

I ritratti di Napoleone dipinti da Andrea Appiani: un inedito e alcune precisazioni

Francesco Leone

Università degli Studi «G. d'Annunzio» Chieti-Pescara, Italia

Abstract Andrea Appiani (1754-1817) was the inventor of Napoleon's iconography in Italy, whose myth he shaped through the portraits he dedicated to him. These paintings show the different iconographic approaches that Bonaparte gave to his image over time. This essay compares the well-known portraits of Napoleon painted by Appiani with a significant unpublished canvas, setting out specific circumstances and dates from archival documents and ancient sources beneath the lens of previous bibliography.

Keywords Napoleon. Andrea Appiani. Milan. Portrait. Neoclassicism. Empire. Antoine-Jean Gros. Jacques-Louis David. Giuseppe Bossi.

Andrea Appiani è stato in Italia, come Jacques-Louis David in Francia, l'ideatore dell'iconografia di Napoleone, di cui ha notevolmente contribuito a plasmare il mito grazie ai ritratti che gli ha dedicato¹ e alla narrazione delle sue gesta nei perduti *Fasti di Napoleone* di Palazzo Reale, diffusi in tutta Europa con intenti di propaganda grazie alla splendida traduzione calcografica eseguita tra 1805 e 1816 da un'*équipe* diretta da Giuseppe Longhi dietro la supervisione di Appiani stesso, almeno fino al 1813, quando il pittore fu colpito da una pesante emorragia cerebrale che ne minò gravemente la salute e la qualità degli ultimi anni di vita.²

Di Napoleone, grande protagonista della storia, Appiani ci ha restituito l'immagine e l'epopea nella lunga parabola, durata poco meno di vent'anni e paragonabile per immensità soltanto a quella di Alessandro Magno, che è andata dalla Repubblica all'Impero, durante la quale Bonaparte si è trasformato dal temerario generale degli esordi,

propagatore in tutta Europa dei valori di libertà e di uguaglianza, all'imperatore che ha voluto recuperare, in una chiave di legittimazione, allegorie e tradizioni iconografiche antiche. I ritratti di Napoleone dipinti da Appiani, cui ora possiamo aggiungere un importante inedito [fig. 7], si scalano nell'arco di poco meno di un decennio, a partire dal 1796, e censiscono precisamente i diversi registri iconografici che Napoleone ha voluto attribuire alla sua immagine nel corso degli anni: generale conquistatore, primo console, imperatore dei francesi, re d'Italia.

Quando Bonaparte si presentò trionfante a Milano il 15 maggio del 1796 Appiani era un uomo già di 42 anni e aveva una prestigiosa carriera alle spalle.³ Ma questo non gli impedì di comprendere con infallibile perspicacia le infinite opportunità che al suo lavoro e alla sua vita avrebbe portato la svolta radicale subito imposta dai francesi alla vita politica, civile e sociale della sua Milano. Quindi senza riserve Appiani si legò al nuovo

¹ Bertarelli 1903; Nicodemi 1921; Sannazzaro 1993; Hubert 2000; Leone 2015, 62-4, 87, 90-1, 97-8; tavv. XLIV, XLVI, LXX-LXXI, LXXV-LXXVI, LXXXIX-XC; 2018; Mazzocca 2021.

² Sui *Fasti* e sulla loro traduzione calcografica: Mazzocca 1986; Mellini 1992; Bairati 1997; Pivetta 1997; Leone 2015, 78-87, 99-103, tavv. LIX-LXIX (dove fonti, nuovi documenti e ulteriore bibliografia).

³ Sannazzaro 1994a; 1994b; Mazzocca 2002; Leone 2006.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-06-15

Accepted 2023-06-23

Published 2023-12-04

Open access

© 2023 Leone | © 4.0



Citation Leone, F. (2023). "I ritratti di Napoleone dipinti da Andrea Appiani: un inedito e alcune precisazioni". *MDCCC 1800*, 12, 233-244.

DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2023/01/012



Figura 1 Andrea Appiani, *Napoleone con il Genio della Vittoria che incide le imprese della battaglia del ponte di Lodi*. 1796. Olio su tela. Inghilterra, Dalmeny House, ex collezione Earl of Rosebery, collezione Primrose. Archivio dell'autore

potere, mentre Napoleone e il suo *entourage* capirono immediatamente che il talento, la maestria e la velocità di questo pittore avrebbero potuto essere elementi decisivi per dare vita ai simboli, alle allegorie, ai traslati celebrativi di un potere nuovo e privo di tradizione. Infatti tra i primi incarichi ottenuti dal nuovo governo, in un'ottica profondamente innovatrice di ricerca di consenso e di capillare diffusione di nuovi traslati allegorici, vi fu quello di realizzare i disegni delle medaglie celebrative delle vittorie o delle ricorrenze della Repubblica, delle intestazioni (molte, ritagliate, si conservano presso la Civica Raccolta Bertarelli e nella collezione dell'ambasciatore

Bernardino Osio), delle carte ufficiali della Repubblica Cisalpina impiegate negli uffici dipartimentali e municipali, dal direttorio esecutivo e dai suoi singoli esponenti, dei ministeri e delle carte dei capi dell'Armata d'Italia. Su disegni di Appiani, incise da Carlo Michele Lavy, tra 1796 e 1797 si batteranno alla zecca di Milano le medaglie celebrative delle giornate di Millesimo, di Peschiera, della capitolazione di Mantova, del passaggio del Tagliamento e della presa di Trieste. Le composizioni tematiche di queste medaglie, come di quelle più tarde con scene allegoriche coniate a vario titolo per le celebrazioni di eventi militari, sarebbero state riprese nei *Fasti* di Palazzo Reale.⁴

Ma il genere artistico in cui Appiani seppe davvero farsi interprete del cambiamento fu quello del ritratto. Le fonti ricordano che tra la seconda metà del 1796 e il 1797 l'artista dipinse un'incredibile mole di ritratti, anche di piccole dimensioni, di questi nuovi protagonisti legati a Napoleone e alla sua corte.⁵ Tra queste opere c'è anche il primo ritratto in assoluto di Napoleone che la storia dell'arte conosca. Si tratta di *Napoleone con il Genio della Vittoria che incide le imprese della battaglia del ponte di Lodi* grande metà del vero compiuto nel 1796 [fig. 1].⁶ Le fonti raccontano che il secondo giorno di Pentecoste del 1796, lunedì 16 maggio, giorno seguente all'ingresso dei francesi a Milano, Appiani fu invitato a pranzo da Napoleone nell'ex Palazzo Arciducato (poi divenuto Palazzo Reale) insieme a molti altri commensali. In questa circostanza il pittore disegnò di nascosto il volto del generale. Da questo disegno trasse velocemente un piccolo olio su tavola con la sola testa di Napoleone che servì da modello per il ritratto definitivo [fig. 2].⁷ L'opera finale, dipinta in tempi molto brevi e ben prima del *Ritratto del generale Bonaparte alla battaglia di Arcole* compiuto tra novembre 1796 e 1797 da Antonie-Jean Gros, è il prototipo della prima propaganda d'immagine del generale, divulgata anche in Francia attraverso le incisioni a esso ispirate. Il dipinto è un'invenzione geniale perché allo spirito di realtà – tipico della

⁴ Samek Ludovici 1959; Gennari 1981.

⁵ Giuseppe Repossini, stretto collaboratore di Appiani dal 1793, intervistato dall'avvocato Francesco Reina in vista di una monografia sull'artista che poi non fu mai scritta, ne ricorda più di trenta compiuti nella seconda metà del 1796 (ma la loro esecuzione si protrasse in realtà anche nel 1797). Un altro collaboratore del pittore, Alessandro Chiesa, anche lui intervistato da Reina, ricorda che durante la prima dominazione francese Appiani compì più di cento ritratti, dodici dei quali su tavola: Parigi, Bibliothèque nationale de France, Fondo Custodi, ms It. 1546, cart. *Appiani Andrea, Descrizioni, comunicate all'avvocato Reina, | de' principali dipinti di A. Appiani; | e notizie diverse raccolte*, cc. 122-234v (d'ora in avanti *Carte Reina*): *Memorie sopra Andrea Appiani di Giuseppe Repossini andato al suo servizio l'anno 1793. Il giorno 29 marzo*, cc. 150r-151v: c. 151v; *Carte Reina, Notizie su l'Appiani | datemi da Alessandro Chiesa*, cc. 140-9v: c. 146r. Vedi Leone 2015, 61, 64-5, 218, 224 (all'interno del volume le *Carte Reina* sono pubblicate interamente).

⁶ Il dipinto risultava perduto fino al 1964, quando fu segnalato da Honour 1964.

⁷ La tavoletta è conservata in Pinacoteca Ambrosiana: si veda la scheda di F. Leone in Caramel et al. 2008, 41-2.

tradizione lombarda - con cui è ritratto Napoleone, con i capelli lunghi, le spalle strette e le gambe smagrite, si contrappone il classicismo correggese del Genio della Vittoria che incide, su comando di Bonaparte artefice del proprio destino, le vittorie del generale su uno scudo istoriato a imperitura memoria. Quindi, in una nuova concezione del ritratto cosiddetto istoriato, Appiani fonde il genere ritrattistico - profondamente rinnovato dalla temperie neoclassica (Leone 2005) - con il dipinto di storia; la cronaca contemporanea e il racconto degli eventi (la battaglia sullo sfondo) con la trasfigurazione nel mito propria del mondo neoclassico. E poi, con una libertà che si ritrova spesso nelle opere appianesche di questi stessi anni e che segna una cesura netta e consapevole rispetto al Settecento di antico regime, aggiunge elementi prosaici, desunti da modelli iconografici romani antichi, che servono a rendere meno aulica la rappresentazione, come il piede sinistro del genio appoggiato sul prezioso cimiero a terra così da poter sostenere meglio il carico gravoso di quello scudo di bronzo e così da poter incidere meglio quei fatti di attualità destinati a divenire una storia anche lei di gran peso.

A questo ritratto di Napoleone - di cui nella seconda metà del 1796 Appiani eseguì il *pendant* con *Joséphine Bonaparte de Beauharnais che incorona il mirto sacro a Venere* -⁸ è legato un bellissimo disegno in cui il condottiero, nella stessa posa del ritratto di Dalmeny House, è raffigurato mentre riceve il pomo della vittoria da Minerva subito dopo aver varcato le Alpi (Orsini 2005, 14-15) [fig. 3].

Dopo questa vicenda, dopo il rientro degli austriaci a Milano il 28 aprile del 1799 e il definitivo avvento di Bonaparte a seguito della vittoria di Marengo del 14 giugno 1800, Appiani si trovò nuovamente a raffigurare Napoleone dal vero nella seconda metà del 1801, quando soggiornò a Parigi per qualche mese.⁹ Va collocata nell'arco



Figura 2 Andrea Appiani, *Ritratto di Napoleone*. 1796. Olio su tavoletta. Milano, Pinacoteca Ambrosiana. Archivio dell'autore

temporale di questa permanenza parigina l'esecuzione dello straordinario *Ritratto a tre quarti di Napoleone primo console* oggi conservato al Museo Napoleonico de La Habana a Cuba [fig. 4].¹⁰ Napoleone mira verso un orizzonte lontano con lo sguardo ispirato. Il ricco abito, decorato con racemi d'alloro intessuti d'oro, è stretto in vita da una ricca fuscaccia bianca e rossa annodata con eleganza e con esuberanza sul fianco sinistro; lo stesso fianco da cui pende la preziosa sciabola dorata che il primo console impugna orgogliosamente con la mano. Quest'opera fu dipinta a Parigi, lì rimase

⁸ Il dipinto fu compiuto dopo il 9 di luglio, data d'arrivo di Joséphine a Milano e del suo insediamento, insieme alla sua corte, nel palazzo Serbelloni di Porta Orientale: si veda la scheda di F. Mazzocca in Mazzocca et al. 2002, 509-10, cat. nr. XIII.21.

⁹ Il parigino *Journal des Débats* del 7 maggio 1801 alla pagina nr. 3 annunciava come molto prossimo l'arrivo del pittore a Parigi, dove con ogni probabilità rimase fino a dicembre: «On annonce, comme très-prochaine, l'arrivée à Paris du peintre milanais Apiani [sic!], qui fit le portrait du général Bonaparte lors de sa première conquête de l'Italie. Cet artiste a embelli Milan, sa patrie, de plusieurs belles peintures à fresque».

¹⁰ Il dipinto apparteneva al magnate dello zucchero Julio Lobo y Olavvaria (1898-1983). Di origini venezuelane, visse a Cuba dagli anni Trenta fino al 1960, quando fu esiliato. Con la sua collezione, statalizzata dal regime di Fidel Castro, fu istituito nel 1961 il Museo Napoleonico de La Habana. Del dipinto esiste una seconda versione, ma si tratta con ogni probabilità di una copia antica e non di un'opera autografa. Questo secondo dipinto appartenne a Giuseppe Bonaparte, poi a J. Coleman Drayton e quindi a Henry Hooker (New York). Fu affidato nel 2008 dal filantropo Ben Weider al Montreal Museum of Fine Arts insieme a gran parte della sua collezione di Napoleonica. Su questo dipinto, oggi in Canada, si veda la scheda di A. Pougetoux in Pommerau 2014, 74, cat. nr. 13. La scheda è priva di bibliografia. Sul capolavoro conservato a Cuba, invece, si veda Leone 2015, 87, tav. LXX. Prima di questa pubblicazione il dipinto era noto soltanto attraverso le incisioni e la versione con ogni probabilità non autografa conservata in Canada.



Figura 3 Andrea Appiani, *Napoleone riceve, appena varcate le Alpi, il pomo della vittoria da Minerva*. 1796. Penna a inchiostro bruno, biacca e acquerello su carta. Collezione privata. Archivio dell'autore

e non fu mai nota in Italia. È questo il motivo per cui del ritratto non si fa menzione né nelle *Carte Reina* né nella monografia di Giuseppe Beretta del 1848 (Beretta 1848).

Probabilmente sempre durante questo soggiorno parigino Appiani disegnò dal vero, seppur idealizzandolo, il volto di Bonaparte oggi conservato all'Accademia di Belle Arti di Brera [fig. 5].¹¹ Il disegno, magnifico, servì al pittore per dipingere il *Ritratto di Napoleone presidente della Repubblica italiana* [fig. 6], commissionatogli, *en pendant* con il suo, da Francesco Melzi d'Eril allora vicepresidente della Repubblica italiana. I due dipinti furono ordinati nel 1802, subito dopo il rientro di Appiani da Parigi, ma realizzati soltanto nel 1803,

come attestano la firma e la data che compaiono su entrambi i dipinti.¹²

Dal disegno dell'Accademia di Belle Arti di Brera deriva anche l'iconografia di un importante ritratto sino ad ora inedito, limitato alla testa e alle spalle, in cui Bonaparte è raffigurato all'antica, come un senatore della Roma repubblicana, ed è attorniato da una lussureggiante corona di alloro [fig. 7].¹³ Dai documenti che accompagnano il dipinto, ancora conservati dagli eredi, sappiamo che il ritratto fu venduto a Milano nel 1939 dall'antiquario Rosi all'avvocato Francesco Aperlo. Nel documento di vendita, datato 15 novembre 1939, Rosi dichiara di avere a sua volta acquistato il dipinto dalla figlia del critico d'arte professor Paleologo. Rosi dichiara ancora di aver fatto analizzare il dipinto, su richiesta del duca Tomaso Gallarati Scotti, allora podestà di Milano e proprietario del *Ritratto di Napoleone presidente della Repubblica italiana* [fig. 6], al perito d'arte e restauratore professor Pelliccioli. Entrato in possesso di Aperlo, il dipinto continuò a suscitare molto interesse a Milano. Come attestano alcune lettere del 1940-41 e alcuni documenti, Gallarati Scotti manifestò l'intenzione di acquistare il dipinto per la sua collezione ma incontrò in un primo momento la resistenza a vendere di Aperlo. Come sappiamo da due lettere del 1940 e del 1941, anche Giorgio Nicodemi, allora soprintendente dei Civici Musei milanesi, mostrò grande interesse per il ritratto, anche perché stava lavorando a una seconda edizione, che non uscì mai, de *La pittura milanese dell'età neoclassica* del 1915. Il 22 aprile del 1941 Nicodemi si rivolse ad Aperlo affermando che il dipinto avrebbe potuto essere collocato nella Villa Reale di Milano, alle cui sale si stava cercando di restituire «l'antico aspetto napoleonico» e quindi, scriveva Nicodemi, «il quadro, ove intendeste di privarvene, potrebbe essere offerto al Podestà».

Davanti alla prospettiva di una così prestigiosa collocazione pubblica, Aperlo si aprì alla possibilità della vendita e fissò un prezzo di 80.000 lire, ma non se ne fece nulla perché Gallarati Scotti si disse disposto a spenderne non più di 50.000 e Aperlo rifiutò. E poi sopraggiunsero i disastri della guerra. Intanto anche il professor Leopoldo Marchetti, direttore del Museo del Risorgimento di Milano, aveva dichiarato il dipinto autentico e di grande interesse.

11 Il disegno fu donato all'Accademia di Brera nel 1872 dallo scultore Benedetto Cacciatori. Vedi la scheda di M. Pivetta in Gorgone, Tittoni 1997, 64-6.

12 Entrambi i dipinti sono firmati e datati 1803. Vedi la scheda di F. Leone in Marini Clarelli, Mazzocca, Sisi 2009, 106-7, cat. nr. 6.

13 74 × 58,5 cm. Al verso reca un antico timbro di ceralacca con una trinacria che sorregge con le gambe una corona e si adagia su una medaglia della Legion d'onore. Il dipinto è in un buonissimo stato di conservazione. Ha subito alcuni restauri nella parte inferiore ed è offuscato da una vecchia vernice piuttosto spessa e ossidata.

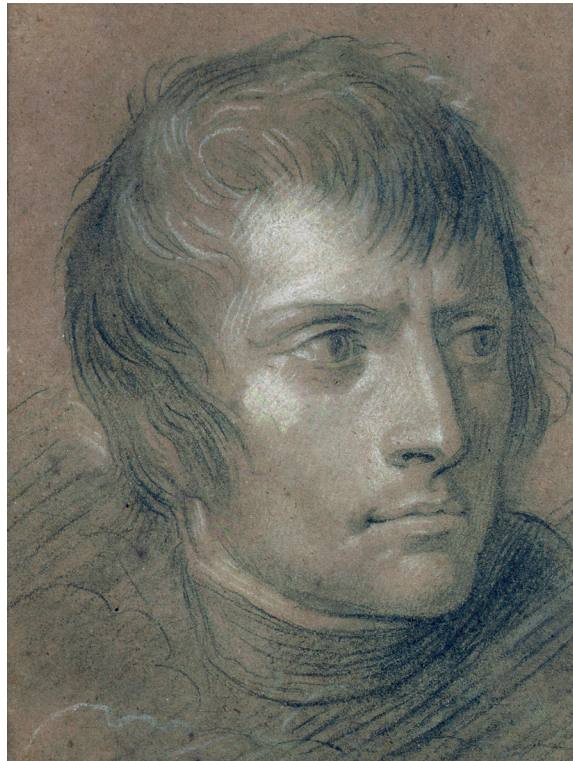


Figura 4 Andrea Appiani, *Ritratto a tre quarti di Napoleone primo console*. 1801. Olio su tela. L'Avana (Cuba), Museo Napoleónico. Archivio dell'autore

Figura 5 Andrea Appiani, *Ritratto di Napoleone*. 1801. Matita nera e gessetto bianco su carta marroncina. Milano, Accademia di Belle Arti di Brera. Archivio dell'autore

Figura 6 Andrea Appiani, *Ritratto di Napoleone presidente della Repubblica italiana*. 1803. Olio su tela. Collezione privata. Archivio dell'autore

Figura 7 Andrea Appiani, *Ritratto di Napoleone all'antica attorniato da una corona d'alloro*. 1802. Olio su tela. Collezione privata. Archivio dell'autore



Figura 8 Andrea Appiani, *Ritratto di Napoleone all'antica*. 1802. Olio su tela. Collezione privata. Archivio dell'autore

L'esecuzione del ritratto, di cui esiste in collezione privata anche un modello preparatorio senza la corona d'alloro [fig. 8],¹⁴ è legata cronologicamente alla vicenda del concorso della Riconoscenza della Repubblica italiana a Napoleone bandito a Milano nel 1801 per esprimere gratitudine al generale liberatore con un dipinto di grandi dimensioni da collocare nel Foro Bonaparte, progettato da Giovanni Antonio Antolini a partire dal 1801 e rimasto poi irrealizzato.¹⁵ Il bando de *Il Redattore Cisalpino* precisava che il concorso nazionale era stato indetto per un dipinto di vaste dimensioni che avrebbe dovuto rappresentare la riconoscenza verso Napoleone, esempio

di valore e sapienza quale la Grecia e la Repubblica Romana potrebbero invidiare all'età nostra; a cui sta rivolta con meraviglia l'Europa e

in cui si fissa tenacemente la riconoscenza della Repubblica Cisalpina.¹⁶

Il tema del dipinto era stato individuato per essere il fulcro visivo dell'ampio programma celebrativo del Foro, al cui interno la Porta Orientale sarebbe stata addirittura ribattezzata Porta della Riconoscenza. Il concorso doveva avere un anno di durata, concludendosi così il 3 aprile del 1802, ma, a causa del ritardo con il quale giunsero dai vari centri della Repubblica i dipinti in gara, vi furono due proroghe: una al 15 di maggio e una seconda al 5 di giugno. Le opere presentate furono quelle dei milanesi Giuseppe Bossi e Domenico Aspari, del riminese Francesco Alberi, della parmense Maria Callani e del torinese Vincenzo Antonio Revelli.¹⁷

Appiani, che nel frattempo aveva deciso di non partecipare al concorso, fu però tra i giurati nominati l'ultimo giorno del concorso da Francesco Melzi insieme a Leopoldo Cicognara, Giuliano Traballasi, Martin Knoller, il parmense Domenico Mussi e il bolognese Jacopo Alessandro Calvi. Alla fine la prova fu vinta da Bossi non senza contestazioni, sia per il ritardo con cui il dipinto era stato consegnato, cinque giorni oltre il termine del 5 giugno 1802 indicato nell'ultima proroga, sia per alcune carenze nel disegno e nelle espressioni (Mazzocca 1999).

Appiani stabilì di non partecipare al concorso soltanto in un secondo momento, perché in una prima fase della vicenda, coincidente con i mesi subito successivi al rientro da Parigi nel dicembre del 1801, aveva realizzato un disegno di grandi dimensioni in cui aveva raffigurato la *Riconoscenza che muove incontro a Napoleone a cavallo mentre la Vittoria chiude la porta del tempio di Giano* (cit. in Leone 2015, 179) [fig. 9].¹⁸ Che il disegno di Appiani oggi in collezione privata sia uno studio per il dipinto mai realizzato da presentare per il concorso della Riconoscenza è confermato dalle carte di Francesco Reina:

Quadro della Riconoscenza non | eseguito, di cui | v'è il disegno rappres.e Napol.e a cavallo: | la Vittoria che chiude la porta di Giano | e la Riconoscenza, che si presenta a Napoleone. (89)

¹⁴ Si veda Leone 2015, 91, tav. LXXII.

¹⁵ Il bando fu pubblicato su *Il Redattore Cisalpino*, XIV, 13 germile, anno IX, 3 aprile 1801.

¹⁶ Il passo è riportato in Leone 2015, 89.

¹⁷ Sulla vicenda del concorso sono fondamentali alcune pagine del manoscritto del *Giornale storico della Repubblica Italiana* redatto in quegli anni dal Marelli (S.Q. + 1.20, p. III, t. XXIV: c. 95v e 110r. Milano: Biblioteca Ambrosiana). Cf. Cusani 1867, 25-7; Butti 1904.

¹⁸ Matita, carboncino, gessetto e tempera grigia su carta bianca, 355 × 515 mm. Il disegno è illustrato in Sannazzaro 1993, 299 e Orsini 2005, 10-13.

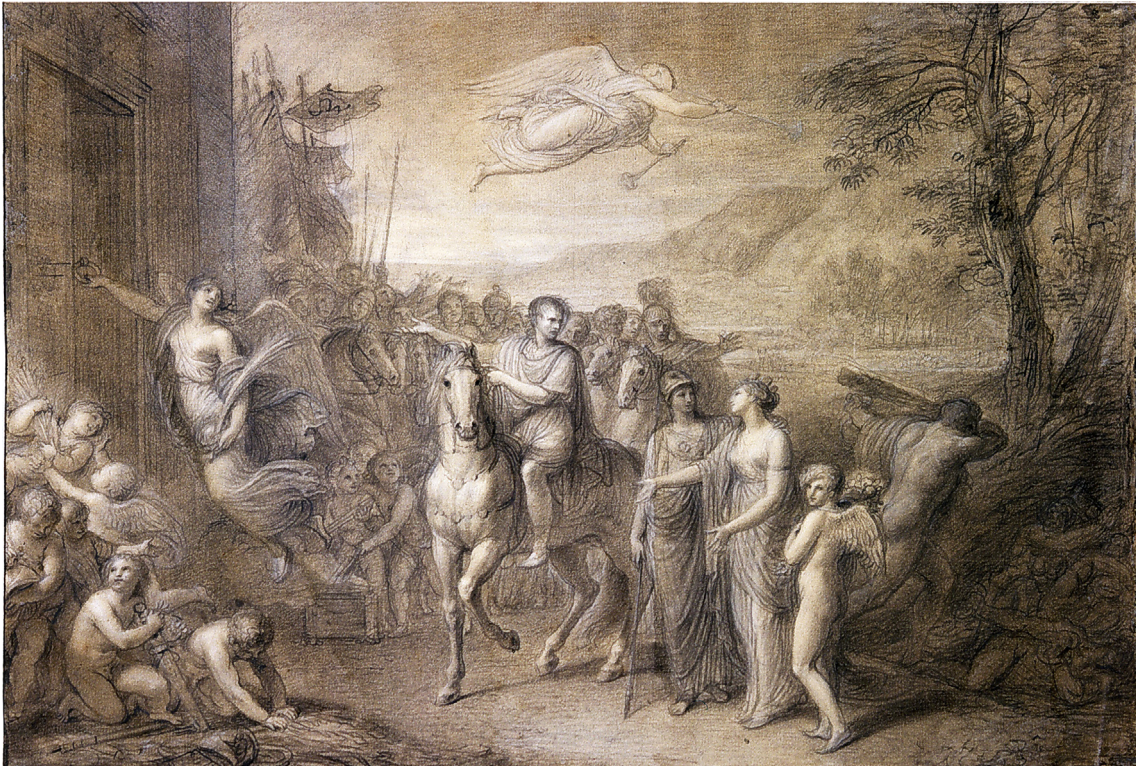


Figura 9 Andrea Appiani, *La Riconoscenza muove incontro a Napoleone a cavallo mentre la Vittoria chiude la porta del tempio di Giano*. 1802. Matita, carboncino, gessetto nero e tempera grigia su carta. Collezione privata. Archivio dell'autore

Nel disegno - uno dei capolavori della grafica di Appiani - Napoleone come primo console a cavallo è raffigurato ammantato da una tunica all'antica, proprio come nel ritratto ora riscoperto. Quindi con ogni probabilità il dipinto fu eseguito, come il disegno, nei primi mesi del 1802.

L'ultimo atto relativo ai ritratti di Napoleone dipinti da Appiani si consumò nel 1805. Il 26 maggio Napoleone fu incoronato re d'Italia nel duomo di Milano. Luigi Canonica e il pittore furono incaricati di organizzare e dirigere gli apparati per l'incoronazione. Pochi giorni dopo, il 7 giugno, con decreto imperiale nr. 2258, Appiani fu nominato *Premier Peintre* di Napoleone con l'assegnazione di un compenso annuale di 6.000 lire milanesi (96). Da allora dalla bottega del pittore, non sempre autografi e non sempre di prima qualità, uscirono diversi ritratti di Napoleone, tutti precisamente ripresi da due prototipi autografi del 1805, insieme a quelli del viceré Eugenio de Beauharnais e della viceregina Augusta Amalia principessa di Baviera. Un documento conservato nella cartella *Appiani Andrea* del Fondo Custodi della Bibliothèque Nationale de France di Parigi, proveniente dalle *carte del dimanio della Corona del Regno d'Italia*, riporta che tra il 1805 e il 1814

furono pagate ad Appiani 104.000 lire milanesi per l'esecuzione di questi ritratti, mentre un secondo documento parla di ulteriori 30.000 lire milanesi per «Ritratti e spese di cornici» (96-7). Dalle *Carte Reina* sappiamo, ad esempio, che tra giugno 1805 e agosto 1808 Appiani eseguì cinque ritratti dell'imperatore: tre di grandi dimensioni e due di piccolo formato (179).

Tra i tre di maggiori dimensioni dobbiamo includere il prototipo del *Ritratto a tre quarti di Napoleone in 'petit habillement' di re d'Italia*, oggi alla Schatzkammer del Kunsthistorisches Museum di Vienna e proveniente dal Palazzo Reale di Milano, con mantello di velluto verde ricamato con quadrifogli dorati e risvolti di seta bianca ricamati d'oro e con due allegorie della Vittoria sullo sfondo [fig. 10], e quello del *Ritratto a tre quarti di Napoleone in 'petit habillement' di re d'Italia*, al Musée Napoleon di Île d'Aix, con lo stesso abito cerimoniale e con lo stesso sfondo ma, diversamente dall'altro, con la corona imperiale a foglie d'oro sul capo [fig. 11]. In entrambi i ritratti, dipinti nel 1805, Napoleone poggia la mano sinistra sulla cosiddetta Corona del Regno d'Italia che l'imperatore fece realizzare a Parigi dal gioielliere Bernard-Armand Marguerite appositamente per



Figura 10 Andrea Appiani, *Ritratto a tre quarti di Napoleone 'en petit habillement' di re d'Italia*. 1805. Olio su tela. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer. Archivio dell'autore



Figura 11 Andrea Appiani, *Ritratto a tre quarti di Napoleone 'en petit habillement' di re d'Italia con corona imperiale*. 1805. Olio su tela. Île d'Aix, Musée Napoléon

la cerimonia d'incoronazione a re d'Italia avvenuta nel duomo di Milano il 26 maggio 1805.¹⁹ I due ritratti hanno lo stesso impianto, con l'immagine tagliata a tre quarti dell'imperatore che si staglia sullo sfondo di un arco circoscritto dalle due Vittorie. Sotto al jabot di pizzo bianco compare il collare formato da aquile d'oro con ali ripiegate. Sul petto è appuntato l'Ordine della Corona di Ferro di re d'Italia. Più in basso, in parte coperta dal jabot, spicca la Legion d'Onore. Dalla fuscia di seta bianca emerge l'elsa della spada decorata da un'aquila d'oro ad ali spiegate e, in cima all'impugnatura, da una testa di medusa nel ritratto di Vienna e da una testa di leone nel ritratto di Île d'Aix.

Di questi due prototipi del 1805, in cui Napoleone imperatore è raffigurato in abiti da parata al

massimo grado di ufficialità, quindi molto distante dal condottiero rivoluzionario degli esordi vicino al popolo, sono note, insieme a copie contemporanee o di poco successive e derivazioni, molte versioni di bottega con o senza varianti, in cui si può cogliere in base al loro grado di qualità la diversa entità del diretto intervento del maestro. Per le committenze meno importanti, questi ritratti di propaganda, destinati a colonizzare i luoghi di rappresentanza del governo napoleonico, erano affidati, anche se sotto il controllo di Appiani, ai suoi collaboratori Antonio De Antoni e Carlo Prayer. Nelle diverse repliche possono variare le decorazioni, i giri delle foglie d'alloro della corona imperiale se presente (due o tre) o lo sfondo (talvolta scompaiono le Vittorie e compaiono una o due

¹⁹ Per la corona, formata da un alto cerchio sormontato da otto braccia culminanti in un globo sovrastato da una croce, Napoleone si ispirò alla corona imperiale di Filippo II di Spagna. I materiali sono oro, argento, vetro, pasta vitrea, madreperla e velluto. Il cerchio alla base è arricchito da gemme di vetro e pasta vitrea verdi, rosse e azzurre (i colori imperiali). La corona fa parte dei cosiddetti Onori del Regno d'Italia e cioè di una serie di oggetti allegorici che Napoleone fece realizzare appositamente per la sua incoronazione a Milano. Oltre alla corona vi compaiono il mantello regale verde, il cui colore è allusivo alla vegetazione italiana, lo scettro sormontato dal leone di San Marco con l'alabarda, riferito al dominio di Venezia, la Mano di giustizia, simbolo del diritto e ispirata a quella appartenuta a Carlo Magno, il bastone di comando, un altro scettro e il globo. L'intero paramento, appartenente a Brera, è conservato al Museo del Risorgimento di Milano ed è stato esposto nel 2022 alla mostra *Restituzioni, diciannovesima edizione*, Napoli, Gallerie d'Italia - Palazzo Zevallos.

colonne; in un caso compare il duomo di Milano).²⁰ In altri casi il ritratto era ridotto al solo busto, come negli esemplari di Brera (in deposito a palazzo Montecitorio a Roma), del Museo del Risorgimento di Milano e della Biblioteca Ambrosiana, tutti riconducibili alla bottega di Appiani ma privi dell'intervento del maestro.²¹

Al di fuori della bottega, invece, le copie erano commissionate dal governo a giovani artisti emergenti sullo scenario artistico milanese, com'è nel caso di Giuseppe Diotti per l'esemplare senza corona imperiale conservato alla Biblioteca Nazionale Braidense o di Giuseppe De Albertis per la copia, anch'essa senza corona, dipinta tra 1811 e 1812 per la Camera di Commercio di Bolzano.²²

Il caso di Diotti è utile per capire i meccanismi di questa consistente riproduzione dei prototipi di Appiani. La commissione a Diotti, appena rientrato dal pensionato romano, di una copia del *Ritratto di Napoleone re d'Italia* senza corona imperiale da sistemare nella Real Biblioteca del Palazzo Reale di Scienze ed Arti di Brera prese forma l'8 dicembre 1809 con una lettera che il direttore generale della pubblica istruzione Giovanni Scopoli inviò al

ministro dell'Interno Luigi Villa l'8 dicembre 1809. Scriveva Scopoli nella lettera:

poiché il Sig.re Cav.re Commiss.o Appiani è forse troppo occupato in altri oggetti d'arte per Sovrano servizio, opinerei che si potesse intanto trarre profitto dall'abilità del giovane Diotti [...] e commettergli una copia del Ritratto di S.M. magistralmente eseguito in più tele dallo stesso Cav.re Appiani, il quale probabilmente non sarà scontento di dirigere questo lavoro. Riuscendo bene, come s'ha luogo di credere, si potrebbe incaricare di farne altri, e il primo potrebbe essere collocato nella R. Biblioteca, il luogo più frequentato giornalmente di Brera.²³

Il coinvolgimento di Appiani come supervisore era naturalmente la garanzia – come scrisse Scopoli in una lettera indirizzata all'artista il 13 dicembre 1809 – che il dipinto sarebbe riuscito

degno del soggetto che rappresenta, del luogo ove deve essere collocato ed anche dell'artista di cui si copia il lavoro.²⁴

20 Di questi due prototipi Beretta ricorda a Milano nel 1848 sei versioni provenienti dalla bottega del pittore: Beretta 1848, 229-30. Per repliche di bottega e copie del ritratto senza corona imperiale di Vienna: Carotti 1901, 90-6; Bertarelli 1903, 28; Sanazzaro 1993, 306-10; Leone 2015, 97-8, 150. Autografa appare la versione eseguita per il conte Giuseppe Fenaroli d'Avogadro oggi in collezione privata a Brescia, con una colonna sullo sfondo a sinistra al posto dell'arco con le due Vittorie: Nicodemi 1915, 146; Mazzocca 2021. Autografa e di grande qualità è la versione conservata a Dalmeny House (Edimburgo), ex collezione Earl of Rosebery, priva di varianti rispetto all'esemplare di Vienna: Olson 1992, 100-1, cat. nr. 2. A proposito del prototipo con corona imperiale di Île d'Aix, una versione si trovava nella raccolta Menni di Milano. Un'altra, con il tiburio e la guglia maggiore del duomo di Milano sullo sfondo a destra al posto dell'arco e delle due Vittorie, firmata e datata 1805, comparve da Christie's a Londra nel luglio del 1931. Un ulteriore esemplare, con una colonna sullo sfondo a sinistra al posto dell'arco con le due Vittorie, opera totalmente di bottega o copia contemporanea al prototipo, era una decina di anni fa sul mercato antiquario milanese (Galleria Caiati). Una copia con analoga composizione si trova in collezione privata a Brescia: Mazzocca 2021, 78, fig. 3. Una copia contemporanea al prototipo, con due colonne sullo sfondo al posto delle Vittorie e senza arco, si conserva in collezione privata a Firenze.

21 Per l'esemplare di Brera in deposito a Montecitorio si veda la scheda di F. Frangi in Mazzocca, Pirovano 1993, 35-6, cat. nr. 20. Per l'esemplare del Museo del Risorgimento: Mazzocca 2012, 80, fig. 4. Per l'esemplare dell'Ambrosiana si veda la scheda di F. Leone in Caramel et al. 2008, 50-1, cat. nr. 1045. Un altro esemplare era di proprietà del conte Vincenzo Negroni Prati Morosini quando fu esposto nel 1959 a Como: Ottino Della Chiesa 1959, 101-2, cat. nr. 218. Una copia, di scarsa qualità, si conserva in collezione privata a Brescia: Mazzocca 2021, 81, fig. 5.

22 Sul dipinto di Diotti: Mangili 1991, 12, 62, cat. nr. 41. Sul dipinto di De Albertis si veda la scheda di E. Zanella Manara in Mazzocca, Zanella Manara 1998, 98, cat. nr. 6.

23 *Studi Parte Moderna*, cart. 349, fasc. 10, lettera dell'8 dicembre 1809. Milano, Archivio di Stato. Come si evince dalla lettera, Diotti potrebbe aver realizzato più di una copia.

24 *Studi Parte Moderna*, cart. 349, fasc. 10, lettera del 13 dicembre 1809. Milano: Archivio di Stato.

Bibliografia

- Bairati, E. (1997). «Traduzione grafica dei Fasti di Napoleone». Bairati, Pivetta, Raponi 1997, 91-163.
- Bairati, E.; Pivetta, M.; Raponi, N. (a cura di) (1997). *I 'Fasti di Napoleone' di Andrea Appiani. Ricostruzione di un ciclo pittorico perduto = Catalogo della mostra* (Tolentino, Castello della Rancia, 1997). Vicenza: Neri Pozza.
- Beretta, G. (1848). *Le opere di Andrea Appiani: commentario per la prima volta raccolto dall'incisore Giuseppe Beretta*. Milano: G. Silvestri.
- Bertarelli, A. (1903). *Iconografia napoleonica 1796-1799. Ritratti di Bonaparte incisi in Italia ed all'estero da originali italiani*. Milano: Tip. Umberto Allegretti.
- Butti, A. (1904). «Un episodio nella storia delle arti a' tempi napoleonici e un pittore vogherese». *Bollettino Storico della Società Pavese di Storia Patria*, 4, 438-53.
- Caramel, L.; Coppa, S.; Bianchi, E.; Allevi, P. (a cura di) (2008). *Musei e Gallerie di Milano: Pinacoteca Ambrosiana. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento. Le miniature*, vol. 4. Milano: Electa.
- Carotti, G. (1901). *Capi d'arte appartenenti a S.E. la Duchessa Joséphine Melzi d'Eril Barbò*. Milano: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- Pommerau, C. (a cura di) (2014). *Joséphine = Catalogo della mostra* (Paris, Musée du Luxembourg, 2014). Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- Cusani, F. (1867). *Storia di Milano dall'origine ai nostri giorni e cenni storico statistici sulla città e province lombarde*, vol. 6. Milano: Pirotta e c.
- Gennari, D. (1981). «Le intestazioni per le carte dell'Amministrazione Cisalpina e il contributo di Andrea Appiani». *Rassegna di studi e di notizie. Raccolte delle Stampe A. Bertarelli; Raccolte di Arte Applicata; Museo degli Strumenti Musicali*, 9, 307-44.
- Gorgone, G.; Tittoni, M.E. (a cura di) (1997). *Da Montenotte a Campoformio: la rapida marcia di Napoleone Bonaparte = Catalogo della mostra* (Roma, Museo Napoleonico, 1997). Roma: L'Erma' di Bretschneider.
- Honour, H. (1969). «The Italian Empire Style». *Apollo*, 80, 226.
- Hubert, G. (2000). «Primi ritratti italiani del generale Bonaparte. Ipotesi e realtà». *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: Ministero Beni e Attività culturali, 79-85.
- Leone, F. (2005). «'Chi è miglior pittore fa miglior ritratti': l'idea neoclassica di ritratto tra dibattito critico e testimonianze figurative». Sisi, C. (a cura di), *L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il Neoclassicismo 1789-1815*. Milano: Electa, 53-68.
- Leone, F. (2006). «Andrea Appiani e il primato dell'affresco». Mazzocca, F. (a cura di), *Ottocento lombardo. Arti e decorazione*. Milano: Skira, 73-89.
- Leone, F. (2015). *Andrea Appiani pittore di Napoleone. Vita, opere, documenti (1754-1718)*. Milano: Skira.
- Leone, F. (2018). «Appiani ritrattista del nuovo mondo: un inedito napoleonico». Grandesso, S.; Leone, F. (a cura di), *Dall'ideale classico al Novecento. Scritti per Fernando Mazzocca*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 70-4.
- Mangili, R. (1991). *Giuseppe Diotti. Nell'Accademia tra Neoclassicismo e Romanticismo storico*. Milano: Mazzotta.
- Marini Clarelli, M.V.; Mazzocca, F.; Sisi, C. (a cura di) (2009). *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato = Catalogo della mostra* (Roma, Scuderie del Quirinale, 2009). Milano: Skira.
- Mazzocca, F. (1986). «Vicende e fortuna grafica dei Fasti Napoleonici di Andrea Appiani». Tittoni, E. et al. (1986), *Mito e Storia nei 'Fasti di Napoleone' di Andrea Appiani. La traduzione grafica di un ciclo pittorico scomparso = Catalogo della mostra* (Roma, Museo Napoleonico, 1986). Roma: De Luca Editore, 17-26.
- Mazzocca, F. (1999). «La Riconoscenza di Giuseppe Bossi. Identificazione di un capolavoro della pittura 'rivoluzionaria'». Calstelfranchi, L. et al. (a cura di), *Milano, Brera e Giuseppe Bossi nella Repubblica Cisalpina = Incontro di studio* (Milano, 4-5 febbraio 1997). Milano: Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 63-8.
- Mazzocca, F. (2002). «Appiani ritrattista tra la Milano dei Lumi e la corte napoleonica». *L'ideale classico. Arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo*. Vicenza: Neri Pozza, 159-89.
- Mazzocca, F. (2021). «Il ritrovato ritratto di Napoleone re d'Italia eseguito da Andrea Appiani per il conte Giuseppe Fenaroli Avogadro». D'Adda, R.; Onger, S. (a cura di), *Dante e Napoleone. Miti fondativi nella cultura bresciana di primo Ottocento = Catalogo della mostra* (Brescia, Palazzo Tosio; Ateneo di Brescia, Accademia di Scienze, Lettere ed Arti, 2021). Milano: Skira, 75-83.
- Mazzocca, F.; Pirovano, C. (coordinamento scientifico di) (1993). *Pinacoteca di Brera. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento. Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca*, vol. 1. Milano: Electa.
- Mazzocca, F.; Zanella Manara, E. (a cura di) (1998). *Giuseppe De Albertis, 1763-1845. Un pittore della realtà tra Appiani e Hayez = Catalogo della mostra* (Milano, Museo di Storia Contemporanea; Arona, ex Convento della Purificazione; Gallarate, Società Gallaratese per gli Studi Patri, 1998). Milano: Mazzotta.
- Mazzocca, F. et al. (a cura di) (2002). *Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova = Catalogo della mostra* (Milano, Palazzo Reale, 2002). Milano: Skira.
- Mellini, G.L. (1992). «I Fasti Italici di Andrea Appiani». *Notti romane e altre congiunture pittoriche tra Sette e Ottocento*. Firenze: Vallecchi, 89-104.
- Nicodemi, G. (1915). *La pittura milanese dell'età neoclassica*. Milano: Alfieri & Lacroix.
- Nicodemi, G. (1921). «Nel centenario di Napoleone I. Ritratti di Napoleone dipinti dall'Appiani». *Rassegna d'Arte Antica e Moderna*, 8(5), 145-51.
- Orsini, E. (a cura di) (ante 2005). *Andrea Appiani (1754-1817) = Catalogo della mostra* (Milano, Orsini Arte e Libri, ante 2005). Milano: Orsini Arte e Libri.
- Oslon, R.J.M. (a cura di) (1992). *Ottocento. Romanticism and Revolution in 19th-Century Italian Painting = Catalogo della mostra* (Baltimora, The Walters Art Gallery, 1992-93; Worcester, Worcester Art Muse-

- um, 1993; Pittsburgh, The Frick Art Museum, 1993). Firenze: Centro Di.
- Ottino Della Chiesa, A. (a cura di) (1959). *L'Età neoclassica in Lombardia = Catalogo della mostra* (Como, Villa Comunale dell'Olmo, 1959). Lipomo: Editore Cesare Nani.
- Pivetta, M. (1997). «I 'Fasti di Napoleone': corsi e ricorsi storici». Bairati, Pivetta, Raponi 1997, 25-63.
- Samek Ludovici, S. (1959). «La pittura neoclassica». *Storia di Milano*. Vol. 13, pt. 7, *L'Età Napoleonica (1796-1814)*. Milano: Treccani, 524-90.
- Sannazzaro, G.B. (1993). «Per Alcune incisioni derivate da Andrea Appiani: L'Apoteosi di Psiche', 'Vénus caressant l'Amour' e i ritratti napoleonici». *Rassegna di Studi e Notizie*, 17, 269-327.
- Sannazzaro, G.B. (1994a). «Affreschi di Appiani a Milano prima dell'avvento di Napoleone». *Labyrinthos*, 13(25-6), 143-81.
- Sannazzaro, G.B. (1994b). «Nota di studio per le 'Storie di Psiche' di Andrea Appiani nella Rotonda della Villa Reale di Monza». Biscottini, P. (a cura di), *Il museo negato. Cento opere della Pinacoteca Civica di Monza = Catalogo della mostra* (Monza, Villa Reale, 1994). Milano: Tranchida Editori, 145-56.

