

Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines

130-1 | 2018

Visualità e socializzazione politica nel lungo Ottocento
italiano – La diplomatie du Saint-Siège au défi des
sciences humaines – Le pouvoir des cardinaux,
représentations d'une élite (XIXe-XXIe siècle) - Varia

Tra desiderio e nostalgia. Declinazioni visive del culto napoleonico nell'Italia della Restaurazione

Arianna Arisi Rota



Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/mefrim/3623>

DOI: 10.4000/mefrim.3623

ISSN: 1724-2142

Editore

École française de Rome

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 gennaio 2018

Paginazione: 17-29

ISBN: 978-2-7283-1322-8

ISSN: 1123-9891

Questo documento vi è offerto da Centre national de la recherche scientifique (CNRS)



Notizia bibliografica digitale

Arianna Arisi Rota, « Tra desiderio e nostalgia. Declinazioni visive del culto napoleonico nell'Italia della Restaurazione », *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines* [Online], 130-1 | 2018, Messo online il 14 novembre 2018, consultato il 12 janvier 2020.
URL : <http://journals.openedition.org/mefrim/3623> ; DOI : 10.4000/mefrim.3623

Tra desiderio e nostalgia

Declinazioni visive del culto napoleonico nell'Italia della Restaurazione

Arianna ARISI ROTA

A. Arisi Rota, Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali, Università degli Studi di Pavia, arisi@unipv.it

L'articolo analizza la fortuna di declinazioni visive del culto napoleonico nella Restaurazione: mito seriale, caratterizzato da persistenze sotterranee ma soprattutto da *revivals* in corrispondenza di eventi emotivamente periodizzanti (l'esilio e la morte di Napoleone, la morte del duca di Reichstadt, il ritorno delle ceneri di Napoleone a Parigi), esso percorre come un fiume carsico polisemico alcuni circuiti sociali, mettendo in comunicazione le *élites* formatesi in età napoleonica con la generazione dei "nati col secolo", alimentando la memoria della gloria passata ma nutrendo anche la progettualità antisistema del tempo presente. Dai *Fasti italici* di Appiani all'iconografia militare di Vernet, la litografia di argomento napoleonico si affianca a *gadgets* (miniature, tabacchiere e medaglie, spade ecc.) che rendono il mito tangibile e quotidiano, anche presso gli ambienti cospirativi. Il culto del duca di Reichstadt come sorta di *spin-off* del culto paterno è infine analizzato attraverso la ritrattistica veicolata dalle sue biografie.

Propaganda napoleonica, Italia, Risorgimento, icone visive, collezionismo privato

Missing and longing for. Visual variations of the Napoleonic cult in the early Risorgimento. This paper examines the fortune of visual icons of the Napoleonic cult in Italy during the first decades of the *Risorgimento*. A typical serial myth, dealing with underground persistence but also with revivals linked to emotional events (Napoleon's exile and death, the Duke of Reichstadt's death, Napoleon's ashes return to Paris), it runs through different social networks filling generational cleavages and nurturing the memory of the past glory as well as the subversive projects of the day. From Appiani's *Fasti italici* fortune to Vernet's military paintings and prints, together with small "gadgets" (miniatures, snuffboxes, medals, swords etc.), this was the case of a "touchable" myth whose evidence is to be found also in the secret societies networking. Images related to the romantic icon of Napoleon's son as a kind of "spin-off" myth are also examined.

Napoleonic propaganda, Italy, *Risorgimento*, visual icons, private collecting

Un veterano colto nella solare quiete domestica con un bambino sulle ginocchia che gli tira giocosamente il baffo; un gruppo di borghesi che brinda all'indirizzo di una statuetta di Napoleone sollevata contro un cielo denso di nubi tempestose. Sono queste due istantanee, opera rispettivamente del pennello di Horace Vernet¹ e di quello di Jean-

Henri De Coene², che ben racchiudono il tempo e il sentimento oggetto delle pagine che seguono: un tempo di armi forzatamente deposte e di passaggio generazionale; un sentimento di devozione e di ammirazione criptata, riservata a compagnie soli-

1. Horace Vernet, *The Veteran at Home* (1823), Londra, Wallace Collection. L'ambientazione del quadro e il tema del passaggio generazionale sembrano ripresi nell'acquarello *L'invalide* di Nicolas-Toussaint Charlet (realizzato verso il 1830 e conservato al Louvre), dove un veterano privo di una gamba si diverte nel vedere due bambini – uno dei quali indossa un cappello a bicornio inequivocabilmente

evocativo di Napoleone – giocare alla guerra. Lo stesso tema, in tono più statico e riflessivo, torna esplicito in un disegno a matita dello stesso Charlet, *Le Demi-solde et l'enfant*, conservato al Musée Bonnat-Helleu di Bayonne.

2. Jean-Henri De Coene, *À la santé de l'Ancien* (1834), Rueil-Malmaison, châteaux de Malmaison et Bois-Préau, www.photo.rmn.fr/archive/84-000833-2C6NUONZI7AY.html. Secondo alcuni interpreti il gruppo di figure maschili e femminili che brindano alla salute dell'ex imperatore è costituito da suoi fedeli servitori.

dali nel ricordo del turbine di ciò che era stato, e che avrebbe potuto ancora essere.

Se sino al 1821 è infatti la possibilità di un esito diverso che non quello inflitto dalla sconfitta militare e dai due esilii a nutrire la memoria a caldo dell'epopea napoleonica e del Grande Corso, dopo a veicolo del ricordo resterà la gloria, anzitutto quella militare: vero oggetto del desiderio per i «nati col secolo», ma anche di culto feticistico per i molti che nella stagione modernizzatrice a regia francese hanno trovato occasione di protagonismo materiale e spirituale.³

Disegnata, dipinta, incisa, stampata, scolpita, l'avventura individuale e collettiva costruita da Napoleone definisce così un codice comunicativo visuale, sovente clandestino, mai politicamente neutro, che nello spazio italiano della Restaurazione conosce una circolazione intensa e socialmente trasversale, capace di materializzare una "gadgettistica" del ricordo che, muovendo dalla curiosità e dal desiderio, saprà cristallizzarsi in un culto-nostalgia⁴ di lunga durata.

LA MEMORIA A CALDO E I SUOI STRUMENTI

Una prima operazione seriale di alta divulgazione delle imprese napoleoniche è quella rappresentata dal ciclo di trentanove tele monocrome a tempera che lo stesso Napoleone aveva commissionato ad Andrea Appiani, probabilmente subito dopo la seconda campagna d'Italia, tra 1800 e 1801: destinato al perimetro, appeso alla ringhiera del ballatoio, della sala delle Cariatidi di Palazzo Reale a Milano e inaugurato il 21 novembre 1807,⁵ il ciclo era il prodotto della scelta "realista" di Appiani di attingere al passato recente – episodi, militari e non, dal 1796 al 1807, appunto –, piuttosto che dall'antichità, per fissare le tappe dell'ascesa di Bonaparte: ne era risultato una sorta di *trailer*

3. Per uno dei più recenti studi sul tema dell'età napoleonica nella penisola italiana come esperienza fondativa di nuove élites intellettuali e patriottiche si rinvia a Carpi 2013.
4. Interessanti considerazioni sulla nostalgia come percezione moderna dell'assenza e della perdita in un XIX secolo nutrito di rivoluzioni e guerre sono in Fritzsche 2001 e nella bibliografia ivi citata. Sulla nostalgia e il XIX secolo pregnanti considerazioni ora in Conrad 2017, p. 577-579. Sulla materialità della nostalgia vedi anche Stewart 1984.
5. Vedi Bairati – Pivetta – Raponi 1997 e Mazzocca 2007, p. 723-724.

prolusivo al racconto di successive vittorie che ben si prestava alla trasformazione calcografica in incisioni ad acquaforte, come intuì lo stesso imperatore, affidandone la supervisione ad Appiani.⁶ Caduto Napoleone, i *Fasti* vennero rimossi dalla loro sede originale e collocati nei depositi del Palazzo Reale per sottrarli al concreto rischio di iconoclastia⁷: la loro fruizione poté tuttavia continuare proprio grazie alla prima edizione in forma di incisioni, datata 1816, un esemplare della quale è conservato a Milano nella Civica Raccolta Achille Bertarelli. Disegni e studi preparatori in fogli sciolti confluirono poi in collezioni pubbliche e private già prima che nel 1845, in occasione di un ennesimo *revival* del mito napoleonico, l'incisore della zecca milanese Giuseppe Bazzaro potesse cominciare a «spacciare con relativa larghezza»⁸ le tavole finalmente riunite. L'importante operazione di costruzione dell'iconografia di Bonaparte, a quel punto facilmente fruibile all'interno dei circuiti collezionistici perlomeno del Centro-Nord della penisola⁹, poté così prolungarsi a fondo nei decenni della Restaurazione e mantenere vive o ridestare emozioni mai del tutto sopite.¹⁰ Nel 1860, nella Milano ormai italiana e nella scia propagandistica della vittoriosa alleanza franco-piemontese, il ciclo fu restituito alla sua sede originaria a Palazzo Reale, mentre a Parigi i fratelli Didot ne realizzavano una prima edizione rilegata ad album con dedica a Napoleone III che attestava esplicitamente la continuità del mito bonapartista legato al destino della penisola italiana.¹¹

Se dal macro-caso del ciclo dei *Fasti* passiamo ad altre modalità di iconizzazione dell'epopea napoleonica nel momento stesso in cui essa pareva

6. Vedi Borlandelli 2007, p. 105-106 e la bibliografia ivi citata. Su Appiani cfr. ora Leone 2016.
7. Su comportamenti iconoclasti o para-iconoclasti durante la caduta del Regno d'Italia napoleonico mi permetto di rinviare a Arisi Rota 2018, in part. p. 63-66.
8. Borlandelli 2007, p. 106.
9. Come testimonia il caso novarese della famiglia Rognoni ricostruito in Albertario – Borlandelli 2007.
10. Salvato già una volta dalla distruzione, il ciclo non sarebbe tuttavia sopravvissuto ai bombardamenti su Milano dell'agosto 1943.
11. Stampe dei *Fasti* pubblicate nel 1890 sono conservate nella Raccolta «A. Bertarelli» del Comune di Milano. Se ne vedano le schede nel sito www.graficheincomune.comune.milano.it, nel quale è possibile la visione anche di numerose altre stampe, con relativa scheda, legate alla figura e all'epopea di Napoleone Bonaparte.

formalmente chiudersi, tra i fermo-immagine più evocativi e popolari vi è certamente, e non paradossalmente, quello della vigilia dell'abdicazione a Fontainebleau (31 marzo 1814), inventore Paul Delaroche, Gustav Leybold incisore, che conobbe nella penisola una fortunata circolazione in quanto inserita nel volume *Letture di famiglia. Opera illustrata con incisioni in acciaio*, pubblicato a Trieste nel 1856: l'uomo piegato, seduto – si direbbe accasciato –, lo sguardo fisso, quasi attonito, il cappello a terra e le mappe, ormai inutili, che fuoriescono da una cartella portadocumenti, è il soggetto di un'incisione che avrà un'ampia circolazione nella versione incisa da Giuseppe Guzzi, capace di visualizzare una versione intima e vulnerabile del personaggio, tale da poter destare un'empatia a suo favore (fig. 1). Ma sono sicuramente le successive riproduzioni dei cosiddetti *Addii di Fontainebleau* quelle che meglio interpretano l'esigenza di fissare nell'immaginario collettivo un'uscita di scena spettacolare, individuale e corale al tempo stesso, sintesi di un'avventura senza eguali: è quanto risalta dalla stampa che, realizzata dall'incisore Jean Pierre Marie Jazet e databile intorno al 1829, veicola l'immagine realizzata su tela da Vernet nel 1825.¹² Similmente ad altre realizzate da Jazet a partire da Vernet nel corso degli anni '20, la scena, diffusa in più versioni e più formati a quindici anni dall'avvenimento e a otto dalla morte di Napoleone, restituisce in pieno quel senso di devozione e di cameratismo che garantirà al mito la persistenza anche grazie alla sua metabolizzazione e rielaborazione come nostalgia di un eroismo borghese e, non ultima, della mobilità verticale che gli anni napoleonici avevano potuto realizzare.¹³

La curiosità, comunque, resta in prima battuta una molla fondamentale per il nascente pubblico che subito si affeziona al *political drama* dell'imperatore depresso ed esiliato e vuole conoscerne



Fig. 1 – Paul Delaroche inv., Gaspare Guzzi inc., *Napoleone a Fontainebleau*, incisione su acciaio, post 1834 - ante 1842. Milano, collezione privata.

meglio gli scenari: lo testimonia, anche per il caso italiano, la fioritura di pubblicazioni, quasi *instant books*, dedicate all'isola d'Elba, quindici soltanto tra il 1814 e il 1815, stampate tra Milano e città toscane a dispetto del divieto vigente nel Granducato di pubblicare opere sulla piccola isola assurta a improvvisa notorietà.¹⁴ Immane poi, a ridosso della fuga, la fissazione dell'immagine di un nuovo capitolo dell'avventura grazie alla mano di Karl August Von Steuben, il cui dipinto *Ritorno dall'isola d'Elba*, del 1815, venne puntualmente inciso da Jazet nel 1827.¹⁵

Oltre alla curiosità, è il senso della possibilità, si è detto – possibilità di fuga, ovvero di resurrezione militare e politica – che alimenta tra 1814-15 e 1821 l'attenzione dell'opinione pubblica per una

12. Un esemplare di piccole dimensioni risulta conservato nel Museo del Risorgimento di Milano (Catalogo Stampe, 1994, schede G. Galli, n. 13). Un'altra stampa di identico soggetto è conservata presso la Raccolta Bertarelli (AS m 17-54, vedi Arrigoni – Bertarelli 1932, p. 190, n. 2568), corredata di stampe con funzione di legenda che attribuiscono l'identità ai numerosi personaggi raffigurati. La figura di Napoleone, isolata dal contesto ma nella medesima posa, è ripresa dai litografi fratelli Jobard. Vedi scheda in <http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede-complete/H0090-00227/>

13. Vedi Arisi Rota 2011, p. 202-203.

14. Vedi Pace 2013, p. 317 e ivi n. 5.

15. Anche questa stampa è presente nella ricca collezione di Casa Rognoni a Novara. Vedi Borlandelli 2007.

narrativa illustrata su Napoleone: un prodotto commerciale della cui importanza in Italia si rese conto Gian Pietro Vieusseux, pronto a intercettare sul mercato editoriale europeo le opere di memorialistica da importare e smerciare in Italia per soddisfare una crescente sete di racconto sul *côté* pubblico e privato dell'uomo e dei suoi tempi.¹⁶ Del resto, «quel maledetto *Panegirico* sarebbe davvero un sicuro profitto», confidava nel 1819 Pietro Giordani all'editore Pietro Brighenti:¹⁷ il suo libretto encomiastico, che aveva già dimostrata nel 1815 una potente capacità di penetrazione e diffusione sul mercato,¹⁸ rappresentava un vero investimento, un *longseller* capace di sfidare le censure e, nel perfetto registro del mito napoleonico, di tornare periodicamente a nuova vita: l'ambiente bolognese sembrava all'intellettuale piacentino molto adatto per tentare di ristampare e rimettere in commercio la sua operetta, dal momento che, scriveva, «il Cardinale è uomo moderatissimo; e si professa niente arrabbiato contro Napoleone suo benefattore».¹⁹

COLLEZIONISMO CRIPTATO E *PASSEURS*

L'attenzione di polizia e uffici di censura per opere che veicolavano la memoria dell'esperienza napoleonica, soprattutto se riferita ai destini della penisola italiana, trasformò progressivamente il culto in un'esperienza di fruizione privata all'interno delle dimore e delle biblioteche di nobili e di facoltosi borghesi. Esempi interessanti di collezionismo si registrano in aree che avevano contribuito a disegnare la geografia del notabilato amministrativo-militare della Repubblica Cisalpina, della Repubblica Italiana e del Regno d'Italia, come il caso ben documentato a Novara dalle collezioni di casa Rognoni, o Brescia, quest'ultima teatro

della cospirazione militare del 1814, una città e un circondario ostinatamente refrattari nelle loro componenti sociali più avanzate – così documentano rapporti di polizia ancora nei primi anni '30 – ad acconciarsi alla dominazione dell'Austria.²⁰ Non deve dunque stupire se una villa a Seniga, nella campagna bresciana, fatta costruire da Luigi Ferrante, esponente del notabilato cittadino arricchitosi negli anni napoleonici, fu trasformata dal suo proprietario in un mausoleo a porte chiuse delle gesta militari di Bonaparte in Italia: l'inconsueto strumento di apologia visiva furono dei *papiers peints grisaille*, fogli carta da parati monocroma prodotta nel 1828 in tiratura limitata²¹ dalla manifattura di Dufour et Leroy di Parigi,²² usata per rivestire con sequenze continue una ventina di metri della galleria nobile della villa. Vero e proprio panorama che avvolgeva l'osservatore in primi piani e sfondi di grande realismo, tra battaglie e vedute monumentali delle città italiane, l'espediente decorativo rappresentava un inconsueto e pregiato omaggio alla memoria di Napoleone che si può facilmente immaginare destinato a pochi intimi e fidati visitatori.²³

Il culto domestico delle vicende del generale/imperatore e, ancor più, delle sue gesta su suolo italiano si conferma in effetti una narrazione gestita

16. Vedi Pace 2013, p. 316-317. Sulla figura di Gian Pietro Vieusseux si veda in questo stesso numero il saggio di Marco Manfredi.
17. *Epistolario di Pietro Giordani per Antonio Gussalli compilatore della vita che lo precede*, vol. V, Milano, 1854, n. 647, lettera da Vicenza del 20 giugno 1819, p. 18.
18. Giordani tornava sull'argomento in una lettera del giorno di Pasqua del 1820: «il panegirico; del quale crederei che veramente potreste far denari ristampandolo» (ivi, n. 659, p. 63). Sulla vicenda della riedizione vedi ancora Pace 2013, p. 318-319.
19. Ivi, n. 647, lettera da Vicenza del 20 giugno 1819, cit., p. 18.

20. Arisi Rota 2003, p. 33.

21. La tiratura fu forse di un centinaio di esemplari, stampati a mano su *cliché* di legno intagliato e poi stampati su carta. Di una ventina soltanto si conoscono tracce.

22. Joseph Dufour (1754-1827) fu uno dei più importanti specialisti di *papiers-peints panoramiques* in Francia tra XVIII e XIX secolo. La sua manifattura, cui associò il genero Amable Leroy che ne continuò l'attività sino al 1836, si specializzò nella stampa di soggetti di Fragonard e in scene esotiche. Vedi *Art et artistes du papier peint en France* 2007, p. 288 (*ad nomen*) e Jacqué – Pastiaux-Thiriat 2010, in part. p. 84 dove nel catalogo dei soggetti stampati alla data del 1° ottobre 1831 risulta anche la battaglia del ponte di Arcole.

23. Questa originale declinazione visiva del culto napoleonico nell'Italia della Restaurazione è stata oggetto di un convegno svoltosi nella villa Ferrante di Seniga il 12 aprile 2014, organizzato dalla Fondazione Nobile Annibale Maggi Via onlus, proprietaria dell'edificio, dal FAI e dall'Ordine degli Architetti di Brescia, per promuoverne il costoso restauro. Vedi www.architettibrescia.net/12-aprile-2014-seminario-napoleone-dal-declino-dell'uomo-al-mito-dell'imperatore/. Sul tema delle carte da parati come veicolo di propaganda rivoluzionaria e napoleonica vd. Lehmann 2014. Sulla fruizione privata, «a tratti clandestina – di affetti, ideali e memorie» attraverso oggetti ed immagini si rinvia alle considerazioni di Fruci – Petrizzo 2013, in part. p. 15-16.

a livello familiare, e così trasmessa alla generazione che, nata nel primo decennio del secolo, non aveva avuto modo di sperimentare le occasioni di ascesa sociale o di epica militare offerte dagli anni in cui la penisola era stata inserita nel sistema francese. Incubatore di aspirazioni unitarie, specialmente nella sua declinazione all'interno dell'esercito²⁴, il mito napoleonico fu così assai spesso veicolato dai racconti di padri e di zii, di istruttori di scherma e di altre armi che rievocavano il brivido del campo di battaglia e conservavano spade, uniformi, decorazioni, anche solo fazzoletti dal forte potere evocativo: cimeli, vedremo, che accompagnati alle stampe e alle biografie illustrate costituivano gli strumenti di una pedagogia della patria attraente, seppur non del tutto soddisfacente, per i giovani più intraprendenti i quali, invece della «gloria promessa» dai racconti dei padri, trovarono solo la «pace da cimiterio [sic]»²⁵ dominante negli Stati italiani della Restaurazione. E, giustamente, si sottolinea che molte delle collezioni custodite tra le mura domestiche di famiglie nobili e borghesi, non appena realizzatasi l'unificazione, furono oggetto di donazioni alle raccolte museali cittadine, per proseguire su più ampia e pubblica scala la loro efficace funzione pedagogica.²⁶

Non va inoltre dimenticato come anche l'insoddisfazione della nobiltà liberale per l'asfittica sfera pubblica della Restaurazione potesse tradursi in vere e proprie strategie collezionistiche: è questo, secondo Fernando Mazzocca, il caso del milanese Francesco Teodoro Arese Lucini, autore, insieme ad altri membri del suo ceto e ad esponenti della borghesia progressista, dell'«ossatura del moderno collezionismo impegnato», ossia a valenza anche politica, in quanto sensibili a una «motivazione compensatoria» intesa a indennizzo della brusca cesura che il 1814-15 aveva arrecato alla loro fortuna sociale.²⁷ Nella sua villa di Osnago – dunque, più facilmente, si è già visto, nelle ville in campagna piuttosto che nei palazzi di città – a testimonianza del rapporto con il passato napoleonico

va ricordata la presenza di un busto di Napoleone, opera forse di Antoine-Denis Chaudet, e di stampe francesi dedicate all'epopea del generale, tra cui un esemplare della già citata fortunata stampa di Jazet da Vernet su *Gli Addii di Fontainebleau* e persino stampe sulle *Trois Glorieuses* del luglio francese: un documento del persistente orientamento politico di Francesco Arese Lucini, icona vivente della prima stagione di opposizione all'Austria, coinvolto nel processo milanese del 1821 e prigioniero allo Spielberg.²⁸

TOCCARE LA NOSTALGIA

L'epica narrata non avrebbe tuttavia sortito l'effetto di spartiacque esistenziale se non fosse stata resa tangibile e veicolabile attraverso una serie di oggetti che, già divenuti memorabilia, sicuramente amati come reliquie, potevano essere mostrati, donati, o semplicemente conservati in fondo a bauli e cassetti. Meglio addirittura se piccoli e maneggevoli, nascondibili in una tasca, da esibire di fronte all'interlocutore giusto, nel momento giusto. È questo il destino di suppellettili ma, soprattutto, di tabacchiere, medaglie, persino bottoni che nella quotidianità borghese della Restaurazione²⁹ circolarono e passarono di mano in mano replicando in maniera più o meno raffinata profili, monogrammi, icone dell'epopea napoleonica.³⁰ Statuette

24. Su questo tema si rinvia al classico studio di Della Peruta 1988. Sul mito dell'eroe si veda Mascilli Migliorini 2003.

25. Così si esprimeva Fedele Bono nella sua adesione al progetto politico della Giovine Italia lanciato da Giuseppe Mazzini nell'estate del 1831. Vedi Arisi Rota 2010, p. 120.

26. Vedi Borlandelli 2007, p. 46.

27. Vedi Mazzocca 1987, p. 80.

28. Ivi, p. 88. L'iconizzazione di Arese Lucini martire dello Spielberg venne veicolata da un quadro di Hayez del 1828. Arese Lucini morì nel 1835 e il suo patrimonio (palazzo e raccolta di quadri inclusa) venne valutato £ 322.918,28. Sul personaggio si veda Pellegrini 1962.

29. Sul «culto degli oggetti sediziosi» esploso nei dipartimenti francesi a partire dai Cento Giorni vd. Hazareesingh 2005, cap. III. Sulla valenza simbolica di oggetti e colori indossati nelle fasi di transizione e di crisi politica cfr. Fureix 2014, p. 121 ss. e, per il caso del *Midi* della Francia, Triomphe 2012. Sul caso del Risorgimento italiano si veda ora il contributo di Enrico Francia in questo stesso numero. Più in generale, sul rapporto tra storia, cultura materiale e il nuovo ruolo giocato dagli oggetti, oltre a Fruci 2011 sul caso del Risorgimento, si rinvia alla rassegna storiografica a cura di Petrizzo – Sorba 2016, e alla discussione a cura di Fruci – Petrizzo 2017.

30. Il tema è stato oggetto del contributo di chi scrive, *Dall'Aquila all' "Aquilotto". Materialità della memoria napoleonica nel Risorgimento* al panel dedicato a *Oggetti patriottici. Cultura materiale e politicizzazione del quotidiano nell'Ottocento italiano*, nell'ambito dei Cantieri di Storia VIII della SISSCO svoltisi a Viterbo dal 14 al 16 settembre 2015, e verrà sviluppato all'interno del gruppo di ricerca internazionale

di porcellana bianca o policroma di Napoleone e di ufficiali e soldati dell'*Armée* – come quelle del tamburino del primo reggimento di fanteria del Regno d'Italia e dell'ussaro ufficiale dell'artiglieria a cavallo della Guardia italiana conservate nel Museo del Risorgimento di Milano³¹ –, si offrivano quali discendenti di quella già mitica "Tavola dei Marescialli" realizzata da Jean-Baptiste Isabey³², un servizio di porcellana di Sèvres decorato coi ritratti di Napoleone e dei suoi tredici marescialli. Le tabacchiere meritano un discorso a parte in quanto strumenti affettivi di un *continuum* celebrativo dalla lunga durata che rimandano alle stesse volontà testamentarie di Napoleone, il quale elencò proprio le tabacchiere fra gli oggetti a lui più cari, destinati al figlio.³³ La cosiddetta "tabacchiera di S. Elena" ma anche quella raffigurante i funerali del 1840³⁴ sono solo alcuni dei modelli che vedono protagonista l'effigie del generale, poi dell'imperatore, infine del suo sarcofago portato

a spalla. L'interessante campione di otto tabacchiere presente nella prima sala del Museo del Risorgimento di Milano³⁵ testimonia una produzione di pregiata fattura, caratterizzata dalla presenza di cammei su porcellana smaltata, con gusto ancora settecentesco, che proprio negli anni napoleonici si erano affiancati alla tradizione delle placchette in mosaico, tipiche della produzione romana,³⁶ mentre i decenni centrali dell'Ottocento avrebbero visto imporsi piuttosto materiali quali la radica, la tartaruga e l'osso.³⁷ In versioni forse meno raffinate – purtroppo non ci restano immagini – le tabacchiere di soggetto napoleonico compaiono puntualmente negli elenchi degli oggetti sequestrati all'inizio degli anni '30 nelle abitazioni degli indiziati di appartenenza alla Giovine Italia lombarda: insieme alle stampe, alla *Histoire de Napoléon* di Jacques de Norvins, vero *long-seller* del tempo, illustrata da Denis Auguste M. Raffet,³⁸ a sonetti celebrativi – quale l'*Ode a Napoleone all'Isola d'Elba* – e a brani ricopiati a mano del testamento del "grande esule", esse formavano un reliquiario che poteva trovare posto anche nelle famiglie di artigiani, non solo di borghesi e aristocratici, i cui membri più anziani avevano militato nella *Grande Armée*.³⁹

È proprio infatti la trasmissione del passato militare sotto le insegne italiane, con tutto il carico emotivo di un presente fatto di soggezione o di marginalità, che soprattutto nel Regno Lombardo-Veneto nutre la persistenza e il periodico riemergere del ricordo:⁴⁰ basta l'esibizione di una spada,

su *Political Objects in 19th Century Europe*, riunitosi a Padova il 21 settembre 2016.

31. Museo del Risorgimento di Milano, seconda sala, vetrina dedicata al Re di Roma.
32. Jean-Baptiste Isabey (1767-1855), miniatore e ritrattista, litografo e ceramista, allievo di David, costruì la sua fortuna artistica sotto Napoleone. Tra i suoi allievi italiani vi fu il bresciano Giovanni Battista Gigola (1769-1841), già miniaturista per le famiglie bresciane dei Fenaroli e dei Lechi, poi miniatore ufficiale alla corte del viceré Eugenio, che si specializzò nella nuova tecnica dello smalto su porcellana utilizzata per versioni pregiate di cammei, miniature e tabacchiere. Su Isabey vd. Hédiard 1896. Per Gigola vedi la voce realizzata da Conti 2000 per il *Dizionario biografico degli italiani*.
33. «Lascio a mio figlio le tabacchiere, ordini, ed altri oggetti; letto d'accampamento, armi, selle, speroni, vasi della mia cappella, libri, non che la biancheria che ha servito pel mio corpo» (dal Testamento di Napoleone, cit. in Lombroso 1839, p. 217). Rivelatore anche un passaggio del *Memoriale di S. Elena* che testimonia dell'attaccamento dell'imperatore in esilio al suo reliquiario fatto di ritratti in miniatura e oggetti, tra cui appunto le preziose tabacchiere: «Aprì, poi, una cassetta da viaggio, e i suoi occhi caddero sopra i ritratti di famiglia e doni vari che aveva ricevuto. [...] una tabacchiera col ritratto di Pietro il Grande, una seconda con quello di Carlo V, una terza col maresciallo di Turenne e altre che Napoleone usava giornalmente, con i profili di Alessandro, di Cesare, di Silla, di Mitridate; poi tabacchiere con il suo ritratto circondate da una cornice di diamanti» (Las Cases 1823, trad. 1962, I, p. 176).
34. Un esemplare in radica e osso di quest'ultima è presente nei Musei Civici di Novara, che conservano anche «una tabacchiera di radiga contesta nel coperto di lastra d'oro rappresentante Napoleone» appartenuta al prefetto e avvocato Antonio Tosi, morto nel 1834. Borlandelli 2007, p. 29 e 43.
35. Museo del Risorgimento di Milano, prima sala, vetrina dedicata al Mito di Napoleone. Oltre alle tabacchiere, di cui una smaltata con i profili di Napoleone e di Maria Luisa d'Austria, si segnala un cammeo d'avorio e una medaglietta con il monogramma N circondato da una corona d'alloro.
36. Per le quali si rinvia alle informazioni sulla mostra *Minute visioni* allestita dal 25 giugno 2016 al 7 maggio 2017 presso il Museo Napoleonico di Roma (www.museonapoleonico.it).
37. Vedi Branchetti 1991.
38. La prima edizione dell'*Histoire de Napoléon* di Jacques de Norvins uscì a Parigi da Furne nel 1827 e conobbe circa ventidue edizioni, l'ultima nel 1854, con picchi nella seconda metà degli anni Trenta e dei primi anni Quaranta, dopo il ritorno a Parigi delle ceneri di Napoleone.
39. Vedi ad esempio Arisi Rota 2003, p. 63 e p. 83 per alcuni casi dell'area bresciana e milanese.
40. Un discorso a parte meriterebbe la committenza artistica di chiara matrice nostalgica filobonapartista all'interno degli ambienti degli ex ufficiali napoleonici. Un esempio signifi-

si è detto, o di un accessorio dell'uniforme vestita nei ranghi dei corpi italiani dell'*Armée* per riaccendere la nostalgia⁴¹. Ma sono soprattutto le medaglie a veicolare capillarmente la memoria e a divenire oggetto di collezionismo: dai veri e propri medaglieri, galleria delle tappe politiche e militari della vicenda napoleonica nella sua declinazione italiana⁴² – come attesta ad esempio la medaglia celebrativa dei Comizi di Lione –, a singoli pezzi che venivano usati come dono dalle autorità, a testimonianza dei servizi resi e della gratitudine ufficializzata, si trattava in alcuni casi di ricordi di pregevole valore artistico.⁴³

È nota l'operazione di recupero e rilettura dell'iconografia napoleonica voluta da Napoleone III nella propaganda del Secondo Impero. Al suo interno, l'istituzione il 12 luglio 1857 dell'onorificenza della medaglia di S. Elena conferma la forte carica identitaria veicolata dalle medaglie: una valenza tale da divenire, agli occhi delle autorità di un'Austria in affanno nel Regno Lombardo-Veneto, un vero e proprio caso politico. La medaglia, infatti, destinata ai circa 450.000 veterani delle imprese napoleoniche all'epoca ancora viventi, era stata pensata, senza distinzioni, per gli ex soldati di tutte le nazionalità che avevano combattuto nelle campagne napoleoniche, riunendo dunque simbolicamente tutti i «compagnons» di Napoleone in uno spazio del ricordo e dell'orgoglio esteso ben al di là della Francia. Coniata in bronzo sulla base dell'incisione di Albert Désiré Barre, dotata di nastro verde con

cinque righe rosse, con 50 mm. di diametro, la medaglia era sormontata dalla corona imperiale e riportava sul fronte il profilo di Napoleone rivolto a destra con testa laureata, contornato dalla scritta «NAPOLEON I EMPEREUR», mentre sul retro, anch'esso circondato di foglie di lauro, aveva incisa la scritta: «À ses compagnons de gloire sa dernière pensée, S^{te} Hélène 5 Mai 1821»⁴⁴. La scatola che la conteneva, insieme al brevetto di attestazione, era anch'essa concepita per divenire un "feticcio" in quanto recava l'immagine in rilievo dell'aquila e la scritta: «Aux Compagnons de Gloire de Napoléon I^{er}». Parole semplici, ma potentemente evocative, specialmente se accompagnate dall'inequivocabile immagine dell'aquila. Lo compresero molto bene gli anziani superstiti delle campagne francesi a Milano e nelle province lombarde, censiti grazie all'opera volontaria di alcuni giovani patrioti, come il valtellinese Giovanni Visconti Venosta, che trascorse tutto l'autunno del 1857 a raccogliere per la provincia di Sondrio le domande di assegnazione accompagnate da vecchi congedi e attestati vari, evidentemente anch'essi religiosamente conservati, per trasmetterle alla legazione francese a Torino. Il *revival* napoleonico così attivato dovette riuscire appieno se la Luogotenenza della Lombardia intervenne con una circolare datata 9 aprile 1858 proibendo d'indossare l'onorificenza senza una speciale autorizzazione governativa. Un divieto che tuttavia venne ampiamente ignorato, soprattutto tra le mura del Pio Albergo Trivulzio, l'ospizio municipale che era ormai divenuto la casa per molti veterani anziani e malati, ma anche, ben più arditamente, nel centro cittadino, dove alcuni di loro, esibendo orgogliosamente la medaglia all'occhiello, intrattenevano i giovani con i loro ricordi⁴⁵. Medaglia e racconto finirono così per improvvisare una propaganda emotivamente assai pericolosa: «Ne conobbi parecchi di questi

ficativo è la commissione affidata nel 1830-31 da Michele Varron al pittore parmigiano Francesco Scaramuzza per la realizzazione di un quadro raffigurante *San Napoleone martire*. L'olio su tela, oggi esposto nella Sala Maria Luigia del Museo Glauco Lombardi di Parma, testimonia la versatilità del culto dell'imperatore, che in questa versione ascende al cielo avvolto in un drappo bianco sostenuto da due angeli le cui vesti rossa e verde formano una chiara allusione al tricolore italiano. Sulla sacralizzazione e il culto anche visivo di Napoleone in area italiana ed europea tra 1799 e 1815 si segnala che Marco Emanuele Omes ha in corso una ricerca di dottorato presso la Scuola Normale Superiore di Pisa in cotutela con l'université Paris-Sorbonne.

41. Sulla nostalgia e sul sentimento di adesione come emozioni politiche si veda ora Corbin 2016.
42. Per cui vedi Millin 1819.
43. Vedi ad esempio, sempre per il caso novarese, l'elenco a stampa della collezione di Pietro Negri, donata alla città nel 1860, o quella di Prospero Bollini, che tra 1811 e 1813 aveva militato nei Cacciatori della Guardia Nazionale e nei Veliti Reali (Albertario-Borlandelli 2007, p. 59 sq.).

44. Se ne veda un'immagine nel sito ufficiale de I NOSTRI AVI, Forum italiano della Commissione internazionale permanente per lo Studio degli Ordini Cavallereschi, dell'Istituto Araldico Genealogico Italiano e di Famiglie Storiche d'Italia: www.iagiforum.info/viewtopic.php?f=21&t=5300&p=68692&hilit=medaglia+sant%27elena+napoleone#p68692.

45. Vedi Arisi Rota 2007, p. 127, nota 55. Secondo fonti di polizia i veterani che avevano ricevuto la medaglia furono sottoposti a sorveglianza a dispetto della loro avanzata età. Vedi Archivio di Stato di Milano, *I. R. Direzione di Polizia*, «Miscellanea storica», 1858, fascicolo 10.

vecchi soldati», ricorderà Visconti Venosta «Dopo più di quarant'anni lo adoravano ancora come un Dio, e ne parlavano commossi»⁴⁶.

DA RE DI ROMA A DUCA DI REICHSTADT: ISTANTANEE DI UN DIVERSO ESILIO

Il visitatore che oggi percorre le sale del Musée de la Légion d'Honneur a Parigi può trattenersi davanti a una vetrina nella quale un esemplare della medaglia di S. Elena è esposto sotto il piccolo ritratto di un bambino di pochi mesi in una cornice ottagonale. L'allestimento scelto per la sezione più legata alla storia della penisola italiana del Museo propone così un abbinamento visivo immediato tra il figlio di Napoleone, il Re di Roma, e l'onorificenza per gli altri "figli" dell'imperatore, i suoi soldati e camerati.

Proprio la discendenza diretta di Napoleone, non a caso, fu in grado di operare precocemente come mito figlio del mito – ad esso spesso sovrapponibile o parallelo, come in un gioco di specchi – anche grazie alla produzione iconografica. Nel linguaggio odierno lo si potrebbe definire uno *spin-off* del mito del generale/imperatore, incarnato dal bambino nato nel 1811 dal matrimonio con Maria Luisa d'Austria e insignito del titolo di Napoleone II Re di Roma (fig. 2), poi dal paffuto e boccoluto fanciullo Principe di Parma sospeso nel primo atto della Restaurazione, quindi, dopo l'azzeramento e la reinvenzione identitaria concepita alla corte di Vienna, dall'adolescente Duca di Reichstadt dai penetranti e tristi occhi azzurri.⁴⁷ E sul quale, soprattutto dopo la fine della "possibilità", cioè dopo il 5 maggio 1821, si riversò la nostalgia politica romantica degli ambienti filonapoleonici europei: l'*Aiglon*, l'aquilotto, nell'allusione in versi di Victor Hugo, era ciò che restava della possente aquila, e la persistenza della leggenda dorata è testimoniata dal dramma in versi di Edmond Rostand che, pubblicato nel 1900, portò fin sulla soglia del nuovo secolo l'eco del mito.⁴⁸



Fig. 2 - [Jules David], illustrazioni in *Storia popolare aneddotica e pittoresca di Napoleone e della Grande Armata* scritta da Emilio Marco di St-Hilaire tradotta in italiano da A. L., seguita da un compendio della storia militare italiana dal 1792 al 1815, dettata in italiano dallo stesso Traduttore, Torino, 1844, p. 398. Portoferraio, Biblioteca comunale Foresiana.

La valenza di mito, per così dire, residuale, veicolatore e riattivatore di quello principale, risalta con grande evidenza dalle parole che gli editori della versione italiana della prima e fortunata biografia del giovane sceglievano quale presentazione dell'opera al pubblico della penisola:

fluenza di un ritratto del Duca di Reichstadt appeso nella sua camera di bambino a Marsiglia. Il revival del personaggio legato al successo del dramma di Rostand è probabilmente all'origine del volume di John Grand-Carteret del 1901, dedicato proprio all'iconografia sull'*Aiglon*.

46. Visconti Venosta 1904, p. 423-424.

47. Tra la recente produzione narrativa italiana ispirata dalla figura del figlio di Napoleone si ricordano Sanvitale 1993 e Necci 2011.

48. È probabile che tra i fattori che ispirarono a Rostand l'interesse per la figura dello sfortunato giovine vi sia stata l'in-

Se bene la vita del Duca di Reichstadt, e per lo straordinario splendore che circondò la sua culla, e pei giuochi anche più straordinarii della Fortuna, cui la sua età infantile soggiacque, e pe' suoi pregi morali, e per l'immatura sua morte, offra vezzo di sua propria natura alla pubblica curiosità, presenta un' [sic] interesse anche più vivo perche si congiunge alle rimembranze di inaudita epopea, tuttavia recente alla nostra memoria, che pochi anni del nostro secolo videro principiare e finire.⁴⁹

In realtà, dunque, la narrazione del dramma politico del figlio era un pretesto per tornare a narrare il dramma politico del padre, la vera *performance* spartiacque della storia collettiva del secolo, riaccendendo così la «pubblica curiosità»:

Oggidi il dramma è finito. Nondimeno non siamo ancor lontani abbastanza dal tempo in cui venne rappresentato per poter ben comprendere l'intero nodo, o con assoluta imparzialità giudicarlo; troppe passioni sopravvivono ancora.⁵⁰

Non stupisce dunque che l'intuizione dell'editore Stella, capace di intercettare i circuiti freschi della nostalgia a un anno dalla morte del giovine, trovasse una replica nel 1841 nella seconda edizione bolognese dell'opera che, in prima di copertina, recava come immagine sintetica e potente il monogramma N circondato da raggi⁵¹, un'alternativa all'aquila parimenti circondata di raggi, presente nei frontespizi di edizioni italiane di storie popolari illustrate di Napoleone, come quella pubblicata da Fontana a Torino nel 1844 (fig. 3).

La carica emotiva della declinazione visuale del proprio erede è del resto documentata da un episodio ancora interno agli anni napoleonici, legato alla vigilia della battaglia di Borodino, narrato proprio nelle prime sequenze del racconto di Montbel e destinato a una particolare fortuna grafica. Protagonista: il dipinto eseguito da François Gérard del bambino di circa un anno,⁵² inviato da Maria Luisa a Napoleone in Russia e arrivato in riva alla Moscovia il giorno prima della grande battaglia, che «mostrava il giovane principe tra il giacente e

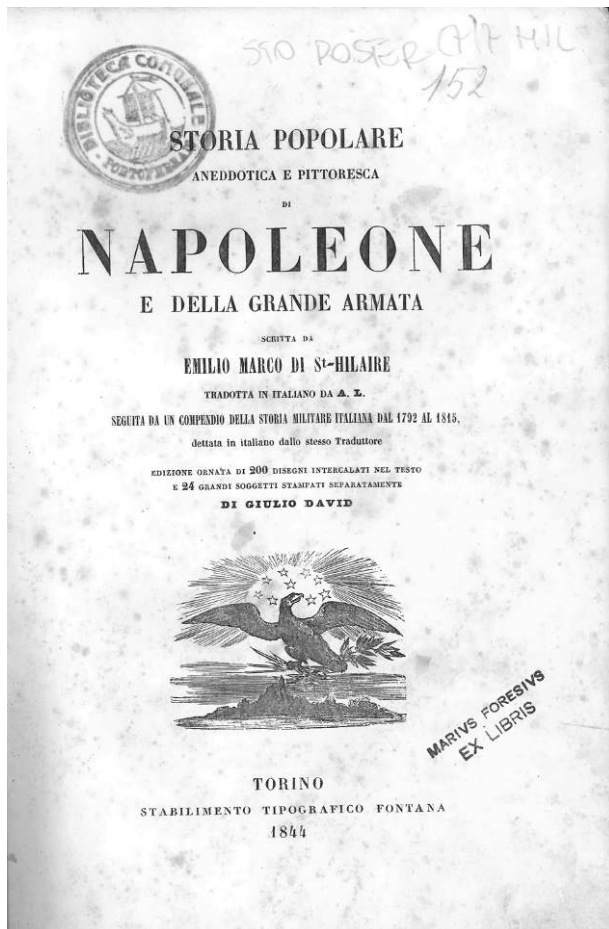


Fig. 3 – Frontespizio, in *Storia popolare aneddotica e pittoresca di Napoleone e della Grande Armata* scritta da Emilio Marco di St-Hilaire tradotta in italiano da A. L., seguita da un compendio della storia militare italiana dal 1792 al 1815, dettata in italiano dallo stesso Traduttore, Torino, 1844.

Portoferraio, Biblioteca comunale Foresiana.

il seduto su la propria culla, che trastullavasi con lo scettro e il globo del mondo».⁵³ Lontano dall'iconografia convenzionale del putto reale, quello fissato da Gérard era un bambino dallo sguardo già saggio e penetrante, anche se distaccato, nella mano destra lo scettro e nella sinistra il globo, non ostentati ma quasi assimilati a giocattoli involontari in un momento di riposo su quella culla che sarebbe divenuta ricordo e tormento per il giovane nella sua prigionia dorata a Vienna.

49. Montbel 1833, presentazione degli editori, p. 13.

50. *Ibidem*.

51. La seconda edizione fu per i tipi della Tipografia Sassi e Fonderia Amoretti di Bologna.

52. F. Gérard, *Le Roi de Rome enfant*, 1812, olio su tela, Fontainebleau, Musée National du Château.

53. Montbel 1833, p. 35.

Napoleone

Volle che quel dipinto si esponesse fuori della sua tenda, affinché tutti gli ufficiali e i soldati della sua guardia potessero contemplarlo e ritrarne, egli dicea, nuovi motivi, nuove ispirazioni di coraggio per la grande impresa cui doveano accingersi alla nuova aurora.

E così il ritratto rimase per tutta quella giornata esposto agli sguardi avidi di que' numerosi guerrieri. Venne in appresso collocato nel Kremlin nella stanza medesima da Napoleone occupata.⁵⁴

Motivatore dei suoi uomini attraverso l'immagine del suo erede (fig. 4)⁵⁵ – compagnia nella Mosca in fiamme e nell'inizio della fine –, Napoleone volle le sembianze del figlio in forma di busto sopra il suo letto anche all'isola d'Elba e poi a S. Elena, dove due "reliquie" gli giunsero da Vienna per il tramite di Madame Marchand, il cui figlio era il suo cameriere personale, grazie al viaggio del botanico Wellé, ovvero una ciocca di capelli e una lettera di pugno del bambino. Il quale intanto, prima a Parma e poi a Vienna, privato del nome della sua dinastia, per le sue fattezze aggraziate attirava l'attenzione di molti artisti, tra i quali Thomas Lawrence, che fu a Vienna nel 1819 e realizzò uno dei pochi ritratti in abiti borghesi⁵⁶, e Hummel: questi, commissionatogli un ritratto del giovinetto di ormai cinque anni, avendo chiesto quale decorazione avrebbe dovuto dipingere sul petto del bambino, si sentì rispondere con estrema naturalezza dal conte di Dietrichstein di raffigurare l'ordine di S. Stefano, «che ricevè dal nostro sovrano sin dalla cuna».⁵⁷ L'azzeramento

del passato transitava dunque anche per la rimozione visiva delle insegne di una genealogia ormai impossibile e nefasta. Se i ritrattisti di corte lo effigiavano dunque preferibilmente in divisa militare con le decorazioni austriache o parmensi (rari i ritratti in abiti borghesi), le immagini della propaganda bonapartista lo rappresentavano invece con sul petto la Légion d'Onore che aveva ricevuto dal padre al momento della nascita. Tra i molti ritrattisti attivi alla corte di Francesco I spicca certamente Isabey – il quale aveva già immortalato l'evento del Congresso di Vienna⁵⁸ –, autore di un fortunato ritratto del fanciullo boccoluto e ovviamente decorato, destinato a molteplici versioni presenti anche in collezioni private italiane. Un significativo campionario di ritratti a varie età, oli, acquerelli e tempere, forma la collezione di Guido Bellenghi, donata il 5 novembre 1932 al Museo del Risorgimento di Milano e conservata nella vetrina della sua seconda sala. Tra gli esemplari che ritraggono il giovinetto, anche un olio su tela del miniaturista austriaco Moritz Michael Daffinger, legato del 1863 di Antonio Guasconi alle Raccolte Civiche, probabilmente una versione dell'acquerello, opera dello stesso Daffinger, che il Duca di Reichstadt volle regalare al suo istitutore, il maresciallo Marmont, alla fine delle loro lezioni, a mo' quasi di congedo esistenziale⁵⁹. Lo sguardo penetrante e triste, le braccia conserte in una posa composta e sapiente, l'uniforme bianca da colonnello austriaco – tipica della sua iconografia da adolescente⁶⁰ – con le decorazioni e l'elsa della spada in bella vista, l'immagine compare all'interno dell'edizione italiana della *Storia* di Montbel, impreziosendo il volume per un pubblico catturato dallo sfortunato e romantico destino del suo protagonista (fig. 5).

Scandita dai fermo-immagini degli addii – quello al potere a Fontainebleau, quello alla famiglia, in puro contesto borghese, e quello riservato al figlioletto⁶¹ – la storia del bambino che i nostal-

54. Ivi, p. 36.

55. L'esposizione "strategica" del quadro fuori dalla tenda imperiale fu ripresa da molte storie popolari illustrate dell'epopea napoleonica, come quella di St. Hilaire tradotta in italiano e pubblicata a Torino nel 1844, da cui l'immagine è tratta.

56. Il ritratto originale di Sir Thomas Lawrence, dopo vari passaggi di proprietà, giunse nel 1943 tramite lascito al Fogg Art Museum di Cambridge (Massachusetts), dov'è oggi conservato (object number: 1943.97). Vedi Wolohojian 2003. Al Museo Glauco Lombardi di Parma ne è presente una riproduzione in versione di litografia colorata, incorniciata in ovale, anonima, pervenuta al Museo tramite un antiquario locale e databile a dopo il 1820. Essa restituisce il volto di un bambino avviato alla somiglianza col padre, privo ormai dei boccoli della prima infanzia, dalla fronte pallida e ampia solcata dal ciuffo sbieco e liscio tipico di molta ritrattistica napoleonica.

57. Montbel 1833, p. 136.

58. L'opera è del 1819. Un esemplare della stampa è conservato al Museo del Risorgimento di Milano e uno all'Hermitage.

59. Montbel 1833, p. 265.

60. Per un campione della quale utile il sito amatoriale <http://laiglonparlimage.voila.net/>

61. Per alcuni esempi si rinvia alle stampe schedate nel sito del Museo Glauco Lombardi di Parma, in particolare alla serie di sette stampe sciolte opera di Adolphe Portier e a quelle provenienti dalla Donazione Corrado Mingardi (febbraio 2012) e dalla recentissima Donazione Luigi

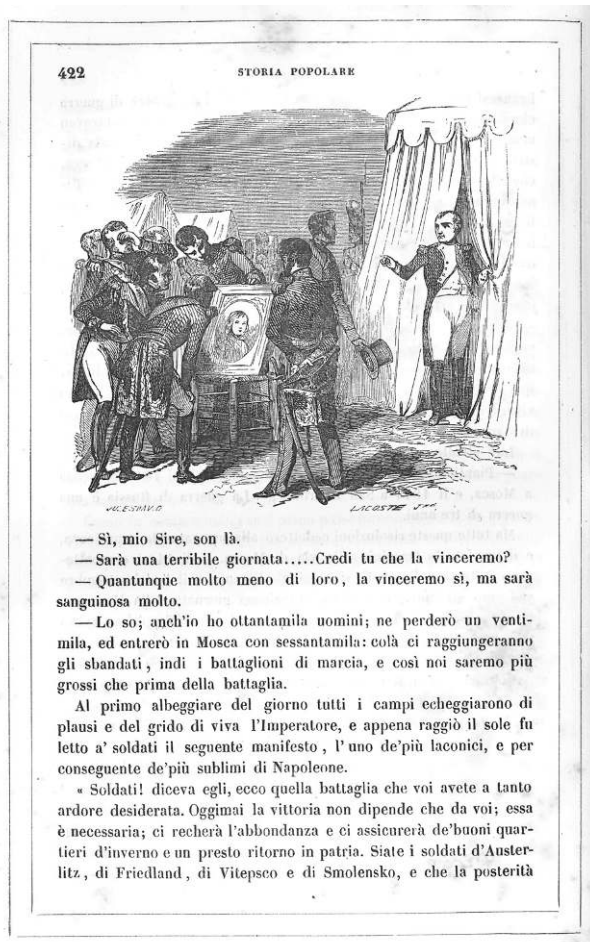


Fig. 4 - [Jules David], illustrazione in *Storia popolare aneddotica e pittoresca di Napoleone e della Grande Armata* scritta da Emilio Marco di St-Hilaire tradotta in italiano da A. L., seguita da un compendio della storia militare italiana dal 1792 al 1815, dettata in italiano dallo stesso Traduttore, Torino, 1844, p. 422. Portoferraio, Biblioteca comunale Foresiana.

gici napoleonici pensano strappato dal trono così come dai familiari, si interseca commoventemente al declino del padre. E la dimensione dell'esilio, che caratterizza il resto dell'esistenza paterna, si riverbera nell'atmosfera malinconica delle immagini del

Tavola (maggio 2014): www.museolombardi.it. Desidero qui ringraziare la direttrice del Museo, dottoressa Francesca Sandrini, per la gentile assistenza. Da segnalare anche il registro tipicamente borghese di molta iconografia che abbina il padre e il figlio in contesti di quiete domestica: un esemplare significativo è l'incisione del 1842 di Alexandre Vincent Sixdeniers da un dipinto di Charles de Steuben, *Napoleone I nel suo studio con il figlio*, conservato al Museo Napoleonico di Roma, nella quale Napoleone è ritratto intento a leggere seduto su un divano mentre il figlio dorme placidamente appoggiato sulle sue gambe.



Fig. 5 - Moriz Michael Daffinger inv., Gandini inc., *Ritratto del Duca di Reichstadt*, incisione su rame, in Guillaume Isidore Montbel, *Storia del Duca di Reichstadt*, prima versione italiana di Gaetano Barbieri, Milano, 1833, antiporta. Per gentile concessione di MIBACT-Biblioteca Universitaria di Pavia.

figlio, protagonista di un diverso esilio, costretto anch'egli alla fruizione privata di un ritratto ovale di Napoleone vestito in uniforme della Guardia, opera di Gérard, collocato di fronte all'armadio e sopra il letto nella sua stanza a Vienna.

Le immagini divengono così un surrogato del potere e un forte veicolo identitario nelle situazioni *borderline*⁶² quale in fondo sono quelle di

62. La strategia iconografica dei sovrani e dei principi in esilio offre nel caso degli Stuart nella penisola italiana un interessante esempio approfondito di recente nella tesi di Laurea Magistrale in Storia d'Europa di S. Baccolo, *Carlo Stuart in Italia 1766-1788. La Corte di un principe in esilio*, Università degli Studi di Pavia, a.a. 2013/2014, parte I e parte II per i temi della ritrattistica e della medagliistica.

padre e figlio, quest'ultimo stretto tra due lealtà, quella della memoria di bambino e quella del presente di adolescente, e per il quale l'unica lealtà che si presagisce esclusa è quella al futuro di uomo. Significativa ed emozionante, dunque, anche per il pubblico italiano, la stampa, presente nella collezione conservata al Museo Glauco Lombardi di Parma, opera di Henri-Frédéric Schopin e intitolata *La dernière heure*, nella quale il giovine moribondo siede emaciato su una poltrona di fronte al busto del padre, l'unico personaggio ritratto di cui sia visibile il volto, in un allusivo gioco di specchi esistenziali. Di qui all'iconografia della salma del Duca di Reichstadt, esposta in uniforme⁶³ con la collana di S. Stefano, il passo è breve:

Le sue fattezze, smunte pei lunghi patimenti, serbavano tuttavia un carattere di avvenenza, di nobiltà e di rassegnazione; una lieve contrazione osservavasi nelle smagrite labbra; quelle sembianze, su cui la malattia avea prodotto gli effetti dell'età, ci presenta-

vano una sorprendente somiglianza coi ritratti che si hanno di Napoleone sul suo letto di morte.⁶⁴

A undici anni di distanza dalla morte del padre, la somiglianza e la quasi sovrapposibilità dei due profili aveva così finito per frustrare il processo di estraniamento e di "asburgificazione" perseguito a Vienna nei confronti dell'*Aiglon*. Tra 1832 e 1850 altre immagini della propaganda bonapartista dagli incisivi titoli avrebbero circolato con fortuna anche in Italia, veicolando eloquenti messaggi che riportavano in campo l'energia di un'immutata devozione e la testimonianza del passaggio generazionale. Tra queste, la stampa di Jules David, *Tombeau du Roi de Rome*⁶⁵, risulta forse tra le più evocative, capace di riassumere il resistente misto di desiderio e di nostalgia che abbiamo provato a descrivere. Una cripta rischiarata solo da due lumi. Un sarcofago lineare fregiato da un'aquila circondata da un serto d'alloro. Un anziano militare in raccoglimento.

Bibliografia

- Albertario – Borlandelli 2007 = M. Albertario, S. Borlandelli (a cura di), *La memoria di Napoleone. Storia e collezionismo nella Novara dell'Ottocento*, Novara, 2007.
- Arisi Rota 2003 = A. Arisi Rota, *Il processo alla Giovine Italia in Lombardia (1833-1835)*, Milano, 2003.
- Arisi Rota 2007 = A. Arisi Rota, *Il linguaggio del controllo e della crisi: lo spirito pubblico lombardo nei rapporti dei delegati provinciali (1857-1859)*, in *Rivista storica italiana*, CXIX-I, 2007, p. 112-141.
- Arisi Rota 2010 = A. Arisi Rota, *I piccoli cospiratori. Politica ed emozioni nei primi mazziniani*, Bologna, 2010.
- Arisi Rota 2011 = A. Arisi Rota, *Pratiche e rappresentazioni del professionismo militare tra età napoleonica e Restaurazione*, in M. Ferrari, F. Ledda (a cura di), *Formare alle professioni. La cultura militare tra passato e presente*, Milano, 2011, p. 193-204.
- Arisi Rota 2018 = A. Arisi Rota, «Così brutale insulto». *Gesti iconoclasti nella penisola italiana tra 1848 e seconda Restaurazione*, in *Memoria e Ricerca*, 57, 2018, p. 61-76.
- Arrigoni – Bertarelli 1932 = P. Arrigoni, A. Bertarelli (a cura di), *Le stampe storiche conservate nelle raccolte del Castello Sforzesco*, Milano, 1932.
- Art et artistes du papier peint en France* 2007 = *Art et artistes du papier peint en France. Répertoire alphabétique*, Parigi, 2007.
- Bairati – Pivetta – Raponi 1997 = E. Bairati, M. Pivetta, N. Raponi (a cura di), *I "Fasti di Napoleone" di Andrea Appiani. Ricostruzione di un ciclo pittorico perduto*, Vicenza, 1997.
- Borlandelli 2007 = S. Borlandelli, *I Fasti di Andrea Appiani (1805-1816)*, in Albertario – Borlandelli 2007, p. 105-127.
- Branchetti 1991 = M.G. Branchetti, *Scatole e tabacchiere*, in *I nuovi quaderni dell'antiquariato*, 33, Milano, 1991, p. 67-68.
- Carpi 2013 = U. Carpi, *Patrioti e napoleonici. Alle origini dell'identità nazionale*, Pisa, 2013.
- Conrad 2017 = S. Conrad, *Storia culturale di una trasformazione globale*, in S. Conrad, J. Osterhammel (a cura di),

63. Pantaloni turchini ricamati d'argento, giubba bianca, stivali e speroni. Famoso il disegno realizzato dall'austriaco Johann Nepomuk Ender.

64. Vedi Montbel 1833, p. 345.

65. Se ne veda un esemplare nel sito del citato Museo Glauco Lombardi.

- Storia del mondo*, 4. *Verso il mondo moderno, 1750-1870*, Torino, 2017, p. 433-708 (ed. or. Monaco, 2016).
- Conti 2000 = G. Conti, s. v. *Gigola Giovanni Battista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 54, Roma, 2000.
- Corbin 2016 = A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello (a cura di), *Histoire des Émotions*, vol. 2, A. Corbin (a cura di), *Des Lumières à la fin du XIX^e siècle*, Parigi, 2016.
- Della Peruta 1998 = F. Della Peruta, *Esercito e società nell'Italia napoleonica. Dalla Cisalpina al Regno d'Italia (1797-1814)*, Milano, 1988.
- Epistolario di Pietro Giordani 1855 = Epistolario di Pietro Giordani per Antonio Gussalli compilatore della vita che lo precede*, vol. V, Milano, 1855.
- Fritzsche 2001 = P. Fritzsche, *On nostalgia, exile and modernity*, in *The American Historical Review*, 106-5, 2001, p. 1587-1618.
- Fruci 2011 = G.L. Fruci, *Il Risorgimento in tasca (e sul tavolo)*, in R. Mancini, M. Pignotti (a cura di), *Una nazione da inventare*, Firenze, 2011, p. 92-102.
- Fruci – Petrizzo 2013 = G.L. Fruci, A. Petrizzo, *Visualità e grande trasformazione mediatica nel lungo Ottocento*, in V. Fiorino, G.L. Fruci, A. Petrizzo (a cura di), *Il lungo Ottocento e le sue immagini. Politica, media, spettacolo*, Pisa, 2013, p. 5-19.
- Fruci – Petrizzo 2017 = G.L. Fruci, A. Petrizzo (a cura di), *Culture visuali e forme di politicizzazione nel lungo '800 europeo*, in *Passato e presente*, 100, 2017, p. 25-54.
- Fureix 2014 = E. Fureix (a cura di), *Iconoclasme et révolutions. De 1789 à nos jours*, Ceyzèreu, 2014.
- Grand-Carteret 1901 = J. Grand-Carteret, *L'Aiglon en image dans la fiction poétique et dramatique*, Parigi, 1901.
- Hazareesingh 2005 = S. Hazareesingh, *La légende de Napoléon*, Parigi, 2005 (ed. or. *The legend of Napoleon*, Londra, 2004).
- Hédiard 1896 = G. Hédiard (a cura di), *Les maîtres de la lithographie*, Parigi, 1890-1901, numero dedicato a J.-B. Isabey, 1896.
- Jacqué – Pastiaux-Thiriat 2010 = B. Jacqué, G. Pastiaux-Thiriat, *Joseph Dufour : manufacturier du papier peint*, Rennes, 2010.
- Las Cases 1823 = Comte de Las Cases, *Mémorial de Sainte-Hélène, ou Journal où se trouve consigné jour par jour ce qu'a dit et fait Napoléon durant dix-huit mois*, Parigi, 1823 (trad. utilizzata: Roma, 1962, 1967).
- Lehmann 2014 = U. Lehmann, *Material culture and materialism. The French revolution in wallpaper*, in A. Gerritsen, G. Riello (a cura di), *Writing material culture history*, Londra, 2014, p. 173-190.
- Leone 2016 = F. Leone, *Andrea Appiani pittore di Napoleone*, Milano, 2016.
- Lombroso 1839 = G. Lombroso, *Vita privata di Napoleone e cenni storici sopra diversi de' primarj marescialli dell'Impero francese*, Milano, 1840 (ma 1839).
- Mascilli Migliorini 2003 = L. Mascilli Migliorini, *Il mito dell'eroe. Italia e Francia nell'età della Restaurazione*, Napoli, 2003.
- Mazzocca 1987 = F. Mazzocca, *Francesco Teodoro Arese Lucini, un mecenate milanese del Risorgimento*, in *Arte Lombarda*, n.s., 3, 1987, p. 80-96.
- Mazzocca 2007 = F. Mazzoccca, *La rappresentazione della guerra nella pittura risorgimentale*, in A.M. Banti, P. Ginsborg (a cura di), *Storia d'Italia*, Annali n. 22, *Il Risorgimento*, Torino, 2007, p. 721-743.
- Millin 1819 = P. Millin, *Histoire métallique de Napoléon ou Recueil des médailles et des monnaies qui ont été frappées depuis la première campagne de l'Armée d'Italie jusqu'à son abdication en 1815*, Londra, 1819.
- Montbel 1833 = G.-I. Baron Montbel, *Storia del Duca di Reichstadt*, prima versione italiana di Gaetano Barbieri, Milano, 1833.
- Necci 2011 = A. Necci, *Il prigioniero degli Asburgo. Storia di Napoleone II re di Roma*, Padova, 2011.
- Pace 2013 = M. Pace, *Circuiti della memoria napoleonica nell'Italia della Restaurazione*, in M. Bossi (a cura di), *Giovan Pietro Vieusseux. Pensare l'Italia guardando all'Europa. Atti del convegno di studi, Firenze, 27-29 giugno 2011*, Firenze, 2013, p. 315-324.
- Pellegrini 1962 = E. Pellegrini, s. v. *Francesco Teodoro Arese Lucini* in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. IV, Roma, 1962.
- Petrizzo – Sorba 2016 = A. Petrizzo, C. Sorba (a cura di), *Storia e cultura materiale: recenti traiettorie di ricerca*, in *Contemporanea*, XIX-3, 2016, p. 439-482.
- Sanvitale 1993 = F. Sanvitale, *Il figlio dell'Impero*, Torino, 1993.
- Stewart 1984 = S. Stewart, *On longing: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*, Baltimore, 1984.
- Triomphe 2012 = P. Triomphe, *La symbolique à fleur de peau. Dessus de la politique et dessous de la politisation dans le Midi de la France*, in *Annales du Midi*, 124-280, 2012, p. 473-488.
- Visconti Venosta 1904 = G. Visconti Venosta, *Ricordi di gioventù. Cose vedute o sapute. 1847-1870*, Milano, 1904.
- Wolohojian 2003 = S. Wolohojian (a cura di), *A private passion: 19th-century paintings and drawings from the Grenville L. Winthrop collection, Harvard University*, New York, 2003, n. 178, p. 401-402.

