

Dante e Napoleone

Dante e Napoleone

Miti fondativi
nella cultura bresciana
di primo Ottocento

A cura di Roberta D'Adda e Sergio Onger

Contributi di Paolo Boifava, Angelo Brumana,
Roberta D'Adda, Bernardo Falconi, Luciano Faverzani,
Fernando Mazzocca, Sergio Onger

SKIRA

FONDAZIONE
MUSEI BRESCIA



Dante e Napoleone

Miti fondativi nella cultura bresciana
di primo Ottocento

a cura di Roberta D'Adda e Sergio Onger

Palazzo Tosio - Ateneo di Brescia
Accademia di Scienze, Lettere e Arti
5 maggio - 15 dicembre 2021

Una mostra promossa da



Comitato scientifico

Roberta D'Adda
Bernardo Falconi
Luciano Faverezani
Sergio Onger
Valerio Terraroli

Con la collaborazione di



Con il patrocinio di



Ateneo di Brescia Accademia
di Scienze, Lettere e Arti

Antonio Porteri
Presidente

Marina Candiani
Vice Presidente

Luciano Faverezani
Segretario Accademico

Renata Stradiotti
Amministratore

Pietro Gibellini, Fabio
Danelon, Valerio Terraroli,
Maurizio Pegrari
Consiglieri

Pierfabio Panazza
Direttore Classe di Lettere

Giancarlo Provasi
Direttore Classe di Scienze

Marcello Berlucchi,
Francesco Passerini Glazel,
Alessandro Tita
Revisori dei conti



Comune di Brescia

Emilio Del Bono
Sindaco

Laura Castelletti
*Vicesindaco e Assessore alla
Cultura, Creatività e Innovazione*

Roberto Cammarata
Presidente Consiglio Comunale

Giandomenico Brambilla
Direttore generale

Marco Trentini
*Responsabile Settore Cultura,
Creatività e Innovazione*



Fondazione Brescia Musei

Consiglio direttivo

Francesca Bazoli, *Presidente*
Bruno Barzellotti
Italo Folonari
Silvano Franzoni
Umberta Gnutti
Roberto Saccone
Felice Scalvini

Direttore

Stefano Karadjov

Comitato scientifico

Marcello Barbanera
Gabriella Belli
Guido Beltramini
Nicola Berlucchi
Emanuela Daffra
Alberto Garlandini
Paola Marini
Claudio Salsi
Valerio Terraroli

Collegio dei revisori

Luisa Anselmi, *Presidente*
Giovannbattista Colangelo
Francesco Fortina

Collezioni e ricerca

Roberta D'Adda
Natania Arici
Elia Baroni
Luciano Faverezani
Clara Massetti
Marco Merlo
Francesca Morandini
Giulia Paletti
Piera Tabaglio
Ilaria Turri
Erika Vistoli

Comunicazione, promozione

e fundraising

Francesca Guerini
Francesca Belli
Chiara Boffelli
Mariacristina Ferrari
Sara Pipita
Francesca Raimondi

Segreteria della direzione generale

Elena Ferrari
Giuseppina Fontana
Tatiana Leoni
Francesca Uberti

Servizi didattici

e public engagement

Federica Novali
Sonia Berardelli
Paola Bresciani
Cristina Mencarelli
Francesca Pagliuso
Davide Sforzini

Strutture, allestimenti
e logistica

Giuseppe Mazzadi
Gianpietro D'Angelo
Giorgio Piotti
Maria Repossi
Emiliano Treccani
Ramona Treccani

Ufficio stampa

adicorbetta

Un ringraziamento particolare
a Valerio Terraroli

Si ringraziano inoltre:

Elena Allodi
Giovanni Averoldi
Carlotta Beccaria
Maria Teresa Bettoni Cazzago
Alessia Bonali
Barbara Brivio
Roberto Caiati
Pietro Calini Ibba
Alessio Costarelli
Salvatore D'Orto
Gabriele Falconi
Carlotta Fasser
Filippo e Anna Feroldi
Alessandro Lechi
Giovannbattista Lechi
Giovanni e Donata Lechi
Luca Lechi
Élodie Lefort
(Fondation Napoléon)
Elena Lissoni
Angelo Loda
Keita Nakasone
Chiara Nenci
Cesare Onofri
Carlo Orsi
Walter Padovani
Bernd Pappé
Cristina Rodeschini
Alexandra Toscano
Anna Maria Zuccotti

Nel settecentesimo anno dalla morte di Dante e nel duecentesimo da quella di Napoleone l'Ateneo di Brescia Accademia di Scienze, Lettere e Arti ha voluto, con la Fondazione Brescia Musei, celebrare congiuntamente questi due importanti anniversari.

Questa scelta si collega alla storia stessa della nostra Accademia, la quale ha in questi due grandi personaggi i propri miti fondativi: Dante, come padre della lingua, fin dai primi anni della nostra attività fu oggetto di culto e di studio; a Napoleone si deve l'istituzione nel 1802 del nostro sodalizio, i cui primi membri furono esponenti illustri della società nuova, animata dagli ideali della Rivoluzione francese arrivati al seguito dell'Armata d'Italia.

La mostra si svolge nel palazzo che sin dal 1908 ospita il nostro Ateneo, la casa museo che fu di Paolo Tosio, il quale nel primo Ottocento onorò la memoria di Dante e di Napoleone, collezionando opere e oggetti evocativi dei due personaggi.

Nell'Italia del Risorgimento Alighieri divenne il riferimento simbolico delle aspirazioni civili e identitarie della nazione, di cui il poeta è considerato l'ideale unificatore dal punto di vista linguistico. Nella stessa epoca Bonaparte, che aveva dato vita prima alla Repubblica e poi al Regno Italico, era percepito come colui che aveva avviato il processo di unificazione politica della penisola.

Le opere esposte, appartenenti alle collezioni pubbliche di Paolo Tosio, dei Civici Musei e dell'Ateneo e a raccolte private, soprattutto di famiglie i cui esponenti ricoprirono incarichi militari e civili in età napoleonica, testimoniano di come in epoca neoclassica e romantica il culto di questi miti abbia nutrito l'immaginario simbolico delle élite culturali e politiche italiane, alimentandone le aspirazioni nazionali.

Antonio Porteri

Presidente Ateneo di Brescia Accademia di Scienze, Lettere e Arti

La coincidenza, nel 2021, del settimo centenario della morte di Dante Alighieri e del bicentenario della morte di Napoleone offre l'occasione di riflettere su due miti fondativi dell'identità culturale della Brescia moderna. Per la sua definizione i primi decenni dell'Ottocento costituirono uno snodo cruciale, segnato dalla riscoperta delle origini romane e dall'aspirazione alla creazione di un sistema museale che si andò via via arricchendo e completando nel corso del secolo. Mentre si gettavano le basi per il Risorgimento, la città costruiva i propri spazi culturali, fisici e mentali, in una chiave non certo localistica ma europea. La mostra, copromossa da Ateneo di Brescia Accademia di Scienze, Lettere e Arti e Fondazione Brescia Musei, illustra il significato profondo di questi miti e le tracce concrete che il culto del sommo poeta e del grande condottiero ha lasciato nelle collezioni cittadine e nella produzione artistica bresciana.

L'esposizione animerà le sale di Palazzo Tosio, allora sede di un vivace salotto culturale che era il rispecchiamento informale – in termini di protagonisti e di idee – delle adunanze accademiche dell'Ateneo: un'occasione in più, a poco più di due anni dall'apertura al pubblico grazie alla conclusione di una prima campagna di restauro, per conoscere e visitare uno spazio di grande bellezza e di straordinaria capacità evocativa. La scelta della collocazione ha un senso che va ben oltre l'opportunità: il palazzo è attualmente sede dell'Ateneo, e quindi non vi è ambiente più adatto a rievocare il clima culturale in cui i bresciani del primo Ottocento immaginavano una città nuova, moderna, libera e capace di dialogare con le più avanzate realtà artistiche e culturali d'Italia e d'Europa. È questo certamente uno dei lasciti più importanti di quella stagione di dibattito e confronto, che la costante e appassionata indagine sul patrimonio materiale – sulle collezioni, sui monumenti – contribuisce a mantenere vivo e accessibile all'intera comunità.

Emilio Del Bono
Sindaco di Brescia

Laura Castelletti
Vicesindaco di Brescia e Assessore alla Cultura

Con la mostra “Dante e Napoleone. Miti fondativi nella cultura bresciana di primo Ottocento” Fondazione Brescia Musei rinnova con l’Ateneo di Brescia Accademia di Scienze, Lettere e Arti la felice collaborazione che vede le due istituzioni sviluppare insieme progetti finalizzati allo studio e alla valorizzazione di significativi fenomeni della storia culturale cittadina, in un dialogo costruttivo e costante che ha già avuto nei progetti “Vittoria Alata” e “Raffaello. Custodi del mito in Lombardia” due momenti di visibilità.

La nuova occasione è offerta dalla ricorrenza di due anniversari: il settecentenario della morte di Dante e il bicentenario della morte di Napoleone. Non si può immaginare per questa iniziativa una sede più adatta del palazzo che ospitò la collezione di Paolo e Paolina Tosio e che oggi accoglie le adunanze dell’Ateneo, che ne è amorevole custode. In queste sale, nel 2018, sono state ricollocate numerose opere delle collezioni civiche, con l’intento di restituire una suggestiva e quanto più possibile precisa evocazione dell’antico aspetto di quegli ambienti così come si presentavano agli ospiti dell’illustre aristocratico e poi ai visitatori della Pinacoteca, lì allestita fino al 1904. Chi negli ultimi anni ha approfittato della possibilità di visitare il palazzo ha già potuto ammirare Il conte Ugolino nella torre di Giuseppe Diotti e il Napoleone di Democrito Gandolfi d’après Antonio Canova: due capi d’opera il cui significato si arricchisce oggi grazie al dialogo con numerose altre opere di soggetto dantesco e napoleonico provenienti dalle collezioni civiche, dalla raccolta dell’Ateneo, dal Museo Lechi e da numerose case bresciane, alla cui generosa adesione dobbiamo la riuscita di questo progetto. È questo un aspetto non trascurabile, che ancora una volta documenta la partecipazione dei cittadini allo sviluppo di un programma culturale che vede nel dialogo tra le istituzioni il proprio cardine e nel contributo della società civile una fonte costante di crescita e arricchimento.

Francesca Bazoli
Presidente Fondazione Brescia Musei

Stefano Karadjov
Direttore Fondazione Brescia Musei

Sommario

- In copertina*
Democrito Gandolfi
Napoleone, 1830
Brescia, Palazzo Tosio, Ateneo di Scienze, Lettere e Arti (proprietà Musei Civici) (particolare cat. 58)
- Quarta di copertina*
Giovanni Paolo Lasinio
Frontespizio del volume
La Divina Commedia di Dante Alighieri cioè l'Inferno, il Purgatorio ed il Paradiso Composta da Giovanni Flaxman Scultore Inglese, ed incisa dal Cav. Lasinio Figlio
Brescia, Musei Civici (cat. 2)
- Design*
Marcello Francone
- Coordinamento redazionale*
Emma Cavazzini
- Redazione*
Elisa Bagnoni
- Impaginazione*
Serena Parini
- Ricerca iconografica*
Paola Lamanna
- Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore
- © 2021 Fondazione Brescia Musei
© 2021 Skira editore, Milano
- Tutti i diritti riservati
ISBN: 978-88-572-4610-9
Finito di stampare nel mese di aprile 2021
a cura di Skira editore, Milano
Printed in Italy
www.skira.net
- Credits*
© 2021. DeAgostini Picture Library / Scala, Firenze: fig. 4 p. 20; fig. 5 p. 21
© 2021. Foto Scala, Firenze: fig. 2 p. 17; fig. 3 p. 19
© 2021. RMN-Grand Palais / Dist. Foto SCALA, Firenze: fig. 7 p. 24; fig. 8 p. 25
© 2021. Scala / FEC-Ministero Interno / Opera di S. Croce: fig. 6 p. 23
© Fondation Napoléon: fig. 3 p. 89; fig. 5 p. 91
© Vienna, Kunsthistorisches Museum: fig. 1 p. 76
© RMN-Grand Palais (musées de l'Île d'Aix) / Gérard Blot: fig. 2 p. 77
© The Wallace Collection: fig. 12 p. 29
Accademia di Belle Arti di Brera, Gabinetto Disegni e Stampe: fig. 2 p. 35
Archivio Fotografico Musei Civici di Brescia: fig. 1 p. 16; fig. 11 p. 29; fig. 3 p. 37; fig. 4 p. 38; fig. 1 p. 105; figg. 2, 3, 4 p. 106; fig. 5 p. 107; fig. 1 p. 144; figg. 1-6 pp. 160-165; cat. 2; cat. 3; cat. 5; cat. 17-51; cat. 53; cat. 54; cat. 55; cat. 56; cat. 59; cat. 60; cat. 62-85
- Archivio Fotografico Musei Civici di Brescia - Fotostudio Rapuzzi, Brescia: fig. 1 p. 34; cat. 1; cat. 6; cat. 7; cat. 10; cat. 16; cat. 57; cat. 58
Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe "Angelo Davoli": fig. 6 p. 42
Fotostudio Rapuzzi: fig. 13 p. 30; fig. 7 p. 43; cat. 4; fig. 3 p. 78; fig. 5 p. 81; cat. 11; cat. 12; cat. 13; cat. 14; cat. 15; cat. 52; cat. 61
Museo del Risorgimento, Milano: fig. 4 p. 80
Parigi, Musée Marmottan Monet: fig. 4 p. 90
National Maritime Museum, Greenwich, London: fig. 10 p. 28
- 15 Dante e Napoleone, miti ed eroi
Sergio Onger
- 33 Modernità dei temi danteschi: presenze nelle collezioni bresciane, tra racconto e simbolo
Roberta D'Adda
- 50 *Opere*
- 75 Il ritrovato ritratto di Napoleone re d'Italia eseguito da Andrea Appiani per il conte Giuseppe Fenaroli Avogadro
Fernando Mazzocca
- 84 *Opere*
- 87 Giambattista Gigola "Ritrattista in Miniatura" del viceré d'Italia Eugenio di Beauharnais
Bernardo Falconi
- 96 *Opere*
- 103 Il mito di Napoleone nella collezione del conte Paolo Tosio
Bernardo Falconi
- 110 *Opere*
- 137 Un monumento impossibile: il generale Teodoro Lechi e il culto di Napoleone
Paolo Boifava
- 139 *Opere*
- 141 La medagliistica napoleonica nella collezione Tosio
Luciano Faverzani
- 148 *Opere*
- 159 Dante e Napoleone nella biblioteca di Paolo Tosio
Angelo Brumana



Dante e Napoleone, miti ed eroi

Sergio Onger

Può sembrare improprio iscrivere nel mito due figure storiche, specie se una delle due è ancora vivente nel momento in cui questa operazione si compie. Tuttavia, quando l'idealizzazione assume caratteri di eccezionalità, esercitando lo stesso fascino sui contemporanei e sulle generazioni successive, questa non si pone più soltanto come un punto di riferimento o un modello esemplare: accede di fatto alla dimensione del mito. Le loro gesta finiscono per essere tutte interpretate in chiave allegorica e questo sicuramente accadde nell'Italia del primo Ottocento a Dante Alighieri e a Napoleone Bonaparte. Come sempre quando ciò avviene, il fenomeno dice più sull'epoca che rilegge le figure storiche in prospettiva evemeristica che sugli stessi personaggi.

Dopo un appannato destino in età barocca, la fine del Settecento aveva già segnato una rinnovata attenzione nei confronti di Dante. Vittorio Alfieri nel trattato *Del principe e delle lettere* (1789) recuperava l'immagine di un intellettuale indipendente, libero e perseguitato; anche Vincenzo Monti nel poemetto *Bassvilliana* (1793) intendeva esplicitamente restituire alla cultura italiana il culto dantesco; Ugo Foscolo dunque, nel manifestare un'autentica passione per il "Ghibellin fuggiasco", si collocava su un versante ascendente che lo elevava, già nell'*Ortis* (1798-1802), a maestro di vita, per poi dedicargli negli anni dell'esilio londinese pagine molto dense di critica letteraria. Sempre nel 1802, Francesco Lomonaco, nelle *Vite degli eccellenti italiani*, lo esalta come eroe culturale in quanto padre della lingua italiana¹.

Coloro che parlavano correntemente l'italiano come prima lingua erano, nel primo Ottocento, una minoranza. Si trattava di un patrimonio linguistico e letterario che riguardava soprattutto fasce ristrette di élite colte. Eppure la gran parte degli intellettuali italiani assegnava alla lingua un ruolo decisivo nella costruzione della nazione. In questo senso Dante, come ebbe a scrivere Luigi Settembrini, "era l'idolo degli studiosi: egli rappresentava la grande idea della nostra nazionalità, egli il pensiero, l'ingegno, la gloria, la lingua d'Italia"². Ogni mito è un mito delle origini: da Dante traeva origine la lingua italiana; lingua che, si riconosceva diffusamente, il sommo poeta non aveva solo valorizzato, o codificato, ma addirittura creato: il suo mito di origine è anche, a suo modo, un mito creatore.

Jacques-Louis David
*Bonaparte valica
il Gran San Bernardo, 1801*
Rueil-Malmaison,
Château de Malmaison
(particolare fig. 8)



1. Andrea Appiani
Ritratto di Nicolò Bettoni, 1808
Brescia, Musei Civici (proprietà dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti)

2. Stefano Ricci
Cenotafio di Dante, 1830
Firenze, basilica di Santa Croce

Al lavoro mitopoietico intorno a Dante il mondo bresciano non è estraneo né marginale. Nel 1810, l'editore della prima edizione *Dei sepolcri*, Nicolò Bettoni (fig. 1), pubblicava in due volumi *La Divina Commedia e tutte le Rime*, a cura di Giovanni Iacopo Dionisi (1724-1808), fra i maggiori critici danteschi del Settecento³. Le opere esposte in mostra a loro volta documentano un interesse, se non una predilezione, largamente diffuso nelle classi aristocratiche e colte cittadine, in sintonia con quanto stava accadendo nel resto d'Italia.

Si trattava infatti dello stesso clima culturale che spinse nel 1815 il granduca Ferdinando III di Toscana a prospettare per il quinto centenario della morte l'erezione di un cenotafio in Santa Croce. Per finanziare l'opera si fece ricorso a una pubblica sottoscrizione, annunciata da un manifesto il 18 luglio 1818, caldeggiata dalla "Gazzetta di Firenze" il 22 agosto e sostenuta, fra gli

altri, dai versi di Giacomo Leopardi *Sopra il monumento di Dante*: canzone gemella di *All'Italia*, composta a Recanati tra il settembre e l'ottobre 1818, in cui l'onore reso a un grande del passato è occasione per deplorare lo stato presente. Con nove anni di ritardo rispetto alla ricorrenza, il 24 marzo 1830 il monumento venne effettivamente inaugurato in Santa Croce. L'opera, di elevato valore civile, aveva impegnato lo scultore Stefano Ricci per circa quindici anni (fig. 2): il rinnovamento del mito dantesco non si stava dimostrando la moda di una stagione.

Nel corso della Restaurazione, in particolare dopo che nel Regno Lombardo-Veneto l'Austria ebbe avviato un programma di snazionalizzazione, fu tutto un fiorire di pubblicazioni elogiative, di edizioni critiche non solo della *Commedia*, si pensi a quella del *Convivio* di Vincenzo Monti del 1826, ma anche e forse soprattutto di biografie che ne sottolineavano la statura di fondatore appunto della lingua, di padre della letteratura e quindi immediatamente – in una temperie romantica di letterati patriotici – di precursore dell'unità anche politica di un popolo che parlava, la cui élite parlavano, la stessa lingua. Tra tutte si distingue in questo senso la fortunatissima *Vita di Dante* di Cesare Balbo (1839), che consacrò e portò a perfezione retorica l'uso politico del personaggio come profeta della nazionalità italiana⁴. È molto più che significativo, in questo senso, il fatto che il giovane Giuseppe Mazzini, pioniere dell'uso civile della letteratura e sensibile rilevatore di ogni segnale di risveglio di una coscienza nazionale, avesse in quegli anni messo mano allo scritto *Dell'amor patrio di Dante* (composto nel 1826-1827 e pubblicato nel 1837), ponendo il mondo



morale del poeta fiorentino alla base non solo della nazionalità ma anche del rinnovamento etico e politico di tutta l'umanità⁵.

La rinascita dell'idea nazionale finì per fare tutt'uno con la ripresa degli studi su Dante e con la grande discussione sulla lingua italiana. Molti intellettuali e patrioti, oltre a quelli già citati, scrissero del poeta, e tra questi Giulio Perticari, Silvio Pellico, Vincenzo Gioberti, Niccolò Tommaseo, Carlo Cattaneo e, ovviamente, Francesco De Sanctis, con le sue celebri lezioni dantesche nel collegio torinese di San Francesco da Paola. Anche un intellettuale minore come Santorre di Santa Rosa, che inizia a studiarlo nel 1800, non ancora diciottenne, alla luce delle lezioni alferiane e foscoliane, porta avanti questi studi per lungo tempo, con un'intensificazione negli anni del *Grand Tour* fiorentino, fino a un intenso amore letterario nel periodo successivo ai moti rivoluzionari del 1821, quando l'esilio porta Santorre, prevedibilmente, a identificare se stesso con l'esule fiorentino⁶.

Alighieri, padre della patria prima che esistesse, si muoveva certo all'interno di un pensiero cristiano compiuto, ma allo stesso tempo era il grande proscritto di papa Bonifacio VIII. Esule senza ritorno, uomo senza redenzione, diventava così un simbolo risonante in patrioti che vedevano a tratti allontanarsi disperatamente la conclusione della loro lotta. Era l'idea di un'Italia che provava a risorgere nel segno di Dante⁷. In questo senso è un eroe tacitano, che afferma la superiorità del proprio mondo morale contro le ragioni corruttrici del potere, e contro la forza delle circostanze storiche ostili; testimone di una grandezza isolata e sconfitta nel presente, ma proprio per questo votata a futuro riscatto⁸. Tra critica letteraria, interpretazioni storiografiche di ispirazione neoghibellica o neoguelfa e vero sostegno spirituale per una o due generazioni di patrioti delusi, si può dire che quasi tutti i letterati risorgimentali, ognuno a suo modo e con accenti con ogni evidenza sinceri, abbiano contribuito a edificare il mito di Dante "profeta dell'Italia nuova", "padre della nazione", "il più italiano degli italiani", elevandolo a primo culto compiutamente nazionalpopolare secondo le categorie gramsciane⁹.

Il mito ottocentesco di Dante infatti non è stato solo un fenomeno ideologico e identitario, ma anche l'oggetto di una devozione popolare nutrita di gusto antiquario, in grado di offrire al *revival* storicista e all'emergente gusto neogotico di metà secolo una inesauribile miniera dell'immaginario. Non sorprende quindi se, in quelle moderne celebrazioni di massa delle arti e dell'industria che sono state le esposizioni, il mito del poeta, già di per sé universale, si sia largamente prestato ad alimentare la produzione artistica, artigianale e quella industriale seriale.

Già nella *Great Exhibition* di Londra del 1851 trovano degna vetrina due distinte operazioni dantesche. Da un lato l'ambiziosa impresa della Galleria Dantesca, voluta dall'imprenditore romano Romualdo Gentilucci, con ventisette grandi tele raffiguranti episodi della *Commedia*: un vero e proprio monumento pittorico a Dante che verrà poi allestito in modo permanente



4. Enrico Pollastrini
*Nello alla tomba di Pia
 de' Tolomei, 1851*
 Firenze, Palazzo Pitti,
 Galleria d'Arte Moderna



a Roma nel 1866, ma che avrà pure momenti itineranti giungendo fino a New York. Dall'altro la grande vetrata di Giuseppe Bertini, un altare di luce del culto dantesco, ammirata dal conte Gian Giacomo Poldi Pezzoli mentre era anch'egli esule per motivi politici, al punto che poi la volle riproposta in versione ridotta nello Studiolo Dantesco allestito, tra il 1853 e il 1856, nel suo palazzo-museo milanese (fig. 3)¹⁰.

Quanto in quegli anni fosse vivo tra le giovani generazioni il mito di Dante e come alcuni suoi personaggi femminili sfamassero l'immaginario romantico come vere e proprie icone pop è attestato da un episodio dell'impresa dei Mille narrato dal garibaldino bresciano Giuseppe Capuzzi¹¹. Partito da Quarto nella notte tra il 5 e il 6 maggio 1860 sul piroscafo *Piemonte*, durante la sosta a Talamone lui e altri patrioti si recarono a Gavorrano per rendere omaggio e deporre fiori nei luoghi dove visse i suoi ultimi giorni Pia de' Tolomei, la sventurata sposa del quinto canto del *Purgatorio* che, seppure citata in soli quattro versi, tanta fortuna aveva incontrato, divenendo simbolo romantico della fragilità travolta dalla violenza nei testi letterari di Bartolomeo Sestini (1822) e Carlo Marengo (1836), nel melodramma di Gaetano Donizetti con libretto di Salvatore Cammarano (1837), ma anche nell'opera pittorica di Luigi Sampietri (1839), Eliseo Sala (1846), Enrico Pollastrini (1851; fig. 4), Pompeo Molmenti (1853; fig. 5) e Achille Vertunni (1857).

Ancora dopo l'Unità, la convinzione diffusa che l'idea di nazione fosse una creazione culturale prima ancora che politica, e che di conseguenza gli intellettuali, i poeti in primo luogo, fossero coloro che per primi e meglio avevano contribuito alla formazione di una coscienza nazionale, fu la ragione che portò alle trionfali celebrazioni per il sesto centenario della nascita



5. Pompeo Marino Molmenti
*Pia de' Tolomei condotta
 in Maremma, 1853*
 Verona, Galleria d'Arte
 Moderna Achille Forti

di Dante. Si voleva anche, in qualche modo, emulare il successo popolare per le celebrazioni del centenario della nascita di Friedrich Schiller riscontrato in Germania nel 1859. Come quella ricorrenza era stata all'origine del patriottismo germanico e del processo di unificazione tedesca¹², così il sesto centenario della nascita di Dante avrebbe dovuto cementare l'unificazione da poco raggiunta, diventare uno dei culti attorno ai quali gli italiani avrebbero acquisito piena coscienza della loro identità di popolo-nazione.

Momento culminante delle celebrazioni, il 14 maggio 1865, fu l'inaugurazione alla presenza di Vittorio Emanuele II del monumento marmoreo di Enrico Pazzi, posto fino al 1967 al centro di piazza Santa Croce a Firenze (fig. 6). La statua, alta sei metri, rappresenta un Dante corrucciato, incoronato d'alloro, che raccoglie il manto e in mano tiene la *Commedia*. Sul basamento gli stemmi delle città italiane, l'aquila romana e la scritta "A / Dante Alighieri / l'Italia / MDCCCLXV"¹³. Il monumento, che dialoga idealmente con il cenotafio inaugurato trentacinque anni prima, fa parte di quella monumentalità pubblica tesa a costituire un paesaggio della memoria collettiva e una cultura nazionale, al cui cospetto si celebravano liturgie politiche e si alimentava una comune religione civile¹⁴. Dante diviene così ufficialmente uno dei simboli della nuova nazione, in grado, come lo era stato in passato, di declinare politicamente l'appartenenza a una lingua comune anche in quei territori che ancora soggiacevano sotto l'impero asburgico. Come nel caso di Verona, che inaugurava di notte un monumento a Dante di Ugo Zannoni in piazza dei Signori, fra il 13 e il 14 maggio 1865, temendo rappresaglie austriache. Oppure di Trento, dove nel 1896 si inaugurò tra le polemiche, nel parco antistante la stazione ferroviaria, un gruppo scultoreo opera dell'artista fiorentino Cesare Zocchi¹⁵. Queste statue erano la testimonianza tangibile di come la lingua, così come sostiene il filologo Victor Klemperer, "è più importante del sangue"¹⁶.

Se Dante rappresenta nella costellazione spirituale dell'età romantica e risorgimentale il condensante in grado di catalizzare le aspirazioni patriottiche profetizzate dall'unità della lingua e della cultura, consolidate nella tradizione letteraria, sedimentate nel sentire comune delle élite intellettuali, Napoleone è la forza trascinate del popolo in armi, l'elemento dinamico e rivoluzionario che avrebbe portato l'eredità di un passato glorioso alla realtà di una nazione nuova. I due estremi cronologici del collezionismo colto come è stato selezionato in questa mostra dipendono l'uno dall'altro, stabiliscono un campo di tensioni perfettamente trasparente agli occhi dei contemporanei, eloquente in un modo che invece deve essere compreso e decifrato da noi che lo osserviamo.

Era stata la Rivoluzione francese a mostrare per la prima volta il popolo come eroe di se stesso e artefice della propria storia. I protagonisti della società che ne era derivata erano gli anonimi naufraghi aggrappati a *La zattera della Medusa*, immortalati da Théodore Géricault nel 1818-

6. Enrico Pazzi
Monumento a Dante, 1865
Firenze, piazza Santa Croce



1819, oppure i popolani e i borghesi armati nella tela *La Libertà che guida il popolo*, dipinta da Eugène Delacroix nel 1830. È nel nuovo clima sociale creato dalla Rivoluzione che matura l'aspirazione individuale a rendere la propria vita qualcosa di irripetibile e capace di sfidare l'oblio del tempo¹⁷. Napoleone Bonaparte incarna il prototipo di questo uomo nuovo, in grado, grazie alle proprie virtù, di elevarsi al rango di un dio. Il suo è un eroismo potenzialmente alla portata di tutti, basato sul principio democratico del merito e non su quello aristocratico del sangue.

7. Antoine-Jean Gros
Napoleone sul ponte di Arcole,
1796
Versailles, reggia di Versailles



Il fascino della sua folgorante carriera e delle sue spettacolari vittorie in battaglia, da Marengo (14 giugno 1800) a Ulm (16-19 ottobre 1805), da Austerlitz (2 dicembre 1805) a Jena (14 ottobre 1806), e il culto della personalità consapevolmente costruito in vita e ben rappresentato fin dal *Napoleone sul ponte di Arcole* di Antoine-Jean Gros (1796; fig. 7), ne fanno da subito un eroe militare. Non è un caso se al termine della sua avventura, nel corso della Restaurazione, in molti uomini, e non solo fra quelli che avevano ricoperto ruoli militari al suo seguito, si diffuse la psicologia del reduce, dove alla memoria, in parte ricostruita, degli eccezionali giorni ormai passati si contrappone il ritorno alla grigia normalità¹⁸. Negli anni soffocanti seguiti al congresso di Vienna, dove si riaffaccia un'oppressiva stagnazione sociale, Napoleone incarna un modello



8. Jacques-Louis David
*Bonaparte valica
il Gran San Bernardo*, 1801
Rueil-Malmaison,
Château de Malmaison



9. Antonio Canova
*Napoleone come Marte
pacificatore*, 1803-1806
Londra, Wellington Collection
Apsley House

di eccezionalità eroica, figlio di una stagione luminosa, attraversata da radicali cambiamenti. Proprio due degli elementi alla base del suo mito, gioventù e mobilità sociale, sono il prodotto di una rivoluzione che aveva scardinato le regole dell'*ancien régime* e permesso il dispiegarsi di carriere aperte ai talenti. Ma non solo: al seguito delle sue armate e grazie alle sue imprese si diffusero attraverso il continente gli ideali di progresso e di civilizzazione della Rivoluzione francese, prese piede in tutta Europa un nuovo e uniforme modello di modernizzazione amministrativa sull'esempio del governo francese¹⁹. L'idea di nazione trapassa in una nuova forma di organizzazione e solidarietà tra gli uomini, rispetto alla quale l'azione eroica si carica di senso e significato, sostituendo la famiglia stessa e ponendosi come la forma pubblica alla quale rapportare le esistenze private²⁰.

Dei tre diversi modelli eroici che seppe rivestire, dopo avere incarnato quello militare che fonda l'esercizio del suo potere sulle straordinarie capacità strategiche e su un'autorità che gli garantiscono il consenso dell'esercito (fig. 8), Napoleone si insedia infatti anche nel mito civile (fig. 9). Statista e legislatore, artefice del nuovo Codice, geniale riorganizzatore della struttura amministrativa dello Stato, dà vita a un nuovo modello di sovranità popolare che, pur essendo il governo di un solo uomo, poteva, affiancato da tecnici, scavalcare la rappresentanza politica. Il bonapartismo si presenta come una forma di tutela degli interessi della società più ampia e comprensiva perché rispetta, nel popolo, l'origine della sovranità. Non sente la necessità di usare lo strumento della rappresentanza parlamentare, poiché racchiude nelle proprie competenze la capacità di governo. Napoleone in esilio, infine, occupa anche il terzo modello eroico: il martire. L'esperienza di Sant'Elena lo trasforma in sconfitto e vittima, costretto a una morte solitaria, in sintonia con i modelli dell'eroismo romantico e, per quanto riguarda l'Italia, avvicinandolo al "canone risorgimentale" (fig. 10). Le sofferenze patite in esilio trasportano l'eroe su un piano sacrificale e sacrale, ne fanno un esempio cristologico, mentre gli restituiscono una dimensione borghese e perfino domestica²¹.

Dopo la sua morte, la leggenda del martire in esilio conobbe particolare slancio con le pubblicazioni nel 1823 del *Mémorial de Sainte-Hélène* da parte di Emmanuel Las Cases e delle memorie in otto volumi dello stesso Bonaparte, edite con il titolo *Mémoires pour servir à l'histoire de France sous Napoléon*. Diversi pittori, soprattutto francesi, sulla base di queste testimonianze scelsero di immaginare gli anni dell'esilio. I primi furono Horace Vernet e Charles de Steuben (fig. 11), che lo dipinsero durante la prigionia mentre detta le sue memorie al generale Gaspard Gourgaud e sul letto di morte. Rifiutata al salone delle esposizioni durante la Restaurazione poiché, anche nella rappresentazione della sconfitta, reca evidentemente un disturbante contenuto politico, *L'apoteosi di Napoleone* (fig. 12), realiz-

10. Charles Lock Eastlake
Napoleone a bordo della "Bellerofonte", 1815
Londra, Greenwich,
National Maritime Museum

11. Jean Pierre-Marie Jazet
(da un dipinto di Charles de Steuben)

La morte di Napoleone,
1828 circa
Brescia, Musei Civici

12. Horace Vernet
L'apoteosi di Napoleone, 1821
Londra, The Wallace Collection



zata nel 1821 da Vernet, è una delle prime opere che lo celebrano dopo la morte.

Nonostante l'Italia sia rimasta saldamente nella sfera di influenza francese e per tre lustri Napoleone ne abbia manipolato la geografia politica, la memoria del generale ha alimentato potentemente le aspirazioni nazionali della penisola. A partire dalla discesa di Napoleone in Italia nel 1796 era stato costituito un esercito di nuova concezione nel quale avevano militato e appreso gli ideali rivoluzionari intorno a duecentomila uomini. Quelle armate furono parte integrante del processo di formazione della coscienza nazionale italiana e costituirono un'esperienza decisiva nella costruzione dello Stato moderno²². Per Mazzini furono quegli anni e quelle esperienze a generare la consapevolezza di un'identità naziona-



13. Gaetano Matteo Monti
Busto di Alessandro Manzoni,
1828-1834
Brescia, Palazzo Tosio, Ateneo
di Scienze, Lettere e Arti

le. Molti dei primi patrioti che si batterono per l'indipendenza italiana avevano intrapreso la loro carriera militare o amministrativa con Bonaparte e avevano fatto proprio un lessico nel quale campeggiavano, con nuovo valore semantico, le parole chiave di nazione e di patria. Allo stesso tempo, furono molto numerosi coloro che in gioventù avevano combattuto in quell'esercito, come il generale bresciano Teodoro Lechi, e che negli anni della maturità contribuirono a mantenerne vivo il culto. Non è forse un caso nemmeno se a elaborare compiutamente l'esperienza "dell'uom fatale" per gli intellettuali italiani non fu tanto, come in Francia, la riflessione generata dalla produzione storiografica ma Alessandro Manzoni nell'ode *Il cinque maggio* (fig. 13).

Nell'età romantica, agli storici e ai poeti spetta il compito di far emergere dalla massa informe le azioni e gli individui eroici, come

esempi e moniti. Le collezioni e i collezionisti svolgono in quegli anni la medesima funzione, traendo dal silenzio del tempo oggetti reliquia in grado di rendere nuovamente palpitante la memoria degli uomini illustri. Paolo Tosio, nel raccogliere nel suo palazzo la memoria di Dante, Raffaello, Ariosto, Tasso, Galileo, Canova e Napoleone, non costruisce solo un proprio personale pantheon, più o meno fedelmente ispirato al canone di Vincenzo Monti, ma assegna alla propria casa una funzione pubblica e civile, selezionando e coltivando l'immaginario simbolico di cui doveva nutrirsi ai suoi occhi l'Italia contemporanea.

¹ G. Monsagrati, *Le "vite" di Dante in età romantica*, in *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento*, a cura di E. Querci, Torino 2011, pp. 25-29, in partic. pp. 25-26.

² L. Settembrini, *Ricordanze della mia vita*, a cura di A. Omodeo, Bari 1934, pp. 41-42.

³ L. Mozzoni, *Le polemiche dantesche fra Giovanni Jacopo Dionisi e Baldassarre Lombardi con dodici lettere inedite (Prima parte)*, in "L'Alighieri", LII, 38, 2011, pp. 29-56, in partic. pp. 29-30.

⁴ G. Monsagrati, *Le "vite" di Dante in età romantica*, cit., pp. 26-27.

⁵ G. Monsagrati, *Il primo scritto di Mazzini: Dell'amor patrio di Dante (1827)*, in *Dante vittorioso...*, cit., pp. 19-23, in partic. p. 22.

⁶ C. Tavella, *Santorre di Santa Rosa lettore di Dante*, in "Studi Piemontesi", vol. XLV, fasc. 2, 2016, pp. 441-449.

⁷ P. Peluffo, *Un secolo nel nome di Dante*, in *Dante vittorioso...*, cit., pp. 15-18, in partic. p. 16.

⁸ L. Mascilli Migliorini, *Il mito dell'eroe. Italia e Francia nell'età della Restaurazione*, Napoli 1984, p. 9.

⁹ E. Ghidetti, *Dante nella letteratura tra Romanticismo e Risorgimento*, in *Dante vittorioso...*, cit., pp. 61-66, in partic. p. 64.

¹⁰ R. Bonfatti, *Dante e le Esposizioni universali*, in "Bollettino Dantesco", n. 3, 2014, pp. 45-59. Si veda inoltre L.M. Galli Michero, *La vetrata di Giuseppe Bertini e il Gabinetto Dantesco nel Museo Poldi Pezzoli*, in *Dante vittorioso...*, cit., pp. 125-133.

¹¹ G. Capuzzi, *La spedizione di Garibaldi in Sicilia: memorie di un volontario* (Palermo 1860), a cura di E. Campostrini, Salò 2012 (VII ed.), pp. 11-12.

¹² G.L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, Bologna 1975.

¹³ B. Tobia, *Le feste dantesche di Firenze del 1865*, in *Dante vittorioso...*, cit., pp. 31-34, in partic. p. 33.

¹⁴ C. Brice, *Perché studiare (ancora) la monumentalità pubblica?*, in *La memoria in piazza. Monumenti risorgimentali nelle città lombarde tra identità locale e nazione*, a cura di M. Tesoro, Milano 2012, pp. 11-24.

¹⁵ G.C.F. Villa, *L'identità scolpita: appunti per la monumentalistica dantesca*, in *Dante vittorioso...*, cit., pp. 136-147.

¹⁶ E. Paradisi, *Elogio di un filologo*, in "Quaderni del Laboratorio di Linguistica della Scuola Normale Superiore", vol. 2, 2001, pp. 138-142, in partic. p. 140.

¹⁷ L. Mascilli Migliorini, *op. cit.*, p. 63.

¹⁸ Ivi, pp. 30-31.

¹⁹ S.J. Woolf, *Napoleone e la conquista dell'Europa*, trad. it., Roma-Bari 1990, pp. V-VII.

²⁰ L. Mascilli Migliorini, *op. cit.*, p. 35.

²¹ A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino 2000.

²² F. Della Peruta, *Esercito e società nell'Italia napoleonica. Dalla Cisalpina al Regno d'Italia*, Milano 1988, p. 7.



Modernità dei temi danteschi:
presenze nelle collezioni bresciane,
tra racconto e simbolo

Roberta D'Adda

Redigendo nel 1853 l'elogio funebre di Paolo Tosio, il letterato bresciano Giuseppe Nicolini dedicava alcune righe alla passione del collezionista bresciano per la *Commedia* di Dante:

“quando la sua mano ebbe smosso il sigillo di quel sacro volume, quando al suo labbro fu schiusa quella fonte che spande sì largo fiume di poetico dire, tanto esercizio, tanto campo, tanto pascolo trovò il sagace suo ingegno in quegli altissimi concepimenti, in quel buoi venerando, in quella dottrina che sotto il velo degli astrusi versi è nascosta, che Dante divenne la favorita delle sue letture, Dante il soggetto, quasi dissi obbligato de' suoi letterari colloqui, Dante citato avendo fra gli amici la sera stessa che per lui fu l'estrema, si può dire ch'egli spirasse con Dante sulle labbra”¹.

Di questa familiarità con il poema dantesco resta traccia – oltre che negli inventari della biblioteca Tosio – anche nel ritratto dipinto intorno al 1825 dall'amico Luigi Basiletti, nel quale il collezionista bresciano si presenta con un volume dell'opera del poeta appoggiato in primo piano sul tavolo, e tenuto con noncuranza sottomano, quasi avesse sospeso la lettura solo per il tempo della posa (fig. 1)². E proprio intorno al 1825 si deve collocare anche la commissione a Giuseppe Diotti del capolavoro pittorico che costituisce la più notevole testimonianza visiva del culto tributato a Dante da Paolo Tosio: la tela raffigurante *Il conte Ugolino nella torre* (cat. 1)³. In una lettera del gennaio di quell'anno, infatti, il pittore scrive al mecenate bresciano: “S'ella mi domanda se mi sono occupato del quadro che mi onorò di commettermi, le dirò schiettamente che nulla in più feci dopo il primo pensiero”⁴. Il primo riferimento esplicito al soggetto di tale commissione si riscontra nel 1828, quando Diotti – commentando il *Newton* di Pelagio Palagi, commissionato da Tosio nel 1824 e destinato a fare pendant con l'*Ugolino* in una delle sale della sua dimora – scrive al collezionista bresciano: “Oh che bel quadro! Quanto io debba compiacermene per lei che ne deve essere il Possessore, altrettanto ho giusta ragione di temere per il mio Ugolino che dovrà stargli di confronto”⁵.

Il bel carteggio che documenta la genesi e la fortuna del quadro, conservato nell'Archivio Tosio, attesta che il tema di Ugolino fu proposto da

Giuseppe Diotti
Il conte Ugolino nella torre,
1832
Brescia, Palazzo Tosio,
Ateneo di Scienze, Lettere
e Arti (proprietà Musei Civici)
(particolare cat. 1)

1. Luigi Basiletti
Ritratto di Paolo Tosio,
1825 circa
Brescia, Pinacoteca Tosio
Martinengo (proprietà
dell'Ateneo di Scienze,
Lettere e Arti)



Diotti e che il committente lo accettò non senza riserve e tentennamenti⁶. Si può immaginare che, com'era accaduto nel 1825 con la commissione a Francesco Hayez dei *Profughi di Parga*, il mecenate bresciano lasciò libertà al pittore di proporre un soggetto che gli fosse caro⁷. Verosimilmente, la commissione da parte di Tosio fu colta da Diotti come positiva occasione di ritornare su un'idea alla quale aveva già lavorato: risulta infatti che la sua prima prova sul tema dell'Ugolino vada fatta risalire al 1817, quando affidò la propria interpretazione a una grande tela (316 × 340 cm) oggi perduta, deliberatamente condotta "a prima tinta" (ovvero lasciata allo stato di abbozzo) con le figure a grandezza naturale del conte Ugolino e dei figli nella torre della fame⁸. L'interesse dell'artista per questo tema dantesco affondava le radici nel suo giovanile soggiorno a Roma (1805-1809), dove aveva avuto modo di frequentare gli ambienti internazionali nei quali artisti e letterati andavano via via riscoprendo la *Commedia*, sulla scorta della progressiva emersione – tra neoclassicismo e romanticismo

2. Giuseppe Bossi
Il conte Ugolino, 1809 circa
Milano, Accademia di Belle
Arti di Brera, Gabinetto
Disegni e Stampe



– della poetica del sublime, e dove la rappresentazione di Ugolino aveva assunto forme e significati precisamente connotati in senso modernista ed europeo⁹.

Nei circoli romani di inizio Ottocento, frequentati dagli artisti italiani più all'avanguardia, figurano numerose personalità che si misurarono con le iconografie dantesche: Luigi Sabatelli, Felice Giani, Tommaso Minardi, Pelagio Palagi e Giuseppe Bossi (fig. 2), intorno ai quali si raccolsero cenacoli e accademie informali che Diotti frequentò insieme, fra gli altri, al pittore bresciano Luigi Basiletti, a lui legato da un'affettuosa amicizia¹⁰. A sua volta Basiletti, a Roma dal 1803 al 1809, nella Città Eterna fece da guida e compagno a Paolo Tosio e alla moglie Paolina, nel viaggio che determinò in via definitiva le loro future inclinazioni di collezionisti, mecenati e animatori di un fervido salotto intellettuale¹¹. Non è difficile immaginare Tosio, Diotti e Basiletti frequentare i circoli letterari e artistici nei quali si leggeva e si commentava Dante¹².

Prima ancora di divenire un simbolo in chiave prisorgimentale – il prigioniero politico, la vittima del potere clericale – Ugolino aveva suscitato l'attenzione degli artisti per la sua "storia estrema e patetica, ricca di implicazioni psicologiche, in grado di spaventare e commuovere, [...] una storia che s'intreccia da subito con l'emersione delle poetiche del sublime e poi romantiche [...], con il gusto del terribile michelangiolesco"¹³. Quando Diotti si accingeva a dipingere la tela destinata a Paolo Tosio, la vicenda di Ugolino si presentava quindi come un soggetto a tutti gli effetti moderno e come tale suscettibile di soluzioni espressive di avanguardia, difficilmente compatibili con la dottrina classica per la quale i soggetti storici dovevano essere trattati con "decenza", "decoro" e "convenienza", evitando ogni spiacevolezza, ogni eccesso o capriccio, ogni concessione al grottesco a discapito del verosimile e ogni deroga alla moralità. Difficilmente il tema di Ugolino – con la sua "terribilità" e con le sotterranee

allusioni a un motivo scabroso come quello dell'antropofagia – avrebbe potuto soddisfare tale precetto¹⁴. Piuttosto, il soggetto di Ugolino più di ogni altro si prestava a incarnare la moderna (e romantica) poetica del sublime: tutto ciò che è terribile, o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore, tutto ciò che insomma produce la più forte emozione che l'animo sia in grado di sentire è sublime¹⁵.

L'apprensione di Diotti rispetto alla delicata questione risulta evidente: nel luglio del 1832, a quadro quasi ultimato, chiedeva a Tosio di raggiungerlo a Bergamo perché gli desse modo di illustrare “verbalmente quali furono le mie più circostanziate idee per sviluppare questo difficilissimo argomento”¹⁶. Tosio da parte sua si dice certo che il pittore saprà “in questa scena di terrore [...] al terrore far prevalere l'ammirazione pel carattere del C. e Ugolino e la pietà per la sua situazione”¹⁷. Anche Basiletti intervenne sulla questione, scrivendo a Tosio: “le somme bellezze di questo dipinto devono, il spero, superare in voi l'effetto triste della tragica scena di Ugolino”¹⁸.

Quando l'opera fu infine esposta a Brera, la tensione si risolse positivamente, con il committente che a più riprese rinnovò al pittore le espressioni di apprezzamento e di lode:

“Ella ha messo l'arte sua ad una prova assai difficile, e vi è felicemente riuscita, ed Ella ha pure la compiacenza di avervi data l'impronta dell'anima sua, e sensibile ed elevata.”¹⁹

Gli uomini forti d'animo e avvezzi alla lettura di Dante affrontano quella scena analizzandone il terribile ed il sublime. Le donne più sensibili fanno un passo indietro, poi non si sanno più distaccare da tanta pietà. Gran pregio di questo quadro è la verità, e nulla più della verità [...] Ella ha saputo sentire vivamente in se stesso [...] la commozione e in pari tempo ha saputo moderarne l'espressione, combinando passione e decoro. Questa appunto [era] la grand'arte del Mediatore²⁰.

Dante se fosse stato pittore l'avrebbe dipinto precisamente così²¹.

Emerge tra le righe il tema del paragone tra la poesia e la pittura, sotto il cui segno la figura di Ugolino aveva fatto il suo ingresso nella letteratura artistica moderna quando nel 1719 Jonathan Richardson l'aveva posta come esempio nel suo *A Discourse on the Dignity, Certainty, Pleasure and Advantage, of the Science of a Connoisseur*, che ebbe vastissima diffusione a livello europeo²²:

“Io non conosco che ci sia nessuna pittura di questa storia, ma se la si potesse vedere dipinta da qualche grande maestro, non vi è alcun dubbio che, in rapporto a questi terribili soggetti, porterebbe la cosa ancora più lontano. Vi si troverebbero tutti i vantaggi dell'espressione, che l'aggiunta dei colori le donerebbero. Ci farebbero vedere una carne pallida e livida sulle figure morte e morenti, il rossore degli occhi del Conte, le sue labbra

3. John Dixon
(da un dipinto di Sir Joshua Reynolds)
Ugolino, 1774
Brescia, Musei Civici



bluastre, l'oscurità e l'orrore della prigione, con altre circostanze; senza parlare degli abiti [...] che si sarebbero potuti inventare in modo tale da esprimere la qualità delle persone, per meglio eccitare la pietà degli spettatori e per arricchire il quadro con la loro varietà. Aggiungete a tutto ciò che in un'opera pittorica le figure sembrerebbero intiere e distaccate dal fondo, che si potrebbe ancora praticare in modo che metterebbe in rilievo gli altri orrori attraverso una luce fosca e lugubre, per come la storia ce la indica²³.

Il brano di Richardson aveva ispirato a Sir Joshua Reynolds la celebre tela con *Il conte Ugolino e i figli nella torre della fame*, esposta alla Royal Academy nel 1773 e riprodotta l'anno successivo in una celebre e fortunata incisione di John Dixon, un esemplare della quale figurava nella collezione di stampe di Paolo Tosio (fig. 3)²⁴.

L'esposizione a Brera dell'*Ugolino* di Diotti suscitò larga eco, portando la celebrità del pittore al suo apice e determinando fra l'altro la produzione di diverse stampe *d'après*, tra le quali una di Cesare Ferreri (fig. 4)²⁵. Gran parte della discussione critica sul quadro riguardava la composizione e la sceneggiatura drammatica, e l'opera fu variamente difesa o attaccata a seconda che fosse giudicata, in sostanza, troppo moderna o troppo conservatrice. Un articolo della “Gazzetta di Milano”, per esempio, criticò aspramente la scelta del soggetto:

“Per trattare convenientemente certi soggetti, è indispensabile una squisitezza di sentimento, un'anima dilicata, una conoscenza vastissima

4. Cesare Ferreri
(da un dipinto
di Giuseppe Diotti)
Ugolino, 1841
Brescia, Musei Civici



delle umane passioni. Non basta il solo effetto per conseguire l'intento di essere chiamato a buon diritto e dipintore, ed storico e conoscitore degli affetti dell'uomo. [...]

Non è già che un personaggio secondario di un quadro non possa essere e terribile e disgustoso: ma se il protagonista o il soggetto scelti sono tristi e antipatici, è duopo renderli meno spiacevoli che sia possibile. Uno di questi punti difficili a trattarsi è, a parer nostro, il soggetto del bel quadro che il Diotti espose quest'anno: il conte Ugolino nella torre della fame [...]. L'orrore del carcere, la crudele condanna, lo strazio della situazione di quegli infelici, la fame, quei figli che stanno morendo e che servirono forse a conservare per poco al padre (orrenda cosa!) un'esistenza disperatissima, ecco una situazione per la quale non basta essere storico-dipintore: ma è duopo conoscere il cuore umano e la delicatezza del sentimento per calcolare fino a qual punto si possa sfidare la sensibilità di chi osserva. Diotti è certamente un dipintore pregievolissimo [...] ma noi pensiamo ch'egli avrebbe potuto rendere, con pari effetto, meno disgustosi il momento e le figure che imprendeva a trattare. Il Conte Ugolino si appresenta in atteggiamento di stupido dolore [...]. D'altronde la fisionomia di quel personaggio, quantunque espressiva, poteva, a parer nostro, conservare lineamenti più nobili²⁶.

Di parere opposto (pur sempre nel segno di un giudizio negativo) appare

invece un anonimo articolo del veronese "Poligrafo. Giornale di Scienze Lettere ed Arti":

"Il Diotti adunque ha fatto un'opera di bellissima composizione, con grande studio e diligenza disegnata e condotta, e maestrevolmente dipinta. [...] Ma se si deve confessare francamente il vero, per quanto le espressioni ingegnose e coltissime del Cavaliere Possessore di questo dipinto abbiano aiutato lo spettatore a riconoscere le particolari bellezze di questa tela, egli non ha sentito per gli occhi ridestarsi nell'animo il sublime concetto di Dante. Ed ha istantaneamente pronunziato dentro di sé: bellissimo lavoro! ma non ha invenzione. [...]

La storia della feroce età del conte Ugolino parla chiaro dell'orrendo pasto: tutti i commentatori del poeta riferiscono questo fatto manifestatosi dai segni rimasti nella prigione. Ma il poeta ha forse copiata la storia? E dall'altro canto l'ha forse smentita? Egli nel punto più tremendo dell'azione ha tirato un velo, sotto il quale sta riposto il sublime arcano che tiene sospesa nel gran dubbio l'anima del lettore senza che questi abbia l'ardire di levare quel velo. Ora, se un artista che non rappresenta con l'arte sua il concetto medesimo del poeta non adempisce al fine dell'opera, noi domandiamo, se lo spettatore dinnanzi all'Ugolino del Diotti possa mai sentire l'impressione del lettore di Dante? L'esprimere il 'si dentro impietrai' col viso istupidito non è un compimento d'azione, ma soltanto una preparazione al fine della crudele tragedia, e perciò il soggetto del Diotti non è compiuto. [...] Dante descrive ciò che alcun pittore non potrebbe dipingere".

Piuttosto allarmata risulta poi la reazione del poeta bresciano Cesare Ari-ci, affidata a una lettera indirizzata a Paolina Tosio:

"L'*Ugolino* tiene il campo della nostra Esposizione, e per quanto debbo credere a me stesso e al concorde giudizio di chi ne sa è gran quadro. La consiglio però ad apparecchiare una buona cortina da coprirlo, perché son gusti e disgusti da pigliarsi con misura, a certi tempi di pazzie allegrie, anzi le dico che mi par tal quadro da non tenersi in casa. Il buon Diotti si è fatto gioco d'ogni umano riguardo. Così espone la crudele e sconsortante verità di quel fatto. I morti sono proprio morti, i morenti muoion proprio; e qui non c'è gusto... almeno per chi considera le arti belle come gusti"²⁷.

Tra quanti espressero invece incondizionato apprezzamento, vi fu il più influente e fedele estimatore di Diotti, Defendente Sacchi:

"Vi hanno dei casi e de' momenti che commovono narrati in poesia, e dipinti riescono indifferenti o sgradevoli; come ve ne hanno altri che per quanto questa si studii di descrivere con maestro ingegno, non giungerà mai a produrre l'effetto che danno vedendoli assemblati ridotti in atto

sulla tela. Né questa è verità che ora presumiamo recare come nuova, ma solo richiamiamo per dire che l'Ugolino, il più sublime canto della poesia italiana, è forse quello che presenta meno situazioni per essere svolto in dipinto [...].

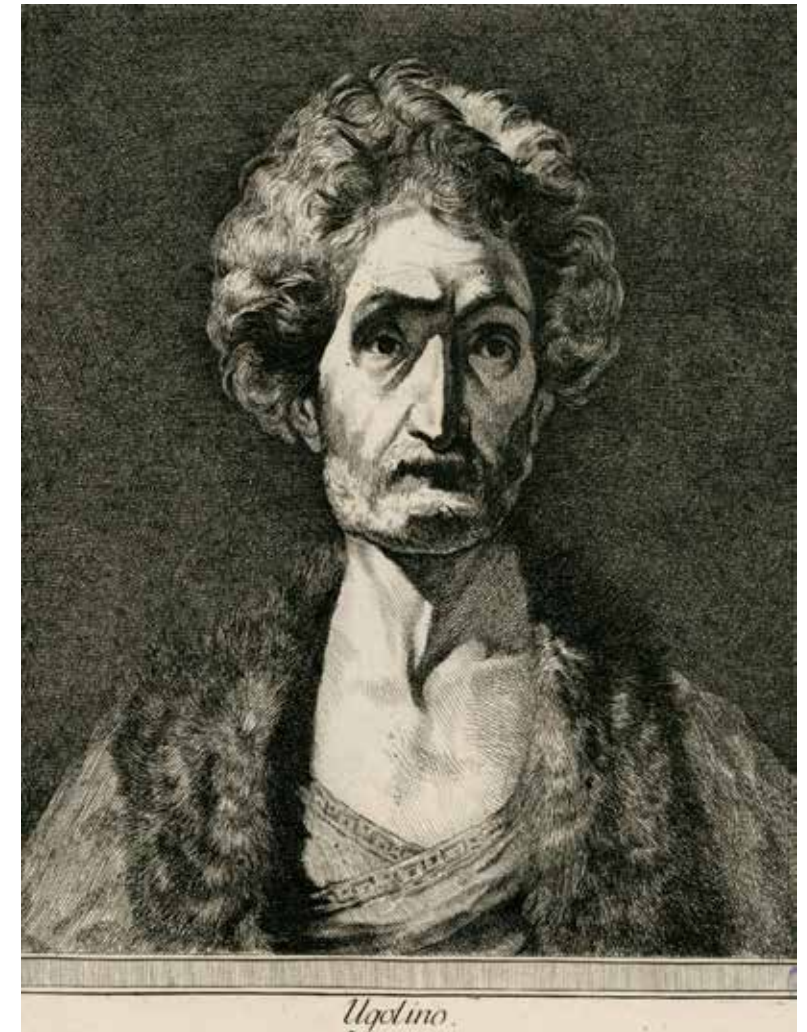
Si vede che Diotti, fra queste dubbiezze, saviamente studiò e tutti i momenti che presenta il poeta e il carattere d'Ugolino, e formatosi con Dante il tipo dell'ultimo, trascelse per l'azione un momento che non è accennato dal poeta e che veramente è forse il più conveniente di quella luttuosa storia [...].

Tutta questa tremenda scena è dipinta da Diotti colla stessa forza con cui la immaginò; esso è poeta quanto Dante. E innanzi tutto l'attitudine e l'espressione che diede all'Ugolino, sono quelle che fanno indurre ei ne studiasse in Dante il carattere²⁸.

Da un punto di vista stilistico, Diotti aveva affrontato il tema mantenendosi entro i riferimenti della tradizione classica. I colori e l'atmosfera sono quelli di Appiani e della tradizione lombarda, mentre la stoica compostezza del protagonista ha la sua matrice nella pittura di David e Wicar. Quanto alla composizione piramidale del gruppo delle figure, l'artista attinse a idee già elaborate nelle sue prove giovanili, come attesta il confronto con uno studio registrato in un album del periodo romano²⁹. Il volto smunto del protagonista – i capelli, la barba, la fronte corrucciata, gli occhi cerchiati e le guance cadenti – è frutto di una sorta di regolarizzazione, in chiave classica, dell'*Ugolino* di Reynolds, il cui primo piano era circolato come tavola dei *Physiognomischen Fragmenten* di Johann Caspar Lavater (1778; fig. 5). Inevitabilmente, emergono sottotraccia anche dei riferimenti al testo figurativo che più di tutti contribuì a determinare la fortuna dei soggetti ispirati alla *Commedia* in ambito neoclassico, ovvero la serie di centoundici disegni realizzati nel 1792 dall'inglese John Flaxman, tradotti in incisione da Tommaso Piroli e pubblicati per la prima volta nel 1793³⁰. Da questi modelli Diotti derivò l'idea della costruzione simmetrica, dominata dalla rigida e immobile frontalità della figura del protagonista, modellata sul personaggio in analogia posizione che si trova nella tavola con *Oto ed Efialte tengono prigioniero Marte* nell'illustrazione omerica disegnata ancora una volta da Flaxman e a sua volta ispirata all'*Ares* Ludovisi.

L'inventario della biblioteca di Paolo Tosio attesta la presenza di un'edizione della *Commedia* di Flaxman, da identificarsi con la versione incisa da Giovanni Paolo Lasinio e composta da centonove tavole (cat. 2). Salutata nel 1799 da un'entusiastica recensione di Friedrich Schlegel, la *Commedia* di Flaxman dimostrava che "qualsiasi storia può essere rappresentata in composizioni fondate sui principi che furono degli antichi"³¹. Il linguaggio dei disegni rivelava una profonda influenza di Canova e, prima ancora, degli ideali di ieratica nobiltà e di quieta grandezza d'ascendenza winckelman-

5. *Ugolino*
Da Johann Caspar Lavater,
Physiognomische Fragmente,
IV, Leipzig-Winterthur 1778



niana. Inoltre, la scelta della tecnica "a puro contorno", con la conseguente depurazione delle forme e la negazione di ogni corporeità, comportò come esito un'arte pienamente spirituale, innovativa e moderna anche nel suo porre al centro della *Commedia* non più gli ambienti e le situazioni ma i singoli personaggi, facendone una sorta di enciclopedia delle passioni umane³².

L'attenzione da parte dei conoscitori bresciani per la declinazione dei temi danteschi entro una ricerca linguistica finalizzata alla sintesi, all'evidenza espressiva e all'epitome figurativa, in linea con l'esempio flaxmaniano, è testimoniata anche dalla presenza entro la collezione di Luigi Basiletti di un esemplare del *Paradiso* illustrato da Giovan Giacomo Macchiavelli, incisore bolognese educato al "gusto dei primitivi" alla scuola di Seroux d'Agincourt (cat. 3). Il volumetto – pubblicato nel 1807 – fu donato dall'autore al pittore bresciano, fatto che aggiunge un interessante tassello alla mappa delle frequentazioni romane di

6. Gallo Gallina (da un disegno di Pelagio Palagi)
Ambo le mani per dolor mi morsi, 1832
 Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe "Angelo Davoli"



Basiletti³³. Le composizioni – meno rigorose di quelle di Flaxman nel controllo della dinamica compositiva, e anche più animate nel gioco dei contrasti tra bianco e nero attraverso un uso volutamente naïf del tratteggio – rivelano la ricerca di effetti fantasiosi ed esiti altalenanti tra il neomedievale e il visionario.

Delle ricerche in ambito lombardo intorno al tema di Ugolino resta traccia anche in un inedito disegno di collezione privata, opera del pittore bresciano Gabriele Rottini, *protégé* del circolo Tosio e allievo a Brera di Giuseppe Bossi (cat. 4). La sua versione va messa in relazione con un'invenzione di Pelagio Palagi, già frequentatore dei circoli romani insieme a Basiletti e a Diotti e poi dal 1815 attivo a Milano. È nota infatti una sua composizione – tradotta in incisione da Gallo Gallina proprio a Milano nel 1822 – nella quale è illustrato il verso dantesco “ambo le man per lo dolor mi morsi” (fig. 6), che Dante fa pronunciare a Ugolino e che trova puntuale rappresentazione anche nel disegno di Rottini. L'artista bresciano riprende da Palagi le fattezze e l'abbigliamento all'antica, e sottolinea con una precisa citazione della posizione di torso e gambe il richiamo (più velato nel modello) al *Laocoonte* vaticano. Tale richiamo non è da considerarsi casuale, poiché l'assimilazione delle due figure di Ugolino e Laocoonte – entrambi toccati tragicamente nel loro essere padri, entrambi protagonisti di vicende tremende e sublimi – è un tema che ricorre più volte nella letteratura artistica tra Sette e Ottocento³⁴. Successivamente, nel 1835, Tosio gli commissionò l'esecuzione di sei lunette e tre ottagoni a completamento della decorazione del soffitto di una sala del suo palazzo, negli antichi inventari indicata come “camera ultima verso strada” e parte dell'ala sud nella quale si trovava anche la sala

7. Gabriele Rottini
Dante, 1835
 Brescia, Palazzo Tosio



dell'*Ugolino*³⁵. I soggetti, “determinati verbalmente dal proprietario con il pittore”, sono da identificare con sei figure di poeti, tra i quali si riconosce con chiarezza Dante (fig. 7). Il Gabinetto Disegni e Stampe dei Musei Civici conserva una serie di otto disegni, in passato attribuiti a Giuseppe Cunego ma riconducibili invece con certezza alla decorazione eseguita da Rottini nel 1835, e raffiguranti: *Omero*, *Pindaro*, *Virgilio*, *Orazio* (con Paolo Tosio nelle vesti di Mecenate), *Petrarca*, *Dante*, *Ariosto*, e *Tasso* (cat. 5)³⁶. Ciascun disegno è corredato da una nota manoscritta nel margine, verosimilmente frutto delle riflessioni condivise con il committente, che nel caso di Dante recita: “Medita sulla sua Divina Commedia. Nel fondo vedesi l'ingresso all'Inferno, la montagna del Purgatorio, e alcuni pianeti, con che si allude alle sue tre cantiche. Alludesi al carattere epico-satirico del Padre della Poesia italiana, colla maschera satirica per la bocca della quale passa la tromba di Calliope. Colla lira si allude al Convivio, alla Vita Nuova etc. etc.”.

Rispetto all'*Ugolino* di Diotti, presentano un'intonazione assai diversa altre due opere di soggetto dantesco commissionate da collezionisti bresciani e pervenute per legato ai Musei Civici: la *Beatrice Portinari* di Giovanni Franceschetti e la *Pia de' Tolomei* di Eliseo Sala (cat. 6-7)³⁷. In entrambe – seppur con intenzioni espressive ed esiti stilistici diversi, comprensibili anche alla luce della differente cronologia – l'attenzione si sposta dal paragone con il poema e dalle sfide narrativo-compositive poste dalle terzine dantesche per muovere verso una dimensione più astratta. La *Beatrice* di Franceschetti, infatti, commissionata dall'amico di Tosio Antonio Pitozzi e realizzata nel 1832, è un omaggio a Canova, e in particolare alla produzione delle teste ideali femminili, che si colloca negli

ultimi dodici anni di attività dello scultore. L'opera di Franceschetti è una sorta di contaminazione di temi canoviani: formalmente affine a quelle teste nelle quali – come nell'*Eleonora d'Este* commissionata da Tosio, a Brescia dal 1819 – si sente ancora un forte riferimento alla purezza dell'arte classica, accoglie però la sensibilità romantica espressa dalla più tarda produzione canoviana, che apre a figure della storia e della letteratura dei secoli moderni³⁸. Ecco dunque che la perfezione del profilo di Eleonora e la foggia della sua elegantissima e ricercata acconciatura sono aggiornate con l'arguto inserimento della fascia ornata con il cammeo dantesco che orna la fronte di Beatrice, plastica rappresentazione del profondo (e tutto intellettuale) legame tra la musa e il suo poeta. Nella collezione Pitozzi, il ritratto di Beatrice aveva come ideale pendant un *Ritratto di Dante* dipinto da Michelangelo Grigoletti tra il 1840 e il 1842³⁹. A quanto risulta dai documenti rintracciati in questa occasione, il pittore si basò su un modello antico, gentilmente concessogli in prestito da Paolo Tosio: si trattava di un dipinto all'epoca assegnato a Vittore Carpaccio e acquistato nel 1834 presso gli eredi del collezionista bresciano Paolo Brognoli⁴⁰. L'opera è andata perduta, si presume, sul finire dell'Ottocento e pertanto la derivazione di Grigoletti (che pur si può supporre assai libera) rimane l'unica testimonianza visiva di questo antico prototipo.

Nella *Pia de' Tolomei* dipinta dal milanese Eliseo Sala per il collezionista e mecenate bresciano Camillo Brozzoni (l'opera più tarda tra quelle presentate in mostra, datando al 1846) emerge infine con prepotenza la trasfigurazione in chiave romantica – di un romanticismo quasi di maniera, borghese – di un personaggio al quale Dante accennava in pochi versi nel quinto canto del Purgatorio: “Ricorditi di me, che son la Pia: Siena mi fé, disfecemi Maremma: / salsi colui che 'nnanellata pria / disponando m'avea con la sua gemma”. A partire da questa invocazione alla memoria, nel corso dei secoli si erano susseguite indagini storiche e genealogiche, finalizzate a identificare il personaggio, che avevano portato alla supposizione si trattasse di una gentildonna senese del XIII secolo ripudiata e reclusa dal marito, il quale infine la fece assassinare forse allo scopo di poter liberamente contrarre un nuovo matrimonio. Divenuta simbolo dell'innocenza ingiustamente condannata e dell'amore tradito e prese le forme di un'eroina bella, infelice e virtuosa, Pia de' Tolomei fu protagonista di opere letterarie (su tutte, il poema *La Pia: leggenda romantica* di Bartolomeo Sestini, del 1822) e addirittura, nel 1837, di un'opera musicata da Gaetano Donizetti⁴¹. Nel dipinto di Sala – un vero e proprio ritratto ideale – la figura è costruita con colta precisione antiquariale e minuzia descrittiva. L'accentuazione della componente sentimentale, nell'espressione e nell'atteggiamento, rivela un debito palese nei confronti della *Malinconia* presentata da Francesco Hayez a Brera nel 1842⁴². Su questo personaggio dantesco, simbolo dell'inquietudine romantica, si andò in breve sovrapponendo,

dapprincipio in modo tenue e sfumato e poi via via più esplicito, un sottinteso richiamo alla triste condizione dell'Italia ante 1848, virtuosa e sfortunata prigioniera dello straniero.

All'epoca in cui giunse a Brescia la *Pia de' Tolomei* (anch'essa passando da Brera), erano ormai maturi i tempi perché – superate le polemiche intorno al decoro e alla fedeltà al poema dantesco – assumesse un più pieno significato, agli occhi di quanti visitavano la collezione Tosio, anche l'*Ugolino* di Diotti. Nell'immaginario comune quest'ultimo doveva fare tutt'uno con *I profughi di Parga*, il già ricordato capolavoro realizzato per Tosio da Hayez, che un opuscolo stampato da Bettoni nel 1831 così aveva celebrato:

“la storia trattata dalla pittura condurrà in mezzo a noi i fatti e gli uomini delle passate età, quasi fossero redivivi, e contribuirà co' suoi lavori a ispirare i più nobili sentimenti, ad accrescere l'abborrimento alla violenza, al delitto, all'oppressione”⁴³.

¹ G. Nicolini, *Elogio funebre del conte Paolo Tosi*, Brescia 1843, pp. 17-18.

² B. Falconi, *Luigi Basiletti e il ritratto*, in *Luigi Basiletti (1780-1859). Scene di conversazione e ritratti*, catalogo della mostra (Montichiari, Museo Lechi, 23 marzo - 26 giugno 2016), a cura di P. Boifava, B. Falconi, Montichiari 2016, p. 19, al quale si fa riferimento per una corretta datazione del dipinto.

³ Le vicende relative all'opera, con particolare riferimento alla documentazione d'archivio e al rapporto con le altre redazioni precedenti e successive, sono analizzate in R. D'Adda, “*Dante se fosse stato pittore l'avrebbe dipinto precisamente così*”. *L'Ugolino nella torre della fame: la committenza Tosio e la genealogia del tema dantesco*, in *Giuseppe Diotti. Un protagonista dell'Ottocento in Lombardia*, catalogo della mostra (Casalmaggiore, Museo Diotti, 28 ottobre 2017 - 28 gennaio 2018), a cura di V. Rosa, Casalmaggiore (Cremona) 2017, pp. 168-191, con bibliografia precedente, da aggiornare alla luce di F. Mazzocca, *Dante e i personaggi della Commedia*, in *Romanticismo*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 26 ottobre 2018 - 17 marzo 2019), a cura di F. Mazzocca, Cinisello Balsamo (Milano) 2018, pp. 252-257; S. Morachioli, *Ugolino e gli artisti. Da Botticelli a Rodin*, Pisa 2020, pp. 56-61.

⁴ Risulta che poi, di fatto, Diotti incominciò a lavorare al quadro solo nel 1831: R. Mangili, *Giuseppe Diotti. Nell'Accademia tra Neoclassicismo e Romanticismo storico*, Milano 1991, docc. 90, 99, 105; R. D'Adda, “*Dante se fosse stato pittore l'avrebbe dipinto precisamente così*”..., cit., p. 170.

⁵ Archivio di Stato di Brescia, Fondo Avogadro Del Giglio Tosio (d'ora in avanti ASBs, FADGT), B55-F1-N22, c. 1, lettera datata 8 gennaio 1828.

⁶ È sufficiente a tal proposito riprendere le parole di Paola Bergonzi, moglie di Tosio: “l'argomento non fu dato al pittore da Paolino [Tosio, N.d.A.] perché gli faceva ribrezzo”; ASBs, FADGT, B55-F1-N14, c. 11. G. Germani, *Della vita artistica di Giuseppe Diotti*, Cremona 1865, p. 108, n. 110 riferisce che Diotti presentò a Tosio due bozzetti: uno per l'*Ugolino* e uno per *Raffaello che dipinge la Fornarina*, “bozzetto finito proposto al Tosi assieme a quello dell'*Ugolino* per la scelta”; cfr. R. Mangili, *Giuseppe Diotti*..., cit., p. 95, cat. 139; R. Mangili, *La presenza a Bergamo di Giuseppe Diotti*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Settecento*, V. Bergamo 1995, pp. 445-533, in partic. p. 488, cat. 23 (che aggiorna il precedente suggerendo che il bozzetto presentato a Tosio possa essere identificato con un olio su tela ovale applicata

a tavola, 14 × 11,5 cm, in collezione privata a Bergamo, per il quale cfr. R. Mangili, *Giuseppe Diotti...*, cit., p. 95 cat. 138).

⁷ “Il gentile conte mi disse che desiderava innanzi tutto che io fossi contento del soggetto, perché nell’eseguirlo io v’infondessi quel sentimento che a suo dire aveva incontrato in altri miei quadri” (F. Hayez, *Le mie memorie*, a cura di F. Mazzocca, Vicenza 1995, pp. 168-169). Sul capolavoro di Hayez, che fu esposto a Brera nel 1831, cfr. da ultima E. Lissoni, scheda *Gli abitanti di Parga che abbandonano la loro patria*, in *Francesco Hayez*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d’Italia Piazza Scala, 7 novembre 2015 - 21 febbraio 2016), a cura di F. Mazzocca, Cinisello Balsamo (Milano) 2015, pp. 176-178, cat. 44.

⁸ La tela, consegnata da Diotti all’amico casalasco Giovanni Montani (uno dei suoi primi e più accesi estimatori), è oggi irrintracciabile, così come il relativo bozzetto “con varianti”, già appartenuto al Piccio: R. Mangili, *Giuseppe Diotti...* cit., cat. 71-72; R. Mangili, *La presenza a Bergamo...*, cit., p. 501, cat. 110.

⁹ Per il soggiorno romano di Diotti: C. Nenci, “Un desiderio non sbagliato di creare, ma di recare l’arte ai buoni principi”, in *Giuseppe Diotti...*, cit., pp. 47-63. Sulla modernità legata allo sviluppo dei temi danteschi e alle ricerche condotte in ambito romano dagli allievi di David prima e poi da numerosi pittori della generazione neoclassica, valga quanto scrive Aida Audeh: “Reynolds, the primary representative of the English school of painting in the eighteenth century, provided French artists such as David and his students with their first vision of an alternative to academic classical history painting and firmly associated it with Dante’s Ugolino” (A. Audeh, *Dante’s Ugolino and the School of Jacques-Louis David: English Art and Innovation*, in “Nineteenth-Century Contexts: an Interdisciplinary Journal”, n. 4, 2013, pp. 399-417, in partic. pp. 400-403).

¹⁰ Sulle relazioni tra Basiletti e Diotti e tra Basiletti e gli artisti conosciuti a Roma: B. Falconi, *Luigi Basiletti...*, cit., pp. 8-10; R. D’Adda, *Il collezionismo delle stampe a Brescia tra Settecento e Ottocento*, in “Commentari dell’Ateneo di Brescia per l’anno 2015”, 2018, pp. 50-161, in partic. pp. 113-126; *Luigi Basiletti 1780-1859. Carteggio artistico*, a cura di B. Falconi, presentazione di F. Mazzocca, Brescia 2019, ad indicem. Tutti questi artisti – così come Diot-

ti e Basiletti – frequentavano le riunioni della romana Accademia de’ Pensieri, una sorta di *koinè*, di “sogno figurativo supernazionale, vissuto da quegli artisti che, all’idea livellante della palestra neoclassico-accademica e alla sua laconicità linguistica, opponevano il potenziale emotivo dell’immaginazione individuale” (A. Ottani Cavina, *Giani e la cerchia di Füssli a Roma*, in “Paragone Arte”, nn. 419-421-423, 1985, pp. 279-285, in partic. p. 281). Sulla presenza dei temi danteschi in questi circoli: F. Leone, *Vicenda figurativa e fortuna critica di Dante nella cultura artistica italiana del XIX secolo: 1800-1860*, in *Dante e l’arte*, a cura di C. Giuliani, Ravenna 2007 (Lecture Classensi, 35-36), pp. 84-103, 137-150 (tavole), in partic. pp. 87-89. Affidarono i loro “esperimenti” danteschi preferibilmente al disegno piuttosto che alla pittura (come avvenne, per esempio, anche ai pittori francesi: cfr. A. Audeh, *op. cit.*, p. 400); nel caso dei disegni di Palagi, addirittura, si evince che furono eseguiti durante una seduta della bolognese Accademia della Pace “circa il modo d’inventare e comporre”. Per un censimento dei disegni prodotti in quest’ambito specificamente dedicati a Ugolino: R. D’Adda, “Dante se fosse stato pittore l’avrebbe dipinto precisamente così”..., cit., p. 190, nota 50. Nel favorire la diffusione dei temi danteschi svolse un ruolo centrale anche il pittore tedesco Michael Köck, il quale nell’abitazione romana che condivideva con Giani (la cui frequentazione con Basiletti è certa) conservava i disegni del suo compatriota Asmus Jakob Carstens (1754-1798), alcuni dei quali erano dedicati proprio alla *Commedia* di Dante; Köck a sua volta conosceva a memoria molti canti del poema e, soprattutto negli anni 1800-1805, ne aveva tratto numerosi disegni; cfr. *I Nazareni a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, 22 gennaio - 22 marzo 1981), Roma 1981, pp. 85-86, 146-150, 374-376; F. Salvadori, *L’aere dipinto. Nell’atelier dantesco di John Flaxman*, in *Dante: la Divina Commedia illustrata da Flaxman*, a cura di F. Salvadori, Milano 2004, pp. 17-47, in partic. p. 35. Tra gli artisti che si misurarono con il tema di Ugolino prima che diventasse una vera e propria moda, quando ancora era soprattutto oggetto di esperimenti grafici più che pittorici, si ricorda anche Giuseppe Bezzuoli (anch’egli legato a Paolo Tosio e alla sua cerchia: R. D’Adda, scheda Giuseppe Bezzuoli, *La Scuola di Atene*, in *Maestri*, catalo-

go della mostra [Illegio, 12 maggio - 6 ottobre 2019], a cura di A. Geretti, Illegio 2019, pp. 120-123), al quale si possono riferire un bozzetto a olio, un acquerello su carta turchina lumeggiato a biacca e un bozzetto ad acquerello con *Il sogno del conte Ugolino* (cfr. *Esposizione Dantesca. Oggetti d’arte*, Firenze 1864, pp. 23-24); due disegni con il conte Ugolino nella torre della fame sono pubblicati in *Pier Luigi Grassi. Disegno e disegni*, a cura di A. Forlani Tempesti, S. Prosperi Valenti Rodinò, Rimini 1998, pp. 204-207.

¹¹ B. Falconi, *Luigi Basiletti...*, cit., p. 9.

¹² Così li evoca Guglielmo De Sanctis nel riferire dell’interesse per i soggetti danteschi del suo maestro Tommaso Minardi, pensionato a Roma negli anni 1803-1810 e legato agli stessi circoli frequentati da Basiletti e da Diotti: “Si ebbe [...] dai letterati romani della Divina Commedia ben altro concetto [rispetto a quello di Bettinelli, *N.d.A.*]. Si posero essi a meditarla amorosamente e insieme si radunavano ora in un luogo, ora in un altro, per leggerne e commentarne a vicenda i passi più ardui. Di questi ritrovi solevan parte anche gli artisti, e giovarsi di quelle erudite disquisizioni per meglio intendere alcune recondite bellezze del divino poema” (G. De Sanctis, *Tommaso Minardi e il suo tempo*, Roma 1900, pp. 69-71). Per l’individuazione di Roma come punto di irraggiamento dell’iconografia di Ugolino (e più in generale delle iconografie dantesche) si veda anche A. Audeh, *op. cit.*, p. 399; F. Leone, *op. cit.*, pp. 20-22. Quanto alla presenza di Tosio in questi ambienti, G. Nicolini, *op. cit.*, p. 12, nell’illustrare il ruolo fondamentale svolto dal viaggio romano nel determinare gli interessi artistici di Tosio, menziona “le accademie, gli studi, i colloqui degli artisti”. Che Roma – luogo fisico e, si potrebbe dire, categoria dello spirito – fosse il nucleo intorno a cui si consolidò il legame tra Tosio, Basiletti e Diotti sembra suggerito da un biglietto di Basiletti a Tosio, senza data, nel quale si legge: “Carissimo amico, ho bisogno di stare con voi, con Diotti e con Roma...” (*Luigi Basiletti 1780-1859. Carteggio...*, cit., p. 446, n. 337).

¹³ S. Morachioli, *op. cit.*, pp. 10-11.

¹⁴ Cfr. F.A. Yates, *Transformations of Dante’s Ugolino*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, nn. 1-2, 1951, pp. 92-117, in partic. p. 103: “that drama is a romantic drama, in which all the fettering rules of French

convenance are discarded and we are brought face to face with mounting horrors”. Nel 1826, anno “natale” dell’Ugolino Tosio, scoppiò a Pisa una polemica pubblica circa l’interpretazione del verso “poscia più che il dolor poté il digiuno”: cfr. *Leopardi a Pisa... cangiato il mondo appar...*, catalogo della mostra (Pisa, Palazzo Lanfranchi, 14 dicembre 1997 - 14 giugno 1998), a cura di F. Ceragioli, Milano 1997, p. 223.

¹⁵ Cfr. F.A. Yates, *op. cit.*, pp. 95-97: “Yet to the eighteenth-century taste, the children’s offer seemed a master-stroke of pathos”.

¹⁶ ASBs, FADGT, B55-F1-N14, c. 2. Lo stesso desiderio di poter “ragionare” con il committente circa il quadro è ripetuto a opera già esposta a Brera, in una lettera del 14 settembre 1832 (ivi, c. 7).

¹⁷ Ivi, c. 2bis.

¹⁸ Ivi, c. 4; edita integralmente in *Luigi Basiletti 1780-1859. Carteggio...*, cit., p. 344, n. 251 (la risposta di Tosio – “comincio in grazia vostra a superare il ribrezzo alla scena del conte Ugolino, e vedrò il quadro di Diotti, ora voglio leggere il canto di Dante” – è la n. 252 a p. 345).

¹⁹ ASBs, FADGT, B55-F1-N14, c. 13.

²⁰ Ivi, c. 46.

²¹ Ivi, c. 8.

²² Cfr. F.A. Yates, *op. cit.*, pp. 93-94. Il testo di Richardson è stato recentemente tradotto in italiano: J. Richardson, *Discorso sulla Scienza di un Conoscitore*, traduzione e commento critico a cura di R. Cinà, Palermo 1999.

²³ Si cita dalla traduzione italiana di Roberta Cinà: J. Richardson, *op. cit.*, p. 57.

²⁴ Cfr. F.A. Yates, *op. cit.*, pp. 106-110; F. Salvadori, *op. cit.*, pp. 20-21; A. Audeh, *op. cit.*, pp. 400-403.

²⁵ C. Nuzzi, scheda *Giuseppe Diotti, Il conte Ugolino*, in *Romanticismo storico*, catalogo della mostra (Firenze, La Meridiana di Palazzo Pitti, dicembre 1973 - febbraio 1974), a cura di P. Barocchi, Firenze 1974, pp. 330-331, cat. 27; R. Mangili, *Giuseppe Diotti...*, cit., pp. 17-18. Ai pareri sin qui registrati, bisognerà aggiungere quello del compositore Vincenzo Bellini, personalmente raccolto da Tosio e riportato in una lettera segnalatami da Bernardo Falconi: Archivio Fornasini Castenedolo, Fondo Tosio, busta 5, fascicolo 8. Alla fortuna critica bisogna poi aggiungere quella visiva, documentata da copie e derivazioni, per le quali si rimanda a R. D’Adda, “Dante se fosse stato pittore l’avrebbe

dipinto precisamente così”...., cit., p. 191, nota 56.

²⁶ G.J. Pezzi, *Esposizione di Brera. Dipinto di Giuseppe Diotti*, in “Gazzetta privilegiata di Milano”, 18 settembre 1832; altre opinioni legate alla ricezione del dipinto di Diotti sono riassunte in R. D’Adda, “Dante se fosse stato pittore l’avrebbe dipinto precisamente così”...., cit., p. 191, note 57-58.

²⁷ Luigi Basiletti 1780-1859. *Carteggio*...., cit., pp. 469-470, n. A17.

²⁸ D. Sacchi, *Il conte Ugolino, quadro a olio di Giuseppe Diotti*, in “Il Nuovo Ricoglitore”, n. 93, settembre 1832, pp. 623-627 (pubblicato come estratto: D. Sacchi, G. Sacchi, *Le belle arti in Milano nell’anno 1832*, Milano 1832, pp. 15-19), in partic. pp. 623-625. La scelta del “momento” da rappresentare riconduce direttamente all’*Ugolino* di Reynolds e spiega in parte l’origine delle reazioni negative suscitate dal dipinto: “Reynolds’ *Ugolino* is a painting of inaction, stillness, and silence, in opposition to the moment of righteous action modelled on Aristotle’s theories of rhetoric, gesture and oration displayed in the kind of didactic classical history painting favoured by the French academic system. Reynolds’ intention is to capture on canvas an inner psychological state of tension, perhaps best expressed by Lessing’s and Diderot’s concept of the “fruitful moment”: the moment which implicates past and future and in which an individual may be both hero and villain simultaneously, where ambiguity reigns” (A. Audeh, *op. cit.*, p. 403).

²⁹ Si tratta di uno studio per una non meglio identificata “scena di proscrizione”: R. Mangili, *Intento e procedura del disegno in Accademia: il caso Diotti*, in *Giuseppe Diotti*...., cit., pp. 76-117, in partic. p. 91, fig. 26.

³⁰ Cfr. F.A. Yates, *op. cit.*, p. 114; A. Audeh, *op. cit.*, pp. 407-408; *Flaxman e Dante*, catalogo della mostra (Torre de’ Passeri, Casa di Dante, settembre-ottobre 1986; Milano, Pinacoteca di Brera, 22 novembre 1986 - 14 gennaio 1987), a cura di C. Gizzi, Milano 1986; *Dante. La Divina Commedia illustrata da Flaxman*, a cura di F. Salvadori, Milano 2004. L’edizione a stampa delle tavole a puro contorno di Flaxman data al 1793, ma si trattò di un’edizione limitata e destinata perlopiù alla cerchia di Hope; successivamente, nel 1802, Piroli realizzò una tiratura non autorizzata che ebbe vasta circolazione in Europa. I rami furono poi venduti da Hope a un editore londinese nel 1807.

³¹ La frase, dello stesso Flaxman, è citata in *Dante. La Divina Commedia*...., cit., p. 12. Circa l’intervento di Schlegel, cfr. F. Salvadori, *op. cit.*, pp. 33-35.

³² Cfr. F. Salvadori, *op. cit.*, p. 31; A. Audeh, *op. cit.*, p. 407: “The popularity of Flaxman’s *Commedia* illustrations in nineteenth century France, particularly, marked the beginning of the reformulation of Dante to suit classical tastes which permitted the mainstream success of subjects based on his poem”.

³³ Il volumetto, custodito nel Gabinetto Disegni e Stampe dei Musei Civici di Brescia, reca infatti la dedica manoscritta: “Al Sig. Luigi Basiletti”.

³⁴ Cfr. R. D’Adda, “Dante se fosse stato pittore l’avrebbe dipinto precisamente così”...., cit., pp. 180-182; S. Morachioli, *op. cit.*, pp. 82-83. Sull’analogia *Ugolino-Laocoonte* si era già soffermato nel 1822 l’estensore dell’articolo con cui, sulla “Gazzetta di Milano”, si dava notizia della pubblicazione delle quattro tavole di Gallo Gallina da disegni di Palagi con scene della vicenda di *Ugolino* (cfr. *Disegni neoclassici tra regola e fantasia da Petitot a Bossi*, catalogo della mostra [Milano, Stanza del Borgo, marzo 1983], a cura di F. Mazzocca, Firenze 1983, p. 57). Commentando l’*Ugolino* di Diotti nel 1835, poi, Defendente Sacchi annotava: “ridesta nell’animo lo stesso sentimento che commuove la vista del *Laocoonte*” (D. Sacchi, [senza titolo, ma: *Il conte Ugolino di Giuseppe Diotti*], in “Cosmorama Pittorico”, n. 26, 1835, pp. 201-203, in partic. p. 202). Il tema fu sviluppato anche da Carlo Tenca nel 1838, in occasione della presentazione a Brera di tre composizioni dedicate al tema di *Ugolino*: C. Tenca, *Scritti d’arte (1838-1859)*, a cura di A. Cottignoli, Bologna 1998, pp. 22-23 e pp. XVII-XVIII dell’introduzione di Alfredo Cottignoli. All’origine di questa assimilazione è da porre la nota interpretazione winckelmanniana del *Laocoonte* come archetipo della virtù stoica e come equilibrata espressione di sofferenza fisica e grandezza morale: J.J. Winckelmann, *Pensieri sull’imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura*, in *Il bello nell’arte*, Torino 1948, p. 25.

³⁵ I documenti della commissione sono in ASBs, FADGT, B58-F2-N75.

³⁶ G. Nicodemi, *I disegni della Pinacoteca bresciana Tosio e Martinengo*, Brescia 1921, pp. 37-39, cat. 178, che ne attesta la provenienza

dalla collezione Tosio, non altrimenti documentata.

³⁷ Per la *Beatrice* di Franceschetti cfr. B. Falconi, *La stagione neoclassica e romantica: dai modelli canoviani al cantiere del Vantiniano alla scultura di gusto “troubadour”*, in *Scultura in Lombardia: arti plastiche a Brescia e nel bresciano dal XV al XX secolo*, a cura di V. Terraroli, Milano 2010, pp. 215-259, in partic. pp. 226-231; M. Mondini, *L’Ottocento*, in *Variazioni sul classico. Sculture dell’Otto e Novecento nei Musei Civici di Brescia*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 13 ottobre 2012 - 13 gennaio 2013), a cura di E. Lucchesi Ragni, M. Mondini, Brescia 2013, pp. 17-42, in partic. p. 27. Sulla *Pia de’ Tolomei* di Eliseo Sala, si veda da ultimo S. Rebora, in *Romanticismo*, cit., p. 349, cat. 162.

³⁸ Cfr. O. Cucciniello, *Le teste ideali di Antonio Canova*, in *Canova. I volti ideali*, catalogo della mostra (Milano, Galleria d’Arte Moderna, 28 ottobre 2019 - 15 marzo 2020), a cura di O. Cucciniello, P. Zatti, Milano 2019, pp. 19-32 (e, nello stesso catalogo, le schede di M. Guderzo ed E. Catra sulla *Beatrice* di Canova e sull’*Eleonora* della collezione Tosio: p. 180, cat. 4.1 e p. 182, cat. 4.3).

³⁹ Olio su rame, diametro 16 cm; i documenti attestano che fu pagata al pittore nel 1840: cfr. G. Ganzer, V. Gransinigh, *Michelangelo Grigoletti*, Milano 2007, p. 160, cat. 144. Una lettera di Grigoletti ad Antonio Pitozzi datata 1842 e riferita al “mio dipinto del Dante tratto dal tipo del fu Chiarissimo Co. Paolo Tosi” attesta l’arrivo dell’opera a Brescia e l’apprezzamento del committente (ASBs, FADGT, B55-F2-N42, c. 1). Sulla collezione Pitozzi cfr. M. Mondini, *La collezione ottocentesca di Antonio Pitozzi*, in “Dai Civici Musei d’arte e di storia di Brescia. Studi e notizie”, n. 4, 1988-1990 (ma 1992), pp. 71-86.

⁴⁰ Nella lettera summenzionata, Grigoletti esprime la difficoltà di addivenire a un’attribuzione condivisa tra i vari “intelligenti” da lui interpellati, alcuni dei quali si espressero però a favore di un’attribuzione a Carpaccio o alla sua scuola. Una postilla di Paolina Bergonzi Tosio ricorda l’acquisto, nel 1834, presso gli eredi del collezionista Paolo Brognoli e fa riferimento a una non meglio precisata iscrizione che doveva trovarsi sul retro della tavola.

⁴¹ Cfr. A.R. Pellegrini, *L’immagine di Pia Tolomei nell’Ottocento: Podesti, Sala, D.G. Rossetti*, in “Museo Bresciano. Studi e notizie dai Musei civici d’arte e storia”, n. 5, 1991-1993 (ma 1995), pp. 147-151.

⁴² Cfr. la scheda di F. Mazzocca, in *Francesco Hayez*, cit., pp. 224-225, cat. 64.

⁴³ *Gli esuli di Parga: quadro storico di Francesco Hayez. Descrizione*, Milano 1831. Complice lo slittamento dalla lettura in chiave sublime a quella in chiave risorgimentale e neoghibellina, la figura di *Ugolino* conosce una fortuna via via crescente nella cultura italiana (cfr. F.A. Yates, *op. cit.*, pp. 98-101, 115-116; E. Querci, *Il culto di Dante nell’Ottocento e le arti*, in *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell’Ottocento*, catalogo della mostra [Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 31 maggio - 31 luglio 2011], a cura di E. Querci, Torino 2011, pp. 32-52; A. Rostagno, *Dante nella musica dell’Ottocento*, in “Atti e Memorie dell’Arcadia”, n. 2, 2013, pp. 175-241; F. Bellotto, *Declamare la musica: il caso de “Il conte Ugolino” di Donizetti*, in *Donizetti in scena. Attualità del testo-spettacolo*, atti del convegno internazionale [Bergamo, 12-14 ottobre 2012], a cura di F. Fioroni, Bergamo 2014, pp. 297-329; A. Braidà, L. Cale, *Dante on View. The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, New York 2016).

Giuseppe Diotti

(Casalmaggiore 1779-1846)

1. *Il conte Ugolino nella torre*,
1832

Olio su tela, 173 x 207 cm

Brescia, Palazzo Tosio,

Ateneo di Scienze, Lettere

e Arti (proprietà Musei Civici,

inv. DI336, legato Paolo

Tosio, 1844)



Giovanni Paolo Lasinio
(Firenze 1789-1855)

2. *La Divina Commedia di Dante Alighieri cioè l'Inferno, il Purgatorio ed il Paradiso*
Composta da Giovanni Flaxman Scultore Inglese;

ed incisa dal Cav. Lasinio
Figlio, s.d., Firenze s.n.,
109 tavole
Brescia, Musei Civici,
invv. da ST8842 a ST8951,
legato Paolo Tosio, 1844

Tav. XXXVI. *Inferno*,
Canto XXXIII: "... io mi diedi
/ già cieco a brancolar sovra
ciascuno", 1821-1830 circa
Acquafornte, 134 x 177 mm
Nel margine inferiore:
"G.R. dis. / L.F. inc."



**Giovan Giacomo
Macchiavelli**

(Bologna 1766 - Roma
1811)

3. *La Terza Cantica del
"Paradiso" di Dante Alighieri*
Poeta fiorentino, 1807

34 tavole rilegate in volume
Brescia, Musei Civici, invv. da
ST9313 a ST9345, legato
Lorenzo Basiletti, 1886

Tav. I. Canto I, verso 1:
"La gloria di colui che tutto
muove / Per l'universo
penetra, et risplende / In una
parte più, et meno altrove"
Acquafornte e bulino,
138 x 98 mm
Nel margine inferiore:
"G. G. M. F. 1806"



Tav. II. Canto II, verso 29:
 "Volta ver me si lieta, come
 bella / Drizza la mente in Dio
 grata mi disse, / Che n'ha
 congiunti con la prima stella"
 Acquaforse e bulino,
 150 x 94 mm
 Nel margine inferiore:
 "G. G. Macchiavelli F.1807"

Tav. III. Canto III, verso 49:
 "Io fui nel mondo vergine
 sorella: / Et sè la mente tua
 ben mi riguarda, / Non ti
 celerà l'esser più bella. /
 Ma riconoscerai, ch'io son
 Piccarda; / Che posta qui,
 con questi altri beati, / Beata
 son ne la sfera più tarda"

Acquaforse e bulino,
 130 x 117 mm
 Nel margine inferiore:
 "G. G. Macchiavelli F. 1806"



G. G. Macchiavelli F. 1806. Canto Paradiso. C. III v. 49
 Io fui nel mondo vergine sorella: Ma riconoscerai, ch'io son Piccarda;
 Et se la mente tua ben mi riguarda, Che posta qui, con questi altri beati,
 Non mi ti celerà l'esser più bella. Beata son ne la sfera più tarda.

Tav. IV. Canto IV, verso
 19: "Ancor di dubitar ci da
 cagione, / Parer tornar si
 l'anime alle stelle, / Secondo
 la sentenza di Platone"
 Acquaforse e bulino,
 146 x 104 mm
 Nel margine inferiore:
 "G. G. Macchiavelli F. 1807"

Tav. V. Canto V, verso 64:
 "Non prendono i mortali
 il voto a ciancia: / Siate
 fedeli: Et acìo far non bieci; /
 Come fu lepte a la sua prima
 mancia"
 Acquaforse e bulino,
 148 x 104 mm
 Nel margine inferiore:
 "G. G. Macchiavelli F. 1807"



G. G. Macchiavelli F. 1807. Canto Paradiso. C. IV v. 19
 Ancor di dubitar ci da cagione,
 Parer tornar si l'anime alle stelle,
 Secondo la sentenza di Platone.



G. G. Macchiavelli F. 1807. Canto Paradiso. C. V v. 64
 Non prendono i mortali il voto a ciancia:
 Siate fedeli: Et acìo far non bieci;
 Come fu lepte a la sua prima mancia.

Tav. VI. Canto VI, verso 10: "Cesare fui, et son Giustiniano: / Che per voler del primo amor, ch'io sento, / Dentro alle leggi trassi il troppo, 'l vano"
 Acquaforte e bulino, 135 x 92 mm
 Nel margine inferiore: "G. G. M. F. 1807"

Tav. VII. Canto VII, verso 7: "Ed essa e l'altre mosser a sua danza, / Et quasi a velocissime faville, / Mi si velar di subbita distanza. / Io dubbitava; e dicea dille dille / Fra me, dille diceva, alla mia donna, / Che mi disseta con le dolci stille"

Acquaforte e bulino, 127 x 108 mm
 Nell'inciso: "Giustiniano"
 Nel margine inferiore: "G. G. M. F. 1807"



G. G. M. F. 1807. *Parad. C. VI. v. 10*
 Cesare fui, et son Giustiniano:
 Che per voler del primo amor, ch'io sento,
 Dentro alle leggi trassi il troppo, 'l vano.



G. G. M. F. 1807. *Parad. C. VII. v. 7*
 Ed essa e l'altre mosser a sua danza,
 Et quasi velocissime faville,
 Mi si velar di subbita distanza.
 Io dubbitava; e dicea dille dille,
 Fra me, dille diceva, alla mia donna,
 Che mi disseta con le dolci stille.

Tav. VIII. Canto VIII, verso 145: "Ma voi torcete alla religione / Tal, che fu nato a cingersi la spada: / Et fate Re di tal; ch'è da sermone / Onde la traccia vostra è fuor di strada"
 Acquaforte e bulino, 135 x 92 mm

Nell'inciso: "Carlo Martello. / Dante. / Beatrice. Cunizza"
 Nel margine inferiore: "G. G. M. F. 1807"

Tav. IX. Canto IX, verso 32: "Cunissa fui chiamata, et qui refulgo; / Perché mi vinse il lume d'esta stella"
 Acquaforte e bulino, 121 x 86 mm
 Nell'inciso: "Cunissa / Folco / Beatrice / Dante"
 Nel margine inferiore: "G. G. Macchiavelli F. 1807"



G. G. M. F. 1807. *Parad. C. VIII. v. 145*
 Carlo Martello. Dante. Beatrice. Cunizza.
 Ma voi torcete alla religione
 Tal, che fu nato a cingersi la spada:
 Et fate Re di tal; ch'è da sermone
 Onde la traccia vostra è fuor di strada.



G. G. Macchiavelli F. 1807. *Parad. C. IX. v. 32*
 Cunizza. Folco. Beatrice. Dante.
 Cunizza fui chiamata, et qui refulgo;
 Perché mi vinse il lume d'esta stella.

Tav. X. Canto X, verso 94:
 "Questi che m'è a destra
 più vicino, / Frate e Maestro
 fummi; ed esso, Alberto /
 E' di Colonia, ed io Thomas
 d'Aquino"
 Acquaforte e bulino,
 140 x 112 mm

Nell'inciso: "Alberto Magno. /
 S. Tomaso d'Aquino"
 Nel margine inferiore:
 "G. G. M. F. 1807"

Tav. XI. Canto XI, verso 1:
 "O insensata cura de
 mortali / Quanto son difettivi
 sillogismi, / Quei che ti
 fanno in basso batter l'ali. /
 Chi dietro a jura, et chi ad
 amphorismi / Sen giva, et
 chi seguendo sacerdote; /
 Et chi regnar per forza, et per
 sophimi"

Acquaforte e bulino,
 146 x 97 mm
 Nell'inciso: "S. Tomaso
 d'Aquino."
 Nel margine inferiore:
 "G. G. M. F. 1807"



Tav. XII. Canto XII, verso 127:
 "Io son la vita di Bonaventura
 / Da Bagnoregio, che ne' grandi Uffici /
 Sempre posposi la sinistra cura"
 Acquaforte e bulino,
 117 x 93 mm
 Nel margine inferiore:
 "G. G. M. F. 1807"

Tav. XIII. Canto XIII, verso
 49: "Ora apri gli occhi a quel
 ch'io ti rispondo, / Et vedrai
 il tuo credere, e 'l mio dire /
 Nel vero farsi, come centro
 il tondo"
 Acquaforte e bulino,
 115 x 94 mm
 Nel margine inferiore:
 "G. G. M. F. 1807"



Tav. XIV. Canto XIV, verso 79:
 "Quindi ripreser gli occhi miei
 virtute / A rilevarsi, et videmi
 translato, / Sol con mia
 donna, a più alta salute"
 Acquaforte e bulino,
 117 x 94 mm
 Nel margine inferiore:
 "G. G. M. F.1807"

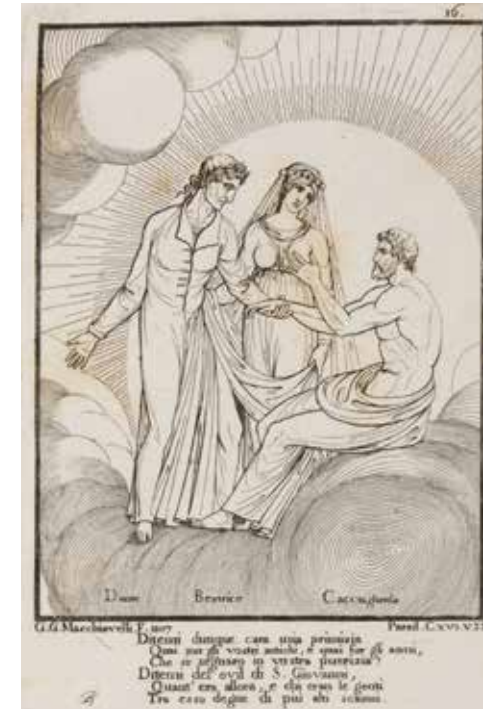
Tav. XV. Canto XV, verso
 133: "Maria mi diè, chiamata
 in alte grida, / E nell'antico
 vostro Batisteo / Insieme fui
 Cristiano e Cacciaguida:
 / Moronto fu mio frate, ed
 Eliseo: / Mia donna venne a
 me di val di Pado. / Et quindi'l
 soprannome tuo si feo"

Acquaforte e bulino,
 143 x 93 mm
 Nell'inciso: "Cacciaguida. /
 Beatrice. / Dante"
 Nel margine inferiore:
 "G. G. M. F.1807"



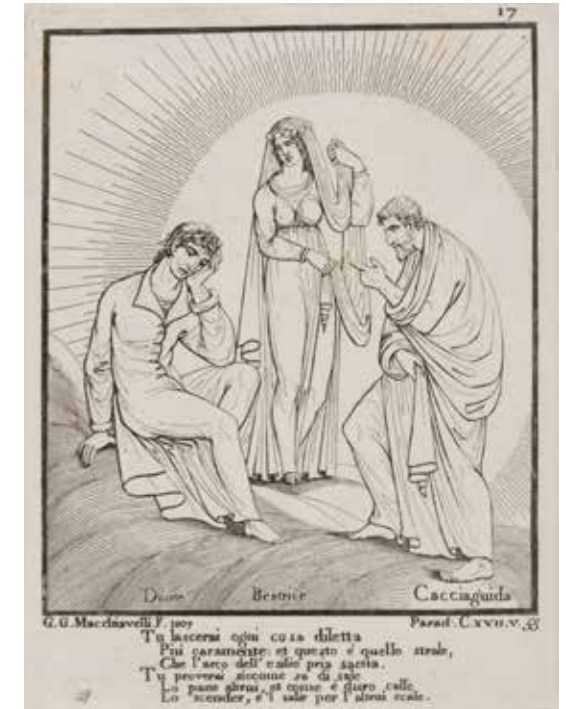
Tav. XVI. Canto XVI, verso
 22: "Ditemi dunque cara mia
 primizia / Quai son gli vostri
 antichi, e quai fur gli anni,
 / Che si segnaro in vostra
 puerizia? / Ditemi del'ovil
 di S. Giovanni, / Quant'era
 allora, e chi eran le genti / Tra
 esso degne di più alti scanni"

Acquaforte e bulino,
 138 x 93 mm
 Nell'inciso: "Dante / Beatrice
 / Cacciaguida"
 Nel margine inferiore:
 "G. G. Macchiavelli F.1807"



Tav. XVII. Canto XVII, verso
 55: "Tu lascerai ogni cosa
 diletta / Più caramente: et
 questo è quello strale, / Che
 l'arco dell'esilio pria saetta.
 / Tu proverai siccome sa di
 sale / Lo pane altrui, et come
 è duro calle / Lo scender, e
 'l salir per l'altrui scale"

Acquaforte e bulino,
 123 x 94 mm
 Nell'inciso: "Dante / Beatrice
 / Cacciaguida"
 Nel margine inferiore:
 "G. G. Macchiavelli F. 1807"



Tav. XVIII. Canto XVIII, verso 34: "Ed al nome dell'alto Maccabeo / Vidi muoversi un altro, roteando: / E letizia era ferza del Paleo, / Così per Carlo Magno, et per Orlando / Duo ne segui lo mio attento sguardo, / Com'occhio segue suo falcon volando"

Acquaforte e bulino, 155 x 100 mm
 Nell'inciso: "C... Magno / Orlando / Giosué"
 Nel margine inferiore: "G. G. Macchiavelli F. 1807"



Tav. XIX. Canto XIX, verso 79: "Or tu chi se', che voi sedere a scranna / Per giudicar da lungi mille miglia / Con la veduta corta d'una spanna? / Certo a colui, che meco s'assotiglia, / Se la scrittura sovra voi non fosse, / Da dubitar sarebbe a meraviglia"

Acquaforte e bulino, 151 x 103 mm
 Nell'inciso: "Or tu chi sé..."
 Nel margine inferiore: "G. G. Macchiavelli F. 1807"



Tav. XX. Canto XX, verso 61: "E quel, che vedi nell'arco declivio / Guglielmo fu, cui quella terra plora / Che piange Carlo e Federigo vivo"
 Acquaforte e bulino, 135 x 102 mm
 Nell'inciso: "Guglielmo re di Sicilia"
 Nel margine inferiore: "G. G. Macchiavelli F. 1807"



Tav. XXI. Canto XXI, verso 121: "In quel loco fu' io Pier Damiano: / E Pietro peccator fui nella Casa / Di nostra Donna, in sul lito Adriano"
 Acquaforte e bulino, 121 x 85 mm
 Nel margine inferiore: "G. G. Macchiavelli F. 1807"



Tav. XXII. Canto XXII, verso 7: "Qui e Maccario: qui è Romualdo: / Qui son i frati miei, che dentro a' chiostri / Fermar li piedi, et tenero 'l cuor saldo"
 Acquaforte e bulino, 138 x 117 mm
 Nell'inciso: "San Benedetto"
 Nel margine inferiore: "G. G. M. F. 1807"

Tav. XXIII. Canto XXIII, verso 19: "E Beatrice disse: ecco le schiere / Del trionfo di Cristo, et tutto 'l frutto / Ricolto del girar di queste spere"
 Acquaforte e bulino, 155 x 98 mm
 Nel margine inferiore: "G. G. M. F. 1807"



Tav. XXIV. Canto XXIV, verso 139: "E credo in tre persone eterne, e queste / Credo una essenza si una, e si trina / Che soffera congiunto sono et este. / Della profonda condizion Divina / Ch'io tocco mo, la mente mi sigilla / Più volte l'Evangelica dottrina"

Acquaforte e bulino, 148 x 96 mm
 Nell'inciso: "Dante / S. Pietro"
 Nel margine inferiore: "G. G. M. F. 180[...]"



Tav. XXV. Canto XXV, verso 1: "Se mai contenga che 'l poema sacro / Al quale ha posto mano e cielo e terra, / Si che m'ha fatto per più anni macro, / Vinca la crudeltà che fuor mi serra / Del bello Ovile, ov'io dormi' agnello, / Nemico a' lupi, che gli danno guerra"

Acquaforte e bulino, 135 x 101 mm
 Nell'inciso: "S. Giovanni / Beatrice / Dante / S. Giacomo di Gallizia"
 Nel margine inferiore: "G. G. M. F. 1807"



Tav. XXVI. Canto XXVI, verso 7: "Comincia dunque, e di, ove s'appunta / L'anima tua, e fa ragion che sia / La vista in te smarrita e non consunta"
 Acquaforte e bulino,
 135 x 102 mm
 Nel margine inferiore:
 "G. G. Macchiavelli F. 1807"



Tav. XXVII. Canto XXVII, verso 48: "Nè che le Chiavi, che mi fur concesse, / Divenisser segnacolo in Vessillo / Che contra i battezzati combattesse: / Nè ch'io fossi figura di Sigillo, / A privilegi venduti et mendaci, / Ond'io sovente arrosso e disfavillo"

Acquaforte e bulino,
 145 x 98 mm
 Nell'inciso: "Beatrice / Dante / S. Pietro / S. Giovanni"
 Nel margine inferiore:
 "G. G. M. F. 1807"



Tav. XXVIII. Canto XXVIII, verso 46: "Ed io a lei: se 'l mondo fosse posto / Con l'ordine ch'io veggio in quelle ruote, / Sazio m'aurebbe ciò, che mè proposto"
 Acquaforte e bulino,
 122 x 90 mm
 Nel margine inferiore:
 "G. G. M. F. 1807"



Tav. XXIX. Canto XXIX, verso 109: "Non disse Cristo al suo primo Convento / Andate e predicate al mondo ciance, / Ma diede lor verace fondamento: / Et quel tanto sonò nelle sue guance: / Sicche a pugnar, per accender la fede / Dell'Evangelio, fero scudi, e lance"

Acquaforte e bulino,
 145 x 98 mm
 Nel margine inferiore:
 "G. G. M. F. 1807"



Tav. XXX. Canto XXX, verso 43: "Qui vedrai l'una e l'altra milizia / Di paradiso, e l'una in quegli aspetti / Che tu vedrai all'ultima Giustizia"
 Acquaforte e bulino,
 123 x 89 mm
 Nel margine inferiore:
 "G. G. M. F. 1807"

Tav. XXXI. Canto XXXI, verso 100: "E la Regina del Ciel, ond'io ardo / Tutto d'amor, ne farà ogni grazia, / Peroche io sono il suo fedel Bernardo"
 Acquaforte e bulino,
 123 x 89 mm
 Nel margine inferiore:
 "G. G. M. F. 1807"



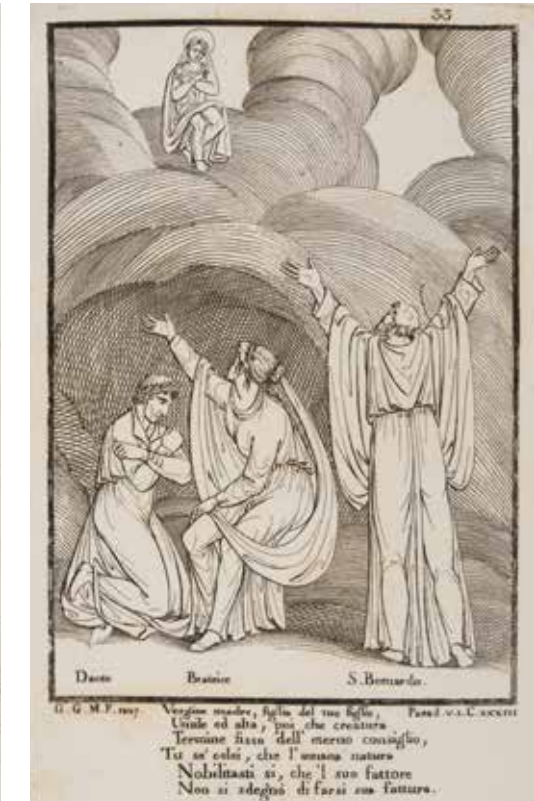
Tav. XXXII. Canto XXXII, verso 109: "Ed egli a me: Baldezza e leggiadria / Quanta esser puote in Anelo ed in alma / Tutta e in lui, e si volem che sia: / Perche egli e quegli, che porto la palma / Giuso a Maria, quando 'l figliuol di Dio / Carcar si volse della nostra salma"
 Acquaforte e bulino,
 154 x 99 mm
 Nell'inciso: "S. Bernardo / L'angelo Gabriele / D. te / B. ce"
 Nel margine inferiore:
 "G. G. M. F. 1807"

Acquaforte e bulino,
 154 x 99 mm
 Nell'inciso: "S. Bernardo / L'angelo Gabriele / D. te / B. ce"
 Nel margine inferiore:
 "G. G. M. F. 1807"



Tav. XXXIII. Canto XXXIII, verso 1: "Vergine madre, figlia del tuo figlio / Umile ed alta, più che creatura / Termine fisso dell'eterno consiglio, / Tu se' colei, che l'umana natura / Nobilitasti sì, che 'l suo fattore/ Non si sdegnò di farsi sua fattura"
 Acquaforte e bulino,
 150 x 94 mm
 Nell'inciso: "Dante / Beatrice / S. Bernardo"
 Nel margine inferiore:
 "G. G. M. F. 1807"

Acquaforte e bulino,
 150 x 94 mm
 Nell'inciso: "Dante / Beatrice / S. Bernardo"
 Nel margine inferiore:
 "G. G. M. F. 1807"



Gabriele Rottini
 (Brescia 1797-1858)
 4. *Ugolino*, 1832 circa
 Inchiostro acquerellato su
 carta, 378 x 307 mm
 Firmato in basso a destra:
 "Rottini / Brescia"
 Brescia, collezione privata



Gabriele Rottini
 (Brescia 1797-1858)
 5. *Dante*, 1835
 Matita, penna e inchiostro
 acquerellato su carta,
 234 x 366 mm
 Nel margine inferiore:
 "Dante medita sulla sua
 Divina Commedia. Nel fondo

vedesi l'ingresso all'Inferno,
 la montagna del Purgatorio,
 e alcuni pianeti, con che si
 allude alle sue tre cantiche.
 Alludesi al carattere
 epico-satirico del Padre
 della Poesia italiana, con
 la maschera satirica per la
 bocca della quale passa la

tromba di Calliope. Con la lira
 si allude al Convivio, alla Vita
 Nuova"
 Brescia, Musei Civici,
 inv. DS178/5, legato Paolo
 Tosio, 1844



Giovanni Franceschetti

(Brescia 1816 - Milano
1845)

6. *Beatrice Portinari*, 1832

Marmo, altezza 69 cm
Brescia, Musei Civici,
inv. SC82, legato Antonio
Pitozzi, 1857



Eliseo Sala

(Milano 1813 - Triuggio
1879)

7. *Pia de' Tolomei*, 1846

Olio su tela, 121 x 90 cm
Brescia, Musei Civici,
inv. DI343, legato Camillo
Brozzoni, 1863





Il ritrovato ritratto di Napoleone re d'Italia
eseguito da Andrea Appiani
per il conte Giuseppe Fenaroli Avogadro

Fernando Mazzocca

Andrea Appiani e Jacques-Louis David sono stati i maggiori e più prolifici interpreti figurativi di Napoleone e della sua folgorante epopea. Ne hanno elaborato, restituendone l'immagine in ritratti magnifici, l'iconografia nelle diverse fasi della sua parabola pubblica, in una irresistibile ascesa che ha visto susseguirsi il generale vittorioso della prima e seconda campagna d'Italia, il Primo Console e presidente della Repubblica Italiana, l'Imperatore dei francesi e re d'Italia. Ad Appiani spetta il privilegio di essere stato il primo a ritrarre nel 1796 l'uomo del destino, fermando le sembianze del giovane condottiero quasi sul campo all'indomani della celebre battaglia del ponte di Lodi. A questo ritratto ne sono seguiti molti negli anni successivi, in cui Napoleone è stato rappresentato e celebrato nei suoi diversi ruoli. Gli studiosi hanno cercato di mettere ordine in questa fitta e complicata produzione fatta di dipinti autografi, derivazioni, copie, disegni preparatori, traduzioni a stampa¹.

La questione si fa ancora più complessa per la fase iniziata nel 1805, l'anno dell'incoronazione a re d'Italia celebrata il 26 maggio nel duomo di Milano, quando a partire da due prototipi, ormai concordemente riconosciuti dagli studiosi, vengono realizzate numerose versioni più o meno fedeli del ritratto di Napoleone come re d'Italia. Già il suo biografo Giuseppe Beretta aveva riferito come in questo periodo "ebbe Appiani a dipingere ritratti di Napoleone in molte fogge e dimensioni per varj dicasteri. Molti di questi furono totalmente da Lui operati, altri abbozzati da Lui e condotti a termine da suoi allievi i signori De Antonj e Prayer"². Precisando in nota che di "questi ne ho veduti alcuni, e sono lodevolmente eseguiti nella carnagione sul metodo del Maestro, talché non essendo molto esperti, si prenderebbero per suoi. Gli accessorj indicano evidentemente la mano dello scolaro"³.

I prototipi a cui si fa riferimento nel cercare di stabilire l'autografia dei molti esemplari esposti nei musei pubblici e che sono riemersi in collezione privata sono il *Ritratto a tre quarti di Napoleone in "petit habillement" di re d'Italia* (Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Schatzkammer⁴; fig. 1), proveniente dal Palazzo Reale di Milano, e il *Ritratto a tre quarti di Napoleone in "petit habillement" di re d'Italia* (Île d'Aix, Musée Napoléon⁵; fig. 2). L'impostazione dei due dipinti è la stessa, con la figura

Andrea Appiani
*Ritratto a tre quarti
di Napoleone in "petit
habillement" di re d'Italia,*
1805
Brescia, collezione privata
(particolare cat. 8)

1. Andrea Appiani
*Ritratto a tre quarti
di Napoleone in "petit
habillement" di re d'Italia,*
1805
Vienna, Kunsthistorisches
Museum, Gemäldegalerie,
Schatzkammer



che si staglia sullo sfondo di un arco delimitato da due Vittorie. Identico è anche il fastoso abito cerimoniale formato da un manto di velluto verde ricamato a fiori e con i risvolti in seta bianca con ricchi ricami in oro; mentre il petto appare tutto ricoperto dal fluente jabot bianco di pizzo, dalla fuscaccia di seta, sempre bianca, elegantemente annodata sul fianco sinistro in corrispondenza dell'emergere dell'elsa della spada, simbolo del potere, emblematicamente decorata con una testa di leone e un'aquila dalle ali spiegate, entrambe dorate. Sempre delle aquile in oro, ma con le ali ripiegate, caratterizzano il collare, sotto al quale sono appesi la Legion d'onore e l'Ordine della Corona di Ferro di re d'Italia. In questo vertiginoso affollamento di decorazioni simboliche spicca, per il suo squillante rilievo cromatico, la fascia di seta arancione listata di verde della Corona di Ferro nel ritratto di Vienna e la fascia rosso porpora della Legion d'onore

2. Andrea Appiani
*Ritratto a tre quarti
di Napoleone in "petit
habillement" di re d'Italia,*
1805
Île d'Aix, Musée Napoléon



in quello dell'Île d'Aix. Le mani sono ricoperte da guanti bianchi ricamati in oro, e una è posata di scorcio sulla corona reale tempestata di gemme collocata su un cuscino dello stesso velluto verde ricamato a fiori del manto. L'unica differenza sostanziale tra i due ritratti sta nel fatto che nel primo Napoleone appare col capo scoperto, mentre nel secondo cinge la corona di alloro dorata a tre giri d'Imperatore dei francesi.

Questi due ritratti si distinguono rispetto alle repliche per la qualità della pittura e per l'idea di contrapporre alla resa psicologica del volto, caratterizzato da una stesura libera e vibrante, la virtuosistica trattazione dell'abito e dei dettagli restituiti con un mirabile accanimento definitorio. Come se Appiani abbia voluto rappresentare insieme all'uomo, che conosceva molto bene e aveva incontrato e ritratto in molte occasioni, l'icona del potere caratterizzata da tutti i suoi attributi.

3. Anonimo degli inizi del XIX secolo (d'après Andrea Appiani)
Ritratto a tre quarti di Napoleone in "petit habillement" di re d'Italia, 1805-1814
Brescia, collezione privata (già Brescia, collezione Fenaroli Avogadro)



Non era per niente facile rendere senza retorica, animandoli con una sensibilità pittorica straordinaria, tutti quei materiali diversi, i velluti, le sete, gli ori, e tutti quegli emblemi del potere, stipati in primo piano come in una sorta di *horror vacui*.

L'impegno del pittore per soddisfare in tempi rapidi, a partire dal 1805, tutte le richieste da parte ufficiale e per conto della corte vicereale deve essere stato notevole, se in una memoria datata 18 agosto 1808 – l'anno in cui era impiegato nel celebre affresco con l'*Apoteosi di Napoleone* sulla volta della sala del Trono in Palazzo Reale a Milano – dichiarava di aver dipinto nello spazio di un anno e mezzo ben sedici ritratti di Napoleone e della famiglia Beauharnais, distinguendone cinque grandi a figura intera, sette mezzani a tre quarti di figura e cinque piccoli a solo busto⁶. Non è comun-

que questa la sede per tentare di ricostruire, impresa non facile visto che continuano a riemergere nuove versioni, la serie dei ritratti napoleonici riferibili all'iconografia di Napoleone re d'Italia. Ci limitiamo quindi alla considerazione di quelli riferibili all'area bresciana, che costituiscono una testimonianza significativa del forte legame che, come è noto, ha unito alcune famiglie dell'aristocrazia locale al Bonaparte.

In mostra sono presenti il ritratto derivato da prototipo di Vienna, quindi a capo scoperto, eseguito, come vedremo, per il conte Giuseppe Fenaroli Avogadro, oggi di proprietà Lechi⁷ (cat. 8) e quello, recentemente comparso sul mercato e oggi conservato in una collezione privata bresciana⁸ (cat. 9), riferibile invece al dipinto dell'Île d'Aix e quindi con il capo coronato d'alloro. Esistono poi, ma non sono stati inseriti nella mostra, una copia del ritratto con corona d'alloro, anch'esso già in proprietà Fenaroli Avogadro, pervenuto nella seconda metà del secolo scorso in una collezione privata bresciana⁹ (fig. 3), un'altra versione, attribuita ad Appiani, con Napoleone a mezzo busto coronato d'alloro, di provenienza Bargnani Dandolo, oggi al Museo del Risorgimento di Milano¹⁰ (fig. 4) e infine una copia, sempre a mezzo busto e coronato d'alloro, presso gli eredi Fenaroli Avogadro, probabilmente acquistata nel 1926 sul mercato antiquario milanese¹¹ (fig. 5).

Ma conviene soffermarci sul dipinto qui esposto, già in collezione Fenaroli Avogadro e adesso presso i Lechi. A tergo, sul telaio, appare un'etichetta a stampa con la dicitura "Comune di Firenze / Mostra del Ritratto Italiano / 1911", con l'aggiunta a penna "Conte Ippolito Calini". L'opera venne infatti esposta come autografa di Appiani alla celebre rassegna organizzata nel 1911 da Ugo Ojetti in Palazzo Vecchio a Firenze, quando era in proprietà del conte Ippolito Calini di Brescia¹².

Il dipinto era ben documentato dalla letteratura locale che lo assegnava senza riserve ad Appiani, quando era ancora nella "Galleria Fenaroli" nella sezione delle "Scuole moderne"¹³. Sempre come Appiani ed esposto nella "Stanza di Napoleone I" viene menzionato nell'*Inventario parziale dei quadri della collezione Fenaroli Avogadro del 14 aprile 1866*, un atto privato tra padre e figlio, i conti Bartolomeo e Girolamo. Mentre nei due successivi inventari, redatti dopo la morte di Bartolomeo nel 1869 e quella di Girolamo nel 1880, viene indicato sempre nella "Stanza detta di Napoleone I", ma come "copia" di Appiani¹⁴, per poi tornare ad Appiani nel catalogo della vendita all'asta nel 1882 della collezione di Girolamo Fenaroli¹⁵.

Dopo questa fase di incertezza attributiva il dipinto, passato verosimilmente in occasione di quell'asta al conte Ippolito Calini, verrà consacrato come Appiani alla mostra del 1911 e otterrà l'avallo autorevole di un pioniere degli studi sul neoclassicismo come Giorgio Nicodemi che, in un fondamentale articolo del 1921 dedicato proprio ai ritratti di Napoleone di Appiani, si soffermerà, sintetizzandone la storia, sul dipinto che "dovette esser fatto intorno al 1805, forse su commissione del conte Giuseppe Fe-

4. Andrea Appiani (attr.)
Ritratto a mezzo busto
di Napoleone in "petit
habillement" di re d'Italia,
1805-1814
Milano, Museo del
Risorgimento (già Adro,
collezione Bargnani Dandolo)



naroli, bresciano, che era stato in quel tempo creato gran maggiordomo, gran dignitario della Corona Ferrea e grand'aquila della Legion d'onore, e forse su commissione dello stesso Napoleone che l'aveva poi donato al suo favorito. Ornò a lungo la casa Fenaroli, dove Napoleone soggiornò nel 1807; passò poi al conte Ippolito Calini, che lo conserva ancora. L'imperatore, ornato di tutti gli ordini cavallereschi, leva la testa volontaria e forte dal manto, appoggia una mano su una corona, nella stessa posa del ritratto che si conserva alla Biblioteca di Brera. Ma quello bresciano non ha dietro l'arco, sul quale sono disposte le due vittorie, e la maggiore vivezza della figura impone la sua verità nitida¹⁶.

Nicodemi fa riferimento al ritratto ancora conservato alla Braidense, che è una copia eseguita nel 1810 da Giuseppe Diotti sotto la supervisione di Appiani¹⁷, per sottolineare la qualità del dipinto di cui ipotizza in maniera plausibile la storia, sottolineando giustamente il forte legame tra il committente, il conte Giuseppe Fenaroli Avogadro, e Napoleone. Un le-

5. Anonimo degli inizi
del XIX secolo
(d'après Andrea Appiani)
Ritratto a mezzo busto
di Napoleone in "petit
habillement" di re d'Italia,
1805-1814
Brescia, collezione privata



game che aveva radici profonde. Infatti il giovane generale Bonaparte nel luglio del 1796 era stato ospite in palazzo Fenaroli a Brescia, dove l'aveva raggiunto la moglie Joséphine. In quell'occasione la contessa Paola Avogadro, madre di Giuseppe e Girolamo, non esitò a concedere all'illustre ospite un grosso prestito. Favore che Napoleone non dimenticherà mai, per cui accorderà a Giuseppe "ben meritati onori". La sua carriera pubblica sarà infatti strepitosa. Passando tra una sequenza di traguardi importanti come la partecipazione nel 1801 ai Comizi di Lione, per poi diventare membro della Consulta di Stato della Repubblica Italiana, conseguire nel 1804 la Legion d'onore, nel 1805 la distinzione di gran maggiordomo maggiore, poi nel 1806 di cavaliere della Corona di Ferro, e infine nel 1809 entrare nel Senato e ottenere l'investitura di conte del Regno¹⁸.

La supposizione di Nicodemi trova conferma in una lettera non datata, ma collocabile cronologicamente dopo il 7 giugno 1805, inviata da Appiani proprio a Giuseppe Fenaroli, in cui lo prega di "compiacersi di

far pervenire” a Napoleone “l’annessa, che le rimetto aperta, contenente l’espressioni de’ miei ringraziamenti per la mia nomina di primo Pittore”. Coglie poi questa occasione per informarlo che “la tela pel suo Ritratto in grande è già ordinata, e presto sarà compita”¹⁹. Quindi l’opera, realizzata nello stesso anno dei due prototipi, rappresenta una delle prime versioni autografe del celebre ritratto.

È curioso che il dipinto abbia perso, dopo aver goduto di una certa fortuna tra la consacrazione alla mostra fiorentina del 1911 e il riconoscimento di Nicodemi nel 1921, la sua identità, smarrendo quindi la sua autografia quando, presumibilmente nel corso degli anni settanta, passava in casa Lechi, donato, in segno di amicizia e per il forte legame della famiglia nei confronti della tradizione napoleonica, dalla contessa Camilla Calini Carini al conte Fausto (1892-1979), un vero protagonista della storia politica, della società e della cultura bresciana del Novecento, nonché un luminoso punto di riferimento degli studi sul collezionismo e sull’arte locali. Sia a lui, nonostante fosse un profondo conoscitore ma più concentrato sugli antichi maestri, sia agli eredi che hanno seguito le sue orme, è sfuggita la bellezza e l’importanza di questo ritratto che riemerge in questa occasione, grazie all’intuito di Bernardo Falconi che ha saputo ricollegarlo alla lettera citata e grazie al sapiente restauro di Carlotta Beccaria che è riuscita a restituire a questo capolavoro, offuscato dal tempo e da una scarsa considerazione²⁰, il suo antico splendore.

I colori originari sono riemersi in tutto il loro straordinario nitore, dove risalta la luminosità quasi accecante del bianco diversamente trasparente nel pizzo dello jabot, nei risvolti serici del mantello e nelle sapienti pieghe o nel nodo elegantissimo della fuscaccia. Risuona poi, restituita al suo incanto musicale, la sinfonia degli ori cesellati, del verde velluto trapuntato di fiori, della fascia arancione marezzata, del blu cobalto che modella l’elsa della spada. Da questa sapiente e virtuosistica orchestrazione cromatica, dove il piacere della pittura riesce a far dimenticare ogni intento celebrativo, emerge il volto reso con una libertà e una leggerezza di tocco incredibili, come se fosse stato eseguito alla prima senza nessun ripensamento, a restituire, al di là di ogni “servo encomio”, l’essenza dell’uomo, che il pittore conosceva bene, fermato come in un velo di melanconia.

¹ Alle prime e parziali ricognizioni di A. Bertarelli, *Iconografia napoleonica 1796-1799. Ritratti di Bonaparte incisi in Italia ed all'estero da originali italiani*, Milano 1903 e di G. Nicodemi, *Nel centenario di Napoleone I. Ritratti di Napoleone dipinti dall'Appiani*, in “Rassegna d’Arte Antica e Moderna”, a. VIII, fasc. 5, 1921, pp. 145-151, è seguita l’indagine molto accurata e per tanti versi esaustiva di G.B. Sannazzaro, *Per alcuni incisioni derivate da Andrea Appiani: L’Apoteosi di Psiche*, “*Vénus caressant l'Amour*” e i ritratti napoleonici, in “Rassegna di Studi e di Notizie”, vol. XVII, a. XVII, 1993, pp. 269-327. Per un aggiornamento sulla questione di veda infine F. Leone, *Andrea Appiani pittore di Napoleone. Vita, opere, documenti (1754-1817)*, Milano 2015, pp. 97-99.

² Si tratta di Antonio De Antoni e di Carlo Prayer.

³ Di queste derivazioni ne ricorda nella stessa nota sei da lui viste a Milano (G. Beretta, *Le opere di Andrea Appiani Primo Pittore in Italia di S.M. Napoleone*, Milano 1848, ed. anastatica a cura di R. Cassanelli, Cinisello Balsamo [Milano] 1999, pp. 229-230).

⁴ Olio su tela, 100 × 75 cm.

⁵ Olio su tela, 98,5 × 74,5 cm.

⁶ Il documento, conservato nell’Archivio di Stato di Milano, è stato reso noto da G. Nicodemi, *op. cit.*, p. 146.

⁷ Olio su tela, 99,6 × 74,6 cm.

⁸ Olio su tela, 89,5 × 66 cm.

⁹ Olio su tela, 98 × 74 cm (riprodotto in *Napoleone Bonaparte. Brescia e la Repubblica Cisalpina, 1797-1799*, catalogo della mostra [Brescia, Palazzo Bonoris, Palazzo Tosio, 15 novembre 1997 - 25 gennaio 1998], I, a cura di E. Lucchesi Ragni, R. Stradiotti, C. Zani, Milano 1997, p. 93).

¹⁰ Olio su tela, 53,5 × 42 cm (B. Falconi, in *I Dandolo e il loro ambiente. Dall'epopea rivoluzionaria allo stato unitario*, catalogo della mostra [Adro, Palazzo Bargnani Dandolo, 21 settembre - 16 dicembre 2000], a cura di B. Falconi, V. Terraroli, Milano 2000, pp. 67-68).

¹¹ Olio su tela, 60 × 49,3 cm (M. Mondini, in *Ritratti del primo Ottocento a Brescia*, catalogo della mostra [Brescia, Pinacoteca Tosio Mar-

tingeno, 16 giugno - 31 ottobre 1995], a cura di E. Lucchesi Ragni, M. Mondini, Brescia 1995, pp. 21, 30).

¹² *Mostra del ritratto italiano dalla fine del sec. XVI all'anno 1861*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, marzo-ottobre 1911), a cura di U. Ogetti, Firenze 1911, p. 101.

¹³ F. Odorici, *Guida di Brescia: rapporto alle arti ed ai monumenti antichi e moderni*, Brescia 1853, p. 193.

¹⁴ I tre inventari sono pubblicati in G. Lechi, A. Conconi Fedrigolli, P. Lechi, *La grande collezione. Le Gallerie Avogadro, Fenaroli-Avogadro, Maffei-Erizzo: storia e catalogo*, Brescia 2010, pp. 211, 213, 219.

¹⁵ *Catalogo degli oggetti d'arte di compendio dell'Eredità del fu Conte Commendatore Gerolamo Fenaroli*, Brescia 1882, p. 3.

¹⁶ G. Nicodemi, *op. cit.*, p. 146.

¹⁷ D. Falchetti, in *Giuseppe De Albertis, 1763-1845. Un pittore della realtà tra Appiani e Hayez*, catalogo della mostra (Milano, Museo di Storia Contemporanea, 19 maggio - 14 giugno 1998; Arona, ex Convento della Purificazione, 27 giugno - 30 agosto 1998; Gallarate, Museo della Società Gallaratese per gli Studi Patri, 17 settembre - 18 ottobre 1998), a cura di E. Zanella Manara, F. Mazzocca, Milano 1998, pp. 98-99.

¹⁸ Tra la fitta bibliografia su di lui si rimanda alla documentata voce di A. Quadrellaro, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 46, Roma 1996.

¹⁹ La lettera è riprodotta e trascritta integralmente in G. Lechi, A. Conconi Fedrigolli, P. Lechi, *op. cit.*, p. 223.

²⁰ Si veda l’incredibile e avventato giudizio con cui è stato presentato alla mostra napoleonica di Brescia del 1997-1998, definito da Marta Pivetta nella scheda in catalogo “una copia” per la sua “mediocrità complessiva” e per “una certa povertà cromatica e la rigidità della posa nonché dell’espressione” (*Napoleone Bonaparte. Brescia e la Repubblica Cisalpina, 1797-1799*, catalogo della mostra [Brescia, Palazzo Bonoris, Palazzo Tosio, 15 novembre 1997 - 25 gennaio 1998], II, a cura di I. Gianfranceschi, E. Lucchesi Ragni, C. Zani, Milano 1998, pp. 42-43).



Andrea Appiani
(Milano 1754-1817)
8. *Ritratto a tre quarti
di Napoleone in "petit
habillement" di re d'Italia,*
1805
Olio su tela, 99,6 x 74,6 cm
Brescia, collezione privata
(già Brescia, collezione
Fenaroli Avogadro)

Andrea Appiani
(Milano 1754-1817)
e aiuti
9. *Ritratto a quarti
di Napoleone in "petit
habillement" di re d'Italia,*
1805-1814
Olio su tela, 89,5 x 66 cm
Brescia, collezione privata





Giambattista Gigola “Ritrattista in Miniatura” del viceré d’Italia Eugenio di Beauharnais

Bernardo Falconi

Nella vasta e variegata iconografia di Napoleone e dei suoi familiari, che contribuì in maniera decisiva a collocare nelle regioni del mito la straordinaria parabola esistenziale del grande Corso, spiccano per la loro evidente originalità e per l’indiscussa qualità pittorica le tante effigi di piccolo formato, miniate su avorio, oppure, anche se in minor misura, dipinte a smalto su rame o porcellana, dal pittore bresciano Giambattista Gigola (1767-1841), in qualità di “Ritrattista in Miniatura di Sua Altezza Imperiale Vice-Re d’Italia” il principe Eugenio di Beauharnais¹.

Gli esordi del lungo rapporto mecenatizio tra il già affermato miniaturista dai trascorsi rivoluzionari, distintosi come ritrattista nella Brescia del triennio giacobino e nella Milano cisalpina – basti ricordare, quali esempi della sua migliore produzione d’età repubblicana, due capolavori assoluti improntati a un neoclassicismo non normativo, entrambi esposti in questa occasione, quali le celebri effigi a figura intera del conte *Girolamo Fenaroli Avogadro in uniforme di ufficiale della Guardia Civica Nazionale di Brescia*, databile tra il 1797 e il 1799² (cat. 10), e del conte *Giuseppe Lechi in uniforme di generale di divisione dell’esercito della Repubblica Cisalpina*, collocabile cronologicamente al 1800³ (cat. 11) – e il principe Eugenio, proclamato solennemente “viceré d’Italia” il 7 giugno 1805, risalgono con certezza ai primi mesi dell’anno successivo.

La minuta di una lettera inviata da Gigola a un ignoto destinatario, datata Milano 12 marzo 1806, recita infatti: “Il principe Eugenio dopo avere provati tutti li pittori che si presentano da se medesimi, si è finalmente degnato farmi avvisare; ho fatto il ritratto ed il principe mi ha onorato di ellogi dicendomi che avevo superato tutti mi ha ordinato delle *replique*, fra queste una grande figura intiera in miniatura”⁴.

I particolari del decisivo episodio venivano meglio chiariti dalle disperse “memorie” dell’artista, riprese fortunatamente dal pittore Tommaso Castellini per la stesura di una sua lunga prolusione commemorativa, letta all’Ateneo di Brescia nel 1859: “Aveva allora appunto il Principe fatto eseguire dall’Appiani il proprio ritratto, e l’incaricava pur anco di farne eseguire molte copie in avorio, che inserite sopra Tabacchiere soleva regalare ai suoi affezionati. Lo Gigola pure fu scelto fra gli esecutori e tanto piacque a sua Altezza il ritratto da lui eseguito,

Giambattista Gigola
*Eugenio di Beauharnais come
viceré d’Italia*, 1806 circa
Ubicazione ignota (già Londra,
Trinity Fine Art)
(particolare fig. 2)

che tosto gliene commise uno in figura intera fatto non più dal quadro dell'Appiani, ma sulla sua persona accordandogli le necessarie sedute. Piacque universalmente quel ritratto ed in modo particolare all'aurea Principessa Amalia, alla quale era destinato, sì che d'allora in poi il ritrattista di Corte divenne lo Gigola"⁵.

Se l'effigie del viceré miniata da Gigola *d'après* Appiani non è ancora tornata alla luce⁶, quella eseguita *ad vivum* "in figura intera", destinata ad Augusta Amalia di Wittelsbach, principessa di Baviera, divenuta sua moglie a Monaco il 14 gennaio di quell'anno, due giorni dopo l'adozione di Eugenio da parte di Napoleone, va verosimilmente identificata con la versione già conservata nella raccolta parigina del collezionista Bernard Franck, firmata e datata, in basso a sinistra, "GIGOLA INV. ET PIN. / MEDIOLANI 1806"⁷, andata dispersa nel primo Novecento⁸, ma fortunatamente riprodotta, sebbene in bianco e nero, in una vecchia immagine di alta qualità (fig. 1)⁹.

Quest'opera è una replica con minime varianti¹⁰, firmata in basso a sinistra "GIGOLA IN. ET PIN." (p. 86 e fig. 2)¹¹, sono in diretto rapporto con un piccolo ovale dove il viceré è ritratto in modo identico, ma con taglio ravvicinato, limitato al mezzo busto¹² (cat. 12), appartenuto al generale corso Jean-Toussaint Arrighi de Casanova, cugino di secondo grado di Napoleone, che sarebbe divenuto, nel 1808, duca di Padova¹³.

Nell'esemplare a tutta figura Beauharnais è ripreso con l'abito da cerimonia di velluto verde scuro ricamato in oro a fogliami di quercia e d'alloro, sul quale risaltano le placche degli ordini della Legion d'onore e della Corona di Ferro, e il corto mantello dello stesso colore e foderato di bianco, anch'esso ricamato in oro e impreziosito con le placche dei due ordini. Il viceré porta a tracolla la fascia di grande dignitario della Corona

1. Giambattista Gigola
Eugenio di Beauharnais come viceré d'Italia, 1806
Ubicazione ignota (già Parigi, collezione Bernard Franck)



2. Giambattista Gigola
Eugenio di Beauharnais come viceré d'Italia, 1806 circa
Ubicazione ignota (già Londra, Trinity Fine Art)



di Ferro e sfoggia il grande collare della Legion d'onore, indossato per la prima volta da Napoleone il 2 dicembre 1804, in occasione del *Sacre*, e riservato a sole altre tredici personalità dell'impero. Nella sinistra tiene la spada impugnata dall'imperatore al momento della sua incoronazione a re d'Italia, nel duomo di Milano, il 26 maggio 1805, e rappresentata nei suoi ritratti ufficiali a tre quarti di figura eseguiti da Andrea Appiani, mentre appoggia la destra a una statua muliebre, personificazione del Regno Italico.

Queste prime commissioni inauguravano il periodo di maggior prestigio della lunga parabola artistica del miniaturista bresciano, protrattosi fino alla caduta del Regno Italico, nell'aprile del 1814. Nel corso di quei lunghi nove anni Gigola ritrasse ripetutamente il principe Eugenio in miniature di diverso formato, dapprima esclusivamente su avorio, e quindi, a partire dal 1811-1812, anche a smalto su rame o porcellana¹⁴, non solo nelle sue vesti ufficiali di viceré



d'Italia, come nelle opere sin qui prese in esame, ma anche come principe dell'impero francese (fig. 3), come principe di Venezia (fig. 4) e nelle più varie uniformi militari italiane e francesi.

Tra queste effigi, dove i bei tratti somatici del giovane viceré dagli occhi cerulei vengono ripetuti dall'artista in modo sostanzialmente identico, spicca uno dei più conosciuti capolavori dell'artista, miniato su una lastra d'avorio di ampio formato¹⁵ (cat. 13), ceduto all'Ateneo di Brescia il 15 febbraio 1857 assieme ad altri lavori di

Gigola, dal pittore Angelo Inganni¹⁶, che aveva impalma-

to la vedova del miniaturista, Aurelia Bertera. Qui il principe è ripreso in piedi, a figura intera, in un interno arredato in stile Impero, decorato, significativamente, con una allegoria della Vittoria. Come nelle due effigi a tutta figura realizzate nel 1806, Eugenio è rappresentato nella veste di viceré, con la fascia di grande dignitario della Corona di Ferro e con la spada ricevuta da Napoleone il giorno della sua investitura. In questo caso però il principe è senza mantello e sfoggia il grande collare della Legion d'onore nella versione del secondo tipo, mentre sulla tunica verde ricamata in oro porta solamente la placca di Grand'Aquila dell'ordine francese. La presenza della carta della regione renana – posata sul tavolo, in bella evidenza, accanto al copricapo piumato che completava l'abbigliamento da cerimonia delle massime autorità dell'impero napoleonico –, allusiva alla nomina di Eugenio a granduca ereditario di Francoforte, avvenuta il primo marzo 1810, induce a datare a quell'anno la miniatura, eseguita, in ogni caso, in un'epoca successiva al viaggio effettuato a Parigi dalla coppia vicereale, protrattosi dal 12 marzo al 17 luglio, per assistere al matrimonio di Napoleone con Ma-

3. Giambattista Gigola
Eugenio di Beauharnais come principe dell'impero francese, 1806 circa
Collezione privata (© Fondation Napoléon)

4. Giambattista Gigola
Eugenio di Beauharnais
come principe di Venezia,
 1808-1809
 Parigi, Musée Marmottan
 Monet



ria Luigia d'Asburgo-Lorena; l'avorio, infatti, è chiaramente ispirato al grande ritratto ufficiale del viceré dipinto in tale occasione da François Gérard, oggi conservato, assieme al suo pendant, raffigurante Augusta Amalia di Baviera, nelle collezioni del re di Svezia.

Anche Augusta Amalia, giunta a Milano con il suo sposo il 12 febbraio 1806, fu più volte immortalata dal nostro miniaturista (fig. 5), così come i primi quattro figli nati dalla coppia – Giuseppina Massimiliana (n. 1807)¹⁷, Ortensia Eugenia (n. 1808)¹⁸, Augusto (n. 1810)¹⁹ e Amalia (n. 1812)²⁰ –, in una serie di miniature di diverso formato, talora raffiguranti la viceregina assieme ai figliolletti.

Tra queste ultime si distinguono due opere pressoché identiche, miniate su lastre d'avorio di ampie dimensioni, che la rappresentano con la

5. Giambattista Gigola
Augusta Amalia di Baviera,
viceregina d'Italia,
 1808-1809
 Collezione privata
 (© Fondation Napoléon)

primogenita, Giuseppina, futura regina di Svezia, conservate rispettivamente nelle raccolte di Casa d'Assia (Kronberg, Hessische Hausstiftung) e in una collezione privata italiana. Se la prima, firmata e datata "Gigola 1809 Pin."²¹, è purtroppo in cattivo stato di conservazione, la seconda, qui esposta (cat. 14), priva di data, ma firmata in alto a sinistra "Gigola in. et Pin."²², è giunta a noi in perfette condizioni e ci permette di verificare appieno, ancora una volta, la raffinatissima tecnica miniatoria sfoggiata dall'artista, in particolare, nelle sue opere di più grande formato e di maggiore impegno. In un elegante interno in stile Impero, Augusta Amalia è rappresentata a mezza figura, con un abito di corte in serico tessuto bianco e vermiglio, diadema, pettine e orecchini d'oro, impreziositi da perle e cammei, accanto alla tenera figurina della piccola Giuseppina, principessa di Bologna, che si appoggia alla madre col braccio sinistro, mentre con la mano destra trattiene nelle pieghe della candida veste succinta alcuni fiori di campo. La deliziosa miniatura, che armonizza mirabilmente la sua funzione squisitamente affettiva con l'intento celebrativo, ci restituisce un'effigie di grande suggestione della giovane viceregina, allora ventunenne.

Si riferisce a una versione di questo soggetto, definita come "copia", un documento di straordinario interesse, riscoperto tra le carte dell'archivio di Eugenio di Beauharnais, conservato nella biblioteca dell'Università di Princeton²³, inerenti a pagamenti effettuati dalla coppia vicereale in favore di Gigola nel quinquennio 1808-1812. Si tratta della più precoce di tre note di pugno del miniaturista, relativa al pagamento di ben nove ritratti – distinti tra "copie" (ossia repliche) e "originali", valutati, significativamente, in modo assai diverso –, sottoscritta dal viceré il 24 ottobre 1808: "Viaggio da Milano a Venezia. [Lire] 1.000 + / Due Ritratti piccoli consegnati / al Signor Manfredini²⁴. *Copia* [Lire] 500 +. / Quattro altri piccoli pure *da / consegnarsi* al medesimo. *Copia* [Lire] 1.000. /



Ritratto grande di S.A.I / Il Principe Vice Rè in uniforme / di Guardia Reale d'Onore Veneta, / con cornice dorata e intagli a tartarucca, / che rimane presso l'artista a disposiz.^e / di S.A.I. per esemplare di altro / nuovamente commesso. *Originale* [Lire] 1.500 + / Altro Ritratto in grande di S.A.I. / in abito da Generale con cornice come / sopra. *Copia* [Lire] 600 +. / Altro Ritratto di S.A.I. La / Principessa Vice Regina con / la Principessina di Bologna con / cornici come sopra. *Copia* [Lire] 600 + / [Totale Lire] 5,200. +. / *Hennin*²⁵ *pajera cette somme au peintre / Gigola. Il me dira s'il a été satisfait. / Eugene N. / 24 octobre 1808*²⁶.

Risale all'ultima fase del rapporto mecenatizio dell'artista bresciano con il principe Eugenio un ovale di

6. Giambattista Gigola
Augusta Amalia di Baviera,
viceregina d'Italia, con i figli
Giuseppina Massimiliana,
Ortensia Eugenia, Augusto
e Amalia, 1812-1813
 Collezione privata
 (già collezione Ortensia
 di Beauharnais, sorella
 del principe Eugenio)
 (Courtesy of Sotheby's)



finissima fattura²⁷ appartenuto alla sorella del viceré, Ortensia di Beauharnais, allora regina d'Olanda, dove Augusta Amalia è rappresentata teneramente avvinta ai suoi figli, Giuseppina Massimiliana, Ortensia Eugenia, Augusto e la piccola Amalia, nata a Milano il 31 luglio 1812, ancora in fasce (fig. 6).

Dopo la fine del Regno Italico, sancita dalla capitolazione firmata a Mantova dal principe Eugenio il 23 aprile 1814 – dieci giorni dopo la nascita della figlia Teodolinda –, Gigola, pur non ottenendo incarichi ufficiali da parte del nuovo governo austriaco, continuò a essere uno dei più ricercati miniaturisti attivi nella città ambrosiana.

In quest'epoca l'artista andò intensificando i suoi rapporti con la città natale, venendo nominato il 6 febbraio 1831 socio onorario dell'Ateneo di Brescia²⁸. Dieci anni più tardi, il 7 agosto 1841, Giambattista Gigola chiudeva la propria esistenza, legando all'Ateneo tutti i suoi beni "stabili" e "capitali fruttiferi", impegnandolo all'erezione di monumenti "destinati a celebrare la memoria degli uomini illustri Bresciani che più si saranno distinti nelle belle arti, nelle lettere, nelle scienze, ovvero per qualche azione luminosa, e straordinaria"²⁹.

Nell'Inventario Giudiziale della sostanza lasciata dal miniaturista, redatto tra il 30 marzo e il 25 luglio 1842³⁰, tra gli "Oggetti della professione" (Categoria XI³), venivano elencate ben nove opere riconducibili alla sua antica attività di "Ritrattista in Miniatura" del viceré d'Italia:

- "19. Un disegno a pastello rappresentante il ViceRe Bouerneaus [sic] con vetro e cornicetta di noce [Lire] 100³¹ [...];
- 30. Una miniatura di genere finitissimo rapp.³² il ritratto del Principe Bouernais [sic] in abito vicereale con cristallo, cornicetta, e custodia in pelle opera del Gigola [Lire] 300³² [...];
- 36. Altra miniatura di genere finitissimo rappresentante mezza figura la ViceRegina Amalia di Baviera miniata dal Gigola con cornice intagliata preziosamente dal Lunoli ed indorata con astuccio [Lire] 300 [...];
- 42. Un tablò in forma rotonda miniatura di genere finitissimo fatto dal Gigola rappresentante il ritratto della Principessa Amalia ViceRegina d'Italia [Lire] 150;
- 43. Altro con cornice come sopra rappresentante il Principe Bouernais [sic] Vice Re d'Italia [Lire] 150 [...];
- 53. Altro tablò da scattola rappresentante tre ritrattini dei figli di Bouernais [sic] in forma di genii del Gigola [Lire] 40³³ [...];
- 55. Altro piccolo tablò con cornice di bronzo dorato rappresentante il Principe Bouernais [sic] opera del Gigola [Lire] 50 [...];
- 74. Piccolo tablò in forma ovale rappresentante il ritratto del Principe / Bouernais [sic] dello stesso [Lire] 30;
- 75. Altro piccolo tablò simile in forma e sagoma [Lire] 30 [...]"

Purtroppo, solamente due di queste opere si sono salvate dalla dispersione, ossia il ritratto a tutta figura di Eugenio di Beauharnais come erede del granducato di Francoforte esposto in questa occasione (cat. 13; n. 30 dell'Inventario Giudiziale), e un piccolo tondo non finito rappresentante i suoi tre primi figli come cherubini³⁴ (n. 53 dell'Inventario Giudiziale). Una terza opera, ossia il ritratto di Beauharnais eseguito a pastello (n. 19 dell'Inventario Giudiziale), fu consegnata anch'essa dal pittore Angelo Inganni all'Ateneo, come le due precedenti, il 15 febbraio 1857, assieme a una ventina di altri lavori di Gigola – tra cui l'*Autoritratto* d'età rivoluzionaria e il prezioso volume miniato del *Corsaro* di Lord Byron appartenuto al miniaturista –, andando però perduto in epoca imprecisata.

Le altre sei miniature di commissione vicereale mancanti all'appello dovettero essere disperse, almeno in parte, in occasione dell'asta organizzata nei giorni 23, 25 e 28 settembre 1844³⁵ dal notaio Tommaso Grossi di Milano, col concorso dell'esecutore testamentario, il nobile Gaetano Strigelli, secondo le precise volontà dello stesso Gigola³⁶, al fine di erigere, con il ricavato, il suo monumento funebre nel Campo Santo di Brescia³⁷.

¹ Sull'argomento si veda in particolare il lavoro monografico pubblicato dall'Ateneo di Brescia: B. Falconi, *Giambattista Gigola (1767-1841) "Ritrattista in Miniatura" del viceré d'Italia Eugenio di Beauharnais*, Brescia 2008; si vedano anche: G. Nicodemi, *Il miniaturista del Viceré Eugenio di Beauharnais*: G. B. Gigola, in "Il Secolo XX", 2, 1928, pp. 68-71; *Neoclassico e troubadour nelle miniature di Giambattista Gigola*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 25 ottobre 1978 - 14 gennaio 1979; Brescia, Civica Pinacoteca Tosio Martinengo, 15 febbraio - 30 marzo 1979) a cura di F. Mazzocca, Firenze 1978; B. Falconi, F. Mazzocca, A.M. Zuccotti, *Giambattista Gigola e il ritratto in miniatura a Brescia tra Settecento e Ottocento*, Milano 2001; C. Parisio, *Giovanni Battista Gigola. Commitenti e opere*, Brescia 2002; C. Parisio, *Ritratti in miniatura nella Milano neoclassica*, Brescia 2010; B. Falconi, A.M. Zuccotti, *Trivulzio, Sommariva, Beauharnais. Tre inediti ritratti in miniatura dei mecenati di Giambattista Gigola*, in *Dall'ideale classico al Novecento. Scritti per Fernando Mazzocca*, a cura di S. Grandesso, F. Leone, Cinisello Balsamo (Milano) 2018, pp. 75-78, 205; B. Falconi, *Die Porträtminatur im Mailand der Zeit Napoleons / Portrait Miniature in Milan during the Napoleonic Era*, in *Miniaturen der Zeit Napoleons aus der Sammlung Tansey / Miniatures from the Time of Napoleon in the Tansey Collection*, a cura di B. Pappé, J. Schmieglitz-Otten, München 2020, pp. 72-93; C. Parisio, *Giovanni Battista Gigola e la miniatura nella Milano romantica*, Brescia 2020.

² Acquerello e gouache su pergamena, 36,3 × 26 cm, Brescia, Musei Civici, inv. 488.

³ Acquerello e gouache su avorio, 20 × 14,2 cm, Brescia, collezione privata.

⁴ Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, Fondo Manoscritti, Ms. L. f II.24, Autografi del Pittore G.B. Gigola. 1801-1834. Parte 2.^a = Epistolario, dall'anno 1801, al 1834, c. 40r.

⁵ T. Castellini, *Cenni intorno alla vita di Giovanni Battista Gigola di Brescia tratti in parte da memorie scritte da egli stesso*, prolusione letta nella seduta accademica del 6 febbraio 1859 (Archivio di Stato di Brescia, Archivio storico dell'Ateneo di Brescia, busta 202). Il testo è riprodotto integralmente in *Neoclassico e troubadour...*, cit., pp. 236-239.

⁶ Non risulta, invece, che Gigola abbia eseguito miniature desunte dai ritratti ufficiali di Napo-

leone come re d'Italia eseguiti da Andrea Appiani a partire dal 1805. In collezioni bresciane sono conservate due miniature che riproducono fedelmente tali effigi (B. Falconi, F. Mazzocca, A.M. Zuccotti, *op. cit.*, pp. 74, 97, 174); una di queste, di migliore qualità, esposta in questa occasione, è firmata da un'allieva di Gigola, Maria Bianchi di Velate (cat. 15; acquerello e gouache su avorio, tondo, diametro 9 cm).

⁷ Acquerello e gouache su avorio, 17,4 × 12,3 cm.

⁸ *Collections Bernard-Franck*, Hotel Drouot, 22-23 febbraio 1935, Paris 1935, fig. 468, tav. 240, lotto 118.

⁹ *Catalogue de l'Exposition Rétrospective de la section française. Exposition internationale de Turin*, Paris 1911, p. 40, tav. non numerata tra le pp. 44 e 45, cat. 239; la tavola, firmata "Maquet G[raveu]r", riporta l'errata didascalia "PRINCE CAMILLE BORGHESE" [sic].

¹⁰ Sono variati il motivo decorativo del pavimento e l'orientamento delle figure sul basamento della statua.

¹¹ Acquerello e gouache su avorio, 18,4 × 12,6 cm, già Londra, Trinity Fine Art Ltd (*An Exhibition of Sculpture and Works of Art*, Trinity Fine Art Ltd, Londra, 31 maggio - 20 giugno 1990, Firenze 1990, pp. 66-67, cat. 29).

¹² Acquerello e gouache su avorio, 4,5 × 3 cm; firmato lungo il bordo a sinistra "Gigola F".

¹³ La miniatura è entrata a far parte di una collezione privata italiana in occasione della vendita degli arredi del castello di Courson, appartenente ai discendenti del duca di Padova. Nel catalogo d'asta l'opera era presentata come *Ritratto del duca di Padova* [sic] (*L'Empire à Fontainebleau*, asta Osenat-Fontainebleau, 15 giugno 2003, lotto 472).

¹⁴ Nel 1812 Gigola veniva premiato con la medaglia d'oro al concorso annuale "delle Arti e de' Mestieri", organizzato a Milano presso il Palazzo di Brera, per una sua "pittura in ismalto" (*Distribuzione de' premi dell'anno MDCC-CXII. Processo verbale della distribuzione de' premi per l'annuo concorso delle Arti e de' Mestieri nel dì 15 agosto 1812 coll'Estratto degli Atti dell'Istituto Reale delle Scienze, Lettere ed Arti e con analogo discorso di S. E. il Signor Conte Ministro dell'Interno*, Milano 1812, pp. 6, 17).

¹⁵ Acquerello e gouache su avorio, 19,2 × 12,5 cm.

¹⁶ *Nota degli oggetti di fattura del celebre miniatore Gigola ceduti dal S. Angelo Inganni all'Ateneo*

(Archivio di Stato di Brescia, Archivio storico dell'Ateneo di Brescia, *Atti all'Amministrazione*, 1862; trascritta integralmente in *Neoclassico e troubadour...*, cit., p. 243).

¹⁷ Joséphine Maximilienne Eugénie Napoléone (Milano, 14 marzo 1807 - Stoccolma, 7 giugno 1876), nel 1823 sposerà il principe ereditario di Svezia e Norvegia, Oscar I, figlio di Carlo XIV (Jean-Baptiste Bernadotte), che salirà al trono nel 1844.

¹⁸ Eugénie Hortense Auguste Napoléone (Milano, 22 dicembre 1808 - Freudenstadt, 1 settembre 1847), andrà in sposa nel 1826 a Federico Guglielmo di Hohenzollern-Hechingen.

¹⁹ Auguste Charles Eugène Napoléon (Milano, 9 dicembre 1810 - Lisbona, 28 marzo 1835), sposerà nel 1835 la regina Maria II di Portogallo, morendo due mesi dopo il matrimonio.

²⁰ Amélie Auguste Eugénie Napoléone (Milano, 31 luglio 1812 - Lisbona, 26 gennaio 1873), sposerà nel 1839 l'imperatore Pietro I del Brasile.

²¹ Acquerello e gouache su avorio, 17,3 × 12,5 cm.

²² Acquerello e gouache su avorio, 17 × 12 cm.

²³ Questo e altri documenti inerenti al rapporto mecenatizio di Gigola con il principe Eugenio sono stati rintracciati nel corso delle ricerche coordinate da chi scrive effettuate nella biblioteca dell'Università di Princeton da Gabriele Falconi nel corso del 2008, e resi noti nel volume monografico dedicato all'argomento edito dall'Ateneo in quello stesso anno (B. Falconi, *Giambattista Gigola (1797-1841)...*, cit.). L'Archivio Eugène de Beauharnais (CO645), costituito da diverse centinaia di faldoni di documenti e di corrispondenza, inerenti agli anni 1805-1824, fu acquistato all'asta Sotheby's, Londra, 5 marzo 1934, da un allievo dell'Università di Princeton, Andre de Coppel, e donato alla biblioteca nel 1941.

²⁴ Francesco Manfredini, direttore della "Regia manifattura della Fontana", nominato il 25 aprile 1807 "Orologiaro del Re", al quale venivano regolarmente affidate le effigi miniate della famiglia vicereale di più piccolo formato, per essere convenientemente montate sui coperchi di preziose scatolette e tabacchiere, o incorniciate in medaglioni, in larga parte destinati a essere offerti in dono.

²⁵ Le commissioni al nostro miniaturista da parte di Eugenio, pagate con la cassa personale del principe dal tesoriere della Corona,

Michel Hennin, continuarono con regolarità anche nei cinque mesi successivi.

²⁶ Eugène de Beauharnais Archive, Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library, Box 131, folder 10, *Records of Beauharnais' personal finances; 1808*. La quietanza del pagamento veniva firmata da Gigola il 26 ottobre 1808.

²⁷ Acquerello e gouache su avorio, ovale, 9,5 × 7,4 cm, firmato in alto a sinistra, lungo il bordo, "Gigola F." (già Londra, Sotheby's, asta 4 luglio 2018, lotto 37).

²⁸ P. Blesio, *Compendio bio-bibliografico dei Soci dell'Accademia del Dipartimento del Mella, poi Ateneo di Brescia, dall'anno di fondazione all'anno bicentenario (1802-2002)*, Brescia 2016, ad vocem (www.ateneo.brescia.it/compendio/).

²⁹ *Neoclassico e troubadour...*, cit., pp. 242.

³⁰ *Copia dell'Inventario del giorno 30 marzo 1842 della Sostanza lasciata dal fu G. Battista Gigola* (Archivio di Stato di Brescia, Archivio storico dell'Ateneo di Brescia, busta 117), in partic. cc. 4v-6r. Il documento è stato reso noto e pubblicato integralmente da Mariella Annibale Marchina (M. Annibale Marchina, *La Santissima di Gussago dimora dei pittori Gigola e Inganni*, in "Civiltà Bresciana", n. 1, 1996, pp. 60-72).

³¹ Presente nella *Nota degli oggetti di fattura del celebre miniatore Gigola ceduti dal S. Angelo Inganni all'Ateneo*, datata 15 febbraio 1857, "2. Testa a pastello ritratto del Principe Eugenio Beauharnais V. Re d'Italia".

³² Ivi, "4. Ritratto del Viceré in abito della sua dignità, miniatura finitissima".

³³ Ivi, "10. Tre testine, miniature ritratti dei figli del Viceré Beauharnais".

³⁴ Acquerello su avorio, tondo, diametro 6 cm.

³⁵ M. Annibale Marchina, *op. cit.*, p. 70, nota 22.

³⁶ *Neoclassico e troubadour...*, cit., pp. 242-243.

³⁷ Il monumento sarà eseguito tra il 1859 e il 1864 dallo scultore bresciano Giovanni Battista Lombardi (V. Terraroli, *Il Vantiniano. Guida ai monumenti*, Brescia 2015, pp. 70-71).



Giambattista Gigola
(Brescia 1767 - Tremezzo
1841)

10. *Girolamo Fenaroli*
Avogadro in uniforme di
ufficiale della Guardia Civica
Nazionale di Brescia,
1797-1799 circa
Acquerello e gouache
su pergamena, 36,3 x 26 cm
Brescia, Musei Civici,
inv. DI488

Giambattista Gigola
(Brescia 1767 - Tremezzo
1841)

11. *Giuseppe Lechi in*
uniforme di generale di
divisione dell'esercito della
Repubblica Cisalpina,
1800 circa
Acquerello e gouache
su avorio, 20 x 14,2 cm
Brescia, collezione privata



Giambattista Gigola
(Brescia 1767 - Tremezzo
1841)

12. *Eugenio di Beauharnais
come viceré d'Italia*, 1806
Acquerello e gouache su
avorio, 4,5 x 3 cm
Brescia, collezione privata

Giambattista Gigola
(Brescia 1767 - Tremezzo
1841)

13. *Eugenio di Beauharnais
come granduca ereditario
di Francoforte*, 1810 circa
Acquerello e gouache su
avorio, 19,2 x 12,5 cm
Brescia, Palazzo Tosio,
Ateneo di Scienze, Lettere
e Arti



Giambattista Gigola

(Brescia 1767 - Tremezzo 1841)

14. *Augusta Amalia di Baviera, viceregina d'Italia, con la figlia Giuseppina Massimiliana, principessa di Bologna, 1808-1809*

Acquerello e gouache su avorio, 17 x 12 cm
Brescia, collezione privata



Maria Bianchi

(Milano, 1798 - Brescia, 1868)

(d'après Andrea Appiani)
15. *Ritratto a mezzo busto di Napoleone in "petit habillement" di re d'Italia, 1809-1820*

Acquerello e gouache su avorio, diametro 9 cm
Brescia, collezione privata

Eseguita tra gli ultimi anni del Regno Italico e gli inizi della Restaurazione dalla nobile dilettante Maria Bianchi di Velate, allieva, come la sorella maggiore Adelaide, di Giambattista Gigola, la miniatura, di alta qualità pittorica, riproduce con un taglio limitato al mezzo busto uno dei ritratti ufficiali di

Napoleone come re d'Italia eseguiti a partire dal 1805 da Andrea Appiani, nella versione con il capo cinto dalla corona d'alloro dorata di Imperatore dei francesi e con la fascia rosso porpora della Legion d'onore.





Bernardo Falconi

Il 27 maggio 1796, preceduto dalla fama conquistata alla testa della vittoriosa Armata d'Italia, il generale Napoleone Bonaparte faceva il suo ingresso a Brescia dalla Porta San Nazzaro, accolto con entusiasmo dal "partito che meditava una rivoluzione contro la Repubblica Veneta"¹ e che dieci mesi più tardi, il 18 marzo 1797, avrebbe decretato, sotto l'egida francese, la fine del plurisecolare dominio della Serenissima sul territorio bresciano.

Il nuovo corso rivoluzionario vide accorrere sotto gli stendardi del novello dio della Guerra tanti "ex nobili" giacobini – basti ricordare i Lechi, i Martinengo, i Mazzuchelli – che presero parte con onore alle campagne napoleoniche. Anche il giovane conte Paolo Tosio², allora ventiduenne, fu nel numero degli aristocratici bresciani entrati nei ranghi del nuovo esercito repubblicano, anche se, dopo essere stato arruolato nella prima compagnia degli Usseri "di Requisizione" (di leva), veniva posto in congedo assoluto dopo soli sei mesi, il 9 febbraio 1798³. La sua più tarda nomina, in data 11 agosto 1802, a sottotenente del 2° Battaglione dei Fucilieri della Guardia Nazionale Sedentaria di Brescia⁴, esauriva un'effimera carriera militare "per nulla consentanea al suo pacifico naturale ed alla sua saviezza"⁵.

Unitosi in matrimonio il 22 luglio 1801 con Paolina dei marchesi Bergonzi di Parma, Paolo Tosio nel 1807 intraprendeva assieme alla consorte un viaggio d'istruzione lungo la rotta del *Grand Tour*, durante il quale, a Roma, ebbe modo di frequentare assiduamente il pittore Luigi Basiletti, suo concittadino, instaurando con il coltissimo artista quel saldo rapporto di amicizia e di collaborazione che si sarebbe rivelato di decisiva importanza per la costituzione della grande collezione d'arte che l'aristocratico bresciano, coadiuvato dalla moglie, avrebbe raccolto nell'arco di un trentacinquennio. Nel 1832, dieci anni prima della morte, il conte Tosio redigeva il suo testamento, legando alla città di Brescia tutti "i quadri, sculture, cammei, stampe, disegni e libri" di sua proprietà giudicati meritevoli da un'apposita commissione, rendendo possibile, assieme al successivo lascito del suo palazzo e di altre opere d'arte da parte della vedova, nel 1846, la fondazione della Civica Pinacoteca Tosio, inaugurata ufficialmente nel 1851⁶.

Andrea Appiani
Fasti di Napoleone,
1805-1816
Tav. XXII. *Passaggio
del Gran San Bernardo*,
15-20 maggio 1800
Brescia, Musei Civici
(particolare cat. 38)

Nonostante la sua mancata partecipazione alle guerre napoleoniche, l'incondizionata ammirazione per Bonaparte da parte di Paolo Tosio è ben documentata dalla presenza nelle sue raccolte di medaglie, incisioni, disegni, sculture, cammei e autografi.

Una prima testimonianza del suo interesse per la figura di Napoleone va forse individuata in uno dei due busti dell'imperatore che Basiletti si faceva spedire a Brescia dall'amico pittore Giuseppe Collignon, attivo tra Roma e Firenze, rispettivamente nell'ottobre del 1809⁷ e nel settembre del 1811⁸, anche se le fonti tacciono, purtroppo, sulla loro destinazione.

Sia come sia, tre anni più tardi, in occasione del suo secondo soggiorno nella Città Eterna, Basiletti riusciva ad assicurare al conte Tosio la prima versione in marmo, in dimensioni ridotte, del notissimo gruppo statuaria di Bertel Thorvaldsen raffigurante *Ganimede con l'aquila di Giove*⁹ (cat. 16) – emblema, nella versione ad ali spiegate, delle gloriose legioni romane, prontamente adottato da Napoleone al momento della sua proclamazione a Imperatore dei francesi, il 18 maggio 1804 –, eseguito dal celebre scultore danese tra il maggio del 1814 e gli inizi del 1815¹⁰, proprio quando, la sera del 26 febbraio, Bonaparte, sorprendendo nuovamente il mondo, fuggiva dall'isola d'Elba, dando così inizio all'eroica epopea dei Cento Giorni¹¹.

Sono documentati agli anni 1818-1819 alcuni acquisti di medaglie napoleoniche (cat. 62-85), procurate al conte Tosio da Giuseppe Bazzaro, incisore della Imperial Regia Zecca di Milano¹²; mentre al 1823, due anni dopo la morte di Bonaparte, risale verosimilmente l'acquisizione di trentadue delle trentacinque incisioni della serie dei *Fasti di Napoleone*, che riproducevano la fascia a chiaroscuro dipinta a tempera su pannelli da Andrea Appiani tra il 1803 e il 1807, lungo la ringhiera del grande salone delle Cariatidi nel Palazzo Reale di Milano, andata distrutta sotto le bombe alleate nell'agosto del 1943. Il 23 marzo 1823, infatti, ancora Bazzaro scriveva a Paolo Tosio dalla capitale lombarda: "Signor Conte pregiatissimo. Finalmente mi è riuscito di avere la bellissima serie avanti lettera dei n.° 32 rami della collezione d'Appiani, quale è unica, pel prezzo ristrettissimo di franchi 500"¹³. Le tre incisioni mancanti, ossia quella rappresentante la *Battaglia di Rivoli* (tav. XI), e le due dedicate al *Passaggio del Gran San Bernardo* (tavv. XXI-XXII) andarono a completare la raccolta entro il 1835, quando il conte Tosio poté mettere a confronto le trentacinque tavole in suo possesso¹⁴ (cat. 17-51) con quelle di proprietà del pittore bresciano Girolamo Joli, rilevando la mancanza delle piume sul bicornio (*Petit chapeau*) indossato da Bonaparte nella seconda tavola del *Passaggio del Gran San Bernardo* (tav. XXII), presenti invece nel suo esemplare¹⁵ (fig. p. 102 e cat. 38), come del resto nel fregio monocromo di Andrea Appiani, documentato fotograficamente poco prima della sua distruzione. Le piume compaiono sul copricapo di Bonaparte anche in un disegno a penna tradizionalmente attribuito ad Appiani conservato dagli eredi della famiglia bresciana dei

1. Democrito Gandolfi
Apoteosi di Napoleone,
post 1830
Brescia, Musei Civici



conti Fenaroli Avogadro, legata a Napoleone sin dal 1796 e committente del pittore milanese, dove il generale è raffigurato nell'atto di indicare a un frate l'arduo cammino percorso dalla sua armata per raggiungere il passo del Gran San Bernardo¹⁶ (cat. 52). La serie dei *Fasti di Napoleone*, incisi all'acquaforte e bulino a intaglio semilibero, era stata realizzata sotto la direzione di Appiani, per ordine del governo francese, tra il 1805 e il 1816, da Giuseppe Longhi – titolare della cattedra d'incisione dell'Accademia di Brera, supervisore calcografico dell'impresa, nonché autore dei primi sei rami intagliati, destinati a servire da modello¹⁷ –, dai fratelli Francesco e Giuseppe Rosaspina, da Giuseppe Benaglia e da Michele Bisi. L'intera serie dei rami originali, rimasta in deposito alla Scuola d'incisione dell'Accademia di Brera, sarebbe poi passata nel 1845 proprio all'antico "fornitore" del conte Tosio, Giuseppe Bazzaro, che, accordandosi dapprima con i fratelli Ubinini e poi con il più noto editore Giovanni Silvestri, diffonderà sul mercato, con una certa larghezza, l'opera completa¹⁸.

L'attenzione di Paolo Tosio per l'età rivoluzionaria e napoleonica è documentata nelle sue raccolte anche da quattro disegni allegorici riconducibili all'intensa e multiforme attività ufficiale svolta da Andrea Appiani al servizio della Repubblica Cisalpina. Il primo, *La Francia dà la pace e la libertà all'Italia*¹⁹ (cat. 53), è in diretto rapporto con la scena riprodotta fedelmente nel rovescio della medaglia commemorativa della *Costituzione della Repubblica Cisalpina* (29 giugno 1797)²⁰, eseguita dal tedesco Joseph Salwirck, medagliata della zecca di Milano (cat. 66), e più tardi riproposta con minime varianti dallo stesso Appiani in uno dei pannelli dei *Fasti di Napoleone*²¹. Il secondo, raffigurante *La Libertà*²² (cat. 54), fu concepito da Appiani per la carta intestata di Bonaparte nella sua veste di generale in

2. Testa virile di profilo (Napoleone?)

Brescia, Musei Civici

3. Napoleone in uniforme

Brescia, Musei Civici

4. Luigi Pichler

Napoleone imperatore

Brescia, Musei Civici

capo dell'Armata d'Italia, decorata da un'incisione di Giuseppe Mercoli che riproduce fedelmente il disegno. Il terzo, rappresentante una *Composizione allegorica*²³ (cat. 55), dove la Repubblica Cisalpina posa la mano destra sulla spalla di una figura virile panneggiata all'antica, fu ideato invece dall'artista milanese per la carta intestata del segretario generale del Direttorio esecutivo della Repubblica Cisalpina, ornata con un'incisione dello stesso Mercoli. Il quarto e ultimo disegno, raffigurante *La Forza che solleva la Repubblica Cisalpina*²⁴ (cat. 56), di incerta autografia alla luce di alcune debolezze d'esecuzione, è in diretto rapporto con il rovescio della medaglia commemorativa per la vittoria di Marengo (14 giugno 1800), eseguita dai torinesi Carlo e Amedeo Lavy (cat. 69).

Tra le opere più importanti destinate a celebrare il mito di Bonaparte nelle raccolte del conte Tosio va senz'altro annoverato il colossale ritratto di *Napoleone d'après Canova*²⁵ (cat. 58), realizzato dal bolognese Democrito Gandolfi negli anni 1829-1830, quale ideale pendant della copia dell'*Autoritratto di Antonio Canova* (cat. 57), eseguito dallo stesso scultore nel 1824 per il collezionista bresciano, il quale conservava gelosamente diversi autografi dei due grandi uomini illustri riuniti in un apposito scrigno²⁶. Il contratto per l'esecuzione dell'impegnativo lavoro, da eseguirsi entro sei mesi, per la somma di quindici luigi d'oro, veniva sottoscritto a Milano il 14 ottobre 1829: "Lo scultore signor Democrito Gandolfi si obbliga di eseguire pel conte Paolo Tosi la testa di Napoleone eguale a quella della statua colossale di Canova, e precisamente nelle stesse dimensioni, e collo stesso metodo di lavoro in marmo bianco statuario di Carrara senza alcuna macchia o difetto qualunque, così pure il peduccio eguale, nella forma, nel lavoro e nel marmo a quello della testa di Canova già eseguita pel detto conte Tosi"²⁷. La formidabile testa colossale fu consegnata a Brescia il 30 giugno 1830 e pagata il giorno successivo, quando il committente scrivendo allo scultore esclamava: "Ho ricevuto la testa terribile. Tutti l'hanno ammirata"²⁸.

Sempre da Gandolfi – suo scultore "di fiducia", assieme al ravennate Gaetano Matteo Monti – il conte Tosio acquistava anche un piccolo *Ge-*



5. Jean Pierre-Marie Jazet (da un dipinto di Horace Vernet)

Addio di Napoleone alla Guardia Imperiale nel cortile del castello di Fontainebleau (20 aprile 1814), 1829 circa
Brescia, Musei Civici



nio della musica (o *Amore con la lira*) in marmo (1828), derivato da Bertel Thorvaldsen, due clipei marmorei con i profili a bassorilievo di *Galileo* e di *Raffaello* (1833), e una piccola cera con il busto di Napoleone sorretto dall'aquila²⁹ (fig. 1), ispirato a un motivo iconografico ideato da Thorvaldsen (*Apoteosi di Napoleone*, 1830)³⁰.

Restano da citare due cammei privi di iscrizioni: il primo montato ad anello con il profilo di Napoleone all'antica³¹ (fig. 2), il secondo con il profilo dell'imperatore in uniforme³² (fig. 3); una corniola incisa, montata ad anello³³ (fig. 4), eseguita dal glittografo romano Luigi Pichler, che si firma con il solo cognome in caratteri capitali greci, dove la testa in profilo all'antica è cinta con la corona d'alloro imperiale; e due grandi acquetinte del litografo e incisore parigino Jean Pierre-Marie Jazet, raffiguranti, rispettivamente, l'*Addio di Napoleone alla Guardia Imperiale nel cortile del castello di Fontainebleau, d'après Horace Vernet*³⁴ (fig. 5) e la *Morte di Napoleone, d'après Charles de Steuben*³⁵, databili entrambe intorno al 1829.

Si possono ricordare, infine, a chiusura di questo scritto, gli appunti di mano del conte Paolo Tosio che accompagnano la versione in esametri latini del *Cinque maggio* di Alessandro Manzoni, pubblicata a Lugano, senza indicazione dell'anno di edizione, da Pietro Soletti di Oderzo, giudice del tribunale di Treviso in età napoleonica, con lo pseudonimo di Erifante Eritense. Assieme a brevi commenti alla traduzione di carattere filologico-stilistico, il collezionista esprimeva nei confronti dell'"uom fatale" sentimenti contrastanti, che evocano, per certi aspetti, il pensiero manzoniano:

"La terra sa purtroppo che verrà un altro guerriero a calpestare la sua cruenta polvere, ma non già se un altro guerriero eroe straordinario di tal fatta"³⁶.

¹ T. Lechi, *Il generale conte Teodoro Lechi 1778-1866. Note autobiografiche, illustrate e annotate*, a cura di F. Lechi, Brescia 1933, p. 9.

² Per la figura del conte Paolo Tosio e per la sua collezione si veda l'ancora fondamentale *Paolo Tosio. Un collezionista bresciano dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Brescia, Chiesa di Santa Giulia, novembre 1981 - maggio 1982), a cura di M. Mondini, C. Zani, Brescia 1981; per il nucleo "napoleonico" della collezione si veda lo studio pubblicato in occasione del bicentenario di fondazione della Repubblica Bresciana: I. Gianfranceschi, E. Lucchesi Ragni, *Il mito di Napoleone nelle raccolte di Paolo Tosio, in Napoleone Bonaparte. Brescia e la Repubblica Cisalpina, 1797-1799*, catalogo della mostra (Brescia, Palazzo Bonoris, Palazzo Tosio, 15 novembre 1997 - 25 gennaio 1998), II, a cura di I. Gianfranceschi, E. Lucchesi Ragni, C. Zani, Milano 1998, pp. 189-225; si veda anche *Antonio Canova e il suo tempo. Sculture e dipinti dei Musei Civici di Brescia*, catalogo della mostra (Brescia, Brixiantiquaria, 21-29 novembre 2009), a cura di E. Lucchesi Ragni, M. Mondini, Brescia 2009.

³ 21 Piovoso, Anno VI Repubblicano (Archivio Zuccheri-Tosio, in deposito all'Ateneo di Brescia). Il "corpo de' così detti gli Usseri Cisalpini" era stato formato da Bonaparte con decreto datato Passariano, 24 settembre 1797 (F. Gambarà, *Cenni intorno la vita del nobile conte Paolo Tosi*, Brescia 1842, p. 10).

⁴ Archivio Zuccheri-Tosio, in deposito all'Ateneo di Brescia.

⁵ F. Gambarà, *op. cit.*, p. 11.

⁶ F. Odorici, *La Galleria Tosio ora Pinacoteca Municipale di Brescia*, Brescia 1854.

⁷ "Busto di Bonaparte [...] L. 13" (lettera di Giuseppe Collignon a Luigi Basiletti, Firenze, 2 ottobre 1809; *Luigi Basiletti 1780-1859. Carteggio artistico*, a cura di B. Falconi, presentazione di F. Mazzocca, Brescia 2019, p. 91, lettera n. 34)

⁸ "Busto di Sua Maestà Napoleone [...] L. 18" (lettera di Giuseppe Collignon a Luigi Basiletti, Roma, 3 settembre 1811; *Luigi Basiletti 1780-1859. Carteggio...*, cit., p. 113, lettera n. 51).

⁹ Marmo, 44 × 55 cm, Brescia, Musei Civici, inv. 19.

¹⁰ L'opera giunse a Brescia otto mesi più tardi, nell'ottobre del 1815; B. Falconi, scheda Bertel Thorvaldsen, *Ganimede con l'aquila di Giove*, in *Canova, Thorvaldsen. La nascita della scultura moderna*, catalogo della mostra (Milano, Gal-

lerie d'Italia, 25 ottobre 2019 - 15 marzo 2020) a cura di S. Grandesso, F. Mazzocca, Milano 2019, pp. 301, 385, con bibliografia precedente.

¹¹ Il 5 marzo 1815 Luigi Basiletti scriveva al conte Tosio: "Ieri ho ricevuta lettera da Roma la quale mi assicura che presto avrò il gruppo del *Ganimede* il quale è riuscito cosa interessantissima e desiderata da molti inglesi. Avrete già inteso come Napoleone sia fuggito dal Isola del Elba. Ci sarebbero altre gravi sciagure alla nostra generazione !!!" (*Luigi Basiletti 1780-1859. Carteggio...*, cit., p. 129, lettera n. 64). Nonostante queste ultime parole, Basiletti sei anni più tardi dovette essere colpito dalla fine toccata in sorte all'"uomo fatale". Testimonia in tal senso un suo disegno recentemente rintracciato da Roberta D'Adda nelle raccolte dei Musei Civici (cat. 60; penna e inchiostro acquerellato su carta, 370 x 512 mm), rappresentante *Napoleone sulla roccia di Sant'Elena*.

¹² I. Gianfranceschi, E. Lucchesi Ragni, *op. cit.*, p. 190.

¹³ Ivi, p. 191; Archivio Fornasini Castenedolo, Fondo Tosio, busta 4, fascicolo 1.

¹⁴ Brescia, Musei Civici, inv. 4126-4160.

¹⁵ La tavola XXII posseduta da Paolo Tosio sembra essere la sola conosciuta in cui sono raffigurate le piume (I. Gianfranceschi, E. Lucchesi Ragni, *op. cit.*, p. 191).

¹⁶ Disegno a penna, inchiostro nero su carta, 210 × 292 mm; M. Mondini, scheda Andrea Appiani (attribuito), *Napoleone al San Bernardo*, in I. Gianfranceschi, E. Lucchesi Ragni, *op. cit.*, pp. 224-225.

¹⁷ *Battaglia di Marengo*, tavv. XXIII-XXVI; *La Convenzione di Alessandria*, tav. XXVII; *Congiura del 24 dicembre 1800 (La macchina infernale)*, tav. XXVIII.

¹⁸ G. Beretta, *Le opere di Andrea Appiani primo pittore in Italia di S.M. Napoleone*, Milano 1848, pp. 193-229, in partic. pp. 227-228; F. Mazzocca, *Vicende e fortuna grafica dei Fasti Napoleonici di Andrea Appiani*, in *Mito e storia nei "Fasti di Napoleone" di Andrea Appiani. La traduzione grafica di un ciclo pittorico scomparso*, catalogo della mostra (Roma, Museo Napoleonico, 15 febbraio - 15 maggio 1986) a cura di M. E. Tittoni, Roma 1986, pp. 17-26.

¹⁹ Penna, inchiostro seppia acquerellato e biacca, 173 × 187 mm, Brescia, Musei Civici, inv. 75 (I. Gianfranceschi, E. Lucchesi Ragni, *op. cit.*, pp. 193-194).

²⁰ Il soggetto fu riprodotto con alcune varianti

in un'incisione di Giuseppe Benaglia datata 1797.

²¹ Tav. XXXIII della serie incisa.

²² Penna, inchiostro seppia acquerellato e biacca, 128 × 181 mm, Brescia, Musei Civici, inv. 79 (I. Gianfranceschi, E. Lucchesi Ragni, *op. cit.*, pp. 194-195).

²³ Penna, inchiostro nero acquerellato, 157 x 152 mm, Brescia, Musei Civici, inv. 84 (*ibidem*).

²⁴ Penna, inchiostro nero, 232 × 296 mm, Brescia, Musei Civici, inv. 88 (ivi, pp. 195-196).

²⁵ Marmo, altezza 75 cm, Brescia, Musei Civici, inv. 1 (si veda il recente lavoro monografico A. Costarelli, *Democrito Gandolfi*, Trento 2020, in partic. pp. 134-135, scheda n. 21).

²⁶ Legno rivestito di tartaruga, 21,5 × 38,5 × 27,5 cm, Brescia, Musei Civici, inv. s.n. (I. Gianfranceschi, E. Lucchesi Ragni, *op. cit.*, pp. 196-197).

²⁷ Archivio di Stato di Brescia, Fondo Avogadro Del Giglio Tosio, busta 54, fascicolo 8.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Cera su supporto ligneo, diametro 22 cm, Brescia, Musei Civici, inv. s.n. (I. Gianfranceschi, E. Lucchesi Ragni, *op. cit.*, pp. 197-198).

³⁰ M. Floryan, scheda Bertel Thorvaldsen, *Apoteosi di Napoleone*, in *Canova, Thorvaldsen...*, cit., pp. 276, 381, 382.

³¹ Cammeo montato ad anello, 4 × 2,9 cm, Brescia, Musei Civici, inv. 15 (I. Gianfranceschi, E. Lucchesi Ragni, *op. cit.*, p. 198).

³² Cammeo, 3,3 × 2,5 cm, Brescia, Musei Civici, inv. 16 (*ibidem*).

³³ Corniola incisa montata ad anello, 2,5 × 2 cm, Brescia, Musei Civici, inv. 26 (*ibidem*).

³⁴ Acquatinta, 774 × 1050 mm, Brescia, Musei Civici, inv. s.n. (ivi, p. 209).

³⁵ Acquatinta, 773 × 1033 mm, Brescia, Musei Civici, inv. s.n. (*ibidem*).

³⁶ Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, Autografi, cartella 6, fascicolo II (ivi, p. 190).

Bertel Thorvaldsen
(Copenaghen 1770-1844)
16. *Ganimede con l'aquila di Giove*, 1814-1815
Marmo, altezza 44 cm
Brescia, Pinacoteca Tosio
Martinengo, inv. SC19,
legato Paolo Tosio, 1844



Giuseppe Benaglia
(Monza 1796 circa - Milano
1835 circa)

Michele Bisi
(Genova 1788 - Milano
1874)

Giuseppe Longhi
(Monza 1766 - Milano 1831)

Francesco Rosaspina
(Montescudo 1762 -
Bologna 1841)

Giuseppe Rosaspina
(Montescudo 1765 -
Bologna 1832)
(dai dipinti di Andrea Appiani)

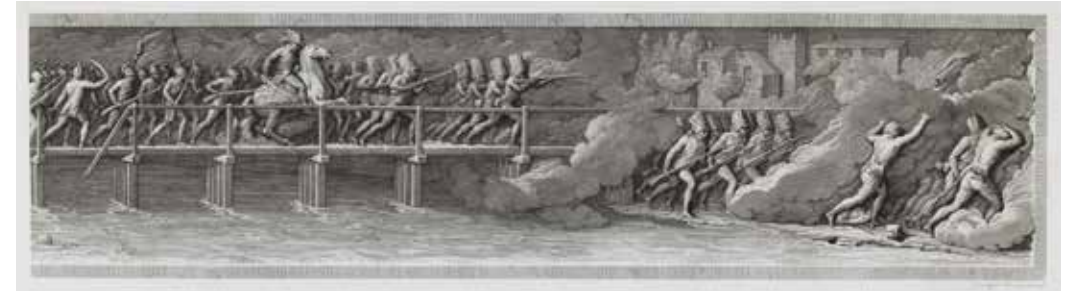
17-51. *Fasti di Napoleone*,
1805-1816
35 tavole
Brescia, Musei Civici,
inv. da ST4126 a ST4160,
legato Paolo Tosio, 1844

17. Tav. I. *Battaglia di
Montenotte*, 12 aprile 1796
Acquaforte, 225 x 614 mm
In basso a sinistra:
"A. Appiani inv. et pinx."

18. Tav. II. *Battaglia di
Montenotte*, 12 aprile 1796
Acquaforte, 223 x 592 mm
In basso a destra:
"F. Rosaspina sc."

19. Tav. III. *Combattimento
al ponte di Lodi*,
10 maggio 1796
Acquaforte, 225 x 646 mm
In basso a sinistra: "Andrea
Appiani dip."

20. Tav. IV. *Combattimento
al ponte di Lodi*,
10 maggio 1796
Acquaforte, 226 x 626 mm
In basso a destra: "Giuseppe
Rosaspina sculpi."



21. Tav. V. *Ingresso dei francesi a Milano*,
15 maggio 1796
Acquaforte, 220 x 440 mm
In basso a sinistra:
"Andrea Appiani dip."



22. Tav. VI. *Ingresso dei francesi a Milano*,
15 maggio 1796
Acquaforte, 223 x 372 mm

23. Tav. VII. *Ingresso dei francesi a Milano*,
15 maggio 1796
Acquaforte, 227 x 475 mm
In basso a destra: "Giuseppe Rosaspina sculpi."



24. Tav. VIII. *Bonaparte e il messaggero austriaco a Lonato*, 4 agosto 1796
Acquaforte, 222 x 515 mm
In basso a sinistra:
"A. Appiani dip."
In basso a destra:
"Giuseppe Rosaspina inc."

25. Tav. IX. *Battaglia di Arcole*,
15-17 novembre 1796
Acquaforte, 222 x 604 mm
In basso a sinistra:
"A. Appiani inv. et pinx."

26. Tav. X. *Battaglia di Arcole*,
15-17 novembre 1796
Acquaforte, 222 x 557 mm
In basso a destra:
"F. Rosaspina sc."



27. Tav. XI. *Battaglia di Rivoli*,
14-15 gennaio 1797
Acquaforte, 222 x 532 mm
In basso a sinistra:
"A. Appiani inv."
In basso a destra:
"G. Benaglia inc."



28. Tav. XII. *Battaglia della Favorita*, 16 gennaio 1797
Acquaforte, 222 x 550 mm
In basso a sinistra:
"A. Appiani inv. et pinx."
In basso a destra:
"F. Rosaspina sc."



29. Tav. XIII. *Festa della Federazione della Repubblica Cisalpina*,
9 luglio 1797
Acquaforte, 228 x 628 mm
In basso a sinistra:
"A. Appiani pinx."
In basso a destra:
"G. Benaglia inc."



30. Tav. XIV. *Sbarco dei francesi in Egitto*,
1 luglio 1798
Acquaforte, 222 x 529 mm
In basso a sinistra:
"A. Appiani inv. et pinx."



31. Tav. XV. *Bonaparte si appresta a conquistare l'Egitto*
Acquaforte, 222 x 528 mm
In basso a destra:
"F. Rosaspina sc."



32. Tav. XVI. *Visione di Bonaparte in Egitto (Bonaparte medita sulle condizioni della Francia)*
 Acquafornte, 228 x 612 mm
 In basso a sinistra:
 "A. Appiani inv. et pinx."
 In basso a destra:
 "F. Rosaspina sc."



33. Tav. XVII. *Bonaparte lascia l'Egitto per fare ritorno in Francia, 22 agosto 1799*
 Acquafornte, 222 x 518 mm
 In basso a sinistra:
 "A. Appiani dip."

34. Tav. XVIII. *Bonaparte sbarca a Frejus, 9 ottobre 1799*
 Acquafornte, 220 x 478 mm
 In basso a destra:
 "G. Rosaspina inc."

35. Tav. XIX. *Bonaparte Primo Console, 15 dicembre 1799*
 Acquafornte, 224 x 504 mm

36. Tav. XX. *Bonaparte Primo Console, 15 dicembre 1799*
 Acquafornte, 225 x 467 mm
 In basso a sinistra:
 "Giuseppe Rosaspina sc."

37. Tav. XXI. *Passaggio del Gran San Bernardo, 15-20 maggio 1800*
 Acquafornte, 226 x 588 mm
 In basso a sinistra:
 "A. Appiani inv. et pinx."



38. Tav. XXII. *Passaggio del Gran San Bernardo*, 15-20 maggio 1800
Acquaforte, 227 x 582 mm
In basso a destra:
"F. Rosaspina sc."



39. Tav. XXIII. *Battaglia di Marengo*, 14 giugno 1800
Acquaforte, 226 x 512 mm
In basso a sinistra:
"A. Appiani inv. et pinx."
In basso a destra:
"J.ph Longhi inc."



41. Tav. XXV. *Battaglia di Marengo*, 14 giugno 1800
Acquaforte, 226 x 591 mm
In basso a sinistra:
"A. Appiani pinx."
In basso a destra:
"Longhi inc."



42. Tav. XXVI. *Battaglia di Marengo*, 14 giugno 1800
Acquaforte, 227 x 576 mm
In basso a sinistra:
"A. Appiani inv."
In basso a destra:
"J.ph Longhi sc."

43. Tav. XXVII.
*La Convenzione di
 Alessandria*, 15 giugno 1800
 Acquafornte, 224 x 481 mm
 In basso a sinistra:
 "A. Appiani inv."
 In basso a destra:
 "G. Longhi inc."



44. Tav. XXVIII. *Congiura
 del 24 dicembre 1800
 (La macchina infernale)*
 Acquafornte, 232 x 529 mm

45. Tav. XXIX. *Napoleone
 Bonaparte Imperatore dei
 francesi*, 18 maggio 1804
 Acquafornte, 223 x 641 mm
 In basso a sinistra:
 "A. Appiani inv. et pinx."

46. Tav. XXX. *Napoleone
 Bonaparte Imperatore dei
 francesi*, 18 maggio 1804
 Acquafornte, 227 x 604 mm
 In basso a destra:
 "F. Rosaspina sc."

47. Tav. XXXI. *Napoleone re
 d'Italia*, 26 maggio 1805
 Acquafornte, 225 x 606 mm
 In basso a sinistra:
 "A. Appiani inv. et pinx."
 In basso a destra:
 "F. Rosaspina sc."



48. Tav. XXXII. Tre medaglioni allegorico-commemorativi: *Vittorie di Millesimo e Dego* (13 e 14 aprile 1796); *Vittorie di Castiglione e Peschiera* (5 e 6 agosto 1796); *Resa di Mantova* (2 febbraio 1797)

Acquaforte, 228 x 642 mm
In basso a sinistra: "A. Appiani dip."
In basso a destra: "Michele Bisi sc. / Longhi diresse"

49. Tav. XXXIII. Tre medaglioni allegorico-commemorativi: *Proclamazione della Repubblica Cisalpina* (27 giugno 1797); *Passaggio del Tagliamento e presa di Trieste* (16 e 23 marzo 1797);

Festa della Federazione (9 luglio 1797)
Acquaforte, 225 x 640 mm
In basso a sinistra: "A. Appiani dip."
In basso a destra: "Michele Bisi sc. / Longhi diresse"



50. Tav. XXXIV. Tre medaglioni allegorico-commemorativi: *La Repubblica Cisalpina riconoscente verso la Francia* (14 maggio 1800); *I Comizi di Lione* (11-26 gennaio 1802); *Napoleone Imperatore dei francesi* (18 maggio 1804)

Acquaforte, 220 x 600 mm
In basso a sinistra: "A. Appiani dip."
In basso a destra: "M. Bisi sc. / Longhi dir.e"

51. Tav. XXXV. Tre medaglioni commemorativi: *Vittoria di Austerlitz* (2 dicembre 1805); *Vittorie di Jena ed Eylau* (14 ottobre 1806 e 8 febbraio 1807); *Vittoria di Friedland* (14 giugno 1807)

Acquaforte, 225 x 620 mm
In basso a sinistra: "A. Appiani in."
In basso a destra: "M. Bisi inc."



Andrea Appiani
(Milano 1754-1817)
52. *Napoleone al Gran*
San Bernardo, 1805 circa
Penna e inchiostro su carta,
210 x 292 mm
Brescia, collezione privata



Andrea Appiani

(Milano 1754-1817)

53. *La Francia dà la pace
e la libertà all'Italia*,
1797 circa

Penna, inchiostro e biacca
su carta, 173 x 187 mm

Brescia, Musei Civici,
inv. DS75, legato Paolo
Tosio, 1844



Andrea Appiani

(Milano 1754-1817)

54. *La Libertà*, 1797 circa
Penna, inchiostro e gesso
bianco su carta,
128 x 181 mm

Brescia, Musei Civici,
inv. DS79, legato Paolo
Tosio, 1844



Andrea Appiani

(Milano 1754-1817)

55. *Composizione allegorica*
(Studio per la carta intestata
del segretario generale del
Direttorio della Repubblica
Cisalpina), 1797 circa

Penna, pennello e inchiostro
su carta, 157 x 152 mm

Brescia, Musei Civici,
inv. DS84, legato Paolo
Tosio, 1844



Andrea Appiani (attr.)

(Milano 1754-1817)

56. *La Forza che solleva*
la Repubblica Cisalpina,
1800 circa

Penna e inchiostro su carta,
232 x 296 mm

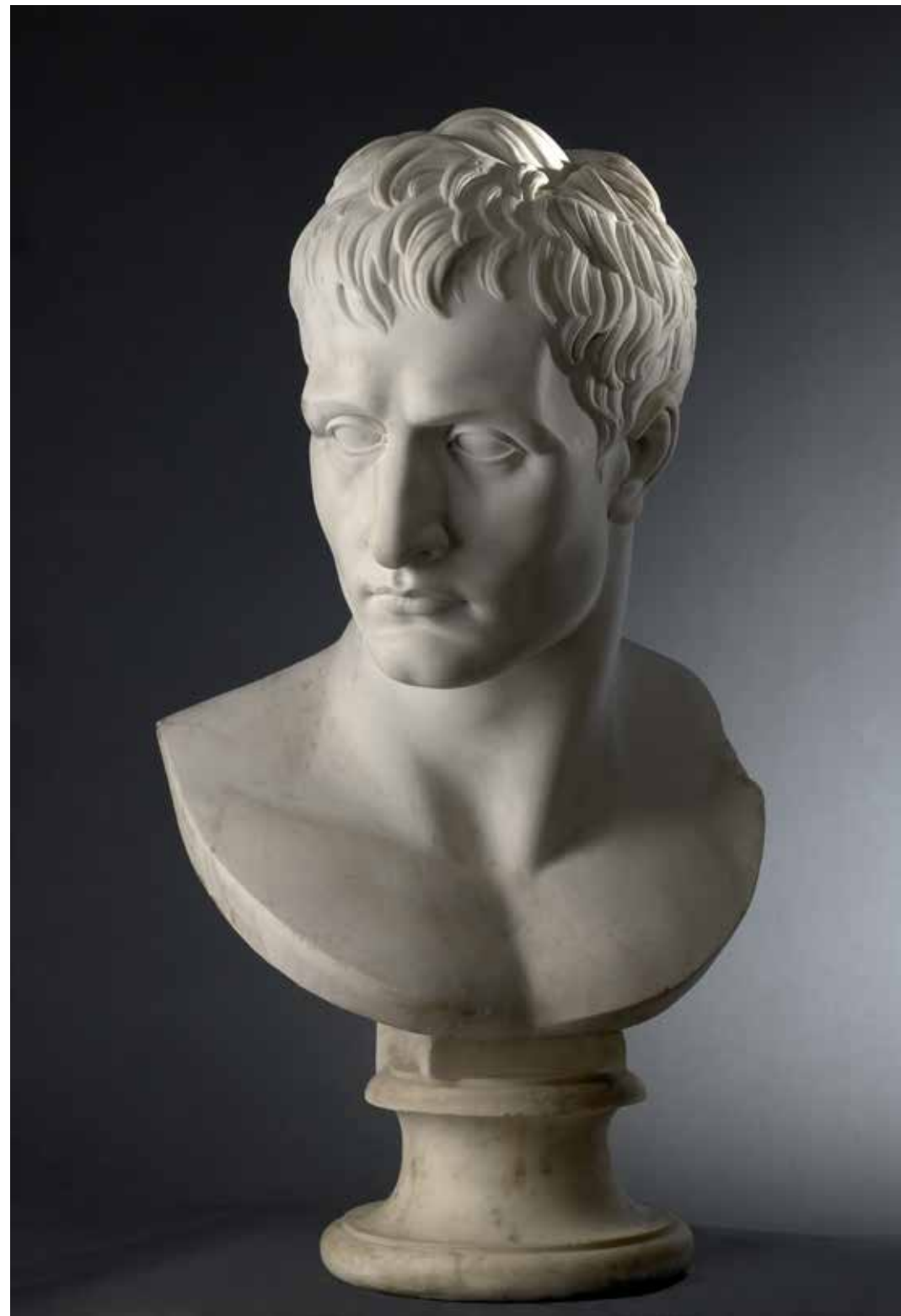
Brescia, Musei Civici,
inv. DS88, legato Paolo
Tosio, 1844





Democrito Gandolfi
(Bologna 1797-1874)
(d'après Antonio Canova)
57. *Antonio Canova*, 1824
Marmo, altezza 76 cm
Brescia, Palazzo Tosio,
Ateneo di Scienze Lettere
e Arti (proprietà Musei Civici,
inv. SC2, legato Paolo Tosio,
1844)

Democrito Gandolfi
(Bologna 1797-1874)
(d'après Antonio Canova)
58. *Napoleone*, 1830
Marmo, altezza 75 cm
Brescia, Palazzo Tosio,
Ateneo di Scienze, Lettere
e Arti (proprietà Musei Civici,
inv. SC1, legato Paolo Tosio,
1844)



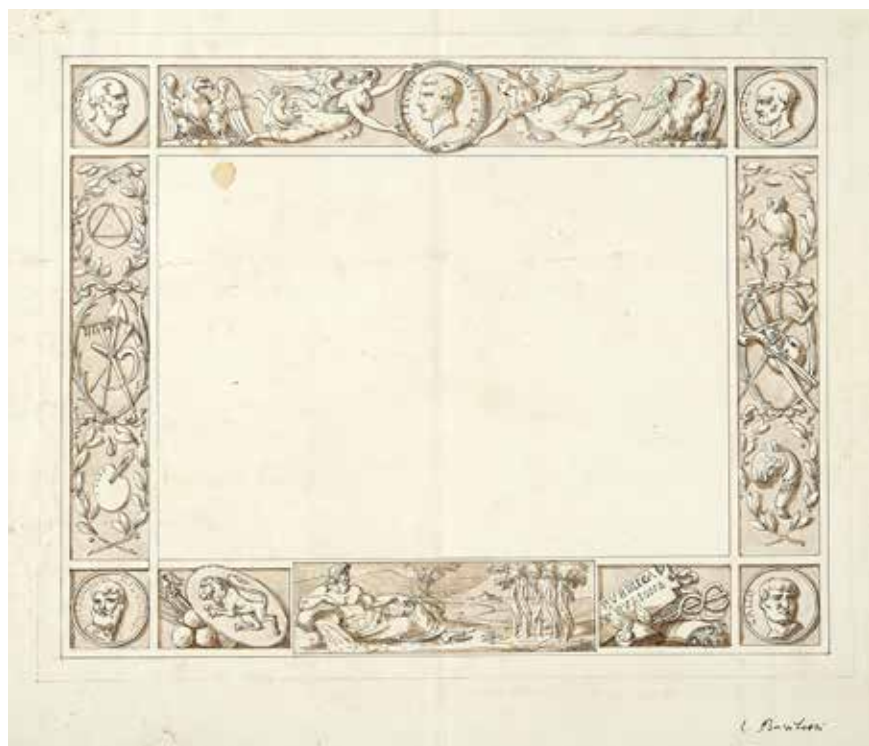
Luigi Basiletti
 (Brescia 1780-1859)
 59. *Studio per il diploma a stampa destinato ai soci dell'Accademia di Scienze, Lettere, Agricoltura ed Arti del Dipartimento del Mella*, 1810 circa
 Penna e inchiostro
 acquerellato su carta,
 345 x 452 mm

In basso a destra:
 "L. Basiletti"
 Brescia, Musei Civici,
 inv. DS474, legato Lorenzo
 Basiletti, 1886

Il disegno, inedito e firmato dal pittore Luigi Basiletti, divenuto il 5 agosto 1810 socio attivo dell'Accademia di Scienze, Lettere, Agricoltura

ed Arti del Dipartimento del Mella (che il 28 aprile 1811 assumerà il nome di Ateneo di Brescia), è uno studio preparatorio per il diploma a stampa, "fregiato del ritratto di Napoleone Imperatore e Re", destinato ai soci attivi, onorari e corrispondenti dell'istituzione. Le sole varianti rispetto alla

versione definitiva sono riscontrabili nella resa dei quattro ritratti clipeati posti agli angoli dell'allegorica composizione; dall'alto, in senso orario: il matematico Niccolò Tartaglia, l'umanista Jacopo Bonfadio, l'agronomo Agostino Gallo e il pittore Alessandro Bonvicino detto il Moretto.



Luigi Basiletti
 (Brescia 1780-1859)
 60. *Napoleone a Sant'Elena*, 1821 circa
 Penna e inchiostro
 acquerellato su carta,
 370 x 512 mm
 Brescia, Musei Civici,
 inv. DS536, legato Lorenzo
 Basiletti, 1886

L'inedito disegno, che rappresenta Napoleone in solitudine, sulla roccia di Sant'Elena, con lo sguardo lontano rivolto all'oceano, in atteggiamento pensoso, fu eseguito da Luigi Basiletti, verosimilmente nei mesi immediatamente successivi al fatidico

5 maggio 1821. Il pittore dovette essere colpito dal melanconico epilogo "dell'uom fatale", tanto da dedicargli questo disegno di grande suggestione, nonostante sei anni prima, il 5 marzo 1815, dopo aver comunicato al conte Paolo Tosio che il *Ganimede* di

Thorvaldsen a lui destinato gli sarebbe presto stato recapitato, avesse aggiunto: "Avrete già inteso come Napoleone sia fuggito dal Isola del Elba [26 febbraio 1815]. Ci sar[anno] altre gravi sciagure alla nostra generazione!!!".





Un monumento impossibile: il generale Teodoro Lechi e il culto di Napoleone

Paolo Boifava

Nel 1817 l'attuale Isola del Garda, la più grande dell'omonimo lago, viene acquistata dal conte Luigi Lechi (1786-1867). Nel 1836 egli la cede al fratello, il generale Teodoro (1778-1866), che ne rimane l'affezionato proprietario fino al 1860. In quegli anni i due fratelli Lechi approntano sull'isola importanti lavori per trasformare in un luogo confortevole ciò che fino ad allora era stato un antico e semplice eremo di frati francescani. Viene così edificata una villa di delizia con giardino botanico a terrazze dotato di serre, per sfruttare al meglio le peculiarità climatiche del luogo, la cui visita era raccomandata nelle pagine delle più diffuse guide dei viaggiatori europei di metà Ottocento (va precisato che l'attuale villa di gusto neogotico veneziano è il frutto di un successivo intervento architettonico del duca Gaetano De Ferrari, compiuto dopo il 1860).

L'architetto bresciano Rodolfo Vantini (1792-1856) viene incaricato dai Lechi per i progetti volti a dotare l'isola di un porticciolo con darsena e di imponenti mura merlate per proteggere i giardini sul lato orientale dai forti venti del lago.

Un interessante dipinto di Luigi Campini conservato al Museo Lechi (cat. 61) potrebbe collegarsi proprio con le circostanze progettuali di questa ambiziosa architettura difensiva, voluta da Teodoro Lechi e ancora oggi esistente.

Una lettera del gennaio 1844 indirizzata a Milano al generale Lechi ci permette di datare l'opera con un buon margine di precisione: "finalmente il giovine Campini si porterà a Milano per la commissione di un lavoro in casa del Duca Melzi e così ci porterà il quadretto dell'isola, che fu veduto con piena soddisfazione anche dal Conte Giacomo [Lechi]"¹.

Non è certo che a questa data le mura dell'isola fossero già state realizzate, la veduta di Campini mostra infatti qualche sensibile divergenza con la situazione attuale. Il quadro potrebbe dunque essere solo un'acattivante "simulazione" a fini progettuali, alla quale peraltro prende parte lo stesso Teodoro Lechi senza rinunciare a quel suo fascino di eroe romantico. Lo riconosciamo accomodato accanto alla moglie e al piccolo equipaggio su un'imbarcazione a vele spiegate, pavesata di rosso, che affronta le onde agitate del lago, mentre dall'isola alcune misteriose figure di prelati osservano la scena.

Luigi Campini
L'isola Lechi sul lago di Garda,
1843-1844 circa
Montichiari, Museo Lechi
(particolare cat. 61)

Il pittore dimostra di aver studiato dal vero il contesto ambientale descrivendo bene la natura mediterranea e selvatica del luogo, brulicante di agavi e cipressi aggrappati alla ripida falesia.

Ma è sul fondo, all'estremità opposta dell'isola, che appare il dettaglio più sorprendente di questo enigmatico dipinto. Solidamente posata su uno sperone roccioso, svetta una statua colossale con le fattezze inconfondibili di Napoleone Bonaparte, raffigurato in una delle sue iconografie più riprodotte nei bronzetti ottocenteschi diffusi ovunque come souvenir.

Il dipinto appare dunque come l'unica testimonianza visiva di un progetto monumentale che avrebbe proiettato sull'Isola del Garda l'ombra di un'altra più celebre isola, quella di Sant'Elena. Un'opera impossibile da realizzare sotto gli occhi vigili delle autorità austriache e dunque destinata a rimanere discretamente evocata sulla tela dipinta.

Com'è noto il generale Lechi non nascose mai la sua nostalgia per gli anni che lo videro tra i soldati più stimati dall'imperatore francese sui campi di battaglia europei che fecero la storia. Dopo la caduta di Napoleone subì anni di carcere duro e umilianti requisizioni patrimoniali da parte degli austriaci. Ma, irriducibile tra gli irriducibili, nascose le effigi imperiali (oggi esposte a Milano al Museo del Risorgimento) e rifiutò ogni compromesso, coerente fino alla vecchiaia, quando compì un ultimo viaggio a Parigi per rendere omaggio alla tomba di Napoleone².



Luigi Campini

(Bergamo 1818 - Brescia
1890)

61. *L'isola Lechi sul lago
di Garda*, 1843-1844 circa
Olio su tela, 45 x 58 cm
Montichiari, Museo Lechi

¹ Archivio famiglia Lechi, lettera di Angelo Cremona a Teodoro Lechi, Brescia, 1 gennaio 1844.

² Il viaggio avviene nell'agosto del 1852. G. Gallia, *Biografia del Generale Teodoro Lechi*, Brescia-Verona 1867, p. 36.



La medaglistica napoleonica nella collezione Tosio

Luciano Faverzani

La medaglistica di età napoleonica si inserisce nel solco di quella reale francese che, specialmente con Luigi XIV e Luigi XV, andò assumendo un ruolo propagandistico di notevole importanza.

La medaglia fu utilizzata dalla Repubblica francese, prima, e da Napoleone, poi, a fini propagandistici e commemorativi coprendo così un arco temporale di circa vent'anni, dalla Rivoluzione del 1789 alla Restaurazione del 1814.

Quel che caratterizza questo ampio nucleo di medaglie è la presenza costante del profilo di Napoleone: come generale, Primo Console, presidente della Repubblica italiana e imperatore e re.

Il suo ritratto passa da un'iconografia prettamente rivoluzionaria con un profilo che lo vede raffigurato in uniforme da generale repubblicano – i capelli lunghi sciolti o raccolti in una coda sulla schiena –, per giungere a una raffigurazione classica che lo ritrae all'antica con il capo nudo o cinto da corona d'alloro.

Nel primo caso i ritratti, di una incisività senza eguali, furono realizzati da artisti come Amedeo Lavy, Jean-Pierre Droz e Luigi Manfredini. Successivamente si dovrà ad autori quali Bertrand Andrieu e ancora una volta Droz la realizzazione del profilo dell'imperatore, che ne diedero un ritratto idealizzato tale da proiettarlo nel mito.

Artefice della vasta produzione medaglistica di Napoleone I fu il barone Dominique Vivant Denon (1747-1825), scrittore, storico dell'arte, egittologo.

Fu durante il suo soggiorno a Napoli nel 1782, quale segretario d'ambasciata, che Denon ebbe l'occasione di assistere ai primi scavi archeologici di Pompei. Ritornato a Parigi, nel 1787 fu eletto membro dell'Académie royale de peinture et de sculpture. Allo scoppio della Rivoluzione fuggì all'estero e fece ritorno a Parigi nel 1793, in pieno Terrore. Molto vicino a Jacques-Louis David, ricevette da Robespierre la nomina a incisore nazionale. Nel 1798 seguì il generale Bonaparte in Egitto pubblicando nel 1802 l'opera *Viaggio nel Basso e Alto Egitto*. Al suo ritorno in Francia (1799) ricevette dal Primo Console l'incarico di sovrintendente delle Belle Arti e la nomina a direttore del Muséum central des arts de la République, l'attuale Musée du Louvre. Sotto la

Bertrand Andrieu
*Morte di Napoleone
a Sant'Elena, 1821*
Brescia, Musei Civici
(particolare cat. 85)

sua direzione è posta anche la Monnaie des médailles (1802), della quale diviene direttore generale.

Definito "l'occhio dell'imperatore", Denon seppe intuire la forza di questo mezzo e per la produzione di medaglie si ispirò alla monetazione classica, "che per diversi aspetti si prestava ai fini propagandistici", risultando idonea "a celebrare il personaggio".

Se il ritratto di Napoleone caratterizza il dritto di quasi tutte le medaglie da lui volute, al rovescio è invece dato un compito celebrativo o commemorativo, con un'iconografia allegorica che in non pochi casi si rifà a soggetti del mondo classico.

Napoleone poteva essere, infatti, efficacemente accostato a quei grandi uomini che avevano traghettato la repubblica romana, caotica e litigiosa nelle sue fasi finali, verso il glorioso impero di Roma e ne avevano poi fatto la grandezza¹.

Non è un caso, per esempio, che la campagna d'Egitto sia celebrata con una medaglia raffigurante al rovescio un cocodrillo incatenato a una palma; tale iconografia riprende quella dei "dupondi e assi augustei di Nemausus celebranti la battaglia di Azio"².

Ovviamente pur facendo da modello, la monetazione classica è semplicemente usata come fonte d'ispirazione al fine di diffondere un concetto³.

Uno dei modelli maggiormente ripresi è quello della *concordia imperatorum*, adottata sia nel caso di colleghi associati al potere, come per esempio Marco Aurelio e Lucio Vero, sia per i coniugi imperiali, per esempio Faustina e Marco Aurelio.

Se nella monetazione classica questo tema stava a celebrare l'unione imperiale al fine di garantire la discendenza, in quella imperiale napoleonica viene allargata ai matrimoni di Stato, attraverso i quali Napoleone riuscì a tessere quelle alleanze dinastiche (Stefania di Beauharnais e Carlo II di Baden, Girolamo Bonaparte e Caterina di Württemberg)⁴ attraverso le quali poteva dominare buona parte dell'Europa.

L'avvenimento che, forse più delle vittorie militari, infiammò la propaganda napoleonica fu la nascita dell'erede al trono. Anche nelle medaglie dedicate alla nascita dell'*Aiglon*, soprannome con il quale veniva chiamato l'erede al trono, è evidente il richiamo alla monetazione classica romana⁵, con l'utilizzo delle figure allegoriche del Tevere, di Roma raffigurata con la Lupa capitolina e la ripresa della figura allegorica della *Fecunditas* romana.

Altrettanto evidenti sono le riprese dei soggetti tratti dalla monetazione greca, come il toro *androproso* o le tre Grazie⁶.

Per assolvere l'impegnativo incarico della grande produzione medagliistica napoleonica, Denon si affidò ai migliori incisori della sua epoca, tra i quali Nicolas-Guy-Antoine Brenet, André Galle, Romain-Vincent Jeuffroy, Louis Jaley e il già menzionato Bertrand Andrieu.

In Italia grande artefice della medagliistica napoleonica fu Amedeo Lavy, che si avvale della collaborazione di Andrea Appiani, il grande artista milanese tanto apprezzato da Napoleone, autore della famosa serie dei *Fasti di Napoleone*. Sarà proprio Napoleone ad affidare ad Appiani la realizzazione dei rovesci di molte medaglie.

La produzione medagliistica napoleonica è in assoluto fra le più ampie e celebra nel metallo tutti i principali momenti della vita dell'imperatore: dalle più importanti battaglie e campagne militari (dalla prima campagna d'Italia, alla campagna di Russia, alle battaglie di Montenotte, di Marengo, di Austerlitz, di Jena, di Friedland, di Wagram e della Moscovia), alle principali realizzazioni in campo amministrativo (come la medaglia dedicata al Codice civile napoleonico), alle onorificenze istituite da Bonaparte (l'Ordine della Legion d'onore, l'Ordine della Corona di Ferro), alle ricorrenze familiari (il matrimonio con Giuseppina di Beauharnais, e poi con Maria Luisa d'Asburgo-Lorena, la nascita del tanto atteso figlio maschio che ebbe il titolo di re di Roma); non dobbiamo infine dimenticare le medaglie dedicate alle opere architettoniche fatte realizzare in tutta Europa e quelle celebrative dell'unione di varie regioni europee alla Francia.

Continuando la tradizione dei suoi illustri predecessori sul trono di Francia, l'imperatore ebbe quindi un grande interesse per la creazione di medaglie, che furono coniate principalmente in oro, argento e bronzo.

La produzione medagliistica francese precedente la Rivoluzione e l'instaurazione dell'impero, così come nel resto dei paesi europei dell'epoca, si era concentrata esclusivamente sulle coniazioni che celebravano il sovrano regnante e i principali avvenimenti legati alla sua vita, al suo operato e alla nazione che governava; con Bonaparte assistiamo invece in tutta Europa alla realizzazione di medaglie aventi per soggetto temi legati alla Rivoluzione prima e all'epopea napoleonica poi, dimostrando come uno stesso evento potesse essere letto in modo diametralmente opposto. Ne sono un esempio gli esemplari degli anni della Rivoluzione in cui i pezzi francesi glorificano il trionfo della libertà sull'*ancien régime*, mentre quelli inglesi o austriaci ricordano il sacrificio di Luigi XVI e Maria Antonietta in place de la Concorde.

Tutta la vicenda napoleonica è poi narrata in un succedersi di istantanee della storia: dalle prime vittorie del giovane generale corso all'incoronazione, fino alla sconfitta in Russia e poi alla definitiva caduta dopo la storica battaglia di Waterloo.

Questa produzione medagliistica contribuì così alla mitizzazione e glorificazione della figura e dell'operato di Napoleone Bonaparte.

Le gesta di Napoleone furono celebrate, sebbene con una funzione antifrancesa, anche in Gran Bretagna, dove nel 1820 fu emesso un set di quaranta medaglie di bronzo realizzate da James Mudie e prodotte da Sir Edward Thomason a Birmingham. Le medaglie furono realizzate in oro, argento e bronzo, del diametro di 41 mm e riunite in un cofanetto, a

1. Albert-Désiré Barre
Medaglia di Sant'Elena
(*Napoleone a' suoi compagni*
di gloria), 1857
Brescia, Musei Civici



forma di libro, in pelle rossa con le armi di re Giorgio III impresse in oro sul davanti, al cui interno erano raccolte in due vassoi in velluto beige. Questo set fu coniato per celebrare i trionfi britannici nelle guerre napoleoniche, allo scopo di fungere da contraltare alle numerosissime medaglie francesi che invece glorificavano le battaglie e gli eventi più importanti dell'impero napoleonico.

La maggior parte degli stampi di tali medaglie furono realizzati in Francia, in alcuni casi dagli stessi artisti che anni prima avevano creato medaglie per commemorare i medesimi eventi visti però da una prospettiva francese.

Con i regni di Luigi XVIII e Carlo X si ebbe la *damnatio memoriae* della Francia rivoluzionaria e napoleonica, anche se dobbiamo ricordare che i due sovrani mantennero in vita l'Ordine nazionale della Legion d'onore⁷, che venne però spogliato di tutti i simboli napoleonici a iniziare dal ritratto dell'imperatore. Fu invece con il regno di Luigi Filippo I d'Orléans, soprannominato *Philippe Egalité*, che si ebbe un recupero della memoria di Napoleone. Non solo si deve a questo sovrano il riposizionamento della statua dell'imperatore sulla colonna di place Vendôme, ma si deve sempre a lui la decisione, nel 1840, di rimpatriare le spoglie dell'imperatore in Francia per potergli tributare solenni funerali di Stato e tumularlo all'Hôtel des Invalides. Atto che fu celebrato in numerose medaglie volute dal re orleanista.

Con decreto imperiale n. 4893 del 12 agosto 1857 l'imperatore Napoleone III, figlio di Luigi Bonaparte e quindi nipote di Napoleone I, istituì una medaglia con nastro denominata "Di Sant'Elena" (fig. 1) conferita a tutti coloro che avevano combattuto sotto il comando di Napoleone su tutti i

fronti europei, nelle file degli eserciti francesi e degli Stati satelliti o alleati⁸. Questa medaglia invase nuovamente l'Europa del mito di Napoleone.

Fu in questo contesto che anche a Brescia si formarono collezioni di medaglie celebranti quei poco più che vent'anni che segnarono profondamente un'epoca e un continente, gettando le basi della storia europea dei decenni successivi.

Fra le varie raccolte, una delle più significative è sicuramente quella del conte Paolo Tosio che, accanto a capolavori della pittura, della scultura, dell'incisione, volle collezionare anche medaglie, riunendo un nutrito gruppo di medaglie napoleoniche.

A circa otto mesi dalla morte del conte Paolo Tosio, avvenuta l'11 gennaio 1842, fu consegnato alla Congregazione Municipale il giorno 8 giugno 1842⁹ dalla contessa Paolina Tosio l'elenco delle medaglie facenti parte della collezione del marito. La raccolta, composta da circa centoventi medaglie, ne comprendeva circa trentasei della serie napoleonica¹⁰.

La prima medaglia tra quelle con soggetto napoleonico appartenute al conte Tosio celebra la *Battaglia di Castiglione e il combattimento di Peschiera* (5-6 agosto 1796; cat. 62) e ricorda una delle principali battaglie fra l'esercito rivoluzionario francese e quello imperiale austriaco che fu combattuta a sud del lago di Garda, fra Lonato e Castiglione.

Il confronto militare fra le due armate si concluse il 2 febbraio del 1797, con la *Capitolazione di Mantova* (cat. 63), celebrata in medaglia a opera dell'incisore Lavy.

Sempre al 1797 sono da ricondurre tre medaglie: la prima è quella dedicata alla *Presa del Palazzo del Broletto* (cat. 64), opera dell'incisore svedese Joseph Salwirck, definita da Ettore Adani "forse il capolavoro della medagliistica napoleonica riguardante l'Italia"¹¹. La medaglia, fatta coniare a Brescia, fu realizzata in oro, argento e bronzo. Sia nella versione in argento sia in quella in bronzo l'incisione è caratterizzata – in modo più incisivo in quella in bronzo – dalla rottura del conio, che ha lasciato un evidente segno sulla facciata del Broletto. La seconda è dedicata alla *Costituzione della Repubblica Cisalpina* (29 giugno 1797; cat. 65) e fu opera di Luigi Manfredini; la terza celebra l'*Insubria Libera* (cat. 66), il cui disegno fu realizzato da Adrea Appiani, del quale Paolo Tosio aveva collezionato varie opere fra le quali anche il disegno preparatorio di questa medaglia, raffigurante al rovescio la Francia assistita dalla Pace che pone sulla testa della Lombardia il berretto frigio.

Del 1798 è invece la medaglia dedicata alla *Costituzione della Repubblica Ligure* (19 gennaio 1798; cat. 67) che, se al dritto porta ancora una volta il busto di Bonaparte generale dell'armata francese, al verso riporta il ritratto di Guillaume-Charles Faipoult, commissario civile presso l'armata francese.

Non poteva mancare la medaglia coniatata a Parigi, opera di Louis Michel Petit, dedicata alla nomina di *Napoleone Bonaparte Primo Console* (cat. 68).

Fra le medaglie fatte realizzare nel 1800 si conservano nella collezione quella dedicata alla *Battaglia di Marengo* e alla *Convenzione di Alessandria* (14

e 16 giugno 1800; cat. 69), incisa da Carlo e Amedeo Lavy, su disegno di Andrea Appiani, acquistato anch'esso dal conte Tosio; la seconda medaglia, il cui disegno preparatorio è sempre di Appiani, celebra lo scampato pericolo legato all'attentato che Napoleone subì il 24 dicembre 1800 (cat. 70).

Uno dei grandi eventi che segnarono la storia dell'età napoleonica in Italia fu rappresentato dai Comizi di Lione del 1801-1802, voluti dal Primo Console, che portarono alla costituzione della Repubblica Italiana, della quale Bonaparte fu eletto presidente e Francesco Melzi d'Eril vicepresidente. Le due medaglie presenti nella collezione, realizzate da Luigi Manfredini, sono dedicate all'apertura e alla chiusura dei Comizi (cat. 71-72).

Del 1804 è la medaglia dedicata alle operazioni militari che si svolsero nel *Campo di Boulogne* (cat. 73), dove si raccolse l'Armée d'Angleterre in preparazione dell'invasione delle isole britanniche, progetto che non fu portato a termine.

Anno clou del ventennio francese in Italia fu il 1805, quando Napoleone, ormai imperatore di Francia, fu incoronato a Milano re d'Italia. Numerose furono le medaglie dedicate a quell'evento, fra di esse due sono presenti nella collezione: in quella realizzata da Luigi Manfredini Napoleone viene raffigurato in abito da senatore romano mentre sta per ricevere sul capo la Corona di Ferro (cat. 74), mentre sulla seconda, opera di Denon, Andrieu e Jaley, è posta la corona di Agilulfo (cat. 75)¹².

Nella raccolta troviamo poi altre tre medaglie dedicate ad avvenimenti legati al 1805: la prima ricorda l'*Istituzione dell'Ordine della Corona di Ferro* (5 giugno 1805; cat. 76), mentre la seconda ricorda la *Capitolazione di Vienna* (cat. 77), opera di Luigi Manfredini, dove la capitale dell'impero asburgico viene, sul modello classico romano, identificata come *Vindobona Capta*, con evidente riferimento alla monetazione romana dell'imperatore Vespasiano conosciuta a ricordo della conquista della Giudea da parte del figlio Tito, sul sestertio dedicato all'evento la legenda recitava infatti *Iudea Capta*. Infine, legata alle vicende di quell'anno troviamo la medaglia dedicata all'omaggio che i deputati parigini resero all'imperatore nel palazzo di Schönbrunn il 13 dicembre 1805 (cat. 78).

Fra i territori che Napoleone fece annessi al Regno d'Italia vi fu, nel 1806, l'Istria. A questo evento fu dedicata dalla zecca di Parigi una medaglia sulla quale fu raffigurato al verso il tempio di Augusto a Pola (cat. 79).

La battaglia di Wagram, combattuta fra il 5 e il 6 luglio 1809, fu l'ultima vittoria conseguita da Napoleone. Tale evento fu celebrato con una medaglia conosciuta dalla zecca di Milano e fu realizzata ancora una volta dall'incisore Luigi Manfredini (cat. 80).

L'anno successivo le celebrazioni in tondello furono dedicate al matrimonio fra Napoleone e l'arciduchessa Maria Luisa d'Asburgo-Lorena (cat. 81-82), figlia dell'imperatore Francesco I d'Austria, sino al 1806 Francesco II imperatore del Sacro Romano Impero. Due sono le medaglie presenti nella collezione: in quella conosciuta dalla zecca di Parigi i due sposi sono

raffigurati in costumi all'antica davanti a un altare; mentre nella seconda, conosciuta dalla zecca di Milano, vi è al rovescio la scena di Imene che scaccia Marte. Nelle due medaglie al dritto sono raffigurate le teste accollate di Napoleone e Maria Luisa ma se l'arciduchessa porta sulla testa il medesimo diadema, l'imperatore ha il capo adornato nella prima da una corona d'alloro, mentre nella seconda cinge la Corona di Ferro.

L'ultima grande e ambiziosa campagna militare voluta da Napoleone fu quella di Russia, che si concluse con la completa disfatta dell'esercito imperiale. A quell'impresa è dedicata la medaglia commemorativa della battaglia di Borodino, combattuta il 7 settembre 1812, ricordata dalla storiografia francese come la battaglia della Moskova (cat. 83). Essa fu una delle più sanguinose battaglie combattute dalle armate imperiali francesi, tanto che lo stesso imperatore la definì "la più terribile delle mie battaglie"¹³.

Della raccolta fa parte anche una medaglia fusa in bronzo dedicata alla costruzione di un arco trionfale, mai realizzato, nella città di Bergamo (cat. 84).

Cronologicamente, l'ultima medaglia della collezione è dedicata alla morte di Napoleone, avvenuta il 5 maggio 1821 (cat. 85). Creata dall'incisore Bertrand Andrieu, ricorda la morte dell'uomo che per un ventennio tenne in scacco l'intera Europa, dominandone una buona parte, con la lapidaria frase "Il mourut sur un rocher".

¹ C. Crisafulli, "À la façon des Antiques": schemi classici e propaganda dinastica nella medaglia napoleonica, in *Napoleone e la sua famiglia: un'Europa da rivedere*, a cura di F.M. Vanni, Castiglion Fiorentino (Arezzo) 2020, pp. 21-31, in partic. p. 22.

² Ivi, p. 22.

³ Ivi, p. 24.

⁴ Ivi, pp. 24-26.

⁵ Ivi, pp. 27-28.

⁶ Ivi, pp. 30-31.

⁷ J. Daniel, *La Légion d'Honneur*, Condé-sur-Noireau 2002, pp. 71-77.

⁸ A. Brambilla, *Le medaglie italiane negli ultimi 200 anni, Parte Prima 1784-1900*, Milano 2012 (II ed.), p. 313.

⁹ *Elenco / Delle Medaglie antiche e moderne / in oro, in argento, ed in bronzo / donate al patrio Museo Bresciano / dalla Nobile Signora Contessa / Paolina Tosio Bergonzi / 1842*, ms. (riproduzione fotostatica), Brescia, Archivio Musei Civici, busta 2, cc. 19r-v.

¹⁰ I. Gianfranceschi, E. Lucchesi Ragni, *Il mito*

di Napoleone nelle raccolte di Paolo Tosio, in *Napoleone Bonaparte. Brescia e la Repubblica Cisalpina, 1797-1799*, catalogo della mostra (Brescia, Palazzo Bonoris, Palazzo Tosio, 15 novembre 1997 - 25 gennaio 1998), II, a cura di I. Gianfranceschi, E. Lucchesi Ragni, C. Zani, Milano 1998, pp. 189-225.

¹¹ E. Adani, *Le medaglie napoleoniche riguardanti l'Italia, 1796-1816*, Bologna 1969, p. 132

¹² Agilulfo (? - Milano 616) fu duca di Torino e quarto re dei Longobardi (591-616). La corona di Agilulfo, insieme alla maggior parte del tesoro del duomo di Monza, fu portata da Napoleone in Francia e sembra fosse stata depositata al Louvre. Quando il tesoro fu restituito a Monza la corona mancava, perché sembra fosse stata rubata e distrutta. Nel tesoro del duomo di Monza si conserva ancora oggi la croce detta di Agilulfo, manufatto di oreficeria longobarda, che presumibilmente pendeva dalla corona.

¹³ N. Nicolson, *Napoleone in Russia*, Milano 2001, p. 126.

Carlo Lavy

(Torino 1765-1813)

62. *Battaglia di Castiglione e del combattimento di Peschiera*, 1796

Argento, diametro 43 mm,

peso 31 g; bronzo,

diametro 43 mm

Brescia, Musei Civici,

invv. Rizzini 5-6

Carlo Lavy

(Torino 1765-1813)

63. *Capitolazione di Mantova*, 1797

Argento, diametro 43 mm,

peso 31,6 g; bronzo,

diametro 43 mm

Brescia, Musei Civici,

invv. Rizzini 11-12



Joseph Salwirck

(Langenargen 1759 o

Mollenberg 1762 - Milano

1820)

64. *Presa del Palazzo del Broletto*, 1797

Argento, diametro 63 mm,

peso 58,7 g; bronzo,

diametro 63 mm

Brescia, Musei Civici,

invv. Rizzini 15-16

Luigi Manfredini

(Bologna 1771 - Milano

1840)

65. *Costituzione della Repubblica Cisalpina*, 1797

Bronzo, diametro 64 mm

Brescia, Musei Civici,

inv. Rizzini 19



D:/ **Gerolamo Vassallo**
(Genova 1771 - Milano
1819)

R:/ **Joseph Salwirck**
(Langenargen 1759 o
Mollenberg 1762 - Milano
1820)

66. *Costituzione della
Repubblica Cisalpina,
Insubria Libera*, 1797
Argento, diametro 48 mm,
peso 45,2 g; bronzo,
diametro 48 mm
Brescia, Musei Civici,
inv. Rizzini 20-21



Gerolamo Vassallo
(Genova 1771 - Milano
1819)

67. *Costituzione della
Repubblica Ligure*, 1798
Bronzo, diametro 50 mm
Brescia, Musei Civici,
inv. Rizzini 18



Louis Michel Petit
(Parigi 1791-1844)

68. *Napoleone Bonaparte
Primo Console*, 1830 circa
Bronzo, diametro 51 mm
Brescia, Musei Civici,
inv. Rizzini 29



Carlo Lavy
(Torino 1765-1813)

Amedeo Lavy
(Torino 1777-1864)
69. *Battaglia di Marengo e
Convenzione di Alessandria*,
1800

Argento, diametro 53 mm,
peso 73,3 g; bronzo,
diametro 53 mm
Brescia, Musei Civici,
inv. Rizzini 31-32



Luigi Manfredini
(Bologna 1771 - Milano
1840)

70. *Attentato alla vita di
Napoleone*, 1800
Argento, diametro 60 mm,
peso 87,3 g; bronzo,
diametro 60 mm
Brescia, Musei Civici,
inv. Rizzini 34-35



Luigi Manfredini

(Bologna 1771 - Milano 1840)

71. *Apertura dei Comizi di Lione*, 1801

Argento, diametro 55 mm, peso 58,7 g
Brescia, Musei Civici, inv. Rizzini 49

**Luigi Manfredini**

(Bologna 1771 - Milano 1840)

72. *Chiusura dei Comizi di Lione*, 1802

Argento, diametro 55 mm, peso 58,5 g; bronzo, diametro 55 mm
Brescia, Musei Civici, inv. Rizzini 47-48

**Anonimo**

73. *Campo di Boulogne*, 1804

Bronzo, diametro 41 mm
Brescia, Musei Civici, inv. Rizzini 61

**Luigi Manfredini**

(Bologna 1771 - Milano 1840)

74. *Napoleone incoronato re d'Italia a Milano*, 1805

Argento, diametro 41 mm, peso 43,8 g; bronzo, diametro 41 mm
Brescia, Musei Civici, inv. Rizzini 72-73

Dominique Vivant Denon

(Chalon-sur-Saône, Francia 1747 - Parigi 1825)

Bertrand Andrieu

(Bordeaux 1761 - Parigi 1822)

Louis Jaley

(La Charité-sur-Loire, Francia 1763 - Parigi 1838)

75. *Napoleone incoronato re d'Italia a Milano*, 1805

Bronzo, diametro 40 mm
Brescia, Musei Civici, inv. Rizzini 71

**Jean-Pierre Droz**

(La Chaux-de-Fond, Svizzera 1746 - Parigi 1823)

76. *Istituzione dell'Ordine della Corona di Ferro*, 1805

Bronzo, diametro 34 mm
Brescia, Musei Civici, inv. Rizzini 76

**Luigi Manfredini**

(Bologna 1771 - Milano 1840)

77. *Capitolazione di Vienna*, 1805

Argento, diametro 43 mm, peso 43,6 g; bronzo, diametro 43 mm
Brescia, Musei Civici, inv. Rizzini 85-86



André Galle
(Saint-Étienne en Forez,
Francia 1761 - Parigi 1844)

**Nicolas-Guy-Antoine
Brenet**

(Parigi 1773-1846)

78. *Deputati parigini a
Schönbrunn rendono
omaggio a Napoleone*, 1805
Bronzo, diametro 68 mm
Brescia, Musei Civici,
inv. Rizzini 92

Dominique Vivant Denon
(Chalon-sur-Saône, Francia
1747 - Parigi 1825)

Jean-Pierre Droz

(La Chaux-de-Fond, Svizzera
1746 - Parigi 1823)

**Nicolas-Guy-Antoine
Brenet**

(Parigi 1773-1846)

79. *L'Istria annessa al Regno
d'Italia*, 1806
Argento, diametro 41
mm, peso 37,1 g; bronzo,
diametro 41 mm
Brescia, Musei Civici,
inv. Rizzini 98-99



Luigi Manfredini
(Bologna 1771 - Milano
1840)

80. *Battaglia di Wagram
e vittorie del 1809*, 1809
Argento, diametro 42 mm,
peso 44 g; bronzo,
diametro 42 mm
Brescia, Musei Civici,
inv. Rizzini 147-148

Dominique Vivant Denon
(Chalon-sur-Saône, Francia
1747 - Parigi 1825)

Bertrand Andrieu
(Bordeaux 1761 - Parigi
1822)

Julien-Marie Jouannin
(morto nel 1811)

81. *Matrimonio di Napoleone
con Maria Luisa a Parigi*,
1810
Bronzo, diametro 41 mm
Brescia, Musei Civici,
inv. Rizzini 159

Luigi Manfredini
(Bologna 1771 - Milano
1840)

82. *Matrimonio di Napoleone
con Maria Luisa a Parigi*,
1810
Argento, diametro 43 mm,
peso 44 g; bronzo,
diametro 44 mm
Brescia, Musei Civici,
inv. Rizzini 160-161



Jean-Pierre Droz

(La Chaux-de-Fond, Svizzera
1746 - Parigi 1823)

83. *Battaglia della Moskova,*
1812

Bronzo, diametro 56 mm

Brescia, Musei Civici,

inv. Rizzini 173

Anonimo

84. *Collocamento della*
prima pietra dell'arco

trionfale in onore di
Napoleone a Bergamo,
1812

Bronzo fuso,

di diametro 86 mm

Brescia, Musei Civici,

inv. Rizzini 176



Bertrand Andrieu

(Bordeaux 1761 - Parigi
1822)

85. *Morte di Napoleone*
a Sant'Elena, 1821

Bronzo, diametro 70 mm

Brescia, Musei Civici,

inv. Rizzini 191



Angelo Brumana

Paolo Tosio (1775-1842), elegante e generoso collezionista d'arte dai molti interessi e dalle vaste competenze, non fece risparmio nel procurare una importante collezione di libri, che integrassero degnamente le preziose raccolte da lui allestite nelle sue residenze e da lui infine donate alla città di Brescia¹.

Egli fu *homo emunctae naris*, come lo avrebbe definito Orazio, anche nella scelta dei libri che formarono la sua biblioteca: edizioni selezionate non tanto, e non solo, per soddisfare il gusto di una bibliofilia autoreferenziale, ma soprattutto per appagare un'autentica sete d'informazione e per formare un repertorio di fonti e di studi, utili a valorizzare i molti cimeli artistici da lui posseduti. Insieme a numerosi volumi pervenuti in dono da parte di amici e corrispondenti, le edizioni che formano la biblioteca Tosio furono attentamente selezionate non solo per riguardo agli evidenti pregi estetici, ma anche e soprattutto per riguardo all'autore, al contenuto e agli apparati critici e figurativi. In una parola, la sua fu la biblioteca di un autentico *connoisseur*.

Piccola, ma significativa, è la raccolta di volumi di e su Dante che il conte Tosio si procurò e che sono rappresentati nel meticoloso *Riepilogo del valore attribuito ai quadri, sculture, cammei, stampe, disegni e libri legati alla R. Città di Brescia dal fu Signor Conte Paolo Tosio* (1844).

Al primo posto in ordine cronologico di edizione si colloca il *Dante col sito, et forma dello Inferno* stampato a Toscolano da Alessandro e Paganino Paganini in un periodo compreso fra il 1527 e il 1533². Nota per essere una replica della seconda edizione aldina della *Commedia*, la stampa dei Paganini si distingue, oltre che per il singolare carattere tipografico adoperato, per le tavole illustranti i tre regni danteschi, che furono spesso riproposte in successive edizioni della *Commedia*³.

Altra edizione dantesca appartenuta a Tosio è la magnifica *Commedia* con i commenti di Cristoforo Landino e di Alessandro Vellutello, curata da Francesco Sansovino e pubblicata a Venezia presso la stamperia dei fratelli Giovanni Battista e Marchiò (Melchiorre) Sessa nel 1578. Questa edizione si può considerare in qualche modo legata a Brescia, poiché i fratelli Sessa lavorarono in collaborazione con gli eredi di Francesco Rampazetto, stampatori lonatesi da tempo trapiantati e operanti a Venezia⁴.

Giovanni Paolo Lasinio
Particolare del frontespizio
del volume *La Divina
Commedia di Dante Alighieri
cioè l'Inferno, il Purgatorio
ed il Paradiso Composta
da Giovanni Flaxman
Scultore Inglese; ed incisa
dal Cav. Lasinio Figlio,
s.d., Firenze s.n.
Brescia, Musei Civici
(cat. 2)*

1. Giovanni Paolo Lasinio
(d'après John Flaxman)
Tav. II. *Inferno*, Canto II:
"E donna mi chiamò beata
e bella", 1821-1830 circa
(cat. 2)



Troviamo poi un esemplare di un volgarizzamento quattrocentesco dei *Sette Salmi Penitenziali* in terzine dantesche, adespoto e malamente attribuito a Dante in diversi manoscritti⁵, pubblicato a Milano nel 1752 dall'abate Francesco Saverio Quadrio, insieme ad altre rime spirituali spurie, in un'elegante edizione uscita dalla stamperia della Biblioteca Ambrosiana presso Giuseppe Marelli. Il Quadrio nell'*Introduzione* raccontò di avere letto questi versi in una rarissima stampa quattrocentesca, mostratagli a Brescia dal padre filippino Pietro Crotta a Santa Maria della Pace, e di averne parlato a Teodoro Alessandro Trivulzio. Il ricco bibliofilo milanese non tardò a procurarsi quel raro incunabolo e sollecitò lo stesso Quadrio a curare la pubblicazione dei *Salmi*.

Molto interessante è la presenza nella raccolta Tosio della *Commedia* con il commento del francescano Baldassarre Lombardi (1718-1802), pubblicata in tre volumi a Roma nel 1791. Il commento del Lombardi al testo dantesco è considerato "il primo commento storico-filologico moderno, nelle intenzioni, se non nei risultati"⁶.

Il nome di Ferdinando Arrivabene (1770-1834) è legato a tre altri volumi appartenuti a Tosio. Il mantovano Arrivabene, giurista e letterato amico di Ugo Foscolo, ebbe con Brescia legami diuturni e intensi, tanto da legarsi d'amicizia con tutti i protagonisti della vita culturale cittadina, in particolare con lo stampatore Nicolò Bettoni. Fra il 1812 e il 1818 pubblicò a Brescia per i tipi di Carlo Franzoni la *Commedia*, ripartita in quattro volumi, con parafrasi a fronte e commento essenziale. Lo stesso Arrivabene compose e pubblicò *Il secolo di Dante. Commento storico necessario all'intelligenza della Divina Commedia*, di cui Paolo Tosio possedeva un esemplare della seconda edizione, uscita in due volumi a Firenze nel

2. Giovanni Paolo Lasinio
(d'après John Flaxman)
Tav. I. *Inferno*, Canto I:
"Allor si mosse, et io gli tenni
dietro", 1821-1830 circa
(cat. 2)



1830. Questa edizione fu arricchita con molti contributi di Ugo Foscolo su diversi personaggi ed episodi contenuti nella *Commedia*, come, ad esempio, le *Considerazioni storiche e critiche sopra il passo di Francesca da Rimini* (vol. I, pp. 280-294), o le *Considerazioni intorno alla Gemma Donati, moglie di Dante, a Corso, a Forese e a Piccarda* (vol. II, pp. 116-127). *Il secolo di Dante* era stato pubblicato per prima volta nel vol. III, parte II de *La Divina Commedia giusta la lezione del codice bartoliniano*, stampata in quattro tomi a Udine dai fratelli Mattiuzzi presso la tipografia Pecile negli anni 1823-1828. Si tratta di un'edizione particolarmente impegnativa dal punto di vista filologico, curata da Quirico Viviani e da Francesco Torti: il testo della *Commedia* trasmesso da un codice trecentesco, appartenuto alla raccolta libraria del bibliofilo udinese Antonio Bartolini, fu collazionato con più di settanta tra manoscritti e incunaboli, in un primo, significativo tentativo di costituire un testo critico del poema dantesco.

Non poteva mancare nella biblioteca di un raffinato cultore d'arte come Paolo Tosio un esemplare figurato della *Commedia*, e la scelta del conte cadde su una magnifica edizione de *La Divina Commedia con tavole in rame* pubblicata in quattro volumi a Firenze negli anni 1817-1819. Le centoventicinque tavole che arricchiscono l'opera furono eseguite su disegni di Luigi Adamolli (*Inferno e Purgatorio*) e di Francesco Nenci (*Paradiso*), e furono incise dallo stesso Adamolli e da Giovanni Paolo Lasinio.

Giovanni Battista Brocchi (1772-1826)⁷, al quale ci rimanda un altro volume appartenuto a Paolo Tosio, visse alcuni anni a Brescia agli inizi del XIX secolo, giusto in tempo per distinguersi come docente presso il liceo cittadino e come segretario dell'Ateneo, allora Accademia di scienze, agricoltura, lettere e arti. Egli nel 1797 pubblicò a Venezia un curioso libretto, le *Lettere*



3. Giovanni Paolo Lasinio
(d'après John Flaxman)
Tav. XVII. *Inferno*, Canto XVI:
"Così rotando ciascuna il
visaggio drizzava a me",
1821-1830 circa
(cat. 2)

4. Giovanni Paolo Lasinio
(d'après John Flaxman)
Tav. XXXIV. *Inferno*, Canto
XXXII: "Fa' sì che tu non calchi
con le piante le teste de' fratei
miseri lassi", 1821-1830 circa
(cat. 2)



sopra Dante a Miledi W.Y., e anche se l'esemplare appartenuto alla biblioteca Tosio non è più reperibile, possiamo con buona ragione supporre che al conte l'opera fosse pervenuta in dono dall'autore stesso, legato al nobile collezionista da amicizia e da documentate relazioni epistolari⁸.

La fortuna pittorica di soggetti danteschi suggestionò anche Paolo Tosio, per il quale il pittore cremonese Giuseppe Diotti (1779-1846) realizzò il dipinto dal titolo *Ugolino* (cat. 1). L'opuscolo, pubblicato a Cremona per cura e per i tipi di Costantino Manini nel 1833, inserito nel catalogo del lascito Tosio, illustra proprio il dipinto di soggetto dantesco del Diotti, oltre all'affresco da lui realizzato nel 1832 per la cattedrale di Cremona, dal titolo *Incredulità di Tommaso*. Benché anche questo esemplare sia oggi irreperibile, è facile credere che esso fu donato al Tosio dall'autore (o dal curatore) come utile complemento alla storia di questa tela.

Un'opera di particolare pregio appartenuta alla raccolta Tosio si trova elencata nel citato *Riepilogo* al n. 1138: "Flaxman Giovanni, *L'Iliade e l'Odissea d'Omero, La Divina Commedia di Dante, Le tragedie di Eschilo*". Tosio dunque possedette copia delle incisioni realizzate d'après i disegni dell'artista inglese John Flaxman (1755-1826), che illustrò i poemi omerici, le *Tragedie* di Eschilo e la *Commedia* dantesca (cat. 2; p. 158 e figg. 1-6)⁹. Oggi questi magnifici volumi sono conservati presso la Biblioteca Queriniana, a eccezione dell'album dantesco, depositato presso il Gabinetto Disegni e Stampe dei Musei Civici.

Nella biblioteca Tosio non poteva mancare qualche testimonianza dell'ammirazione che il conte aveva provato per Napoleone Bonaparte. Spicca una copia del *Panegirico a Napoleone legislatore* di Pietro Giordani nella sontuosa stampa uscita a Brescia nel 1810 per i tipi di Nicolò Bettoni. L'orazione di Pietro Giordani aveva ricevuto la sua prima edizione a Bologna nel 1808¹⁰, ma quella che due anni dopo ne fece Bettoni, pregevole anche per un bel ritratto di Napoleone inciso nel controfrontespizio e per l'aquila imperiale napoleonica collocata al centro del frontespizio stesso, non ha eguali per eleganza e gusto tipografico.

Napoleone legislatore, appunto, era stato celebrato da Giordani, e Paolo Tosio aveva sugli scaffali della sua biblioteca proprio i volumi dei codici di leggi, che costituirono certamente una delle conquiste più incisive e stabili della stagione napoleonica. Sfilano dunque il *Code civil des Français* nell'edizione parigina in più tomi del 1803-1809 curata da Jean-Baptiste Delaporte e da Pierre-Nicolas Riffé-Caubray, il *Codice di Napoleone il Grande pel Regno d'Italia* nell'edizione milanese del 1806 e l'*Esprit du Code Napoléon* di Jean-Guillaume Locré, uscito in sette volumi a Parigi dal 1805 al 1814, di cui il conte possedeva l'esemplare appartenuto al gran giudice Giuseppe Luosi (1755-1830).

5. Giovanni Paolo Lasinio
(d'après John Flaxman)
Tav. VI. *Purgatorio*, Canto III:
"Restaro, e trasser se indietro
alquanto", 1821-1830 circa
(cat. 2)

6. Giovanni Paolo Lasinio
(d'après John Flaxman)
Tav. XXIII. *Purgatorio*, Canto
XIX: "Giacendo a terra
tutta volta in giuso adhaesit
pavimento anima mea", 1821-
1830 circa
(cat. 2)

Catalogo dei volumi di interesse dantesco posseduti da Paolo Tosio

Dante Alighieri, *Dante col sito, et forma dello Inferno*, Toscolano, Alessandro e Paganino Paganini, [1527-1533] (Edit16, CNCE 1155).

Catalogo Tosio. Numero 653 (1132)

Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, Lechi 44

Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, 7a G VI 21

Dante Alighieri, *Dante con l'espositioni di Christoforo Landino, d'Alessandro Vellutello. Sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, et del Paradiso. Con tavole, argomenti, et allegorie, et riformato, riveduto, et ridotto alla sua vera lettura, per Francesco Sansovino*, Venezia, Giovanni Battista e Melchiorre Sessa (Eredi di Francesco Rampazetto), 1578 (Edit16, CNCE 1177).

Catalogo Tosio. Numero 902

Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, 3a R I 9

Dante Alighieri, *I sette salmi penitenziali trasportati alla volgar poesia, ed altre sue rime spirituali illustrate con annotazioni dell'abate Francesco Saverio Quadrio*, In Milano, nella stamperia della Biblioteca Ambrosiana, appresso Giuseppe Marelli, 1752.

Catalogo Tosio. Numero 750 (1287)

Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, 4a E f II 29

Dante Alighieri, *La Divina Commedia novamente corretta spiegata e difesa da F.B.L.M.C. [Fra' Baldassarre Lombardi Minore Conventuale]*, 3 volumi, Roma, presso Antonio Fulgoni, 1791.

Catalogo Tosio. Numero 678 (1174)

Giovanni Battista Brocchi, *Lettere sopra Dante a Miledi W.Y.*, Venezia, appresso Silvestro Gnoato, 1797.

Catalogo Tosio. Numero 348 (599)

Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, 3a N V 31

Dante Alighieri, *La Divina Commedia illustrata da Ferdinando Arrivabene*, 4 volumi, Brescia, per Carlo Franzoni, 1812-1818.

Catalogo Tosio. Numero 768 (1319)

Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, Pa III 27-30

Dante Alighieri, *La Divina Commedia con tavole in rame*, 4 volumi, Firenze, nella Tipografia all'Insegna dell'Ancora, 1817-1819.

Le tavole furono eseguite su disegni di Luigi Adamolli (*Inferno* e *Purgatorio*) e di Francesco Nenci (*Paradiso*), e furono incise dallo stesso Adamolli e da Giovanni Paolo Lasinio.

Catalogo Tosio. Numero 1091



Dante Alighieri, *La Divina Commedia giusta la lezione del codice bartoliniano*, 3 volumi in 4 parti (a cura di Quirico Viviani, Francesco Torti e Ferdinando Arrivabene), Udine, pei Fratelli Mattiuzzi nella Tipografia Pecile, 1823-1828.

Catalogo Tosio. Numero 395 (1823)

Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, SR H 44-45

Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, 3a O II 8-11

Ferdinando Arrivabene, *Il secolo di Dante. Commento storico necessario all'intelligenza della Divina Commedia. Seconda edizione arricchita di tutte l'illustrazioni storiche da Ugo Foscolo stese sul poema di Dante con indici accurati*, 2 volumi, Firenze, presso Ricordi e compagni, 1830.

Catalogo Tosio. Numero 895

Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, 3a N V 29-30

Dell'Ugolino, quadro ad olio, e della incredulità di Tomaso, dipinto a fresco del chiarissimo professore Giuseppe Diotti, a cura di Costantino Manini, Cremona, Tipografia Manini, 1833.

Catalogo Tosio. Numero 1205

La Divina Commedia di Dante Alighieri, cioè l'Inferno, il Purgatorio ed il Paradiso composta da Giovanni Flaxman Scultore Inglese; ed incisa dal cav. Lasinio figlio, Firenze, [s.n.t.]; *The Iliad of Homer, engraved by Thomas Piroli from the Compositions of John Flaxman, Sculptor*, Rome [1793]; *The Odyssey of Homer engraved by Thomas Piroli from the Compositions of John Flaxman, Sculptor*, Rome [1793]; *Compositions from the Tragedies of Aeschilus designed by John Flaxman, engraved by Thomas Piroli*, London [1795].

Catalogo Tosio. Numero 1138

Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, 5a G f I 22-23, provenienti dalla collezione Tosio e Brescia, Musei Civici, Gabinetto Disegni e Stampe.

Catalogo dei volumi di interesse napoleonico posseduti da Paolo Tosio

Jean-Baptiste Delaporte, Pierre-Nicolas Riffé-Caubray, *Les Pandectes Françaises ou Recueil complet de toutes les lois en vigueur contenant les Codes Civil, Criminel, de Commerce [...]*, voll. I-XV, *Code civil*, Paris, Chez les Auteurs, 1803-1806.

Catalogo Tosio. Numero 869

Jean-Guillaume Locré, *Esprit du Code Napoléon tiré de la discussion, ou Conférence historique, analytique et raisonnée du projet de Code civil*, 7 volumi, Paris de l'Imprimerie Impériale, 1805-1814¹¹.

Catalogo Tosio. Numero 860, ove si segnala che Paolo Tosio possedette l'esemplare già appartenuto a Giuseppe Luosi.

Codice di Napoleone il Grande pel Regno d'Italia. Edizione originale e la sola ufficiale, Milano, dalla Reale Stamperia, 1806.

Catalogo Tosio. Numero 1358 (759)

Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, 8a E V 25

Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, 6a KK fl 19 m1

Pietro Giordani, *Napoleone legislatore. Panegirico*, Brescia, Nicolò Bettoni, 1810.

Catalogo Tosio. Numero 833

¹ Sulla figura di Paolo Tosio e sulla sua attività di collezionista rimane fondamentale il volume Paolo Tosio. *Un collezionista bresciano dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Brescia, Chiesa di Santa Giulia, novembre 1981 - maggio 1982), a cura di M. Mondini, C. Zani, Brescia 1981, da integrare con I. Gianfranceschi, E. Lucchesi Ragni, *Paolo Tosio collezionista*, in *Da Raffaello a Ceruti. Capolavori della pittura della Pinacoteca Tosio Martinengo*, catalogo della mostra (Brescia, Civica Pinacoteca Tosio Martinengo, 23 ottobre 2004 - 20 marzo 2005), a cura di E. Lucchesi Ragni, R. Stradiotti, Cologniano-Brescia 2004, pp. 37-43.

² Su questa edizione e sui motivi della sua fortuna si veda da ultimo la sintesi di A. Nuovo, *Alessandro Paganino, 1509-1538*, Padova 1990, pp. 175-176.

³ M. Barbi, *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*, Pisa 1890, pp. 111-112.

⁴ S. Bertini, *Vicende di una famiglia di stampatori lonatesi del Cinquecento: i Rampazetto*, in "Memorie dell'Ateneo di Salò", n.s., 2015-2018, pp. 231-259.

⁵ M. Aurigemma, *Sette salmi penitenziali*, in *Enciclopedia dantesca*, V, Roma 1970, pp. 203-204.

⁶ M. Roda, voce *Lombardi, Baldassarre*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, Roma 2005, pp. 475-477.

⁷ V. Giacomini, voce *Brocchi, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 14, Roma

1972, pp. 396-399; *L'opera scientifica di Giambattista Brocchi (1772-1826)*, atti del convegno (Bassano del Grappa, 9-10 novembre 1985), s.l. [Vicenza] 1987.

⁸ V. Giacomini, *Un carteggio inedito fra Giovanni Battista Brocchi, pubblico professore di botanica e di storia naturale a Brescia (1801-1808), e il conte Paolo Tosi*, in "Atti e memorie dell'Accademia Virgiliana di scienze, lettere ed arti di Mantova", n.s., vol. XXVIII, 1953, pp. 97-124.

⁹ *Flaxman e Dante*, catalogo della mostra (Torre de' Passeri, Casa di Dante, settembre-ottobre 1986; Milano, Pinacoteca di Brera, 22 novembre 1986 - 14 gennaio 1987), a cura di C. Gizzi, Milano 1986; *Dante. La Divina Commedia illustrata da Flaxman*, a cura di F. Salvadori, Milano 2004; J. Flaxman, *The Illustrations for Dante's Divine Comedy*, a cura di F. Salvadori, London 2005; *Flaxman's Illustrations for Dante's Divine Comedy*, Mineola (New York) 2007.

¹⁰ P. Giordani, *Panegirico alla Sacra Maestà di Napoleone detto nell'Accademia letteraria di Cesena li 16 Agosto 1807*, Bologna, Presso i Fratelli Masi e Compagno, 1808.

¹¹ L'opera fu tradotta in italiano e commentata da Giovammaria Febrari e da Giovanni Battista Paganini per essere pubblicata a Brescia in cinque volumi dalla tipografia di Nicolò Bettoni: *Spirito del Codice Napoleone. Opera di G.G. Locré volgarizzata e commentata dagli avvocati Febrari e Paganini*, 5 voll., Brescia, Per Bettoni, 1806-1813.

