sutherland* 2009.

<sup>120</sup> Sulla figura e sull'opera di Bolano cfr. Luzi, Adorno 2000; Vescovo 2015.

<sup>121</sup> Nel 2007 al Museo Nazionale delle Residenze Napoleoniche di Villa San Martino (Portoferraio), nel 2011 a Palazzo Salmatoris (Cherascio) e nel 2013 alla Sala della Gran Guardia (Portoferraio). Cfr. Martinelli 2007; Tesio 2011.

sociale. Proprio quest'ultimo aspetto qualifica la grande tela del pittore afroamericano (il padre, di etnia Yorùbá, è infatti originario della Nigeria) Kehinde Wiley<sup>122</sup>, *Napoleon Leading the Army over the Alps* (2005, New York, Brooklyn Museum of Art). L'artista, noto per lavori in cui inserisce giovani americani di colore all'interno di composizioni classiche, reinterpreta il dipinto di David rimpiazzando la figura del generale Bonaparte con quella di un soldato afroamericano indossante una tuta mimetica e con al capo una bandana. Alle scritte incise sulle rocce, Wiley aggiunge la dicitura "William", probabilmente il nome di battesimo del personaggio effigiato. L'intento dell'opera di Wiley, al di là della chiara valenza di sensibilizzazione sulla questione razziale contemporanea, dibattito tutt'oggi molto acceso negli Stati Uniti, è quello di porre interrogativi sul tema della tradizione della ritrattistica, sui limiti della nozione di "capolavoro" e sulle possibilità di appropriarsi di un'immagine, mettendo in discussione tutto ciò che abbia a che fare con i concetti di potere e di privilegio<sup>123</sup>.

Similmente a Wiley, anche lo *street artist* londinese Jim Vision, autore del colossale murale *Gaicho on horseback* (2011, Buenos Aires, Plaza Matienzo, Colegiales), eseguito in occasione dell'evento interazionale di *Street Art, Meeting of Styles*, trasforma il Napoleone dipinto da David in un *gaicho* argentino. Nell'opera (fig. 10), realizzata su di un'ampia parete di un appartamento che affaccia direttamente sulla piazza, Vision omaggia la guerra d'indipendenza argentina (1810-1825), svoltasi in piena età napoleonica. Il Bonaparte-*gaicho*, in sella al suo cavallo creolo e bomboletta *spray* alla mano, evoca, attraverso i tipici attributi dei mandriani delle *pampa* dell'America meridionale<sup>124</sup>, Juan Manuel de Rosas, primo *gaicho* politico federalista, governatore di Buenos Aires dal 1829 al 1832 e poi dal 1835 al 1852.

Differente è invece il caso di Dot Dot Dot, pseudonimo di uno *street artist* norvegese anonimo. Nel murale *Napoleon* (2013, Oslo, Norway), diversamente da molti altri suoi illustri colleghi, l'artista decide di raffigurare il già evocato ritratto di profilo di Napoleone nel suo studio di Delaroche. La particolarità risiede nella scelta, dissacratoria, di ornare il

<sup>122</sup> Sulla figura e ricerca di Wiley cfr. Tsai 2015.

<sup>123</sup> Cfr. Paterlini 2008, pp. 100-102.

<sup>124</sup> Baffi e pizzetto, cappello di feltro a larghe falde, bandana attorno al collo, *poncho* (rosso, in omaggio a David), pugnale, *bolas* e stivali speronati.

capo del Bonaparte, sprovvisto di cappello nell'opera del pittore francese ottocentesco, con un berretto rosa a barchetta, copricapo volutamente *kitsch*, rivisitazione provocatoria del *petit chapeau* napoleonico. L'opera fu poi riprodotta in varie copie di piccole dimensioni, caratterizzate da differenti colorazioni del cappellino e destinate alla vendita, in tiratura, del soggetto.



10. Jim Vision, *Gaicho on horseback*, 2011, Buenos Aires, Plaza Matienzo, Colegiales

Venendo ora, per un attimo, al tema dell'utilizzo dell'arte di strada a fini di riqualificazione dello spazio urbano, un pregevole esempio giunge dal contesto italiano. Menzione particolare merita infatti la raffigurazione di Gianbattista Leoni, apposta su di una porzione di muro limitrofa all'area delle colonne di San Lorenzo di Milano. Il lavoro è stato inserito nel progetto collettivo *Milan Street Hi-story*, commissionato da don Augusto Casolo per decorare un muro di 40 metri appartenente alla Basilica di San Lorenzo Maggiore, adiacente all'oratorio. Il murale, inaugurato il

25 maggio 2014, ripercorre due millenni di storia milanese, ritraendone volti celebri e momenti salienti, da Sant’Ambrogio agli Sforza e ai Visconti, da Leonardo Da Vinci a Napoleone, da Alessandro Manzoni a Giuseppe Verdi. Nella sua composizione, collocata a fianco de *La caduta delle forze del male nella Seconda Guerra Mondiale* dello *street artist* Kasy 23, pseudonimo del bergamasco Andrea Casillo, Leoni riprende la terza e la quarta versione della tela di David (1802; 1803; Versailles, Musée de l’Histoire de France, Château de Versailles; Wien, Schloss Belvedere), nelle quali il Bonaparte indossa il mantello rosso. Alle sue spalle, lo *street artist* colloca l’Arco della Pace e, in alto sulla sinistra, la scritta «un buon disegno vale più di mille parole».

Sempre del 2014 è l’enorme murale *Napoleon/The Revolution Will Be Trivialized*, del noto *street artist* statunitense Tristan Eaton<sup>125</sup>, realizzato a Parigi, in Rue du Chevaleret, in occasione dell’edizione annuale della “Notte Bianca”, nonché primo intervento dell’artista in Francia. Come da prassi nello stile di Eaton, il risultato finale, ottenuto dopo quattro giorni di lavoro, è un colossale *patchwork* riccamente policromo, un *collage*, un *puzzle* ispirato alla *Pop Art*, alla fantascienza, al cinema, alla pubblicità e ai fumetti americani, nel quale compaiono attrici, come Brigitte Bardot, personaggi dei cartoni animati, come *Tom & Jerry* di Hanna e Barbera, gambe di *pin-up*, ma anche un serpente, un elefante e un grande *slogan*, che attraversa interamente la sagoma della figura tratta da David: «The Revolution Will Be Trivialized» (*La rivoluzione sarà banalizzata*). Secondo parte della critica, la frase potrebbe essere stata estrapolata dal documentario “The Revolution will not be televised” (2003) che racconta, nel dettaglio, il colpo di stato ordito contro il presidente Hugo Chavez nel 2002, cui seguì la mobilitazione di milioni di venezuelani che lo riportarono al potere 48 ore dopo.

Del 2016 è invece l’opera “street-neo-pop”, memore della lezione di Takashi Murakami, massimo artista giapponese di età contemporanea, *Napoleon Bonaparte with Godzilla, Louis Vuitton, Chanel, Michelin, Danone, Emirates, Kitty, Barilla, PSP, the Louvre, Fukushima, Shibuya, Tokyo tower, Mt Fuji and Google*, della nipponica Tomoko Nagao. Nell’articolata e caotica composizione, Nagao effigia alcuni dei temi iconografici più cari, quanto stereotipati, all’ideologia massificata e consumistica del suo Paese. La

<sup>125</sup> Cfr. Zimmer 2017, pp. 78-81.

scena, ossimorica e paradossale, mostra un Napoleone griffato *Louis Vuitton* che, a cavallo del *kaijū* (mostro misterioso) *Godzilla*, parimenti griffato, il dinosauro atomico reso celebre dalla pellicola del 1954 di Ishirō Honda, si lancia alla conquista commerciale del Giappone. Il grande generale vittorioso, ridotto alle sembianze di un pupazzo *tokusatsu* o *manga* e imbracciante una bambolina raffigurante *Hello Kitty*, iconico prodotto ideato, nel 1974, dalla designer Yuko Shimizu per l’azienda giapponese *Sanrio*, invece che fra i monti delle Alpi si ritrova nel cuore di Shibuya, gettonata meta del turismo mondiale e cuore pulsante della Tokyo più consumista, sovrastato da aerei di linea, mongolfiere e oggetti vari che piovono dal cielo.

Se Arroyo immaginava il Napoleone di David in sella a un cane San Bernardo e Nagao sul dorso di *Godzilla*, il londinese Rich Simmons, perfetto esempio di “Contemporary Urban Pop Artist”, in *Napoleon’s Little Pony*, lo colloca alla guida di un piccolo unicorno. La composizione, ottenuta con la tecnica dello *stencil* e del *décollage*, ovvero tramite la giustapposizione, in questo caso su supporto ligneo, di parti di manifesti strappati, molto in voga fra gli artisti del *Nouveau Réalisme* attivi fra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento (da Jacques Mahé de la Villeglé a Mimmo Rotella), vede il Bonaparte cavalcare un tenero esemplare, reso in modalità *cartoon*, della creatura leggendaria con corpo di cavallo e corno frontale. Sullo sfondo, la bandiera della Francia, mentre i denti, applicati al di sopra di Napoleone e realizzati a *stencil*, sono opera dello *street artist* Grillz.

Proseguendo sul sentiero dell’indagine sull’arte urbana, fucina incontenibile di reinterpretazioni dell’icona napoleonica davidiana, sono molti altri gli artisti che ne hanno proposto una personale rivisitazione. Del 2017 sono i lavori del francese Dominique Capocci (*Napoléon*), dei romani Moby Dick, esponente di spicco, in Italia, dell’Arte *Lobrow*, anche nota col nome di Pop Surrealismo<sup>126</sup>, e Raptuz (*Napoléon crossing the yard*), pseudonimo di Luigi Maria Muratore, e di Rosk&Loste (*Napoleon, Kobra Paint*), duo di *street artists* di Caltanissetta. Nella composizione di Capocci, il soggetto di David è inserito in un fondale variopinto e riccamente policromo, con uno stile a metà fra *color-field painting*, informale segnico-gestuale e *dripping*. Il *Napoleone* di Moby Dick, eseguito nel comune

<sup>126</sup> Sul tema cfr. *Beautiful Losers* 2004; Anderson 2005; Dukes Jordan 2005; *Pop Surrealism* 2010.

calabrese di Diamante (Cosenza) in occasione dell'”OSA”, acronimo di “Operazione Street Art”, festival dedicato all’arte urbana, è inserito in uno spaccato marino e sovrastato da un’enorme balena con le fauci spalancate, rimando al capolavoro letterario del 1851 di Melville, per altro alla base della scelta dello pseudonimo dello *street artist* romano, da sempre impegnato sul versante ecologista. Nella rappresentazione di Raptuz, eseguita a Parigi, un Bonaparte neofuturista, descritto con i toni del blu e del rosso, trattiene, nella mano protesa verso l’alto, una bomboletta *spray*, simbolo iconico dell’arte di strada. In tal modo riesce a sfruttare un’immagine senza tempo per mitizzare la stessa tendenza artistica cui appartiene. Infine, nettamente più dissacrante e politicizzata è la composizione di Rosk&Loste, parimenti eseguita a Parigi, nella quale il Napoleone a cavallo di David assume le fattezze di François Hollande, ventiquattresimo presidente della Repubblica francese (2012-2017), collocato all’interno di una giostra a carosello.

Venendo alle opere cronologicamente a noi più vicine, realizzate fra il 2018 e il 2019, è doveroso partire dal più noto, apprezzato, quanto discusso, *street artist* vivente: Banksy. Anche il nome di punta dell’arte urbana internazionale si è confrontato con l’iconografia napoleonica e, nel farlo, ha immediatamente attirato l’attenzione di pubblico e media. Nella sua rivisitazione dell’opera di David, eseguita su di un muro parigino, l’anonimo ed enigmatico artista di Bristol, la figura di Napoleone è completamente occultata dal mantello rosso, che assume le sembianze di un *burqa*. Il senso della raffigurazione è chiarito dalla collocazione della stessa e dalla data di apparizione dell’opera al pubblico: la parete di un centro per migranti dismesso, ubicato al confine settentrionale di Parigi, il 20 giugno 2017, Giornata internazionale del rifugiato.

Molto distante dal rimando a David è invece il lavoro della *visual artist* canadese Diane Collet, *Napoleon Coma Apart*<sup>127</sup>. Nella raffigurazione, di marcato gusto neo-espressionista, Napoleone è colto frontalmente, abbigliato in alta uniforme militare ma completamente irriconoscibile nei tratti somatici. L’effetto, straniante, è ottenuto con un *melting pot* di citazionismi espressionisti, surrealisti e cubisti (da Picasso, Kokoschka e Chagall a Miró e Bacon) che trasportano il soggetto effigiato in uno stato,

<sup>127</sup> Opera esposta in occasione dell’*International Paper Art Biennial - Art On Paper* (24 febbraio-4 marzo 2018, Haacht, Belgium, Cultural Community Center).

come suggerisce il titolo, pre-comatoso, delirante, allucinato. Del 2019 sono, invece, i lavori degli *street artists* Mr Clever (*Napoleon Crossing The Soup Cans*), Jake Graves III (*Napoleon Supreme*) e PyB (*Napoléon*). Nel primo, il Bonaparte a cavallo di David è riletto secondo un chiaro omaggio alla *Pop Art* warholiana. Le cromie sono pesantemente manipolate in senso antinaturalistico, tratto tipico della varianza serigrafica introdotta da Andy Warhol, e il generale a cavallo è circondato da latte di *Campbell Soup*, prodotto reso celebre proprio grazie all’artista originario di Pittsburgh, che nel 1962 realizzò l’opera *Campbell’s Soup Cans* (New York, Museum of Modern Art). Nella seconda opera, pezzo unico di Graves, il paradigma pittorico davidiano, qui riproposto in bianco e nero, è collocato, fluttuante, al centro di uno scenario dominato da una grande nuvola, che occulta parzialmente il cielo terso. La rosa e le labbra tinte dal rossetto, in basso, l’arcobaleno e il volto femminile stilizzato, al centro, sono ponderati omaggi a Warhol, Lichtenstein, Rauschenberg, Noland e Matisse. Mentre PyB rivisita, su tela, il murale di Banksy, arricchendolo di cromie cangianti e fluorescenze.

L’artista tedesco Alexander Schäd, originario di Norimberga, si è invece concentrato sul solo primo piano del volto del Napoleone di David, restituito nelle opere *Napoleon I Bonaparte* e *Napoleon I Bonaparte by Captain Fanta* (Los Angeles, Saatchi Art, collezione privata), caratterizzate dall’utilizzo della tecnica del *dripping* e da cromie accese, stese con una pennellata neo-espressionista.

Piuttosto insoliti i casi di Alberto Vejarano, detto Chanoir e Patrì Arte, i quali hanno scelto di distaccarsi dalla preponderanza dell’iconografia del *Bonaparte valica le Alpi* per dedicarsi, provocatoriamente, rispettivamente al tema dell’esilio a Sant’Elena (*Napoleon Thug Life*) e al *Busto di Napoleone Bonaparte* di Antonio Canova (Los Angeles, *Napoleon*, Saatchi Art, collezione privata). Vejarano, *street artist* che vive e lavora a Parigi, nella sua cromolitografia rivisita una stampa del ciclo delle *images d’Epinal*, raffigurando uno sprezzante Napoleone in esilio, circondato da bizzarre creature *cartoon*, con indosso un paio di occhiali da sole e, alla bocca, una sigaretta, attributi tipici del “duro” che non teme la sua sorte e, anzi, la sbeffeggia. La particolare tipologia di occhiale, nero e di forma rettangolare, in combinata con la sigaretta accesa, sono diventati un “meme” virale<sup>128</sup>. Simile, il trattamento dell’opera della *street artist* italiana

<sup>128</sup> Ovvero un concetto, idea o azione, propagatasi rapidamente nell’immaginario collettivo e nella cultura di

Patrì, nella quale il busto canoviano (1802 ca., gesso a Possagno, Museo Canova), con indosso un cappello di lana rosso, diventa personaggio della saga *Looney Tunes*, famosissima serie di cortometraggi animati della Warner Bros.

In conclusione, compiendo una sorta di ritorno al passato, di *rewind*, che ci riporta nel pieno dell'età napoleonica, dalla quale è iniziato il presente contributo, il *Napoleone Bonaparte* (2008, collezione privata) di Albert Edwin Flury, artista varesotto specializzato nella ritrattistica di rimando settecentista, omaggia il dipinto di Andrea Appiani, *Bonaparte Presidente della Repubblica italiana*<sup>129</sup> (1796-1803, Bellagio, collezione privata), destinato a Francesco Melzi d'Eril. Del 2015 è invece l'illustrazione *Napoleon* dello statunitense Tim O'Brien, pubblicata sullo "Smithsonian Magazine", che omaggia il mito di Bonaparte attraverso una rivisitazione del soggetto di Delaroche, in questo caso collocato nello scenario di Waterloo. Napoleone, togliendosi il caratteristico cappello, sembra salutare, fiero, l'osservatore, dal quale si congeda dopo la sconfitta, ma al quale ricorda che la sua leggenda non perirà.

---

massa, specie nell'era di Internet e die *social networks*, diventando improvvisamente famoso, ribattezzato, appunto, "Thug Life" ("vita da duro"). Sul tema cfr. Nardi 2011, pp. 82-84.

<sup>129</sup> Cfr. Raponi 2005, cit., p. 162.