

1809
Brera
2009


Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica


Ministero per i Beni
e le Attività Culturali

inBrera
Pinacoteca


Accademia di
Belle Arti di Brera

Il ritorno di Napoleone Il gesso di Canova a Brera restaurato

5 maggio 2009

a cura di Matteo Ceriana

Un camion per trasporti eccezionali, una gru, tre muletti, dieci uomini specializzati nella movimentazione delle opere d'arte, una struttura appositamente studiata per assicurare la statica del pavimento: questi solo in parte i mezzi impegnati per quattro giorni dal personale della Soprintendenza per accogliere il monumentale gesso di *Napoleone in veste di Marte pacificatore* di Antonio Canova, che dopo **duecento anni** torna in uno dei saloni della Pinacoteca.

Il gesso infatti era stato collocato in una delle sale della *Nuova Grande Galleria* ricavata nel vano superiore della chiesa soppressa di Santa Maria di Brera, a ricordo del grande patronatore della Pinacoteca, così come si ricava dalla stampa di Michele Bisi allegata alle copie del vice re Eugène de Beauharnais dell'edizione della *Pinacoteca del Regio Palazzo delle Scienze e delle Arti* di Robustiano Gironi.

Alto più di tre metri e pesante quasi due tonnellate, al grande calco in gesso era capitato lo stesso sfortunato destino di tanti monumenti e immagini dell'Imperatore e Re d'Italia dopo la battaglia di Waterloo: alcuni furono distrutti, altri danneggiati, altri ancora rimossi e custoditi in luoghi appartati, affinché non fossero esposti alla pubblica vista. Fra questi i *Fasti di Napoleone* di Andrea Appiani, rimossi dalla Sala della Cariatidi e ceduti all'Accademia nel 1828, e la grande statua in bronzo di Napoleone che, giunta a Milano nel 1812, trovò solo nel 1859 la sua collocazione definitiva proprio nel cortile d'onore del Palazzo di Brera. Quest'ultima era stata commissionata al Canova da Eugène de Beauharnais, che aveva potuto ammirare nello studio romano dell'artista la monumentale statua in marmo ordinata dallo stesso Napoleone e ora ad Apsley House, residenza londinese del Duca di Wellington.

Per il bronzo, da realizzare a cera persa, era necessario prima eseguire un calco in gesso dell'originale: Canova ne ordinò ben cinque, realizzati da Vincenzo Malpieri nel 1808, e per essi fu subito individuata una destinazione: una copia sarebbe andata al fonditore, una a Napoli, una a Lucca, una all'Accademia di Francia e l'ultima al suo amico Daniele Francesconi, per la biblioteca dell'Università di Padova.

E' questo il calco in gesso che, dopo una serie di vicissitudini, giunse, assai malconcio a Milano: il Francesconi, infatti, non fu in grado di sostenerne l'elevato costo (più di 330 scudi); le casse che lo contenevano rimasero a lungo presso i magazzini della dogana della città patavina, fin quando dopo una serie di trattative il Governo del Regno d'Italia acquistò la statua per destinarla all'Accademia Reale di Belle Arti. Rimosso dai Saloni Napoleonici già nel 1814, conservato negli scantinati dell'Accademia, ricoverato poi nell'aula V, il grande gesso è stato ritirato nel novembre del 2008 per essere affidato alle cure di Daniele Angellotto di Firenze.

Il restauro, diretto da Matteo Ceriana della Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici della Lombardia Occidentale, ha restituito al gesso il suo originale valore, recuperandone la qualità, la definizione dei particolari e delle rifiniture che ne fanno un'opera unica, quale era nelle intenzioni dello stesso Canova, che dedicava ai gessi le stesse cure e attenzioni riservate alle sculture in marmo.

Ne è dimostrazione il gesso ora riesposto nella sala XIV della Pinacoteca, finito con grande attenzione, ripulito dai segni dei tasselli, accuratamente lucidato a imitare quasi l'effetto di una materia crisoelefantina, su cui contrastavano il bastone, il globo e la *Vittoria* in oro brunito. Né minore attenzione fu posta dall'artista al piedistallo, ora recuperato nella sua forma e colore originale, a simulare una base in porfido rosso, con il motto oraziano dipinto in lettere tridimensionali, di cui purtroppo si è potuta recuperare solo la forma delle lettere. Se alcune parti sono state integrate, come per esempio la spada oggetto di furto in epoca imprecisabile, rimane il problema della *Vittoria*, rubata anche dalla scultura in bronzo del cortile e mai più ritrovata e per la quale si spera di poter trovare, magari grazie a una generosa donazione, risorse bastanti per ricalcarlo sull'unico originale rimasto, quello dell'esemplare inglese.

informazioni tecniche

Sede	Pinacoteca di Brera, Sala XIV Via Brera, 28 - Milano
Periodo	dal 5 maggio al 31 dicembre 2009
Orari di apertura	8.30 -19.15 da martedì a domenica (la biglietteria chiude 45 minuti prima) Chiuso il lunedì, 1 gennaio, 1 maggio, 25 dicembre
Biglietto d'ingresso	euro 10,00 intero euro 7,50 ridotto per cittadini dell'UE e dello SEE di età compresa tra i 18 ed i 25 anni e docenti delle scuole statali dell'UE e dello SEE Gratuito cittadini dell'UE e dello SEE minori di 18 anni o maggiori di 65 anni, membri I.C.O.M., guide e interpreti turistici, personale del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, studenti, giornalisti, portatori di handicap e accompagnatore Abbonamento bicentenario euro 20,00 dà diritto all'ingresso illimitato alla Pinacoteca di Brera fino al 15/02/2010, al noleggio scontato dell'audioguida doppia, a sconti presso il bookshop di Brera e presso la libreria Electa Koenig del Mondadori Multicenter Duomo, a sconti presso mostre d'arte in altre sedi, a sconti presso esercizi commerciali convenzionati (www.assobreracom)
Prenotazioni	obbligatoria per i gruppi facoltativa per i visitatori singoli euro 1,50 a persona, gratuita per le scuole tel. 02.89421146 - 199199111 www.brera.beniculturali.it
Audioguida	euro 3,50 individuale/doppia per i titolari dell'Abbonamento Bicentenario euro 5,50 doppia



Visite guidate	euro 62,00 scuole euro 83,00 gruppi euro 100,00 lingua straniera tel. 0289421146 - 199199111
Informazioni Soprintendenza BSAE Milano	<i>Segreteria</i> tel. 02.72263204-203 segreteria.artimi@arti.beniculturali.it <i>Marina Gargiulo</i> tel. 02.72263268 mgargiulo@arti.beniculturali.it <i>Paola Strada</i> tel. 02.72263262 pstrada.artimi@arti.beniculturali.it <i>funzionario in servizio sabato e domenica</i> tel. 345/3695910
Attività didattica dei Servizi educativi della Pinacoteca	il sabato a maggio, dalle h.16 visita guidata gratuita max. 25 persone tel. 02.72263219 (Amedea Fariello) - 262 www.brera.beniculturali.it/Servizi educativi (materiali didattici scaricabili)
Ufficio Mostre	Valentina Maderna con Antonio Molisso e Marcello Valenti
Registrar per il Bicentenario	Mariacristina Nasoni
Ufficio Comunicazione grafica e web	Marina Gargiulo e Paola Strada con Cesare Maiocchi
Ufficio Tecnico	Angelo Rossi con Carlo Bassanini, Massimo D'Auria e Franco Raimondo
Segreteria del Soprintendente	Marzia Riboldi con Marco De Antoni e Catia Tommasin
Progetto e direzione dell'allestimento	Corrado Anselmi
Progetto strutturale della base di appoggio	Mario Myallonier
Catalogo	Electa
Ufficio Stampa Electa	Enrica Steffenini tel. 02.21563433 elestamp@mondadori.it
Immagine coordinata	Sebastiano Girardi
Immagini	www.electaweb.it



Festa per il ritorno di Napoleone con drammaturgie e musica dal vivo

Martedì 5 maggio 2009
apertura straordinaria della Pinacoteca di Brera
dalle 19.30 alle 23.30

Ingresso gratuito



Soprintendenza per i beni storici
artistici e etnoantropologici
di Milano

inBrera
Pinacoteca



Accademia di
Belle Arti di Brera

CIVITA Electa

PICCOLO
TEATRO DI MILANO • TEATRO D'EUROPA



POLITECNICO di CULTURA
delle ARTI
delle LINGUE
Scuola Civica di Milano
Istituto di Formazione
Accademia Internazionale
della Musica



ISTITUTO SUPERIORE DI STUDI MUSICALI
"CONSERVATORIO GUIDO CANTELLI"

La Pinacoteca di Brera festeggia il ritorno del gesso di Antonio Canova, posizionato dopo un lungo e paziente restauro nella sala XIV, con una serata di apertura speciale. La visita serale della Pinacoteca è accompagnata dall'alternarsi di concerti nel cortile d'onore e di letture tratte dai dialoghi fra Canova e Napoleone nella sala XIV della Pinacoteca.

Il fitto programma è stato realizzato grazie alla generosa collaborazione del Piccolo Teatro di Milano, del Conservatorio di Musica "Giuseppe Verdi" di Milano, del Conservatorio "Guido Cantelli" di Novara e dell'Accademia Internazionale della Musica - Scuole Civiche di Milano, che hanno aderito con entusiasmo alle celebrazioni del Bicentenario della Pinacoteca di Brera.

Le *Conversazioni con l'imperatore* traggono spunto dal soggiorno di Antonio Canova a Fontainebleau nell'ottobre 1810, mentre lavora al busto dell'imperatrice Maria Luisa e incontra spesso Napoleone. Dei vivaci e colti dialoghi fra lo scultore e l'imperatore rimane il testo trascritto da Canova, che tratta di politica, archeologia, belle arti, conservazione dei monumenti, e naturalmente di scultura, con particolare riguardo alla realizzazione del colossale marmo, dedicato al sovrano in veste di Marte pacificatore, ora ad Apsley House. Accanto all'opera, due attori del Piccolo Teatro di Milano, guidati da Marco Rampoldi, ripercorrendo alcune pagine dei diari dello scultore, daranno voce a questi dialoghi, sorprendentemente vivi ed attuali. Alle letture si alterneranno tre concerti realizzati dalle tre grandi scuole musicali. Alcuni dei brani sono stati scelti perché strettamente legati al tema della serata: inizierà il Quartetto Afea del Conservatorio di Milano proponendo le 12 Variazioni da *"Ah! Vous dirai-je Maman"* e Arie da *Il Ratto dal serraglio* di Mozart, compositore più volte paragonato a Canova per la ricercata levigatezza del timbro e la strutturata architettura armonica e compositiva. Mozart viene ripreso anche dal complesso di fiati del Conservatorio Guido Cantelli di Novara, che accosta nel programma brani di Schubert e Hummel, artisti classici contemporanei a Napoleone seppur gravitanti in quell'orbita culturale mitteleuropea che aveva per capitale Vienna. A questo mondo apparteneva anche Haydn di cui il quartetto dell'Accademia Internazionale della Musica - Scuole Civiche di Milano, eseguirà nella terza parte del concerto il Quartetto in Sol maggiore, proponendolo assieme a un quartetto di Cimarosa, artista in passato accostato a Mozart, tanto da suscitare la curiosità di Napoleone stesso.

Programma

19.30-20.00 Cortile d'onore

Conservatorio di musica "Giuseppe Verdi" di Milano

T. Albinoni, *Sonata in sol minore*

W.A. Mozart, 12 Variazioni sul tema

Ah! Vous dirai-je Maman, K 265

Overture e arie da *Il Ratto dal serraglio*

V. Monti, *Czardas*

Quartetto Afea

Arturo Garra - clarinetto in Si bemolle

Francesca Gelfi - clarinetto in Si bemolle e corno di bassetto

Edoardo Lega - clarinetto in Si bemolle

Adriano Sanginetto - clarinetto basso

programma del 5 maggio

20.15-20.35 Pinacoteca - Sala XIV

Piccolo Teatro di Milano

Conversazioni con l'imperatore

Marco Rampoldi – regia

Luca Nucera – voce recitante

Mirko Ciotta – voce recitante

20.45-21.30 Cortile d'onore

Conservatorio “Guido Cantelli” di Novara

F. Schubert, *Grande marcia eroica in La minore*, D 885

W.A. Mozart, *Arie da Don Giovanni*

Aria Madamina il catalogo è questo

Rondò Non mi dir, bell'idol mio

Aria Vedrai, carino

Aria Dalla sua pace

Quartetto Riposate vezzose ragazze

J.N. Hummel, *Trio n. 2*

F. Schubert, *Overture in stile italiano*, D 592

Federica Peruzzini - flauto

Giulia Sottilotta - flauto

Marta Valerio - clarinetto

Anna Severina - clarinetto

Sofia Colliard - fagotto

Florian Mellaraj - fagotto

22.00-22.15 Pinacoteca - Sala XIV

Piccolo Teatro di Milano

Conversazioni con l'imperatore

Marco Rampoldi – regia

Luca Nucera – voce recitante

Riccardo Ripani – voce recitante

22.30-23.00 Cortile d'onore

**Accademia Internazionale della Musica
Scuole Civiche di Milano**

D. Cimarosa, *Quartetto in Re maggiore*

F.J. Haydn, *Quartetto in Sol maggiore*

Alice Catania - flauto

Jacopo Ogliari - violino

Michele Conni - viola

Rustem Smagulov - violoncello



Brera, in occasione delle celebrazioni del Bicentenario della sua apertura, giunge a un appuntamento importante della sua storia: guardiamo oggi al suo futuro come a un museo che risponde oggi, con una nuova e dinamica progettualità, al costante aumento di pubblico, a una domanda di cultura sempre più ampia e articolata. La spinta alla risoluzione di antichi impedimenti, in un'ottica di collaborazione fattiva, ha visto dialogare il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, il Comune di Milano e il Ministero della Difesa, che con una strategia comune hanno individuato come urgente priorità per la città la valorizzazione dei suoi beni culturali.

La nuova stagione non potrà prescindere da un nuovo assetto, attuabile anche grazie alla disponibilità di nuovi spazi e al trasferimento di alcune attività dell'Accademia. Il quadro attuale richiede attenzione e cautela d'intervento, ma non deve sfuggire il valore del momento attuale che, grazie al contributo di tutti, finalmente, permette di realizzare un progetto ambizioso.

Assume perciò un significato simbolico il restauro del calco in gesso dalla statua di Napoleone, realizzato da Antonio Canova per la fusione in bronzo, a ricordo della fondazione della Pinacoteca: un enorme calco tratto dalla scultura in marmo, realizzata dallo stesso Canova, attualmente conservata a Londra. L'allestimento si ispira a quello proposto nel 1809, quando l'imponente opera fu collocata nella Nuova Galleria Reale, secondo le indicazioni di collocazione fornite dallo stesso artista. Il progetto di riportare al piano Pinacoteca una così colossale scultura, a lungo depositata in una delle aule dell'Accademia di Belle Arti, ha richiesto l'impegno della Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici della Lombardia Occidentale, la disponibilità e la collaborazione dell'Accademia di Belle Arti di Brera, il sostegno anche economico dell'Associazione Civita e della casa editrice Electa, già partner nelle manifestazioni del Bicentenario.

È stato condotto un restauro attento, a cura di Daniele Angellotto e diretto da Matteo Ceriana, che permette oggi di ammirare nuovamente un'opera d'arte di straordinaria fattura, un monumento in bilico tra scultura e architettura, espressione stessa della storia della Pinacoteca.

Con l'occasione si espone anche la Scrittura privata sottoscritta il 13 gennaio 1808 da Antonio Canova e da Francesco e Luigi Righetti per la fusione in bronzo della statua di Napoleone Bonaparte ora al centro del cortile del Palazzo di Brera.

Il prezioso documento è stato acquistato dall'Associazione Civita e dalla casa editrice Electa ed è stato donato alla Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici della Lombardia Occidentale. Brera sembra, così, intraprendere un percorso nella propria storia, radice autentica del proprio futuro.

Mario Turetta

Direttore Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Lombardia

Se la storia delle istituzioni del Palazzo di Brera come sede di istituti culturali finalizzati allo studio e alla ricerca inizia nel XVI secolo con i Gesuiti e continua con Maria Teresa e Giuseppe II d'Asburgo nel fervore delle riforme illuministe che contrassegnarono la storia milanese alla fine del XVIII secolo, la storia del legame tra Accademia di Belle Arti e Pinacoteca si colloca al 1796 con l'arrivo a Milano delle truppe napoleoniche. La strategia politica e culturale del Bonaparte si basava infatti sul desiderio di fondare un museo come occasione non solo per la sua fama, ma anche per creare un luogo di conoscenza e istruzione dove far rivivere i principi ideologici della rivoluzione francese. In realtà già l'Accademia da alcuni anni, nella figura del suo segretario Carlo Bianconi (1778-1801), aveva iniziato a raccogliere incisioni, disegni, gessi, calchi e dipinti per usarli come modelli per gli allievi, ma fu solo con Napoleone ed Eugenio di Beauharnais, suo figliastro e viceré dal 1805, che si pensò a un museo come istituto a sé stante che rappresentasse la pittura italiana e le scuole regionali.

L'idea e la realizzazione del museo nacquero in seno all'Accademia grazie a personaggi straordinari, come Giuseppe Bossi e Andrea Appiani, commissario per le Belle Arti e addetto alle requisizioni. Nel 1805 la storia dei rapporti tra Accademia e Museo vede un'ulteriore svolta determinata dall'incoronazione di Napoleone re d'Italia a Milano. Davanti alla nuova piega imperialista incarnata dal nuovo ministro degli Interni, Ludovico di Breme, che, senza rispettare la costituzione democratica dell'Accademia aveva nominato nuove figure come il presidente e l'architetto del palazzo, Bossi si ritirò e nel 1807 consegnò irrevocabili dimissioni. Fu così nominato conservatore delle collezioni l'infaticabile Andrea Appiani.

L'impronta dei nuovi musei francesi, come il Musée des Monuments français di Alexandre Lenoir e come il Louvre di Vivant Denon sono i modelli ai quali fu conformata la prima esposizione delle raccolte dell'Accademia. Al pian terreno le Antichità lombarde e al primo piano, ricavato dalla trasformazione della chiesa di Santa Maria di Brera, fu collocata la Pinacoteca, che fu inaugurata il 15 agosto 1809. Con impronta grandiosa l'architetto Pietro Gilardoni aveva progettato un'infilata di saloni, comunicanti attraverso aperture nobilitate da colonne classiche, in fondo ai quali era posto il calco di una grande invenzione canoviana rappresentante Napoleone come Marte pacificatore, giunto a Milano prima che la fusione in bronzo venisse collocata nel cortile del Palazzo di Brera. Il grande gesso dominava sui primi arrivi in Pinacoteca: i teleri di Carpaccio, il Cristo nell'orto di Paolo Veronese, la pala di Sant'Agostino di Gerolamo Genga, la Madonna greca di Giovanni Bellini e la Predica di san Marco ad Alessandria d'Egitto di Gentile e Giovanni Bellini.

Ma prima ancora che un simbolo delle origini della Pinacoteca questo grande gesso è un simbolo del legame stretto tra Accademia e Pinacoteca. Non solo e non semplicemente per le origini del Museo che Napoleone volle fondare come costola dell'Accademia, ma per quel senso di mutuo scambio in chiave di dinamismo, di sperimentazione, di eccezionale stagione formativa, di ambiente europeo, di scena affollata di docenti e allievi di grandissimo spessore intellettuale che questo grandioso gesso rappresentava.

È con un certo tremore e con emozione che rivediamo la grande scultura in Pinacoteca, coscienti che questa eroica figura ricca di pathos in realtà ci indica i termini severi di un ammonimento non solo per la conservazione di questo gesso e del patrimonio artistico e documentario dell'Accademia, ma soprattutto ci impone di individuare responsabilmente la via di un futuro di collaborazione intorno ai grandi valori dell'arte, della creazione artistica, della conservazione museale, e

soprattutto della creazione di un museo nel quale le due realtà siano in qualche modo integrate tra di loro, e dove il percorso didattico offra anche la storia dell'Accademia, delle sue origini e delle grandi idee progettuali che ne uscirono, idee sulle quali fu costruita, per citare un esempio, la nuova immagine grandiosa della città napoleonica.

Il futuro progetto museale di Brera, infatti, pone in primo piano – per l'inizio della visita del pubblico – proprio la storia del palazzo e soprattutto la messa a fuoco dei valori dell'Accademia, visibili fin dal cortile e dall'entrata. Un posto primario avranno, infatti, tutte le opere scultoree poste sotto gli archivolti, sul loggiato, sugli scaloni e nei punti più scenografici del palazzo, dove sono collocati busti e statue a memoria di artisti, letterati, uomini di scienze e benefattori, che per tutto l'Ottocento furono posizionati in base agli statuti di Giuseppe Bossi e che dovevano costituire la memoria e il modello per i giovani artisti. Infine è giusto tenere presente che lo stesso intervento di restauro realizzato nell'ambito del Bicentenario della Pinacoteca sul grande gesso canoviano di proprietà dell'Accademia è la prova dello spirito di collaborazione tra i due enti, e del comune desiderio di fare della memoria un valore dinamico e costruttivo sul quale fondare il futuro museo.

Conservato in un'aula della scuola di decorazione dell'Accademia parallelamente alla caduta di Napoleone, il gesso ora recuperato è stato restaurato dalla Soprintendenza per i Beni Storici Artistici con i contributi di Associazione Civita e della casa editrice Electa per opera di Daniele Angellotto sotto la direzione di Matteo Ceriana in occasione del Bicentenario della Pinacoteca di Brera. Il documento originario per la fusione è stato recentemente acquisito alla Pinacoteca con il contributo munifico di Civita, così che contratto e monumento si trovano ora ineluttabilmente riuniti.

Sandrina Bandera

Soprintendente per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici di Milano
Direttore della Pinacoteca di Brera

Il calco in gesso del gran Napoleone, il colosso imponente di Antonio Canova, risale, come nel 1809, gli scaloni di Brera. Da una delle aule del cortile, dove è stato conservato per molti anni, suscitando nell'immaginario degli studenti il senso di grandezza di una scuola che oggi vanta il tasso di internazionalizzazione più alto tra le istituzioni di livello terziario in Italia, ritorna di nuovo nei saloni della Pinacoteca, per il Bicentenario della sua inaugurazione.

La versione in bronzo del Marte pacificatore, collocato nel 1859 dai patrioti lombardi nel centro del cortile, dopo decenni di oblio, a gloria perenne del vero padre della patria è divenuta il simbolo, il genius loci del palazzo. Oggi, come allora, questo testimone fatale, così profondamente confitto nella storia di Brera, è ancora in grado di farsi portatore dei significati del presente, saturandone i luoghi con la sua presenza.

Il calco lascia le stanze del lavoro, cui l'aveva relegato prima la sfortuna politica, quindi quella critica, spettatore a volte silenzioso a volte partecipe di decenni di insegnamento accademico, dapprima ospite degli studenti di Architettura, quindi di Scenografia, poi via via di Decorazione, Plastica Ornamentale, Scultura, quindi di nuovo Scenografia, con qualche intermezzo del liceo Artistico che fino ai primi anni settanta ha convissuto con l'Accademia.

Da studente ricordo agli inizi lo scultore Alloati con Giancarlo Marchese giovane assistente, quindi Pancera. È stata la mia prima aula del corso di Scenografia che dal 1979 ho tenuto a Brera. Un'aula che ho amato proprio per questa paterna presenza. Poi come direttore ho resistito alle richieste di spostamento dell'ingombrante calco. La didattica stava cambiando, le aule si avviavano a divenire non solo momenti di lavoro ma anche di elaborazione teorica. I docenti chiedevano muri bianchi, vuoti. Ma ho sempre resistito alle richieste. Nei miei progetti c'è sempre stato quello della nascita di una Gipsoteca e procrastinavo lo spostamento per identificare una sistemazione definitiva. Nel nome di Canova ora il gran gesso si ripropone in galleria quale medio magnifico dell'eterno paragone delle arti.

Riconferma un legame rinnovato fra la scuola e il suo museo, fra l'arte del presente e quella del passato, per un progetto che non può che vedere ricomposta, nella consapevolezza di una storia condivisa, l'anima unica di una sola Brera. Alla fine del mio mandato, mi preme lasciare questo auspicio a chi mi seguirà, una consegna di speranza e di buona volontà che mi auguro non vada smarrita.

Fernando De Filippi
Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Brera

L'opera di Canova a Brera e la committenza napoleonica

Sandrina Bandera

Il calco in gesso di Napoleone giunse a Milano nell'aprile del 1809. Esso era stato acquistato nel febbraio precedente per decreto del viceré Eugenio di Beauharnais, già committente del bronzo, che – esposto solo in epoca più tarda – è ora nel cortile del Palazzo di Brera. Al momento dell'arrivo, il gesso fu subito posizionato nei saloni napoleonici del Palazzo di Brera costruiti dall'Accademia di Belle Arti al primo piano del Palazzo per ospitare la nascente Pinacoteca, dove si stava con fervore e rapidità allestendo la collezione derivata per la maggior parte dai sequestri degli eserciti napoleonici e da alcune considerevoli donazioni (anche da parte dello stesso Eugenio di Beauharnais) al fine di arrivare all'inaugurazione ufficiale nel giorno del compimento del quarantesimo genetliaco dell'imperatore Bonaparte, il 15 agosto dello stesso anno. La sistemazione originaria del gesso è illustrata dalla stampa di Michele Bisi allegata alle copie di Beauharnais dell'edizione della *Pinacoteca del Regio Palazzo delle Scienze e delle Arti* di Robustiano Gironi (1812).

Il posizionamento nello spazio grandioso dei saloni napoleonici della Pinacoteca illuminati con effetto di luce diffusa attraverso un velario al soffitto sembrava garantire le condizioni espositive richieste dall'autore, piedestallo alto non meno di tre piedi parigini e illuminazione proveniente dall'altezza di dieci piedi. Tuttavia il grandioso effetto generale, dovuto alla presenza della scultura all'interno delle sale costruite secondo moderni principi di architettura museale ispirati alla classicità, fu sicuramente il risultato di una scelta scenografica, fortemente simbolica, ispirata all'antico in parallelo con le tematiche classiche diffuse sul piano letterario da Vincenzo Monti. Per altro la fortuna dell'iconografia di Napoleone in vesti classiche era sicuramente milanese, dovuta – come spiega Fernando Mazzocca in questo catalogo – ad Andrea Appiani e a Giuseppe Bossi.

Nella lunga vicenda fatta di mecenatismo e di collezionismo che caratterizza il rapporto tra la famiglia di Napoleone e Canova, si deve riconoscere che egli fu lo scultore ufficiale della famiglia Bonaparte. Per Napoleone stesso egli eseguì due busti e questo enorme colosso dove Napoleone appare divinizzato con vesti all'antica come “Marte pacificatore” (marmo 1803-1806 ora a Apsley House, replicato in bronzo per Milano nel 1809 e cinque gessi, come in questo catalogo è indicato da Paolo Mariuz e da Augusto Giuffredi, tra cui quello di Brera), che, a causa di una evidente connotazione politica, andava al di là dei limiti estetici della scultura antica per rientrare nel sistema del potere del governo napoleonico.

Canova aveva saputo realizzare l'ispirazione di Winckelmann e dell'età neoclassica, secondo la quale l'unica via per diventare grandi è l'ispirazione all'antico e l'imitazione della scultura classica. La sua fu una sfida grandiosa nei confronti dell'arte greca, considerata inarrivabile. Continuando a ispirarsi al sistema simbolico della mitologia e a un codice di forme che poneva come oggetto il nudo, creò in realtà qualcosa di nuovo. Per questo Stendhal di lui dice che non aveva imitato i greci, ma che come loro aveva inventato una nuova bellezza. Tra le opere anticheggianti del Canova ricordiamo i due grandiosi marmi del *Creugante* (1705-1801) e del *Damosseno* (1795-1806), acquistati da Pio VII per i Musei Vaticani, in sostituzione dei capolavori antichi inviati a Parigi dopo il Trattato di Tolentino del 1797. I modelli di Canova per questi due giganti ispirati alle virtù dell'antichità furono i due colossi di Montecavallo, allora ritenuti opera di Fidia.

Così come per i grandiosi eroi in marmo vaticani, anche per la figura di Napoleone, nelle varie versioni, al disotto della severa monumentalità eroica vi è una straordinaria forza dinamica nel modo con cui il volume della poderosa figura riesce a dominare lo spazio e nel gioco dei muscoli e delle vene in tensione, che affiorano sulla superficie pulsante. Si tratta in ultima analisi dell'interpretazione canoviana dell'eterna lotta dell'uomo contro il destino.

L'arrivo a Milano del gesso canoviano nel 1809 costituisce uno dei molti segni con i quali si espresse il governo napoleonico. Il periodo fu infatti il culmine della conquista del Bonaparte in Italia, dato che lo stesso anno segnò sia la costituzione del governo del Granducato di Toscana sottoposto alla principessa Elisa, sia e soprattutto la conquista di Roma e la sua proclamazione in città imperiale e libera.

Dal 1805 al 1809, passando sopra alla tradizione giuridica, Napoleone promulgò a Milano nove statuti che sostituirono la costituzione in vigore. Ma nessun periodo della storia costituzionale dell'Europa fu più incostituzionale. Tuttavia questa fase fu feconda di innovazioni sociali e di rinnovamenti fondamentali per la creazione di una nuova immagine del territorio, dei quali il solo Napoleone può definirsi l'animatore e il direttore. Il quinto statuto fu il più importante: parlava dell'istituzione di un viceré, e ne fissava le attribuzioni. Napoleone mise sotto silenzio, privandoli di ogni potere, i collegi elettorali, dato che tutta l'attività politica fu praticamente trasferita a Parigi presso l'imperatore. Anche il Senato, sorto con il quinto statuto, era un organo semplicemente consultivo, cioè un "Magistrato di revisione".

Nel complesso la città di Milano, che a quell'epoca contava circa 150.000 abitanti, assunse un'aria più signorile: le strade furono tutte pavimentate e illuminate con lampade a petrolio, si organizzò il servizio pubblico di carrozze, fu compiuta la facciata del Duomo a opera dell'architetto Carlo Amati di Monza, succeduto a Leopoldo Pollak di Vienna, morto nel 1806, coadiuvato da Giuseppe Zanoja, segretario dell'Accademia di Belle Arti e architetto onorario del Duomo. Si bonificò lo spazio allora paludoso intorno al Castello, per disegnare un piano urbanistico grandioso, ispirato ai trionfi dell'antichità, il Foro Bonaparte, che divenne luogo ameno di passeggiate. Si progettò, senza mai realizzarla, una piazza a fianco del teatro alla Scala, dove avrebbe dovuto essere eretto un importante segno del governo imperiale: un monumento a Napoleone che in realtà rimase sulla carta. Non solo l'intero piano urbanistico della città fece un salto di qualità con vie più larghe e più lunghe, ma anche tutto il territorio fino al Sempione.

Rispetto alle altre conquiste francesi in Europa, come nei Paesi Bassi e in Germania, il governo francese vide la possibilità di creare in Italia una "rivoluzione modello", conquistando la fiducia delle menti "più illuminate", subordinando i principi di libertà alle condizioni locali. Ma ben presto la continua interferenza politica dei francesi, anche nelle tasse e tributi, finì col favorire forti tensioni nei confronti di Napoleone. Il segno del cambiamento dei tempi nei confronti di Napoleone è in qualche modo simboleggiato dal destino subito dal bronzo del Canova, pervenuto a Milano nel 1812, dopo che esso era stato commissionato dallo stesso principe Eugenio di Beauharnais nel 1807. Realizzato grazie all'utilizzo dei cannoni di Castel Sant'Angelo, era stato fuso a Roma dal fonditore Luigi Righetti in due tentativi, a causa della cattiva riuscita della prima fusione. Esso era nelle attese dei milanesi almeno dal 1801, come risulta da una dichiarazione di Giovan Battista Sommariva, allora presidente del Governo provvisorio della Repubblica Cisalpina, con cui egli si impegnava a decorare il Foro Bonaparte con una scultura che rappresentasse il generale trionfatore di Marengo incoronato dalla Vittoria.

Per il Napoleone bronzeo fu inizialmente pensata la sede del cortile del Palazzo del Senato, e, per studiarne la collocazione fu nominata una commissione formata da Luigi Cagnola, Luigi Canonica e Giocondo Albertoli. Con relazione del 18 settembre 1812 indirizzata al presidente dell'Accademia si propose di situarla (su un piedestallo disegnato dall'architetto Cagnola) nel primo cortile, sulla linea centrale della facciata ma spostata verso il fondo, per consentirne un'adeguata visione sia dal percorso stradale che dall'interno del cortile. Il Ministero dell'Interno approvò la scelta, ma il progetto non trovò alcun esito. Travolta ormai la fortuna politica e militare di Napoleone, come spiega Daniele Pescarmona in questa pagina, il bronzo (assieme al calco in gesso) fu abbandonato, pur verificandosi all'occasione ricorrenti e inefficaci riscoperte, nei depositi dell'Accademia. Esso riemerse alla luce del sole all'epoca dell'arrivo in Lombardia di Napoleone III e nel 1859 fu innalzato su un basamento temporaneo nel cortile d'onore del Palazzo di Brera al di sopra di un piedestallo ornato con aquile e fregi progettato da Luigi Bisi. Inaugurata nel 1864 la grande statua bronzea, imponente al centro del cortile, costituisce il simbolo riconosciuto universalmente del Palazzo di Brera.

Il percorso dell'iconografia napoleonica a Milano tra celebrazione storica e ritratto divinizzato

Fernando Mazzocca

Quando Antonio Canova il 12 ottobre del 1810 incontrò l'imperatore nel castello di Fontainebleau ed ebbe con lui la prima di una serie di conversazioni, alla presenza dell'imperatrice Maria Luisa di cui doveva fare il ritratto, la statua colossale in marmo rappresentante *Napoleone come Marte pacificatore*, già terminata dal 1806, era da luglio che si trovava in viaggio, via mare, e sarebbe arrivata a Parigi solo all'inizio dell'anno successivo, quando verrà tolta dalla sua cassa e presentata al Louvre il 16 marzo¹. Sembra doversi riferire a questo capolavoro discusso, destinato come sappiamo a una accoglienza polemica, quella sequenza, spesso citata per il suo straordinario interesse, del dialogo, dove lo scultore ricordava come avessero discusso “dei costumi di vestire le statue ed io gli dissi che con i calzoni, così alla francese, come Egli era vestito, nemmeno Domine Iddio potrebbe fare una bella cosa, che il linguaggio dello scultore era il nudo ed il panneggiamento conveniente a quest'arte, che noi abbiamo come i poeti la nostra lingua, che se il poeta parlasse alla tragedia come si parla in strada, tutti sgriderebbero che così parimenti è la scultura, che il vestito presente è il parlare di strada inconvenientissimo per l'artista”².

Canova, in questa rara dichiarazione di poetica, rivendicava dunque la sua scelta di aver voluto rappresentare Napoleone nudo, proprio in nome della specificità del linguaggio di un'arte che si ricollegava all'antico e alla tradizione italiana del bello ideale, negli stessi termini in cui la produzione drammaturgica, rilanciata dall'esempio di Alfieri, aveva ribadito l'unità di luogo e di tempo resa nella dimensione eroica della tragedia in versi. L'argomento ritornava al centro della discussione, quando affrontando di nuovo le problematiche del genere monumentale, nel merito della statua equestre di Napoleone che lo scultore stava progettando per Napoli³, l'imperatore “chiese come era vestita, io dissi all'eroica ed Egli soggiunse ‘Perché all'eroica? Piuttosto nuda con clamide’, Egli disse. Dissi che nuda con clamide a cavallo, comandando all'armata, non conveniva; che all'eroica conveniva a tutti i tempi perché [è] l'abito dei generali antichi e de' quasi tutti i re e generali moderni rappresentati in bronzo. Si persuase e mi pare anco che gli piacesse la mia idea di averlo rappresentato in atto di andare avanti e di accennare all'armata ch'el seguitasse”⁴. Subito dopo, a conferma dell'interesse al rispetto delle convenzioni che imponeva il genere monumentale, l'imperatore denunciava il caso della “statua in bronzo del generale Desaix⁵ dicendomi che è una *cojonerie* che aveva sopra le parti certa cintura ridicolla, etc”⁶.

La questione dell'uso del costume moderno o piuttosto del nudo con clamide o veste eroica all'antica nella rappresentazione in scultura degli uomini illustri, destinata a diventare d'attualità in Italia nell'ambito della polemica tra classici e romantici in particolare nella Milano del “Conciliatore”⁷, in Francia si era posta molto prima ed era stata risolta a favore della fedeltà storica, e quindi delle figure vestite con gli abiti realmente indossati dai personaggi celebrati. Siamo nell'ambito dell'arte di stato, quando, a iniziare dal 1776, il conte d'Angiviller il potente direttore dei Bâtiments du Roi aveva commissionato la celebre serie di statue dei grandi personaggi della storia francese destinata alla Grande Galerie del Louvre⁸. Gli scultori ingaggiati, tra cui Jean-Antoine Houdon⁹, si uniformarono alla regola per cui ciascun uomo illustre dovesse essere rappresentato con assoluta fedeltà al costume storico e nel momento più significativo della sua vita. Questa scelta veniva con-

sacrata dall'autorità dello stesso Houdon, quando tra il 1786 e il 1796 realizzerà la grande statua in piedi di Washington nella sua divisa di generale per il Campidoglio di Richmond in Virginia. Posto di fronte all'incarico di celebrare lo stesso personaggio, Canova, nel monumento perduto scolpito tra 1817 e 1821 per il Campidoglio di Raleigh in Virginia¹⁰, preferirà rappresentarlo seduto e con il tradizionale costume all'eroica. Houdon e Canova, i due massimi protagonisti della scultura tra Settecento e Ottocento, seguirono dunque due strade opposte, come conferma il confronto ancora più stringente tra il Napoleone in divisa scolpito dal francese nel 1808, il busto straordinario anche per la sua incisività ritrattistica conservato a Versailles¹¹, e il trasfigurato imperatore canoviano "alzato – come sottolineò Pietro Giordani – sopra le cose umane in divina quiete ripensando la grandezza delle imprese e della fama"¹².

Che comunque nell'ambito della scultura celebrativa continuassero a confrontarsi due tradizioni diverse, lo conferma la serie dei famosi magistrati, come il cancelliere Michel de l'Hôpital di Gois, Henri François d'Aguesseau, Nicolas Lamoignon di Payau, collocata proprio nel 1810 davanti al peristilio del Palais du Corps Législatif, tutti ben identificati nel costume moderno o storico, mentre da noi bisognerà inoltrarsi nell'Ottocento romantico perché questa pratica venga ammessa e diventi comune. Così, se esaminiamo in parallelo l'iconografia di Napoleone, in Francia e in Italia, sia per quanto riguarda l'infinita serie dei busti sia relativamente ai monumenti a figura intera, quale appunto il *Napoleone come Marte pacificatore*, dal recente e piuttosto esaustivo censimento realizzato da Gérard Hubert e Guy Ledoux-Lebard¹³ risulta come oltralpe abbia decisamente prevalso, rispetto all'idealizzazione più congeniale alle nostre tradizioni, l'adozione della divisa nel periodo del Consolato ma anche successivamente, o del fastoso abito cerimoniale, quello tanto amato anche dai pittori, negli anni dell'Impero.

Queste due diverse inclinazioni nazionali sembrano scontrarsi nella discussione tra il sovrano francese e il grande scultore. Dal resoconto di Canova risulterebbe che Napoleone allora si fosse convinto delle buone ragioni dell'artista. Anche se la fredda accoglienza del colosso marmoreo, che come abbiamo visto stava per arrivare a Parigi, ci fa pensare che alla fine abbia prevalso il gusto francese per l'abito moderno e la rappresentazione naturalistica e non idealizzata.

Comunque la stessa genesi e la fortuna del *Napoleone come Marte pacificatore* di Canova, sicuramente l'esito più significativo se non il più alto raggiunto dalla rappresentazione del Bonaparte in scultura, vanno ricondotte al cammino percorso dall'iconografia napoleonica a Milano. Protagonisti, accanto appunto all'artista di Possagno, ne furono proprio i pittori che, come Andrea Appiani e Giuseppe Bossi, risultavano citati con grande rilievo nel dialogo del 1810, quando il primo venne ricordato per aver "dipinto certe volte a fresco a Milano che credo – è Canova che parla – non vi sia chi possa fare altrettanto. 'Sì – disse – a fresco, è vero, ma non olio!' Dissi che Bossi avea fatto bellissimi cartoni e la coppia della *Cena* di Lenardo"¹⁴.

Appiani, nominato pittore di corte del Regno Italico e giustamente ammirato per i suoi magnifici affreschi celebrativi del potere imperiale francese in Palazzo Reale, si può considerare in assoluto il maggiore protagonista dell'iconografia napoleonica in Italia, tanto per la qualità dei risultati quanto, soprattutto, per la precocità, la fedeltà e la coerenza di un percorso che ha seguito, come sul versante letterario Vincenzo Monti, tutta la mirabolante parabola dal "liberatore" all'imperatore¹⁵. Si tratta di una vicenda, per tanti versi parallela a quella di David, che inizia con una sorta di primato per l'artista italiano, in quanto il suo straordinario dipinto che rappresenta *Il generale Bonaparte e il Genio della Vittoria che incide le sue imprese alla battaglia del Ponte di Lodi*, eseguito subito dopo quello scontro decisivo, sembra che sia stato, con molta probabilità, il primo ritratto eseguito dal vero dell'uomo che si avviava a divenire l'arbitro dei destini d'Europa. In quella straordinaria

occasione, scrisse un giornale dell'epoca, "abbandonato il pennello alle spinte del cuore che lo guidava, inventò, compose, espresse il soggetto con una celerità quasi imitata dalle conquiste dell'Eroe, che ritrasse"¹⁶. È la stessa foga che ritroviamo, subito dopo, nel più celebre *Ritratto del generale Bonaparte alla battaglia di Arcole* (Versailles, Musée du Château) per cui era stato chiamato a Milano un astro nascente, e anch'egli futuro protagonista della celebrazione napoleonica sul versante della grande pittura di battaglie, Antoine-Jean Gros¹⁷. Le numerose repliche e la bellissima incisione che ne traeva Giuseppe Longhi¹⁸ ne faranno l'immagine più diffusa e popolare di Napoleone in questi primi anni del dominio francese, tra il 1796 e il 1799, immediatamente precedenti la breve riconquista austriaca, quando l'identità di una pittura, sia sul versante del ritratto sia su quello dell'allegoria, di intenti "giacobini" sembra ardua da individuare e comunque da recuperare¹⁹. La felice opposizione tra il registro epico tutto contemporaneo del Napoleone di Gros e la commistione tra cronaca storica e allegoria presente in quello di Appiani sembra la sigla figurativa di quella magica congiuntura storica precedente la elaborazione di una vera e propria, per tanti versi inedita, arte di stato elaborata nell'esaltante passaggio tra le due Repubbliche, Cisalpina e Italiana, e il Regno Italico²⁰.

La effervescente officina, più ideale che reale, della nuova scultura e pittura celebrative e di propaganda fu il grandioso cantiere mai arrivato a conclusione del Foro Bonaparte²¹, dove Milano spendeva tutte le sue ambizioni di poter diventare una seconda Roma. Sembrano dunque volersi confrontare con questa dimensione utopica ispirata all'antico tanti dei progetti e delle iniziative di quegli anni, a cominciare dal concorso di pittura bandito il 28 marzo 1801 dal comitato di governo della seconda Repubblica Cisalpina, presieduto da Giovanni Battista Sommariva²², rivolto ai migliori pittori "nazionali" e relativo a un dipinto di grandi dimensioni dove rappresentare, con figure almeno al naturale, la gratitudine del popolo verso Napoleone, esaltato come "modello di valore e sapienza quale la Grecia e la Repubblica Romana potrebbero invidiare all'età nostra; a cui sta rivolta con meraviglia l'Europa e in cui si fissa tenacemente la riconoscenza della Repubblica Cisalpina"²³.

La vittoria di Giuseppe Bossi, avvenuta quando a conclusione della gara nel 1802 alla Cisalpina era ormai subentrata la Repubblica Italiana, segnò il riconoscimento dell'efficacia di un linguaggio aggiornato nelle scelte iconografiche e nell'impianto rispetto a un genere come quello dell'allegoria politica emerso in Francia negli anni della Rivoluzione, ma soprattutto semplice e coinvolgente nei suoi suggestivi riferimenti all'antico e alla grande tradizione classicista da Mantegna a Raffaello²⁴. La scena del dipinto è dominata dalla presenza di Napoleone seduto di profilo, il quale "vestito - scrisse lo stesso Bossi²⁵ - di un paludamento di porpora, e coronato dell'alloro trionfale dà alla Repubblica Italiana un ramo d'ulivo frammisto ad uno di quercia, noti simboli, della pace l'uno, l'altro della solidità. Siccome poi la grandezza d'un tal dono tutta deriva dal potere del donatore, quanto più il suo potere sarà grande e stabile, tanto più il dono sarà pregevole, e maggiore conseguentemente sarà la riconoscenza in chi lo riceve.

Per dinotar quindi la stabilità dell'alta situazione dell'Eroe, e la preponderanza da esso acquistatasi col senno, e colla forza del senno diretta, si veggono alla destra di lui Minerva, ed Ercole, che gli assoggettano la Fortuna invano renitente al potere delle due maggiori divinità; ed egli stesso è rappresentato sedente sopra una pietra quadrata cui serve di base un suggesto, nel quale è scolpita in basso rilievo la vittoria di Marengo". La dimensione eroica, quasi ieratica, dell'immagine di Napoleone ha un suo plausibile precedente, nel percorso di un'iconografia dove continuava a prevalere il ritratto storico in divisa più o meno idealizzato, nel monumentale busto all'antica ideato già dalla fine del 1796, anno in cui aveva incontrato personalmente Bonaparte a Milano,

dallo “scultore giacobino” romano Giuseppe Ceracchi²⁶ che nel 1800 lo aveva presentato in tali termini: “... est conçu dans le style idéal, semblable aux beaux monuments de l’antique Grèce. Sa mesure colossale est proportionnée à une statue de dix pieds, et est ornée de la cuirasse et de la clamyde”. Convinto, scrisse a Napoleone il 30 ottobre sempre del 1800, che “il solo busto colossale che vi modellai con tanta devozione in Milano è certamente l’unico fra i tanti che si conoscono i quali non son che fantocci”.

Dopo la partenza di Ceracchi da Roma, il marmo, già in avanzato stato di esecuzione, venne affidato dal ministro plenipotenziario François Cacaault a Francesco Massimiliano Laboureur perché lo terminasse su incarico di Francesco Melzi, vicepresidente della Repubblica Italiana, destinandolo a Milano dove in effetti giunse nel 1802²⁷. Cacaault lo descrisse in una lettera a Talleyrand “coiffé et ajusté comme le buste d’Alexandre de la Villa Mattei”, ma non così idealizzato, da non potervi ritrovare “la ressemblance de Bonaparte, son air pensif et sensible rendus avec grandeur...”. In un’altra lettera aggiungeva delle note su “les cheveux comme le porte le général Bonaparte, dans le même style que ceux des bustes de Trajan”, su “la cuirasse et la clamyde noblement ajustées”, su “le rameau d’olivier” che “orne la tête d’une manière neuve et pleine de goût”. La scelta della trasfigurazione eroica da parte di Ceracchi-Laboureur e di Bossi risulta tanto più esplicita e innovativa, se confrontiamo il loro Napoleone/Alessandro, Napoleone/Traiano con quello in costume e atteggiamento teatrali, ornato da un cimiero variopinto, che domina la scena nel dipinto, attardato nella sua cadenza ancora barocca, recentemente recuperato di un altro partecipante al Concorso della Riconoscenza Francesco Alberi²⁸. L’opuscolo che illustra l’opera segnala la presenza dell’“Eroe Bonaparte ornato della corazza di Marte il capo dell’elmo di Pallade ... e con in mano il fulmine terribile che da Giove stesso gli fu dato onde renderlo invincibile ... accompagnato però dalla colomba apportatrice di Pace che sta librata sull’ali sopra il suo capo”. Questo Napoleone, identificato come Marte sterminatore e pacificatore, ci appare, nella ricchezza dell’abbigliamento e nella contaminazione dei simboli determinati da un’allegoria macchinosa e confusa rispetto a quella elaborata da Bossi, assolutamente distante pur nella coincidenza della scelta iconografica dal *Napoleone* canoviano. Quest’ultimo trova dunque dei precedenti più adeguati nella solenne immagine dell’eroe seduto, coronato e vestito di porpora di Bossi o nel *Napoleone come Ercole pacificatore* rappresentato nel 1801 dal pittore trapanese, di inclinazioni giacobine, Giuseppe Errante, in una complessa e affollata allegoria eseguita nel 1801 per il suo mecenate Giovanni Battista Sommariva²⁹.

Come nei dipinti del concomitante concorso della Riconoscenza, il cui bando prescriveva l’esecuzione di “un quadro storico e allegorico nel quale Bonaparte sia il soggetto principale, e che sommamente interessi la Gratitudine del Popolo Cisalpino, ed in cui venga anche rimarcato il nuovo Foro Bonaparte”, vi appare il riferimento al grandioso progetto urbanistico di cui in quel momento il committente era uno dei principali promotori. Allo stesso clima si ricollega infine una serie di imprese destinate a non essere realizzate, come i due dipinti, richiesti sempre nel 1801 a David e Appiani, che dovevano rappresentare rispettivamente *Il primo Console in atto di rendere l’esistenza alla Cisalpina* e *Il primo Console in atto di dare la pace all’Europa*, e la statua proposta a Canova che avrebbe dovuto tradurre in marmo un gruppo effimero raffigurante *Bonaparte incoronato dalla Vittoria* eseguito, su progetto dell’architetto livornese Paolo Bargigli, dallo scultore e orafo bolognese Luigi Manfredini in occasione della festa per la pace di Lunéville celebrata il 30 aprile del 1801³⁰. Questa proposta si ricollegava alla volontà da parte del Sommariva di realizzare il monumento commemorativo della battaglia di Marengo, ideato pochi mesi prima dall’architetto Giovanni Antonio Antolini per decorare, insieme ad altri tre gruppi statuari, la grande piazza circolare del Foro.

Come sappiamo, abbandonato il progetto dei due quadri allegorici citati, David e Appiani preferirono l'epica contemporanea di due capolavori, quali il celebre ritratto equestre di *Bonaparte al Gran San Bernardo*, di cui nella primavera del 1803 venne inviata a Milano la versione oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna³¹, e la lunga fascia monocroma con i *Fasti di Napoleone* eseguita tra il 1801 e il 1807 per la grande sala delle Cariatidi dell'ex Palazzo di Corte a Milano, diventato il Palazzo Nazionale e infine Reale³². Negli ambienti adiacenti lo stesso Appiani si troverà, da perfetto pittore di corte, a celebrare il mito imperiale, affrescando le volte del salone delle Udienze nel 1809, con *Minerva che mostra a Clio lo scudo istoriato con le imprese di Napoleone*, della sala della Rotonda nel 1810, con *Pace e Imene* in onore delle nozze dell'imperatore con Maria Luisa d'Austria, e della sala del Trono dove nell'*Apoteosi di Napoleone* del 1808 lo rappresentava come Giove, "posato maestosamente sopra un trono aureo elegante: colla destra mano rivolto sopra il Globo", con la presenza, tra le altre figure allegoriche, dell'"Aquila, che cogli artigli stringe i fulmini" e che, "volgendo la testa verso l'Eroe, pare indichi attendere i cenni di Lui"³³. Nel frattempo, dopo il gran rifiuto a eseguire il gruppo di *Bonaparte incoronato dalla Vittoria*³⁴, i rapporti di Canova con Milano andavano riprendendo³⁵ e grazie all'interesse congiunto di Sommariva e Bossi sembrò a un certo punto assicurato l'acquisto del *Perseo trionfante* (1797-1801), trattenuto invece da Pio VII a Roma per collocarlo nei Musei Vaticani al posto dell'*Apollo del Belvedere* portato in Francia. Dopo questa nuova delusione si arriverà infine, grazie agli accordi presi durante un incontro avvenuto il 17 dicembre 1802 al suo rientro da Parigi – dove si era recato per eseguire il ritratto del primo Console – tra lo scultore e Francesco Melzi, alla commissione della statua in marmo di *Napoleone come Marte pacificatore* (o *Pacifico*) destinata, come sappiamo, ad arrivare a destinazione nella sua versione in bronzo e nel calco in gesso destinato a Brera oggetto dell'attuale rassegna. Il colosso canoviano destinato, con il Bonaparte divinizzato affrescato da Appiani nella volta di Palazzo Reale, a diventare l'immagine emblematica del culto napoleonico a Milano, avrà una certa fortuna presso gli scultori contemporanei, come Camillo Pacetti che nel 1808 realizzava il gruppo con *Napoleone che ispira l'Italia e la fa risorgere a più alti destini* (Parigi, Archives Nationales), o come Angelo Pizzi che nel 1806 iniziò a modellare in gesso "una grande statua rappresentante alla maniera antica l'eroico monarca Napoleone che dona la pace e le leggi all'universo"³⁶. Qui la figura, impostata come quella di Canova ma con la parte inferiore del corpo completamente coperta da un ampio mantello che lascia scoperto solo il torso, ha al suo fianco un'aquila come nell'affresco di Appiani. Ma il volto appare stereotipato, secondo i canoni di una produzione ormai diventata seriale e che sembrava aver perso quell'entusiasmo con cui David si era accostato al suo modello, descrivendolo agli allievi in un crescendo di esclamativi: "Oh! mes amis quelle belle tête il a! C'est pur, c'est grand, c'est beau comme l'antique!" "... mes amis, c'est un homme auquel ont aurait élevé des autels dans l'antiquité; oui, mes amis; oui, mes chers amis! Bonaparte est mon héros!"³⁷.

**Raffaello, *Lo sposalizio della Vergine*
Presentazione del restauro**

**Conferenze
dal 26 marzo al 28 maggio 2009**

In occasione della presentazione del restauro dello *Sposalizio della Vergine*, ricollocato nella sala XXIV a partire dal 19 marzo, la Pinacoteca di Brera organizza un ciclo di conferenze e videoproiezioni, dedicate a Raffaello, al suo capolavoro e naturalmente ai lavori appena conclusi, con particolare attenzione alle complesse indagini diagnostiche e alle scelte operative compiute. Interverranno studiosi ed esperti di fama internazionale, Anna Zanoli, autrice di un documentario-sceneggiato sull'artista e i restauratori della Soprintendenza, che confronteranno le loro esperienze con altri interventi, compiuti su opere del maestro da tecnici dell'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro di Roma e dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze.

**giovedì 28 maggio 2009
ore 15.00 - 19.00**

***Raffaello restaurato. Lo sposalizio della Vergine,
il Gonfalone della SS. Trinità, La Madonna del Cardellino***

Paola Borghese	<i>Lo sposalizio della Vergine. Tecnica esecutiva, vicende conservative ed intervento di restauro</i>
Andrea Carini	
Sara Scatragli	
Patrizia Fumagalli	<i>La cornice dello Sposalizio</i>
Anna Marcone	<i>Il Gonfalone della SS. Trinità di Città di Castello</i>
Patrizia Riitano	<i>La Madonna del Cardellino degli Uffizi</i>
Claudio Seccaroni	<i>Le indagini in fluorescenza x</i>
Gianluca Poldi	<i>La spettrometria colorimetrica ed in riflettanza</i>

Gli autori del restauro dello *Sposalizio* presentano l'intervento che ha restituito l'opera al pubblico della Pinacoteca nell'anno del suo Bicentenario. Verranno illustrati i risultati del restauro e delle indagini diagnostiche, a confronto con due importanti e recenti interventi su opere di Raffaello.

**giovedì 4 giugno 2009
ore 17.30 - 19.00**

**Letizia Lodi
*Incontri con lo Sposalizio: viaggiatori, artisti, storiografi, scrittori
tra XIX e XX secolo***

La conferenza tratterà lo *Sposalizio* nella percezione ammirata, e anche attenta agli aspetti della tecnica esecutiva, dei viaggiatori dell'Ottocento, come Millin, Stendhal, Taine, che visitando Milano e Brera si soffermano sul capolavoro giovanile di Raffaello e degli storiografi, come Lanzi, Cavalcaselle, Quatrèrè de Quincy, Passavant, Muntz, e ancora nella lettura "d'animo" degli artisti come Alberto Savinio, Giorgio de Chirico e Giulio Paolini. Un attore leggerà alcuni dei brani più significativi.

**giovedì 11 giugno 2009
ore 17.30 - 19.00**

**Francesca Valli
*"Più lo supera il Sanzio nello Sposalizio"***

Il paragone famoso fra Raffaello e Perugino che si misura nello *Sposalizio della Vergine* è l'occasione per mettere a fuoco il metodo di lavoro dell'artista, l'invenzione di formule iconografiche innovative nel rapporto con i suoi modelli storici, che il maestro perseguirà per tutta la vita.

**Brera com'era:
Il "Gabinetto dei ritratti dei pittori" di Giuseppe Bossi**
11 giugno - 20 settembre 2009

Non poteva mancare, nell'anno del Bicentenario, un doveroso omaggio a uno dei primi segretari dell'Accademia di Belle Arti: Giuseppe Bossi, che dal 1801 sostituì nell'ambita carica Carlo Bianconi, sospettato di sentimenti filoaustriaci. Alla sua polivalente personalità – fu infatti artista, oratore, bibliofilo e accanito collezionista – e alla sua totale dedizione alla riorganizzazione dell'Accademia e all'allestimento della costituenda Pinacoteca, si deve la presenza nelle collezioni di Brera del *Cristo morto* di Mantegna, da lui acquistato a Roma nel 1807, e dello *Sposalizio della Vergine* di Raffaello. La raccolta di ritratti e autoritratti di artisti era stata concepita dal segretario dell'Accademia come ricognizione storica degli antichi maestri della scuola milanese, alla quale si affiancava quella dei "maestri di Brera", come fonte di ispirazione per gli allievi.

Festa per Brera
15 agosto 2009

I Crivelli che arrivarono a Brera
15 ottobre 2009 - 15 febbraio 2010

Non tutte le opere, giunte a Milano con le requisizioni napoleoniche, restarono a Brera. Alcune furono oggetto di scambi con altri musei o antiquari in vista dell'arricchimento delle sale della Pinacoteca, anche con esemplari testimonianze delle scuole straniere.

Gli scambi, che oggi possono sembrare iniqui o azzardati, documentano le precise direttive della Direzione dell'Accademia di Brera. La mostra dedicata a *I Crivelli che arrivarono a Brera* intende testimoniare la dispersione di alcune delle dodici tavole, arrivate a Brera con le requisizioni effettuate nelle Marche nel 1811, e ricostruire due dei complessi più importanti tra quelli eseguiti dall'artista nell'ultimo decennio del Quattrocento: il *Trittico di San Domenico*, i cui scomparti braidensi sono stati recentemente restaurati grazie al contributo di Intesa Sanpaolo, e l'ancona del Duomo, entrambi provenienti da Camerino.

Una ricostruzione che, dopo oltre due secoli, riproporrà, con risultati emozionanti, le due opere nella loro interezza.

**Brera e la guerra. L'Archivio Fotografico della Soprintendenza:
documenti sul primo e sul secondo conflitto mondiale a Milano**
11 novembre 2009 - 10 gennaio 2010

La storia della Pinacoteca è fatta anche di eventi drammatici che colpiscono e feriscono non solo la città di Milano ma anche il palazzo di Brera e le preziose opere che vi erano conservate; è fatta anche di "silenziosi eroi", di coscienti e vigili funzionari dell'allora Real Soprintendenza alle Gallerie, che spesso con mezzi di fortuna e a rischio della propria incolumità portarono in salvo non solo le opere della Pinacoteca, ma anche quelle prelevate sull'intero territorio della Lombardia e giudicate di grande valore artistico. Una corsa contro il tempo, contro le bombe, contro gli imprevedibili cambiamenti delle zone giudicate a rischio, documentata da campagne fotografiche: immagini desolanti, che – soprattutto attraverso quelle affidate ai maggiori studi attivi a Milano negli anni quaranta del XX secolo – testimoniano anche lo stato d'animo di quanti in quei giorni assistevano sbigottiti e impotenti alla distruzione della loro città.

Convegno sui musei napoleonici

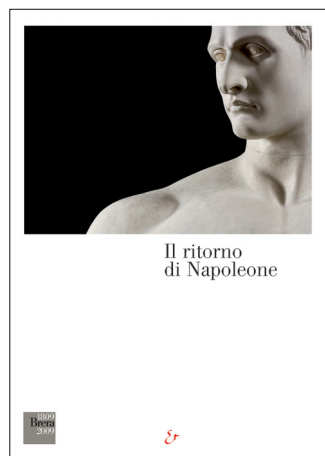
2 e 3 dicembre 2009

Il convegno tratterà della nascita delle Pinacoteche nazionali di Milano, Bologna e Venezia. Verranno presentati alcuni temi che accomunano le tre istituzioni e contestualmente ne saranno rimarcate le differenze e le peculiarità. Una prima parte del convegno verterà specificamente sulle due pinacoteche di Venezia e Bologna, allargando l'analisi anche alla tematica del mercato dell'arte. Ampio spazio sarà poi dedicato all'istituzione milanese; i vari interventi indagheranno i criteri della sua formazione e la sua crescita negli anni, dall'inaugurazione fino al ritorno degli Austriaci.

Tutte le manifestazioni del Bicentenario della Pinacoteca di Brera sono state realizzate dalla Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Pavia, Sondrio e Varese, con la collaborazione della Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Lombardia e con il determinante contributo di Electa e di Civita per il sostegno finanziario, il supporto all'organizzazione, le attività editoriali e di comunicazione. Un ringraziamento al Comune di Milano e a Pirelli per gli importanti contributi elargiti a favore della Pinacoteca.



www.electaweb.com



Il ritorno di Napoleone Il gesso di Canova a Brera restaurato

5 maggio 2009

Catalogo	Electa
Formato	17x24 cm
Pagine	144
Illustrazioni	60
Prezzo	euro 21

A cura di *Matteo Ceriana*

Sommario

- Pag. 15
L'opera di Canova a Brera
e la committenza napoleonica
Sandrina Bandera
- Pag. 19
Il percorso dell'iconografia napoleonica a Milano tra celebrazione storica e ritratto divinizzato
Fernando Mazzocca
- Pag. 31
Una "schedula" per il Napoleone come Marte pacificatore di Antonio Canova
Paolo Mariuz
- Pag. 44
Atlante fotografico del gesso di Brera restaurato
- Pag. 53
"Il gesso in grande ... riuscito della massima esattezza in modo che esso ricopia perfettamente tutte le bellezze del prezioso modello"
Luisa Somaini
- Pag. 67
Il gran Napoleone al museo
Francesca Valli
- Pag. 78
Documenti relativi al gesso
- Pag. 87
Monumenti di Napoleone in deposito nel Palazzo di Brera, ovvero: come è stato risolto il contrasto fra la ragion di Stato e la pretesa autosufficienza dell'arte
Daniele Pescarmona
- Pag. 96
Documenti relativi alla fusione in bronzo della statua di Antonio Canova raffigurante Napoleone
- Pag. 100
Busto di Napoleone I
Cecilia Ghibaudi
- Pag. 105
Conversazione tra Antonio Canova e Napoleone (1810)

Pag. 118
Alessandro Manzoni,
Il Cinque maggio. Ode

Pag. 122
Nota al testo
Mariella Goffredo De Robertis

Pag. 125
Il restauro del gesso di
Napoleone come Marte
pacificatore
Gli affanni di un recupero
Matteo Ceriana

Pag. 128
Relazione di restauro
Daniele Angellotto

Pag. 139
Napoleone Bonaparte in veste
di Marte pacificatore.
I calchi presenti all'Accademia
di Belle Arti di Carrara e
all'Accademia di Belle Arti
di Napoli
Augusto Giuffredi