

Grégoire Extermann

Vincenzo Vela e François Rude: due visioni postume di Napoleone Bonaparte a nord e a sud delle Alpi

Una riflessione sul *Napoleone morente* di Vincenzo Vela – o *Gli ultimi giorni di Napoleone I*, come recita solennemente il titolo adottato dallo scultore in occasione della presentazione al pubblico dell'opera all'Esposizione Universale del 1867 – potrà suscitare qualche perplessità in seno a un catalogo su François Rude. Mancano i punti di contatto più evidenti tra i due artisti, che erano di generazioni, cultura e formazione diverse, e non si conoscevano. Tuttavia, essi furono animati da ideali di libertà patriottica che segnarono il loro percorso biografico (Rude, come è noto, si esiliò in Belgio alla Restaurazione, e Vela lasciò Milano per Torino nel 1852); si dimostrarono intransigenti in materia artistica, non esitando a superare le convenzioni accademiche per aderire a rappresentazioni più schiette della realtà; infine furono ambedue autori di una singolare rappresentazione postuma di Napoleone: Vela realizzò il monumento in marmo appena citato, Rude quello in bronzo del parco Noizot a Fixin in Borgogna. Analizzando l'opera dell'artista ticinese, le sue caratteristiche formali e la tempestosa accoglienza critica che ricevette in Francia, si potrà forse contribuire a una contestualizzazione di respiro più ampio – cioè europeo – della figura dello scultore borgognone qui celebrato.

Creazione

Vincenzo Vela eseguì la versione in marmo del *Napoleone morente* a Torino nel 1866, data che figura sul lato sinistro dell'opera, accanto alla firma. L'anno successivo, al termine dell'Esposizione Universale, si stabilì definitivamente in Svizzera, nella sua casa atelier di Ligonetto, sede odierna del Museo Vincenzo Vela.¹ Se ci si domanda quali furono le circostanze che ispira-

rono questa statua all'artista ticinese, autore di numerosi monumenti per la neocostituita monarchia italiana, all'epoca professore all'Accademia Albertina e al culmine della carriera, si possono avanzare motivazioni di ordine personale, politico e culturale. Sotto il Secondo Impero le raffigurazioni scultoree di Napoleone I naturalmente abbondavano. Nel 1853 lo scultore Johann Hartung (1821-1861) aveva già proposto l'esecuzione di una statua di Napoleone a Sant'Elena, cui non venne però dato seguito²; altri ritratti dell'imperatore furono presentati all'Esposizione del 1867: un busto eseguito da Pietro Fumeo (1831-1898), una statua di Napoleone fanciullo realizzata da Pasquale Romanelli (1812-1887), un'altra, di Eugène Guillaume (1822-1905), che lo ritrae nell'abito indossato durante l'incoronazione, e sei busti dello stesso autore, raffiguranti Bonaparte in diversi momenti della sua carriera.

Vela era in buoni rapporti con la famiglia imperiale, per la quale aveva eseguito il gruppo dell'*Italia riconoscente alla Francia*, offerto da alcune dame dell'aristocrazia milanese a Eugenia Bonaparte in segno di ringraziamento per l'appoggio fornito dalla Francia alle guerre d'indipendenza italiane. Il marmo era piaciuto, e l'imperatrice aveva commissionato allo scultore un gruppo colossale di Cristoforo Colombo, destinato alla fusione, che intendeva collocare in Panamá, in una piazza della città di Vera Cruz. Il gesso sarebbe stato presentato all'Esposizione Universale, assieme al *Napoleone* e a un'allegoria della Primavera (ill. 136). Sembra tuttavia chiaro che Vela non fu mosso dalla volontà di compiacere il gusto ufficiale. Provava una manifesta empatia per la figura di Bonaparte, che non considerava come un despota che aveva condotto alla guerra l'Europa e spogliato l'Italia dei suoi beni artistici, ma piuttosto come l'eroe militare che aveva sconfitto l'esercito austriaco e,



Ill. 134
Vincenzo Vela (1820-1891)
Gli ultimi giorni di Napoleone I, 1866
modello originale in gesso
Ligornetto, Museo Vincenzo Vela

attraverso una grande riorganizzazione amministrativa del territorio, aveva prefigurato l'unità d'Italia. La guerra all'Austria e l'unificazione italiana erano, naturalmente, i due temi che avevano maggiormente a cuore Vela e i suoi contemporanei durante gli anni torinesi; in questo senso la figura di *Spartaco* (1850), esposto all'Esposizione Universale del 1855, acquisiva la valenza di un credo ideologico. Il tema dell'uomo in punto di morte offriva inoltre un potenziale di alto tenore drammatico, sicuramente apprezzato in un'epoca che vedeva l'opera lirica all'apice dello suo sviluppo. Sotto questo aspetto, Vela era stato sensibile all'ode di Alessandro Manzoni composta dopo l'annuncio della morte di Napoleone, e che traeva il suo titolo dalla data anniversaria del 5 maggio. Il componimento, di alta sostenutezza retorica, sviluppa nel passaggio di maggiore tensione il motivo di un naufragio mentale causato dal contrasto tra l'immobilità forzata dell'esiliato e il ricordo fragoroso delle campagne militari.

La composizione scelta da Vela si articola in modo particolarmente semplice. Napoleone è raffigurato assiso su una poltrona, le gambe avvolte da una coperta di lana, una mappa dell'Europa sulle ginocchia, in preda a foschi pensieri (ill. 134). L'artista rinuncia agli attributi simbolici, tanto cari a Rude e alla scultura francese in generale, per concentrarsi sull'espressività delle parti anatomiche – viso e mani – e sul realismo degli indumenti. Una tale povertà iconografica scandalizzerà ad esempio Emile Chesneau («Quest'atteggiamento che ricorda quello del *Malato immaginario* si attaglia all'eroe? Dov'è la spada? Dov'è il Codice? Dov'è lo scettro?»)³, ma si rivela del tutto coerente con la poetica verista dello scultore. In confronto, l'opera di Rude appare di notevole complessità elaborativa; lo attesta il ribaltamento completo tra il primo bozzetto, dove l'imperatore morto è vegliato dall'aquila (ill. 128 p. 147), e il monumento finale (ill. 125 p. 145, ill. 135 e 139), dove il rapace giace sulla roccia e il defunto risorge sollevando il mantello da campo a guisa di sudario.⁴ I numerosi attributi – l'aquila ma anche le catene, il cappello, la spada, una corona di foglie di quercia con i nomi delle vittorie d'Italia, o il piedistallo che, con la sua forma a schegge di basanite, evoca una roccia vulcanica – amplificano la dimensione storica dell'opera, ma imposero a Rude un notevole sforzo documentario

e compositivo. Di tali ostacoli Vela non si preoccupò, consacrando invece la massima cura alla rappresentazione tattile degli oggetti e alla resa espressiva del volto.

Successo

Il *Napoleone morente* sollevò un forte entusiasmo. Durante una visita in anteprima, svoltasi il 30 marzo, Napoleone III ordinò che alla statua venisse assegnato un posto d'onore⁵ e decise subito di acquistarla («non potevate essere più felice; questo marmo è un membro vivente della nostra famiglia e vi resterà» avrebbe detto in italiano a Vela).⁶ L'artista percepì un compenso di 25'000 franchi, ripartito in due rate, il 2 novembre 1867 e il 6 gennaio 1868.⁷ Si trattava del prezzo più alto corrisposto dalla lista civile per l'acquisto di opere d'arte sotto il Secondo Impero; un importo analogo venne raggiunto in pittura solo da personalità conclamate quali Ingres, Meissonier, Baudry, mentre nel campo della scultura le opere più costose furono una *Venere* colossale di Auguste Arnaud del 1863 (20'000 franchi) o, in un registro ben diverso, una versione in cera del *Fante con cani da caccia* di Pierre Jules Mènes del 1869 (stesso prezzo).⁸ All'Esposizione del 1867, invece, il prezzo di acquisto del *Napoleone* era seguito, a ragguardevole distanza, da quello dell'*Ecate e Cerbero* della scultrice svizzera Adèle d'Affry, in arte Marcello (1836-1879), che ammontava a 10'000 franchi, somma comunque ragguardevole.⁹ Vela ricevette anche il grado di Ufficiale della Legione d'onore, dopo quello di Cavaliere ottenuto all'Esposizione del 1855, e fu insignito di una medaglia di prima classe, assieme a sette altri scultori, tutti francesi.¹⁰ L'opera ebbe risonanza mondiale: il fonditore parigino Ferdinand Barbedienne (1810-1892) diede avvio a una produzione in serie di bronzetti e il neocostituito Metropolitan Museum di New York commissionò all'artista una copia dell'opera in marmo, a grandezza naturale¹¹, inaugurando così la diffusione del linguaggio verista di Vela in America, dopo, o nel solco, del successo ottenuto precedentemente dal purismo decantato di Lorenzo Bartolini.¹² L'entusiasmo dell'imperatore era accompagnato da quello del pubblico. Secondo quanto riportato da Francesco Dall'Ongaro, autore di un opuscolo sulle arti all'Esposizione Universale ornato con l'incisione del



Ill. 135
François Rude
*Napoleone che si risveglia
nell'immortalità (retro), 1847*
bronzo
Fixin, parco Noisot



Ill. 136
 Auguste Michelez
Exposition Universelle de 1867.
Gli ultimi giorni di Napoleone Primo, 1867
 albumina
 Compiègne, musée national du château de Compiègne

Ill. 137
 Artur Grottger
Davanti al monumento a Napoleone, 1867
 carboncino su carta (su tela)
 Varsavia, Muzeum Narodowe w Warszawie



Napoleone sul quarto di copertina, la folla ammirava la statua in silenzioso raccoglimento.¹³ Questa evocazione è confermata da un disegno di Artur Grottger (1837-1867) che raffigura un gruppo di visitatori cosmopoliti riuniti attorno alla scultura¹⁴ (ill. 137); i critici, aggiunge Dall'Ongaro, guardavano invece l'opera sottocchi, affilando tacitamente le armi.

Critica

I giudizi polemici, infatti, caddero a pioggia. Alla statua si rimproverava una mancanza di dignità, un'oltranza espressiva e la scarsa somiglianza dei tratti fisionomici. La cura nella resa mimetica dei tessuti e dell'epidermide era inoltre considerata eccessiva e dannosa all'arte, affermazione questa che veniva estesa a tutta la produzione italiana, e per la quale Maxime Du Camp non temeva di affermare che «In Italia il principale merito va allo sbizzozzatore; da noi, appartiene all'artista».¹⁵ Emile Chesneau vedeva nell'opera una «scena di genere» indecorosa.¹⁶ Paul Mantz, con un tono garbato, forse più consono alla prestigiosa *Gazette des beaux-arts*, si rivelava non meno duro: a suo giudizio Vela era

incapace di esprimere un concetto drammatico, inoltre la cura dei dettagli era un trompe-l'oeil puerile e – *in cauda venenum* – si faceva un torto allo scultore dilungandosi sul *Napoleone*, mentre la *Primavera*, che pure era una «vignetta di marmo», «come se ne può fare in tempi di decadenza», rendeva maggiormente onore al suo talento.¹⁷

In questo coro di critiche appaiono molto più misurate e attente le osservazioni di Charles Blanc. Il fondatore della *Gazette des beaux-arts* riconosceva nell'opera il principale contributo fornito dalla scultura italiana all'Esposizione, unitamente alla *Pietà* (1862) del senese Giovanni Dupré (1817-1882). Nella sua dettagliata analisi, Blanc esprimeva sincera ammirazione per l'eccellente resa delle stoffe e ne traeva spunto per auspicare un maggior coinvolgimento degli artisti francesi nella traduzione in marmo dei loro modelli in gesso: «[...] tandis que l'Italien, que ce soit le praticien ou l'artiste, fait montre d'une habileté inouïe à fouiller le Carrare, à le manier comme une cire molle, à y laisser l'empreinte des substances les plus diverses, les plus rebelles à l'imitation, le Français se contente d'un rendu sommaire, d'une exécution sans chaleur et sans

Ill. 138
Vincenzo Vela
Gli ultimi giorni di Napoleone I (particolare),
1866, marmo
Versailles, musée national des châteaux de
Versailles et de Trianon

Ill. 139
François Rude
*Napoleone che si risveglia
nell'immortalità* (particolare), 1847
bronzo
Fixin, parco Noisot



nerf. Soit qu'il dédaigne, soit qu'il ignore le maniement du ciseau, il abandonne son marbre à l'état de copie, au lieu de le pousser à l'état d'originale.»¹⁸

Sappiamo in effetti quanto era importante il lavoro di rifinitura per artisti quali Bartolini, che terminava le statue di maggior impegno in presenza del modello vivo¹⁹, e Vela, che affermò di aver meditato più giorni prima di individuare l'espressione giusta da infondere nel marmo.²⁰ Charles Blanc sottolineava quindi un'importante divergenza nella pratica professionale tra gli atelier italiani e quelli francesi, ponendo il problema dell'autenticità delle opere non lavorate direttamente dall'artista, questione che avrebbe innescato, alcuni decenni più tardi, una polemica sulla paternità dei marmi firmati da Rodin.²¹

La padronanza nella lavorazione del marmo consentiva a Vela una maggiore libertà nella modellazione del viso, al fine di ricavarne un'espressività più intensa. A tal proposito, le accuse di scarsa somiglianza mosse dalla critica si fondavano sul confronto con la maschera funebre di Napoleone eseguita da Francesco Antommarchi a Sant'Elena nel 1821. Charles Blanc descrisse d'altronde con ammirazione l'incisione realizzata dal suo maestro Luigi Calamatta (1802-1869) a partire da questa reliquia, lavoro che era servito a diffondere in modo ufficiale i lineamenti di Bonaparte.²² Evidentemente, Vela non era interessato a questi oggetti, ma piuttosto a modelli scultorei generici. Il

rilievo marcato del viso, l'ossatura decisa del naso e la sporgenza delle arcate sopracciliari evocano vagamente i busti di Canova. Come noto, nell'autunno del 1802 lo scultore veneto aveva eseguito un ritratto di Napoleone in veste di primo Console, effigie impiegata in seguito per la produzione di altri busti e per la statua colossale del sovrano in *Marte Pacificatore*.²³ Vela poteva senz'altro aver visto la copia in bronzo di questa statua eseguita nel 1811, e conservata negli scantinati dell'Accademia di Brera al tempo in cui frequentava questa istituzione, ma è anche possibile che si sia ispirato a un qualunque busto uscito dalla manifattura di scultura di Carrara creata da Elisa Baciocchi sotto l'Impero, e destinata a riprodurre su grande scala i ritratti di Napoleone e dei familiari.²⁴

Sul canovaccio di un viso genericamente giovane, Vela aggiunge elementi allusivi alla vecchiaia, come il lieve cedimento della carne sotto il mento, le guance scavate e l'incipiente stempiatura (ill. 138). Il profondo incavo sotto gli occhi, che assume un carattere pittorico anziché fisionomico (accentuare le ombre per ampliare le variazioni cromatiche), i ciuffi che guizzano sulla fronte o le anfrattuosità del viso trattate come cera morbida, sono procedimenti di chiara impronta barocca. Vincenzo Vela avrebbe potuto fare sua la famosa affermazione di Bernini, riferita da Paul Féart de Chantelou, secondo la quale «talvolta, in un ritratto di marmo bisogna, per imitare bene il naturale, fare ciò che non è nel naturale».²⁵ Certamente l'artista non conosceva Chantelou, ma poteva aver osservato con profitto i busti di Bernini durante il suo soggiorno a Roma nel 1847. La libertà nella resa fisionomica del *Napoleone* non sfuggì comunque all'attenzione di Charles Blanc: «Les yeux, pour se prêter à l'effet de lumière prémédité par le sculpteur, ont été rendus plus saillants qu'ils ne l'étaient dans la nature. La construction du crâne et celle du visage présentent quelques exagérations phrénologiques et des inexactitudes qui dérangent l'harmonie si connue d'une tête bien équilibrée [...] Quelques mèches de cheveux trop détaillées ont l'air de fils d'archal.»²⁶

L'apertura mentale di Vela verso altri stili appare chiaramente nel suo discorso di investitura all'Accademia Albertina di Torino, in cui lo scultore raccomandava agli allievi di seguire l'esempio di Bartolini – l'esempio

Ill. 140
Vincenzo Vela
Gli ultimi giorni di Napoleone I (particolare),
1866, marmo
Versailles, musée national des châteaux
de Versailles et de Trianon



più che lo stile – e di avvantaggiarsi delle tradizioni artistiche del passato, dal Trecento al Seicento, per liberarsi da ogni schematismo accademico.²⁷ Lo scarto teorico è assai netto con Giovanni Dupré, rivale di Vela nel 1867, che ripeteva le teorie di Bartolini sul bello naturale – teorie forse un po' stanche nell'ultimo terzo del XIX secolo – e condannava ad esempio Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) e Marcello per essersi ispirati troppo a Michelangelo nei gruppi di *Ugolino e i figli* e di *Ecate e Cerbero*, presentati all'Esposizione Universale.²⁸

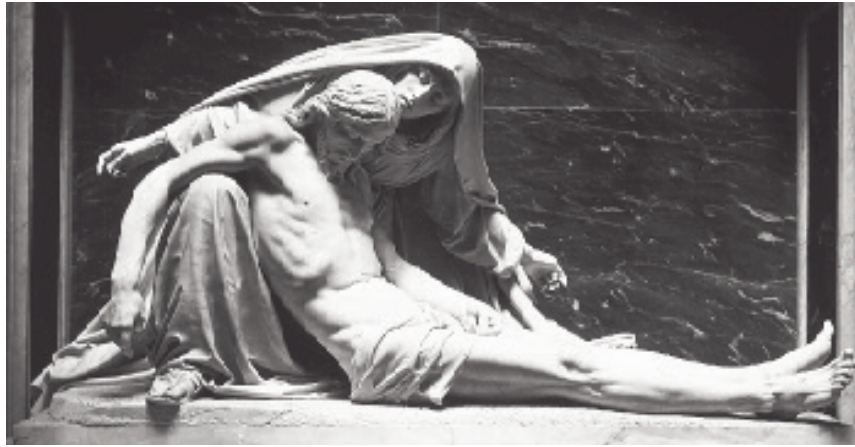
Charles Blanc deplorava anche una caduta di tono nella resa delle mani («Les mains, pour être trop minutieusement fouillées, n'ont pas la distinction désirable, ni cette minceur élégante qui leur vient de la maladie, quand elles sont d'ailleurs bien faites et de race»)²⁹. Anche in questo caso le parti anatomiche assumono manifestamente un carattere più espressivo che documentario, con la loro robustezza, il lieve gonfiore e il tracciato di una vena. La destra attanaglia con energia la sedia, la sinistra preme autoritariamente sulla mappa d'Europa in un punto che corrisponde approssimativamente alla Russia. Con questi accorgimenti semplici, evidenti, attraverso una lavorazione impeccabile del

marmo e l'accentuazione espressiva dei tratti fisionomici, Vela realizza un'opera di efficace forza comunicativa. Forse usa i «trucchi del mestiere», come notava Charles Blanc («les roueries du métier»)³⁰, ma la sintesi formale dell'opera non poteva che suggestionare il pubblico.

I giudizi sull'assenza di decoro o, più tardi, sull'eccessivo realismo dell'opera, omettono forse di sottolineare quanto la composizione sia calcolata, ponderata e solenne. La poltrona risulta lievemente spostata rispetto all'asse dello zoccolo, la mappa si spande sul lato sinistro, mentre il collo della camicia si apre sul lato opposto, lasciando intravedere la spalla. In questo gioco di lievi sbilanciamenti, la testa appare centrata e frontale. Vista dal lato destro, la struttura complessiva si presenta come una composizione a triangolo rettangolo (ill. 140), mentre sul lato sinistro le ondulazioni verticali di un panno di lana appeso al bracciale conferiscono al gruppo un assetto ortogonale (ill. 141). Come nella *Desolazione* (1850) o nell'*Addolorata* (1851), gli arti inferiori risultano celati da una veste che ricade in semplici pieghe. Un tale rigore d'impostazione risulta tanto più evidente quando si osserva il *Mozart morente* di Rinaldo Carnielo (1853-1910), presentato alla successiva

Ill. 141
Vincenzo Vela
Gli ultimi giorni di Napoleone I,
1866, marmo
Versailles, musée national des châteaux
de Versailles et de Trianon

Ill. 142
Rinaldo Carnielo,
Mozart morente, ante 1878
gesso
Firenze, Galleria Rinaldo Carnielo



Esposizione Universale di Parigi, nel 1878 (ill. 142)³¹. La statua riprende palesemente gli elementi compositivi del *Napoleone*, ma ne amplifica l'afflato patetico in modo ipertrofico, sconcertante e persino parodico.³²

Premiazione

Charles Blanc notava come le due scuole di scultura più importanti in Italia erano quella lombarda, capeggiata da Vela, e quella toscana, diretta da Dupré.³³ Si ricreava così una partizione geografica di lunga tradizione, già teorizzata da Giorgio Vasari, e nel cui solco, ad esempio, un erudito come Federico Alizeri avrebbe tracciato in quegli anni una storia della scultura rinascimentale a Genova.³⁴ Vela e Dupré avevano già partecipato all'Esposizione Universale del 1855, il primo con lo *Spartaco*, il secondo con l'*Abele morente* (1845), due pezzi di contestazione accademica – anche politica per Vela – e si presentavano ora con due pezzi di consacrazione. A dispetto dell'entusiasmo popolare, fu Dupré a ottenere il primo premio, cioè la medaglia d'onore, mentre la seconda distinzione, la medaglia di prima classe, fu assegnata a Vela.³⁵ Questo esito era tuttavia inevitabile. La critica francese si riconosceva maggiormente nel naturalismo temperato da cadenze classiche e da certe semplificazioni accademiche, specie nel volto della Vergine, della *Pietà* di Dupré (ill. 143). Lo scultore era poi amico di Charles Blanc e Paul Mantz, grazie alla mediazione di Paolo Emiliani Giudici, corrispondente della *Gazette des beaux-arts*, che aveva sensibilizzato il pubblico francese alla scultura toscana con una serie di

articoli usciti nel 1859.³⁶ Infine era membro della giuria internazionale per la distribuzione dei premi: un organismo che aveva saputo curare bene i propri interessi, elargendo le medaglie d'onore ai suoi stessi membri. Il vizio di procedura era stato peraltro evidenziato da Charles Blanc, il quale lo considerava tuttavia accettabile, in virtù del principio che i migliori concorrenti non dovevano auto-escludersi dalla premiazione a causa della responsabilità di giurati che era stato loro assegnata.³⁷ Al successo di Dupré contribuì probabilmente anche la situazione politica italiana, poiché l'Esposizione coincise con il breve periodo in cui Firenze fu capitale del regno d'Italia. L'arte toscana occupava di fatto un posto preponderante, con invii di opere provenienti dall'Opificio delle Pietre Dure, e pure con la curiosa iniziativa di spedire una copia in bronzo a grandezza naturale del *David* di Michelangelo.³⁸ Paolo Emilio Giudici aveva già scritto nel 1861 che «nella futura reorganizzazione della penisola, Firenze era destinata a diventare il centro letterario e artistico del nuovo reame»³⁹, e Dupré, che non mancava di riprendere a suo vantaggio le teorie di Bartolini, si profilava come figura di riferimento, non solo per la Toscana, ma per l'Italia. Ed è forse in virtù di tale predominanza che nel 1866 gli venne affidato il monumento a Camillo Cavour a Torino, allorquando Vela, professore all'Albertina, appariva come favorito. Dupré godeva inoltre di una larga tribuna grazie ad una non comune fecondità letteraria e alla sua presenza in numerose commissioni. Il suo atteggiamento nei confronti di Vela, artista di temperamento alquanto diverso, appare piuttosto ambiguo. Nell'opuscolo *Della scultura alla*

Ill. 143
Giovanni Dupré
La Pietà, 1862
marmo
Siena, Cimitero della Misericordia,
Cappella Bichi-Ruspoli

esposizione universale di Parigi del 1867, opera che dedica in verità più spazio alle massime artistiche, allo sfoggio di citazioni dantesche e ai riferimenti di storia locale che non ai giudizi sulle opere esposte, l'autore vede nel *Napoleone* una «giusta espressione», una «forma appropriata» e un'«esecuzione irreprensibile»; alla pagina seguente lascia tuttavia intendere che il suo successo deriva soprattutto dall'affetto che ogni francese nutre per Bonaparte⁴⁰, e nei *Ricordi* insinua che il ticinese non avrebbe venduto il suo marmo se Napoleone III non fosse stato al potere.⁴¹ Evidentemente, la scelta del tema dipendeva dalla situazione politica, ma è altrettanto chiaro che Vela intraprese il lavoro senza intenti cortigiani. Del resto, il successo nazionale di Dupré avrebbe subito un tracollo nel 1873, all'inaugurazione del monumento a Cavour a Torino, opera che fu considerata incoerente e farraginosa. Le critiche sorte in quell'occasione avrebbero elevato in controparte la figura di Vela, manifestamente più adatto alla statuaria di impegno politico.⁴²

La critica fu anche unanime nel lodare i sei busti e la statua a figura intera di Bonaparte eseguita da Eugène Guillaume. Charles Blanc ne ammirava la precisione e il controllo formale, poiché l'artista non si era lasciato andare «agli accenti di verità intimi» propri della tradizione di Houdon, ma aveva mantenuto «l'ampiezza della storia» e non aveva compromesso la gravità della scultura, rendendo «troppo familiare l'immagine di chi era degno del marmo».⁴³ Tanta eccellenza poteva risultare però fredda e impropria a commuovere il pubblico⁴⁴. La carriera di Guillaume, allievo di Pradier, appare segnata da un successo senza incrinature: «ottenne tutte le distinzioni, tutti i successi che poteva sognare un artista», accettò ogni carica ufficiale «imponendosi di non rifiutarne nessuna» ed era «degnò, applicato, benigno, provvisto di tatto e finezza».⁴⁵ Per la giuria sarebbe parso decisamente inopportuno accomunare sotto una stessa distinzione due opere di identico soggetto ma di incalcolabile divario stilistico, quali i ritratti di Vela, da una parte, e del più prestigioso rappresentante ufficiale della scultura francese dall'altra. In un certo senso, i monumenti di Rude e di Vela si pongono in contrapposizione rispetto alle istanze ufficiali. L'opera di Vela suscitò la reazione della critica, attenta a difendere un determinato tipo di

produzione accademica. Quella di Rude si poneva invece come una reazione al sepolcro eretto a Napoleone agli Invalides, privo di ogni rappresentazione figurativa del defunto.⁴⁶ Esposto nell'atelier della Rue d'Enfer, il monumento fu visitato.⁴⁷ Lo scultore Jules Salmson lo vide prima che fosse terminato e Theophile Toré affermò emblematicamente che «la tomba di Fixin poteva ben valere la tomba degli Invalides»⁴⁸. Se dunque il monumento di Fixin rivaleggiava con la tomba degli Invalides, si potrà dire che il *Napoleone morente* si contrapponeva radicalmente ai ritratti di Eugène Guillaume. Così appariva almeno agli occhi di Francesco Dall'Ongaro, che senza neanche nominare lo scultore a capo dell'Accademia di Belle Arti, asseriva: «A pochi passi di là, nella sezione francese, c'erano venti busti [sic], ed una statua intera dell'uomo fatale scolpiti nel marmo più puro da uno scultore francese che doveva a quella specialità il suo nome e la sua fortuna. Quella statua in tutta la maestà e la pompa imperiale, quei busti che lo rappresentavano in tutte l'enfasi della sua vita, da quando studiava matematica nel collegio di Brienne, fino a quando declinava verso il sepolcro a Sant'Elena, erano stati tante volte ammirati e magnificati nelle pubbliche mostre e nei musei di Parigi. Ora nessuno vi volgea più uno sguardo. Erano stelle eclissate all'apparire del sole sull'orizzonte: erano abbozzi di uno scolare, dinanzi al capolavoro del maestro».⁴⁹

Contesto

Il luogo destinato alla statua, la Sala dell'Incoronazione a Versailles, uno spazio creato sotto Luigi Filippo e allestito con tele di David e di Antoine-Jean Gros (*l'Incoronazione di Napoleone*, la *Distribuzione delle Aquile*, la *Battaglia di Aboukir*), richiama alla nostra memoria *Il Cinque Maggio* di Alessandro Manzoni. Nella parte finale dell'ode, il poeta stabilisce un contrasto tragico tra l'immobilità di Bonaparte imposta dalla reclusione insulare, e i ricordi movimentati e sonori delle campagne militari, con conseguenti effetti di scoramento, rimorso e disperazione. Manzoni risolve poi l'eroe con il conforto della Speranza Cristiana, una chiusa che non poteva di certo ispirare il laico e anticlericale Vela, il quale conferì all'effigiato un'espressione di sorda determinazione, lasciandolo in



preda ai ricordi marziali, come attesta la mappa aperta sulle ginocchia. Tale particolare venne forse percepito, coscientemente o meno, da chi allestì la statua.

Napoleone III pensò dapprima di collocarla nella sala del castello di Fontainebleau dove suo zio, il 14 aprile 1814, aveva firmato l'atto di abdicazione, ma vi rinunciò perché lo spazio era insufficiente: l'opera fu collocata a Saint Cloud ed esposta in seguito nella Sala dell'Incoronazione a partire dal 1869.⁵⁰ Il passaggio dal luogo previsto per l'abdicazione, Fontainebleau, a quello del trionfo, Versailles o, per riprendere Manzoni, dalla «polvere» all'«altare», potrebbe apparire paradossale. Risulta tuttavia coerente con la rappresentazione di Bonaparte in posa solenne e animato da un'espressione quasi eroica – al contrario del *Napoleone I a Fontainebleau* di Paul Delaroche (1797-1856) dove il protagonista appare depresso e trivialmente accasciato. I teloni di David potevano fungere quindi da commento figurativo alle meditazioni del marmo di Vela, in perfetta sintonia concettuale con l'ode di Manzoni. Questa singolare collocazione non fu tuttavia definitiva e nel dopoguerra si impose alla statua un metaforico esilio, spostandola in una sala parcammente illuminata dell'attico dell'ala sud. Nel 1983 fu trasferita al museo del castello di Malmaison⁵¹, dove le forme veriste del marmo potevano forse apparire in contrasto con l'arredamento in stile rigorosamente impero delle sale; recentemente è tornata di nuovo nell'attico di Versailles.

Commemorazione

Nancy Scott rileva come il *Napoleone* di Vela appaia una statua dedicata al pensiero, e abbia quindi aperto la strada a una raffigurazione emblematica del tema: il *Pensatore* di Rodin.⁵² Ed è proprio in anni di grande entusiasmo per Rodin che Annibale Galateri (1864-1949) eseguì a Torino un monumento in onore di Vincenzo Vela (ill. 144).⁵³ Lo scultore è raffigurato in piedi a grandezza naturale, intento a scrutare un blocco di marmo dalla superficie ancora grezza, nel quale si distinguono la parte superiore del *Napoleone* e la sagoma della poltrona. In questa rappresentazione Vela viene confrontato con la sua opera più famosa, in un atto speculare, per cui i pensieri politico-militari di Napoleone sembrano riflettersi in quelli artistici dello scultore. È interessante notare che un identico concetto fu proposto lo stesso anno per un monumento a Rude affidato a François Sicard; fra i bozzetti conservati al musée de Beaux-Arts di Tours, vi sono due terrecotte che raffigurano l'artista al lavoro, affiancato dalla maschera urlante della *Marsigliese*, segnata da tracce di gradina (ill. 145).⁵⁴ La rappresentazione di Galateri è tuttavia più esplicita in quanto lascia intendere, in modo naturalmente del tutto impossibile, che lo scultore abbia lavorato il blocco da solo, senza avvalersi di un modello in scala 1:1, e senza procedere alla messa a punto. Questa rappresentazione allegorica del processo creativo mediante la *taille directe* può alludere alla pratica arti-

Ill. 144
Annibale Galateri,
Monumento a Vincenzo Vela, 1911
marmo e bronzo
Torino, Corso Stati Uniti

Ill. 145
François Sicard
Monumento a François Rude, 1911
bozzetto in terracotta patinata
Tours, musée des Beaux-Arts

stica di Michelangelo, sintetizzata nel celebre sonetto:

«Non ha l'ottimo artista alcun concetto
c'un marmo solo in sè non circoscrive
col suo soverchio; e solo a quello arriva
la man che ubbidisce all'intelletto.»⁵⁵

Il componimento dichiara con efficace sintesi la subordinazione della pratica manuale a quella dell'intelletto, ma sancisce nello stesso tempo l'indissolubilità delle due funzioni. Vela non apparirebbe più come un nuovo Fidia, secondo gli encomi tradizionali dell'Ottocento da Canova in poi, ma come un nuovo Michelangelo, attento a discernere dal blocco grezzo la forma nascente del suo pensiero. Una tale estetica tra forma finita e blocco grezzo era naturalmente promossa da Rodin, che all'epoca riscuoteva ampio successo in Italia, in particolare a Torino, dove aveva presentato l'*Ombra* all'esposizione di arti decorative del 1902.⁵⁶ Tuttavia le allusioni alla *taille directe*, procedimento dal quale Rodin rifuggiva⁵⁷, appaiono più propriamente legate, *stricto sensu*, a Michelangelo.

Tornando a Rude, è possibile evidenziare alcuni aspetti che distinguono il suo monumento da quello di Vela. L'opera dello scultore francese, eretta lontano dalla capitale, non piacque a Napoleone III, che nella rappresentazione dell'aquila morta vide un messaggio anti-imperiale.⁵⁸ Quella di Vela invece lo commosse profondamente, al punto che la fece collocare in un posto chiave delle celebrazioni imperiali. Entrambe le opere godettero di popolarità ed esaltarono il soggetto in forma trascendentale, ma solo la statua di Vela, non legata a un luogo preciso come il parco di Fixin e iconograficamente semplice, fu riprodotta in bronzetti e conobbe ampia diffusione. Infine, come suggerisce il monumento di Galateri, è possibile che tra Vela e il suo soggetto si fosse instaurato un processo di assimilazione, cosa del tutto improbabile per Rude. L'artista ticinese si identificava volentieri nelle sue figure: lo *Spartaco*, l'*Ecce Homo* (1868), il *Correggio* (1880) o il minatore moribondo delle *Vittime del Lavoro* sembrano proiezioni della sua personalità, e talvolta recano i suoi tratti fisionomici, come lo *Spartaco* e il *Correggio*. Il *Napoleone morente* non doveva fare eccezione. Si noterà a questo proposito che il maestro ideale di Vincenzo Vela, Lorenzo Bartolini, professava un'ammirazione illimitata per Bonaparte. Lo scultore toscano



seguì l'imperatore nel suo primo esilio all'isola d'Elba, dove forse fece la conoscenza di Claude Noizot, committente del monumento di Rude.⁵⁹ Bartolini rivendicava una certa somiglianza di tratti con Bonaparte, in particolare per la caratteristica fossetta sul mento.⁶⁰ Il suo amico Ingres era probabilmente cosciente di questo capriccio quando eseguì l'imperioso ritratto dello scultore a Firenze nel 1820 (Parigi, Louvre), così diverso da quello, da timido scolaro, dipinto nel 1806, durante gli anni parigini (Montauban, musée Ingres).

Chiamare Bartolini a terzo testimone di un rapido confronto tra Rude e Vela sarà forse arbitrario ma fornirà un ultimo termine di paragone. In effetti, anche Bartolini eseguì un'effigie napoleonica, una statua colossale prevista per Livorno ed eretta dopo la sua morte a Bastia.⁶¹ L'autore imponeva alla figura un processo di epurazione arcaizzante, attraverso forme geometriche essenziali, nelle quali infondeva elementi naturalistici – un esito davvero singolare ma al passo con le ricerche più avanguardistiche del primo Ottocento (ill. 146).⁶² Dopo Canova, Bartolini, Rude e Vela hanno forse creato le rappresentazioni statuarie più originali di Bonaparte, lungo un arco che percorre il secolo: Bartolini realizzò un'effigie pregna di una sensibilità «primitiva», Rude un'opera di sapore mistico e romantico e Vela un manifesto di estetica verista, aperta alle istanze più innovative del secondo Ottocento.

Ill. 146
Lorenzo Bartolini
Monumento a Napoleone I, 1809-13
marmo
Bastia, Piazza San Nicola

- 1
Mina, 2002; *id.*, 2010.
- 2
Granger, 2005, p. 187.
- 3
Chesnau, 1868, p. 382.
- 4
Cfr. Fourcaud, 1904, pp. 289-307;
Suzanne Glover Lindsay, nel presente volume,
pp. 144-148; Tillier, 2012.
- 5
Gazzetta ticinese, n. 77, 4 aprile 1867,
p. 307.
- 6
Manzoni, 1906, p. 206.
- 7
AMN, N6, 1867, 1868.
- 8
Granger, 2005, pp. 188-189, 713, 746.
- 9
AMN, S21, 1865-90.
- 10
Cat. mostra, Paris, 1867, p. 10.
- 11
Scott, 2006, pp. 13-19.
- 12
Ibid. Sulla diffusione del linguaggio di
Bartolini in America, cfr. Caputo, 2011-12.
- 13
Dall'Ongaro, 1869, p. 49.
- 14
Ringraziamo vivamente il professor
Andrzej Pieńkos per la segnalazione in merito
a questa opera.
- 15
Du Camp, 1867, p. 145.
- 16
Chesneau, 1868, pp. 377-378, 382-383.
- 17
Mantz, 1867, pp. 225-227.
- 18
Blanc, 1876, p. 508.
- 19
Extermann, 2010.
- 20
Manzoni, 1906, pp. 200-205.
- 21
Rinuy, 2012-13. Sulla pratica del lavoro
nell'atelier di Rodin, cfr. Blanchetière, 2012-13.
- 22
Blanc, 1876, pp. 103-104.
- 23
Pavanello, 1976, pp. 109-110, nn. 140-145.
- 24
Sulla manifattura di Carrara,
cfr. Musetti, 2011, con bibliografia.
- 25
Chantelou, 2001, p. 47.
- 26
Blanc, 1876, p. 505.
- 27
Manzoni, 1906, pp. 144-146.
- 28
Dupré, 1882, p. 93. I precetti artistici
di Dupré pervadono i suoi scritti, dalle
Relazioni per le Esposizioni Universali
del 1867 e 1873, ai *Ricordi*, fino al suo
epistolario (cfr. *Scritti Minori e lettere*,
Firenze, 1882; Dupré, 1918). Tuttavia nelle
note di un viaggio a Napoli nel 1863 mostrò
di apprezzare la decorazione barocca romana
(cfr. Spalletti, 2002, p. 180).
- 29
Blanc, 1876, p. 505.
- 30
Ibid.
- 31
Gardonio, 2009, p. 363.
- 32
L'appellativo di «verista corretto» usato
da Augusto Guidini per Vela può anche
giustificarsi con un confronto con Carnielo
(Guidini, 1880, p. 129).
- 33
Blanc, 1876, p. 506: «Il est remarquable que
la sculpture italienne s'exerce à Milan et à
Florence plus activement qu'ailleurs.»
- 34
Alizeri, 1876-77.
- 35
Cat. mostra, Paris, 1867, pp. 7-9. Sul buon
inserimento di Dupré nell'ambito francese,
cfr. Gardonio, 2009, pp. 346-351.

- 36
Ibid., p. 340.
- 37
Blanc, 1876, pp. 413-414, 418-419.
- 38
Roma, Archivio Generale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Esposizioni e congressi 1860-1892, Esposizione universale 1867, b. 19, n. 24.
- 39
Emiliani Giudici, 1861, p. 306.
- 40
Dupré, 1882, pp. 87-88.
- 41
Dupré, 1918, p. 438.
- 42
Spalletti, 2002, pp. 248-271.
- 43
Blanc, 1876, pp. 454.
- 44
Cfr. Durey, 1986, p. 302.
- 45
Lami, 1921, IV, pp. 112-114.
- 46
Tillier, 2012, pp. 9-21.
- 47
Salmson, 1892, p. 181: «Deux chefs-d'œuvre, à peu près terminés, en argile, se dessinaient sans artifice sur les murs dénudés. C'était le grand modèle de son Hébé, dont nous avons la reproduction au Louvre, puis un Napoléon couché commandé par un particulier, sur un programme imposé.»
- 48
Fourcaud, 1904, p. 294.
- 49
Dall'Ongaro, 1869, p. 48.
- 50
Manzoni, 1906, pp. 209, 213. Francesco Dall'Ongaro menziona la statua a Versailles già nel 1869 (Dall'Ongaro, 1869, p. 54). John Taylor Johnston, conservatore del Metropolitan Museum di New York, la vide nel giugno del 1869 nella fonderia di Barbedienne, dove con tutta probabilità venne conservata per un breve periodo prima di essere portata a Versailles (Scott, 2006, p. 16).
- 51
Castello di Versailles, scheda segnaletica.
- 52
Scott, 1979, pp. 372-373.
- 53
Su Galateri, cfr. Belmondo, 2013.
- 54
Cfr. al riguardo Claire Barbillon, p. 116.
- 55
Michelangelo, *Rime*, Sonetto n. 151.
- 56
Sulla ricezione di Rodin in Italia, cfr. Musetti, 2006.
- 57
Wohlrab, 2012-13, pp. 105-106.
- 58
Tillier, 2012, p. 129.
- 59
Si sa poco del passaggio di Bartolini all'isola d'Elba, cfr. Tinti, 1936, I, pp. 64-65. Per Claude Noizot, cfr. Tillier, 2012, pp. 23-51.
- 60
Tinti, 1936, I, pp. 162-163.
- 61
Cfr. la scheda sul *Monumento a Napoleone I* redatta da Maria Teresa Caracciolo in cat. mostra, Firenze, 2011-12, pp. 174-177, n. 2.
- 62
Hubert, 1964, pp. 368-369. Mario Tinti nota una somiglianza tra il *Napoleone* di Bartolini e il *Giove del Giove e Tetis* di Ingres (Tinti, 1936, I, p. 181).