

# Da Parigi a Torino

## Roberto d’Azeglio, la destinazione pubblica delle belle arti e la Reale Galleria

Maria Beatrice Failla

Università degli Studi di Torino, Italia

**Abstract** The aim of this paper is to investigate the events connected with the establishment of the Reale Galleria di Torino as a public museum in 1832 in relation to the training path of its first director, Roberto d’Azeglio, who was in voluntary exile in Paris, where he came into contact with artists from the entourage of David’s pupils in the 1820s. The function of the museum for d’Azeglio is the same as that identified by Quatremère de Quincy: an institution of high civic value strongly linked to the present. Contemporary art and ancient art can thus establish a close dialogue to consolidate the ethical and civic involvement of visitors.

**Keywords** Royal Gallery of Turin. Civil function of the museum. Parisian Salons. Training of artists.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 Roberto d’Azeglio direttore riluttante. – 3 *La Reale Galleria Illustrata* e lo sguardo alla Francia. – 4 Gli anni parigini e le riflessioni sulla pittura francese. – 5 Antichi e moderni nel dibattito sulla destinazione pubblica delle opere.

### 1 Introduzione

Inaugurata il 2 ottobre 1832 in concomitanza con il genetliaco di Carlo Alberto, la Reale Galleria di Torino venne celebrata come il fulcro della politica culturale del nuovo sovrano che con generosità donava finalmente alla pubblica fruizione le opere delle raccolte dinastiche [fig. 1].<sup>1</sup>

Nonostante la prima stagione del museo allestito in Palazzo Madama si concluda con le dimissioni del suo primo direttore, amareggiato dalla convivenza con le aule destinate al senato e dalla scarsità dei fondi destinati ai nuovi accrescimenti, la storiografia artistica sembra aver ripercorso il

solco tracciato dalla retorica ottocentesca, sempre tesa a restituire un’immagine trionfante della Galleria, a partire dal *topos* letterario dell’apertura del museo predisposta *ex novo* in pochi mesi, fino al giudizio quasi indiscriminato sulla rinomanza europea delle collezioni riecheggiato dalla stampa piemontese.<sup>2</sup>

È il dicembre del 1854 e Roberto d’Azeglio nel rassegnare le dimissioni dal ruolo di direttore della Reale Galleria si paragona, con la gravità consueta dei suoi toni, a Dante che con sollievo fuoriesce dalla selva oscura.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Per le vicende relative all’istituzione della Reale Galleria cf. Ghisotti 1980 e Astrua 2011, 145-72.

<sup>2</sup> Cf. *Gazzetta Piemontese*, nr. 116 del 29 settembre e nr. 117 del 2 ottobre dell’anno 1832; cf. anche Costa 1833.

<sup>3</sup> Torino, Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte, *Miscellanea Vico*, L. inf. I 28.



Edizioni  
Ca' Foscari

#### Peer review

Submitted	2022-03-07
Accepted	2022-06-01
Published	2022-09-26

#### Open access

© 2022 Failla | 4.0



**Citation** Failla, M.B. (2022). “Da Parigi a Torino. Roberto d’Azeglio, la destinazione pubblica delle belle arti e la Reale Galleria”. *MDCCC*, 11, [41-54].

## 2 Roberto d'Azeglio direttore riluttante

Che la direzione del museo fosse un incarico oneroso per Roberto, un 'peso' dal quale da tempo il fratello Massimo gli consiglia nelle sue lettere di sollevarsi, non è una novità, Roberto minaccia le dimissioni praticamente da quando viene nominato, ma all'altezza degli anni Cinquanta, alla vigilia di una nuova stagione per la Galleria e per lo stato sabauda, Roberto d'Azeglio si sente, ancor più che nel 1832, l'uomo sbagliato al momento sbagliato (Astrua 2011).

L'uomo sbagliato al momento sbagliato, quando Carlo Alberto decise di sancirne la nomina con le regie patenti del 19 giugno 1832, Roberto in effetti lo fu davvero, almeno per gli esponenti della corte che, sotto l'egida di Prospero Balbo, da anni si affacciavano intorno al progetto di un museo aperto al pubblico e con frustrazione ne vedevano affidate le tappe finali ad un giovane esuberante rampollo dell'aristocrazia più conservatrice appena rientrato dall'esilio prudente e volontario a Parigi.<sup>4</sup>

In realtà la Reale Galleria del 1832, ancora strettamente legata, per bilancio e per conduzione, agli uffici della Real Casa e con gli orari di accesso fortemente limitati, non è un'istituzione pubblica così come ormai i musei tardo settecenteschi inaugurati nella stagione della *jeunesse des musées* e l'avventura del Musée Napoléon avevano insignito ad identificare (Astrua 2011).<sup>5</sup>

Una 'Galleria dei Classici Italiani' parzialmente aperta ai visitatori esterni in Palazzo Reale in realtà esisteva già fin dal 1822: era stata affidata da Carlo Felice al Conservatore delle Reali Gallerie Giuseppe Galleani di Canelli sotto il gran ciambellano Asinari di San Marzano e già rappresentava un amaro compromesso rispetto al museo da aprire nei locali dell'università che fin dagli anni napoleonici Balbo Costa Vernazza, Peyron e Promis andavano progettando rintracciando pazientemente sul territorio le opere risparmiate dalle requisizioni francesi e dalle soppressioni (Failla 2011). Le puntigliose lettere di Lodovico Costa, al Galleani di Canelli prima e a Roberto d'Azeglio poi, con le richieste sugli orari di visita e i consigli sul «deprecabile sistema delle mance ai custodi» costituiscono una implicita e malcelata rivendicazione di quel progetto (Failla 2007a; 2007b).<sup>6</sup>

La scelta di trasferire parte delle collezioni in Palazzo Madama, fortemente voluta dal suocero di Roberto, Carlo Emanuele Alfieri di Sostegno, nominato Gran Ciambellano nel 1828, marcava tuttavia la distanza, non solo materiale, rispetto alle iniziative precedenti e avviava di fatto una *damnatio memoriae* rispetto alla politica culturale di Carlo Felice.

I lavori per il riadattamento delle sale e per l'allestimento delle opere si protrarranno in realtà ben oltre l'inaugurazione del 1832: se le opere erano in gran parte state restaurate nel corso degli anni Venti, i pagamenti alle maestranze di corte registrano incessantemente per almeno un lustro le attività per realizzare parapetti, dissuasori, vetri di protezione per le opere, e per rimettere in uso i pavimenti in parquet delle sale e le tappezzerie (Astrua 2011).

L'autonomia delle scelte del nuovo direttore è in questi anni fortemente limitata e la presenza di un plico di lettere di Alfieri di Sostegno, depositate da Roberto tra le carte amministrative ufficiali del museo dopo la morte del suocero, suona quasi come un gesto provocatorio a voler giustificare la sua impotenza.

«Le trasmetto la raccolta delle lettere di mio suocero li quali potranno giovarle a buon rendere ragione delle varie difficoltà contro cui ho dovuto lottare per conseguire il mio scopo» scrive Roberto a Giovanni Vico, solerte segretario:

Il M. Se Alfieri era uomo retto e a me affezionato, ma gelosissimo ad un tempo della propria autorità, a che nulla valeva si operasse senza di lui. Nella mia qualità di Direttore della Galleria, io dovevo (così comportava la mia patente) conformarmi alle istanze del Gran Ciambellano: questi era uomo iniziato nelle bisogne politiche, come ex ambasciatore in Francia e dotato di molti pregi, ma digiuno affatto di ogni idea delle Arti.<sup>7</sup>

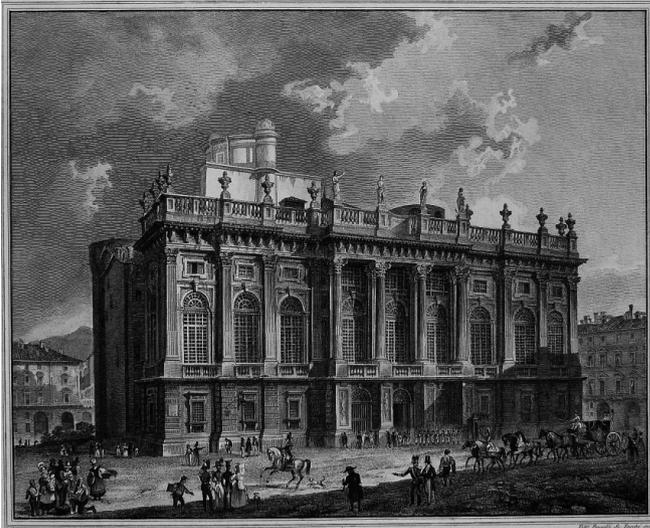
L'ingerenza del Gran Ciambellano e dell'economato della corte (che concederà alla Galleria un, seppur esiguo, bilancio autonomo solamente nel 1836) era pressante soprattutto in relazione alle proposte di nuovi acquisti inoltrate dal Direttore (spes-

<sup>4</sup> Sul panorama culturale negli anni di Prospero Balbo si rimanda a Romagnani 1988 e 1990.

<sup>5</sup> Sulla museologia negli anni a cavallo tra sette e ottocento si rimanda a Georgel, Julhiet-Charvet 1994.

<sup>6</sup> Per le lettere di Lodovico Costa cf. Torino, Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte, *Miscellanea Vico*, L. inf. I 28, lettere di Lodovico Costa a Roberto d'Azeglio.

<sup>7</sup> Torino, Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte, *Miscellanea Vico*, L. inf. I 28, lettere di Alfieri di Sostegno a Roberto d'Azeglio.



**Figura 1** Tito Boselli e Paolo Toschi, *Veduta di Palazzo Madama*. Dal dipinto di Giovanni Migliara di proprietà di Carlo Alberto. Torino, Galleria Sabauda. Da R. d'Azeglio, *La Reale Galleria di Torino Illustrata*, vol. 3, Torino 1841, tav. C

so respinte), che, oltre ad un museo che costituisse l'apologia della dinastia sabauda e di Carlo Alberto (come assicuravano i ritratti e i busti dinastici e gli smalti di Constantin collocati nelle due sale iniziali), erano orientati a montare una cretomanzia di antichi maestri che proiettasse la Reale Galleria nel novero delle grandi pinacoteche europee nate con la Restaurazione.

L'obiettivo, a dire il vero, era ambiziosissimo anche a discapito della carenza di fondi.<sup>8</sup>

### 3 La Reale Galleria Illustrata e lo sguardo alla Francia

Roberto mette in atto nel frattempo mirate strategie di promozione. Tra queste a partire dal 1836 la pubblicazione in fascicoli della *Reale Galleria Illustrata*, un'impresa editoriale italiana e non municipale nelle intenzioni del suo fondatore, volta a diffondere la conoscenza delle opere del museo.<sup>10</sup>

È alle riviste parigine che d'Azeglio si rivolge in prima istanza per assicurare una efficace cassa di risonanza per la Galleria (e per il suo direttore).

La scelta, certamente non casuale, ricade su due testate molto diverse tra loro: una più liberale, *L'Artiste*, la voce del romanticismo francese fondata nel

Condizionata come era dalla stratificazione delle scelte del collezionismo dinastico, la quadreria non consentiva di costituire un'antologia esaustiva di tutte le scuole pittoriche: grande assente era, come è noto, il Rinascimento toscano, mentre la collezione appariva fortemente sbilanciata solo su alcuni fronti, come la pittura del Seicento fiammingo e olandese approdata a Torino nel 1742 dalle raccolte del principe Eugenio di Savoia Soissons.<sup>9</sup>

1831 da Achille Ricourt che ospitava le lettere di Delacroix e dove nel 1834 era comparso l'editoriale di Théophile Thoré su *L'Art social et progressif*: l'altra più paludata e tradizionale, il settecentesco *Journal des Savants* che a quelle date era ancora la tribuna più eccellente per gli esponenti dell'Institut Royale de France e dell'Académie.<sup>11</sup>

La scena dell'Académie, dove Quatremère de Quincy è ancora negli anni Trenta uno dei protagonisti indiscussi, è il vero palcoscenico al quale Roberto si rivolge con autentica dedizione, fino ad esserne annesso come corrispondente estero nel 1839.

<sup>8</sup> Narciso Nada (1965) ricorda l'esistenza di uno scritto, non pubblicato, e destinato all'editore Vallardi nel 1832, in cui Roberto d'Azeglio espone le direttive a cui si sarebbe attenuto nello svolgimento del proprio incarico di direttore della Reale Galleria di Torino, successivamente riprese in uno scritto, pubblicato in lingua francese, intitolato *Prospectus. La Galerie royale de Turin illustrée par Roberto d'Azeglio directeur de cet établissement, membre des académies de beaux-arts de Turin, Milan, etc. Dédiée à S.M. le Roi Charles Albert* e nella introduzione al primo volume della *Reale Galleria illustrata* (Nada 1965, 168-70).

<sup>9</sup> Per le vicende relative agli acquisti per la Galleria, De Blasi 2011, 211-40.

<sup>10</sup> Sulla *Reale Galleria Illustrata* cf. Villano 2008.

<sup>11</sup> Cf. d'Azeglio 1836, 235; si veda anche Bourgeois de Mercey 1841.



**Figura 2** Paolo Toschi, *Entrata vittoriosa di Enrico IV a Parigi*. Incisione dal dipinto di François Gerard, 1826 ca.

È Quatremère, l'autore delle *Lettres à Miranda* (ovvero delle *Lettere sul pregiudizio che potrebbero causare alle Arti e alla Scienza la rimozione dei monumenti dell'arte dall'Italia, lo smembramento delle scuole, la spoliazione delle sue collezioni, gallerie, musei, etc.*) che nel 1796 si era distinto come l'unica voce che si era sollevata contro la pratica delle requisizioni napoleoniche rivendicando il valore del contesto geografico e culturale dei monumenti, il modello di riferimento per Roberto, quello da cui ambisce riconoscimento e approvazione.<sup>12</sup>

Ne abbiamo conferma dalla minuta inedita di una lettera, conservata nelle carte d'Azeglio dell'Archivio Storico del Comune di Torino, rivolta da Roberto a Quatremère nel 1838, dove il piglio nervoso e sicuro della grafia di Roberto si increspa a più riprese nel presentare all'erudito francese il suo volume:

Vogliate, Ms, permettermi di scegliere questa circostanza per esprimervi quale sia per me l'onore di avere l'occasione di scrivere ad un per-

sonaggio il cui talento e la profonda erudizione hanno accresciuto le scienze archeologiche e donato un nuovo sviluppo alla filosofia dell'Arte e al quale l'Europa ha giustamente conferito la preminenza tra gli uomini di genio [...]

Nel raccomandare infine il mio libro alla benevolenza di colui al quale tutti coloro che coltivano le arti devono il titolo di padre, mi prendo la libertà di concludere la mia lettera con le parole che appartengono al saggio autore della Vita di Raffaello [cioè lo stesso Quatremère]: il mio libro è semplicemente un omaggio tributato al primo scrittore della pittura antica e moderna, da parte di uno dei suoi più grandi ammiratori.<sup>13</sup>

Quatremère dunque paragonato a Vasari.

Non sappiamo se Quatremère, ormai avanti negli anni, abbia risposto personalmente ma certamente lo fece l'erudito e archeologo Raoul Rochette, suo assistente personale e segretario dell'Académie, con il quale il carteggio custodito nelle

<sup>12</sup> Su Quatremère e le *Lettres* cf. Quatremère de Quincy 2002.

<sup>13</sup> Torino, Archivio Storico del Comune, ASCT, Archivio Pes di Villamarina, Carte Roberto d'Azeglio, f. 2.37.

carte Vico attesta da quel momento in poi una sincera amicizia e una fitta corrispondenza.<sup>14</sup>

A leggere in filigrana gli scritti artistici di d'Azeglio, così come ci appaiono ricomposti e annotati nelle due edizioni *Le Monnier* degli anni Sessanta, i punti di contatto con il pensiero di Quatremère, quando non le sovrapposizioni e le citazioni dirette, appaiono in effetti evidentissimi per comporre il suo pensiero estetico e la sua 'filosofia dell'arte'.

Un altissimo valore educativo, politico ed etico della produzione artistica, che deve porsi come primo scopo quello di adottare temi nobili e generosi per suscitare analoghi sentimenti nell'animo dello spettatore. La stessa sintonia perfetta tra destinazione pubblica, un efficace sistema di incoraggiamento e committenza e la mozione degli animi dei riguardanti evocate da Quatremère nelle *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* del 1815.

Un'arte sociale, che «deve rivolgersi più allo spirito che agli occhi», ed un nesso inscindibile tra antico e contemporaneità, legati indissolubilmente dalla stessa necessità educativa eternamente perpetrata dalle opere, costituiscono in sintesi i perni della concezione estetica di Roberto, che non può che essere considerata attraverso una lettura in parallelo dei giudizi (e delle iniziative) sulle opere antiche della Reale Galleria e su quelle degli artisti a lui contemporanei.<sup>15</sup>

La *Reale Galleria Illustrata*, dove Roberto cura con precisione quasi esasperata gli abbinamenti tra gli incisori della scuola parmense di Paolo Toschi e le opere antiche da riprodurre, è, ad esempio, uno di quei territori di incontro e confronto tra antico e moderno. Alle opere antiche, come già per Ludovico Costa, era demandato il compito di risollevarne gli esiti della produzione contemporanea, viziata dalla decadenza e dalla trascuratezza degli studi accademici, a partire dalla formazione dei giovani artisti che si sarebbero potuti giovare

della consultazione delle testimonianze figurative dei grandi maestri.<sup>16</sup>

Gli anni trascorsi a Parigi, dove Roberto dichiara di aver fondato la sua formazione sulla cultura figurativa, e un'attenzione mai interrotta verso il contesto francese, vengono a costituire così una possibile chiave di lettura per le scelte poi adottate in Piemonte sia nel ruolo di direttore della Reale Galleria sia come consigliere dell'Accademia Albertina, presieduta dal 1832 dallo stesso Alfieri di Sostegno.<sup>17</sup>

Gli anni del soggiorno parigino coincidono con un momento cruciale per la pittura francese nella contrapposizione tra classicismo e romanticismo e certamente Roberto frequentò le sale del fatidico Salon del 1824, quello in cui venne riconosciuto l'astro emergente di Ingres e Delacroix espose la tela con il *Massacro di Scio* (*La peinture française des années romantiques*, 73-92; Chaudonnet 1999, 79; Delécluze 1824a, 3; 1824b, 1).

Nonostante ciò le informazioni di cui disponiamo (sulle quali si sono assestati gli studi di Narciso Nada e la storiografia artistica successiva) sulle frequentazioni artistiche coltivate durante i soggiorni a Parigi sono ancora quelle tramandate da Giorgio Briano (che si giovava di testimonianze dirette) nella biografia di Roberto del 1861:

Azeglio stette a Parigi fino al 1826, e fornito avendo per allora il suo compito politico, si volse tutto alle arti. Introdotto da' suoi amici in casa del barone Gérard, primo pittore del re di Francia, dove convenivano i primi artisti di quel paese e gli stranieri che a Parigi capitavano, legossi d'amicizia co' più rinomati: Gros, Girodet, de la Roche, Gudin, Horace Vernet, Guérin ed altri, coi quali avea ricambio quasi continuo di lumi e di gentilezze. Più spesso n'ebbe però col Hersent e Roberto Lefèvre, il cui studio frequentò per più mesi. (Briano 1863, XVII-XVIII)

#### 4 Gli anni parigini e le riflessioni sulla pittura francese

Da queste poche righe occorre ripartire e, ancora una volta, le postille di d'Azeglio ai suoi scritti ripubblicati negli anni Sessanta, dove sono frequenti i riferimenti alla scuola francese moderna in una successione di sguardi e di giudizi che si stratifica fino alla metà del secolo, possono fornire una serie

di appigli che occorre tuttavia districare riaprendo il capitolo, fino ad ora poco frequentato dalla storiografia, dei rapporti tra Piemonte e Francia nella prima metà del XIX secolo.

Ciò che emerge dalla biografia di Briano è una grande familiarità con i pittori che si potevano an-

<sup>14</sup> Torino, Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte, *Miscellanea Vico*, L. inf. I 28.

<sup>15</sup> La citazione, che si concludeva con «infine l'utilità, che deve essere il punto di vista dell'Arte, è l'utilità morale» è tratta da Quatremère De Quincy 1815, 11-12.

<sup>16</sup> Cf. Mavilla 2005, 115-43.

<sup>17</sup> Per il periodo trascorso da Roberto d'Azeglio a Parigi: Briano 1863, XVII-XVIII; poi ripreso da Nada 1965, 101-44.

noverare nella prima generazione degli allievi di David, ma anche con le nuove personalità legate al romanticismo storico via via celebrate dalla critica dei Salons parigini.

Alle soglie del secondo decennio David, la cui immagine era troppo compromessa politicamente, ripiega in un esilio volontario in Belgio, mentre i suoi allievi di prima generazione, il gruppo delle cosiddette 'Quattro G.' composto da Gros, Gérard, Girodet e Guérin, sono alla ricerca di nuove strategie di riposizionamento e di riconoscimento ufficiale non senza accese rivalità. Nel frattempo una seconda generazione di artisti comincia ad emergere. Sarà Gérard, come è noto, a risalire quasi indisturbato la china degli onori ufficiali della corte a discapito di Girodet e Guérin, che ripiegheranno sulla committenza privata, e di Gros, l'erede prediletto da David per perpetrare una vera pittura di storia. Dopo una inesorabile perdita di consenso Gros arriverà, come è noto, al suicidio nel 1835.<sup>18</sup>

Per Roberto d'Azeglio Gérard incarna perfettamente la funzione educativa attualissima della pittura di storia e da una lettera (finora attribuita in realtà dalla critica a Massimo) apprendiamo che la frequentazione del suo *atelier* risale al 1816, quando l'artista era in procinto di ultimare la grande tela con l'*Entrata di Enrico IV a Parigi*, oggi a Versailles, che ben simboleggiava il reinsediarsi della monarchia di Luigi XVIII, la cui figura era già stata accostata a quella di Enrico IV in occasione dell'ingresso trionfale a Parigi il 5 maggio del 1814 quando sul Pont Neuf era stato rimpiazzato il monumento equestre del capostipite dei Borboni distrutto nei giorni della rivoluzione.<sup>19</sup>

È nell'*atelier* di Gérard che Roberto conosce l'incisore Paolo Toschi, al quale il pittore francese aveva commissionato la traduzione a bulino dell'*Entrata di Enrico IV*, e che diventerà la figura di riferimento di d'Azeglio per le incisioni della *Reale Galleria Illustrata* [fig. 2].<sup>20</sup>

Agli auspici di Gérard, divenuto nel frattempo pittore di corte di Luigi Filippo, Roberto si rivolge nel 1836 per raccomandare il viaggio a Parigi di Giovanni Battista Biscarra, in cerca di modelli e di ispirazioni per interpretare la pittura di storia e per completare il grande telero con *La promulgazione del codice civile albertino* commissionato da Carlo Alberto nel 1835, come ricorderà nelle sue lettere anche lo stesso Biscarra.<sup>21</sup>

L'eroe di Roberto è tuttavia, nonostante il triste declino lamentato ancora nel '37 anche da Quatremère de Quincy, Antoine-Jean Gros «uno dei più fulgidi pennelli della moderna scuola di David, i cui quadri rappresentanti la battaglia d'Aboukir e gli appestati di Jaffa si direbbero coloriti da qualche fiammingo» (d'Azeglio 1862, 120).

D'Azeglio, che dimostra una conoscenza diretta e approfondita del dipinto, aveva potuto osservare direttamente la grande tela con la *Battaglia di Aboukir*, che era stata fatta allestire e restaurare da Murat nel Palazzo Reale di Napoli, poiché nel 1825 Gros la aveva riacquisita a sue spese. Da quel momento la tela gode di una rinnovata e ininterrotta fortuna espositiva: nel 1829 fu esposta privatamente mentre nel 1833-35 dopo essere stata acquistata dallo Stato francese, fu esposta al Palais du Luxembourg (1833-35), infine dal 1835 in poi passò a Versailles [fig. 3].<sup>22</sup>

L'associazione tra il colorito di Gros e la pittura densa e pastosa di Veronese e di Rubens non è nuova per la critica di quegli anni. È, ad esempio, il critico Charles-Paul Landon, già nel 1807, a paragonare, commentando la *Battaglia di Aboukir*, il colorito veneziano e rubensiano al pennello di Gros e a preparare il terreno per la linea di discendenza tra Gros, Gericault e Delacroix che la critica consacrerà in contrapposizione con l'asse David-Ingres a partire degli anni Sessanta (Landon 1807, 13).

Ancora nel 1845 Jean Baptiste Delestre, nella biografia di Gros, scrive: «Rubens lui a montré comment on charge une palette. Véronèse a déroulé de grandes machines sous les yeux de Gros». E più avanti, tirando le somme: «il se rapproche de Rubens et de Paul Véronèse par le coloris et l'apparat» e ancora: «il rappelle souvent le Titien pour la viguer et l'harmonie» (Delestre 1845, 315). Nella Francia della Restaurazione i quadri eseguiti da Rubens per Maria de' Medici, trasportati al Louvre dal Palais de Luxembourg nel 1815 e le *Nozze di Cana* di Veronese, uno dei frutti delle spoliazioni veneziane che Canova era stato costretto a lasciare a Parigi, rappresentano dei testi figurativi di fondamentale importanza per la formazione degli artisti, sia per gli espedienti tecnici e stilistici ma anche, e soprattutto, per la meravigliosa capacità di orchestrare scene corali con numerose figure e di predisporre efficaci espedienti di narrazione per la storia contemporanea.

18 Sulla vicenda si rimanda al volume *Le Suicide de Gros*, 2010.

19 *Lettres adressées au Baron Gérard par les artistes et les personnages célèbres de son temps*, t. II, Parigi 1886.

20 Cf. Paolo Toschi 2005. Archivio Toschi, Cont. 56/c b.1 ff. 1-6, Lettere di Roberto e Massimo d'Azeglio a Toschi; f. 6, Lettere di Roberto a Toschi, 1 Settembre 1834. Parma: Museo Glauco Lombardi.

21 Per la lettera di Biscarra cf. Maggio Serra 1991, 62 nota 31.

22 Sulle vicende del dipinto di Gros si rimanda al contributo di Irollo 2008. Per questioni tecniche e di restauro cf. D'Alconzo 1999.



**Figura 3** Antoine Jean Gros, *La Battaglia di Aboukir*. Versailles, Musée National du Château

Il contesto individuato da d'Azeglio per soffermarsi sulla tecnica e sulle mestiche di Gros è quindi, non a caso, quello delle note al testo dedicato alle opere di Veronese per la *Reale Galleria Illustrata*: solamente Gros è in grado di gareggiare, per qua-

lità e conservazione dei pigmenti, con la pittura veneta, mentre i procedimenti pittorici di Gérard e Girodet falliscono dopo le prime lusinghe per gli occhi ed ingialliscono in poco tempo (d'Azeglio 1861c, 439).

## 5 Antichi e moderni nel dibattito sulla destinazione pubblica delle opere

Il restauro si rivela così un altro terreno di incontro e confronto tra antico e moderno.

Roberto non lo intende tuttavia come sovrapposizione stilistica degli artisti moderni agli antichi maestri (come aveva fatto Girodet nel ridipingere il volto di Santo Stefano nella tavola di Giulio Romano con il martirio del santo riportata a Genova da Lodovico Costa e ricollocata nella chiesa di Santo Stefano) ma come fonte per studiarne la tecnica e per apprendere come mantenere inalterato nel tempo il rapporto dei colori in modo da tramandare più a lungo il messaggio di cui le opere sono portatrici.<sup>23</sup>

Al confronto con le *Nozze di Cana* di Veronese, pur dopo il vituperato restauro di Montemart degli anni Trenta, i pigmenti dell'entrata di Enrico IV di Gérard appaiono ad esempio già ingialliti mentre, ancora una volta, i colori dei soldati napoleonici nella *Battaglia di Aboukir* sembrano vincere anche contro il tempo.<sup>24</sup>

Fu cotal verità chiaramente dimostrata, allorché il famoso quadro di Paolo Veronese, rappresentante le *Nozze di Cana*, dipinto per San Giorgio Maggiore in Venezia, si trovò esposto nel Museo di Parigi presso ad alcune opere di Giro-

<sup>23</sup> Per il restauro della tavola della chiesa genovese di Santo Stefano cf. *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano scritta da Carlo d'Arco con tavole: Seconda edizione con aggiunte e correzioni*, Mantova 1842, 25. Cf. inoltre la scheda di Maddalena Vazzoler in *Napoleone e il Piemonte* 2005.

<sup>24</sup> Sul restauro e sulla tecnica del dipinto di Veronese a Versailles cf. Ducamp 1997.



**Figura 4** Paolo Caliari detto il Veronese, *Cena in casa di Simone il fariseo*. 1556-1558. Torino, Galleria Sabauda (dalle collezioni di Palazzo Durazzo a Genova, 1837)

det e di Gérard, la cui grandissima composizione dell'entrata di Arrigo IV era posta in faccia a quella del celebre Veneto, il quale trionfava ivi come avviene a corpo splendido per natura, che per tutto illumina e da tutti attrae lo sguardo. La tavola di Paolo Veronese si sarebbe detta uscita allora dall'officina di quel valoroso coloritore, mentre quella vasta distesa di bigio e di verdiccio che gli stava a fronte pareva quivi situata a bella posta per darle maggior risalto, e protestare altamente a nome di tutto un secolo di tralignamento dell'arte (d'Azeglio 1862, 120).

Assumono così, per tornare alla Reale Galleria, un sapore diverso e tutto contemporaneo, la passione di d'Azeglio per le opere fiamminghe del Seicento e la spregiudicata operazione che aveva assicurato al museo torinese la *Cena in casa di Simone* di Veronese della collezione Durazzo sottraendola nottetempo alle ire dei genovesi e sostituendola con la copia seicentesca di David Corte [fig. 4].<sup>25</sup>

Anche a Torino Veronese doveva costituire una fonte di ispirazione per gli artisti moderni e nel 1836 i teleri veneti delle collezioni dinastiche, ancora esposti nella Galleria del Beaumont in Palazzo Reale, evidentemente non potevano reggere,

<sup>25</sup> Cf. Astrua 2004, 75-83.

**Figura 5**

François Joseph Heim,  
Luigi Filippo inaugura la Galleria  
delle Battaglie il 10 giugno 1827.  
Versailles, Musée National  
du Château

per le più travagliate condizioni conservative, il paragone con il dipinto già in collezione Durazzo,

la più illibata tra le grandi cene di quell'inclito artefice che sieno in tutta Europa, ora che la massima di tutte, quella che era nel convento di San Giorgio a Venezia ed ora è in Parigi, venne guastata da un malaugurato restauro.<sup>26</sup>

Roberto aspira ad una dimensione internazionale anche per quanto riguarda la pittura contemporanea e l'ostinazione ad assestarsi su committenze strettamente locali perseguita dalla corte sabauda suscita, come ha già sottolineato Fernando Mazzocca (1982), i suoi commenti più velenosi.

Delle opere di Paul Delaroche come la *Giovanna d'Arco interrogata in carcere* (Rouen, Musée des Beaux Arts) e di Luis Hersent, autore de *I religiosi del monte San Gottardo* (Parigi, Louvre), opere entrambe esposte al Salon del 1824, Roberto si ricorderà ad esempio quando nel 1841 potrà selezionare personalmente, contrastando il programma iconografico di Cesare Saluzzo di Monesiglio, gli artisti per le tele da collocare nella Sala del Caffè in Palazzo Reale commissionando i ritratti di Amedeo VIII, Vittorio Amedeo II e Carlo Emanuele I, affidati al colorismo neoveneto di Giuseppe Bezzuoli (uno dei pochi artisti italiani accolti favorevolmente nei Salons parigini), alle gradazioni fredde e rarefatte, da primitivo fiammingo, di Carlo Arienti

e al pennello da prestigiatore del ritratto istoriato di Giuseppe Molteni [fig. 5].<sup>27</sup> La qualità degli artisti risollevara così la quota dell'aggiornamento della committenza di Carlo Alberto e i soggetti e gli episodi scelti, erano, ancora una volta, quelli narrati nei testi annessi alle tavole della *Reale Galleria Illustrata* dove gli aneddoti della storia e del collezionismo dinastico costituivano l'ossatura dei commenti alle opere.

All'altezza degli anni Sessanta il giudizio di d'Azeglio su David è ormai una condanna irrimediabile ad una pittura mal colorita, rigida e geometrica che ha la naturalezza della raffigurazione di una scena teatrale (d'Azeglio 1861a).

Alla prima infatuazione per Gérard si erano nel tempo sovrapposte, nell'ammirazione di Roberto, le riflessioni pittoriche dei più giovani allievi di David su una pittura di storia declinata non più nella sua paludata accezione tradizionale ma orientata con maggior naturalezza, anche di colorito, sugli avvenimenti contemporanei, come dimostravano ormai nel quarto decennio Horace Vernet (scelto nel 1834 per il ritratto di Carlo Alberto per il museo torinese, inciso ancora una volta da Paolo Toschi), Paul Delaroche e Victor Schnetz.

La capacità di Gérard di coniugare avvenimenti antichi e moderni aveva dato i suoi frutti, tutti visibili, a partire dal 1832, nelle sale del Musée Historique di Versailles volute da Luigi Filippo d'Orleans, dove le opere delle Quattro G campeg-

<sup>26</sup> Cf. d'Azeglio 1862, 120.

<sup>27</sup> Cf. Mazzocca 1980; Tomiato 2001, 109-14.



**Figura 6** Giuseppe Molteni, *Ritratto di Carlo Emanuele I di Savoia*. 1841. Torino, Basilica di Superga (già in Palazzo Reale)

giavano sulle stesse pareti con quelle di Vernet e Delacroix: «il solo museo moderno in cui siasi tentato rendere all'arte un magistero e una destinazione di lei degna è il Museo di Versailles, ove agli occhi del popolo è in successive tele manifestata la propria storia» scrive Roberto (d'Azeglio 1861b, 22) [fig. 6].

Sono parole che provocano un certo straniamento se le pensiamo pronunciate dal direttore di una pinacoteca di arte antica come la Reale Galleria, ma che certamente rispecchiano la sua visione dell'istituzione museale, che solamente dal legame con la realtà sociale contemporanea poteva trarre la sua ragione d'essere.

Si trattava di un'idea di museo fortemente ancorata alle posizioni di un epigono della stagione dei Lumi come Quatremère, che nelle *Considerazioni Morali* aveva dichiarato:

Or, peut-on mieux proclamer l'inutilité des ouvrages de l'Art, qu'en annonçant dans les recueils qu'on en a it la nullité de leur emploi. Les enlever tous indistinctement à leur destination sociale, qu'est-ce autre chose, sinon dire que la société n'en a pas besoin? (Quatremère de Quincy 1815, 41)<sup>28</sup>

Era un'idea che puntava il dito sulle contraddizioni intrinseche che le istituzioni museali, ancor più quelle nate dopo la Restaurazione, che non avevano più ricollocato le opere recuperate dal Musée Napoleon nei contesti devozionali e dinastici di provenienza, avevano messo in evidenza: quella

di privare le opere della loro vita e di sottrarle al loro tempo e di riservarle unicamente agli studiosi e agli artisti.

Allo scadere delle metà del secolo il museo immaginato da d'Azeglio non può reggere il passo con le necessità di una nuova generazione di direttori di museo e di conservatori che attraversa le strade, ferrate e non, d'Europa alla ricerca delle testimonianze dei primitivi e manifesta sempre più urgente la necessità di osservare, tornare ad osservare con maggiore attenzione, catalogare e studiare le opere nei musei.

I colti saggi di erudizione storica posti a commento delle tavole incise della *Reale Galleria Illustrata* hanno ormai un sapore antiquato e sulle necessità dello spirito prevalgono quelle dell'occhio clinico dei conoscitori che si appropriano del museo come strumento della storia dell'arte: non resta che dimettersi e fuoriuscire dalla Selva oscura. Gli anni successivi conosceranno, come è noto, uno scarto di aggiornamento anche per il museo torinese, affidato alla direzione di Massimo d'Azeglio e sottoposto al vaglio, tra gli altri, di Otto Mündler, Giovanni Morelli e Giovan Battista Cavalcaselle.<sup>29</sup>

L'uomo sbagliato al momento sbagliato lascia tuttavia una grande, e attualissima, eredità: l'aver restituito ad un insieme un po' sgangherato di quadri la dignità di un museo internazionale traghettandolo dal contesto locale dell'erudizione piemontese del Settecento alla dimensione di un'istituzione capace di raccontare delle storie utili a consolidare il coinvolgimento etico e civile dei suoi visitatori.

<sup>28</sup> «Si può proclamare meglio l'inutilità delle opere dell'arte, che annunciandone nelle raccolte che se n'è fatta la nullità del loro impiego? Toglietele alla loro destinazione sociale è altra cosa diversa dal dire che la società non ne ha bisogno?» (traduzione dell'autrice). Cf. Gay 1987, 50-62.

<sup>29</sup> Sulle vicende della Reale Galleria successive alle dimissioni di d'Azeglio si rimanda ad Astrua 2011 e Failla 2011, con bibliografia precedente.

## Bibliografia

- Allard, S.; Chaudonneret, M.C. (éd.) (2010). *Le Suicide de Gros: les peintres de l'Empire et la génération romantique*. Montreuil: Gourcuff Gradenigo.
- Astrua, P. (2004). «La quadreria del Palazzo Reale di Genova e la Reale Galleria di Torino». Leoncini L. (a cura di), *Da Tintoretto a Rubens. Capolavori della Collezione Durazzo = Catalogo della mostra* (Genova, 14 luglio-3 ottobre 2004). Milano: Skira, 75-83.
- Astrua, P. (2011). «Carlo Emanuele Alfieri di Sostegno e Roberto d'Azeglio per la Reale Galleria di Torino». Romano, G. (a cura di), *Diplomazia Musei Collezionismo tra il Piemonte e l'Europa negli anni del Risorgimento*. Torino: Editris, 145-72.
- Bourgeois de Mercey, F. (1841). «La Galerie Royal de Turin». *Revue des Deux Mondes*, 3, 658-72.
- Briano, G. (1863). «Cenni biografici sulla vita di Roberto d'Azeglio dettati da G. Briano». D'Azeglio, R. (a cura di), *Ritratti di uomini illustri dipinti da illustri artefici*. Firenze: Le Monnier, XVII-XVIII.
- Chaudonneret, M.C. (1999). *L'État et les artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*. Paris: Flammarion.
- Costa, L. (1833). *Calendario Generale pe' regi Stati*, s.l.
- D'Alconzo, P. (1999). «Napoli 1822. Un progetto di restauro per la Battaglia di Aboukir di Gros». *On: Otto novecento, rivista di storia dell'arte*, 1-2, 30-9.
- D'Azeglio, R. (1836). «La Reale Galleria di Torino illustrata dal signor R. d'Azeglio». *L'Artiste*, 1(1).
- D'Azeglio, R. (1846). *La Reale Galleria di Torino illustrata da Roberto d'Azeglio*. 4 voll. Torino: Alessandro Fontana.
- D'Azeglio, R. (1861a). «Dell'invenzione pittorica». *Studi storici e archeologici sulle arti del disegno*, vol 1. Firenze: Le Monnier, 355.
- D'Azeglio, R. (1861b). «Sopra il colorito di Tiziano». *Studi storici e archeologici sulle arti del disegno*, vol. 2. Firenze: Le Monnier, 1-23.
- D'Azeglio, R. (1861c). «Armonia e colorazione di Paolo Veronese». *Studi storici e archeologici sulle arti del disegno*, vol. 2. Firenze: Le Monnier, 419-58.
- D'Azeglio, R. (1862). *Notizie estetiche e biografiche sopra alcune opere ultramontane del museo Torinese*. Firenze: Le Monnier.
- De Blasi, S. (2011). «Restauro, mercato dell'arte e connoisseurship a Torino tra il 1840 e il 1870». Romano, G. (a cura di), *Diplomazia Musei Collezionismo tra il Piemonte e l'Europa negli anni del Risorgimento*. Torino: Editris, 211-40.
- Delécluze, E.J. (1824). «Exposition du Louvre 1824». *Journal des débats politiques et littéraires*, 11 settembre 1824, 3; 8 settembre 1824, 1.
- Delestre, J.B. (1845). *Gros et ses ouvrages ou Mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste*. Paris: Labitte.
- Ducamp, E. (éd.) (1997). *Le repas chez Simon, Veronese: Histoire et restauration d'un chef-d'œuvre*. Paris: Alain de Gourcuff.
- Failla, M.B. (2007a). «Lo "Stabilimento del restauro de' quadri" e la "Galleria dei Classici Italiani" nel Palazzo Reale di Torino degli anni Venti del XIX secolo». D'Alconzo, P. (a cura di), *Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia fra XVIII e XX secolo = Atti del convegno nazionale di studi* (Napoli, 18-20 aprile 2007). Napoli: Clío press, 157-69.
- Failla, M.B. (2007b). «Conoscitori, disegnatori e restauratori nel Piemonte di primo Ottocento». Poso R. (a cura di). *Riconoscere un patrimonio. Storia e critica dell'attività di conservazione del patrimonio storico artistico in Italia meridionale (1750-1950) = Atti del seminario di studi* (Lecce, 17-19 novembre 2006). Galatina: Congedo, 167-75.
- Failla, M.B. (2011). «Verso una "fisionomia di scuola piemontese"». Romano, G. (a cura di). *Diplomazia Musei Collezionismo tra il Piemonte e l'Europa negli anni del Risorgimento*. Torino: Editris, 119-44.
- Gay, A. (1987). «Le Considerations morales sur la destination des ouvrages de l'art di Quatremère de Quincy». *Paragone. Arte*, 38, 50-62.
- Ghisotti, S. (1980). «Roberto d'Azeglio Direttore della Regia Pinacoteca». *Studi Piemontesi*, 9(1), 70-7.
- Irollo, A. (2008). «La pittura di storia nella Napoli di primo Ottocento: fortuna e/o sfortuna dei modelli francesi». Capitelli, G.; Mazzarelli, C. (a cura di), *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, questi, proposte*. Cinisello Balsamo: Silvana editrice, 79-92.
- Georgel, C.; Julhiet-Charvet, C. (éd.) (1994). *La jeunesse des musées: les musées de France au XIXe siècle = Catalogue d'exposition* (Paris, 7 février-8 mai 1994). Paris: Réunion des musées nationaux.
- Landon, C.P. (1807). *Annales du Musée et de l'école moderne des beaux-arts*. 13 voll. Paris: Chez C.P. Landon.
- Maggio Serra, R. (1991). «La pittura in Piemonte nella prima metà dell'Ottocento». Castelnovo, E. (a cura di), *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, vol 1. Milano: Electa, 45-64.
- Mavilla A. (2005). «La collaborazione dello studio Toschi alla Reale Galleria di Torino Illustrata». *Paolo Toschi (1788-1854) incisore d'Europa = Catalogo della mostra* (Parma, 11 dicembre 2004-13 marzo 2005). Parma: Monte Università Parma Editore, 115-43.
- Mazzocca F. (1980). «Ritratti illustri e dinastici nella Galleria del Daniele, ritratti storici nella sala del Caffè». Castelnovo, E.; Rosci, M. (a cura di), *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna = Catalogo della mostra* (Torino, 3 maggio-15 luglio 1980). Torino: Stamperia artistica nazionale, 386-8.
- Nada, N. (1965). *Roberto d'Azeglio*. Roma: Istituto per la storia del Risorgimento italiano.
- Paolo Toschi (2005). *Paolo Toschi (1788-1854) incisore d'Europa = Catalogo della mostra* (Parma, 11 dicembre 2004-13 marzo 2005). Parma: Monte Università Parma Editore.
- Quatremère De Quincy, A.C. (1815). *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art ou De l'influence de leur emploi sur le génie et le goût de ceux qui produisent ou qui les jugent, et sur le senti-*

- ment de ceux qui en jouissent et en reçoivent les impressions.* Paris: Crapelet.
- Quatremère de Quincy, A.C. (2002). *Lettere a Miranda.* Con scritti di Édouard Pommier. Introduzione, traduzione e cura di Michela Scolaro. Bologna: Minerva.
- Romagnani, G.P. (1988-90). *Prospero Balbo: intellettuale e uomo di stato (1762-1837).* 2 voll. Torino: Deputazione subalpina di storia patria.
- Tomiato, M. (2001). «La committenza di Carlo Alberto per Palazzo Reale». Dragone, P. (a cura di) *m Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1830-1865.* Torino: CRT, 109-14.
- Villano, S. (2008). «Roberto d'Azeglio e il catalogo illustrato della Reale Galleria di Torino». Barilli, R. (a cura di), *Arte attraverso i secoli.* Bologna: Bononia University Press, 71-89.

