

Le mostre in Campidoglio durante il periodo napoleonico

DI SUSANNE ADINA MEYER

Il 17 maggio 1809 un decreto di Napoleone annetteva Roma e le ultime parti dello Stato della Chiesa ancora rimaste sotto il controllo del pontefice all'Impero francese. Il 1 giugno entrava in funzione la *Consulta straordinaria per gli Stati Romani*, guidata dal generale Miollis, incaricata di introdurre, nel più breve tempo possibile, l'amministrazione e le leggi francesi negli ex territori pontifici. Poco dopo, nel luglio, Pio VII veniva condotto prigioniero in Francia. Come ha scritto Catherine Brice, la sorte di Roma nei cinque anni del governo francese può essere definita "schizofrenica", per la tensione continua tra l'esigenza di adattare la vita economica e sociale alle leggi dell'Impero e il valore ideologico e simbolico assegnato a Roma, "città libera ed imperiale".¹

A questo ruolo di Roma, che nel 1810 diventa ufficialmente "seconda città dell'Impero", sono strettamente legati i provvedimenti

del governo napoleonico, più volte messi in evidenza e analizzati negli studi, a favore delle arti, in particolare nel campo della conservazione e del restauro dei monumenti antichi, dell'urbanistica, della riorganizzazione dell'Accademia di San Luca e dell'allestimento degli appartamenti imperiali del Quirinale.² Impresa, quest'ultima, che dal 1811 al 1814 impegnerà molti artisti e rispetto alla quale la grande mostra di artisti residenti a Roma, organizzata nel 1809 nelle sale del Campidoglio, si presenta in un certo qual modo come momento di preselezione, anche se non appare affatto riducibile a questa funzione. Come hanno a più riprese sottolineato Stefano Susinno ed Elena di Majo, le mostre in Campidoglio del periodo francese si rivelano soprattutto come i momenti centrali del confronto artistico in atto nella città di Roma in quegli anni.³

¹ Questo scritto è stato concluso nel 2004. In fase di bozze le note sono state aggiornate con alcune indicazioni di studi di recente pubblicazione. Per una valutazione complessiva del periodo del governo francese a Roma, oltre al classico studio di Louis Madelin, *La Rome de Napoléon. La domination française à Rome de 1809 à 1814* (Paris, 1814), cfr. Carla Nardi, *Napoleone e Roma. La politica della Consulta Romana* (Roma, 1989); ead., *Napoleone a Roma. Dalla consulta romana al ritorno di Pio VII, 1811-1814* (Roma, 2005); Philippe Boutry, "La Roma napoleonica fra tradizione e modernità (1809-14)", in *Storia d'Italia, Annali 16, Roma la città del papa. Vita civile e religiosa dal giubileo di Bonifacio VIII al giubileo di papa Wojtyła* (Torino, 2000), 937-73; Catherine Brice, "La Roma dei Francesi: una modernizzazione imposta", in *Storia di Roma dall'antichità a oggi. Roma moderna*, a cura di Giorgio Ciucci (Roma/Bari, 2002), 349-370. Un'ampia panoramica ha offerto il convegno *L'impero napoleonico e l'organizzazione del consenso* (Roma, Museo Napoleonico, 13-15 giugno 2005) i cui atti sono di prossima pubblicazione.

² Per alcuni aspetti della politica del Governo francese in ambito artistico cfr. Gerard Hubert, *La sculpture dans l'Italie Napoléonienne* (Paris, 1964); Nardi, *Napoleone e Roma*, 149-157; Graziella Sica, "Governo Napoleonico ed interventi nell'ambito artistico", in *Rivoluzione Francese e Roma*, Primaria Associazione Cattolica Artistico-Operaia (Roma 1990), 343-392; Monica Calzolari, "Le commissioni preposte alla conservazione del patrimonio artistico e archeologico di Roma durante il periodo napoleonico (1809-1814). Nuove

ricerche sui fondi documentari dell'Archivio di Stato di Roma", in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica. A proposito del trattato di Tolentino*, atti del convegno, Tolentino 18-21 settembre 1997 (Roma, 2000), 515-559; Annarosa Cerutti Fusco, "L'Accademia di San Luca nell'età napoleonica: riforma dell'insegnamento, teoria e pratica dell'architettura", in *Roma negli anni di influenza e dominio francese*, eds. Philippe Boutry, Francesco Pitocco & Carlo M. Travaglini (Roma, 2000), 401-430.

³ Cfr. Elena di Majo & Stefano Susinno, "Thorvaldsen e Roma: momenti a confronto", in catalogo della mostra *Bertel Thorvaldsen, 1770-1844, scultore danese a Roma*, eds. Elena di Majo, Bjarne Jornaes & Stefano Susinno (Roma, 1989), 3-24; Stefano Susinno, "La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento", in *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, ed. Enrico Castelnuovo (Milano, 1991), I, 399-430; Elena di Majo, "Un Parnaso capitolino", in catalogo della mostra *Maestri di Roma da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed eterna. Capitale delle arti* (Roma, 2003), 121-125. Vedi ora anche: Maria Teresa Caracciolo, "L'exposition du Capitole de 1809: un nouveau document et quelques précisions", *Les cahiers d'histoire de l'art 3* (2005): 137-139. Per il rapporto con il cantiere del Quirinale cfr. Maria Antonietta Scarpati, "La decorazione pittorica degli appartamenti imperiali del Quirinale 1811-1814, cronistoria del progetto", in *Il Palazzo del Quirinale. Il mondo artistico a Roma nel periodo napoleonico*, eds. Marina Natoli & Maria Antonietta Scarpati, I-II (Roma, 1989), I, 144-166; gli artisti che parteciparono alla mostra del 1809

La tradizione romana e l'innovazione francese?

Il 13 settembre 1809, dunque solo pochi mesi dopo l'occupazione francese della città, il *Giornale del Campidoglio* pubblicava un decreto emanato il 5 settembre dalla *Consulta straordinaria*, in cui si annunciava il progetto di organizzare a Roma, per il giorno intitolato a San Luca (23 ottobre), una "esposizione generale delle opere di belle arti", con l'esplicito obiettivo "di conservare alla città di Roma il glorioso privilegio di essere in Europa il centro delle belle arti".⁴ Il decreto costituisce, di fatto, uno dei primi interventi a favore delle arti da parte del nuovo governo, scegliendo una forma di promozione artistica, quella della grande mostra collettiva per di più indetta da un organo statale, che rappresenta decisamente una novità nel panorama artistico romano. Il carattere fortemente innovativo fu, non a caso, sottolineato anche da osservatori stranieri:

Niente poteva rallegrare maggiormente il pubblico romano, gli stranieri e in particolare gli artisti, della realizzazione di una mostra di opere d'arte degli artisti ora residenti a Roma, ordinata secondo uno scopo universale. Roma, da sempre vivaio delle arti del disegno, conservatrice del buon gusto, giudice dell'eccellente non aveva un luogo in cui poteva esprimersi, davanti alle opere qui prodotte, quello spirito, da sempre esistente, fondato e celato nel sentimento comune.⁵

Queste osservazioni erano parte della introduzione di un lungo articolo dedicato alla mostra romana sul Campidoglio del 1809, appar-

so sul *Morgenblatt für gebildete Stände*, periodico pubblicato a Tübinga da Johann Friedrich Cotta. L'autore del contributo è da identificare con il pittore di paesaggio e letterato Carl Gotthard Graß, nato a Serben in Livonia e residente a Roma dal 1802 dove frequentava il circolo di Caroline von Humboldt. Nei suoi numerosi articoli scritti per il *Morgenblatt* fino alla sua morte, avvenuta a Roma nel 1814, Graß si dimostrò attento osservatore del mondo artistico della città.⁶ A proposito della mostra del 1809, egli sottolineava come il progetto francese, proprio per il suo carattere innovativo, avesse incontrato una certa resistenza tra gli artisti, alcuni dei quali ne avevano messo in discussione l'utilità:

Questa esposizione è stata realizzata solo con notevoli difficoltà. Ogni cosa nuova o inusuale trova sempre qualche resistenza. Si è addirittura discusso intorno al vantaggio o svantaggio della mostra. Qualcuno ha obiettato che i capolavori dei tempi passati erano nati nella segretezza, e che forse proprio da questa avevano tratto vantaggio.⁷

Com'è noto, il sistema espositivo romano, consolidatosi nel corso del secolo precedente, non prevedeva grandi esposizioni collettive sul modello parigino o londinese ma era, viceversa, caratterizzato dalla presentazione al pubblico delle opere di singoli artisti in esposizioni estemporanee che si svolgevano nelle chiese, nei palazzi o direttamente negli studi. Si trattava di un uso promozionale dell'evento espositivo, non controllato da istituzioni accademiche o statali e strettamente funzionale al

e successivamente furono impegnati nella decorazione del Quirinale sono Ingres, Boguet, Guillemot, Ducq, Landi, Corsi, Fiorentini, Granet, Festa e de Carlis.

⁴ *Giornale del Campidoglio* n. 33 (13 settembre 1809): 135; il *Giornale del Campidoglio* aveva il compito di pubblicare i decreti e i proclami del governo straordinario e di organizzare il consenso intorno alla sua politica; cfr. Nardi, *Napoleone e Roma*, 32-34; Maria Iolanda Palazzolo, "I provvedimenti sull'editoria nel periodo napoleonico tra immobilismo e segnali di rinnovamento", *Roma Moderna e Contemporanea* 2 (1994, 1): 153-178.

⁵ "Nichts konnte dem römischen Publikum und den Fremden, Besonderheit aber den Künstlern, erfreulicher sein, als dass eine nach einem allgemeinen Zwecke angeordnete Ausstellung von Kunstwerken jetzt in Rom lebender Künstler zu Stande käme. Roma, von jeher die Pflanzschule der zeichnenden Künste, die Bewahrerin des guten Geschmacks, die Richterin des Vortrefflichsten hatte keinen Ort, wo gegenüber von Werken, die in Rom verfertigt wurden, der immer vorhanden gewesene, im allgemeinen Gefühl verborgene ruhende Geist sich hätte aussprechen können"; [Carl Graß], "Kunstaussstellung auf dem Kapitol", *Morgenblatt für gebildete Stände*, 1810, n. 4, 4.

Januar, 13-14; n.5, 5. Januar, 18-19 (*Beschluß*); n.11, 12. Januar, 41-43 (*Nachtrag*); cito da p. 13.

⁶ Su Graß, cfr. Wilhelm Graß, *Karl Graß, ein Balte aus Schillers Freundeskreise* (Reval, 1912); Friedrich Noack, *Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters*, I-II (Stuttgart, 1974), *ad indicem*. Nel 1804 Graß fece un viaggio in Sicilia insieme a Philipp Joseph Rehfuß e Karl Friedrich Schinkel. A tale viaggio fa riferimento il diario pubblicato postumo *Sizilische Reise oder Auszüge aus dem Tagebuch eines Landschaftsmalers*, I-II (Stuttgart, 1815); cfr. Georg Striehl, "'Königin der Inseln'. Ein sizilianisches Skizzenbuch von Carl Gotthard Graß (1767-1814)", *Weltkunst. Aktuelle Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten* 5 (1999): 902-904; Michele Cometa, *Il romanzo dell'architettura. La Sicilia e il Grand Tour nell'età di Goethe* (Bari, 1999), *ad indicem*.

⁷ "Nur unter vielen Schwierigkeiten ist diese Exposition ins Werk gesetzt worden. Alles Neue oder Nichtgewöhnliche findet immer wenigstens einigen Widerstand. Man hat sogar über den Nutzen oder den Nachtheil dieser Ausstellung debattiert. Man hat gesagt, ob nicht die Meisterwerke der alten Zeit aus der Verborgenheit hervorgegangen, und vielleicht selbst durch sie wären befördert worden u. dgl."; [Graß], *Kunstaussstellung auf dem Kapitol* 14.

mercato artistico animato, oltre dalle committenze romane, da viaggiatori e da acquirenti provenienti dall'estero. La resistenza rilevata da Graß verso la realizzazione di una esposizione collettiva non va però risolta semplicemente in una contrapposizione tra due gruppi nazionali – italiani contro francesi –, visto che nella capitale dello Stato della Chiesa da tempo era in atto una discussione intorno alla creazione di una sala di esposizione pubblica, individuata da alcuni esponenti della stessa cultura romana come uno strumento fondamentale per garantire il progresso delle arti e per rivitalizzare il mercato artistico.

Ma nel 1792 l'abate Michele Mallio, percependo precocemente il rischio di crisi per il mercato artistico romano a seguito dell'accentuarsi del conflitto internazionale provocato dalla radicalizzazione della Rivoluzione francese, aveva pubblicato negli "Annali di Roma" un appello per l'istituzione di una sala per le pubbliche esposizioni, che avrebbe dovuto svolgere il ruolo di una sorta di vetrina in cui presentare, soprattutto agli stranieri, lo stato attuale dell'arte, in modo da servire, scriveva Mallio, alla "gloria di Roma" e "all'emulazione tra gli artisti".⁸ Durante gli anni della prima restaurazione fu poi progettata una sala con una simile funzione nella nuova sede dell'Accademia del Nudo nell'ex monastero delle Convertite su via del Corso, promossa da Antonio Canova e Andrea Vici, mai entrata veramente in funzione certamente a causa dei repentini cambiamenti politici ma, forse, anche per la diffidenza di una parte degli artisti.⁹

Quando, dunque, la Consulta Straordinaria, presieduta dal generale Miollis decretò

l'organizzazione di una mostra internazionale, in cui esporre le produzioni delle arti del disegno, questa decisione poteva fare riferimento a una discussione già in atto a Roma da tempo, oltre ad essere ispirata da forme espositive precedentemente sperimentate in altre zone italiane sotto il dominio francese. Queste mostre organizzate in diverse città come Torino, Milano, Venezia, Bassano e, più tardi, allestite anche a Napoli (dal 1809) e a Parma (nel 1811 e 1812) – per fare solo qualche esempio – univano gli intenti autopromozionali dei nuovi governi con la necessità di trovare strumenti per incrementare la produzione delle arti e delle manifatture.¹⁰ Va osservato, infatti, che in quasi tutti gli esempi citati le mostre erano composte da una sezione dedicata alle arti del disegno e da una sezione dedicata ai prodotti delle manifatture e dell'artigianato, schema che, come vedremo, verrà riproposto a Roma solo nella seconda esposizione sul Campidoglio svoltasi nel 1810, mentre la mostra dell'anno precedente seguì modelli diversi.

La pluralità di riferimenti, esigenze e rifiuti può forse anche spiegare quella difficoltà nell'organizzazione della mostra romana del 1809 che emerge incrociando le notizie in nostro possesso. Il già citato decreto della Consulta straordinaria del 5 settembre 1809 stabiliva che il giorno di san Luca (23 ottobre) si doveva organizzare, nelle sale di Palazzo Venezia, una "exposition générale des beaux arts" aperta agli artisti di tutte le nazioni e alle produzioni "de la sculpture, de la peinture, du mosaïque, de la fonderie en bronze, de architecture, des différens genres de gravure".¹¹

⁸ *Annali di Roma*, 1792, VI, gennaio, 76-82.

⁹ Sulla progettata sala espositiva cfr. Susanne Adina Meyer, "'Scuole mute' e 'scuole parlanti'. Il trasferimento dell'Accademia del Nudo alle Convertite", in *Le "Scuole mute" e le "Scuole parlanti". Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, eds. Paola Picardi & Pier Paolo Racioppi, con il coordinamento scientifico di Angela Cipriani e Marisa Dalai Emiliani (Roma, 2002), 13-34.

¹⁰ Manca uno studio complessivo delle mostre promosse dalle autorità francesi nelle diverse zone dell'Italia napoleonica; ricordo qui alcuni esempi di ricerche su casi specifici: *Istituzioni e strutture espositive in Italia. Secolo XIX: Milano Torino*, Scuola Normale Superiore di Pisa, (=Quaderni del Seminario di Storia della critica d'arte 1), Pisa, 1981; Vittorio Natale, "Le esposizioni a Torino durante il periodo francese e la Restaurazione", in *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, ed. Sandra Pinto (Torino, 1987), 249-312; Luciana Arbace, "Dalle esposizioni murattiane e borboniche alla nascita del Museo Artistico Industriale di Napoli: brevi note sulla "promozione" delle

belle arti applicate", in catalogo della mostra *Civiltà dell'Ottocento. Le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia*, vol. *Le arti figurative* (Napoli, 1997), 111-115; Antonio Musiari, *Neoclassicismo senza modelli. L'Accademia di Belle Arti di Parma tra il periodo napoleonico e la Restaurazione (1796-1820)* (Parma, 1986), 77-87 e 202-212 (elenchi delle opere esposte); *Catalogo degli artisti bassanesi viventi in cui si descrivono alcune delle loro migliori opere esposte in patria il 16 agosto 1807 per festeggiare il nome dell'augusto nostro sovrano Napoleone il Grande* (Bassano, 1807).

¹¹ ASR, *Consulta straordinaria*, reg. 4, n. 690, *Projet d'Arrêt* datato 5 settembre 1809; la traduzione italiana del decreto fu pubblicata sul *Giornale del Campidoglio*, n. 33, 13 settembre 1809, 135 e riassunto dal *Giornale Romano*, n. 13, 13 settembre 1809, 53. Gérard Hubert accenna ad un "Plan d'arrête de la Consulte" del 4 settembre 1809 che contiene "une liste incomplète, inachevée, d'exposants avec en regard l'indication sommaire des envois pour l'exposition du Capitole en 1809", (Paris, Archives Nationales, F^{1c} 138, dossier 10). Lo stesso dossier, secondo l'indicazio-

Dalla minuta del decreto si evince che in un primo momento si era pensato alle "Salles actuellement libres de l'Academie Ecclesiastique" per poi optare per Palazzo Venezia come luogo espositivo.¹² Dallo stesso documento emerge, inoltre, che si aveva pensato alla distribuzione di medaglie d'incoraggiamento per le opere migliori, idea poi convertita in un economicamente meno impegnativo "rapport", da parte della stessa commissione alla Consulta Straordinaria, sulle opere che più si erano distinte. Gli artisti interessati alla partecipazione erano invitati a indicare entro il 15 settembre al "dep.te de l'Interieur" le opere che intendevano esporre.

Nel frattempo, nella seduta dell'8 settembre, la Consulta Straordinaria aveva nominato una commissione internazionale, incaricata di scegliere le opere da esporre e di occuparsi dell'organizzazione della mostra, che doveva riunirsi per la prima volta dieci giorni dopo.¹³ Anche qui i documenti ci restituiscono l'eco di una certa difficoltà a tradurre in pratica il progetto.

Da un documento manoscritto stilato nel corso di quella seduta emerge che si aveva pensato di assegnare la carica di presidente della commissione ad Antonio Canova, e di chiamare a farne parte Gaspare Landi "de Rome", il direttore dell'Accademia di Francia Guillaume Guillon Lethière; il pittore di paesaggio russo Feodor Michailovic Matveev, lo scultore Leopold Kiesling di Vienna e il suo collega prussiano Christian Daniel Rauch; il pittore di Kassel Johann Martin Rohden; il danese Berthel Thorvaldsen; il pittore Vanderwal, pensionato d'Olanda presso l'Accademia di Francia, l'incisore Riepenhausen (ma il documento non specifica quale dei due fratelli) e il pittore Ricciardi di Milano. Solo in un secondo momento furono inseriti in questa lista anche i nomi di Vincenzo Camuccini, presidente dell'Accademia di San Luca, e di François-Marius Granet.

Questa prima commissione era dunque composta da 13 membri, di cui 4 scultori, un

incisore (Riepenhausen) e 9 pittori. Allo stesso tempo riuniva in sé artisti di diverse nazioni: quattro italiani, di cui tre "romani" (Canova, Landi, Camuccini) e un milanese, due francesi, quattro artisti di paesi di lingua tedesca (provenienti da Austria, Prussia e Westfalia), un russo, un danese e un olandese. Elemento rilevante risulta la scelta strategica di non affidare la selezione delle opere da esporre e l'organizzazione dell'evento né all'Accademia di San Luca né all'Accademia di Francia ma ad una commissione internazionale – con l'ovvia assenza di artisti inglesi – appositamente nominata.

I nomi dei membri della commissione riportati successivamente da Filippo Aurelio Visconti sulle pagine del *Giornale del Campidoglio*, organo ufficiale del governo, sono parzialmente diversi:

il Lethier direttore della Imperiale Accademia di Francia n'è stato il Presidente. I signori Agricola, Boguet Francese, G. Gothe Svedese, Granet Francese, Kisling di Vienna, Francesco di Massimiliano Laboreur, Cav. Landi, Teodoro Mattueef russo, Rauch di Berlino, Rohden Cassiano, Schick di Wirtemberg, Agostino Tofanelli, Thorvaldsen Danese, ne furono i membri.¹⁴

Il gruppo era stato dunque allargato a quindici membri, con la significativa assenza sia di Canova, peraltro da fine settembre a Firenze per preparare la collocazione del monumento a Vittorio Alfieri, sia di Camuccini e l'assegnazione della presidenza della commissione al direttore dell'Accademia di Francia Lethière. Rimaneva comunque sostanzialmente invariato l'equilibrio nazionale e professionale. Non emerge però dai documenti quando tali sostituzioni siano state decise. Il 16 settembre 1809 il segretario della Consulta Straordinaria comunicava a Lethière la sua nomina a Vice-Presidente della commissione e la convocazione della stessa per una riunione "chez monsieur Degerando, Palazzo Corsini" per lunedì 18.¹⁵

ne di Hubert, contiene altri documenti riguardanti le mostre del 1809 e del 1810; cfr. Gérard Hubert, *La sculpture dans l'Italie napoléonienne* (Paris, 1964), 114.

¹² Il riferimento è all'*Accademia dei Nobili ecclesiastici* che aveva la sua sede nel palazzo Severoli a piazza della Minerva.

¹³ ASR, *Consulta straordinaria*, reg. 4, n. 763, 90, Arrête del 8 settembre 1809, si tratta di una minuta.

¹⁴ Filippo Aurelio Visconti, "Lettere nelle quali si dà conto delle opere di Pittura, Scultura, Architettura, ed Incisione esposte nelle stanze del Campidoglio li 19 novem-

bre 1809", in *Il Giornale del Campidoglio* n. 71 (11 dicembre 1809): 289-90; questi nomi sono confermati solo in parte anche da Graß nel citato articolo apparso sul *Morgenblatt* dove vengono indicati Lethière, Boguet, Landi, Matveev, Rohden, Rauch, Goethe, Thorvaldsen come membri della commissione, e il francese Emanuel Sallos nella funzione di custode; cfr. [Graß], *Kunstaussstellung auf dem Kapitol*, 42.

¹⁵ AAFR, Archives de l'Académie de France à Rome, carton 14, *Guillon Lethière 1807-1816. Correspondance (divers)*, fasc. Correspondance avec la Consulte a Rome, c. 345.

Joseph-Marie de Gérando, ministro dell'Interno della Consulta straordinaria, sembra dunque avere avuto un ruolo diretto nell'organizzazione della mostra, che del resto ben si integra in quell'insieme di politiche culturali da lui promosse per fare di Roma, come ha scritto Francesca Sofia, "un nuovo e vitale centro intellettuale" e soprattutto per difenderne la centralità in campo artistico, introducendo elementi innovativi ma intervenendo contemporaneamente anche a sostegno di istituzioni e strutture proprie della vita culturale romana.¹⁶

Pochi giorni dopo l'incontro presso de Gérando, il 24 settembre 1809, viene inviato alla Consulta straordinaria un resoconto delle riunioni della commissione in cui si propone come sede dell'esposizione "les salles des Conservateur au Capitole" che offrono "le plus les avantages et les convenances necessaires", optando, dunque, per lo spazio già tradizionalmente utilizzato anche dall'Accademia di San Luca per le celebrazioni delle premiazioni dei concorsi accademici. Inoltre, fu decisa la pubblicazione di un "affiche" in cui si invitavano gli artisti a consegnare le opere entro il 1 ottobre e si disponeva un "surveillant permanent dans le lieu de l'Exposition", a spese del governo che doveva sostenere anche il costo dell'allestimento e della pubblicazione dell'auspicato catalogo.¹⁷

A questo punto i compiti organizzativi della mostra sembrano essere passati nelle mani di Lethière. Ciò è confermato dal fatto che il 13 ottobre la Consulta Straordinaria gli versò una somma di cento scudi per le spese da sostenere in vista dell'esposizione.¹⁸ Solo il 23 ottobre, però, Lethière come presidente e Tofanelli in qualità di segretario, firmano un *Avvi-*

so agli artisti con l'invito di presentare le opere dal 26 ottobre al 4 novembre presso la Sala del Senatore in Campidoglio.¹⁹ Secondo il già citato cronista del *Morgenblatt*, Lethière fu affiancato da Nicolas Didier Boguet nella realizzazione concreta della mostra "sacrificandovi entrambi gran parte del loro tempo".²⁰

Si può supporre che ci sia stata un'accelerazione nei tempi dell'organizzazione della mostra per poterla inserire nel programma della visita a Roma del re di Napoli Gioacchino Murat, nella qualità di rappresentante ufficiale di Napoleone, che doveva giungere in città per ispezionare le truppe e il lavoro finora svolto dalla Consulta.²¹ Il 14 novembre, sembra in anticipo rispetto all'apertura ufficiale fissata per il 19 dello stesso mese, Murat visitò effettivamente la mostra accompagnato dal suo seguito, dalle autorità municipali e dagli accademici di San Luca:²²

La mattina del 14 S.M. il re delle Due Sicilie, da incognito, si portò a vedere l'esposizione delle Pitture, e Sculture. I membri dell'accademia di San Luca, che vi si trovarono, ebbero l'onore di accompagnare S.M. per tutte le sale, dove si vedevano riunite le opere dei più valenti artisti, che si distinguono a Roma. Questa patria universale delle arti, che dopo la Grecia non ha avuto alcuna nazione che l'eguagli nelle produzioni dell'immaginazione, e del genio, si sarebbe fatta per sino invidiare dall'antichità, se avesse avuto le stesse leggi, e li stessi principj che educarono quei grandi uomini. S.M. volle conoscere gl'autori dei diversi quadri, e statue dell'esposizione: la lode opportuna data alle opere dei medesimi e gl'incoraggiamenti distribuiti di suo ordine servirono loro di non piccola ricompensa.²³

Il 22 novembre anche il *Giornale Romano* racconta della visita di Murat alla mostra, accom-

¹⁶ Francesca Sofia, "Recueillir et mettre en ordre: aspetti della politica amministrativa di J. M. de Gérando a Roma", *Roma Moderna e Contemporanea* 2 (1994): 105-124, cit. 121; cfr., inoltre, Palazzolo, *I provvedimenti sull'editoria*.

¹⁷ ADF, Archives de l'Académie de France à Rome, carton 14, *Guillon Lethière 1807-1816. Correspondance (divers)*, fasc. Correspondance avec la Consulte a Rome, c. 347.

¹⁸ ASR, *Consulta straordinaria*, DC, reg. 5, 107-108.

¹⁹ Pubblicato dal *Giornale Romano* n. 25 (25 ottobre 1809): 101 e dal *Giornale del Campidoglio* n. 52 (28 ottobre 1809): 214.

²⁰ [Graß], *Kunstaussstellung auf dem Kapitol*, 42: "beide opfert dabey einen grossen Teil ihrer Zeit auf".

²¹ Il *Giornale del Campidoglio* informa tempestivamente i suoi lettori sulle varie tappe della visita di Murat a Roma che si svolse dall'11 al 18 Novembre. Il re di Napoli alloggiò a Palazzo Borghese e in suo onore furono organizzati

diversi festeggiamenti, tra cui una festa da ballo al Teatro Alibert e un'altra a Palazzo Doria, offerta dal Generale Miollis; cfr. n. 58, 11 novembre 1809, 235; n. 59, 13 novembre 1809, 239; n. 60, 15 novembre 1809, 243. Durante il soggiorno romano Murat visitò anche la fabbrica dei mosaici in San Pietro e lo studio di Canova per ammirare la statua di Napoleone. Inoltre acquistò un cammeo eseguito da Domenico Teoli, cfr. Ivi, n. 61, 18 novembre 1809, 247. Per la visita a Roma di Murat vedi Madelin, *La Rome de Napoléon*, 270-274; Nardi, *Napoleone e Roma*, 30-31.

²² Il catalogo a stampa riporta infatti la data del 19 novembre.

²³ *Giornale del Campidoglio* n. 60 (15 novembre 1809): 243. L'articolo fu riproposto, secondo una consuetudine diffusa in quegli anni, in altri organi ufficiali, come il *Giornale Italiano di Milano* (24 novembre 1809): 1311; la *Gazzetta Universale* pubblicata a Firenze n. 93 (21 novembre 1809): 370.

pagnato dai membri della Commissione organizzatrice, allegando una lista delle 13 opere acquistate dal re di Napoli in tale occasione, fatto che, secondo il cronista, aveva ulteriormente incrementato il flusso del pubblico.²⁴ Di fatto, le opere acquistate da Murat rappresentavano anche un prima scelta critica, con una evidente preferenza per gli artisti francesi e per la pittura di paesaggio e di genere.²⁵ Rimane difficile, comunque, valutare quanto tale scelta rispecchiasse un suo gusto personale, che risulterebbe orientato piuttosto verso i nuovi generi "borghesi" che verso la grande pittura di storia, o quanto fosse, viceversa, guidata dall'obbiettivo di presentarsi come mecenate di molti artisti piuttosto che acquirente di pochi capolavori. In quest'ultima direzione va l'interpretazione fornita da Graß, secondo cui Murat avrebbe scartato sia la "Donna nuda giacente" di Landi (per la quale il pittore avrebbe chiesto 1500 scudi) sia "l'Apollo" di Schick (offerto per 800-1000 scudi), il cui acquisto sembra sia stato caldeggiato anche da Caroline von Humboldt attraverso de Gérando.²⁶ In questo modo l'opera più costosa acquistata da Murat fu "I pifferai" di Hortense Lescot (60 luigi d'oro) seguita dalla "Donna nuda" di Ingres e dalla "Veduta con il Tempio di Aesculapio in Villa Borghese" di Giovanni

Maldura, acquistate entrambe per 50 luigi d'oro.

L'importanza ideologica attribuita alla mostra dalla nuova classe dirigente francese traspare anche da un disegno oggi conservato nel Museo di San Martino a Napoli, opera di Pelagio Palagi, dedicato proprio – come hanno chiarito Elena de Majo e Stefano Susinno – alla visita in Campidoglio di Murat che vediamo accompagnato da ufficiali ed esponenti del governo romano (Fig. 1).²⁷ Questo disegno e uno schizzo relativo, conservato a Bologna (Fig. 2), documenti straordinari e preziosi, ci forniscono anche un'idea dell'allestimento della mostra, molto lodato nelle recensioni coeve che ci parlano della "bella disposizione data a tanti modelli di curiosità e di ammirazione" in un modo che "appaga pienamente il gusto di un popolo [quello romano] avvezzo a distinguere in Arte il mediocre e il sublime".²⁸

La mostra del 1809.

Un confronto internazionale

Il catalogo a stampa *Spiegazione delle opere di Pittura, Scultura Architettura ed Incisione esposte nelle Stanze del Campidoglio il dì 19 novembre 1809* (Roma, presso Luigi Perego Salvioni, 1809) ci fornisce un elenco delle opere esposte in ben quattro sale del palazzo Senatorio. Da questo

²⁴ *Giornale Romano* n. 33 (22 novembre 1809): 136-137. Le opere acquistate da Murat secondo questa fonte erano: Boguet, "Cappella di S. Romualdo nel bosco di Camaldoli in Toscana"; Cadet, "Paese con Diana ed Endimione"; Chauvin, "Veduta dei contorni di Pozzuoli"; Granet, "Interno del chiostro della certosa"; Guillemont, "Ganimede"; Ingres, "Donna Nuda" (*Dormeuse de Naples*); Koch, "Lot colle figlie"; Lescot, "I pifferai"; Matveev, "Veduta di Napoli, col sepolcro di Virgilio di Posilippo"; Peter, "Un Leone ed una tigre"; Rehberg, "La morte di Procri"; Sallos, "Dedalo ed Icaro" e la scultura "Ganimede" di Marin. In seguito alla visita nello studio del pittore Agostino Tofanelli, custode del Museo Capitolino, il re avrebbe voluto acquistare anche la tela "Mario a Minturno", commissionata però dal Principe Gabrielli. La lista degli acquisti di Murat fornita da Graß esclude le opere di Boguet, Guillemont, Peter e Sallos ma elenca tra le opere scelte un paesaggio di Verstappen, un altro di Mezzera e una Veduta con il Tempio di Aesculapio in Villa Borghese di Maldura. Inoltre menziona la commissione a Saveria de Simoni di eseguire in pietra dura i due medaglioni in cera con i ritratti di Napoleone e di Murat presenti in mostra e l'acquisto di un piccolo paesaggio dello stesso Graß, essendo stati già venduti i quattro grandi paesaggi siciliani presentati dall'artista alla mostra; cfr. [Graß], *Kunstaussstellung auf dem Kapitäl*, 42.

²⁵ Alcuni accenni sul gusto e sul collezionismo di Gioacchino e Carolina Murat in Luisa Martorelli, "Mutamenti in una reggia: la quadreria di Carolina Murat al Pa-

lazzo Reale di Portici", in *Civiltà dell'Ottocento*, vol. *Cultura e Società* (Napoli, 1977), 37-40.

²⁶ Il 15 novembre 1809, Caroline von Humboldt, ansiosa in quel periodo di trovare un sostegno economico per Schick, scriveva in una lettera all'amico Welcker: "Der König von Neapel hat Schicks großes Gemälde Apoll in Arkadien gekauft für 1000 Piasten. Es macht mir viel Freude durch Degérando dazu beigetragen zu haben"; cfr. *Caroline von Humboldt und Friedrich Gottlieb Welcker. Briefwechsel 1807-1826*, ed. Erna Sander-Rindtoorff (Bonn, 1936), 68. Forse per compensare il mancato acquisto dell'*Apollo*, Schick ricevette le commissioni di un quadro per Murat e di un ritratto di Madame de Gérando. Quest'ultima opera verrà esposta da Schick alla mostra romana del 1810.

²⁷ Alcuni schizzi preparatori per il disegno di Napoli sono conservati nella Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna. Per l'insieme di questi disegni rimando al catalogo della mostra *Maestà di Roma. Universale ed eterna*, 124-126; cfr., inoltre, Sandra Pinto, "La Promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle riforme all'Unità", in *Storia dell'Arte Italiana. Settecento e Ottocento*, II (Torino, 1982), 793-1079; catalogo della mostra *L'ombra di Core. Disegni dal fondo Palagi della Biblioteca dell'Archiginnasio*, ed. Claudio Poppi (Bologna/Casalecchio del Reno, 1989); di Majo/Susinno, *Thorvaldsen e Roma*, 3-24; Claudio Poppi, "Pelagio Palagi, pittore", in catalogo della mostra *Pelagio Palagi, pittore: dipinti dalle raccolte del Comune di Bologna*, ed. Claudio Poppi (Milano, 1996), 15-60.

²⁸ *Giornale Romano* n. 33 (22 novembre 1809): 136.



Fig. 1. Pelagio Palagi, Gioacchino Murat alla mostra del Campidoglio il 14 novembre 1809, 1809, Museo di San Martino, Napoli.

catalogo risulta la partecipazione all'evento di 64 artisti, tra pittori, scultori, architetti e incisori per un totale di circa 180 opere.²⁹

Confermando il carattere internazionale della mostra auspicato nel programma, solo poco più della metà degli artisti coinvolti sono romani o provenienti da altri stati italiani. Massiccia risulta, ovviamente, la partecipazione di artisti francesi, ben 12, di cui la maggior parte

allievi o ex-allievi dell'Accademia di Francia.³⁰ Gli altri 16 stranieri sono tedeschi,³¹ austriaci,³² fiamminghi,³³ uno svizzero,³⁴ due danesi,³⁵ un russo,³⁶ uno svedese,³⁷ e un finlandese.³⁸

Va segnalata anche la partecipazione di 6 donne: la miniaturista fiorentina Bianca Boni, le pittrici Maria Cecconi, Hortense Lescot,³⁹ Matilde Malenchini,⁴⁰ Rosa Mezzera⁴¹ e la scultrice Saveria De Simoni. Oltre alle opere

²⁹ La Bibliotheca Hertziana possiede un esemplare del catalogo con annotazioni manoscritte di un anonimo autore, indirizzate a "Vannutelli, am. carriss.o" che contengono alcuni rapidi giudizi critici sulle opere in mostra. Questo documento è ora citato in Caracciolo, *L'exposition du Capitole en 1809*, 139.

³⁰ Nicholas-Didier Bogue, Pierre-Athanase Chauvin, Jean-Baptiste Desdèban, François Marius Granet, Alexandre Guillemot, Hortense Haudebourt-Lescot, Jean-Auguste Dominique Ingres, Claude-Louis Masquelier, Joseph-Charles Marin, Aimé Milhomme, Emanuel Sallos, Nicolas-Pierre Tiolier.

³¹ Karl Graß, Joseph Anton Koch, Friedrich Rehberg, Gottlieb Schick, Christian Daniel Rauch.

³² Ludwig Guttenbrun, Wenzel Peter, della Boemia che però risiedeva stabilmente a Roma già dal 1774.

³³ Charles de Meulemestre, Joseph François Ducq, Martin Verstappen.

³⁴ Charles Joseph Auriol.

³⁵ Christian Fædder Hoyer, Bertel Thorvaldsen.

³⁶ Feodor Michailovic Matveev.

³⁷ Gustav Goethe.

³⁸ Erik Cainberg.

³⁹ Su Antoniette-Cécile-Hortense Haudebourt-Lescot vedi *infra*.

⁴⁰ Matilde Malenchini (Livorno 1779-Fiesole 1858), frequentava dal 1807 l'Accademia di Belle Arti di Firenze. Nel 1811 ottenne una borsa dalla corte fiorentina per proseguire i suoi studi a Roma. Alla mostra del 1809 presentò sette disegni di uomini illustri italiani; per la sua biografia successiva cfr. voce a cura di Clarissa Morandi in *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, II, 895.

⁴¹ Rosa Mezzera (Bergamo 1791-Roma 1826?), nel 1806 aveva ottenuto, in qualità di allieva dell'Accademia di Brera, il pensionato a Roma, dove riscosse un discreto successo come pittrice di paesaggio. Nel 1808 fu eletta pittrice di merito dell'Accademia di San Luca di Roma; cfr. voce a cura di Andrea Zanella in *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, II, 916. Alla mostra era presente con tre paesaggi: Veduta dei contorni di Ponte Salara; Le cascatelle di Tivoli; Paese di composizione.



Fig. 2. Pelagio Palagi, Una sala della mostra del Campidoglio del 1809, 1809, Biblioteca Comunale del Archiginnasio, Bologna.

di pittori e scultori, molte delle quali erano già state precedentemente presentate al pubblico romano, il catalogo riporta anche la presenza di disegni architettonici, incisioni, medaglie e qualche oggetto prezioso come, ad esempio, un "orologio istoriato" realizzato da Giuseppe Boschi. Per quanto riguarda la presenza dei diversi generi, nel campo della pittura si profila una sostanziale parità numerica tra quadri a soggetto storico (29) e paesaggi (31). Cospicuo è anche il numero dei ritratti, così come risulta considerevole la partecipazione – e il successo – della pittura che in modo sommario potremmo chiamare di genere: dai quadri di animali di Wenzel Peter, boemo ma attivo a Roma già a partire dagli anni settanta del secolo precedente, alle opere di Hortense Lescot e di François Marius Granet. Inoltre erano esposte copie di opere del passato, come alcune riproduzioni delle logge Vaticane dell'incisore belga de Meulemeestre, o, nel campo della scultura, una copia della Medusa Rondanini di Felice Festa. I quindici

artisti che sono elencati nella sezione scultura del catalogo avevano presentato medaglie, cammei, ritratti, sculture e bassorilievi, in marmo o in gesso, di soggetti prevalentemente antichi, con l'eccezione di Aimé Milhomme che presentava due fregi celebranti episodi napoleonici.

La rappresentatività degli artisti presenti in mostra può essere misurata confrontandola con alcuni dati coevi sul mondo artistico romano di quegli anni. I nomi, tranne alcune eccezioni, risultavano già presenti nel ben più esteso *Catalogo degli artisti stabili, o attualmente dimoranti a Roma*, pubblicato da Giovanni Gherardo de Rossi nelle *Memorie enciclopediche romane sulle Belle Arti, Antichità etc.* di Giuseppe Antonio Guattani.⁴² Questo elenco, steso nei mesi immediatamente precedenti l'arrivo dei francesi nella capitale pontificia con lo scopo esplicito di servire "da specchio" per i "ricchi amatori, esteri principalmente" e dunque a sostegno del mercato artistico, dimostra quanto il mondo artistico romano, dopo la breve

⁴² "Catalogo degli artisti stabili o attualmente dimoranti a Roma, disposti per ordine di alfabeto", *Memorie enciclopediche romane sulle Belle Arti, Antichità etc.*, IV, [1808], 140-158; per l'attribuzione a G. G. De Rossi di questo elenco, dedicato al barone Schubart, plenipotenziario di Danimarca a Roma, cfr. Serenella Rolfi, "Roma 1793: Gli studi degli artisti nel *Giornale di viaggio di Sofia Albertina di Svezia*", in *La*

città degli artisti nell'età di Pio VI, eds. Liliana Barroero & Stefano Susinno, *Roma moderna e contemporanea* 10 (2002): 113-153, 51. Da notare che questo elenco fu ripubblicato in traduzione tedesca nel "Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der bildenden Kunst", eds. Friedrich Sickler & Johann Christian Reinhardt in Rom, III (Leipzig, 1810-1811; ristampa anastatica, Leipzig, 1984), I, 265-279.

esperienza repubblicana del 1798/99, fosse di nuovo caratterizzato dalla presenza di maestri provenienti da tutte le nazioni. De Rossi ci fornisce l'identità di più di 400 artisti attivi a Roma, tra pittori, scultori, architetti, mosaicisti e incisori. Dall'elenco emerge che, dopo quello italiano, il gruppo nazionale numericamente più sostanzioso era quello tedesco, seguito dal francese, mentre risulta scarsissima la presenza di pittori britannici, che tanto avevano influenzato l'arte a Roma nel secolo precedente. Come si è visto gli inglesi erano del tutto assenti dalla mostra, fatto ovvio vista l'ostilità in atto tra il Regno Britannico e la Francia napoleonica. Non erano rappresentati neppure gli artisti provenienti dalla penisola iberica, la cui numerosa presenza nella città è viceversa segnalata da De Rossi. L'assenza in questo caso è spiegabile con l'episodio dell'arresto nell'estate del 1809 di un gruppo di artisti spagnoli, rei di essersi rifiutati di giurare fedeltà al nuovo re Giuseppe Bonaparte. Imprigionati a Castel Sant'Angelo furono liberati per intercessione diretta di Antonio Canova.

Il numero dei nominativi del *Catalogo degli artisti* di de Rossi non è lontano dai 435 studi, specializzati nei diversi rami della produzione artistica, di cui avrebbe parlato de Gérando l'anno seguente, nel novembre 1810, in un rapporto inviato alla Consulta straordinaria sullo stato attuale delle arti a Roma. In questa occasione de Gérando sottolineò quanto le arti del disegno non solo erano state parte della "gloire" di Roma ma anche un ramo dell'attività produttiva di fondamentale importanza economica e sociale per l'intera città:

Le Tableaux comprend 435 ateliers, et si l'on considéré qu'un grand nombre d'entre eux est pères de famille, que chacun emploie un nombre plus, ou moins considérable d'ouvriers, que la matière mise en œuvre, donnent aussi souvent occasions à divers genres d'industrie; si l'on considère que les produits sont presque tous d'une assez grande va-

⁴³ ASR, *Consulta straordinaria per gli Stati Romani*, reg. 4, Rapport de Gerando, c. 1. Molto simili sono le osservazioni del conte Philippe-Camille-Casimir-Marcellin de Tournon nel capitolo intitolato «Des produits des beaux arts considérées sous le rapport commercial» del suo *Etudes statistiques sur Rome et la partie occidentale des états Romains*, (Paris, 1831), 17-22: on peut évaluer à 4 ou 500 le nombre de personnes qui, à cette époque de malheurs publics et de souffrances étaient employées à des applications secondaires des arts de dessin. Per de Tournon a Roma cfr. Bruno Foucart, "Mon plus jeune et meilleur Préfet", in catalogo della mostra *Camille de Tournon. Le Préfet de la Rome napoléonienne (1809-1814)* (Paris, 2001), 11-23.

leur, on comprendra que les arts de dessin occupaient une partie considérable de la population de Rome, et aient une des principales ressources de sa richesse.⁴³

I 64 artisti che parteciparono alla mostra del 1809 rappresentavano, quindi, un campione non completo, ma tuttavia significativo per quantità e qualità delle presenze, del variegato e cosmopolita universo artistico romano, la cui particolarità già nel secolo precedente era stato individuato nel fatto che nessuna scuola e nessuna istituzione accademica fosse l'egemone. Solo Roma vera e propria accademia del mondo, permetteva la concorrenza e l'emulazione tra le scuole e le nazioni, elementi considerati essenziali per il progresso e il rinnovamento artistico. Come scrisse un anonimo commentatore della mostra del 1809, sulla rivista svizzera *Miszellen für die neueste Weltkunde*, a Roma "la concorrenza di artisti provenienti da tutte le nazioni" aveva impedito l'affermazione di un gusto convenzionale, alla moda, dettato dalle singole accademie e dai loro direttori, rendendo gli artisti liberi come in una Repubblica.⁴⁴

Per misurare più da vicino quanto la mostra romana sia stata effettivamente un momento di emulazione internazionale appare utile partire da alcuni confronti artistici presenti, ricostruibili attraverso le notizie fornite dal catalogo a stampa e resi espliciti dal discorso critico nato intorno all'evento espositivo. La lettura incrociata di alcune recensioni apparse sulla stampa permette di rintracciare i confronti interni alla mostra più significativi: il primo di questi articoli è una presentazione della mostra di Filippo Aurelio Visconti apparsa sul *Giornale del Campidoglio* nel dicembre del 1809;⁴⁵ il secondo è la già citata recensione sul *Morgenblatt* attribuibile a Carl Graß; e infine analizzeremo un lungo e criticamente impegnato articolo, anonimo, apparso sulla rivista svizzera *Miszellen für die Neueste Weltkunde*.⁴⁶

⁴⁴ "Über die Kunstaussstellung auf dem Kapitol", *Miszellen für die neueste Weltkunde* II (1810): n. 1, 2-4; n. 2, 6-8; n. 3, 11-12. L'articolo è firmato con la sigla "E.P.". La rivista fu pubblicata da Heinrich Zschokken dal 1807 al 1813 ad Aarau in Svizzera.

⁴⁵ Visconti, "Lettere nelle quali si dà conto delle opere". Da notare che Visconti in questa *Lettera* parla solo delle opere pittoriche, annunciando in conclusione una continuazione nei numeri successivi della rivista, dove però non se ne trova traccia; una minuta dell'articolo di Visconti si trova in BAV, *Autografi Ferrajoli, Miscellanea Visconti*, n. 4293.

⁴⁶ Vedi nota 44.

La critica coeva riservò, ovviamente, il primo piano alla pittura di storia, il genere allora considerato più importante. Pur tenendo conto delle valutazioni differenti, emerge che le opere che avevano riscosso maggiore successo erano quelle di Gaspare Landi, di Jean-August-Dominique Ingres e di Gottlieb Schick, seguiti dalle tele di Joseph François Ducq e di Christian Faedder Hoyer.

Gaspare Landi presentò in mostra il grande quadro "La morte di Camilla", considerato dal commentatore delle *Miszellen* una delle opere migliori in mostra, in particolare per il colore "soave e armonico" della figura di Camilla (Fig. 3).⁴⁷ Filippo Aurelio Visconti, sul *Giornale del Campidoglio*, dedicò invece maggiore attenzione all'altra opera a soggetto storico presentata da Landi, "Malatesta ed Orazio Baglioni mandati in esilio", definita "sorprendente", in quanto rappresentava la scena rispettando "costume e architettura del tempo" e "con una semplicità, e con una grazia, che non isconverrebbe a Leonardo".⁴⁸

Il successo maggiore sembra, però, l'abbia riscosso Gottlieb Schick con il suo "Apollo tra i pastori", opera già esposta l'anno precedente nel palazzo del vescovo Haeffelin su via del Corso in una mostra personale dell'artista (Fig. 4). "L'Apollo" fu lodato dai critici coevi, che ne scrissero a più riprese, per la duplice competenza mostrata dall'artista nella pittura di paesaggio e nella pittura di storia, nonché per la pluralità dei sentimenti raffigurati dal pittore tra gli ascoltatori della poesia di Apollo, tanto che, come scrisse Visconti, il quadro "se ha difetto, ha quello di dividere l'attenzione di chi lo riguarda in troppi oggetti tutti dipinti con egual forza, e valore".⁴⁹ Schick, in una lettera alla sorella, racconta di aver ricevuto dopo la chiusura della mostra "il premio e la corona" da due deputazioni, una francese

e una italiana, ma soprattutto commissioni per un anno "tutte ben pagate". Anche "carrozza e cavallo ora saranno possibili", aggiungeva soddisfatto.⁵⁰ La mostra fu indubbiamente un successo per il pittore, per quanto riguarda, però, il suo riferimento all'assegnazione di un premio si deve notare che si tratta dell'unico accenno finora noto di una qualche forma di premiazione ufficiale in occasione della mostra.

Tra i quadri di storia sono da ricordare, inoltre, un quadro del pittore belga Joseph François Ducq dipinto per il suo protettore, il vice-re d'Italia Eugène de Beauharnais, che rappresentava "La forza dell'amicizia", soggetto spiegato nel catalogo della mostra con il riassunto di un racconto di Luciano della lotta mortale dei due amici Belite e Baste con un leone.⁵¹ Secondo l'anonimo commentatore delle *Miszellen* il quadro ricordava la pittura di Rubens e del suo tempo, nobilitata dagli ideali antichi. Il dipinto del danese Christian Hoyer, la "Morte di Socrate", fu stimato soprattutto per la sua composizione rigorosa. Una significativa discrepanza di giudizio critico si verifica a proposito del quadro di più grandi dimensioni presentato in mostra, "l'Incontro di Enea con Didone agli Elisi" del prussiano Friedrich Rehberg. Mentre Visconti esprime un giudizio positivo, il critico delle *Miszellen* lo considera scadente, troppo "teatrale" e privo di "conoscenze scientifiche" tanto nel colore che nel disegno.

Un confronto ancora più stringente si verificò intorno a due quadri di Ingres e Landi. Nella mostra, infatti, si poteva ammirare un'opera del pittore francese, indicata nel catalogo del 1809 come "Donna nuda", oggi nota come "La dormeuse de Naples", comprata, come abbiamo visto, da Murat ma su cui non si hanno notizie circa il destino successivo al 1815.⁵² Co-

⁴⁷ Il quadro, commissionato da don Pietro Gabrielli, oggi è in collezione privata; cfr. Stefano Grandesso, scheda in *Maestà di Roma*, 141.

⁴⁸ L'opera fu commissionata insieme ad una tela di Camuccini da un discendente della famiglia Baglioni per il suo palazzo a Perugia; sulla commissione Baglioni, cfr. Stella Rudolph, *Giuseppe Tambroni e lo stato delle Belle Arti in Roma nel 1814* (Roma, 1982), 54-55.

⁴⁹ Visconti, *Lettere nelle quali si dà conto delle opere*, 290. Il quadro eseguito dal 1806 al 1808 e acquistato da Johann Friedrich Cotta poco prima della morte del pittore, avvenuta nel 1812, è oggi conservato nella Staatgalerie di Stoccarda; nel catalogo della mostra *Gottlieb Schick: ein Maler des Klassizismus*, eds. Ulrike Gauss & Christian von Holst (Stuttgart, 1976) si trova una utile an-

tologia dei brani critici dedicati al quadro; per ulteriore bibliografia rimando alla mia scheda in *Maestà di Roma*, 129.

⁵⁰ Lettera del marzo 1810, cito da *Gottlieb Schick*, 40.

⁵¹ Per Joseph François Ducq, a Roma dal 1807ca. fino al 1813, cfr. Denis Coekelberghs, *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1830* (Bruxelles-Roma, 1976), 387-389, dove si segnala tra le poche opere conosciute del periodo romano del pittore un disegno *Homme combattant un lion* (Bruges, Musée Groeninge) eseguito, secondo una nota presente sul foglio, in vista di un quadro per Eugenio de Beauharnais.

⁵² Il quadro, in realtà, avrebbe dovuto essere spedito da Ingres come *envoi* annuale a Parigi, ma la partenza fu rimandata, secondo il direttore dell'Accademia di Fran-



Fig. 3. Gaspare Landi, *La morte di Camilla*, 1809, Collezione privata, Roma.



Fig. 4. Gottlieb Schick, *Apollo fra i pastori della Tessaglia*, 1806-1808, Staatsgalerie Stuttgart.

me pendant di questa opera, oggi conosciuta solo attraverso alcuni schizzi preparatori (Fig. 5) e una replica tardiva (Londra, Victoria and Albert Museum), Ingres eseguì qualche anno dopo la "Grande Odalisca" che, però, non fece in tempo a consegnare ai committenti, travolti dai cambiamenti politici del 1814-1815. Nella tela esposta a Roma nel 1809, secondo Visconti, "meritatamente si ammira la vivacità, la grazia, colla quale è dipinta la donna nuda, che dorme, di grandezza naturale" e "oltre il buon disegno, sorprende la forza, colla quale sono dipinti i drappi, che formano il campo del quadro".⁵³ Un quadro con un soggetto quasi analogo era la "Donna nuda giacente" di Gaspere Landi (Fig. 6), un esempio della "delicatezza, e forza insieme nel colorire" che distingueva la pittura di questo artista, sempre secondo Visconti.⁵⁴ Un simile confronto tra il disegno di Ingres e il colore di Landi emerge anche dall'articolo delle *Miszellen*, dove però il soggetto di per sé viene fortemente criticato per la sua eccessiva componente erotica.

Serrato fu anche il confronto nell'ambito della pittura di ritratto, dove si confermò il protagonismo di Landi, Schick e Ingres. Spiccava il doppio ritratto delle figlie di Humboldt, opera di Schick, "da tutti commendato per la vivezza, che fa sembrarle animate", per la unione sentimentale tra le due fanciulle e il paesaggio che si vede sullo sfondo (Fig. 7).⁵⁵

La ricerca di un nuovo rapporto tra la figura ritratta e il paesaggio viene affrontato anche

da Ingres nel famoso ritratto dell'amico Granet (Fig. 8).⁵⁶ Visconti lo definì "imitante lo stile fiammingo", lodandone altresì la vivacità e il colorito.⁵⁷ Purtroppo non sono stati finora individuati i due ritratti di Landi (di mons. Ramera e del chirurgo Scisco), definiti, dalle *Miszellen* tra i migliori visibili in mostra, anche se più per il colorito che per lo studio del "caratteristico". Una notevole attenzione attirarono anche i ritratti di Hortense Lescot, che ne aveva esposti ben cinque. Peraltro il suo successo alla mostra fu legato soprattutto ai quadri con soggetti popolari, come "I pifferai".⁵⁸

La mostra del 1809 fu caratterizzata anche dalla cospicua presenza di opere per le quali i critici contemporanei stentavano a trovare una denominazione adeguata: quadri graziosi "che chiamerò di costumi", come scrisse Visconti. Qualche anno più tardi Giuseppe Tambroni, già direttore dell'Accademia del Regno d'Italia di Palazzo Venezia, parlerà di "genere grazioso".⁵⁹ Carl Graß, invece, li definì "studi dalla natura che possono essere considerati parte della pittura di storia".⁶⁰ Ancora diversa la descrizione fornita dall'autore anonimo sulle *Miszellen*, dove si parla di "Karakterbilder", scene della vita reale degne della definizione di opere d'arte solo se, appunto, colgono aspetti caratteristici di un popolo. D'altra parte proprio in questo nuovo genere era individuata la possibilità di un profondo rinnovamento artistico: in queste opere, si legge sempre sulle *Miszellen*, "la natura vuole essere

cia, Lethière, a causa delle cattive condizioni di salute del pittore; cfr. Georges Vigne, "Ingres e la corte di Napoli", in *Civiltà dell'Ottocento*, vol. *Cultura e società*, 79-82; Ingres deplorò la perdita di questa tela, che considerò ancora nel 1831 una delle sue opere migliori, cfr. Daniel Ternois, "Lettres d'Ingres à Marcotte d'Argenteuil. Dictionnaire", *Archives de l'Art français, nouvelle périodique* 36 (2001): 89-90. Sul quadro vedi ora: Vincent Pomarède & Stéphane Guégan, "Eros ingresque", in catalogo della mostra *Ingres 1780-1867*, eds. Vincent Pomarède, Stéphane Guégan, Louis Antoine Prat & Éric Bertin (Paris, 2006), 178-179.

⁵³ Visconti, *Lettere nelle quali si dà conto delle opere*, 290.

⁵⁴ Ibid., "La Donna dormiente" è molto probabilmente da identificare con "l'Alcibiade che sorprende una giovane greca", del 1805, oggi al Museo di Budapest. Nelle *Miszellen* il quadro viene descritto come "eine liegende nackte weibliche Figur; ein Jüngling hebt den Vorhang auf, welcher den Hintergrund des Bildes ausmacht, und betrachtet sie mit lüsternen Blicken. Bei ihm ist eine alte Frau, welche ihm den Weg gezeigt zu haben scheint"; *Über die Kunstausstellung auf dem Kapitol*, 3. Un dipinto di Landi, con analogo soggetto, viene descritto in una recensione entusiasta nelle *Memorie enciclopediche romane sulle Belle Arti, Antichità etc.*, I, [1806]: 17-20; cfr. inoltre Brigitta Cifka, "Il dipinto di Gaspere Landi nel Museo delle Belle Arti di Buda-

pest", *Strenna Piacentina* (1996): 111-114. Ringrazio Stefano Grandesso per avermi segnalato l'opera.

⁵⁵ Visconti, *Lettere nelle quali si dà conto delle opere*, 290. "Adelheide e Gabriella von Humboldt", olio su tela, già a Berlino, Schloß Tegel, distrutto nel 1945.

⁵⁶ Per il Ritratto di Jean-August-Domenique-Ingres (Musée Granet, Aix-en-Provence) e la questione di una eventuale partecipazione di Granet alla concezione ed esecuzione del paesaggio, cfr. la scheda a cura di Denis Coutagne in *Maestà di Roma. Da Ingres a Degas*, (Roma, 2003), 493-494 e Vincent Pomarède, "Les François en Italie", in *Ingres 1780-1867*, 186-187.

⁵⁷ Ingres presentò anche un secondo ritratto, molto probabilmente da identificare in quello di Madame Duvaucy, oggi nel Musée Condé di Chantilly.

⁵⁸ Oggi in collezione privata; cfr. Rudolph, *Giuseppe Tambroni*, tav. 14. Antoniette-Cécile-Hortense Haudebourt-Lescot (Paris, 1784-1845), allieva di G.G. Lethière, soggiornò a Roma dal 1809 fino al 1816, dove frequentò anche i corsi dell'Accademia di Francia e fu nominata membro dell'Accademia di San Luca; cfr. scheda di Véronique Moreau in *Maestà di Roma*, vol. *Da Ingres a Degas*, 477.

⁵⁹ Ibid., 62.

⁶⁰ [Graß], *Kunstausstellung auf dem Kapitol*, 19: "Studien nach der Natur die als zum Historischen gehörend angesehen werden können".

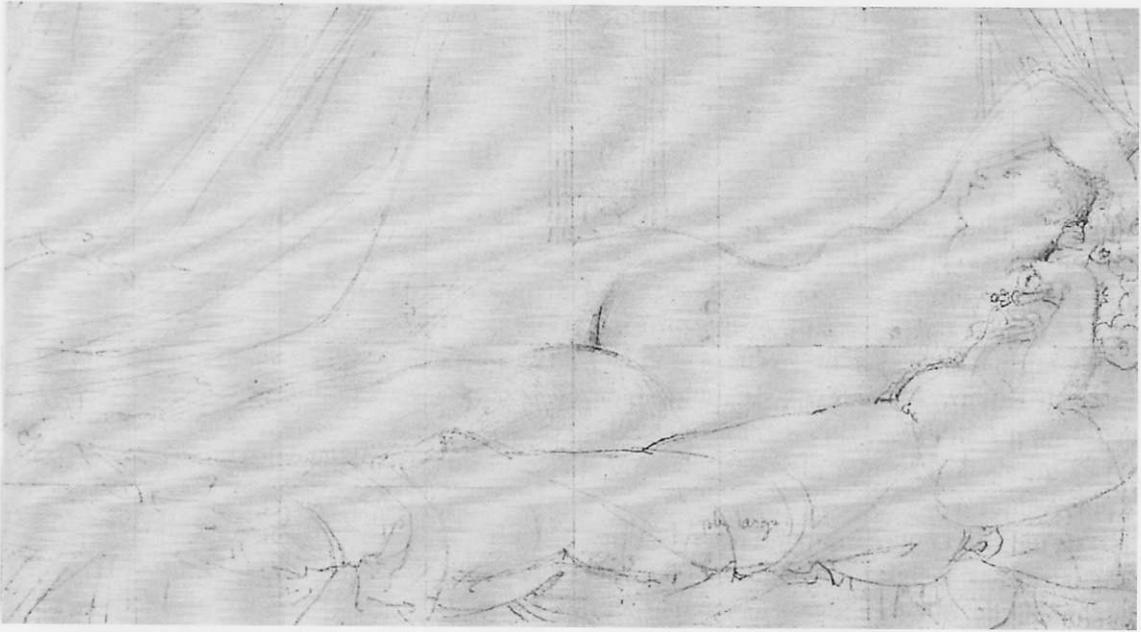


Fig. 5. Jean-August-Dominique Ingres, Studio per la Dormeuse de Naples, 1808 ca., Collezione privata.



Fig. 6. Gaspare Landi, Venere, Szépművészeti Múzeum, Budapest.



Fig. 7. Gottlieb Schick, *Adelheid e Gabriele von Humboldt*, 1809, già Berlin, Schloss Tegel, distrutto nel 1945.

colta con particolare ingenuità e tutto quello che ricorda la maniera, la convenzione e un insegnamento errato, se possibile trova qui ancora meno posto che in ogni altra occasione”.⁶¹ Le differenze nella definizione di questi nuovi soggetti pittorici fanno intravedere, forse più della discussione sulle opere dei generi maggiori, l’aprirsi di posizioni culturali distanti e l’avvio di un dibattito che acquisterà sempre maggior peso con il progredire del secolo. Oltre alle opere della Lescot, venivano raccolti – con rilievi critici diversificati – sotto questo nuovo genere anche i quadri di Granet (“La comunione dei primi cristiani nelle catacombe”, “Beatrice Cenci condotta al patibolo”, “Interno del chiostro della Certosa di Roma”) e di Ludwig Guttenbrun (“Ritratto di artista romano con chitarra” e “Ritratto di un vescovo greco in atto di dare la benedizione”).

⁶¹ “Es versteht sich von selbst, daß in Werken dieser Gattung die Natur mit ganz besonderer Unbefangenheit aufgefaßt sein will; und alles, was an Manier, Konvention, und an eine falsche Schule erinnert, ist, wenn es möglich ist, weniger noch als sonst irgendwo an seinem Platze”; *Über die Kunstausstellung auf dem Kapitol*, 7.

⁶² Cfr. Stefano Susinno, “Echi della pittura di paese nella stampa periodica romana del primo Ottocento”, in *Corot, un artiste et son temps*, Actes du colloque, Académie de France, eds. Chiara Stefani & Vincent Pomarède & Gérard de Wallens (Roma, 1996), 457-473.

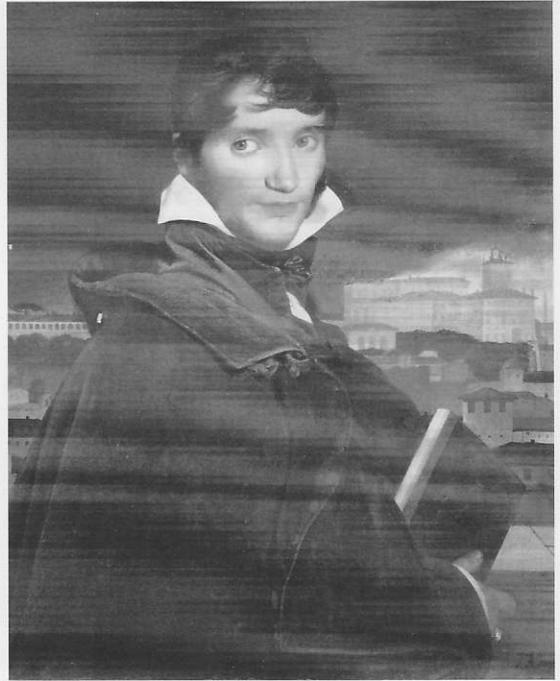


Fig. 8. Jean-August-Dominique Ingres, *Ritratto di Marius Granet*, 1807, Musée Granet, Aix-en-Provence.

Come già ho accennato, una parte consistente della mostra era composta dalla pittura di paesaggio, caratterizzata dalla tensione tra mito e natura, tra paesaggio d’invenzione e veduta, dominante in quegli anni.⁶² Nicolas Didier Boguet, ad esempio, accanto a un grande “Paesaggio d’autunno con un tempio di Bacco e figure danzanti” – dipinto per il re di Spagna – espose un paesaggio con *Angelica e Rinaldo* e due vedute, una del Lago d’Albano e la seconda in cui è raffigurata la Cappella di San Romualdo nel bosco di Camaldoli in Toscana.⁶³ Risulta evidente l’intenzione di Boguet di presentarsi al pubblico romano con una gamma di paesaggi quanto più ampia possibile, scelta riscontrabile anche in altri artisti come la bergamasca Rosa Mezzera. Altri invece, come Verstappen, il russo Matvev, Chauvin, Francesco Cadet (nato a Santo

⁶³ Un “Paesaggio d’autunno” con un tempio di Bacco e figure danzanti di Boguet, datato 1808, è conservato presso il Museo di Capodimonte di Napoli; Marie-Madeleine Aubrun, “Nicolas-Didier Boguet (1755-1839). Un émule du Lorrain”, *Gazette des Beaux Arts* 83 (1974): 319-336, in part. 331; Giulia Fusconi, “Nicolas-Didier Boguet ‘le doyen des peintres français à Rome’”, in *Corot, un artiste et son temps*, 501-525, in part. 507 e nota 30.



Fig. 9. Christian Daniel Rauch, Addio di Icaro da Ulisse e Penelope, 1807, Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung preußischer Kulturbesitz.

Domingo ma di formazione romana) esposero solo vedute, anche se prevalentemente di luoghi fortemente evocativi del mito e della storia classica.

Nel campo della scultura la partecipazione fu un po' meno significativa. Dominano la scena gli stranieri, soprattutto nordici, tanto che l'opera più lodata dalla critica è il "Bacco" dello svedese Gustav Goethe, "senza dubbio tra le cose migliori prodotte dall'arte scultorea dei nostri tempi", si legge sulle *Miszellen*.⁶⁴ Ammirato fu anche un bassorilievo in gesso di Rauch (Fig. 9), citato nel catalogo a stampa con il titolo "Il pudore", raffigurante la scena "dell'Addio di Icaro da Ulisse e Penelope", secondo un racconto di Pausania.⁶⁵ Anche Aimé Milhomme presentò due bassorilievi in gesso, dedicati però alla storia contemporanea celebrando due episodi della vita di Napoleone: "L'imperatore Napoleone che passa il Danubio" e "il Giuramento della Confederazione del Reno".⁶⁶

Tra le opere degli scultori italiani sono da segnalare la "Sardegna" o "Abbondanza" di

Felice Festa per il Monumento di Placido Benedetto di Savoia (collocato poi nella cattedrale di Sassari), figura che domina il centro del disegno di Palagi, sopra citato (Fig. 10). A questa figura si può affiancare quella della "Melancolia", gesso per la statua scolpita da Joseph Charles Marin per un monumento in ricordo di Christine Boyer, prima moglie di Luciano Bonaparte oggi nella cattedrale di Canino.⁶⁷

L'assenza di opere di Canova (evocato da un busto di Gaetano Monti, oggi a Bologna, Accademia di Belle Arti) e la partecipazione di Thorvaldsen solo con alcuni esempi della sua produzione ritrattistica, impedivano alla mostra in Campidoglio di essere il palcoscenico di un confronto diretto tra i due massimi esponenti della scultura romana del momento, spia forse anche questa di una profonda diffidenza verso la nuova forma di promozione introdotta dai francesi.

Tuttavia la scelta di Thorvaldsen di esporre tre busti-ritratto molto diversi tra loro (Ida Brun; Conrad Rantzau-Breitenburg; barone

⁶⁴ *Über die Kunstausstellung auf dem Kapitol*, 11; il gesso per una scultura colossale di "Meleagro", eseguito da Goethe viene presentato dalle *Memorie enciclopediche romane sulle Belle Arti, Antichità etc.* I, [1806]: 141-143 in un articolo elogiativo, corredato da una incisione della statua.

⁶⁵ Del bassorilievo, già eseguito nel 1807, era prevista l'esecuzione in marmo ma oggi non si ha più notizia né del gesso né della versione in marmo. Ci rimane solo un disegno, firmato "C. Rauch fecit in Roma 1807", inviato dallo scultore a Berlino nel 1810 per l'esposizione dell'Accademia di belle arti; cfr. Jutta von Simson, *Christian Daniel Rauch: Œuvre-Katalog* (Berlino, 1996), Kat. 16, 55.

⁶⁶ Accanto a questi bassorilievi Milhomme espose un ritratto di Torquato Tasso; un ritratto del generale Baldas-

sarre Miollis; un ritratto in marmo del governatore conte Miollis (marmo) e una Psiche in gesso. Per Milhomme a Roma cfr. Alessandra Imbellone, "'Travaux d'émulation' degli scultori dell'Accademia di Francia a Roma nel primo decennio del XIX secolo", *Neoclassico* 22 (2002): 7-30.

⁶⁷ Su questa e altre commissioni di Luciano Bonaparte a Marin, cfr. Gérard Hubert, "A propos d'un 'ami' de Clodion: Marin en Italie", in *Clodion et la sculpture française de la fin du XVIIIe siècle*, actes du colloque, Musée du Louvre, 20-21 marzo 1992, sous la direction de Guilhem Scherf (Paris, 1993), 85-118; Luciano Bonaparte. *Le sue collezioni d'arte. Le sue residenze a Roma, nel Lazio, in Italia (1804-1840)*, ed. Marina Natoli (Roma, 1995), ad indicem.

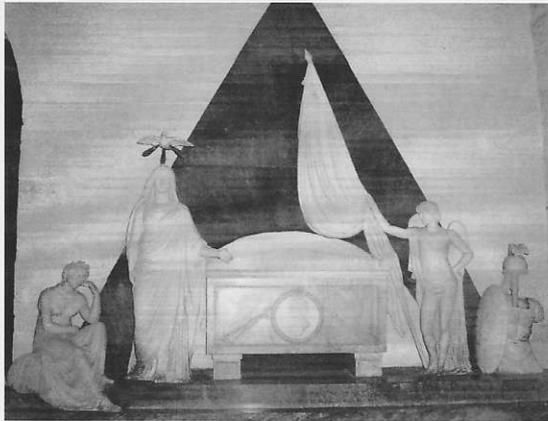


Fig. 10. Felice Festa, Mausoleo del principe Placido Benedetto di Savoia, conte di Moriana, Duomo di San Nicola, Sassari.



Fig. 11. Bertel Thorvaldsen, Ida Brun, 1809, Thorvaldsen Museum, Copenhagen.

Herman Schubart, oggi tutti al Museo Thorvaldsen di Copenaghen), esempi paradigmatici di tre diverse concezioni del ritratto, come hanno sottolineato de Majo e Susinno, può es-

sere letta come un tentativo da parte dello scultore danese di presentare da comune al pubblico la sua capacità di sviluppare con soluzioni diverse un aspetto importante della sua produzione (Fig. 11). Si tratta di una scelta riscontrabile più esplicitamente anche in altri artisti presenti alla mostra, basti pensare all'accennato caso di Boguet, che riprende un elemento tipico della presentazione delle opere negli studi, caratterizzata, appunto, non tanto dalla occasionale presenza di grandi capolavori ma dalla possibilità per il visitatore di ammirare la produzione dell'artista in tutta la sua varietà espressiva.

Per concludere rimane da chiedersi, se all'interno dei molteplici rimandi e confronti che si sono verificati in occasione della mostra, sia possibile leggere i contorni di scelte stilistiche nazionali, di un progetto preciso di presentarsi in questa occasione come gruppo riconoscibile; quanto cioè questa occasione di confronto internazionale abbia avuto un ruolo in quella ridefinizione del mondo artistico romano per gruppi nazionali che avrebbe caratterizzato i successivi decenni del XIX secolo. La diversa fortuna critica degli artisti e il destino diseguale delle opere, come abbiamo visto in parte conservate in luoghi prestigiosi e in parte scomparse o comunque non più rintracciabili, rende oggi alquanto arduo ripercorrere simili orientamenti di gruppo.

Il problema della riconoscibilità e della valutazione dei linguaggi nazionali viene posto, comunque, a conclusione del suo articolo, anche dal commentatore delle *Miszellen*. L'autore distingue tra la scuola francese, italiana e tedesca, individuando, con un'evidente ottica «militante», in quest'ultima le «speranze per un futuro miglior» dell'arte, in virtù della ricerca di un linguaggio semplificato e purificato. In questa, come in altre letture critiche sopra riportate, traspare la vicinanza all'estetica humboldtiana dell'autore. È da notare, a questo proposito, che un nucleo consistente degli artisti nordici presenti in mostra, Schick, Koch, Thorvaldsen, Graß, Rauch e Goethe, erano legati al circolo di Wilhelm von Humboldt e di sua moglie Carolina, aderendo, anche se con modalità differenti, alla idea di un rinnovamento dell'arte tedesca, da attuare a Roma, attraverso lo studio dell'arte greca e in aperto rifiuto, politico e culturale, della scuola francese.⁶⁸

⁶⁸ Humboldt era stato a Roma dal 1802 al 1808 in qualità di rappresentante diplomatico della Prussia; la moglie

Caroline vi rimase fino al 1810. Su Humboldt e gli artisti del suo circolo romano cfr. Clemens Menze, "Wilhelm

La mostra del 1810. Una "avventurosa associazione"

Nell'estate dell'anno successivo l'esperienza della mostra collettiva in Campidoglio fu ripetuta ma con modalità e anche finalità molto diverse.

Questa volta l'esposizione era parte integrante dei festeggiamenti indetti per celebrare l'onomastico dell'Imperatore, San Napoleone, il 15 agosto. Per quel giorno le celebrazioni prevedevano un *Te Deum* al Pantheon, una corsa di cavalli a piazza Navona, una spettacolare illuminazione della Cupola di San Pietro, una Girandola a Castel Sant'Angelo e la sera un ballo nel mausoleo d'Augusto. Ma già il giorno precedente la festa era stata aperta con l'inaugurazione di una grande mostra di opere d'arte e di manifatture in Campidoglio:

Il giorno 14 a due ore dopo mezzo giorno S.E. il signor conte Miollis Governatore Generale accompagnato dal signor baron de Gerando membro della Consulta, dal Prefetto, dal direttore di Polizia, dal Maire della Città fecero nel Campidoglio l'apertura delle sale di esposizione degli oggetti d'arte, e de' prodotti d'industria.

Questa esposizione fu uno spettacolo del tutto nuovo, ed attirò un immenso numero di tutt'i generi d'arti, e manifatture de' due dipartimenti [*Trasimeno e Tevere*].⁶⁹

La complessa struttura dell'esposizione del 1810, articolata in diverse sezioni, è documentata dal *Catalogo de' prodotti delle arti belle, e di tutte le arti, e manifatture di necessità, di comodo, e di lusso degli stati romani esposti in Roma*, stam-

pato per l'occasione.⁷⁰ Nelle consuete sale del Palazzo del Senatore in Campidoglio, oltre alla mostra di pittura, scultura ed architettura, erano visibili anche le opere dei partecipanti al concorso Balestra, indetto dall'Accademia di San Luca, e i disegni dei vincitori degli ultimi due concorsi della "Scuola del Nudo". Il percorso continuava con i "prodotti relativi agli oggetti di necessità, di comodo e di lusso delle arti e delle manifatture degli Stati Romani" presentati da ben 137 espositori, mentre "lungo alle falde del Campidoglio, in un gran numero di botteghe simmetricamente disposte", e appositamente costruite per l'evento, si svolgeva una fiera.⁷¹ Era, inoltre, prevista l'apertura dei musei capitolini "alla pubblica ammirazione", trasformando, così, l'intero colle in un luogo dedicato alla celebrazione delle arti.

Si moltiplicano anche le premiazioni. Il 16 agosto si celebra la distribuzione dei premi ai vincitori del concorso Balestra, secondo la tradizionale solenne cerimonia con musica e poemi arcadici, durante la quale le medaglie furono consegnate ai giovani artisti personalmente dal governatore Miollis.⁷² In questa occasione de Gerando tenne un discorso con il motto *Graecia ne nomen diminuat Latiuo*, teso a ribadire la centralità di Roma "capitale delle arti nell'universo" e il suo primato anche storico sulla Grecia, che avrebbe importato le arti originariamente nate "dall'Etruria, dalla Magna Grecia, dalla Sicilia".⁷³ Un discorso programmatico che, oltre al suo contenuto estetico e ideologico, sembra volesse rassicurare gli

und Caroline von Humboldt in Rom. Anreger, Auftraggeber, Berichterstatter", in *Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit. 1770-1830. Aufsätze*, ed. Christian von Holst (Stuttgart, 1993), 71-87; Ernst Osterkamp, "Wilhelm und Caroline von Humboldt und die deutschen Künstler in Rom", in *Zeichnen in Rom 1790-1830*, eds. Margret Stufmann & Werner Busch (Köln, 2001), 247-275.

⁶⁹ *Giornale del Campidoglio* n. 107 (15 agosto 1810): 377. ASR, *Miscellanea del governo francese*, cas. 24, fasc. 8, *Feste pubbliche 1810*, contiene preventivi e conti riguardanti le varie parti della festa, tra cui l'allestimento delle sale per l'esposizione e la consegna del premio Balestra.

⁷⁰ *Catalogo de' prodotti delle arti belle, e di tutte le arti, e manifatture di necessità, di comodo, e di lusso degli stati romani esposti in Roma nel palazzo maggiore del Campidoglio in occasione del giorno onomastico di Napoleone I. Imperatore de' Francesi, Re d'Italia e Protettore della confederazione del Reno ec.ec.ec. (Roma, [1810])*. Sulla mostra del 1810 cfr. anche il mio intervento "Roma visiva di artisti". *Le mostre in Campidoglio durante il periodo napoleonico tra promozione artistica, svuotamento monumentale e ricerca del consenso politico*, in *Corso di storia degli usi del convegno L'impero e organizzazione* (n. 11).

⁷¹ Cfr. "Programma per le feste che la municipalità di Roma darà per celebrare il giorno onomastico di S.M. Imperiale, e Reale", *Giornale del Campidoglio* n. 105 (11 agosto 1810): 369-370.

⁷² Gli artisti premiati erano: Giacomo Maria Conca per la pittura; Carlo Finelli e lo spagnolo Vincenzo Aparicio per la scultura; Gaspare Salvi per l'architettura.

⁷³ *La distribuzione de' premi solennizzata sul Campidoglio li 16 Agosto 1810* [Roma, 1811]. Il *Morgenblatt* ne pubblicò una traduzione tedesca: "Rede des Barons von Degerando, Mitglied der auserordentlichen Consulta, des kais. Istituts, der kais. Akademie zu Turin, der königl. zu Göttingen und München, der zu St. Luca in Rom unter den Arkadiern Biante Illisseo genannt", 1811, n. 61, 12. März, 241-243; n. 62, 246-248; n. 63, 250-252; n. 64, 253-255; n. 65, 258-259. Su questo discorso cfr. Maria Iolanda Palazzolo, "L'Arcadia romana nel periodo napoleonico (1809-1814)", *Roma moderna e contemporanea* 1 (1993, n. 3): 175-188, in part. 183-184; Guido Rebecchini, "Joseph Marie de Gerando e l'orazione in Campidoglio del 16 agosto 1810", in *Le «scuole mute» e le «scuole parlanti»*, 233-250 (con testo integrale del discorso).

ascoltatori del fatto che l'accostamento logistico tra arti del disegno e dell'industria non si traduceva affatto, per il nuovo governo, in una abolizione della netta separazione tra arti belle e arti utili: "Non si sforzi alcuno di dimostrare che quelle arti siano anche utili. L'utile niente aggiunge al bello [...] Non esiste per le cose celesti un valore venale".⁷⁴

Tuttavia, dieci giorni dopo, si svolgeva, nella sala degli Orazi e Curiazi, la consegna dei premi per le migliori manifatture, con una cerimonia che ambiva ad una solennità quasi analoga a quella della celebrazione accademica, prevedendo l'esecuzione di brani musicali e discorsi dello stesso de Gérando e di Vincenzo Colizzi, ispettore generale delle arti e delle manifatture. In questa occasione il "Giornale del Campidoglio" scriveva:

Roma ha dato a se stessa uno spettacolo del tutto nuovo, e interessante. Quelle arti, e quelle manifatture, le quali offrono all'uomo civilizzato gli oggetti di necessità, di comodo, e di lusso non avevano giammai conseguito l'onore di una pubblica premiazione, riserbata dianzi ai soli prodotti delle arti primitive del disegno. Esse, quasi ignorando la loro importanza, e i loro intimi, nobili rapporti colla pubblica felicità, non si riputavano degne di cotanto onore. Tremando hanno elleno asceso le auguste cime del Campidoglio.⁷⁵

Il contenuto dei discorsi tenuti in questa occasione non ci è stato tramandato, ma nell'introduzione del citato catalogo viene indicata programmaticamente da Colizzi la necessità di un più organico legame tra arti del disegno e arti utili, una "avventurosa associazione", come via maestra per "la floridezza dell'industria, la gloria, e la felicità de' Romani Dipartimenti" e per assicurare a Roma un ruolo tra i maggiori centri produttivi europei:

⁷⁴ Cit. in Rebecchini, *Joseph Marie de Gérando*, 243.

⁷⁵ *Giornale del Campidoglio* n. 114 (1 settembre 1810): 407-408; cfr. anche *ibid.*, n. 115 (3 settembre): 411-412: "Nota de' premiati al concorso delle arti, e manifatture di necessità, di comodo, e di lusso, la mattina del 26 agosto 1810", dove viene pubblicato l'elenco dei premiati (tessuti in lana; bussole d'inclinazione e di declinazione e bilancia ordinata dalla commissione de' nuovi pesi e misure).

⁷⁶ *Catalogo de' prodotti delle arti belle*, 4.

⁷⁷ [Carl Graß], "Feyer des 14. und 15. Augusts in Rom, oder das Napoleonsfest", *Morgenblatt für gebildete Stände* n. 220 (13. September 1810): 877-878 e n. 221 (14. September 1810): 883-884. L'impegno di Pacetti risulta confermato da alcuni appunti nel suo *Diario*: "Addì 16 agosto 1810 ho impegnato molti giorni per il concorso Balestra e per l'esposizione in Campidoglio delle tre arti di Pittura, scultura ed Architettura [...] La funzione in Campidoglio riu-

era certamente ben verosimile, che il paese, il quale crea il "Perseo" di Canova, la "Virginia" di Camuccini, il "Calvario" di Landi, valesse ancora tessere il panno di *Sedam*, e di *Wiltshire*, conciare le pelli di *Granoble*, e ad indrappare i mussoli di *Manchester*.⁷⁶

Un "accostamento" che appare figlio piuttosto della cultura illuministico-enciclopedica francese che della cultura romana, alla quale dovette suonare forse addirittura pericoloso, visto il sospetto con cui tradizionalmente considerava una simile contiguità. Una diffidenza che sembra rispecchiarsi anche nella partecipazione meno prestigiosa sul piano artistico all'evento espositivo del 1810.

La documentazione sull'organizzazione dell'esposizione del 1810 giunta a noi è più lacunosa rispetto a quella relativa alla mostra dell'anno precedente. Secondo la testimonianza di Carl Graß, in un articolo sul *Morgenblatt* dedicato ai festeggiamenti in onore di Napoleone, in questa occasione non era stata nominata una commissione internazionale, affidando piuttosto la scelta delle opere allo scultore Vincenzo Pacetti.⁷⁷ Questi, nella sua funzione di camerlengo, era stato effettivamente incaricato dall'Accademia di San Luca di soprintendere allo svolgimento del concorso Balestra e all'organizzazione della esposizione artistica in collaborazione con Colizzi.⁷⁸

Come risulta dal catalogo, il numero degli artisti che parteciparono alla sezione delle arti del disegno non subì variazioni di rilievo: infatti, vi esposero le loro opere 59 maestri. Però solo 18 di questi artisti erano già presenti nel 1809 e tra questi molti, come Schick, Lescot e Granet, parteciparono in tono decisamente minore.⁷⁹ Per il resto si nota un notevole calo della partecipazione internazionale: si contano solo 14 artisti non italiani in tutto, di cui

sci molto brillante e decorosa"; MCRR, Vincenzo Pacetti, *Diario a forma di Rubrica dal 15 maggio 1803 al 1818*, b. 654, n.5, lettera A.

⁷⁸ Rebecchini, *Joseph Marie de Gérando*, 236.

⁷⁹ *Elenco delle opere in pittura, scultura ed architettura; e delle incisioni in Rame, e in pietre dure*, in *Catalogo de' prodotti delle arti belle*, cit. 7-12. Un altro elenco degli artisti e delle loro opere esposte alla mostra del 1810 ce lo fornisce Melchiorre Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova* (Roma, 1823), 352-354. Missirini menziona anche tre modelli di monumenti antichi in sughero, esposti da Antonio Chigi nella sezione arti e manifatture; in aggiunta ai dati forniti dal catalogo a stampa riporta, inoltre, la partecipazione di Gaspare Landi con il *Ritratto di una dama*. Una rapida recensione della mostra in *Memorie enciclopediche romane sulle Belle Arti, Antichità etc.*, V, [1808], 79-80.

quasi la metà (6) francesi. Aumenta, invece, a otto il numero delle donne presenti.⁸⁰ Contemporaneamente diminuisce notevolmente il numero di opere a soggetto storico, a favore di ritratti, paesaggi e, soprattutto, copie di opere dei grandi maestri del passato, proposte anche come incisioni. Il profilo decisamente più basso di questa edizione della mostra viene confermato nel campo della scultura, dove il nucleo più significativo è forse rappresentato da quattro opere in marmo di Joseph Charles Marin, tra cui il gruppo "Agar e Ismaele", mentre molti altri colleghi si presentarono solo con qualche gesso, soprattutto ritratti e bassorilievi.⁸¹

"Più interessante è stata la mostra delle manifatture", scriveva significativamente Carl Graß sul *Morgenblatt* a conclusione della sua rapida presentazione di questa seconda mostra romana. In questa sezione, infatti, erano uniti prodotti di manifatture (tessuti, mobili, ceramiche ecc.), prototipi di innovazioni tecnologiche e opere eseguite in tecniche come il biscuit e il mosaico minuto che da tempo erano parte integrante della produzione artistica romana.⁸² Un particolare interesse riscosse una copia ridotta della colonna Traiana in marmo rosso di Liborio Landini.

Il primo gennaio 1811 la Consulta straordinaria chiude i propri lavori e passa il potere al nuovo governo. Poco dopo de Gèrando, richiamato a Parigi, lascia la città. Per gli anni successivi non si hanno notizie di altre mostre collettive romane, comparabili per imponenza e importanza a quelle del 1809 e del 1810, tanto che sembra che né il modello di un confronto internazionale né la promozione comune delle arti e della produzione manifatturiera abbiano avuto un particolare seguito. Come abbiamo visto, il nuovo governo, affiancato in questo da Antonio Canova, affiderà ad altri strumenti, come ad esempio alla decorazione del Quirinale, l'intervento a sostegno degli artisti presenti a Roma, particolarmente colpiti dalla crisi politica ed economica di quegli anni.

Contemporaneamente continua la tradizione romana delle esposizioni estemporanee di singole opere in studi, chiese e palazzi nobiliari, a cui si aggiungono, soprattutto dopo la restaurazione del potere papale nel 1814, eventi espositivi organizzati dalle singole accademie nazionali sul modello di quella francese. Roma, durante il periodo francese prima e durante la restaurazione poi, continua, dunque, a svolgere il suo ruolo di luogo di emulazione cosmopolita, mentre rimane fondamentale inattuato ogni tentativo di organizzare tale confronto internazionale in una forma di esposizione collettiva istituzionalizzata, che necessariamente avrebbe avuto bisogno di qualche criterio di selezione, di una direzione – da parte dell'Accademia o dello Stato – responsabile dell'ammissione e della premiazione. Anche la Sala espositiva aperta finalmente nel 1829 dalla "Società degli Amatori e Cultori delle belle Arti" a Piazza del Popolo, creata per riflettere "istituzionalmente la realtà composita del mondo artistico romano", stenterà ad essere accettata completamente.⁸³

Roma, Accademia del mondo, continuerà ad essere la Repubblica degli artisti, celebrata come luogo di libertà, come abbiamo letto sulle *Miszellen für die neueste Weltkunde* – e molte altre testimonianze in questo senso espresse tra metà Settecento e metà Ottocento potrebbero essere aggiunte – proprio per l'assenza di una istituzione in qualche modo egemone, incaricata di controllare e regolare sia la formazione degli artisti, sia il rapporto tra artisti e mercato che proprio nell'attività espositiva aveva il suo strumento centrale.

LISTA DELLE ABBREVIAZIONI

AAFR	Archives de l'Académie de France à Rome
ASR	Archivio di Stato di Roma
BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana
MCRR	Museo Centrale del Risorgimento, Roma

⁸⁰ Oltre a Rosa Mezzera e Hortense Lescot, già presenti nella mostra del 1809, partecipano Marianna Dionigi, Teresa Benincampi, Anna Diamanti, Maria Giuseppa Pellegriani, Faustina Bracci, Emerica Giuseppa Brandani.

⁸¹ Il gruppo "Agar e Ismaele", eseguito per Giovanni Torlonia, oggi si trova nella Villa Torlonia a Roma, cfr. Imbellone, *Travaux d'émulation*, 21.

⁸² Su questo punto cfr. Antonio Pinelli, "L'indotto del Grand Tour settecentesco: l'industria dell'antico e del souvenir", *Ricerche di Storia dell'arte* 72 (2000): 85-101.

⁸³ Susinno, *La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, 429. Dedico questo studio, con profonda gratitudine, alla memoria di Stefano Susinno, maestro indimenticabile.