



DOTTORATO IN SCIENZE STORICHE, ARCHEOLOGICHE
E STORICO-ARTISTICHE (XXXIV CICLO)
Cotutela Italia-Francia

ÉCOLE DOCTORALE D'HISTOIRE (ED 113)
Cotutelle Italie-France

Tesi di dottorato
Thèse en vue de l'obtention du doctorat

Una rivoluzione visibile: L'iconografia politica in Italia nel decennio 1789-1800

Une révolution à voir. L'iconographie politique en Italie dans les années 1789-1800

DOTTORANDO

Dott. Marcello DINACCI

TUTOR

Ch.mo Professor Marco MERIGGI

DIRECTEURS DE THESE

Pierre SERNA, Professeur des universités

a.a. 2021/2022



A Giulio Regeni

A Valeria Solesin

Al dovere delle idee

Indice	1
Abbreviazioni	5
Introduzione	6
I. Storiografia e immagini	17
I.1 Le immagini come fonte storica	18
I.1.1 Le immagini come oggetto sociale: le riflessioni del primo Novecento	18
I.1.2 Storia delle mentalità e storia sociale dell'arte	21
I.1.3 La storia culturale: l'immagine nel suo contesto	30
I.1.4 Le immagini come prisma disciplinare	36
I.1.5 Una scienza delle immagini	46
I.1.6 Nuove prospettive sulle immagini come fonte per la ricerca storica	49
I.2 Studi storici sull'iconografia della Rivoluzione francese	53
I.2.1 Arte, immagini e Rivoluzione nel secondo Novecento	53
I.2.2 Le celebrazioni del Bicentenario e la rivalutazione delle tracce visuali	58
I.2.3 I sentieri di ricerca dell'iconografia dopo il Bicentenario	63
I.2.4 Studi storici sull'iconografia rivoluzionaria in Italia	71
I.2.5 La costruzione del corpus di studio	77

II. Immagini in cerca d'artisti.	86
II.1 Scene storiche	87
II.1.1 La nascita di un genere	87
II.1.2 Storie di Francia. 1789-1793	89
II.1.3 Fatti d'Italia, 1793-1796	99
II.1.4 La Campagna d'Italia	118
II.1.5 Rivoluzioni e Repubbliche a Roma e Napoli	132
II.1.6 Insorgenze e riconquista controrivoluzionaria	150
II.2 Usi e consumi delle immagini allegoriche	154
II.2.1 Allegorie politiche, temi e problemi	154
II.2.2 Le scene allegoriche	158
II.2.3 Vignette per lettere e documenti ufficiali	185
II.3 La caricatura: la politica incontra l'<i>arme du rire</i>	196
II.3.1 Definizioni e problemi del genere caricaturale	196
II.3.2 La caricatura antiaristocratica	203
II.3.3 Le maschere della Commedia dell'arte sul palco della Rivoluzione	215
II.3.4 Le mostruosità dei repubblicani	224
II.3.5 La fine dell'anarchia	232
II.4 La città e la Rivoluzione: feste, effimeri ed iconoclastia	251
II.4.1 Feste e progetti urbani tra Illuminismo e Rivoluzione . . .	251
II.4.2 L'ingresso dei francesi nelle città italiane	254

II.4.3 Distruzione e sovrapposizione di simboli nelle realtà urbane	265
II.4.4 L'effimero nell'attività urbanistica rivoluzionaria	275
II.5 Da Bonaparte a Napoleone. La genesi del personaggio nell'iconografia	290
II.5.1 La storiografia e la leggenda di Napoleone Bonaparte	290
II.5.2 Maggio 1796: la scoperta dell'eroe	293
II.5.3 Arcole: la porta della Storia	301
II.5.4 Il volto della provvidenza	308
II.5.5 L'altro Bonaparte, il traditore	314
Conclusioni	322
Resumé de thèse	328
Lista illustrazioni	371
Fonti a stampa, d'archivio e giornali	384
Bibliografia	388
Sitografia	414
Appendice documentaria	415

Abbreviazioni

AHRF: Annales historiques de la Révolution française

AMRR : Archivio del Museo del Risorgimento di Roma

ANP: Archives Nationales de Paris

ASMi: Archivio di Stato di Milano

ASNa: Archivio di Stato di Napoli

ASRo: Archivio di Stato di Roma

ASTo: Archivio di Stato di Torino

BCSF: Biblioteca Comunale Saffi di Forlì

BMCP: Biblioteca Museo Civico di Padova

BNF: Bibliothèque Nationale de France

BHR: Biblioteca Hertziana di Roma

GUF: Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi di Firenze

ISRI: Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano

MCP: Musée Carnavalet de Paris

MNR: Museo Napoleonico di Roma

MNSMN: Museo Nazionale San Martino di Napoli

RBM: Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano

SNSP: Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria

THCI: Tableaux historiques des campagnes d'Italie

THRF: Tableaux historiques de la Révolution française

*Great nations write their autobiographies
in three manuscripts the book of their
deeds, the book of their words, and the
book of their art. Not one of these books
can be understood unless we read the two
others; but of the three, the only quite
trustworthy one is the last.*

JOHN RUSKIN, St. Mark's Rest: The
History of Venice, p. 1 (1885)

Introduzione

La società occidentale vive da un paio di decenni una sovraesposizione iconografica che ne ha significativamente modificato la comunicazione pubblica e politica. Grazie ai nuovi mass media le notizie viaggiano ad una velocità superiore rispetto al secolo scorso, ma più che le notizie, è più corretto dire che la circolazione riguarda soprattutto le immagini. A partire, infatti, dagli anni 2000 le riproduzioni in foto e video degli avvenimenti più importanti sono entrate nella quotidianità con una frequenza incalzante ed assillante. La maggior parte dei casi ha riguardato eventi che hanno fortemente segnato le vite degli occidentali, facendo leva su paure ancestrali¹. L'attentato al World Trade Center di New York del 2001 ha probabilmente marcato il momento costitutivo di questa diffusione convulsa e comunitaria di immagini, sviscerando il tema dell'attacco terroristico che risulta essere oggi – dopo gli attacchi alle metro di Madrid e Londra del 2004 e 2005, e ancor di più quelli di Parigi, Bruxelles e

¹ Z. Bauman, *Paura liquida*, , Roma-Bari, Laterza, 2006.

Nizza del 2015 e 2016 – il nervo più sensibile e più prolifico di questa produzione iconografica². L'attenzione mediatica sollecitata dal terrorismo non ha eguali nella storia recente, eppure esso rappresenta un vertice di un triangolo che ha nella riproduzione di scene di disastri naturali e di episodi traumatici di carattere nazionale gli altri snodi fondamentali della comunicazione per immagini del primo ventennio del XXI secolo. Ad esempio, le recenti immagini del disastro di Fukushima, dell'incendio di Nôtre Dame, dell'evoluzione della pandemia da Covid-19, ma anche della manifestazione dei *Gilets jaunes* in Francia, della morte di George Floyd e dell'assalto a Capitol Hill hanno costituito dei corti circuiti nei canali d'informazione.

La sovrabbondanza di immagini affonda le radici nella crescita esponenziale dell'utilizzo dei social network – su tutti Facebook, YouTube e Twitter, nati rispettivamente nel 2004, 2005 e 2006 – per la produzione di testimonianze. La fotografia e la videoregistrazione rappresentano una forma di partecipazione ibrida all'evento, riprendendo così la teoria di Henri Lefebvre, «l'image est acte»³, un certificato di partecipazione dell'individuo nella storia.

La frequenza con cui le immagini vengono concepite e fatte circolare e l'intensità con la quale interferiscono con la quotidianità hanno, per lo storico del XXI secolo, il forte odore della carne umana. I circuiti di produzione, diffusione, assimilazione e rielaborazione sono percorsi di ricerca nei quali il ricercatore può addentrarsi per lavorare con e sulle immagini. Il postulato da cui partire è che ogni documento visivo è un manufatto contraddistinto da segni che acquisiscono differenti valori in base alla percezione socio-culturale dalla quale

² W. J. T. Mitchell, *Cloning terror. La guerra delle immagini. Dall'11 settembre a oggi*, Firenze-Lucca, La Casa Usher, 2012.

³ H. Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne. Tome II. Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris, L'Arche, 1961, p. 290.

sono osservati⁴. Nondimeno, l'operazione di costruzione dell'immagine è un momento non sempre decifrabile e lo stesso dicasi per la reazione dei testimoni oculari. In ogni caso, la visione – intima o comunitaria – dei documenti iconografici è un'esperienza sociale e culturale fondativa delle percezioni e delle mentalità delle collettività del XXI secolo, come di quelle dell'intera storia dell'umanità. Altrettanto vero è che vi sono momenti in cui il ruolo delle immagini acquisisce un maggior valore, sia per le evoluzioni tecniche relative alla sua riproducibilità, sia per l'attraversamento di periodi di crisi della storia⁵.

Un chiaro esempio è l'Europa di fine Settecento che fu, difatti, oggetto di una produzione iconografica inedita tanto nella sua componente verticale e quantitativa, quanto in quella orizzontale, dato il ventaglio di supporti e settori del visuale coinvolti. La tesi che qui si presenta ha, per l'appunto, come oggetto della ricerca l'iconografia politica italiana dal 1789 al 1800. L'interesse verso questo studio è derivato dall'assenza di un'analisi organica sui diversi documenti visivi prodotti e circolanti in Italia alla fine del XVIII secolo, a fronte di una letteratura di studi già più strutturata in altre storiografie occidentali, su tutte quella francese, inglese e tedesca. Trascuratezza dovuta in parte alla scarsa propensione della storiografia italiana sul decennio rivoluzionario verso le tracce di natura iconografica⁶, ma anche dalla difficile collocazione storica di molti di questi documenti.

⁴ F. Mattioli, *La sociologia visuale. Che cosa è, come si fa*, Acireale, Roma, Bonanno, 2015 (1^a ed. 2007).

⁵ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966 (1^a ed. or. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt an Main, Suhrkamp, 1963); F. Hartog, *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*, Paris, Éd. du Seuil, 2003.

⁶ Si veda la scarsa presenza di studi specifici lamentata in A.M. Rao, M. Cattaneo, *L'Italia e la Rivoluzione francese*, in *Bibliografia dell'età del Risorgimento, 1970-2001*, vol. I, Firenze, Olschki, 2003, pp. 135-262.

Il volume di tracce deriva dalla dinamica per cui tra i vari spazi europei entrati in contatto con la Rivoluzione francese la penisola italiana risultò essere uno dei laboratori più interessanti poiché fucina di una ricca produzione sia filorepubblicana che controrivoluzionaria. Prima del 1789, infatti, l'Italia si presentava agli occhi dell'Europa con una situazione interna paradossale: era uno dei fari del riformismo illuminato e, allo stesso tempo, uno spazio nel quale le tradizioni d'antico regime erano radicate con maggior forza.

Fatta questa premessa uno dei primi snodi cruciali della ricerca e della costruzione del corpus di immagini da considerare per lo studio è stata la necessità di definire dei limiti cronologici, geografici e tematici.

L'arco cronologico scelto per la ricerca è stato frutto di una lunga riflessione sulle tracce a disposizione affinché fosse possibile affrontare uno studio su di un corpus più o meno omogeneo nelle sue dinamiche di produzione e circolazione. In ogni caso, se il termine *a quo* appare abbastanza scontato almeno nell'anno 1789, è il limite conclusivo ad essere il risultato di una cesura mirata, ma orientativa. La scelta è ricaduta sul 1800 nella ragione per cui questa data abbraccia una produzione più ampia, accorpendo al suo interno l'iconografia della prima restaurazione dei regimi controrivoluzionari e che si sviluppa più come antitesi a quella repubblicana che in linea con la produzione d'Antico Regime. Una dinamica, quest'ultima, che è centrale nelle conclusioni della ricerca. Inoltre, il 1800 segna la data limite anche per un'altra ragione: la battaglia di Marengo. Il 14 giugno 1800 marca, infatti, l'epilogo della genesi della leggenda napoleonica, un altro fondamentale filone della trattazione. Ciò spiega anche perché la ricerca si ferma al 1800 senza andare oltre, poiché quello che inizia dopo, in Italia e in Europa, è un'apologia del futuro imperatore – o una critica detrattiva e denigratoria, dal lato controrivoluzionario – che

rappresenta un capitolo differente e distante dalla produzione del decennio precedente.

Il secondo limite per la circoscrizione del corpus è quello geografico: le tracce iconografiche prese in esame per la trattazione sono elaborate o circolanti in Italia. Sarebbe infatti tendenzioso ed errato separare la produzione italiana da quella europea, specialmente derivante dall'area francese, come da quella anglo-tedesca poiché una gran porzione delle immagini realizzate in Italia sono traduzioni o adattamenti di originali stranieri.

Il taglio geografico della ricerca ha ripercussioni ovviamente anche sui centri di documentazione utilizzati, le tracce provengono, infatti, da diversi attori italiani e stranieri. Il corpus maggiore è sicuramente riferito alla Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano che conserva alcune migliaia di immagini⁷ sul periodo rivoluzionario e, che, difatti, vanno a comporre il fondo decisamente più vasto della ricerca. Gli altri istituti italiani hanno influito in maniera minore dal punto di vista quantitativo essendo più legati ai singoli territori, tra questi figurano: i Musei del Risorgimento di Torino, Milano e Roma, cui si aggiungono il Correr di Venezia, il Napoleonico di Roma e i fondi iconografici conservati presso le biblioteche, quindi la Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea di Roma e la Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria. La somma di tutti questi documenti raggiunge le quasi duemila unità, che sommando a quelle conservate alla Bertarelli danno come risultato un corpus composto da oltre sei migliaia di documenti visuali.

La ricerca si è svolta, inoltre, anche presso centri di documentazione francesi, tra questi i più importanti sono stati il Cabinet des Estampes della

⁷ Il patrimonio consta di circa 4000 esemplari, conservati principalmente nelle cartelle G., M., e P. del fondo *Stampe Storiche*, cui si aggiungono una serie di albi e raccolte più circoscritte.

Bibliothèque Nationale de France e il Centre de Documentation “Albert Soboul” del Musée de la Révolution française de Vizille, il cui ammontare di immagini italiane o relative ad eventi della penisola non raggiunge il migliaio di esemplari⁸. Infine, vanno annoverati tra i centri di raccolta documentaria i tanti portali digitali italiani e stranieri che hanno offerto alla ricerca ulteriori banche dati dalle quali reperire la documentazione per la ricerca⁹, portando il numero totale di documenti visionati vicino le dieci migliaia.

Per entrare correttamente nel merito di una così vasta mole di tracce risulta necessaria una riflessione metodologica e storiografica sull’uso storico delle immagini. Il corpo della tesi è, quindi, introdotto da un primo capitolo che costituisce una rassegna di studi che parte dal presupposto di ricostruire una genealogia metodologica degli studi storici sulle immagini. Un passaggio indispensabile per via della dispersione, o mancata organicità, di questi studi sul tavolo di lavoro dello storico. Pagine propedeutiche alla lettura dei capitoli successivi, poiché identificano il campo d’azione, i limiti entro quali muoversi ed evidenziano i suggerimenti di tanti studiosi su di una tipologia di traccia che richiede un costante esercizio di contestualizzazione e storicizzazione – per citare Annie Duprat¹⁰, autrice di *Image et Histoire. Outils et méthodes d’analyse des documents iconographiques* – ma anche lo sforzo di adottare un punto di vista il più possibile multidisciplinare nell’ottica di una percezione delle immagini come prisma polisemico.

⁸ Circa 600 per la BNF e meno di 300 per il MRF.

⁹ Tra questi i più importanti sono stati: il portale della BNF-Gallica [<https://gallica.bnf.fr/>], il database della Stanford University [<https://exhibits.stanford.edu/frenchrevolution/>], il portale del British Museum [<https://www.britishmuseum.org/collection>], il portale dei musei parigini [<https://www.parismuseescollections.paris.fr/>] e, infine, la banca dati italiana Internet Culturale [<http://www.internetculturale.it/>].

¹⁰ A. Duprat, *Images et histoire: outils et méthodes d’analyse des documents iconographiques*, Paris, Belin, 2007.

Il secondo capitolo concentra l'attenzione sugli studi svolti da storici e storici dell'arte sull'iconografia della Rivoluzione francese, avendo come punto di riferimento e di svolta la letteratura prodotta tra la fine degli anni '80 e gli anni '90 in corrispondenza dei bicentenari delle repubbliche. Nel caso francese, il bicentenario è stato matrice di una crescita esponenziale di studi sui documenti visivi e, soprattutto, un punto di svolta nelle modalità con cui gli storici hanno iniziato ad esaminarli. Per il caso italiano, le ricorrenze dei bicentenari delle repubbliche hanno smosso tracce a lungo impolverate, ma va altresì notato che una volta passata la "moda" gli studi rivoluzionari si sono rivolti su fonti differenti, condannando nuovamente – se non in casi rari – le immagini all'esilio dai tavoli di lavoro degli storici.

La seconda parte della tesi costituisce il corpo organico della ricerca ed ha come obiettivo quello di delineare una storia culturale delle immagini politiche circolanti in Italia in quegli anni. Per questo fine è stata approntata una scelta tematica per lo studio delle fonti, con l'identificazione di cinque *topoi* iconografici che, in termini quantitativi, meglio ne rappresentano la produzione: le scene storiche, le allegorie, le caricature, le raffigurazioni sul rapporto tra individui e realtà urbane e, infine, l'iconografia relativa alla figura di Napoleone Bonaparte.

Le immagini da cui è più immediato iniziare un discorso sulla rappresentazione politica nel decennio di riferimento sono le scene storiche. Figlie di una fortunata tradizione nata con lo scoppio della Rivoluzione d'Oltralpe, anche in Italia vennero dati alla stampa i racconti per immagini le cui tematiche furono soprattutto militari e di dimostrazione dell'azione rigeneratrice svolta dai francesi. Genere non disdegnato, in ogni caso, anche dall'editoria controrivoluzionaria che le utilizzò soprattutto in riferimento alle campagne delle potenze coalizzate contro i francesi. Il corpus consta di circa

500 immagini divise in esemplari sciolti e serie narrative. Il loro ruolo fu quello di documentare – con le ovvie parzialità e omissioni – l’attualità, rispondendo ad una domanda commerciale che durante il Settecento andò sempre più crescendo.

Il secondo topos preso in considerazione è l’utilizzo delle allegorie nella produzione più commerciale, ma anche e soprattutto nell’autorappresentazione delle istituzioni e degli individui di potere tramite le intestazioni di lettere e documenti ufficiali. Il corpus è quello più ricco – circa 700 esemplari – e allo stesso tempo di più complessa analisi in ragione dei tanti riferimenti alla cultura d’Antico Regime ed al Neoclassicismo settecentesco. La produzione allegorica offre la cifra, infatti, del legame alla tradizione dell’iconografia rivoluzionaria, ma anche di un’autonomia italiana rispetto alle produzioni francesi e anglo-tedesche che ebbero un’egemonia sostanziale nel mercato europeo di quegli anni. Autonomia che si traduce in una omogenizzazione delle istanze regionali verso un’unica linea nazionale, segnando una via che non si intravede negli altri topoi.

Le caricature rappresentano il capitale di tracce più conosciuto dell’intero corpus e attraverso il quale è più semplice intravedere ed analizzare lo scontro politico delle fazioni in gioco. Esse fungono da strumento di trasmissione trasversale di ideologie politiche e il registro culturale al quale si riferiscono è comune ad individui di vari ceti sociali, ragion per cui sono custodi di una capacità di influenzare molto elevata, nonostante la scarsa qualità dell’oggetto materiale in sé. Lo studio di queste tracce permette di definire con grande precisione il percorso dell’opinione pubblica italiana nei confronti degli avvenimenti rivoluzionari. Ad esempio, si può notare come la crescita commerciale della produzione filo-repubblicana si arresti al 1797, quando il fondamentale polo veneto abbandonò la causa democratica per riversarsi nelle

fila controrivoluzionarie, la cui produzione di caricature conobbe, come diretta conseguenza, nel 1799 un'esplosione editoriale imponente.

Gli altri due topoi sono quantitativamente più circoscritti poiché affrontano tematiche ben precise. Nel primo caso l'attenzione è rivolta all'iconografia delle città durante il decennio di riferimento, quindi ad un'attività urbanistica che univa la necessità di eliminare e coprire i simboli d'Antico Regime con la realizzazione di nuovi spazi del vivere collettivo. Per ragioni economiche e di tempo vi fu un ricorso all'utilizzo di apparati effimeri per celebrazioni festive, ma anche per segnare l'urbanistica cittadina. In questo spirito le immagini ebbero il ruolo cruciale di trasformare la cartapesta in granito e, quindi, mutare il carattere di questi monumenti dall'effimero all'eterno. Infine, la produzione iconografia italiana di quegli anni venne fortemente influenzata dalla presenza del generale Bonaparte. La Campagna d'Italia fu l'effettivo banco di prova delle strategie comunicative della propaganda napoleonica e tra queste l'iconografia ebbe un ruolo cruciale. La storia di Bonaparte in Italia sembra seguire un corso escatologico che si dipana attraverso tre battaglie: Lodi, Arcole e Marengo. Con esse l'Europa scopre il Napoleone celato sino ad allora da Bonaparte.

In conclusione, è ben chiaro che questi cinque topoi non definiscono l'intera produzione degli anni 1789-1800, ma riescono bene ad inquadrarne le diverse direttive dell'iconografia politica circolante in Italia. L'obiettivo della ricerca è quindi quello di riaprire un cantiere di studi organici sulle tracce visuali che in Italia è fermo alle ricerche di Christian-Marc Bosséno svolte nel corso degli anni Novanta¹¹, ma che, invece, ha un valore potenziale molto elevato per la comprensione della realtà culturale e politica italiana nel decennio di

¹¹ C.-M. Bosséno, «*Les Signes extérieurs*» : *diffusion, réception et image de la culture révolutionnaire française dans l'Italie du Triennio : (1796-1799)*, tesi di dottorato inedita diretta da M. Vovelle, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1995.

riferimento che fa da giunzione tra l'età dell'Illuminismo e l'età del Risorgimento.

Parte I

Storiografia e immagini

I.1 Le immagini come fonte storica

I.1.1 Le immagini come oggetto sociale: le riflessioni del primo Novecento

Vedere con gli occhi. Risulta essere questa la più forte percezione cui l'essere umano può ricondursi per stabilire il più diretto contatto con l'evento o l'oggetto osservato, quindi con la conoscenza. La visione è la funzione che ci permette di percepire il mondo: occhio, cervello e coscienza sono gli strumenti di questa funzione. Il primo decodifica la radiazione luminosa trasformandola in segnale elettrico; il secondo interpreta quel segnale attraverso l'attività di zone specifiche della corteccia cerebrale, restituendo alla terza un'apparenza coerente della realtà¹². Un processo naturale, ma molto complesso. Vero è che fra i cinque sensi, quello della vista è per l'uomo il più importante, poiché invia al cervello un numero di impulsi significativamente superiore agli altri¹³. Quella visiva è quindi la percezione che, rispetto alle altre, segna maggiormente le nostre esistenze.

La società occidentale del XXI secolo appare oggi sempre più lanciata verso un'informazione veicolata da soluzioni visuali. Questo nuovo rapporto con le immagini, o *pictorial turn*, per dirlo alla Mitchell¹⁴, ci pone davanti ad interrogativi di natura storica e sociale. Qual è il potere delle immagini? Qual è stato il ruolo delle immagini nella comunicazione dei secoli a noi precedenti? In che modo è cambiato il nostro modo di rapportarci alle immagini? E come nel tempo si sono regolamentati i contesti produttivi?

¹² <https://www.treccani.it/vocabolario/visione/>, Ult. Acc. 30/10/2021.

¹³ M. P. Murgio, *Communication Graphics*, New York, Van Nostrand Reinhold, 1969.

¹⁴ W. J. T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, Duepunti, 2008.

Sono queste le domande che da qualche decennio gli storici seguivano a farsi, tutte ascrivibili alla grande domanda sulla considerazione delle immagini come fonte storica. La prima concreta riflessione sul tema è dello storico olandese Johan Huizinga nel suo capolavoro *L'autunno del Medioevo* (*Herfsttij der Middeleeuwen*), pubblicato nel 1919 ad Harleem e definito da Francis Haskell «the first major work of history to have been inspired, both directly on self-confessedly, by visual sources»¹⁵. La produzione pittografica fiamminga del XV secolo ha per l'autore un ruolo chiave per la comprensione delle dinamiche di declino della «overripe civilization»¹⁶ fiamminga. L'elemento estetico ha, secondo lo storico olandese, un valore fondamentale per la storia della cultura, nondimeno ne inquadra le criticità metodologiche poiché, a suo dire, l'arte, a differenza dei testi è «always incomplete, always too favourable, and therefore fallacious»¹⁷.

Nonostante le speranze di Huizinga, le sue proposte sull'uso delle immagini caddero a lungo inascoltate dagli storici, se non ostracizzate dal dibattito storiografico. Vennero tuttavia colte da quel gruppo di storici dell'arte che, negli stessi anni di Huizinga, andava costruendosi intorno alla figura di Aby Warburg prima ad Amburgo e dopo, con l'ascesa al potere di Hitler, a Londra. Il lavoro di Huizinga venne salutato con molto favore dalla scuola warburghiana, tanto che, in una nota di molti anni dopo, Erwin Panofsky lo definì un tassello fondamentale per lo sviluppo di quel progetto di «una storia della cultura basata sulle immagini e sui testi in uguale misura»¹⁸. Il tratto

¹⁵ F. Haskell, *Art and history: le legacy of Johan Huizinga*, in A. Bolving, P. Lindley, *History and images. Towards a new iconology*, Turnhout, Brepols, 2003, p.10.

¹⁶ F. Haskell, *Art and history*, cit., p.6.

¹⁷ J. H. Huizinga, *The Waning of the Middle Ages*, New York, Doubleday Anchor, 1954, pp. 243.

¹⁸ P. Burke, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2017 (1^a ed. it. Roma, Carocci, 2002), p. 14. La nota di E. Panofsky è in *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1955, p. 74.

fondativo delle proposte della scuola di Warburg fu l'attenzione ai contesti produttivi, per cui «per interpretare il messaggio [di un'opera d'arte] è necessario avere una qualche familiarità con i suoi codici culturali»¹⁹.

Inutile dire che bisogna attendere, negli anni Trenta, la scuola delle *Annales* per il recupero delle istanze di Huizinga e l'integrazione all'interno degli strumenti in dotazione della *histoire humaine* proposta in opposizione alla storia politica ed intellettuale che aveva caratterizzato a lungo la storiografia europea²⁰. Nonostante i lavori dello storico olandese non avessero raccolto i favori di Lucien Febvre – che in seguito ritrattò le proprie opinioni²¹ – Huizinga trovò in Marc Bloch un lettore molto interessato. Quest'ultimo vide nello storico olandese – e in Émile Mâle²² – i capisaldi metodologici per la sua proposta di uno studio storico basato sul metodo della comparazione, per il quale l'iconografia poteva servire a «colmare [...] certe lacune di documentazione». Più in generale lo storico francese «riuscì ad unire il ricorso alle fonti iconografiche con la *Kulturgeschichte* [...] e il rigore nell'edizione delle

¹⁹ P. Burke, *Testimoni oculari*, cit., p. 44. Per quanto riguarda la scuola di Warburg, o Warburg che dir si voglia, i suoi componenti furono Fritz Saxl, Edgar Wind, Ernst Cassirer, oltre ai già citati Aby Warburg ed Erwin Panofsky. Il termine intorno al quale ruotarono i loro studi è *Iconologia*, una metodologia di studi che ha tre livelli di significato: la descrizione pre-iconografica, cui spetta la definizione del rappresentato; l'analisi iconografica, quindi l'identificazione del significato convenzionale; infine, l'interpretazione iconologica, la ricerca del significato intrinseco dell'immagine. Quest'ultimo aspetto è quello su cui maggiormente si concentrano i warburghiani e i loro allievi, poiché è quello maggiormente legato allo *Zeitgeist* di una determinata cultura. E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 3-38.

²⁰ M. Mastrogregori, *La «vita nella storia» nell'opera di Bloch*, in «Quaderni storici», 74/2, 1990, p. 508.

²¹ F. Haskell, *Art and history*, cit., pp. 9-10.

²² In particolar modo, E. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Etudes sur les origines de l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Colin, 1898.

testimonianze scritte» e così facendo «utilizzò nell'analisi delle serie iconografiche il metodo già impiegato con i testi»²³.

Le sue proposte metodologiche su temi visuali non destano reazioni interessate da parte degli storici di metà Novecento, anzi toccherà agli storici dell'arte – e più propriamente agli iconologi epigoni della scuola warburghiana – ravvivare il braciere delle idee di Marc Bloch. Bisogna dunque aspettare gli anni Settanta per ritrovare un più organico interesse degli storici per tracce di carattere iconografico; ovvero, quando in Francia si iniziò a strutturare una domanda di studi storici su temi visuali distaccata dai filoni dei *Visual culture studies* e della *Bildwissenschaft* nei quali il punto di vista storico era collocato in subordine rispetto alle componenti estetiche e storico-artistiche.

I.1.2 Storia delle mentalità e storia sociale dell'arte

Sono due i momenti fondamentali da mettere in evidenza nel processo epifanico degli studi storici su tracce di natura iconografica negli anni Settanta in Francia: il convegno *Iconographie et histoire des mentalités* svoltosi ad Aix-en-Provence nel 1976 e l'inserimento, due anni dopo, del lemma «image» nel *Dictionnaire de la Nouvelle histoire*.

La figura propulsiva del primo fu Michel Vovelle, che già in occasione degli studi sulla rappresentatività delle anime del purgatorio e della morte in Provenza prese in considerazione «des tombeaux aux livres d'heure, aux estampes et gravures, à la peinture aussi... pour passer aux cimetières, aux monuments et finir par le film ou la bande dessinée»²⁴. Fortemente influenzato

²³ F. Mores, *Marc Bloch, il Collège de France e le forme della comparazione storica*, in «Quaderni storici», 119/2, 2005, pp. 582-583.

²⁴ M. Vovelle, *Histoires figurales. Des monstres médiévaux à Wonderwoman*, Paris, Uscher, 1989, p. 11. M. Vovelle, *Vision de la mort et de l'au-delà en Provence d'après les autels des âmes du purgatoire*, Parigi, Colin, 1970.

dagli studi storico-artistici di Edgar Mâle, Marguerite Roque e dalla traduzione in francese nel 1967 degli *Studies in Iconology* di Erwin Panofsky²⁵ – cui riconobbe il gran merito di aver funto da grimaldello per l'arrivo delle fonti iconografiche sulle scrivanie degli storici – si presentò all'appuntamento del convegno del 1976 con il chiaro intento di proporre una metodologia prettamente storica per lo studio delle immagini. La formula chiave della proposta metodologica vovelliana è *approche sérielle d'un corpus homogène*: è con l'analisi quantitativa – tipica della storia delle mentalità – che si possono ottenere maggiori risultati dall'iconografia. La proposta di Vovelle si delinea, pertanto, in due possibili percorsi: il primo è l'esame di un corpus indefinito «dans son homogénéité, sa massivité et sa continuité», il secondo parte dalla costruzione di un corpus «sur la base d'une problématique initialement définie, jouant de la diversité des regards qu'ils permettent de croiser, du relais qui peut se dessiner de l'un à l'autre comme support de la recherche»²⁶.

La riflessione di Vovelle si concentra, inoltre, sul carattere ontologico dell'oggetto immagine e sul suo ruolo di testimonianza di una data cultura e società, che la rende «une source relativement privilégiée de l'histoire des mentalités»²⁷. In quanto testimonianza diretta, però, lo studio iconografico deve tener conto di alcuni aspetti, quali la complessità e la parzialità del documento in valutazione. In particolar modo, Vovelle pone l'accento sui silenzi delle immagini, siano esse prese in serie o siano analizzate come unicum. Per lo storico francese questo sguardo prospettico dell'immagine nel suo contesto può

²⁵ E. Mâle, *L'art religieux après le concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e, du XVII^e et du XVIII^e siècle: Italie, France, Espagne, Flandre*, Paris, Colin, 1932; M. Roques, *Les peintures murales du sud-est de la France*, Paris, Picard, 1911; E. Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Oxford University Press, New York, 1939.

²⁶ M. Vovelle, *Histoires figurales*, cit., pp. 10-11.

²⁷ M. Vovelle, *Iconographie et histoire des mentalités. Les enseignements d'un colloque*, in «Ethnologie française», 2/3, 1978, p. 173.

rivelare decisamente più contenuti di un'analisi su aspetti puramente estetici. La critica si allarga ai colleghi, poiché secondo Vovelle a quella data non esistevano studi storici che facessero proprie le proposte iconologiche e della storia delle mentalità e che trattassero temi al di fuori dell'universo popolare.

Nel decennio successivo, l'interesse di ricerca di Vovelle si spostò sugli anni della Rivoluzione francese, per i quali si trovò dinanzi una produzione iconografica ben più imponente rispetto a quella adoperata negli studi sulla morte. Questa mole di documenti esigé una riformulazione metodologica delle tesi espresse in occasione del convegno del 1976, che venne pubblicata nel 1989 nel volume *Histoires figurales*, tradotto per il pubblico italiano lo stesso anno con il titolo *Immagini e immaginario nella storia*²⁸. Vovelle vi espose le linee guida della sua proposta metodologica. La prima azione da compiere era quella di scompattare l'enorme corpus identificato – nel suo caso circa «cent-mille [images] si l'on extrapole à partir des trente mille à quarante mille qui se retrouvent au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale»²⁹ – proponendo limitazioni di ordine cronologico, geografico e tematico. Il passo successivo era quello della creazione di «un questionnaire à la fois homogène et propre à consigner tous les traits pertinents aptes à répondre aux problèmes que se pose le chercheur»³⁰.

All'impostazione di un lavoro seriale e quantitativo – proprio della storia delle mentalità – Vovelle aggiunse la composizione di un questionario

²⁸ M. Vovelle, *Immagini e immaginario nella storia. Fantasmi e certezze nelle mentalità dal medioevo al Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1989. Il volume presenta alcune differenze rispetto all'edizione francese segnatamente la sezione relativa agli studi sull'immagine della Rivoluzione francese: nel volume italiano sono presenti delle attenzioni maggiori agli istituti di conservazione e ai fondi francesi che nella versione francese mancano, a fronte di alcune pagine sulla situazione italiana.

²⁹ M. Vovelle, *Histoire figurales*, cit., p. 11.

³⁰ *Ivi*, p. 20.

con cui indagare le immagini, sollevando una problematica ancora irrisolta negli studi storici sull'iconografia: quali domande?

Gli anni Ottanta del XX secolo sono, dunque, gli anni laboratorio degli studi storici sulle immagini, in cui vengono strutturate le prime grandi tesi e si susseguono degli studi fondamentali per gli anni successivi. Sono soprattutto anni di congetture e di teorie. Tra queste spicca in Italia la requisitoria dello storico dell'arte Enrico Castelnuovo ai colleghi rei di porre il valore estetico e qualitativo al di sopra di ogni altra questione relativa all'oggetto artistico. Anzi, Castelnuovo sorride alle incursioni di storici e sociologi nelle questioni di storia dell'arte e propone delle riflessioni su una storia sociale dell'arte che ponga al centro non solo i grandi artisti ma tutti quelli su cui è calato l'oblio, studiandoli non solo da un punto di vista estetico, ma nella loro dimensione di uomini del tempo³¹. Hanno valore, secondo Castelnuovo, le connessioni che si generano con l'universo del commercio e della produzione delle opere d'arte, come nei contatti con il pubblico.

Il volume è composto da diversi saggi. Fondamentali sono i primi due, che sostanzialmente racchiudono il pensiero di Castelnuovo, formati da una *pars destruens* e una *pars contruens*, intolate entrambe *Per una storia sociale dell'arte*. Nel primo saggio lo storico dell'arte prende in esame il dibattito sugli studi storico-artistici³², specialmente di quanti fossero i più fervidi sostenitori di una linea di continuità negli studi storico-artistici. Ne vedeva un esempio nelle parole di Sir Kenneth Clark, raccolte da Cathérine Humbolt per *Le Monde* del 25 agosto 1975:

³¹ E. Castelnuovo, *Arte, industria, rivoluzioni. Temi di storia sociale dell'arte*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007 (1^a ed. Torino, Einaudi, 1985), pp. 7-20.

³² *Ivi*, pp. 23-49.

Domanda: Lei si è sempre sforzato di situare l'apparire di un quadro, di una scultura, di una architettura in un certo contesto storico; il trionfo della chiesa, il clima morale e filosofico, molto più raramente all'interno di un sistema economico e politico. Questo fatto è volontario?

Risposta: No. È semplicemente perché non capisco l'economia. Non sono un economista, sono storico dell'arte e non sono persuaso che un sistema economico e politico abbia una così grande influenza sulle arti e sul pensiero. A mio avviso i sistemi sociopolitici non giocano un ruolo capitale nel fenomeno della *civilisation*³³.

La risposta al lord inglese permette a Castelnuovo di entrare nel merito della distinzione tra storia sociale dell'arte e sociologia dell'arte:

Avviene in pratica ancor oggi che etichette quali sociologia dell'arte e storia sociale dell'arte siano utilizzate come fossero intercambiabili e questa significativa situazione sta ad indicare che gli ambiti e gli strumenti rispettivi delle due discipline non sono apparentemente ancora precisati.

Si potrebbe dire che per lo più lo storico dell'arte, anche quando si proclama sociologo, opera all'interno di un campo la cui legittimità non mette in discussione, mentre il sociologo si preoccupa di definire e di studiare questo campo, le sue funzioni e le sue variazioni rispetto al muoversi e allo scontrarsi delle classi sociali; che le prospettive dell'approccio sociologico sono essenzialmente più generalizzanti di quelle della ricerca storica, e che d'altra

³³ *Ivi*, p. 28. *Civilisation* è il titolo della fortunata serie di documentari scritta e presentata da Sir Kenneth Clark, prodotta dalla BBC e trasmessa per la prima volta nel Regno Unito sul canale BBC2 nel 1969. L'intervista è parzialmente leggibile in: https://www.lemonde.fr/archives/article/1975/08/25/la-civilisation-de-sir-kenneth-clark_2577012_1819218.html. Ult. Acc. 21/11/2020.

parte i tempi sono diversi, tempi lunghi della storia [...], tempi brevi della sociologia.

Quanto poi alla storia sociale dell'arte, essa viene evocata in varie occasioni, sia quando viene fatta storia delle istituzioni che interessano il capo artistico (committenze, accademie, mercato), sia quando si studia la storia dei fenomeni artistici in rapporto diretto e spesso determinante con le strutture sociali, sia quando si indaga sulle condizioni materiali della produzione artistica³⁴.

Queste definizioni fungono da cardini per le riflessioni di Castelfnuovo riguardo gli indirizzi di studio della sua storia sociale dell'arte, ma si legano anche ad altre trattazioni di colleghi che egli recupera e rivalorizza. Tra questi, identifica come fondamentale il saggio *Art and the Industrial Revolution* di Francis D. Klingender, pubblicato nel 1947 da Royle Publications e tradotto in italiano da Einaudi nel 1972. Del saggio, Castelfnuovo mette in evidenza il passaggio sul riflesso della Rivoluzione industriale sul mondo dell'arte e sul ruolo degli artisti minori:

[Klingender] non si propone di illustrare una storia scritta in maiuscolo con un corredo di immagini subalterno al discorso principale, né di scorgere sul piano artistico il riflesso di grandi avvenimenti che su altri piani andavano maturando, ma legge i fatti artistici come avvenimenti primari della rivoluzione industriale, allo stesso modo delle macchine e dei manufatti, e comprende i loro autori tra i protagonisti della mutazione cui direttamente contribuiscono, come, anche se con diversa funzione, gli inventori e gli economisti. Ciò gli è possibile perché ha operato un deciso *décloisonnement* dei generi e delle gerarchie, ha

³⁴ *Ivi*, pp. 28-29.

considerato sullo stesso piano il pittore e l'illustratore, l'ingegnere civile e l'architetto³⁵.

Ad ogni modo, le proposte di Castelnuovo dovettero scontrarsi, in Italia e non solo, con il seguito di Ernst Gombrich, il quale propose, per la storia sociale dell'arte, una direzione micro-sociologica, che metteva sistematicamente da parte gli aspetti culturali dei cambiamenti artistici, poiché non si dava importanza all'aspetto socio-economico della condizione dell'artista e del suo contesto.

Nel secondo saggio presente in *Arte, Industria e Rivoluzione* l'autore definisce e propone diverse griglie d'analisi per gli studi storici dell'arte. Tra queste, quella di maggior rilievo ai nostri fini è quella per soggetti, così suddivisa: committenza, pubblico, istituzioni, artisti, opere.

La riflessione sulla committenza ruota intorno alla famiglia Medici e alla «utilizzazione della committenza e del mecenatismo come strumento di dominazione politica e di legittimazione in un momento in cui la grande famiglia fiorentina non poteva far valere titoli legali di autorità»³⁶. In particolar modo, è all'architettura che si rivolge la principale attenzione dei Medici, per via del suo carattere visibile – quindi leggibile – da qualsiasi pubblico. Per Castelnuovo, è Francis Haskell lo storico dell'arte che più di tutti ha seguito la linea proposta da Gombrich per uno studio sulle logiche della produzione artistica. Il libro caposaldo di questa prospettiva di ricerca è *A study in the Relations between Italian Art and the Society in the Age of Baroque* (Londra 1963). Il confronto Gombrich-Haskell mette in luce un rapporto mai uguale in una prospettiva di lunga durata tra committente e artista, sebbene l'ago della

³⁵ *Ivi*, pp.37-38.

³⁶ *Ivi*, p. 55.

bilancia penda quasi esclusivamente verso la prima componente. Un caso specifico è quello delle fasi di turbolenza politica ed istituzionale, in cui la ricerca dell'identità nazionale (c'è l'esempio dei neonati USA descritti da Toqueville nel 1833) passa anche per la costruzione di piccoli e grandi monumenti pubblici. Generalizzando, in ultima istanza, l'autore evidenzia il rapporto tra periodi di crisi e committenza: da un lato molte delle principali commissioni hanno luogo in questi momenti, ma dall'altro alcuni investimenti artistici possono portare a fasi di stagnazione economica, ad esempio la costruzione di cattedrali spropositate nella Francia dell'età tardo medievale e moderna.

Passando alla categoria del pubblico, Castelnovo ha ben chiaro che non può valere per l'arte lo stesso discorso che vale per la letteratura, non è quindi possibile delineare un pubblico solo in base agli inventari dei collezionisti. Il potenziale osservatorio di un'opera non è facile da distinguere, si può abbozzare un discorso per quanto riguarda architettura, scultura e pittura, ma appena si entra nel mondo delle arti minori è quasi impossibile tenere le fila del discorso. Indissolubilmente legato a quest'ultimo aspetto è il tema della «strategia delle immagini», il loro utilizzo politico e propagandistico. «Fondamentale per uno studio del pubblico è il problema dei circuiti di diffusione [...]. La destinazione all'uno o all'altro circuito di distribuzione poteva d'altronde comportare un uso di codici diversi»³⁷.

Per istituzioni l'autore identifica quegli enti che si occupano della distribuzione. La riflessione si concentra sulla visione di campo come spazio di connessioni e di legami consequenziali: «artisti, pubblico, committenti, critici, storici dell'arte e vari tipi di istituzioni verranno a conferire al campo medesimo, con il loro configurarsi e opporsi, la propria struttura specifica a un momento

³⁷ *Ivi*, p. 56.

dato»³⁸. La conclusione è che il ruolo delle istituzioni artistiche, su tutte le accademie, va messo in risalto e studiato più organicamente rispetto al passato negli studi storico-artistici.

Per ciò che concerne gli artisti, lo studio segue due percorsi: da un lato una storia delle condizioni materiali dell'operare degli artisti, del loro reclutamento, dell'organizzazione del loro lavoro e del loro gruppo, della loro formazione, della loro cultura; dall'altro una storia della loro psicologia, del loro comportamento, della loro immagine, del loro mito. Questi due filoni di ricerca sono, ovviamente, tra loro divergenti. Secondo Castelnovo, dunque, la posizione di un artista in una data società, l'immagine che ne avevano i contemporanei, il ruolo e i compiti affidatigli e le reazioni all'atto di osservazione, restano tutti indirizzi di ricerca da esplorare per una storia sociale degli artisti in età moderna.

Infine, secondo la visione dell'autore le opere sono un «deposito di relazioni sociali» il cui «rapporto con la società non si arresta al momento in cui la genesi è compiuta»³⁹.

La forte interconnessione tra ognuna di loro permette di evidenziare alcune discrepanze in termini di relazioni che risultano essere possibili argomenti di studio: «Il committente rifiuta l'opera. L'artista ricusa i suggerimenti e le volontà – anche inesprese – del committente, il pubblico respinge l'artista, distrugge le opere, l'artista contesta le istituzioni, queste si oppongono e si bloccano a vicenda»⁴⁰. Ognuno di questi corto circuiti mette in crisi l'idea di una struttura sociale fissa nel tempo e nello spazio o, per meglio

³⁸ *Ivi*, p. 70.

³⁹ *Ivi*, pp. 75-76.

⁴⁰ *Ivi*, p. 77.

dire, obbliga ad una presa in esame delle stesse. È questa, dunque, per Castelnuevo la strada da seguire per una storia sociale dell'arte.

I.1.3 La storia culturale: l'immagine nel suo contesto

Castelnuevo non è l'unico storico dell'arte eretico che negli anni Ottanta tentò di smuovere gli studi storico-artistici. Ma possibilmente e con maggior vigore, dall'altro lato dell'Atlantico – in quegli ambienti vicini alle attività del nuovo corso del Warburg Institute guidato da Michael Baxandall⁴¹ – spirava il vento di nuove domande e nuovi paradigmi della storia dell'arte. Ed è infatti a New York che nel 1989 David Freedberg pubblicò *The powers of Images. Studies in the History and the Theory of Response* aprendo, in netto anticipo rispetto a molti colleghi anche degli anni a venire, al cognitivo negli studi storici. Nei desideri dell'autore, il saggio andava inteso con come «un libro sulla storia dell'arte», ma come «un libro sui rapporti che intercorrono tra le immagini e le persone, analizzati nella loro dimensione storica»⁴². I punti di partenza della riflessione dell'autore sono due: l'utilizzo di fonti tralasciate dai colleghi in quanto non facenti parte dell'universo colto dell'arte, ma di quello popolare e quindi più vicino al *magico* che all'*estetico*, e la multidisciplinarietà dello studio, per cui le nozioni etnografiche, storiche e cognitive assumono un valore pari a quelle estetiche.

La considerazione di Freedberg ruota intorno alla risposta – attiva o passiva – dei pubblici delle immagini. Con il termine reazione si riferisce «ai

⁴¹ Cui si deve la rivalutazione del *period eye*, ovvero del contesto e dello sguardo della data comunità negli studi iconologici e artistici. O. Rossi Pinelli, *La storia delle storie dell'arte*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 454-458.

⁴² D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 2009 (1a ed. it. Einaudi 1993), p.3. Sull'autore nel contesto accademico dell'epoca si veda O. Rossi Pinelli, *La storia delle storie dell'arte*, cit., pp. 458-459.

sintomi rivelatori del rapporto tra immagine e fruitori [...] con riferimento a tutte le immagini esistenti al di fuori del fruitore stesso»⁴³. L'obiettivo del suo studio non è la costruzione di un recinto teorico finito, quanto lo sviluppo di un terreno in cui le scienze cognitive potessero relazionarsi con quelle storico-antropologiche. Difatti, i livelli indagati nel saggio spaziano dall'immagine votiva a quelle erotiche, dalla censura alle visioni, dall'iconoclastia ai pellegrinaggi. Il lavoro di Freedberg avrà una eco molto grande con reazioni sia positive – dal mondo warburghiano, da storici ed antropologi, ma anche dal mondo delle neuroscienze cognitive⁴⁴ – che negative, da quei colleghi cui voleva dare «pacifica sepoltura»⁴⁵.

A Freedberg si collega, da un punto di vista propriamente storico, il citato *Histoires figurales: des monstres médiévaux à Wonderwoman* di Michel Vovelle, anch'esso pubblicato nel 1989. Senza ripetere le cose già dette, la raccolta di saggi si propone di indagare – tramite una ricerca seriale – sugli immaginari relativi alle immagini, quindi in qualche modo al modo di relazionarsi degli uomini alle rappresentazioni. Dal sottotitolo si intravede un altro elemento strutturale per lo studio dello storico francese, ovvero la lunga durata. Tratto caratteristico della sua storia delle mentalità, Vovelle cerca di evidenziare come le risposte culturali di date società rispecchino schemi sovrapponibili, che si parli del carnevale del fiorentino Piero di Cosimo (1462-1522), dell'iconografia della Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino del 1789 o del corpo femminile nei fumetti del XX secolo. L'immagine funge dunque, per Vovelle, da raccordo tra lunga e breve durata, riflettendo «forçant

⁴³ D. Freedberg, *Il potere delle immagini*, cit., p.8.

⁴⁴ Costantemente in contatto con molti scienziati cognitivisti, sviluppò un ottimo rapporto di lavoro con il gruppo parmense capitanato da Giacomo Rizzolatti, del quale salutò con enorme interesse la scoperta dei neuroni a specchio.

⁴⁵ *Ivi*, p. 12.

parfois le trait, les frissons du temps court, mais elle le fait dans un cadre donné, où s'inscrit le poids d'un héritage de longue durée»⁴⁶.

L'imperante questione del contesto ritorna anche nel saggio *La guerre des images* di Serge Gruzinski, pubblicato nel 1990⁴⁷. Lo storico francese pone infatti l'attenzione sull'influenza delle rappresentazioni nella storia del Messico coloniale tra età moderna e contemporanea. In questo lavoro, il contesto risulta essere non più uno strumento per la comprensione delle immagini, ma, viceversa, diventa l'oggetto di una ricerca di lungo periodo in cui le raffigurazioni sono le tracce principali. Che siano icone cristiane miracolose o manufatti indigeni, immagini di propaganda politica del Seicento o dell'era digitale, Gruzinski le considera espressioni culturali e identitarie e, in quanto tali, strumenti strategici di lotta tra i più fruttuosi.

La storiografia degli anni Novanta, "liberata" dai muri ideologici si ritrova quasi costretta a riflessioni che travalichino i confini disciplinari. Proposizione sicuramente affascinante, ma allo stesso tempo fortemente critica. Come far dialogare fra loro i differenti saperi? La sfida lanciata per lo studio delle immagini mette gli studiosi delle diverse discipline dinanzi alla necessità di uscire dal selciato metodologico di competenza per incrociarsi con altri studi e proposizioni. Laurent Gervereau nel 1996 ha provato a costruire un manuale per uno studio multidisciplinare tra storia, semiologia e storia dell'arte⁴⁸. La trattazione è composta da una prima disamina sulla storia dei metodi d'indagine delle tre discipline e si conclude con un ventaglio di possibili casi di studio. Il corpo centrale del testo prova a rispondere alla domanda di conciliazione delle

⁴⁶ M. Vovelle, *Histoires figurales*, cit., p. 21.

⁴⁷ S. Gruzinski, *La guerre des images de Christophe Colomb à "Blade Runner" (1492-2019)*, Paris, Fayard, 1990.

⁴⁸ L. Gervereau, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, La Découverte & Syros, 1996. È autore di diversi saggi e volumi sulle immagini, tra cui val la pena menzionare *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2006.

conoscenze con la redazione di una griglia d'analisi che solletichi gli interessi delle tre discipline prese in considerazione.

Lo schema è diviso in tre macro-gruppi: descrizione, studio del contesto e interpretazione. Il primo, affine alle conoscenze estetiche e storico-artistiche, si interroga sulla tecnica, sullo stile e sulle tematiche⁴⁹; segue lo studio del contesto, nel quale si fa riferimento ai saperi storici, antropologici e sociologici, prendendo in considerazione due momenti, quello *en amont* e quello *en aval*⁵⁰; infine, il passaggio all'interpretazione fa riferimento a metodologie semiologiche interrogando il significato iniziale, voluto dall'autore, con il posteriore, generato dall'immissione dell'oggetto immagine nel contesto. A ciò si aggiungono le riflessioni sulla stessa fonte, ma con il punto di vista contemporaneo, andando a tracciare allo stesso tempo un bilancio generale dell'oggetto calato nella sua temporalità⁵¹.

Le proposizioni degli anni Novanta trovano una perfetta continuità nei primi anni del terzo millennio, quando soprattutto gli storici della cultura pongono le immagini su di un piano privilegiato della ricerca storica. Nel 2001 Peter Burke pubblicò *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical*

⁴⁹ Per Gervereau i punti di riferimento sono «nom de l'émetteurs ou des émetteurs, mode d'identification des émetteurs, date de production, type de support et technique, format e localisation per la tecnica, nombres de couleurs et estimation des surfaces et de la prédominance, volume et intentionnalité du volume, organisation iconique» per lo stile e, infine, «quel titre et quel rapport texte-image, inventaires des éléments représentés, quels symboles e quelles thématiques d'ensemble» per l'aspetto tematico. L. Gervereau, *Voir, comprendre, analyser*, cit., pp. 51-53.

⁵⁰ Il primo è racchiuso da tre domande: «de quel «bain» technique, stylistique, thématique, est issue cette image? Qui l'a réalisée et quel rapport avec son histoire personnelle? Qui l'a commanditée et quel rapport avec l'histoire de la société du moment?». La seconda questione è, invece, contenuta da due interrogativi: «L'image connut-elle une diffusion contemporaine du moment de sa production ou une (des) diffusion(s) ultérieure(s)? e Quelles mesures ou témoignages avons-nous de son mode de réception à travers le temps ?». *Ivi*, pp. 54-74.

⁵¹ *Ivi*, pp. 75-88.

Evidence, saggio con il quale si prefigurava di costruire una storia culturale delle immagini a partire dalle esperienze di ricerca degli storici dei decenni passati e a riguardo del concetto di immagine nella Storia. Un primo aspetto da mettere in evidenza è quello per cui il testo ha un duplice pubblico: è destinato, infatti, sia a specialisti del settore che a lettori interessati. La sua importanza all'interno della storia visuale è conclamata dalle numerose traduzioni e ristampe⁵².

Nelle prime pagine del saggio, Burke prende in esame la storia degli studi storici sulle immagini partendo da Huizinga e passando per Panofsky e Freedberg, rimproverando a tutti loro di commettere un comune errore, quello di presentare una nuova prospettiva metodologica che si esaurisce con le ricerche da loro condotte. Si collega a Vovelle, quindi, nel far presente che i migliori esiti di un'indagine sulle immagini provengono dalla presa in esame della varietà dei supporti iconografici.

Dal punto di vista concettuale, per lo storico inglese le immagini sono dei prodotti culturali che «non danno accesso direttamente al mondo sociale, bensì alla visione che di quel mondo hanno i contemporanei»⁵³. L'attenzione ai contesti – al plurale, classificandoli in culturale, politico, materiale, etc. – è parte essenziale di questa prospettiva di ricerca, così come lo è l'analisi dell'immagine nella sua serie produttiva.

La trattazione segue con il riferimento a diversi casi di studio nei quali le rappresentazioni fungono da traccia per lo storico. Tra queste sono di sicuro interesse quelle relative all'immagine come “fatto” politico – quindi, il rapporto tra potere e comunicazione politica, negli stadi della sua affermazione, come della sua rovina – allo studio della cultura materiale attraverso le raffigurazioni

⁵² In Italia la prima edizione Carocci del 2002 è stata composta da undici ristampe, mentre la seconda dello stesso editore pubblicata per la prima volta nel febbraio 2017 è andata in ristampa già nel gennaio successivo.

⁵³ P. Burke, *Testimoni oculari*, cit., p. 217.

– segnatamente all’abbigliamento, alla tecnologia e alla storia delle città, sia per ciò che concerne lo spazio pubblico, che quello privato delle abitazioni – e, infine, alle riflessioni sul modo di vedere la società e le alterità – a partire dai bambini e dalle donne per finire con le rappresentazioni dell’Altro fuori di noi e fra noi⁵⁴.

Burke non trae delle conclusioni assolute, ma si concentra sulle novità introdotte da nuovi metodi di ricerca sulle immagini. Tra quelli presentati, a stimolarlo maggiormente è la storia sociale dell’arte nell’accezione di Freedberg⁵⁵. Ciò che colpisce particolarmente Burke è l’attenzione alle risposte reali e non a quelle previste, verificabili tramite un ritorno alle fonti scritte: «manuali di devozione, per esempio, o diari dei viaggiatori, o descrizioni del comportamento dei pellegrini o di gruppi di spettatori di fronte a film o a vignette a sfondo politico»⁵⁶. Lo storico inglese, sorridendo a questa prospettiva come quella che «promette maggiori risultati negli anni a venire»⁵⁷, la definisce “storia culturale delle immagini” o “antropologia storica delle immagini «in quanto ha per oggetto la ricostruzione delle regole o delle convenzioni, consce o inconscie, che governano la percezione e l’interpretazione delle immagini all’interno di una data cultura»⁵⁸.

⁵⁴ Si fa riferimento ai capitoli *Potere e protesta*, pp. 69-92, *La cultura materiale e le immagini*, pp. 93-117, *Vedere la società*, pp. 119-141, e *Stereotipi dell’Altro*, pp. 143-162.

⁵⁵ Gli altri metodi che presenta sono l’approccio psico-analitico e quello approccio strutturalista-semantico. Egli stesso preferisce definirli approcci e non metodi «in quanto essi rappresentano non tanto delle nuove procedure d’indagine quanto nuovi interessi e nuove prospettive». *Ivi*, p. 197.

⁵⁶ *Ivi*, p. 209.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

I.1.4 Le immagini come prisma disciplinare

Il primo decennio del Nuovo Millennio registra, in effetti, numerosi tentativi di riflessione sulle immagini come strumento per lo scienziato sociale, aprendo ad una strettissima collaborazione anche con gli studi antropologici. Un passaggio di fondamentale importanza è il saggio di Antonio Marazzi, *Antropologia della visione*. La pubblicazione, avvenuta nel 2002, funse da epilogo di un fortunato filone di studi sulla relazione tra cervello e rappresentazioni⁵⁹ ed ha concesso al dibattito una nuova serie di questioni e strumenti per studiare le immagini.

Il primo aspetto preso in considerazione da Marazzi è il rapporto fra testo e immagini, una relazione in cui le seconde sono state poste in una posizione subordinata dagli studi. Si è a lungo creduto all'assioma che immagini e testi venissero processati dal cervello in aree differenti, ma questa convinzione ha distolto l'attenzione dal dialogo e dalla complementarità tra rappresentazioni e parole⁶⁰. Marazzi intende visione e linguaggio come strumenti culturali. In particolare, il primo, in quanto senso guida dell'uomo, ha accompagnato le percezioni dell'uomo sino alla rivoluzione del linguaggio, inteso come arricchimento delle facoltà dell'uomo. Il costante rinnovamento culturale consentito dal linguaggio è correlato ad un aumento della complessità della simbolizzazione dei segni grafici e, quindi, della rappresentazione visiva. Ne deriva l'impossibilità di scindere il testo dalla sua componente visiva, soprattutto se ci riferisce alla sfera della comunicazione, la quale, insieme all'attività simbolica e all'elaborazione estetica, è dominata dalla dimensione

⁵⁹ L. Maffei, A. Fiorentini, *Arte e Cervello*, Bologna, Zanichelli, 2008 (1^a ed. 2000); E. R. Kandel, *Arte e neuroscienze. Le due culture a confronto*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017; D. L. Smail, *Storia profonda. Il cervello umano e l'origine della storia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2017.

⁶⁰ A. Marazzi, *Antropologia della visione*, Roma, Carocci, 2015 (1^a ed. 2002), p. 10.

visiva. Le società si esprimono attraverso messaggi visivi, che siano simboli religiosi o icone politiche, e mai come in questi anni ce ne possiamo render conto, per via dell'importanza assunta da strumenti quali i social network e la televisione, che fungono da invitati permanenti nelle nostre vite, sempre pronti ad influenzare le scelte e le opinioni.

Direttamente collegato alla sfera della comunicazione è il secondo passaggio da mettere in evidenza nella trattazione di Marazzi: quello dell'apprendimento. L'antropologo si rifà ad uno studio di Matthew P. Murgio del 1969, per cui «l'apprendimento nell'uomo avviene per circa l'83% attraverso la vista, soltanto il 10% dall'udito, il resto dagli altri sensi. Dalla medesima indagine di Murgio risulta che un soggetto ricevente ricorda in media il 10% di ciò che legge, il 20% di ciò che ascolta, il 30% di ciò che vede e il 50% di ciò che contemporaneamente vede e ascolta»⁶¹. Dati che evidenziano una prevalenza netta della dimensione visuale sulle altre e che per Marazzi vanno ricondotti alle specificità del pensiero visivo. Il messaggio proveniente dalle immagini arriva, infatti, in maniera più rapida e più completa poiché «se i messaggi visivi arrivano al cervello in modo insoddisfacente e incompleto, per esempio a causa di un ostacolo o di un danno al nervo ottico, la visione viene rapidamente completata, “rammentando” i pezzi mancanti con l'intuizione e la memoria»⁶². A ciò segue, infine, la definizione di pensiero globalizzante e non analitico della visione. Secondo Marazzi, «diversamente dal linguaggio che [...] è interamente opera dell'uomo, ciò che cade sotto l'osservazione o è un dato in natura o deriva da attività umane che l'occhio non dirige né controlla. Un oggetto, un'icona, un evento rituale vengono catturati dalla percezione visiva così come sono, nella loro interezza e unicità»⁶³.

⁶¹ *Ivi*, pp. 20-21. M. P. Murgio, *Communication Graphics*, cit..

⁶² *Ivi*, p. 11.

⁶³ *Ivi*. P.13.

In conclusione, Marazzi affronta il dibattito terminologico iniziato da Panofsky sulla distinzione tra iconologia ed iconografia. Nel primo caso egli si riferisce «all'individuazione e descrizione di immagini e forme di rappresentazione visiva in artefatti, segni, espressioni corporali, che siano culturalmente significative, nei luoghi e nei tempi in cui si presentano e nei modi della loro realizzazione»⁶⁴; mentre, per iconografia intende «l'analisi di quelle espressioni visive nel loro aspetto formale e nei significati culturalmente specifici, della loro efficacia simbolica, del potere emotivo, della rappresentatività ideologica, degli stili e delle regole espressive, delle funzioni e dei relativi codici comunicativi espliciti e criptici, delle relazioni con il contesto sociale allargato o ristretto a cui si rivolgano e delle eventuali regole sociali applicate, contestate e infrante»⁶⁵. La messa in esame delle immagini negli ultimi decenni da parte dello strutturalismo ha, per l'antropologo italiano, sacrificato l'iconologia sull'altare della dicotomia significato-significante.

Il fascino della lezione degli antropologi viene colta ben presto dagli storici, come dimostra la collezione di saggi pubblicata nel 2003 dal titolo *History and Images. Towards a New Iconology*. Axel Bolving, uno dei due curatori del volume, nell'introduzione traccia il percorso e pone gli obiettivi della raccolta, già ben intuibili dal sottotitolo, il quale «indicates that traditional approaches to images are becoming inadequate. Historians who have expected art to reveal directly aspects of the historical society under investigation as a mimetic reproduction of the past, art historians who have looked solely at the aesthetic qualities of images, those who have investigated in iconography or iconology, all those who from Gregory the Great to the present day have linked

⁶⁴ *Ivi*, p. 175

⁶⁵ *Ibidem*.

image to text, all now seem insufficient»⁶⁶. L'affermazione si pone in antitesi all'idea della comparazione fra testi e immagini fortemente caldeggiata fra gli altri da Burke. Ciò nonostante, la pretesa è forse anche troppo affascinante, dato che gli stessi saggi contenuti nel volume non la rispecchiano a pieno. Tra questi è, anzi, possibile ritrovare quella necessità di costruzione di un campo comune per gli studiosi delle immagini, già lungamente auspicata durante gli anni '90.

La raccolta debutta con il citato saggio postumo di Haskell sul lascito di Huizinga per gli studi storici che, insieme ai saggi di Jean-Claude Schmitt e di Lena Liepe, costituiscono i passaggi chiave dell'intero impianto. Lo storico francese affronta il rapporto tra storici e storici dell'arte, tracciando le linee guida per una proficua cooperazione:

- we must first adopt a historiographical perspective, and ask the proper questions concerning the developments which have both hindered and made possible the rapprochement of our two disciplines;
- we must agree on the methodology to apply to the analysis of images;
- we must outline the historical problems and issues relating to the role accorded to the image in social activities.⁶⁷

Dopo aver passato in rassegna – anche lui! – rapidamente la storiografia fondamentale per lo studio delle immagini, le sue argomentazioni si prefigurano come scopo quello di delineare una metodologia di ricerca che passi per lo studio dei motivi iconografici, per tutte le relazioni sociali della data fonte e per le caratteristiche dei modi di rappresentazione propri di una determinata cultura e di un periodo. Gli stadi di questa metodologia sono diversi, ma possono essere

⁶⁶ A. Bolving, *Introduction*, in A. Bolving, P. Lindley, *History and images*, cit., p. xxiii.

⁶⁷ J.-C. Schmitt, *Images and the historian*, in A. Bolving, P. Lindley, *History and images*, cit., pp. 19-20.

riassunti in: un preliminare *in-depth study*, quindi l'esplicazione dei diversi livelli di significato; la considerazione dell'immagine come *inscribed surface*, quindi analizzarne le dinamiche di produzione artistiche, ma anche culturali; la messa in relazione degli elementi figurativi che compongono la rappresentazione; il calare l'immagine all'interno del suo contesto produttivo, poiché «no image is ever completely present in isolation»⁶⁸; la costruzione di un corpus originale; «Finally, a crucial point must be made: an image does not simply express some cultural, religious or ideological 'signified', deemed to exist well before or beyond this particular artistic expression»⁶⁹. In conclusione, Schmitt pone il problema della periodizzazione, poiché, a suo dire, quella utilizzata per le differenti correnti artistiche non ha gran valore storico, anzi gli storici dovrebbero interrogarsi sul come stabilirne una per far conciliare gli studi.

L'ultimo saggio della raccolta è ad opera di Lena Liepe ed è dedicato, come suggerisce il titolo, ad una epistemologia delle immagini da un punto di vista principalmente storico-artistico. Secondo la storica dell'arte svedese sebbene gli storici dell'arte talvolta estrapolino eccessivamente l'immagine dal contesto storico, dall'altro canto negli studi propriamente storici queste risultano spesso subordinate al contesto in cui si situano. Quindi, per la storica svedese il dogma della contestualizzazione della traccia visiva rischia di ledere lo studio della stessa. A tal riguardo, Liepe tenta di capovolgere il rapporto di forze sulla convinzione che l'interpretazione di una immagine diventa uno strumento per la costruzione della situazione storica: condizioni economiche, sociali, politiche, culturali ed intellettuali, infatti, si rivelano nello studio delle

⁶⁸ *Ivi*, p. 31.

⁶⁹ *Ivi*, p. 34.

immagini, anche quando il contesto appare difficile da stabilire⁷⁰. E ancora, per la storica dell'arte nessuna immagine può esprimere la totalità del suo contesto produttivo, ragion per cui «an image can never be trusted as a testimony of anything other than the intention of its instigator»⁷¹.

Liepe definisce, quindi, le immagini come un prodotto, aprendo in questo modo alla necessità di indagare le relazioni sociali ed economiche sottese alla produzione dell'oggetto materiale⁷². Tuttavia, le tracce visive sono anche sistemi di significati non verbali che in qualche modo si associano o contrastano l'ideologia dominante. Ne consegue che per lo studio delle immagini vanno prese in considerazione due problematiche: quello produttivo e quello spaziale. Mentre il primo si concentra sugli aspetti della produzione materiale dell'oggetto, il secondo lavora sul contenuto. L'argomentazione della storica dell'arte svedese è, pertanto, in linea con la presa di posizione dei curatori del volume riguardo il rapporto fra testo e immagini. Punto di vista che ritorna nelle conclusioni di Liepe, la quale afferma che «ultimately I want to define this as a matter of ethics; it is about making it possible for an image to communicate as what it actually is: something that, at least sometimes, can have more to say than a whole lot of words»⁷³.

La proposta di un distacco netto delle fonti visuali da quelle testuali ha avuto poco seguito negli anni a venire, tanto che quando si è riflettuto sul destino dei *Visual studies* tale concezione non è mai stata sul tavolo del dibattito. Ad

⁷⁰ L. Liepe, *On the epistemology of images*, in A. Bolving, P. Lindley, *History and images*, cit., p. 417.

⁷¹ *Ivi*, p. 424.

⁷² «Images, like texts, are historical products manufactured for certain purposes. This means that the instrumental use of images as source material necessitates the analysis of the image itself as an historically defined product. This is an ordinary, old-fashioned critical approach to sources: when, where, by whom, and why was this miniature produced? The answers to these questions determine the instrumental value of the picture». *Ivi*, p. 418.

⁷³ *Ivi*, p. 430.

esempio, nel 2006, la rivista *Contemporanea* pubblica sei saggi di storia visuale, con un'introduzione di Carlotta Sorba e Simona Troilo, all'interno dei quali è possibile delineare le abituali problematiche relative alla costruzione dei corpus e alle definizioni di interpretazione, fruizione, ricezione e consumo sempre tenendo viva le relazioni fra tracce di diversa natura⁷⁴. Tra le penne presenti nel numero citato figura Annie Duprat, la storica francese che più si è dedicata ad una strutturazione metodologica delle immagini come traccia storica. La sua riflessione, iniziata già negli anni Novanta, trovò compimento nel 2007 con la pubblicazione di *Images et Histoire. Outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, la cosa più vicina all'idea di un manuale di storia visuale.

La storica francese si pone in scia agli studi vovelliani soprattutto per quanto riguarda il ruolo del contesto, ma modificandone il significato e parlando di *continuum culturale* al quale riferire le immagini⁷⁵. Tale concetto comprende al suo interno le dinamiche di produzione, circolazione e ricezione del segno grafico. A questo proposito, Duprat tenta di costruire quel questionario omogeneo da porre alle immagini delineato da Vovelle, ma mai, in effetti, messo su carta dallo storico francese. Composto da cinque domande, il questionario può, secondo Duprat, essere somministrato a qualsiasi traccia visiva, che sia una litografia, una moneta, una fotografia o un fumetto per bambini. Fondamentale però usare «*précautions culturelles et un souci permanent d'historicisation*»⁷⁶ a

⁷⁴ C. Sorba, S. Troilo, *Le prospettive del visuale: storia e immagini*, in «Contemporanea», vol. 9, n. 4, 2006, pp. 701-703. Gli altri articoli sono a cura di Christian Delporte, Claudio Pogliano, Antonio Gibelli, Marta Nezzo, Annie Duprat e Maria Luisa Cantoni.

⁷⁵ A. Duprat, *Images et Histoire. Outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, Paris, Belin, 2007, p. 4.

⁷⁶ *Ivi*, p. 47.

riguardo delle informazioni ottenute dall'osservazione delle tracce visive. Le domande sono le seguenti:

- Qui parle?
- À qui?
- Pour dire quoi?
- Avec quels moyens?
- Avec quels effets?

La prima risposta apre già di per sé a dinamiche complesse: chi è l'*émetteur* dell'opera? Non è possibile ricondurlo ad una figura unica – almeno fino al XIX secolo⁷⁷ – poiché l'immagine è stata appannaggio a lungo della pastorale religiosa o della autocelebrazione del potere temporale, affiancando alla tradizionale funzione comunicativa anche quella pedagogica e magica. Di conseguenza, la libertà dell'artista è stata per secoli soggetta alla volontà e all'investimento del committente o del mecenate⁷⁸.

La questione del *recepteur* pone anche quella del pubblico, anzi sarebbe meglio parlare di pubblici. Ogni rappresentazione, fondamentalmente, veicola un messaggio destinato a forgiare degli immaginari, per cui molto dipende da come viene fabbricata e dove essa viene esposta. Si possono identificare, per la storica francese, tre categorie di spazi di circolazione di immagini: i luoghi pubblici, gli ambienti sociali ristretti e la sfera privata. La maggioranza delle immagini, veicolanti un messaggio ben preciso, sono destinate a moltitudini di

⁷⁷ Uno dei primi e più eclatanti casi di produzione di un'opera da parte di un'artista senza commissione è *Le radeau de la Méduse* di Jean-Louis-Théodore Géricault nel 1819, epigono delle battaglie abolizioniste e liberalizzatrici di Jacques-Louis David in seno all'Académie, le quali permisero lo sviluppo dell'indipendenza degli artisti nel secolo successivo. A ciò si aggiunge anche lo sviluppo, sempre nell'Ottocento, della fotografia che sottrae una serie di funzioni performative e celebrative all'arte, donandole, allo stesso tempo, dei nuovi spazi di sperimentazione.

⁷⁸ *Ivi*, pp. 47-55.

individui, in esse la comprensione dei segni deve essere la più elementare ed universale possibile. L'iconografia religiosa ne è l'esempio più chiaro. Tutti i luoghi esterni sono l'ideale per queste raffigurazioni, nell'intera età moderna ogni città ha avuto dei luoghi catalizzatori della comunicazione politica che vennero presi d'assalto dalla produzione effimera⁷⁹. Talvolta, le immagini sono destinate ad un pubblico ristretto, ad esempio di un livello culturale più elevato come nel caso delle *images savantes* caratterizzate da una diffusa presenza di allegorie, simboli storici e mitologici che le rendono chiaramente più difficili da metabolizzare rispetto ad altre⁸⁰. La sfera privata, infine, è un bacino di portata enorme e particolarmente fertile per la diffusione delle immagini, specie quelle di carattere popolare⁸¹. La loro importanza è dovuta alla capacità di essere capillari e di plasmare l'immaginario collettivo costruendo stereotipi figurati⁸² e donando al significato della rappresentazione una fluidità di comprensione superiore a quella delle opere scritte, rispetto alle quali dispongono di una maggiore libertà rispetto al "politicamente concesso"⁸³.

⁷⁹ Si vedano S. Landi, *Stampa, censura e opinione pubblica in età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2011; F. De Vivo, *Patrizi, informatori, barbieri. Politica e comunicazione a Venezia nella prima età moderna*, Milano, Feltrinelli, 2012; R. Taws, *The politics of provisional, art and ephemera in Revolutionary France*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2013. Il filone di studi sull'età moderna si situa nel solco degli studi degli anni Novanta tesi a smontare le teorie sulla formazione dell'opinione pubblica di J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied, Hermann Luchterhand Verlag, 1962.

⁸⁰ Ad esempio, le carte da gioco, le allegorie su documenti ufficiali, gli apparati scultorei e architettonici, i giochi di società, i calendari sono i principali strumenti tramite i quali avveniva questa circolazione.

⁸¹ Aggettivo che va, beninteso, utilizzato con particolare cautela, poiché sebbene queste immagini venissero prodotte in serie tramite xilografie – o litografie dal XIX secolo – e vendute a basso prezzo erano il risultato di una ben oliata "catena di produzione" che prevedeva l'occupazione di numerosi agenti tra disegnatori, stampatori e venditori. A. Duprat, *Images et Histoire*, cit., p. 60.

⁸² Un esempio piuttosto significativo potrebbe essere quello dell'*Ebreo errante*, rintracciabile di continuo nell'iconografia europea d'età moderna e che troverà nella stampa di Gustave Doré del 1856 la sua definitiva e più fortunata rappresentazione.

⁸³ *Ivi*, pp. 55-61.

Ci si lega così alla questione successiva: il *message*, implicito e esplicito. L'iconografia è stata utilizzata, al giorno d'oggi come in tutte le età dell'uomo, per costruire la memoria collettiva, diventando fondamentale per il riconoscimento e l'istituzionalizzazione dell'autorità, ma anche delle forme di protesta e contrasto al potere costituito. La fruibilità delle immagini è dovuta alla capacità di superare quella barriera di aleatorietà propria della comunicazione scritta e orale, figurando l'evento e, quindi, la memoria. In questa prospettiva va letto l'utilizzo di stereotipi figurati e di registri animaleschi e mostruosi particolarmente in auge nelle caricature di carattere popolare⁸⁴.

La quarta domanda prende in esame due aspetti: le caratteristiche materiali dell'oggetto visuale e il ricorso a tecniche e stili figurativi. Da un lato, la produzione materiale, la conservazione, il prezzo, il suo utilizzo, dall'altro l'analisi semantica e iconologica della rappresentazione, con i suoi riferimenti culturali e artistici⁸⁵.

Infine, l'ultima domanda riprende il discorso iniziato da Freedberg sulle reazioni e risposte alle immagini, includendo le evoluzioni concettuali elaborate durante l'ultimo decennio dello scorso secolo e i primi anni del nuovo millennio. Duprat insiste sul ruolo dell'immagine nel processo di formazione di una memoria collettiva, evidenziando l'importanza della manipolazione del messaggio a questi fini: «les images ne peuvent former les imaginaires d'une société que si elles sont vues, si elles circulent, si on en parle; elles imprègnent alors l'esprit et nourrissent le discours»⁸⁶. Ne consegue la centralità del concetto di propaganda nella produzione di immagini politiche, la quale può essere veicolata da qualsiasi documento di carattere iconografico. Ci sono momenti in

⁸⁴ *Ivi*, pp. 62-66.

⁸⁵ *Ivi*, pp. 66-77.

⁸⁶ *Ivi*, pp. 93-94.

cui la produzione politica visuale ha delle accelerazioni improvvise, occasioni in cui vengono normati e definiti i canoni iconografici. Un esempio che Duprat offre, riferendosi all'età moderna, è il regno di Luigi XIV, durante il quale tutta l'iconografia diventa politica e costituisce una parte fondamentale del racconto propagandistico del Re Sole⁸⁷.

In conclusione, alla sua costruzione metodologica, la storica francese diffida gli storici dagli errori più comuni, ossia: l'osservazione superficiale, l'analisi teleologica, la decontestualizzazione e il mancato collegamento tra immagine ed evento rappresentato⁸⁸.

I.1.5 Una scienza delle immagini

Alla presente rassegna di studi manca forse il nome che negli ultimi anni ha maggiormente indirizzato gli studi di cultura visuale: William J. T. Mitchell. L'accademico americano, sin dalla seconda metà degli anni Ottanta, ha lavorato sui concetti fondamentali riguardanti l'analisi delle immagini⁸⁹. Nel 2018 viene tradotto in Italia il suo *Image science. Iconology, visual culture, and media aesthetics* – pubblicato nel 2015 dalla University of Chicago Press – che racchiude le riflessioni dei tre decenni passati sull'argomento. L'intento è quello di mettere a fuoco una scienza delle immagini che non sia «una scienza “dura” né una scienza “molle” – non è fisica né sociologia – ma una scienza “dolce” che presta la stessa attenzione all'osservatore e all'osservato, al soggetto e all'oggetto, ai quadri concettuali e alle metafore e ai dati empirici che essi

⁸⁷ *Ivi*, pp.77-82.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 86-87.

⁸⁹ W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986; *Id.*, *Picture theory. Essays on verbal and visual representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994; *Id.*, *What do pictures want? The lives and loves of images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

organizzano»⁹⁰. I quesiti che questa scienza deve porsi sono di carattere ontologico (che cosa siano le immagini), retorico ed etico (che cosa facciano), ermeneutico (come producano significato) ed erotico (che cosa vogliano)⁹¹. Dal sottotitolo si evincono i tre ambiti di studio che costituiscono le componenti della sua storia dell'arte o meglio la scienza delle immagini: iconologia, cultura visuale ed estetica dei media.

Il primo, risalente alla *Iconologia* di Cesare Ripa⁹², ha come oggetto di studio «l'idea stessa di immagine nel contesto del discorso filosofico e ripercorre la migrazione delle immagini attraverso i confini tra letteratura, musica e arti visive»⁹³. Il secondo ambito, ben più recente, ha congiunto studi culturali e psicologici allo scopo di «indagare le specificità della sfera ottica rispetto alla modalità tattile e a quella acustica» ed esaminare «le frontiere della visualità in relazione alle cosiddette arti visive, i suoi nessi con il linguaggio, con gli altri sensi e con i limiti e le negazioni della visualità stessa in casi come la cecità, l'invisibilità e lo “sfuggire allo sguardo” di alcuni elementi nella vita quotidiana»⁹⁴. Infine, l'estetica dei media, focalizzata nel campo della comunicazione e dell'espressione, formato, secondo Marshall McLuhan, da

⁹⁰ W. J. T. Mitchell, *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Johan & Levi, 2018, p. 224. L'utilizzo del termine “dolce” è un riferimento, per ammissione dello stesso autore all'*empirismo delicato* di Johann Wolfgang Goethe e alla *dolce scienza* di William Blake.

⁹¹. Per l'autore la genealogia va ricercata sia nei concetti tedeschi di *Kulturwissenschaft* e *Bildwissenschaft*, ma soprattutto «nella *Scienza nuova* di Giambattista Vico, nella sua “nuova scienza” non della natura ma della “seconda natura” delle cose prodotte dagli esseri umani – oggetti, discorsi, procedimenti e istituzioni – specialmente quando queste sono catturate e costituite da immagini verbali e visive». *Ivi*, p. 226.

⁹² Il riferimento novecentesco è ad Erwin Panofsky, il quale, nei citati *Studi di iconologia*, definiva i tre stadi dello studio dell'arte: descrizione pre-iconografica, analisi iconografica e interpretazione iconologia. Quest'ultimo risultava il livello maggiormente valido per gli storici della cultura.

⁹³ W. J. T. Mitchel, *Scienza delle Immagini*, cit., pp. 21-22.

⁹⁴ *Ivi*, p. 23.

«una pluralità di elementi [che vanno] dalla pelle al vestiario fino al sistema ferroviario»⁹⁵ e che costituisce un'estensione del sistema nervoso.

La *Bildwissenschaft* di Mitchell parte dal presupposto – comune a quasi tutti gli studi citati – dell'individuazione di un campo di ricerca multidisciplinare tra l'ambito umanistico, sociale e naturale, o delle cosiddette “scienze dure”. Per addentarsi nel pensiero mitchelliano bisogna annoverare i quattro concetti chiave della sua teoria: il *pictorial turn*, la relazione *image/picture*, le *metapictures* e le *biopictures*.

Per *pictorial turn* s'intende una “svolta” dovuta a novità nella produzione grafica di una data società e che ha spinto, se non imposto, una riflessione sulla relazione uomo-immagini. Per Mitchell è «un tropo o una figura del pensiero che torna a presentarsi più volte nella storia della cultura, di norma in momenti in cui è entrata in scena una nuova tecnologia di riproduzione»⁹⁶. Ad esempio, nel XXI secolo l'impulso agli studi di natura visuale in ambiti come la comunicazione politica o la cultura di massa proverrebbe dalla proliferazione e circolazione delle immagini in rete. Con la relazione *image/picture* Mitchell intende definire i legami tra l'oggetto materiale – la *picture* – e il suo significato – l'*image*. L'esempio più classico è il quadro *Ceci n'est pas une pipe* di Magritte, che grazie al testo pone l'accento tra l'*image* (la pipa) e la *picture* (la rappresentazione materiale dell'oggetto pipa). Il termine *metapicture* indica una *image* che contiene al suo interno un'altra, o più d'una, *image*, ad esempio lo è un dipinto che include rappresentata al suo interno una scultura celebre o un altro dipinto. Infine, con *biopicture* Mitchell si riferisce alla possibilità di duplicazione biologica del vedibile, ossia alla realtà biologica della clonazione che, con profonde implicazioni etiche e politiche, ha il potere

⁹⁵ *Ibidem.*

⁹⁶ *Ivi*, p. 26.

di creare «la forma più estrema e disturbante della produzione di immagini: la creazione della vita artificiale»⁹⁷.

Una volta messi in chiaro i pilastri della sua teoria, Mitchell procede ad interrogarsi su cosa possa essere una scienza delle immagini – presa coscienza che esisterebbe come epigona dell'iconologia di Panofsky - e di cosa tratterebbe. In primo luogo, si scaglia vigorosamente contro la classificazione empirica delle scienze in scatole tra loro separate – dure o molli, teoriche o pratiche – e anzi, dichiara che la scienza delle immagini è un campo che, in virtù della sua stessa esistenza, mette in crisi questo sistema. Essa è infatti una scienza cognitiva poiché legata alla potenza emotiva delle immagini e alla loro capacità inconscia di «attrarre, sedurre e persino traumatizzare»⁹⁸; chimico-fisica, nello studio dei materiali e della percezione visiva (illusioni ottiche, fenomeni di riflessione, trasparenza e traslucidità); storica, poiché si occupa «della circolazione spaziale e temporale delle immagini»⁹⁹. La proposta di Mitchell è quella, quindi, di occupare una lacuna nell'interesse scientifico per le immagini, utilizzate sempre e solo come strumento per l'accrescimento della conoscenza.

I.1.6 Le prospettive sulle immagini come fonte per la ricerca storica

Tra le più recenti e interessanti riflessioni di ampio respiro sul rapporto tra storia e immagini vi sono quelle di Ottavia Niccoli. Nel 2020, in occasione della pubblicazione di una raccolta di saggi di Ernst H. Gombrich¹⁰⁰, la storica ripercorre il percorso degli studi visuali eredi del Warburg Institute. Al centro della discussione c'è una delle questioni fondamentali di questi studi: il rapporto tra parole e immagini. La considerazione delle rappresentazioni come media

⁹⁷ *Ivi*, p. 32.

⁹⁸ *Ivi*, p. 37.

⁹⁹ *Ivi*, p. 36.

¹⁰⁰ E. H. Gombrich, *Immagini e parole*, a cura di L. Biasiori, Roma, Carocci, 2019.

culturali permette di studiarle all'interno di un campo condiviso con le forme scritte e orali della comunicazione¹⁰¹. Uno degli aspetti avanzati da Gombrich e sul quale Niccoli ragiona è il concetto della percezione delle immagini. Per il primo è «una costruzione creativa»¹⁰² basata sugli stimoli del mondo esterno, al che la storica italiana allarga la prospettiva «anche su un'altra attività mentale, come sappiamo anch'essa frutto di un processo di costruzione, cioè la memoria»¹⁰³. Il richiamo di Niccoli è alla prudenza nello studio di entrambe, poiché possono essere un inganno in quanto processi mentali. L'antidoto è il solito vecchio “contesto”, per cui «la ricchezza e le possibili varietà del contesto che vanno considerate rappresentano certamente una indicazione utile anche per lo storico generale di fronte alle sue fonti»¹⁰⁴.

Tuttavia, Gombrich solleva il tema della contestualizzazione forzata ed erronea come causa di uno sfasamento tra una storia culturale delle immagini e lo studio estetico del manufatto. Niccoli accoglie questa problematica e la evidenzia tra le grandi questioni che ciclicamente si ripresentano negli studi storici sulle immagini, come nel caso della raccolta di saggi di Carlo Ginzburg *Paura Reverenza Terrore* pubblicata nel 2015 e discussa dalla storica italiana l'anno successivo¹⁰⁵. Tra le questioni irrisolte evidenzia, altresì, il fronte delle emozioni e, primo fra tutti, l'intreccio tra morfologia e storia. Problema che

¹⁰¹ Il riferimento di Niccoli è ai fogli volanti della Riforma studiati da Robert Scribner in R.W. Scribner, *Per il popolo dei semplici. Propaganda popolare nella Riforma tedesca*, Milano, Unicopli, 2008. O. Niccoli, *Immagini e parole. Una discussione*, in «Studi Storici», 1/2020, p.231.

¹⁰² *Ivi*, p. 236.

¹⁰³ *Ivi*, p. 237.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ C. Ginzburg, *Paura Reverenza Terrore. Cinque saggi di iconografia politica*, Milano, Adelphi, 2015. O. Niccoli, *Paura Reverenza Terrore. Per una discussione su un libro di Carlo Ginzburg*, in «Rivista Storica Italiana», 1/2016, pp. 258-273. Su Ginzburg e gli studi visuali si veda C. Ginzburg, *Da A. Warburg a E.H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, in Id., *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 29-106 (già in «Studi medievali», VII, 1966, pp. 1015-1065).

chiunque operi «nel laboratorio storico non può non porsi»¹⁰⁶ e che si coglie, implicitamente ed esplicitamente, nelle riflessioni di Ginzburg, come in quelle di Warburg prima. Per Niccoli, uno studio delle immagini non può non avere una componente antropologica e, a tal proposito, il saggio che funge da ponte disciplinare è *Morte e pianto rituale* di Ernesto De Martino¹⁰⁷. Non solo il testo si conclude con un *Atlante figurato del pianto*, ma è accompagnato lungo il testo da una spiegazione delle forme e del senso del rituale e della gestualità. La questione che si pone è il «rapporto tra immagini vissute e immagini figurate»¹⁰⁸ e che, in un certo qual modo, ritorna al tema degli stereotipi. In conclusione, per la storica italiana il possibile intreccio tra morfologia e gestualità risulta essere la chiave per la costruzione di una storia delle rappresentazioni visuali che tenga presenti componenti antropologiche e cognitive non limitate allo studio della ricezione o percezione.

Alla luce di questi studi, la proposta della presente ricerca è quella di un percorso parallelo tra una storia culturale delle immagini ed una storia sociale dell'arte, o meglio degli artisti. Alla base della scelta c'è il contesto storico, quell'ultimo decennio del XVIII secolo in cui la produzione artistica e visiva va considerata come un atto politico. Il che spiega la ragione per cui molte immagini a noi pervenute sono di carattere anonimo e, allo stesso tempo, abbiamo una conoscenza lacunosa della produzione di molti artisti attivi in quegli anni nella penisola. La costruzione del corpus è quindi avvenuta in una prospettiva cronologica, geografica e per soggetto, in un primo momento, con lo studio di immagini di carattere politico presenti e circolanti in Italia tra il 1789 ed il 1799. In un secondo momento la ricerca si è ulteriormente

¹⁰⁶ O. Niccoli, *Paura Reverenza Terrore*, cit., p. 269.

¹⁰⁷ E. De Martino, *Morte e pianto rituale dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975.

¹⁰⁸ O. Niccoli, *Paura Reverenza Terrore*, cit., p. 271.

specializzata con la presa in esame di cinque *topoi* iconografici, in quanto maggiormente indicativi per una storia delle rappresentazioni politiche.

Sull'esperienza degli studi citati il corpus è stato affrontato in considerazione della triade problematica *produzione-circolazione-ricezione*. Nel caso in esame, tuttavia, è forse più corretto operare una sostituzione dell'ultimo termine con *assimilazione*. Nonostante le teorie di Freedberg, negli studi storici relativi all'età moderna risulta ancora complessa l'analisi delle reazioni – sia popolari che non – alla visione delle immagini. In mancanza di resoconti scritti, come ad esempio nel caso delle immagini riservate alla domesticità o a spazi riservati, il rischio è quello di procedere nel solco di una direzione pressoché ipotetica. Ciò detto, il termine assimilazione permette di creare un diverso collegamento sociologico¹⁰⁹ fra le tracce a disposizione: la genealogia. La circolazione delle immagini permette, infatti, l'elaborazione e l'apprendimento di tecniche produttive, ma, anche e soprattutto, di modelli visivi all'interno della produzione di una data cultura. Le tracce di una storia genealogica delle immagini sono, quindi, le stesse rappresentazioni e questa prospettiva di ricerca risulta essere particolarmente proficua in un periodo storico come quello considerato per questo studio, date le forti pressioni politico-culturali – francesi, inglesi e tedesche – che l'Italia di fine Settecento si trovò ad affrontare.

¹⁰⁹ In sociologia, processo di assorbimento, da parte di un individuo o di un gruppo, dei modelli culturali, sociali, ecc. di un altro gruppo. <https://www.treccani.it/vocabolario/assimilazione>. Ult. Acc. 08/12/20.

I.2 Studi storici sull'iconografia della Rivoluzione francese

I.2.1 Arte, immagini e Rivoluzione nel secondo Novecento

«Les historiens d'art s'intéressent enfin à l'époque révolutionnaire»¹¹⁰. Così, nel 1982, Philippe Bordes inaugurò una breve rassegna di studi sulle prime ricerche di storici dell'arte sugli anni della Rivoluzione francese. Nel suo articolo, Bordes evidenziò con sollievo che la grande mole di documenti disponibili era finalmente diventata oggetto di ricerche su di un periodo a lungo sottovalutato e messo nell'ombra dalla presenza di Jacques-Louis David. A partire dalla metà degli anni Settanta, infatti, un sempre più nutrito gruppo di storici dell'arte iniziò ad interessarsi ad alcune tematiche relative alla produzione artistica rivoluzionaria, in particolar modo quelle legate alla storia politica e alla storia urbana. Tra le varie ricerche presentate nella rassegna, Bordes commentò anche lo studio sulla simbologia della Rivoluzione francese di Ernst Gombrich, per il quale il giudizio sul ruolo delle immagini non andrebbe sopravvalutato, poiché «it was an age of writing, not of image-making»¹¹¹. Una considerazione che a Bordes parve riduttiva proprio sulla base di un corpus «encore trop peu étudié pour dire si cet observateur lointain a raison»¹¹².

Altrettanto importanti per lo studio della produzione iconografica di quegli anni furono per Bordes i cataloghi delle esposizioni: tra queste la più importante fu *L'Art de l'Estampe et la Révolution française*, organizzata nel

¹¹⁰ P. Bordes, *L'art et la Révolution française : travaux récents*, in «Annales historiques de la Révolution française», n° 247, 1982, p. 158.

¹¹¹ E. H. Gombrich, *The Dream of Reason: Symbolism of the French Revolution*, in «The British Journal for Eighteenth Century Studies», II, n° 3, 1979, pp. 187-205.

¹¹² P. Bordes, *L'art et la Révolution française*, cit., p. 160.

1977 al Musée Carnavalet di Parigi. In questo caso, più che il catalogo in sé – per il quale «les organisateurs [...] *avaient* parfaitement compris la richesse de leur sujet», anche se «le travail effectué *reposait* le plus souvent sur une approche iconographique traditionnelle»¹¹³ – furono le reazioni a stimolare un acceso dibattito sull'uso di queste fonti.

Una risposta molto importante fu un articolo di Hannah Mitchell comparso sulla rivista «History Workshop Journal» nel 1978¹¹⁴. Per la storica inglese l'esibizione risultò una vera e propria scoperta di una componente artistica della Rivoluzione francese che ella stessa pensava circoscritta a David e pochi altri artisti. L'articolo è scritto come se fosse un fiume in piena di riflessioni e domande – con Mitchell a fare da portavoce dei colleghi storici – precedute dal rammarico per l'indirizzo scientifico dell'esposizione: «unfortunately [...] the organisers direct the main weight of their attention to aesthetic-technical consideration»¹¹⁵. Le domande che Mitchell si pose sono le stesse che ritroviamo nelle pubblicazioni della generazione di storici degli anni '80 e '90: «who then were the engravers, what position did they occupy within the structure of artistic production as a whole?»¹¹⁶; in che modo queste stampe circolavano? Qual è il rapporto tra questa produzione e la pubblicistica scritta? Val la pena notare che uno dei punti sollevati da Mitchell resta ancora in parte inesplorato, ovvero la ricostruzione del sottobosco artistico implicato in complesse relazioni sociali prima, dopo e durante la Rivoluzione; questione irrisolta negli studi francesi, ma che vale in misura se possibile ancora maggiore per il caso italiano.

¹¹³ *Ibidem*. I riferimenti bibliografici del catalogo sono: *L'Art de l'estampe et la Révolution française*, a cura di F. Reynaud e R. Hurel, Paris, Musée Carnavalet, 1977.

¹¹⁴ H. Mitchell, *Art and the French Revolution: An Exhibition at the Musée Carnavalet*, in «History Workshop Journal», 5, 1978, pp. 123-145.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 124.

¹¹⁶ *Ibidem*.

Le conclusioni della storica inglese sono di più ampio respiro sulla disciplina e sui colleghi, accusati di ridurre le immagini politiche rivoluzionarie «to the status of art objects, pure and simple», mentre esse costituiscono «a point of articulation between the social world and the act of artistic creation», poiché «each print represents one artist's encounter and engagement with specific historical determinations»¹¹⁷. Le «remarques pénétrantes»¹¹⁸ di Mitchell appaiono, tuttavia, decisamente all'avanguardia per quegli anni, per cui tra quelli citati l'articolo che più degli altri riuscì a smuovere l'interesse verso queste tracce fu quello di Gombrich. Anche se molto critico sul loro effettivo ruolo culturale, infatti, lo storico dell'arte fu tra i primi a prendere in esame il simbolismo delle immagini rivoluzionarie definendo, così, una frontiera di ricerca.

Nello stesso anno, il 1979, Maurice Agulhon pubblicò a Parigi uno dei libri fondamentali sull'iconografia della Rivoluzione, allora definito come insolito da Alain Corbin: *Marianne au combat*¹¹⁹. Nell'introduzione, Agulhon affrontò il problema della definizione del campo di ricerca, che egli stesso definì una «no man's land», in quanto punto di convergenza tra armi minori e «volgari» e una storia degli strumenti politici secondari. Uno dei passaggi sui quali lo storico insisté fu l'errore nella separazione fra grande arte e arti minori, poiché durante il periodo rivoluzionario il discorso politico abbracciò ogni ambito della comunicazione per riferirsi a masse differenti di pubblico. Ancor di più, la produzione ufficiale fu importante quanto quella clandestina nella circolazione delle allegorie e dei simboli della Rivoluzione. Il simbolismo

¹¹⁷ *Ivi*, p. 141.

¹¹⁸ P. Bordes, *L'art et la Révolution française*, cit., p. 160.

¹¹⁹ M. Agulhon, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979. Per la definizione: A. Corbin, *Maurice Agulhon, Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880* [compte-rendu], in «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», 34, n° 6, 1979, pp. 1266-1268.

allegorico fu, in effetti, uno dei generi produttivi più floridi nel decennio 1789-1799 e la ragione risiedeva, secondo Agulhon, nelle strategie di sostituzione dei simboli alla base dell'educazione civica cui il popolo francese venne sottoposto¹²⁰. Al fine di comprendere e contestualizzare queste strategie il ricorso alle tracce visuali è necessario poiché queste sono accumulatrici di «informations d'histoire politique, d'histoire de l'art et d'histoire des mentalités»¹²¹.

Il riferimento alla storia delle mentalità non è casuale. Come si è visto nel paragrafo precedente, il convegno svoltosi nel 1976 ad Aix-en-Provence sul ruolo dell'iconografia per la storia delle mentalità¹²² ebbe un'influenza molto forte per gli storici di quella generazione, i frutti delle cui ricerche si colsero principalmente negli anni '80, e rispetto ai quali *Marianne au combat* fece da apripista. Le allegorie furono, in ogni caso, uno degli oggetti di ricerca privilegiati degli storici di quegli anni per via del loro stretto legame con la volontà di autorappresentazione di istituzioni e uomini di potere. Difatti, di fianco alla *Marianne*, allegoria della Libertà e della Repubblica, si svilupparono diverse figure con altalenanti fortune. Una delle più interessanti da seguire è quella dell'Ercole utilizzato per lo più dalla componente giacobina della Rivoluzione, come osservato da Lynn Hunt¹²³. All'interno di un suo saggio, la storica americana ribaltò la considerazione di Gombrich sull'arida influenza dell'iconografia sulla popolazione francese di fine Settecento. Hunt ha riflettuto sulla «crisis of representation»¹²⁴ passando in rassegna il dibattito e le proposte con i quali la Convenzione Nazionale dovette confrontarsi a partire dal

¹²⁰ Sulla produzione allegorica si rimanda al capitolo II.2.

¹²¹ M. Agulhon, *Marianne au combat*, cit., p. 9.

¹²² Si veda: M. Vovelle, *Iconographie et histoire des mentalités. Les enseignements d'un colloque*, in *Ethnologie française*, 2/3, 1978.

¹²³ L. Hunt, *Hercules and the Radical Image in the French Revolution*, in «Representation» 2, 1983, pp. 95-117.

¹²⁴ *Ivi*, p. 95.

1792, quando divenne necessaria l'abolizione delle insegne della monarchia. A lato della crescita di popolarità della *Marianne*, Hunt ha evidenziato come aumentò quantitativamente anche la presenza della figura di Ercole, che ebbe un ruolo da protagonista nelle celebrazioni – programmate da David – del 10 agosto 1793¹²⁵. Qualche mese più tardi lo stesso artista si fece promotore di una campagna per la realizzazione di una colossale statua di Ercole, sempre più simbolo della Rivoluzione:

In the present of 1793-1794, the giant male figure had potent resonances. The distant, feminine statue of Liberty represented a moderate republic now repudiated. The new radical republic no need of the “*hommes petits et vains*” whom Robespierre denounced as the natural enemies of Revolution; the Revolution had brought forth a new, heroic man of mythic proportions.¹²⁶

Per Hunt, la scelta dell'Ercole fu un tentativo di avvicinare alla Rivoluzione le fasce popolari e contadine della Francia, anche se tuttavia «Hercules came more directly out of elite culture»¹²⁷. Nondimeno, dopo la caduta dei giacobini l'immagine di Ercole ebbe fortune alterne – venne ad esempio rivalutata in Italia come compagno di Bruto – a dispetto della *Marianne*. Queste immagini, per la storica americana, ebbero in ogni caso un ruolo centrale nell'istituzione di una nuova cultura politica, tema centrale del volume *Politics, Culture, and Class in the French Revolution* pubblicato l'anno successivo¹²⁸. Hunt, quindi, collocò le immagini in una riflessione più ampia, in

¹²⁵ *Ivi*, p. 99.

¹²⁶ *Ivi*, p. 103.

¹²⁷ *Ivi*, p. 106.

¹²⁸ L. Hunt, *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*, Berkley-Los Angeles, University of California Press, 1984.

cui differenti elementi e pratiche visuali ebbero un peso specifico non indifferente nella creazione di una cultura politica radicale in Francia.

I.2.2 Le celebrazioni del Bicentenario e la rivalutazione delle tracce visuali

L'impulso più apprezzabile agli studi sull'iconografia politica della Rivoluzione francese arrivò verso la metà degli anni '80 dalla *Commission nationale de recherche historique pour le Bicentenaire de la Révolution française*, alla cui guida l'allora ministro della ricerca Jean-Pierre Chèvènement pose, nel 1982, Michel Vovelle. Una scelta che sorprese solo parzialmente il *milieu* accademico francese allora travolto da una battaglia ideologica prima che storiografica¹²⁹. In ogni caso, cercando di tenere a lato il ruolo politico del Bicentenario, la nomina di Vovelle ebbe per gli studi storici sull'iconografia un valore notevole. Come detto nel paragrafo precedente, egli fu tra i promotori del convegno nel 1976 sull'iconografia e la storia delle mentalità. La Rivoluzione francese apparve allo storico francese una miniera d'oro di documenti non studiati della quale non si conosceva che la «parte emersa dell'iceberg»¹³⁰.

La prima iniziativa di rilievo nella seconda metà degli anni '80 fu il convegno tenuto alla Sorbonne nei giorni 25-26-27 ottobre 1985 su *Les images de la Révolution française*¹³¹ organizzato dall'Institut d'histoire de la Révolution française. Quelle giornate ebbero il compito di raccogliere tutti gli

¹²⁹ Si veda: P. Garcia, *Le Bicentenaire de la Révolution française. Pratiques sociales d'une commémoration*, Paris, CNRS éditions, 2000; M. Vovelle, *La bataille du Bicentenaire de la Révolution française*, Paris, La Découverte, 2017.

¹³⁰ La metafora sull'iceberg è in M. Vovelle, *Immagini e immaginario nella storia. Fantasmie e certezze nelle mentalità dal Medioevo al Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1988, p. 144.

¹³¹ Gli atti vennero pubblicati in M. Vovelle, a cura di, *Les Images de la Révolution française*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1988.

indirizzi di ricerca sulle immagini allora in corso¹³², così da mostrare alla comunità scientifica l'effettiva valenza delle tracce visuali. L'anno successivo, a cura di Vovelle, venne pubblicata una delle opere più importanti in storiografia sul tema dell'iconografia politica: *La Révolution française. Images et récit, 1789-1799*¹³³. L'obiettivo dei cinque volumi non fu solo quello di offrire un catalogo della produzione di quegli anni, ma, come da lui stesso affermato, «il tentativo ambizioso di far dire alle immagini ben più di quanto potesse dire qualunque testo»¹³⁴ ponendosi così in contraltare rispetto a tutti quegli studi che «utilisent l'image comme un simple contrepoint illustratif au texte»¹³⁵.

Le riflessioni di Vovelle e dei vari studi che vennero pubblicati come attività della *Commission de recherche* vertono su d'una metodologia: lo studio seriale dei documenti visuali con la creazione di *corpus* piuttosto vasti il cui valore è dato dalle complessità e dalle parzialità. Una delle tematiche più care a questi studi fu la volontà di eliminare quell'etichetta di vandalismo associata alla Rivoluzione, che al contrario per Vovelle fu «un momento d'intensa creazione nel campo dell'immagine»¹³⁶. Quello di una rivoluzione unicamente distruttrice d'arte fu un ostinato stereotipo che invero ha strascichi ancora in tempi più recenti. Vovelle mise in mostra come al fianco dell'operazione della *tabula rasa* vennero a costruirsi nuovi contesti di circolazione dell'arte. Ne furono una dimostrazione l'istituzione dei musei, il ruolo degli *artistes engagés* e la proliferazione di nuovi generi artistici che furono centrali nell'iconografia

¹³² Gli interventi furono 39, divisi in cinque sessioni: condizioni della produzione artistica; l'arte come testimonianza; i contesti produttivi europei; linguaggi dell'allegoria; produzione di immagini popolari.

¹³³ M. Vovelle, *Images et récit, 1789-1799*, 5 voll., Paris, Messidor/Livre Club Diderot, 1986.

¹³⁴ M. Vovelle, *Battaglie per la Rivoluzione francese*, Milano, Pantarei, 2014, p. XI.

¹³⁵ A. Duprat, *Iconographie historique: une approche nouvelle ?*, in J.-C. Martin, a cura di, *La Révolution à l'œuvre. Perspective actuelles dans l'histoire de la Révolution française*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 295.

¹³⁶ M. Vovelle, *Immagini e immaginario*, cit., p. 151.

politica degli anni successivi: cronache per immagini, vignette allegoriche, caricature e, infine, i ritratti dei nuovi protagonisti della vita politica¹³⁷.

Uno di questi fu al centro di due pubblicazioni parallele a cura di Antoine De Baecque sulla caricatura rivoluzionaria e Claude Langlois su quella controrivoluzionaria¹³⁸. Il grande interesse storiografico di questa pubblicazione fu nella possibilità di studiare il percorso della produzione caricaturale attraverso una lente comparativa tra l'attività rivoluzionaria e quella controrivoluzionaria. Operazione non da poco, poiché fu uno dei primi casi in cui venne condotto uno studio del genere che, quindi, legasse, le due produzioni in un unico processo culturale. Nonostante ciò, i due saggi hanno impostazioni differenti: mentre il primo si concentra sulle dinamiche materiali e commerciali dell'oggetto visuale, il secondo fa delle immagini il tramite grazie al quale esporre le strategie di comunicazione della propaganda realista in Francia. In ogni caso, questi lavori aprirono uno dei cantieri più prolifici, come vedremo, della storiografia sull'iconografia politica dei due decenni successivi.

Tra i primi, va annoverato *Le roi décapité, essai sur les imaginaires politiques* di Annie Duprat¹³⁹. La ricerca condotta dalla storica francese ha analizzato la fortuna figurativa della famiglia reale tra il 1791 ed il 1793, che alimenta in Francia – come del resto in tutt'Europa – una produzione iconografica imponente che dialoga con gli altri mezzi di comunicazione conservando comunque un livello chiaro di autonomia. Questo punto è uno dei passaggi cruciali della ricerca poiché l'autrice tratta le immagini come entità autonome, contenitori di messaggi differenti in base al tipo di pubblico cui sono

¹³⁷ Per l'influenza di Vovelle sugli studi dell'iconografia rivoluzionaria si veda P. Bourdin, A. De Baecque, A. Duprat, P. Dupuy, *Michel Vovelle, passeur de culture : images et représentations*, in «Annales Historiques de la Révolution française», n° 404, 2021, pp. 73-86.

¹³⁸ A. De Baeque, *La caricature révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988; C. Langlois, *La caricature contre-révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988.

¹³⁹ A. Duprat, *Le roi décapité, essai sur les imaginaires politiques*, Paris, Cerf, 1992.

indirizzate. La novità sta nell'individuare il valore storico delle immagini anche estraendole dal corpus cui fanno parte, ma preservandone la necessaria contestualizzazione e storicizzazione.

Le pubblicazioni promosse dal Bicentenario non si diressero unicamente verso metodologie di ricerca di natura storica; vi furono, seppur in misura minore, anche alcune pubblicazioni di studiosi di altre discipline dato che il settore delle immagini impone una necessaria convergenza di ricerca in nome di una multidisciplinarietà non sempre possibile. Nel 1988 venne dato alle stampe un volume dal titolo *Aux Armes Aux Arts* a cura di Philippe Bordes e Michel Régis, il cui obiettivo è una riflessione sull'arte della Rivoluzione prendendo in considerazione aspetti storico-artistici¹⁴⁰. La raccolta di saggi si propose di colmare la lacuna storiografica sull'arte della Rivoluzione – «les travaux sont rares, anciens, limités» –, ribaltando il pregiudizio sulla produzione artistica di quegli anni: «pourquoi tant d'hostilité perdurable à l'une des périodes les plus riches de l'art français ?»¹⁴¹. Le tematiche offerte dal volume sono numerose, ma ci sono assenze evidenti, come la scultura e l'incisione; in ogni caso, i saggi annoverano una quantità di tematiche interessanti e, soprattutto, calano la produzione rivoluzionaria in una linea di continuità rispetto all'Antico Regime. Così, l'arte dei Salons continua la sua storia, cui si affiancano due delle più importanti novità del periodo rivoluzionario: l'istituzionalizzazione dei concorsi e la nascita dei musei¹⁴².

Ad ogni modo, tutti i volti dell'arte rivoluzionaria presi in considerazione nel volume vertono e si incanalano verso un binario: «la

¹⁴⁰ P. Bordes, M. Régis, a cura di, *Aux Armes Aux Arts ! Les Arts de la Révolutions, 1789-1799*, Paris, A. Biro, 1988.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 5

¹⁴² U. Van de Sandt, *Istitutions et concours*, in P. Bordes, M. Régis, *Aux Armes Aux Arts !*, cit., pp. 137-165 ; D. Poulot, *La naissance di Musée*, in P. Bordes, M. Régis, *Aux Armes Aux Arts !*, cit., pp. 201-231.

présence massive du *politique*»¹⁴³. Questo aspetto – evidenziato anche da De Baecque per la produzione caricaturale – è centrale per comprendere l’arte di quegli anni: tutto si fa politica e gli artisti partecipano alla vita civica come attori politici, con le ovvie gradualità. David, ad esempio, risultò il caso più eclatante e famoso, ma tanti altri collaborarono al progetto rivoluzionario poiché si sentirono depositari di una capacità espressiva coinvolgente. Tuttavia, la storiografia ancora ai giorni a noi più vicini – al netto di qualche lavoro pionieristico – non ha ancora affrontato quel corpo di artisti e artiste minori *engagés* nel periodo rivoluzionario, il cui studio potrebbe meglio definire l’attività artistica di quegli anni e debellare definitivamente il pregiudizio sull’arte rivoluzionaria.

Tra i saggi presenti in *Aux Armes Aux Arts* uno dei temi più complessi è stato affrontato da Édouard Pommier: lo sviluppo delle teorie artistiche durante gli anni rivoluzionari. Le iniziali riflessioni dello storico dell’arte sono poi confluite, nel 1991, in una più ampia trattazione che risulta essere, al giorno d’oggi, uno dei libri fondamentali per una conoscenza storico-artistica di quel periodo: *L’art de la Liberté*¹⁴⁴. Gli interessi di ricerca di Pommier non sono destinati agli artisti e alle opere di quegli anni, quanto «seulement aux débats et aux doctrines sur l’art, c’est-à-dire sur le contexte de la création artistique et sur la gestion des traces qu’elle a laissées dans le passé de France et, éventuellement, dans celui d’autres pays»¹⁴⁵. Le sue riflessioni sono tra le prime a porre l’attenzione sul ruolo teorico di rigenerazione grazie alle opere d’arte e sulla loro afferenza al patrimonio materiale della nazione. Tuttavia, il lavoro di Pommier passa in rassegna le grandi personalità di quegli anni – Quatremère de

¹⁴³ P. Bordes, M. Régis, a cura di, *Aux Armes Aux Arts !*, cit., p. 5.

¹⁴⁴ É. Pommier, *L’art de la Liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 14.

Quincy, David, Winckelmann e molti altri – sottolineando come l’evoluzione artistica passi attraverso i loro progetti e dai loro discorsi. Alla luce delle tante fonti utilizzate le sue considerazioni appaiono forti e convincenti, anche se va ricordato che a partire da quegli anni l’arte conquistò altri spazi commerciali, meno validi esteticamente, ma che è necessario considerare per tracciare un bilancio della produzione rivoluzionaria. A partire dagli anni ’90, in effetti, la tendenza storiografica fu complementare a quella di Pommier, e al fianco degli studi classici sulle figure più rilevanti di quegli anni si sviluppò un filone che metteva la produzione iconografica in relazione con le trasformazioni della cultura popolare¹⁴⁶, prendendo come spunto i lavori di Lynn Hunt.

I.2.3 I sentieri di ricerca dell’iconografia dopo il Bicentenario

I convegni e le proposte metodologiche modellate durante gli anni ’80, principalmente in occasione delle celebrazioni del Bicentenario, spiegarono le vele ad una generazione di storici che a partire dalla fine degli anni Novanta si fiordò sulle tracce visuali francesi, ma non solo, per studiarle a partire da domande e presupposti squisitamente storici. In molti casi questa produzione si compose di raccolte di saggi pubblicati in riviste o libri collettanei. È il caso del volume *La Révolution française au carrefour des recherches* pubblicato nel 2003 a cura di Martine Lapied e Christine Peyrard¹⁴⁷. All’interno vi sono due sezioni dedicate, attraverso punti di vista differenti, alla produzione artistica

¹⁴⁶ Tra questi val la pena menzionare almeno P. Anderson, *The printed image and the transformation of popular culture 1790-1860*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

¹⁴⁷ M. Lapied, C. Peyrard, *La Révolution française au carrefour de recherches*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2003.

rivoluzionaria: *Histoire de la culture et des opinions*¹⁴⁸ e *Images et Histoire*¹⁴⁹. Nella presentazione del volume le immagini appaiono finalmente come una traccia equipollente alle altre per la ricerca storica in generale e per lo studio della Rivoluzione francese in particolare.

A conferma di ciò, nel 2005 il trecentoquarantesimo numero delle “*Annales historiques de la Révolution française*” è dedicato al tema della produzione artistica in senso lato, ivi compresa, ad esempio, la musica. In ogni caso, il numero coordinato da Barthélémy Jobert segna un’importante novità poiché diede modo a «historiens d’art, jeunes docteurs, universitaires ou conservateurs, de présenter leurs travaux ailleurs que dans leurs revues habituelles»¹⁵⁰, favorendo la multidisciplinarietà necessaria per questi studi. I saggi sono con ogni evidenza il frutto di riflessioni maturate durante il periodo del Bicentenario: i luoghi della ricerca sono in molti casi locali ed extranazionali, evitando il problema della centralizzazione parigina; ci si inizia ad interrogare sulla recezione delle immagini, aprendo un filone di studi ancora lungi dall’essere pienamente in corso. Ad ogni modo, tra le righe di questi saggi si legge una dinamica che sarà poi centrale negli anni successivi: a trainare il carro della multidisciplinarietà è una domanda di storia, cui ricorrono tutte le ricerche in quanto disciplina paracadute per la necessaria contestualizzazione delle tracce.

¹⁴⁸ J. Guilhaumou, R. Monnier, *Des notions en révolution : l’art social et la République*, in *La Révolution française au carrefour de recherches*, cit., pp. 235-247; A. Jourdain, *Les concours de l’An II. En quête d’un art républicain*, in *Révolution française au carrefour de recherches*, cit., pp. 263-278.

¹⁴⁹ B. Cousin, *La Révolution donnée à voir*, in *La Révolution française au carrefour de recherches*, cit., pp. 325-338; M. Crivello, *Le légendaire télévisuel de Robespierre. De La caméra explore le temps au Bicentenaire (1964-1989)*, in *La Révolution française au carrefour de recherches*, cit., pp. 339-348; C. Badet, *La figure de Prométhée dans l’œuvre de Jacques Réattu*, in *La Révolution française au carrefour de recherches*, cit., pp. 349-354.

¹⁵⁰ B. Jobert, *Avant-propos*, in «AHRF», 340, 2005, p. 1.

La produzione saggistica sull'iconografia rivoluzionaria si divide grossolanamente in due filoni di ricerca, uno più legato alla rielaborazione di tracce e riflessioni già sondate durante il Bicentenario e un altro più incentrato sulla ricerca di nuovi indirizzi di ricerca. Tra questi merita una nota il volume collettaneo – tratto da una mostra presentata al Museo della Rivoluzione francese di Vizille nell'estate del 1998 – *L'affiche en Révolution*¹⁵¹, nel quale si indagano le dinamiche di produzione dei manifesti, esaminando quindi lo sviluppo della stampa e della propaganda attraverso il visuale, anche nel forma del provvisorio.

Invece, tra i lavori epigoni del dibattito del Bicentenario due rappresentano perfettamente le ramificazioni di quelle proposte. Nel 2001, Joan B. Landes ha pubblicato *Visualizing the Nation: Gender, Representation and Revolution in Eighteenth-Century* il cui oggetto della ricerca si prefigurava di recuperare le istanze di Agulhon sulle rappresentazioni allegoriche della Nazione come donna¹⁵². Il corpo femminile ha, infatti, per Landes attraverso le allegorie rivoluzionarie il ruolo fondamentale di demascolinizzare il nuovo ordine sociale. Le riflessioni della storica sono anche di ordine metodologico, per cui «the visual domain is more than a mirror reflecting real events or an illustration of deeper intellectual trends, the keys to which are to be found in the study of words and texts. In contrast, I look images as vehicles for the exchange ideas and the making of political arguments»¹⁵³. La critica era mossa verso il carattere di subordinazione delle immagini alla componente testuale: «I now believe it is necessary to go further and explore how images works sometimes independently and sometimes in tandem with words to affect the preferred

¹⁵¹ A. Marshall, T. Gouttenègre, *L'affiche en Révolution*, Vizille, MRF, 1998.

¹⁵² J. B. Landes, *Visualizing the Nation: Gender, Representation, and Revolution in Eighteenth-Century France*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 2001.

¹⁵³ *Ivi*, p. 3.

sexual position of men and women in the new society»¹⁵⁴. La Rivoluzione francese risulta, quindi, essere per la storica statunitense il punto di contatto di due modi di pensare e vedere i corpi molto differenti, quello d'Antico Regime e quello derivante dai cambiamenti culturali indotti dalle Rivoluzioni di fine Settecento. Il saggio di Landes è il primo a porre con ostinazione un effettivo confine tra gli studi sulla Rivoluzione nei quali l'iconografia ha un ruolo non solo illustrativo e quelli in cui la componente visuale non viene contemplata. Per la storica la scoperta dell'immensa quantità di documenti iconografici ha fatto sì che questi non possono essere relegati in secondo piano all'interno di una costruzione storiografia della Rivoluzione francese poiché – citando un titolo di capitolo – l'immagine è un «argument in revolutionary political culture»¹⁵⁵.

Uno dei filoni più importanti degli anni '90 per gli studi rivoluzionari è stato quello dei *regards croisés*, in cui la Francia era studiata in relazione allo scambio di influenze con le altre entità statali europee, un campo di ricerca nel quale l'iconografia risultò essere una traccia privilegiata. Gli spazi europei su cui si concentrarono maggiormente gli studi furono il caso italiano studiato da Christian-Marc Bosséno – per cui si rimanda al paragrafo I.2.4 – e quello anglosassone studiato da Pascal Dupuy. Quest'ultimo ha, infatti, dedicato la sua tesi dottorale alle rappresentazioni caricaturali inglesi sulla Rivoluzione francese tra il 1789 ed il 1802¹⁵⁶. La produzione iconografica britannica su temi politici fu quantitativamente imponente e non si limitò alle celebri caricature di James Gillray o altri colleghi. La ricerca di Dupuy ha come novità, o quantomeno punto essenziale, il ruolo della recezione delle immagini tra il

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 12.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 24.

¹⁵⁶ P. Dupuy, *L'Angleterre face à la Révolution : la Représentation de la France et des Français à travers la caricature, (1789-1802)*, tesi di dottorato inedita diretta da C. Mazauric, Université de Rouen, 1998.

pubblico inglese, un pubblico molto spesso borghese o aristocratico. Il discorso sul quale si svolge la produzione caricaturale è il continuo confronto tra una Gran Bretagna ricca e potente e una Francia impoverita e affamata dalla Rivoluzione. Queste immagini partecipano con pari valore all'elaborazione dei discorsi politici dell'opinione pubblica inglese insieme a *pamphlet*, giornali ed opere teatrali. Le caricature studiate dallo storico francese si prefigurano come oggetti politici consapevoli del loro ruolo nella battaglia iconografica tra Rivoluzione e Controrivoluzione e con una capacità di legittimazione, talvolta, superiore alla parola scritta. Ad ogni modo, il lavoro di Dupuy mostra una porzione della produzione iconografica di quegli anni rilevante quanto quella francese, se non quantitativamente superiore e con una circolazione maggiore. Implicitamente, una volta costruito questo ponte sulla Manica, l'iconografia politica di fine Settecento non può non contemplare la parte avversa, interna come straniera.

Una parte della tesi di Dupuy è stata oggetto di una parziale pubblicazione nel quadro dei cataloghi editi tra il 2005 ed il 2011 dal Musée Carnavalet sui documenti iconografici conservati nei propri depositi. Una serie, quest'ultima, storiograficamente molto importante poiché ideata con l'intento di contestualizzare la produzione iconografica di alcuni artisti o di alcuni *topoi*. Le vite politiche degli artisti, l'uso materiale e commerciale dei documenti, ma anche la raccolta a posteriori dei corpus e la loro conservazione presso collezioni museali o diverse sono tutti punti che questi cataloghi toccano. Un'ulteriore particolarità è che molte delle immagini presentate in questi cataloghi sono tra le più famose circa la Rivoluzione francese e che molto spesso venivano impunemente usate per illustrare manuali scolastici o libri di storia. Ad esempio, il primo di questi cataloghi, curato da Philippe de Carbonnières, è

sulle conosciutissime *gouaches* dei fratelli Lesueur¹⁵⁷, tracce storiche sulle quali si conosceva pochissimo, nonostante la loro sovraesposizione. In primis, è ignota l'interezza del corpus prodotto dai Lesueur poiché, oltre alle 64 *gouaches* conservate al Carnavalet e le 19 sono possedute una collezione privata, alcune stampe portano le cifre di una numerazione che conta fino a 94. A ciò si aggiunge il problema di una datazione non certa delle immagini ed anche dell'uso effettivo, per cui l'autore del catalogo ha ipotizzato l'utilizzo in una sorta di teatrino¹⁵⁸. Infine, un altro tema problematico è l'identificazione degli autori: alla classica indicazione di due fratelli (Pierre-Étienne e Jacques-Philippe), de Carbonnières ha aggiunto, con un ruolo di preminenza, anche il fratello Jean-Baptiste, membro del comitato rivoluzionario della sua sezione e che presso l'indirizzo dei Lesueur continuò le sue attività di commercio negli anni successivi. Il secondo volume, del 2006, è dedicato alle tavole disegnate da Jean-Louis Prieur per i *Tableaux Historiques de la Révolution française*, una delle più importanti attività editoriali parigine in termini di rappresentazione del racconto iconografico della Rivoluzione¹⁵⁹. Il catalogo è stato curato anche in questo caso da Philippe de Carbonnières sulla base di documenti conservati presso il Carnavalet ed il Musée du Louvre. Il tema dell'opera è soprattutto la figura eclettica di Prieur, artista fortemente calato nella realtà rivoluzionaria; fu, infatti, giudice del tribunale rivoluzionario e fu condannato alla ghigliottina durante il Terrore bianco del 1795¹⁶⁰. Il terzo volume, del 2008, è per l'appunto

¹⁵⁷ P. de Carbonnières, *Lesueur. Gouaches révolutionnaires. Collections du Musée Carnavalet*, Paris, Paris-Musées et éditions Nicolas Chaudun, 2005.

¹⁵⁸ Con la nuova organizzazione dello spazio museale del Carnavalet del 2021, alcune *gouaches* sono esposte come pezzi mobili di un teatrino in miniatura.

¹⁵⁹ P. de Carbonnières, *Prieur. Les Tableaux historiques de la Révolution. Catalogue raisonné des dessins originaux*, Paris, Paris Musées et Éditions Nicolas Chaudun, 2006. Si veda il paragrafo §II.1.1.

¹⁶⁰ Prieur è un esempio di un genere di *artiste engagée* differente dal modello David. Mentre quest'ultimo è addentro alle dinamiche istituzionali grazie a contatti politici rilevanti, Prieur come tanti altri fa parte di un folto gruppo di artisti popolari, poche volte posti alla

quello curato da Dupuy sulle caricature inglesi¹⁶¹. L'arco cronologico è più ampio di quello della tesi magistrale nel termine conclusivo, 1815 invece di 1802. La riflessione si estende, quindi, alla produzione inglese anche negli anni dell'Impero francese, quando il bersaglio principale della caricatura divenne Napoleone Bonaparte. L'anno seguente è stato pubblicato un altro catalogo sull'iconografia della Bastiglia negli anni della rivoluzione a cura di Rolf Reichardt. L'opera ha come obiettivo la ricostruzione del mito visuale della Bastiglia, oggetto di rappresentazioni su svariati supporti materiali, tanto conosciuti quanto non studiati da una prospettiva storica¹⁶². Infine, l'ultimo volume della collezione è dedicato alle incisioni di Jean-François Janinet, autore di alcune delle più fortunate rappresentazioni di scene storiche dei primi mesi della Rivoluzione¹⁶³. Gli studi sulle collezioni del Musée Carnavalet si incrociarono in quegli anni con altri studi ed altri cataloghi sulle stesse fonti conservate presso altri luoghi. È il caso dei *Tableaux historiques de la Révolution française* oggetto di un lavoro contemporaneo svolto da un gruppo di ricerca coordinato da Claudette Hould, a partire da documenti provenienti dal Musée de la Révolution française de Vizille e dal Musée du Louvre. I tre volumi

ribalta mediatica. Il confronto tra i due è stato oggetto di un saggio di Warren Roberts, il quale ha cercato di ricostruire le dinamiche di circolazione e contestualizzazione delle opere dei due artisti. W. Roberts, *Jacques-Louis David and Jean-Louis Prieur, Revolutionary Artists. The Public, the Populace, and Images of the French Revolution*, Albany-N.Y., State University of New York, 2000.

¹⁶¹ P. Dupuy, *Face à la Révolution et l'Empire. Caricatures anglaises (1789-1815)*, Collections du Musée Carnavalet, Paris, co-édition Paris-Musées, Nicolas Chaudin et Musée Carnavalet, 2008.

¹⁶² R. Reichardt, *L'imagerie révolutionnaire de la Bastille*, Paris, co-édition Paris-Musées, Nicolas Chaudin et Musée Carnavalet, 2009. Il tema dell'immaginario sociale della Bastiglia era stato già trattato da Reichardt – a quattro mani con Hans-Jürgen Lüsebrinck – a partire da fonti a stampa, come pamphlet, almanacchi, giornali, etc: H.-J. Lüsebrinck, R. Reichardt, *La «Bastille» dans l'imaginaire social de la France à la fin du XVIIIème siècle*, in «Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine», 30-2, 1983, pp. 196-234.

¹⁶³ P. de Carbonnières, *Les gravures historiques de Janinet*, Paris, Paris Musées et Éditions Nicolas Chaudun, 2011.

separano, con l'obiettivo di studiarne più approfonditamente la genesi, le tre anime della produzione: la scrittura, l'incisione ed il disegno¹⁶⁴.

Volgendosi verso gli anni a noi più prossimi è possibile identificare un doppio indirizzo di ricerca. Il primo, di carattere monografico, punta alla riflessione su tracce iconografiche più o meno note inserendole in contesti di più lunga durata, oppure cercando di unirle quanto più possibile alla vita politica e sociale degli artisti. Tra gli esempi di questo filone di studi è l'interessante saggio di Richard Taws sulla produzione effimera durante la Rivoluzione¹⁶⁵. Passaporti, carta moneta, calendari e rappresentazione di monumenti effimeri sono tutte tracce che per lo storico americano compongono una zona grigia della produzione iconografica che paradossalmente investono il quotidiano in misura maggiore rispetto alle raffigurazioni commerciali. Quella proposta da Taws è una prospettiva di ricerca innovativa su fonti già ampiamente studiate negli anni precedenti, eppure lo storico valorizza il ruolo del "provvisorio" in un'epoca caratterizzata, in effetti, da uno spirito politico di incertezza. È toccato poi a Guillaume Mazeau utilizzare un approccio simile riferendosi all'iconografia delle feste rivoluzionarie, riaprendo un cantiere di ricerca che sembrava concluso¹⁶⁶.

¹⁶⁴ C. Hould, a cura di, *La Révolution par la gravure : les tableaux historiques de la Révolution française, une entreprise editoriale d'information, 1791-1817*, Vizille-Paris, Musée de la Révolution française et Reunion des musées nationaux, 2002; Ead., *La Révolution par l'écriture : les Tableaux de la Révolution française, une entreprise editoriale d'information, 1791-1817*, Vizille-Paris, Musée de la Révolution française et Reunion des musées nationaux, 2005; Ead., *La Révolution par le dessin : les dessins préparatoires aux gravures des Tableaux historiques de la Révolution française, 1789-1802*, Vizille-Paris, Musée de la Révolution française et Reunion des musées nationaux, 2008.

¹⁶⁵ R. Taws, *The Politics of the Provisional: Art and Ephemera in Revolutionary France*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2013.

¹⁶⁶ G. Mazeau, *Révolution, les fêtes et leurs images*, in «Images Re-vues» [Online], 6, 2018, URL: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/4390>, Ult. Acc. 11/10/2021.

Allo stesso modo, Pierre Serna si è interrogato sulla rappresentazione iconografica degli schiavi francesi durante la Rivoluzione e l'Impero, sulla scia degli studi sul colonialismo settecentesco¹⁶⁷. Infine, uno degli indirizzi di ricerca potenzialmente più prolifici è quello sugli artisti di secondo piano, ma politicamente attivi, un settore ancora del tutto colpevolmente inesplorato dagli storici se non in casi rari come la tesi di dottorato di Veronique Mathis sul pittore Louis Lafitte¹⁶⁸.

In controtendenza con questi studi monografici, Rolf Reichardt ha diretto un'opera di carattere enciclopedico sulla produzione iconografica europea a carattere politico tra il 1789 ed il 1889¹⁶⁹. Nonostante la mole faccia immaginare un lavoro quantitativo sulla scia di *Image et récit* di Vovelle, la pubblicazione muove da un interesse qualitativo nel tentativo di suddividere la produzione iconografica in vari ambiti: tematici, geografici o per soggetto. Infine, al fianco di queste pubblicazioni non si può non menzionare il ruolo di internet, dove numerosi portali offrono brevi studi e riflessioni scientificamente validi sull'iconografia politica della Rivoluzione, oltre a fungere da contenitori di documenti iconografici. Tra questi, il più importante è il sito *L'Histoire par l'image*, il quale contiene 111 articoli, suddivisi in 17 sezioni, su documenti visivi relativi al periodo della Rivoluzione francese¹⁷⁰.

¹⁶⁷ P. Serna, *Tenir les noirs à l'œil. Hypothèse pour une « iconoirlogie »*, in «AHRF», 395, 2019, pp. 171-191.

¹⁶⁸ V. Mathis, *Louis Lafitte : un peintre d'histoire de la Révolution à la Restauration*, tesi di dottorato inedita diretta da M. Biard, Université de Rouen Normandie, 2020.

¹⁶⁹ R. Reichardt, a cura di, *Lexikon der Revolutions-Ikonographie in der europäischen Druckgraphik (1789–1889)*, 3 vol., Münster, Rhema, 2017.

¹⁷⁰ <https://histoire-image.org/>, Ult. Acc. 11/10/2021.

I.2.4 Studi storici sull'iconografia rivoluzionaria in Italia

Il coinvolgimento delle tracce visuali negli studi sul Triennio repubblicano, come anche per l'epoca napoleonica in Italia, ha una storia abbastanza recente. Le poche ricerche antecedenti gli anni '90 hanno avuto una matrice storico-artistica ben definita, dove il ruolo sociale dell'artista e quello culturale della sua opera non ricoprivano uno spazio di rilevanza. L'impulso dato a uno studio storico dell'iconografia italiana venne nel quadro dei già citati studi sui *regards croisés* promossi da Michel Vovelle. Per il caso italiano la ricerca più importante – ancora ai nostri giorni – è stata condotta da Christian-Marc Bosséno per la tesi di dottorato sostenuta nel 1995 a Parigi¹⁷¹. L'elaborato si basa su scelte tematiche le cui fonti provengono da archivi sia francesi (Bnf e MRF) che italiani (soprattutto RBM e MCV), costruendo un corpus documentario molto vasto che risulta, in effetti, ancora da studiare e per cui, in ogni caso, va riconosciuto allo storico francese il primo tentativo di riorganizzazione critica.

Parte della tesi venne pubblicata da Bosséno a sei mani con Christophe Dhoyen e Michel Vovelle nel fortunato volume *Immagini della Libertà. L'Italia in rivoluzione 1789-1799*¹⁷². Tra i problemi centrali che Bosséno ha evidenziato

¹⁷¹ C.-M- Bosséno, «*Les Signes extérieurs*» : *diffusion, réception et image de la culture révolutionnaire française dans l'Italie du Triennio : (1796-1799)*, tesi di dottorato inedita diretta da M. Vovelle, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1995.

¹⁷² C.-M. Bosséno, C. Dhoyen, M. Vovelle, *Immagini della Libertà. L'Italia in rivoluzione 1789-1799*, Roma, Editori Riuniti, 1988. Allo stesso tempo altri articoli di Bosséno raccolgono parti della sua tesi di dottorato o di laurea, tra queste: C.-M. Bosséno, *Iconographie des fêtes révolutionnaires italiennes 1796-1799*, in M. Vovelle, a cura di, *Les images de la Révolution française*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1988, p. 193-198; Id., «*Je me vis dans l'histoire* » : *Bonaparte de Lodi à Arcole, généalogie d'une image de légende*, in «AHRF», 313, 1998, pp. 449-465. Anche Dhoyen si prodigò in studi sull'iconografia italiana prima di partecipare al volume citato, per cui si ricorda: C. Dhoyen, *La caricature contre-révolutionnaire italienne*, in M. Vovelle, *Les images de la Révolution française*, cit., pp. 193-198. Lo stesso Vovelle espresse alcune considerazioni sul ruolo delle immagini nelle vicende

va menzionato il concetto di *guerre des estampes* per descrivere la produzione italiana di quegli anni; una considerazione mossa dall'evidenza con cui l'iconografia rivoluzionaria e quella lealista si confrontarono molto aspramente, a partire tuttavia da modalità ed eventi comuni¹⁷³. Bosséno ha tentato, inoltre, di ricostruire una periodizzazione valida per il triennio 1796-1799 indicando il trattato di Campoformio come punto di svolta dell'egemonia repubblicana nella produzione italiana. A partire dalla fine del 1797, difatti, l'iconografia controrivoluzionaria crebbe esponenzialmente facendo suoi i modelli inglesi e tedeschi raggiungendo il suo culmine nel 1799. Nondimeno, alcune questioni sollevate da Bosséno sono tuttora irrisolte, come quelle sull'identificazione del pubblico, mentre altre non sono state mai sollevate, ad esempio quelle sul mercato delle stampe e, ancor di più, sugli autori.

L'avvicinarsi del Bicentenario ha visto l'incremento di mostre e allestimenti commemorativi sulle Repubbliche italiane in cui, talvolta, i documenti figurativi sono stati oggetto di un'analisi storica. I cataloghi pubblicati in relazione alle esposizioni sono, quindi, ricche collezioni di immagini sino ad allora poco valorizzate¹⁷⁴. Tra questi il più rilevante è *L'Italia*

politiche italiane sia in M. Vovelle, *Images et récit*, cit., che in Id., *Il Triennio rivoluzionario italiano visto dalla Francia 1796-1799*, Napoli, Guida, 1999.

¹⁷³ C.-M. Bosséno, *La guerre des estampes. Circulation des images et des thèmes iconographiques dans l'Italie des années 1789-1799*, in «Mélanges de l'école française de Rome», 102-2, 1990, pp. 367-400.

¹⁷⁴ *L'albero della libertà in Emilia-Romagna: cultura, politica e vita sociale nell'età della Rivoluzione francese*, catalogo della mostra del bicentenario, Bologna, Fiera Campionaria Internazionale, 9-18 giugno 1989, Bologna, Analisi, 1989; *Napoli e la Repubblica del '99. Immagini della rivoluzione*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 13 dicembre 1989-28 gennaio 1990, Napoli, De Rosa, 1989; *L'Italia nella Rivoluzione 1789-1799*, a cura di Giuseppina Benassati e Lauro Rossi, catalogo della mostra di Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 6 marzo-7 aprile 1990, Bologna, Graphis, 1990; *Rivoluzione francese e Roma*, catalogo della mostra iconografico-documentaria, Roma, 16 maggio-4 giugno 1990, Roma, Edizioni Artistico-Operaia, 1990; *Le radici dell'albero della Libertà*, catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, 24 maggio-22 luglio 1990, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1990; *Carlo Botta e il*

nella Rivoluzione 1789-1799 curato da Giuseppina Benassati e Lauro Rossi, pubblicato in occasione di una mostra tenutasi a Roma nel 1990. Il volume presenta – com'era uso anche per i contemporanei – una serie di articoli introduttivi sulle vicende politiche italiane, dove risulta poco lo spazio destinato a una contestualizzazione storica delle immagini presentate nelle pagine successive, nonostante la presenza di interventi di Bosséno e Vovelle. In ogni caso, la sezione iconografica è molto densa e, soprattutto, le schede sulle singole immagini sono corredate da analisi molto approfondite sulle caratteristiche estetiche delle illustrazioni, ma anche – ed è qui la novità – su informazioni di carattere storico. Infine, in appendice si trova una sezione in cui sono rubricati i profili biografici degli incisori¹⁷⁵; un'operazione condotta sulla falsariga di Vovelle in occasione di *Images et récit* e che ha il merito di tirar via dall'oblio molti artisti italiani impegnati nella produzione iconografica di quegli anni.

periodo giacobino in Piemonte, mostra di iconografia, documenti, manoscritti e libri a stampa, Torino, 1989-1990, a cura di Luca Badini Confalonieri, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni librari e gli istituti culturali, Torino, Biblioteca nazionale universitaria, 1990; *Italia e Italie: immagini tra Rivoluzione e Restaurazione*, atti del Convegno di studi, Roma, 7-9 novembre 1996, a cura di Mariasilvia Tatti, Roma, Bulzoni, 1999; *1796-1797. Da Montenotte a Campoformio: la rapida marcia di Napoleone Bonaparte*, catalogo della mostra tenuta al Museo Napoleonico di Roma, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1997; *Napoleone a Bassano. Iconografia e testimonianze dal 1796 al 1813*, catalogo della mostra tenuta a Bassano del Grappa nel 1997, a cura di Renata del Sal e Mario Guderzo, Bassano, Artistica, 1997; *L'albero della Libertà: Perugia nella Repubblica giacobina 1798-1799*, catalogo delle mostre organizzate in occasione del bicentenario della Repubblica romana, Perugia, 10 ottobre-15 novembre 1998, Perugia, Volumnia, 1998; *Memorie storiche della Repubblica napoletana*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 21 gennaio-31 maggio 1999, Napoli, Electa, 1999; *Memoria del Novantanove. Storie e immagini della Rivoluzione fra Ottocento e Novecento*, Atti del convegno Caserta-Napoli 11-12 novembre 1999, a cura di Luigi Mascilli Migliorini, Almerinda Di Benedetto, Napoli, ESI, 2002; *La rivoluzione napoletana del Novantanove. Memoria e mito*, a cura di Marina Azzinari, mostra documentaria bibliografica iconografica, Archivio di Stato di Napoli 13 dicembre 1999-30 aprile 2000, Archivio di Stato di Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, Società Napoletana di Storia patria, Napoli, Macchiaroli, 1999.

¹⁷⁵ *L'Italia nella Rivoluzione*, cit., pp. 373-390.

Un altro catalogo altrettanto interessante da un punto di vista storico è *1796-1797. Da Montenotte a Campofornio: la rapida marcia di Napoleone Bonaparte*, pubblicato in seguito ad una mostra tenutasi al Museo Napoleonico di Roma tra il 4 febbraio ed il 27 aprile del 1797. I testi presenti nel volume pongono le immagini al centro di riflessioni storiche sulle potenzialità della tracce visuali, ma anche su alcuni degli artisti più importanti, sull'iconografia del generale francese e, quindi sul rapporto che i contemporanei avevano con questi documenti. È interessante notare come questo sia uno dei pochi casi in cui storici e storici dell'arte affrontino complementariamente il problema riuscendo con una prospettiva multidisciplinare a costruire un'opera che offre uno sguardo abbastanza completo sull'iconografia della prima campagna d'Italia¹⁷⁶.

Tuttavia, nonostante le floride promesse di ricerca che si intravedevano alla fine degli anni '90, una volta passato il tempo dei bicentenni l'interesse degli storici italiani si rivolto su altre tracce negli studi sul periodo rivoluzionario. Molto spesso, anzi, l'attenzione rivolta al periodo napoleonico ha poco incamerato studi sull'iconografia del Triennio, salvati solo dalle considerazioni sul lungo Risorgimento. Così gli studi sull'idea di nazione si sono concentrati sulla rappresentazione allegorica dell'Italia alla fine del Settecento, offrendo spunti molto interessanti, ma tralasciando gran parte delle informazioni che quelle tracce avrebbero potuto fornire¹⁷⁷. Ricerche sulla dimensione storica delle immagini rivoluzionarie sono state, in ogni caso, svolte durante l'ultimo decennio. Tra queste, le più interessanti sono quelli sulle evoluzioni del microcosmo artistico romano allo scoppio della Rivoluzione, per

¹⁷⁶ Al volume hanno preso parte tra gli altri storici quali Michel Vovelle, Luigi Mascilli Migliorini, Christian-Marc Bosséno, Lauro Rossi, ma anche storici dell'arte come Fernando Mazzocca, e Antonietta Angelica Zucconi.

¹⁷⁷ Si fa riferimento agli studi presenti nei volumi a cura di Alberto Mario Banti, Nicoletta Bazzano e Giovanni Belardelli per cui si rimanda al paragrafo II.2.1.

cui gli studi di Pier Paolo Raccioppi e Marco Pupillo rappresentano alcune delle ricerche metodologicamente più fresche nel panorama italiano, seppur limitatamente al caso di Roma¹⁷⁸. Quest'ultimo risulta, in effetti, quello su cui si hanno più informazioni circa i contesti produttivi e gli artisti coinvolti, diversamente dalle altre realtà italiane.

Gli artisti – ovvero disegnatori, incisori, architetti, pittori – sono per lo sviluppo di questo filone di studi il filo rosso da seguire, poiché è grazie alle loro vicende che è possibile ricostruire le dinamiche di produzione e circolazione dell'iconografia politica. Messa da parte Roma, in quanto luogo principale di aggregazione di artisti e, per questa ragione, l'unico sul quale la storiografia seppur parzialmente vi si sia dedicata, gli altri centri produttivi superficialmente sondati sono stati: Napoli, Milano e Torino. Per il primo di questi le conoscenze non vanno oltre qualche profilo biografico¹⁷⁹, che offre tuttavia uno scorcio sulle potenzialità di una ricerca svolta sulla partecipazione alla vita politica degli artisti e sulle committenze loro assegnate, sebbene più facilmente individuabili per il periodo del Decennio francese¹⁸⁰. Per il caso di Milano, la situazione è differente per la più consistente documentazione d'archivio da analizzare e, tuttavia, sinora esplorata solo per le figure più celebri, come Andrea Appiani o Giuseppe Bossi, seppur con un epidermico

¹⁷⁸ P. P. Raccioppi, *Arte e Rivoluzione a Roma. Città e patrimonio artistico nella Repubblica Romana (1798-1799)*, Roma, Artemide, 2014; M. Pupillo, *Quando Roma parlava francese. Feste e monumenti della Repubblica Romana del 1798-1799 nelle collezioni del Museo Napoleonico*, Roma, Gangemi editore, 2016. Per entrambi si rimanda al paragrafo II.4.4.

¹⁷⁹ M. R. Nappi, *Enrico Colonna un artista fra classicismo e ribellione*, in *La cultura dell'Antico a Napoli nel secolo dei Lumi*, a cura di C. Capaldi e M. Ossana, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2020, 475-488; Ead., *Villareale, Valerio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 99, 2020, URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/valerio-villareale_%28Dizionario-Biografico%29/, Ult. Acc. 10/10/2021.

¹⁸⁰ C. D'Elia, *Il potere nell'immagine. Figure del dominio napoleonico fra centro e periferia dell'Impero*, in «Letteratura & Arte», 11, 2013, pp. 29-51.

approfondimento storico-politico. Infine, il caso torinese è quello meno indagato se non per il caso di Giuseppe Pietro Bagetti, nonostante presenti alcune peculiarità decisamente interessanti come la partecipazione alle attività istituzionali di professori dell'Accademia e nel 1800 l'allontanamento dalla stessa di alcuni individui troppo coinvolti con i francesi¹⁸¹. Traccia comune, quest'ultima anche per l'Accademia di Belle Arti di Napoli¹⁸².

In ogni caso, questi rapidi esempi mostrano come il mondo dell'iconografia politica italiana è ben lungi dall'essere conosciuto dagli storici, nonostante sia un elemento importante nelle dinamiche di propaganda e comunicazione pubblica rivoluzionaria e controrivoluzionaria. Delle immagini note si conosce molto poco, spesso neanche il nome degli autori, come d'altro canto anche di molti artisti non si conoscono le opere. A ciò vanno aggiunte le difficoltà nel definire le dinamiche commerciali di circolazione e compravendita di queste immagini e, infine, la questione più complessa riguarda la recezione di questi documenti tra i contemporanei. L'iconografia politica italiana risulta così oggi essere un qualcosa di indefinito e inesplorato, nonostante il valore che ha per quel periodo storico e che avrebbe per la storiografia.

I.2.5 La costruzione del corpus di studio

Il presente elaborato di tesi insiste su di un corpo iconografico di 130 (+320) immagini che sono il frutto di un lavoro di sintesi della ben più vasta mole iconografica inerente al periodo storico preso in esame. L'arco cronologico che va dal 1789 al 1800 risulta infatti protagonista di una intensa

¹⁸¹ Per la cena repubblicana con alcuni artisti: «Il Repubblicano Piemontese», n°8, 5 gennaio 1799, pp. 34-35. Per la lista di individui allontanati dall'accademia: ASTo, Cerimoniali, Cariche di Corte, Mazzo 1 d'addizione.

¹⁸² ASNa, Ministero degli affari interni, Inventario I, b. 970, fasc. 11.

produzione artistica, ma soprattutto di una grande circolazione di manufatti artistici; ragion per cui i sondaggi di ricerca non si sono unicamente svolti presso centri di documentazione italiani, ma anche presso alcuni francesi e inglesi. La selezione di questi spazi produttivi in luogo di altri è stata mossa da una scelta di campo necessaria per la costruzione di un corpus ben definito, nonostante sia chiaro a chi scrive quanto allargare il campo di ricerca ad altre sedi documentarie avrebbe certamente permesso di fare luce su di un corpus che resta, come si evince, ancora lungamente da esplorare¹⁸³.

Ugualmente la definizione dei documenti scelta per lo studio di tesi ha imposto una seconda esclusione, ovvero quello dell'arte "alta". La scelta è, in questo caso, dipesa dalle differenze di produzione di quest'ultima, ancora legata a dinamiche d'Antico Regime, e quell'iconografia destinata ad una più ampia circolazione. Nonostante siano ben chiare le connessioni e le sovrapposizioni tra le due sfere produttive è altrettanto evidente quanto alla fine del XVIII secolo si iniziò a costruire uno iato tra di esse, con un investimento sempre più massiccio verso la produzione "popolare" sia da parte della propaganda rivoluzionaria e che di quella lealista.

La ricerca si è quindi svolta, come detto, presso diversi istituti italiani e stranieri e ciò ha posto una questione ulteriore, ovvero quella di dover definire un ordine e un sistema di catalogazione e studio quanto più generico possibile. Le fonti utilizzate vanno dalle grandi incisioni alle intestazioni di lettera, da acquerelli molto colorati a bozze di disegno a carboncino. Inoltre, alcuni di questi centri di documentazione hanno, talvolta, materiale catalogato in maniera

¹⁸³ Si fa a mo' di esempio il caso della sezione *Zeichnung & Druckgrafik* dell'Albertina Museum di Vienna che conserva diverse stampe sul periodo rivoluzionario il cui soggetto sono sia eventi francesi che italiani.

confusionale, oppure annoverano le stampe sciolte in cataloghi differenti da quelle inserite in volumi come illustrazione oppure raccolte in albi.

A ciò fa fronte – semplificando di molto il lavoro di spoglio dei documenti – la creazione di banche dati digitali e/o online. Queste ultime sono state a tutti gli effetti la pietra ad angolo dell’elaborato di tesi, poiché da esse è iniziata la definizione e costruzione del corpus. Una seconda pietra ad angolo altrettanto fondamentale è costituita dai cataloghi delle esposizioni museali organizzate in occasione delle celebrazioni del secondo centenario delle repubbliche sorelle italiane. Queste sono state, infatti, causa dei primi sondaggi archivistici e bibliotecari in Italia portando alla luce – anche in questo caso in maniera talora disordinata – una mole importante di documenti iconografici. Fra tutte, sicuramente quella il cui risvolto storiografico ha avuto maggior rilievo è la mostra allestita nella primavera del 1990 presso la sede della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, seguita dal catalogo *L’Italia nella Rivoluzione 1789-1799* curato da Giuseppina Benassati e Lauro Rossi pubblicato nello stesso anno a Bologna per i tipi di Graphis editore.

In ogni caso, come già indicato nell’introduzione, il luogo che conserva il maggior numero di documenti è la Civica Raccolta di Stampe “Achille Bertarelli” di Milano. In questo caso la quasi totalità del materiale grafico è inventariata e catalogata ed un utile strumento alla consultazione è il volume *Le stampe storiche conservate nella raccolta del Castello Sforzesco : catalogo descrittivo* pubblicato a cura di Paolo Arrigoni e Achille Bertarelli nel 1932 presso la tipografia del Popolo d’Italia di Milano. Com’è ben noto la Raccolta Bertarelli ha continuato ad acquisire documenti iconografici negli anni successivi alla morte del suo fondatore, eppure già nel catalogo citato è possibile enucleare più duemila stampe (dalla 1285 alla 2078, seppure con molti esemplari in multiple copie, in che porta il numero complessivo a quasi 2500

tra stampe e disegni) alle quali vanno ad aggiungersi altre immagini di più recente acquisizione e, talvolta, non catalogate, oltre alle immagini presenti in diversi volumi illustrati. Il corpo iconografico della Raccolta Bertarelli è in parte digitalizzato e inserito all'interno del portale del sito¹⁸⁴. Per quanto riguarda le immagini censite esse afferiscono a diverse modalità di conservazione: gli albi illustrati, che conservano le principali serie iconografiche, ma anche immagini provenienti da uno stesso produttore; le cartelle di stampe sciolte in cui le stampe sono divise per formato – grande, medie e piccole – e che costituisce l'unità quantitativa più significativa; i volumi illustrati, ovvero le pubblicazioni contemporanee; e, infine, le raccolte tematiche in cui sono presenti rappresentazioni relative al periodo di riferimento della ricerca, ad esempio le raccolte di ritratti, monete, ventagli, carte geografiche, etc.

Indubbiamente, la Raccolta Bertarelli si presenta come un unicum in Italia in quanto istituzione predisposta principalmente alla conservazione di stampe. Diversamente, la ricerca negli altri istituti italiani ha dovuto far fronte a strumenti d'indagine preliminari meno precisi e a sistemi di catalogazione spesso molto diversi fra loro. Un esempio in questo senso è la Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, custode di un fondo iconografico considerevole che risulta, tuttavia, di non facile consultazione data la presenza di un catalogo geografico delle stampe d'altri tempi e di una parte consistente di stampe non catalogate. L'intero corpus censito conta circa 150 esemplari e di essi, purtroppo, meno della metà risulta ben catalogato, mentre alcune stampe sono inserite in raccolte di fogli volanti o in volume, oppure inserite in cartelle non indicate.

Un altro caso esplicativo è quello del Museo Napoleonico di Roma che conserva una quarantina tra incisioni e disegni sul periodo di riferimento, cui si

¹⁸⁴ <http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/>

vanno ad aggiungere anche due raccolte di circa duecento ritagli di intestazioni di carte da lettera e documenti ufficiali (MN 2119-2120). Nel caso del Museo Napoleonico quindi una parte della documentazione appare molto ben catalogata, mentre una seconda non ha una classificazione dei singoli documenti, ma generica. Una pratica che si ripete anche per il Museo del Risorgimento di Torino in cui ad alcuni volumi ed albi illustrati si aggiungono una serie di cartelle, fasci o fondi in cui i documenti iconografici sono custoditi in parte catalogati ed in parte in blocco.

Il discorso è diverso per quanto riguarda gli istituti di conservazione stranieri, per i quali l'elaborato si è molto affidato alla presenza di banche dati digitali e a portali informatici. Tra questi ultimi, senza volerli nuovamente menzionare tutti si trovano il portale Gallica della Bibliothèque Nationale de France, Paris Musées, French Revolution Images della Stanford University. Il vantaggio della ricerca attraverso questi strumenti è quello di rintracciare molto velocemente le immagini richieste, avendo anche facile accesso all'utile corredo di informazioni materiali e di conservazione. Tuttavia, ciò presenta un aspetto negativo, ovvero l'allontanamento del dato documento dal contesto di conservazione, quindi dall'eventuale collezione nel quale è inserito; inoltre, il sistema informatizzato non permette l'accesso a eventuali stampe o tracce non digitalizzate e caricate sul portale. Da ultimo, un caso peculiare è rappresentato dal Centre de Documentation "Albert Soboul" di Vizille in Francia, che conserva una mole davvero imponente di documentazione grafica per la maggior parte digitalizzata, ma non inserita in alcun portale informatico. La ricerca presso questo istituto si svolge grazie all'utilizzo di *hard disks* sui quali sono caricati i *files* con le immagini; tuttavia, manca un inventario aggiornato, il che rende la ricerca abbastanza difficoltosa, oltre al fatto che la catalogazione è per soggetto, per cui i documenti relativi alle sole stampe riferite al periodo europeo della Rivoluzione francese constano di più di quattro migliaia di

esemplari, annoverando però anche riproduzioni più recenti realizzate, ad esempio, durante il Bicentenario.

I casi qui riassunti valgono da esempio per il materiale censito ai fini della costruzione del corpus di immagini presentato nell'elaborato di tesi. Le immagini direttamente citate sono 130, cui vanno ad aggiungersi le 320 intestazioni di carte da lettera o documenti ufficiali non allegate all'elaborato di tesi in quanto la loro analisi è stata condotta attraverso uno studio quantitativo. Il corpus di immagini selezionato permette di affrontare con maggiore dettaglio le scelte con le quali è stato suddiviso ed ordinato l'elaborato di tesi. In primo luogo, come già chiarito nell'introduzione, si è cercato di definire le differenti forme di rappresentazione dell'iconografia politica, cercando, al contempo, di selezionare quelle più utili ad un discorso storiografico sulla produzione visuale in Italia tra il 1789 ed il 1800.

La scelta è quindi ricaduta sulle seguenti cinque categorie: scene storiche, prodotte tanto da parte delle istituzioni che da attori privati e destinate a un pubblico numeroso ed eterogeneo, in quanto facilmente comprensibili; le allegorie, che permettono di lavoro sia sull'autorappresentazione del potere costituito che sugli individui nel tentativo di comprendere i modelli di formazione e percezione del potere, ma anche di aspetti prettamente culturali della società italiana di fine Settecento; le caricature, ossia la parte più vasta del corpus, analizzate in quanto strumenti di trasmissione di ideologie politiche data la loro elevata capacità di influenzare le idee, malgrado la qualità spesso scarsa dell'oggetto materiale in sé; il rapporto con gli spazi urbani delle grandi e piccole città da parte dei rivoluzionari e dei controrivoluzionari, ossia la realizzazione di monumenti ed apparati effimeri in occasione di feste, ma anche il ruolo della pubblica iconoclastia; e, infine, la costruzione visuale della figura di Napoleone Bonaparte, che trovò nella campagna italiana del '96-'97 e nella

formazione delle Repubbliche sorelle italiane un laboratorio privilegiato per la costruzione delle strategie comunicative della propria propaganda.

Delle 130 immagini – alcune inserite in doppia copia – più della metà provengono dalla Civica Raccolta di Stampe “Achille Bertarelli” di Milano (71 esemplari), mentre gli altri istituti di conservazione si attestano intorno a numeri più piccoli¹⁸⁵. La sezione più ricca è quella delle scene storiche per cui si contano 45 immagini provenienti per lo più dalla Raccolta Bertarelli (19) e dalla Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria (10) e sono quasi tutte italiane, si contano infatti solo 7 esemplari di provenienza francese, sebbene alcune delle italiane risultano come traduzioni di originali francesi, tedeschi e inglesi. Il capitolo sulle allegorie presenta 20 immagini – cui si aggiungono le 320 incisioni – provenienti per più della metà dalla Raccolta Bertarelli (15). Lo stesso si può dire del capitolo sulle caricature, infatti su un totale di 39 immagini, 29 provengono dall’istituto di conservazione milanese. Per il capitolo sull’attività urbanistica le immagini in totale sono 18 e sono prese per due terzi dal Museo Napoleonico di Roma (6) e dalla solita Raccolta Bertarelli (6). Infine, nel capitolo sull’iconografia napoleonica le 15 immagini provengono da quattro attori: la Raccolta Bertarelli (6), dal portale Wikipedia (4) e dai *Tableaux Historiques des campagnes d’Italie* (3) e un esemplare dalla *Bibliothèque Nationale de France*.

L’egemonia quantitativa della Raccolta Bertarelli porta ad affrontare alcune riflessioni sul corpus iconografico italiano riferito agli anni presi in

¹⁸⁵ La biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria conta 16 esemplari; poco meno sono ripresi dai *Tableaux Historiques de la Campagne d’Italie* (11) e uno dai *Tableaux Historiques de la Révolution française*; sotto la decina troviamo il Museo di San Martino di Napoli (7), il Museo Napoleonico di Roma (6), Wikipedia (6), la *Bibliothèque National de France* (3), il Museo del Risorgimento di Roma (2) e con un esemplare la Biblioteca Comunale Saffi di Forlì, la Biblioteca Hertziana di Roma, il Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi di Firenze e la Biblioteca Museo Civico di Padova.

esame dalla tesi. La prima è quella che qualifica e conferma l'istituto milanese come luogo della ricerca privilegiato nello studio dell'iconografia, capace più di altri di offrire al ricercatore una prospettiva nazionale sulla produzione artistica italiana. In secondo luogo, l'inserimento di un così alto numero di stampe provenienti dalla stessa raccolta è una convenzione utile a rendere più omogeneo il corpus della tesi; infatti, molte delle immagini conservate presso la Raccolta Bertarelli sono presenti ugualmente presso altri istituti di conservazione italiani, francesi o inglesi. Infine, in relazione anche alla prima considerazione, l'istituzione milanese conserva di alcune stampe diverse versioni e in molti casi le serie complete, il che costituisce un ulteriore aspetto di fondamentale importanza nella riflessione storica su queste tracce.

In conclusione, l'ordinamento delle immagini all'interno della tesi ha seguito unicamente il criterio per soggetto, in quanto le caratteristiche estetiche e materiali delle varie tracce sono state poste in un secondo piano nell'ottica della costruzione di un elaborato sulla produzione di immagini veicolanti un messaggio politico. Non deve, tuttavia, sorprendere la presenza delle stesse immagini all'interno di più capitoli, poiché in molti casi una data stampa può fungere da contenitore di diversi elementi a riprova del carattere polisemico di queste tracce.

Parte II
Immagini in cerca d'artisti

II.1 Rappresentazioni di Scene Storiche

II.1.1 La nascita di un genere

Uno dei filoni iconografici più fortunati dell'ultimo decennio del Settecento fu quello delle rappresentazioni di scene storiche. Una produzione erede da un lato del vedutismo, dall'altro della domanda di storia della società europea di fine XVIII secolo. La Rivoluzione francese apparve agli occhi degli artisti come un momento storico notevole e paragonabile a eventi del periodo classico romano o greco¹⁸⁶. Ne derivò la volontà di raffigurare e diffondere gli avvenimenti in corso con la maggiore intensità possibile. Una tale svolta quantitativa nella produzione grafica non è altro che il riflesso dell'evoluzione della comunicazione politica provocata dal processo rivoluzionario. Una fase definita da Michel Vovelle come *découverte de la politique*, ossia in cui l'ecosistema informativo mutò con l'accrescere dell'intensità delle testimonianze, effetto dell'avanzamento tecnologico della stampa, ma anche dell'uso massiccio dei media nel dibattito pubblico.

A partire dal 1789, quindi, la comunicazione presentò aspetti sempre più conflittuali rispetto a quelli cui il Settecento aveva abituato. Sin dall'estate del 1789 la produzione iconografica interpretò e seguì l'interesse dell'opinione pubblica nel conoscere gli eventi che andavano svolgendosi a Versailles e Parigi. Al fianco dei pamphlet e dei giornali in quelle settimane si registrarono le pubblicazioni delle prime incisioni francesi: tra le più celebri di queste figura la serie dei *Tableaux Historiques de la Révolution française*. L'opera venne edita per la prima volta nel 1791 grazie ad un processo di sottoscrizione di

¹⁸⁶ D. Di Bartolomeo, *Nelle vesti di Clio: L'uso politico della storia nella Rivoluzione francese (1787-1799)*, Roma, Viella, 2014.

abbonamenti che diede così modo all'editore Jean- Daniel Auber di promuovere un progetto tanto dispendioso¹⁸⁷. Ben presto i THRF travalicarono i confini francesi, diverse copie venivano stabilmente inviate in Inghilterra, in Olanda, in Russia e, soprattutto, in Italia. La fortuna commerciale del progetto editoriale di Auber finse da apripista per una lunga serie di produzioni simili, talvolta anche copie; una tipologia editoriale che si potrebbe definire *reportage ante litteram* e che ebbe la capacità di segnare l'immaginario collettivo sulla Rivoluzione sin dal presente e per più di duecento anni.

I THRF sono anche il mezzo con il quale i territori italiani iniziarono a visualizzare gli eventi rivoluzionari francesi. Difatti, nei primi anni della Rivoluzione la censura degli Stati italiani riuscì bene a filtrare molte delle informazioni provenienti dalla Francia e in misura ancora maggiore le immagini concernenti la Rivoluzione. Saranno la morte del Re e le condanne alla famiglia reale a dare il via a un maggiore afflusso di immagini dall'estero – dalla Francia come dall'universo controrivoluzionario tedesco e inglese – ma anche alle prime produzioni autoctone italiane. La Campagna d'Italia segnò, successivamente, una nuova svolta nella riproduzione e circolazione di oggetti visivi per la penisola italiana, e in particolare furono le immagini filorivoluzionarie a esplodere numericamente nelle tipografie. L'ultimo definitivo cambiamento avvenne dopo il Trattato di Campoformio e, ancor di più, con la riconquista lealista del 1799, quando la produzione filorepubblicana venne schiacciata da quella reazionaria e controrivoluzionaria accompagnando nello stesso destino le Repubbliche sorelle.

¹⁸⁷ D'ora in avanti THRF. Il titolo originario fu *Tableaux des principaux événements qui ont lieu dans la Révolution de France*. L'opera venne pubblicata in cinque edizioni tra il 1791 e il 1817, raccogliendo rispettivamente dalle 48 incisioni della prima edizione alle 145 dell'ultima. Collaboratori di Auber furono il banchiere Briffault de la Charprais e la mercante di libri Madame L'Escapart oltre a un nutrito gruppo di incisori, disegnatori e redattori. C. Hould, *La Révolution par le dessin*, Musée de la Révolution française, Vizille, 2008.

II.1.2 Storie di Francia 1789-1793

Seguendo pressoché il medesimo schema della produzione scritta, le rappresentazioni sugli avvenimenti di Francia risultarono ben filtrate dalla censura italiana. Da un punto di vista quantitativo questo periodo, infatti, emerge come il più povero negli istituti di conservazione italiani. Delle immagini recuperate durante la ricerca d'archivio si ravvisano come eventi raffiguranti il 1789 e il 1790 unicamente stampe riguardanti gli avvenimenti simbolici per eccellenza di quegli anni: la proclamazione dell'Assemblea Nazionale, la presa della Bastiglia e la Festa della Federazione del 14 luglio 1790. Per il primo caso le immagini presenti in Italia sono di origine francese o tedesca e affrontano il tema dell'Assemblea Nazionale con interesse cronachistico. Ad esempio, l'unica stampa italiana, incisa a Venezia da Zatta (Fig. 1) riporta in calce all'immagine un testo esplicativo sulle fasi della riunione, sugli individui presenti – persino sul loro abbigliamento - e sulle modalità di voto.

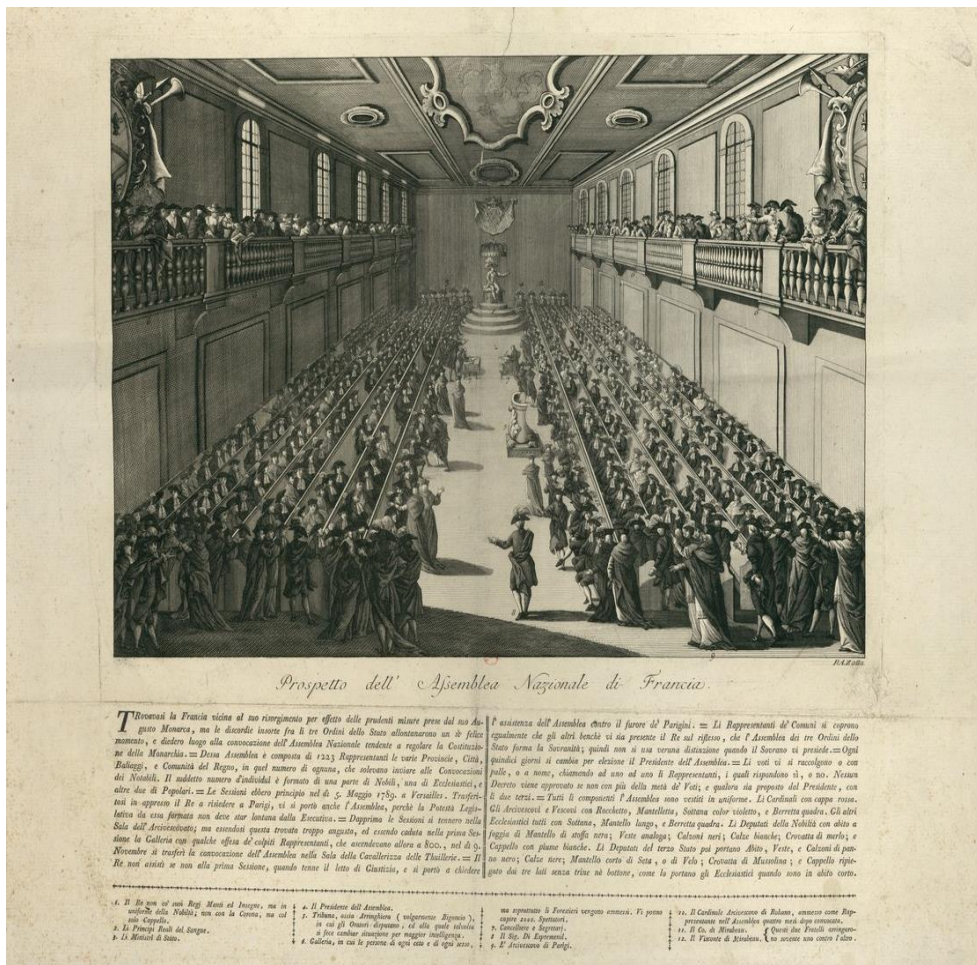


Figura 1 – G. Zatta, *Prospetto dell'Assemblea Nazionale di Francia*, RBM, A. S., Cart. G. 4-17

L'incisione, presente anche in un'edizione anonima, raffigura una scena sì concitata, ma tutto sommato cordiale ed armoniosa. Siamo ancora ben lontani da quelle raffigurazioni cariche di pathos riprodotte da Jacques-Louis David, da Jean-Louis Prieur per i THRF o da altri artisti francesi che subito focalizzarono le loro attenzioni sul Giuramento della Pallacorda, identificando quel momento come una svolta negli eventi. Nella parte didascalica l'autore inserisce il racconto degli eventi che avevano portato alla costituzione degli stati generali in un percorso che aveva visto la Francia «vicina al suo Risorgimento per effetto delle prudenti misure prese dal suo Augusto Monarca», sino a quando questo

era stato allontanato dalle «discordie insorte fra li tre Ordini». Tuttavia, nella stampa vi è una confusione tra gli Stati generali – il vero soggetto dell’immagine – e l’Assemblea Nazionale, come dimostra la descrizione del numero dei partecipanti (1224) e del giorno dell’inizio dei lavori: 5 maggio 1789. L’errata associazione dell’autore fu in linea con lo scarso coinvolgimento – e relativa scarsa conoscenza – dell’opinione pubblica italiana verso i fatti di Francia, come dimostra l’assenza di altre produzioni italiane, ma anche la scarsa presenza di incisioni straniere sul territorio italiano che meglio illustrassero gli eventi. Come diretta conseguenza, per i giorni successivi non sono state ritrovate illustrazioni prodotte dalle tipografie della Penisola, ma – a parte i già citati THRF – unicamente produzioni francesi o tedesche realizzate agli inizi del XIX secolo. La presa della Bastiglia ha tutta un’altra potenza iconografica in termini di comunicazione, le incisioni di origine francese circolano già dalle settimane successive al 14 luglio 1789. Le copie sono ancora piuttosto rare, ma a queste si affiancano altre che offrono in analisi la pianta e il prospetto della Bastiglia (Fig. 2), denotando un interesse cartografico nel pubblico italiano che si dimostrerà un tassello centrale nella produzione repubblicana del triennio 1796-1799. La didascalia presente nell’immagine offre con meticolosa attenzione ai dettagli la descrizione fisica della Bastiglia presentata sin dall’inizio come «prigione di Stato». La scrupolosa disamina delle fattezze delle torri e degli accessi sembra avere una motivazione, mai espressa nel testo, ovvero incrementare il portato simbolico dell’assalto e della distruzione di un tale edificio.

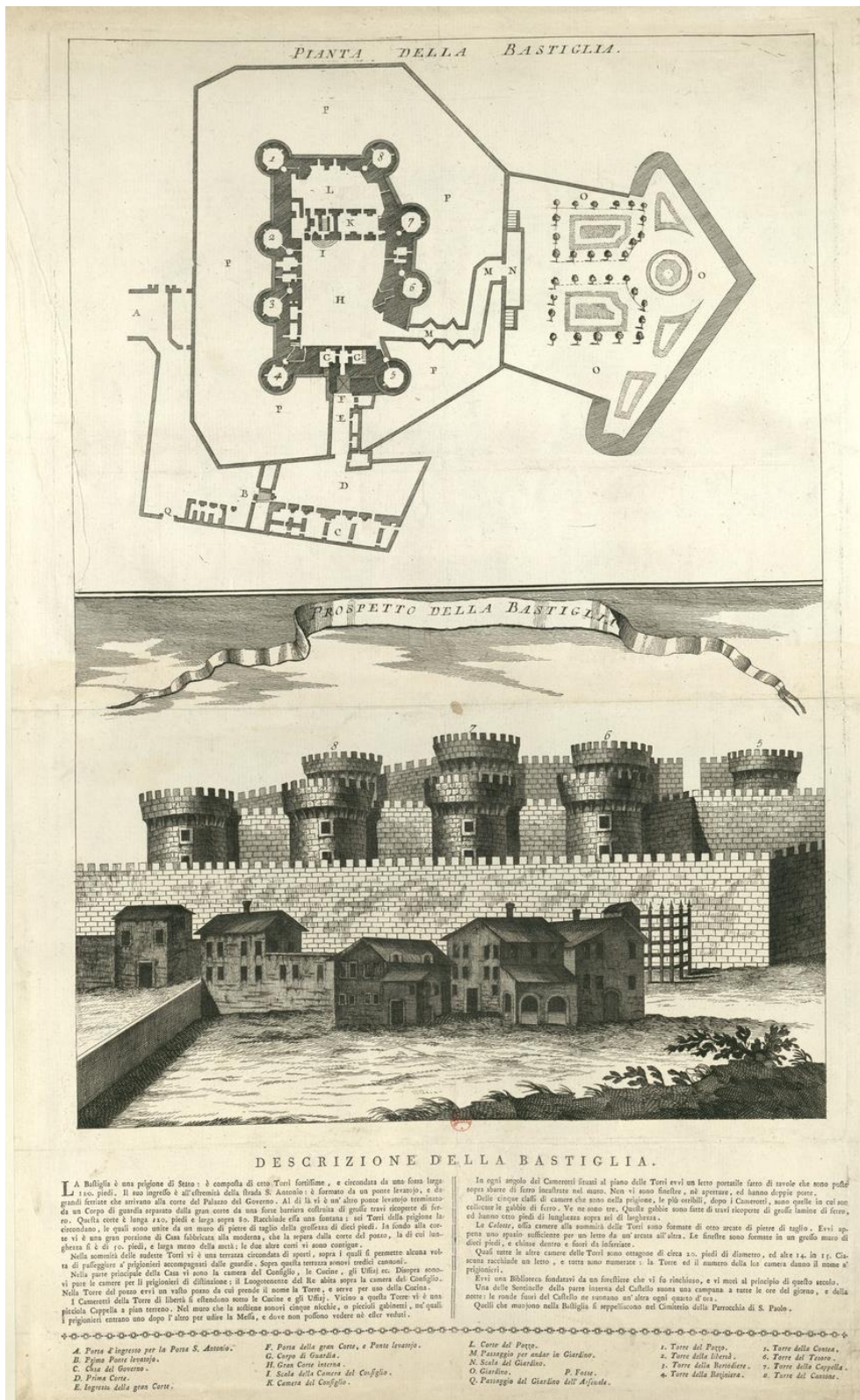


Figura 2 – Anonimo, *Pianta e Prospetto della Bastiglia*, BNF, Département Estampes et photographie, RESERVE QB-370 (9)-FT 4

La censura degli Stati italiani concesse ai propri cittadini e sudditi di dare un parziale sfogo alla propria curiosità relativa agli avvenimenti d'Oltralpe, verso il quale si manifestarono anche le prime simpatie. In ogni caso, l'ecosistema informativo italiano è ancora profondamente legato alla parola scritta come principale mezzo di comunicazione, per cui le gazzette e i pamphlet offrono un ventaglio molto più variegato delle posizioni assunte dagli italiani nei confronti della Rivoluzione francese e delle idee democratiche. Ciò detto, nei mesi seguenti il luglio 1789 la produzione scritta italiana fu di stampo quasi totalmente controrivoluzionario¹⁸⁸. Di fianco ai diversi generi letterari presi in esame da Luciano Guerci iniziò sempre più a dipanarsi una produzione visuale il cui argomento centrale furono le pene che la famiglia reale francese fu costretta a subire, come l'obbligo di dimora del re a Parigi dal settembre 1789 o l'accettazione della costituzione¹⁸⁹.

La fuga della famiglia reale a Varennes rappresentò il primo choc nella produzione europea. Il disegno di Prieur (Fig. 3) per i THRF racconta, infatti, lo stupore alla notizia della cattura del popolo francese, ancora fortemente legato alla figura del re ed all'istituzione monarchica. Nella scena un gruppo di rivoluzionari si precipita nella sala dove il monarca con la famiglia erano intenti a consumare la cena. La foga con cui vengono rappresentati gli uomini sulla porta d'ingresso si scontra con l'apparente quiete con cui viene rappresentata la coppia reale, una caratteristica con la quale essi vennero sempre raffigurati. Una quiete regale che ad esempio non appartiene ai loro accompagnatori com'è il caso dell'uomo posto alle spalle del re rappresentato in un gesto di profondo sconforto. La scena sembra la quinta di un teatro, com'era abitudine delle tavole

¹⁸⁸ L. Guerci, *Uno spettacolo mai più veduto nel mondo. La Rivoluzione francese come unicità e rovesciamento negli scrittori controrivoluzionari italiani (1789-1799)*, Torino, UTET, 2008.

¹⁸⁹ Si veda RBM, A. S., Vol. E 25.

di Prieur e di molti altri “pittori di storia” e per cui si rimanda alle annotazioni di Philippe de Carbonnières¹⁹⁰.



Figura 3 – J.-L. Prieur, *Arrestation de Louis Capet à Varennes*, MCP, G.28380

La produzione visuale si concentrò, quindi, sui destini della famiglia reale francese, dapprima nel rientro e nell’incarcerazione e infine sul patibolo. Questo filone ebbe particolare fortuna in Italia, dove vi è possibile rintracciare le prime pubblicazioni autoctone, sebbene in parte copiate da quelle francesi. Una caratteristica delle immagini italiane è la presenza quasi costante di un testo esplicativo, ciò potrebbe essere dipeso dalla necessità di dover ben descrivere la scena a fruitori delle immagini solo in parte a conoscenza degli eventi di

¹⁹⁰ P. de Carbonnières, *Prieur. Les Tableaux Historiques de la Révolution française*, Collections du Musée Carnavalet, Parigi, Paris musées, 2006, pp. 53-55.

Francia. Tra tutti i momenti rappresentati l'addio di Luigi XVI alla famiglia fu quello su cui la propaganda controrivoluzionaria italiana investì maggiormente, della stessa scena esistono, infatti, diverse versioni di diversa origine (italiana, francese e tedesca). Tema centrale è la fierezza con la quale il re abbandona i suoi familiari che, al contrario, risultano travolti dalle emozioni, «si tratta di una iconografia costruita per una propaganda monarchica, carica di toni patetici, di scene lacrimose, di gesti costruiti e teatrali, miranti al coinvolgimento emotivo del pubblico, destinatario di un messaggio politicamente rivoluzionario»¹⁹¹.



Figura 4 –G. Cagnoni, *Ultimo saluto di Luigi XVI alla famiglia*,

RBM, A. S., Cart. p. 2-20

¹⁹¹ *L'Italia nella Rivoluzione 1789-1799*, p. 137.

Il percorso di Luigi XVI sino al patibolo si configura come una lunga via crucis. Queste incisioni sono presenti pressoché in tutti gli istituti di conservazione in cui la ricerca si è svolta, ma è alla Raccolta Bertarelli di Milano che incrociando stampe di diversi incisori operanti soprattutto tra Venezia e Milano è possibile accompagnare il regio condannato verso la sua pena attraverso il percorso più lungo. Infatti, su di un corpus di 17 stampe raffiguranti le ultime ore di vita del Re francese solo 7 riguardano la sua decapitazione, momento certo fondamentale nell'iconografia del decennio 1789-1799 in Europa, ma non per questo totalizzante. Tra le prime dieci si susseguono i saluti strazianti alla famiglia¹⁹², il tragitto verso la ghigliottina¹⁹³, il suo commiato ai francesi¹⁹⁴ e il suo accomodarsi sul patibolo¹⁹⁵.

Il racconto visuale si conclude con la morte del re di Francia descritta come decapitazione, come supplizio e, infine, come martirio¹⁹⁶ a coronare il

¹⁹² Le stampe con questo tema sono 7, di cui quattro italiane, due francesi e una tedesca. «L'ultimo addio di Luigi XVI Re di Francia alla sua Famiglia li 20 gennaio 1793», incisione anonima, RBM, Cart. p. 2-20; «L'ultimo abboccamento di Luigi XVI colla famiglia dopo aver passato la notte del 20 gennaio 1793 col suo confessore Edgeworth», dis. Pellegrini, inc. Minatelli, Venezia, RBM, Cart. p. 2-21; «L'ultimo abboccamento di Luigi XVI colla famiglia dopo aver passato la notte del 20 gennaio 1793 col suo confessore Edgeworth» inc. Pil. Ru., RBM, Cart. p. 2-22; «La separazione nel Tempio di Luigi XVI dalla Real Famiglia», dis. Pellegrini, inc. Minatelli, Venezia, RBM, Cart. p. 2-15; «Les derniers adieux de Louis XVI à sa Famille le 20 janvier 1793, veille de son execution», inc. G. Cagnoni, RBM, Cart. p. 2-23; «Les derniers adieux de Louis XVI à sa Famille» dis. Raffet, inc. Burdet, RBM, Cart. p. 2-24; «Ludwig d. XVI letzte Zusammenkunft mit seiner Familie, den 20 Jänner 1793» dis. Benazek, inc. I. C. Bock, RBM, Albo D35, tav. 34.

¹⁹³ «Luigi XVI sta per salire la scala della ghigliottina», inc. anonima, RBM, Cart. m. 9-20.

¹⁹⁴ «L'aria rassegnata e tranquilla di Luigi XVI poco prima di perdere la vita li 21 gennaio 1793», dis. Pellegrini, inc. Minatelli, Venezia, RBM, Cart. p. 2-25.

¹⁹⁵ «Ecco l'ultimo momento della vita di Re Luigi XVI, il generale Santerre ne affretta l'esecuzione», inc. Fra. Mon., RBM, Cart. p. 2-26.

¹⁹⁶ Il termine *martire* ritorna in maniera continua negli scritti e nelle immagini della rivoluzione, ma è anche spesso ripresa dalla controrivoluzione. Si può essere martiri della libertà italiana e della patria, come dell'anarchia. E. Leso, *Lingua e Rivoluzione. Ricerche sul vocabolario politico italiano del Triennio Rivoluzionario*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 1991, pp. 639-670.

paragone del calvario del Re con quello di Cristo. L'iconografia, insomma, traccia una linea chiara: il cammino del Re a mo' di via crucis si conclude su di un palco con la ghigliottina metafore del Golgota e della croce. L'onda emotiva della morte del Re non si fermò il 21 gennaio 1793, ma trovò uno sfogo nelle vicende del figlio, allontanato dalla madre e condotto alle prigioni del *Temple*, della regina, anch'ella condotta poi alla ghigliottina. Non solo, anche altri esponenti della famiglia reale furono oggetto delle rappresentazioni italiane. La stessa ghigliottina catturò le attenzioni del pubblico italiano interessato al suo funzionamento, una stampa del 1792 ne riporta infatti la struttura con dovizia di particolari.



Figura 5 – G. Gaiani, *Il Martirio di Luigi XVI Re di Francia*,
RBM, A. S., Cart. p. 2-27

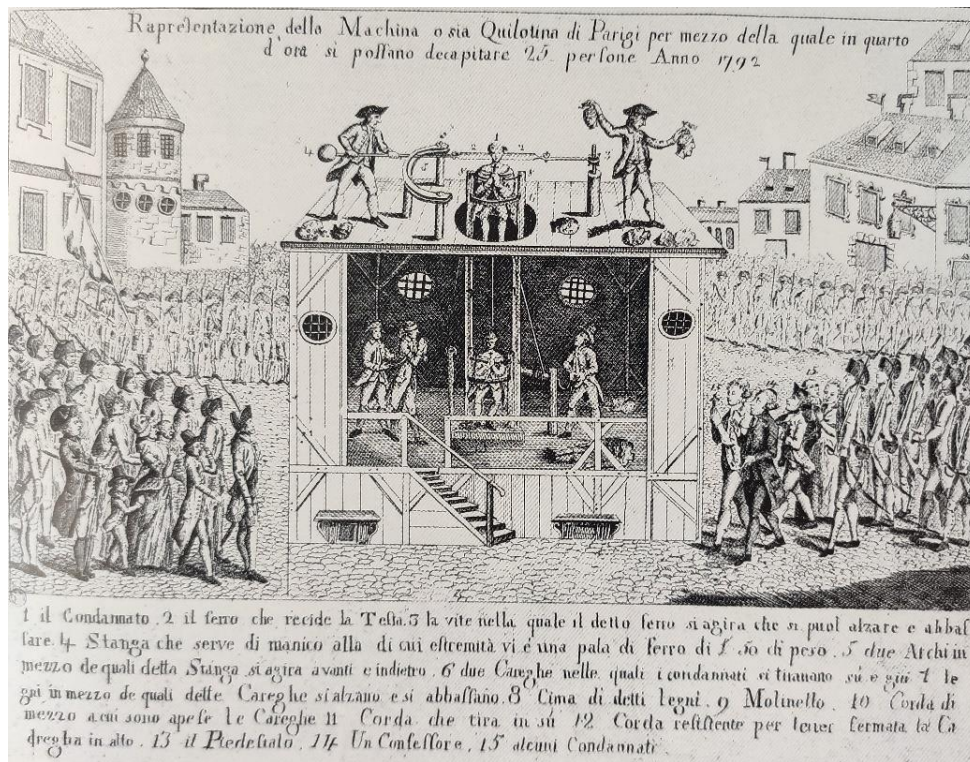


Figura 6 – Anonimo, *Rappresentazione della Machina o sia Quilotina*,
 RBM, A. S., Cart. p. 2-10.



Figura 7 – Anonimo, *Il Delfino tolto a sua Madre*, RBM, A. S., Cart. p. 2-32.

II.1.3 Fatti d'Italia 1793-1796

Il ciclo della famiglia reale francese si incrociò in quegli anni con altre vicende che iniziarono ad interessare maggiormente la penisola italiana e i territori limitrofi. I mesi che si susseguono tra la morte di Luigi XVI e la Campagna d'Italia furono accompagnati da una scarsa produzione di stampe storiche, specie se rapportata con la circolazione di caricature e scene allegoriche. In ogni caso, l'interesse si concentrò sugli avvenimenti militari riguardanti la prima coalizione antifrancese e, in particolar modo, le cui circostanze annoverassero fra i protagonisti gli Stati italiani.

Il primo di questi momenti fu lo scontro tra francesi e piemontesi nelle acque al largo di Cagliari e di Quartu Sant'Elena (Fig. 8). La spedizione, infatti, va annoverata come il primo atto militare francese contro il Regno di Sardegna in seguito all'adesione di Vittorio Amedeo III alla prima coalizione¹⁹⁷. L'incisione di Giuseppe Maina rappresenta lo spazio nel quale gli eventi del gennaio-febbraio 1793 si svolsero. L'estrema attenzione cartografica è erede dell'attenzione nella produzione di queste carte promossa dalla corte sabauda in quegli anni. Come in linea con le immagini italiane d'età moderna è la presenza di una didascalia descrittiva delle «cose più osservabili». La stampa ebbe anche un valore propagandistico di testimonianza della vittoria piemontese contro i legni francesi, nonostante l'evento appaia in una posizione marginale rispetto al

¹⁹⁷ T. Napoli, *La flotta francese e la Sardegna nel 1793: Relazione esatta di quanto e' avvenuto dalla comparsa della flotta francese in Cagliari Fino alla totale ritirata di essa dalla Sardegna, distesa nel 1793 e 1794, riveduta ed accresciuta di note nel 1812*, Cagliari, Tip. Dell'unione Sarda, 1893. Si veda anche D. Gregory, *The Ungovernable Rock: A History of the Anglo-Corsican Kingdom and Its Role in Britain's Mediterranean Strategy During the Revolutionary War, 1793-1797*, Fairleigh Dickinson University Press, 1985; C. Sole, *La Sardegna nelle mire di conquista della Francia rivoluzionaria: 1792-1793*, Sassari, Gallizzi, 1953.

contesto topografico. L'episodio diede il via ad una corposa e variegata produzione iconografica sulle vicende dei francesi in Sardegna¹⁹⁸.



Figura 8 – Anonimo, *Prospetto battaglia di Cagliari*, RBM, Busta J 38

È di qualche mese più tardi un'altra veduta disegnata da Giuseppe Pietro Bagetti figurante il campo militare piemontese appostato nelle vicinanze di Nizza, precisamente a Brois. A differenza della precedente la scena presentata assume in misura maggiore i toni propagandistici di una campagna militare vittoriosa compiuta dall'esercito sardo. Di certo il tono è decisamente più sobrio delle contemporanee immagini francesi o anglo-tedesche, aspetto dovuto agli insegnamenti della scuola cartografica piemontese e che è possibile ritrovare, ad esempio, nell'intera produzione del Bagetti degli anni successivi.

¹⁹⁸ L. Piloni, *L'assalto francese alla Sardegna del 1793 nell'iconografia dell'epoca*, Cagliari, Edizioni della Torre, 1992 [1^a ed. 1977].

Lo schieramento definitivo degli Stati italiani contro la Repubblica francese era, tuttavia, ancora lontano dal consolidarsi e le immagini ricalcano questa posizione ondivaga. Ad esempio, Pio VI in quegli anni risulta impegnato da un lato nei preparativi militari dell'esercito pontificio¹⁹⁹, ma dall'altro è ben felice di manifestare la sua neutralità nei confronti della Francia rivoluzionaria come dimostra l'incisione seguente (Fig. 9) in cui una nave battente bandiera francese si dirige verso un porto presumibilmente dello Stato pontificio allontanandosi, così, da una nave borbonica che la stava attaccando.



Figura 9 – Anonimo, *La neutralità di Pio VI salva un Legno francese*,
RBM, A. S., Cart. p. 2-53

¹⁹⁹ *Preparativi militari Pio VI*, RBM, A. S. p. 2-17.

Tra gli eventi del 1793 ebbe una grande fortuna simbolica il lungo assedio francese della città di Tolone durato dal settembre al dicembre e condotto contro i realisti francesi, appoggiati dalla marina inglese e da quella spagnola, che avevano preso possesso della città all'inizio dell'estate. Anche in questo caso la produzione italiana presentò un resoconto cartografico dell'evento con la posizione della città e dei diversi forti vicini, che ebbero un ruolo fondamentale nelle sorti dell'assedio²⁰⁰. Insieme a queste immagini circolarono alcune stampe francesi che festeggiavano la vittoria dei rivoluzionari. Sono raffigurazioni del tutto diverse, ma che influenzarono fortemente la produzione italiana degli anni successivi. I momenti raffigurati sono carichi di un forte pathos e preannunciano l'escalation di eventi delle settimane successive verso le quali si proiettava una Francia che aveva ottenuto finalmente le prime vittorie nel sud del paese e si preparava, quindi, all'invasione della penisola italiana, a partire dal controllo del Piemonte ottenuto tra la fine del 1792 e l'inizio del 1793²⁰¹.

La politica estera non fu il solo argomento raffigurato dalle stampe storiche nel periodo indicato. Tra gli eventi susseguitisi in Italia tra il 1792 ed il 1796 ricoprì un'importanza politica notevole la morte di Hugo de Bassville, vicenda nella quale il ruolo del visuale assume una dimensione privilegiata. Bassville giunse a Roma nel 1792 per occuparsi dell'*affaire* Chinard-Rater – due artisti francesi incarcerati per ordine del Sant'Uffizio a causa delle proprie idee rivoluzionarie²⁰² – e dove iniziò una campagna di “repubblicanizzazione” dei palazzi e delle strutture francesi a Roma attirando su di sé l'avversione del Papato e del popolo romano. Il 13 gennaio 1793 l'esposizione della coccarda

²⁰⁰ RBM, A.S. m 9-29.

²⁰¹ RBM. A. S. m 9-43, 44, 45, 46, 47, 48.

²⁰² M. Cattaneo, *Eresia e libertinismo nella Roma di fine Settecento. Il caso Chinard-Rater*, in *Roma repubblicana 1798-99, 1849*, a cura di M. Caffiero, «Roma moderna e contemporanea», IX, 2001, pp. 149-192.

rivoluzionaria sui vestiti dei suoi familiari, durante una passeggiata tra le vie della città, fu all'origine di un tumulto popolare che si produsse in un assalto alla villa Medici, dove risiedeva l'ambasciatore. Quest'ultimo venne inseguito e malmenato dai romani a tal punto che a nulla servirono i tentativi di cura dei medici pontifici, poiché il giorno seguente Bassville spirò, dando vita ad un caso diplomatico delicatissimo che anticipava solo di pochi giorni quello relativo alla morte di Luigi XVI.

L'opinione pubblica rivoluzionaria in Francia esplose generando una produzione di testi e immagini legati alla morte del Bassville²⁰³. Da Parigi la condanna al gesto dei romani fu unanime e rappresentò un punto di non ritorno nei rapporti tra francesi e pontifici. D'altro canto, in Italia, le invettive contro i francesi si moltiplicarono e tra queste la più celebre fu quella di Vincenzo Monti che nell'ode *Bassvilliana* condannava ferocemente l'operato francese verso la monarchia e operava un confronto tra i martiri delle due parti: Luigi XVI e Bassville, il primo descritto come uomo pio, il secondo come incarnazione del diavolo²⁰⁴. Dal punto di vista iconografico la produzione francese sommerse quella italiana, tra questi diversi documenti il più interessante è la stampa anonima *Assassinat de Bassville à Rome le 13 Janvier 1793* (Fig. 10). La rappresentazione, dai forti connotati neoclassici, raccoglie tutte le componenti politiche in gioco. Partendo dal centro, il malcapitato Bassville è braccato da diversi nemici, la posa del francese ricorda quella dei martiri della Rivoluzione

²⁰³ G. Pelletier, *Chapitre XVIII. Le tournant de l'hiver 1792-1793: la grande peur romaine*, in *Rome et la Révolution française: La théologie politique et la politique du Saint-Siège devant la Révolution française (1789-1799)* [online]. Rome, Publications de l'École française de Rome, 2004. Url: <http://books.openedition.org/efr/395>. Ult. Acc. 11/03/2021.

²⁰⁴ Per un quadro più ampio sulle reazioni romane alla morte di Bassville: G. Bourgin, *L'assassinat de Bassville et l'opinion romaine en 1793*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire», 33, 1913, pp. 365-478. Una raccolta dei componimenti antifrancesi è in: M. Formica, L. Lorenzetti, a cura di, *Il misogallo romano*, Roma, Bulzoni, 1999.

riprodotti da David²⁰⁵. Tra i suoi assalitori è presente anche un prelado rappresentato con un'espressione esagitata pari a quella dei popolani, ma non è l'unico religioso presente sulla scena, altri sono rappresentati nel dirigere la folla e prendere accordi con alcuni degli assalitori. Il messaggio è chiaro e riprende il tema del complotto clericale contro l'ambasciatore francese. In questa stessa ottica va inteso il disinteresse dei soldati presenti rispetto al tumulto popolare ed all'assalto nei confronti di Bassville. Un ulteriore elemento ancora da osservare è nell'estrema destra del disegno, dove una parte dei popolani insegue un artista. Come precedentemente riportato, l'intera vicenda prende inizio dalla condanna dei due artisti francesi Chinard e Rater ed è vessillifera dei sentimenti del mondo cattolico romano – sia nelle sedi pontificie che nelle strade della città – verso gli artisti, spesso ritenuti di indole democratica e contro la religione²⁰⁶.

²⁰⁵ Il riferimento è ai quadri di David su Marat e Le Peletier. C. Ginzburg, *Paura, reverenza, terrore. Cinque saggi di iconografia politica*, Milano, Adelphi, 2015, pp. 81-114.

²⁰⁶ M. Korchane, *L'assassinat de Bassville à Rome*, in «Histoire par l'image» [online], 2009. URL : <http://histoire-image.org/de/etudes/assassinat-bassville-rome>, Ult. Acc. 15/03/2021.



Figura 10 – Anonimo, *Assassinat de Bassville à Rome le 13 Janvier 1793*, BNF, Dép. Estampes et photographie, RESERVE QB-370 (20)-FT 4

Di contro, una stampa italiana conservata in diversi archivi italiani presenta gli ultimi momenti di vita da un punto di vista più edulcorato (Fig. 11). In primo luogo, Bassville è presentato non come un martire ma come un individuo ben intenzionato a difendere la sua vita – nella stampa è rappresentato all’interno della sua carrozza con un’arma da sparo tra le mani – mentre tenta di rifugiarsi all’interno del palazzo dove alloggiava. La folla ha caratteri meno animaleschi rispetto a quella della stampa francese, anzi il loro impeto assume anche dei connotati positivi se giudicato in un discorso di eroismo spontaneo a difesa di uno stile di vita tradizionale²⁰⁷. Inoltre, anche nell’incisione italiana vi è la presenza di eventi retrostanti la vicenda e nel qual caso è possibile osservare dei soldati che intimano ad un gruppo di uomini l’allontanamento dalla zona. Questi ultimi si dirigono, tuttavia, verso un’unica direzione, ovvero il portone

²⁰⁷ C. M. Bossèno, *Immagini della libertà*, p.48.

di un palazzo – forse Palazzo Farnese – il che lascia intendere come l'azione dei soldati pontifici si diresse verso il mantenimento dell'ordine pubblico non lasciando intervenire i simpatizzanti di Bassville e gli altri francesi, lasciando campo libero al furore popolare contro l'ambasciatore francese.



Figura 11 – Anonimo, *La Morte di Basville proceduta da una violenta insurrezione dei Romani*, RBM, A.S., Cart. P. 2-18.

Le due incisioni presentate parteciparono all'acceso dibattito pubblico sulla morte dell'ambasciatore francese a Roma proponendo due racconti dello stesso episodio. Ciò permette di contestualizzarne la produzione e la ricezione all'interno della battaglia culturale tra la Repubblica Francese e lo Stato Pontificio, una sfida tesa alla conquista dell'egemonia culturale destinata a durare per tutta l'età rivoluzionaria e condotta parallelamente a quella delle armi.

Infine, non passa inosservato come le due stampe esaminate – insieme anche ad una terza francese – siano anonime, per cui l'unica con autore è quella appartenente ai THRF (n°76) disegnata da Swebach Desfontaines e incisa da Berthault. Se nel caso italiano ciò non rappresenta un'anomalia, poiché molta della produzione di quegli anni è anonima per svariati motivi, non si può dire lo stesso per le immagini francesi e bisogna a questo punto interrogarsi sul perché tre differenti incisioni su di un episodio politicamente centrale nel dibattito politico di quegli anni raggiungano il pubblico senza alcuna annotazione sull'autore. Il ventaglio di congetture è ampio e non ha troppo senso ipotizzare una possibile ragione senza prima concentrarsi sul contesto produttivo, ovvero quello di uno Stato che aveva tranciato, con la testa del re, la possibilità di evitare una logorante guerra con i paesi europei – specie con quelli di religione cattolica – e che viveva al suo interno una situazione politica piuttosto delicata. L'incertezza sul futuro della Repubblica – per di più su di un caso di politica estera con al centro il ruolo del Papa – potrebbe, dunque, essere la causa della mancata esposizione degli artisti coinvolti nella produzione dell'episodio della morte di Bassville.

La situazione interna italiana non era meno complessa. Le prime riunioni clandestine dei patrioti italiani iniziarono già dal 1792 e continuarono a moltiplicarsi dappertutto lungo la penisola negli anni successivi, nonostante le sempre più serrate attività di censura e persecuzione degli Stati italiani. Negli istituti di conservazione in cui è stata svolta la presente ricerca sono presenti due disegni, entrambi del 1794 in cui gli autori raffigurano dei momenti conviviali di patrioti o giacobini italiani.

Il primo è parte di una serie di acquerelli ideati da Felice Giani all'interno dell'album di un viaggio effettuato lungo il fiume Lamone

nell'attuale appennino tosco-romagnolo²⁰⁸. La scena presenta il pittore Giani «intento a discutere di pittura con amici»²⁰⁹ intorno ad un tavolo, proponendo un genere che verrà più volte ripreso negli anni a venire per le illustrazioni delle Accademie sorte durante il periodo repubblicano e napoleonico. La data 1794 campeggia ben evidente sullo stipite della finestra e insieme all'abbigliamento democratico²¹⁰ cala il disegno nella temperie politiche del periodo. Le simpatie del pittore non lasciano dubbi sul fatto che la scena rappresentata non si distolga molto dalle riunioni clandestine dei rivoluzionari italiani.

²⁰⁸ F. Giani, *Album di viaggio da Faenza a Marradi*, 1794, Forlì, Biblioteca comunale Aurelio Saffi, Fondo Piancastelli, n° 207.

²⁰⁹ *L'Italia nella rivoluzione*, cit. p. 169.

²¹⁰ R. Wrigley, *The politics of Appearances: representations of dress in Revolutionary France*, Oxford, Berg Publishers, 2002.



Figura 12 – F. Giani, Giani e amici nella casa di Brisighella,
BCSF, Fondo Piancastelli n. 207

Il secondo disegno (Fig. 13), sempre del 1794, porta la firma di Francesco Antonio Lapegna e rappresenta, come cita la didascalia scritta in calce, una lettura di Saverio Salfi del *Timoleone* di Vittorio Alfieri. Come osservato da Rosanna Cioffi «i personaggi sono rappresentati con una tale naturalezza e vivacità di tratto da far pensare a uno schizzo dal vero»²¹¹ e ciò permette di supporre la presenza attiva di molti artisti italiani nei club

²¹¹ R. Cioffi, *Aspetti e problemi dell'attività artistica a Napoli in relazione alle vicende rivoluzionarie del 1799*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli, Electa, 1988, p. 359.

democratici. Inoltre, il disegno non sembra avere una finalità commerciale, è uno schizzo intimo che l'autore ha tenuto per sé o, altrettanto probabilmente, ha donato ad un altro partecipante della riunione, trasformando con questa operazione l'oggetto visuale in un memorandum. La scena rappresentata apre un ventaglio di considerazioni molto ampio, in primo luogo la considerazione da parte dei patrioti italiani dell'Alfieri che aveva salutato con grande energia lo scoppio della Rivoluzione in Francia, salvo poi tornare sulle sue posizioni dopo la morte di Luigi XVI e, soprattutto, a causa delle azioni francesi in Italia²¹². In secondo luogo, il giorno della riunione, il 15 settembre 1794, è piuttosto indicativo nella storia del giacobinismo italiano, poiché ricade nel mezzo del procedimento giudiziario indetto dal governo napoletano contro Emanuele De Deo, Vincenzo Galiani e Vincenzo Vitaliani, accusati di congiurare contro la corona e arrestati nella primavera dello stesso anno. L'estate del 1794 fu, quindi, un'estate intensa e difficile per il movimento democratico napoletano, ma questo disegno dimostra come la volontà di incontrarsi e di discutere di idee di democrazia e di libertà fosse più forte della paura delle ripercussioni. Infine, Lapegna annota in alto i nomi di tre giacobini presenti quella sera – Teodosio Carelli, Giuseppe Millico e De Bernardi, oltre al lettore Saverio Salfi – come a dare un maggiore solennità alla riunione.

²¹² La parabola di Vittorio Alfieri è ben nota, val quindi solo la pena menzionare i due capolavori legati alle vicende rivoluzionarie di Francia e d'Italia, ovvero l'ode *A Parigi bastigliata* del 1789 e il *Misogallo* del 1799. Il *Timoleone* venne pubblicato nel 1783 ed è parte della trilogia delle tragedie "della libertà", verrà poi rielaborata nel 1789.



Figura 13 – F. Lapegna, Saverio Salfi legge il Timoleone di Alfieri, MNSMN, inv. n. 19427

Per concludere questa seconda fase di produzione iconografica va menzionata la produzione in due volumi de *Il libro in memoria di un buon cittadino in opposizione ai principj rivoluzionarj della Francia*. Pubblicati a Napoli nel 1795-1796 i due volumetti in ottavo seguirono l'esempio di tanti altri volumi presenti oggi nelle biblioteche e raccolte italiane, ma con la particolarità di essere in lingua italiana a differenza dei tanti altri molto spesso in lingua francese. Questa fonte combina molti interessi di ricerca, dalla traduzione delle immagini al loro inserimento in pubblicazioni destinate ad ampia circolazione e ad una narrazione che fa un uso di pari grado di testo e immagini. I due volumetti in 8° non hanno, tuttavia, catturato sino ad ora gli interessi di ricerca che meriterebbero seppur rappresentino una traccia pressoché inedita e di certo valore per la storia della controrivoluzione italiana. L'opera, anonima, contiene al suo interno 32 incisioni divise in 18 scene storiche, 11 ritratti e 3 allegorie. Della coppia di volumi si conoscono quattro copie, due conservate in Italia e

due in Gran Bretagna²¹³, tutte della medesima dimensione e fattura; inoltre, alcune delle incisioni riprodotte sono disperse in forma sciolta in diversi istituti di conservazione europei²¹⁴. Un buon numero delle rappresentazioni sono copie di originali inglesi – il che potrebbe spiegare in parte la presenza delle due coppie di volumi al di là della Manica – la cui didascalia si trova aggiunta o tradotta in italiano. L'opera, destinata ad un pubblico decisamente elitario, realista e già informato sugli eventi, si inserisce nel quadro delle attività promosse dalla Regina di Napoli Maria Carolina d'Asburgo Lorena, sorella della defunta Maria Antonietta.

Le prime tre scene storiche rappresentano le vittorie dell'esercito asburgico sui francesi nel territorio tedesco. Di particolare impatto è la prima incisione (Fig. 14), in cui un soldato costringe i *fanatici Giacobini* a eliminare dalla città di Worms gli emblemi rivoluzionari, tra cui l'albero della libertà oggetto di una feroce arringa da parte dell'autore poiché indicatore, insieme a «berrette rosse, fettucce a tre colori, coccarde nazionali, e simili altre bagatelle», di quel concetto rivoluzionario di libertà non basato su «d'una riflessione matura», quanto «sull'ubriachezza della C....a, la quale non sa altrimenti persuaderli, che con simili inette immaterialità»²¹⁵.

²¹³ Le due copie italiane sono conservate presso la Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria – quella presa in esame per il presente studio – e la Biblioteca statale del Monumento nazionale di Montecassino. Le copie inglesi sono nella University of Manchester Library e nella National Library of Scotland.

²¹⁴ È il caso, ad esempio, delle stampe studiate da Bosséno presso il Musée de la Révolution française de Vizille. C. M. Bosséno, C. Dhoyen, M. Vovelle, *Immagini della libertà*, cit., pp. 54-57.

²¹⁵ Anonimo, *Il libro in memoria di un buon cittadino in opposizione ai principj rivoluzionarij della Francia*, Vol. I, Napoli, 1795, p. 34.



Figura 14 – Anonimo, *I fanatici giacobini in Worms costretti a sradicare il loro albero della Libertà*, in *Libro di Memoria di un buon cittadino I*, tav. 4



Figura 15 – Anonimo, *I Realisti nella Vandea*, in *Libro di Memoria di un buon cittadino I*, tav. 13

L'astio verso l'albero della libertà è presente anche in un'altra incisione (Fig. 15), nella quale sono raffigurati i Realisti della Vandea alle prese con la distruzioni di diversi simboli rivoluzionari, tra cui il palco della ghigliottina, alcune insegne e, in primo piano, un albero della libertà, nel mentre alle loro spalle si svolge una processione religiosa. Un altro filone che si ritrova nelle incisioni del primo volume è la rappresentazione dei giacobini come personalità subdole per la loro propaganda ingannevole nei confronti del popolo delle provincie e per la corruzione con la quale portavano avanti le campagne militari (Fig. 17). Nella tavola in figura 16 è possibile osservare, infatti due emissari dei

giacobini intenti nel divulgare le idee rivoluzionarie presso una locanda e alla presenza di alcuni contadini. Situazione che apre alla riflessione sul ruolo di questi individui che molto spesso dalle città si spostavano verso le campagna andando incontro a quella popolazione tradizionalmente più avversa alle idee democratiche e rivoluzionarie. Per quanto riguarda l'immagine a fronte (Fig. 17) essa raffigura in un paesaggio montano un pagamento offerto da un generale francese a due uomini per le informazioni per un tranquillo passaggio delle truppe francesi attraverso le Alpi verso il Piemonte.

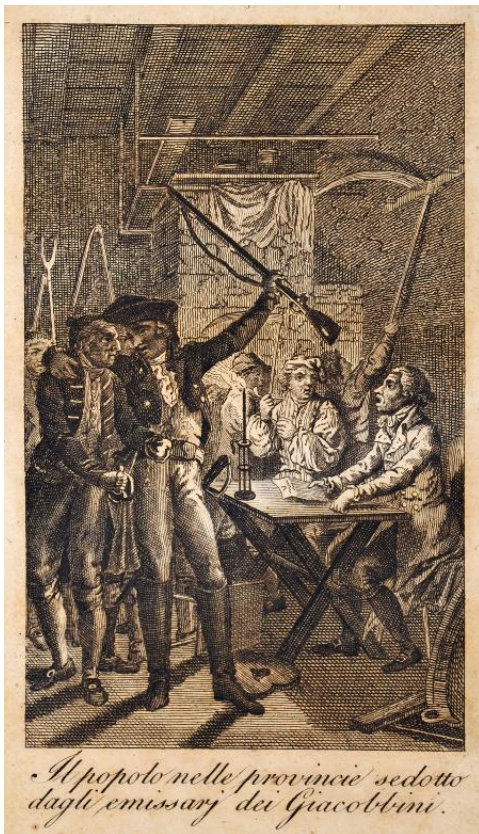


Figura 16 – Anonimo, *Il popolo nelle province sedotto dagli emissari dei Giacobini*, in *Libro di Memoria di un buon cittadino I*, tav. 8

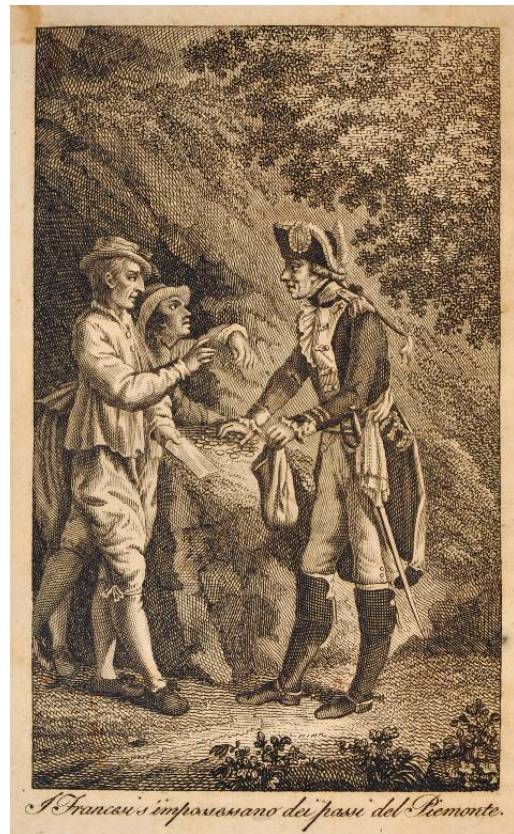


Figura 17 – Anonimo, *I Francesi s'impossessano dei passi del Piemonte*, in *Libro di Memoria di un buon cittadino I*, tav. 12

Il secondo volume, pubblicato nel 1796, ha alcune differenze con il primo in merito alle tematiche proposte nelle incisioni. Il tono è più moralistico, effetto dell'incedere degli eventi che vedevano la Francia del Direttorio ottenere trionfi militari contro le potenze della coalizione, specialmente in Italia. Le immagini riprendono episodi virtuosi dei popoli inglesi, tedeschi e italiani (Fig. 18-19-20) costruiti in contrapposizione all'indisciplinatezza del popolo francese (Fig. 21-22-23), recuperando così i discorsi sul carattere delle nazioni tanto cari agli europei del Settecento²¹⁶. Nei primi tre casi sono raffigurate la reazione di sgomento e preoccupazione del popolo inglese di fronte alla notizia della morte di Luigi XVI durante una pièce teatrale, l'insurrezione di un gruppo di lavoratori armati di bastoni contro l'esercito francese nella città di Francoforte sul Meno e, infine, una delle scene più singolari: la grazia concessa da un romano a una donna probabilmente partecipe a una sommossa rivoluzionaria nella città del Papa – o più probabilmente compagna di Bassville, alla luce del corpo esanime portato a braccio da altri uomini sul fondo della vignetta – in ragione del fatto che «Noi siamo Romani, noi non uccidiamo Femine», in un chiaro riferimento alla condanna a morte della regina di Francia.

Il volume si conclude con una serie di ritratti e con le scene di morte di Marat e Robespierre, scelte probabilmente dall'autore come possibili momenti catartici della fine dell'orrendo periodo rivoluzionario. Tuttavia, a partire dal 1796 la situazione in Italia per le potenze italiane impiegate nel fronteggiare la Francia precipitò poiché l'*Armée d'Italie* iniziò ad imporsi sui campi di battaglia sotto la guida di un manipolo di giovani generali, tra i quali assunse un valore sempre maggiore il corso Napoleone Bonaparte.

²¹⁶ A. M. Rao, *Caratteri nazionali, donne, teofilantropia*, in *Dall'origine dei Lumi alla Rivoluzione. Scritti in onore di Luciano Guerci e Giuseppe Ricuperati*, a cura di D. Balani, D. Carpanetto, M. Roggero, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 473-488.



Nobile condotta del popolo Inglese in udire nel Teatro l'annunzio della morte di Luigi XVI.



Patriotismo di alcuni artisti nella presa di Francoforte al Meno nel 1792.



Noi siamo Romani, noi non uccidiamo Femine.



Frontispizio.

Le deliberazioni in senato dei moderni legislatori della Francia.

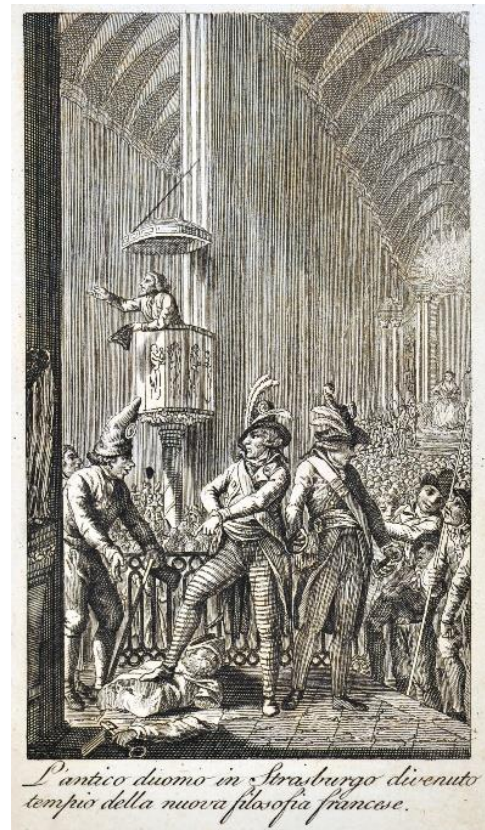


Figura 18 – Anonimo, *Nobile condotta del popolo Inglese in udire nel Teatro l'annuncio della morte di Luigi XVI*, in *Libro di Memoria di un buon cittadino II*, Tav. 4

Figura 19 – Anonimo, *Patriotismo di alcuni artisti nella presa di Francoforte al Meno nel 1792*, in *Libro di Memoria di un buon cittadino*, Tav. 6

Figura 20 – Anonimo, *Noi siamo Romani, noi non uccidiamo Femine*, in *Libro di Memoria di un buon cittadino*, Tav. 7

Figura 21 – Anonimo, *Le deliberazioni in senato dei moderni legislatori della Francia*, in *Libro di Memoria di un buon cittadino II*, Tav. 1

Figura 22 – Anonimo, *Scelleratezze esecrande a Lione*, in *Libro di Memoria di un buon cittadino II*, Tav. 8

Figura 23 – Anonimo, *L'antico duomo in Strasburgo divenuto tempio della nuova filosofia francese*, in *Libro di Memoria di un buon cittadino II*, Tav. 12

II.1.4 La Campagna d'Italia 1796-1797

Con la Costituzione dell'anno III e l'istituzionalizzazione del Direttorio la Repubblica in Francia conobbe mesi in cui la politica interna fu sotto controllo²¹⁷ tanto da poter trasferire le attenzioni sulla politica estera. L'iconografia francese fece da eco e nelle grandi produzioni del tempo le battaglie e le campagne militari presero il sopravvento su eventi di politica interna. I THRF – che con il Termidoro persero il principale disegnatore Jean-Louis Prieur²¹⁸ – seguirono questa nuova tendenza offrendo al proprio pubblico scene delle campagne in corso nei territori d'area tedesca ed italiana. Nei casi in cui venissero presentate scene di vita interna ai territori francesi queste offrivano immagini di serenità e sicurezza. Non è un errore considerare, quindi, come il cambio di scenario fosse conseguenza di una decisione presa di concerto con il regime direttoriale, data la già citata filiazione dell'editore Auber alle politiche liberali e centriste, in quel tempo perfettamente incarnate dalla maggioranza dei membri del Direttorio.

La campagna d'Italia catturò ben presto le mire editoriali di Jean-Daniel Auber, il quale mise in cantiere la costruzione di una nuova opera che camminasse al fianco degli ormai rodati THRF e che si interessasse principalmente alle campagne militari dell'esercito francese. L'esperienza già accumulata nell'esperienza dei THRF fece sì che già il 29 Fruttidoro dell'anno VI il *Moniteur Universel* annunciò la prossima tiratura di un rendiconto della Campagna d'Italia dal titolo *Tableaux historiques des campagnes d'Italie depuis l'an IV jusqu'à la bataille de Marengo* – da ora THCI – disegnatte da

²¹⁷ Ci furono alcuni momenti incerti, come l'insurrezione realista del 13 Vendemmiaio dell'anno IV e la congiura degli Eguali, che il Direttorio riuscì a controllare, grazie all'aiuto dell'esercito, concentrandosi inoltre su quelle sacche di resistenza interna, su tutte la Vandea.

²¹⁸ Condannato a morte in quanto giacobino nel 1795.

Carle Vernet²¹⁹ e incise da Jean Duplessi-Bertaux²²⁰, due degli artisti più rinomati del periodo.

La produzione dimostrò sin dagli inizi di avere solidi legami con l'universo politico francese tanto da ricevere il patrocinio dell'allora Ministro degli interni e membro del Direttorio François de Neufchâteau ed essere oggetto di un accorato discorso pronunciato da Dominique-Joseph Garat in seno al Consiglio degli anziani di cui era membro²²¹. Di fianco alle sovvenzioni nazionali, l'architettura editoriale messa in piedi da Auber – in collaborazione con Louis Chicoilet de Corbigny a cura dei testi – venne strutturata in modo da ricevere un finanziamento pressoché continuo: prevedeva, infatti, un invio mensile di due tavole con i rispettivi racconti per un costo di dieci Franchi²²²

²¹⁹ È interessante porre l'attenzione sul primo, presentato come un artista rinomato «par son talent pour le sujet militaire, par la fierté, la grâce et le mouvement de ses compositions» THCI, Paris, Auber, 1806, p.3. Vernet non rispecchiava il canone dell'artista *engagé* riconoscibile in produzioni di opere simili. Nonostante fosse amico di David, non si trovò del tutto a suo agio durante gli anni rivoluzionari, anche a causa delle tribolazioni politiche della sua famiglia. L'artista visse quel sentimento post-termidoriano di ricerca di ordine e autorità e come tanti identificò in Bonaparte la figura di riferimento per il perseguimento di questo scopo. La sua positiva predisposizione nei confronti del generale corso lo portò ad un'enfatizzazione delle sue azioni durante la Campagna d'Italia. La fortuna artistica e l'*engagement* politico di Carle Vernet crebbero di pari passo all'ascesa di Bonaparte: la sua firma fu tra le più prestigiose della contro-petizione del Direttorio del 12 Vendemmiaio dell'anno V sull'importanza del prelievo delle opere d'arte dal territorio italiano, mentre in occasione dell'esposizione del Salon nel 1808 l'allora Imperatore Napoleone I lo decorò con la *Légion d'honneur*.

²²⁰ Già incisore dei THRF, tanto celebre da venir nominato al tempo «Callot des nos jours». *Gazette Nationale ou Le Moniteur Universel*, n° 359, 15 settembre 1798, p.4.

²²¹ Quest'ultimo ne caldeggiò la produzione insistendo sull'importanza di elogiare le vittorie militari e rassicurando che una tale esaltazione dei soldati e dei generali non avrebbe in alcun modo messo in pericolo la libertà dei francesi. *Discours prononcé par Garat en présentant l'hommage des Tableaux historiques des campagnes et révolutions d'Italie pendant les ans 4, 5, 6 et 7 de l'ère républicaine. Séance du 9 prairial an 7*, Paris, Imprimerie National, 1798.

²²² Inoltre, nel caso l'iscrizione fosse stata sottoscritta in tempi rapidi sarebbe stato gratuitamente consegnato l'occorrente per rilegare il tutto, compreso di introduzione e frontespizio con Bonaparte a cavallo, altrimenti il tutto sarebbe stato acquistabile con ulteriori dieci Franchi. *La Clef du Cabinet des souverains*, n° 757, 15 febbraio 1799, p.8.

cui era possibile registrarsi presso stamperie francesi come estere²²³. Una tale pianificazione fece sì che la tiratura dell'opera fosse quantitativamente considerevole e il possesso di qualcuna di queste stampe o della raccolta completa era motivo di prestigio per le classi più elevate e non era inusuale, pertanto, che importanti cariche repubblicane facessero richiesta di qualche spedizione non in loro possesso²²⁴.

Delle 23 scene riprodotte 14 sono battaglie campali, 6 feste, proclamazioni ed entrate dei francesi nelle città e, infine, 3 vedute, cui si aggiungono come illustrazioni di decoro una carta delle penisola e due allegorie di Napoleone Bonaparte. Al centro dell'opera c'è la faticosa ed eroica spedizione militare francese e all'interno dell'epopea è possibile individuare vari possibili percorsi individuali, tra questi quello del giovane Bonaparte. Le battaglie del ponte di Lodi, di Arcole e di Marengo fungono da momenti chiave nella rappresentazione del generale corso. Nella rappresentazione della prima di queste battaglie appare infatti impossibile delineare i tratti di un qualche individuo tra i francesi che a cavallo transitavano sul ponte. Eppure, a partire da questo momento la Francia è investita da «une campagne publicitaire»²²⁵ che ebbe, come già osservato da Clausewitz nel 1899, un impatto psicologico e morale più che sorprendente presso l'opinione pubblica europea²²⁶.

²²³ Tre a Parigi, poi Strasburgo, Genova, Torino, Milano, Roma, Basilea, Amsterdam e Manheim.

²²⁴ È il caso della richiesta di due spedizioni inoltrata dalla Segreteria generale della Marina il 6 brumaio dell'anno XII. ANP, Comité d'Instruction publique de la Legislative et de la Convention, Dossier 4, Secrétariat, F/17/1027.

²²⁵ F. Furet, D. Richet, *La Révolution française*, Paris, Fayard, 1973, p.378.

²²⁶ K. Von Clausewitz, *La Campagne de 1796 en Italie*, Paris, Librairie militaire de L. Baudoin, 1899, pp. 95-96.



Figura 24 – J. Duplessi Bertaux, *Passage du Pont de Lodi*, THCI, Tav, 4



Figura 25 – dettaglio fig. 24

La propaganda sulla battaglia di Lodi prevede di fianco alla circolazione delle informazioni sui giornali un impulso non trascurabile alla produzione iconografica. A riprova di ciò ritroviamo nella corrispondenza tra Bonaparte e il ministro Faipoult, il primo si fece promotore della produzione di incisioni sugli episodi della campagna d'Italia domandando al ministro la paga di 25 luigi per un giovane artista che aveva prodotto alcune di queste stampe così da «encouragez-le à faire graver le passage étonnant du pont de Lodi»²²⁷.

La battaglia di Arcole presenta un copione molto simile, ma stavolta il volto di Bonaparte è ben riconoscibile, così come è individuabile dinanzi a lui la figura del generale Pierre François Charles Augereau. Sull'episodio di Arcole esistono differenti interpretazioni, in particolare su chi abbia avuto, tra i due citati generali, il ruolo più importante, tanto che ne derivò una guerra mediatica combattuta con i mezzi dell'iconografia²²⁸.

²²⁷ *Bonaparte à Faipoult, Correspondance inédite, officielle et confidentielle de Napoléon Bonaparte, Italie*. t. I, Paris, Panckoucke, 1809, p. 158. Citato in C. M. Bosséno, «Je me vis dans l'Histoire»: *Bonaparte, de Lodi à Arcole: généalogie d'une image de légende*, in «Annales Historiques de la Révolution française», n° 313, 1998, pp. 449-465. Bosséno, nella nota a piè di pagina, fa sua l'ipotesi di Félix Bouvier nell'identificare il giovane di cui parla Bonaparte con Antoine-Jean Gros, grande amico del generale nei mesi e anni a seguire. F. Bouvier, *Bonaparte en Italie, 1796*, Paris, Librairie Léopold Cerf, 1899, p. 531.

²²⁸ Per la quale si rimanda al paragrafo §II.5.3



Figura 26 – J. Duplessi-Bertaux, Bataille d'Arcole, THCI, Tav. 12



Figura 27 – dettaglio fig. 26

L'ultima tavola della serie, rappresentante la battaglia di Marengo del 14 giugno 1800, conclude il percorso di emancipazione di Bonaparte dal resto dei generali elevandolo a figura mitica più che storica.

La scena con il significato pedagogico più importante è quella dell'entrata a Milano (Fig. 28), con essa si apre il *topos* iconografico delle entrate dei rivoluzionari e controrivoluzionari nella città²²⁹. I milanesi riuniti nei pressi di Porta Romana festeggiano l'arrivo dei francesi in città, una città in cui compaiono simboli rivoluzionari e scritte inneggianti ai francesi. L'immagine risulta però essere un falso storico, poiché sebbene i giornali francesi riportassero lo stesso entusiasmo visibile nel disegno di Vernet, i resoconti militari evidenziarono le incongruenze presenti nel disegno²³⁰. Queste immagini, dunque, risultano essere non cristallizzazioni della realtà storica, usando una terminologia presentata da Bosséno nei suoi studi, quanto piuttosto cristallizzazioni del racconto (o della propaganda) visuale.

Infine, un'ultima tavola che vale la pena considerare nella veloce analisi dei THCI è la numero sei (Fig. 29), di pochi giorni successiva all'entrata dei francesi in Milano. Nel turbinio di scene in cui i francesi vengono presentati come attori positivi questa rappresenta un caso in cui si verifica un ribaltamento dei ruoli: la rivolta di Pavia. La violenza perpetrata dai francesi nei confronti della popolazione cittadina e del patrimonio urbanistico fu efferata. La scena ci pone dinanzi al dubbio sull'inserimento di questo episodio all'interno di un progetto che tende a fare un panegirico della Campagna d'Italia. Una possibile risposta è il punto di vista sui rivoltosi: non italiani aggrediti da soldati stranieri,

²²⁹ Per cui si rimanda al paragrafo §II.4.2.

²³⁰ Su tutte, l'esercito francese entrò in Milano nell'arco di due giorni e, in particolare, il generale Bonaparte varcò Porta Romana il giorno dopo del grosso dell'esercito e dello stato maggiore.

ma insorti al servizio degli austriaci²³¹. Il ventaglio di opzioni è ampio, la scena rappresentata potrebbe anche fungere anche da espediente contro un'eventuale critica al realismo e partigianeria dell'opera. Volendola però leggerla all'interno dell'intera produzione, la rivolta pavese offre un campione della difficoltà con cui i francesi contennero le effervescenze della popolazione italiana e ciò – alla luce del risultato finale – è un ulteriore punto di gloria a favore dell'armata francese e del generale Bonaparte.



Figura 28 – J. Duplessi-Bertaux, *Entrée des français dans Milan*, THCI, Tav. 5

²³¹ A. Duprat, *La construction de la mémoire par les gravures. Carle Vernet et les Tableaux historiques des campagnes d'Italie*, in J.P. Barbe e R. Bernecker, a cura di, *Les intellectuels européens et la campagne d'Italie, 1796–1798*, Münster, Nodus Publikationen, 1999, pp. 199-207.



Figura 29 – J.-J. Coigny, *Révolte de Pavie*, THCI, Tav. 6

La campagna d'Italia rappresentò un punto di svolta fondamentale nella produzione politica italiana dell'ultimo decennio del Settecento e in questo spirito i THCI funsero da germinatore di *topoi* iconografici. Molto, infatti, della produzione italiana ruota intorno a scelte visuali presenti nell'opera di Auber. Più in generale, nessuna immagine o collezione di stampe ha una circolazione pari a quella dei THCI. L'opera ha un costo certo elevato ed è destinata, nella sua integrità a proprietari facoltosi, ma il sistema di diffusione con la separazione delle tavole fece sì che le singole stampe circolassero all'interno di circuiti di minor prestigio e ciò lo si dimostra con la presenza di numerose incisioni sciolte custodite presso gli istituti di conservazione italiani. I THCI furono una produzione quasi totalmente francese, ma che in parte si appoggiò al contesto artistico italiano, dando vita a quella ibridazione culturale di cui è pregena la produzione italiana di quegli anni.

Di natura, per così dire, transnazionale sono le stampe di Giuseppe Pietro Bagetti. Nel 1793 l'architetto torinese venne inviato al seguito dell'armata del re di Sardegna impegnata contro i francesi a Nizza come ingegnere, occasione nella quale le sue abilità attirarono le attenzioni dello stato maggiore tanto da fargli guadagnare nell'agosto dello stesso anno «una paga giornaliera di sei lire» in quanto «nostro disegnatore di vedute e di paesaggi»²³². Il talento di Bagetti venne, ben presto, notato anche dai francesi una volta arrivati a Torino e, infatti, venne incaricato come *capitaine ingénieur géographe artiste* dell'Armata di Riserva, poi assegnato all'Armata d'Italia in quanto *artiste chargé d'exécuter les vues des sites les plus intéressants des principales affaires aux quelles la guerre va donner lieu* con compenso di 250 franchi²³³.

Lo stile di Bagetti è evidentemente molto legato alla tradizione del vedutismo cartografico dell'universo sabauda e anche quando si confronta con l'universo artistico francese – a partire dalla cooperazione con Bacler d'Albe – questo aspetto non venne mai meno. Come osservato da Gioannini, nei disegni di Bagetti non si ritrovano le grandi ed innovative abilità tattiche di Bonaparte, ma «elementi di quotidianità strategica propri della fine del XVIII secolo» e «situazioni in qualche modo tipiche che un esercito in campagna poteva in quel tempo incontrare»²³⁴. L'evento è rappresentato all'interno di uno spazio sproporzionato che, in effetti, lo sovrasta e quasi nasconde. La tavola XXXII

²³² *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Vol. 1, Torino, Società piemontese di archeologia e belle arti, 1963, p. 63.

²³³ P. Astrua, *Giuseppe Pietro Bagetti "disegnatore di vedute" e "peintre paysagiste"*, in *Giuseppe Pietro Bagetti pittore di battaglie. Vues des campagnes des français en Italie (1789-1796): i disegni delle campagne napoleoniche della GAM di Torino*, Torino, GAM, 2000, pp. 26-27.

²³⁴ M. Gioannini, *Le campagne d'Italia di Bonaparte attraverso i disegni di Bagetti: sguardo antiretorico e quotidianità strategica*, in *Giuseppe Pietro Bagetti pittore di battaglie*, cit., p. 16.

della raccolta di stampe sulle campagne francesi in Italia²³⁵, rappresentante la veduta del borgo di Castel-Pusterlengo, ha una tale sproporzione tra edifici e individui che pare quasi come se questi ultimi fossero inseriti forzatamente sulla scena. Lo stesso dicasi nel caso delle vicende relative al passaggio del ponte di Lodi (tav. XXXIV) o della rivolta della città di Pavia (tav. XLI), incisioni che ad uno sguardo disattento inducono ad una classificazione come vedute, mentre presentano al loro interno le più importanti scene storiche del periodo. Tuttavia, quello di Giuseppe Pietro Bagetti è un caso isolato rispetto alla produzione italiana del periodo che segue il filone francese o l'anglo-tedesco.



*Figura 30 – G. P. Bagetti, *Vue du bourg de Casal-Pusterlengo*,
RBM, Vol. EE 29, tav. 32*

²³⁵ RBM, Vol. EE 29. Si vedano al seguente link le altre stampe cui si fa riferimento nel testo:
<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/risultatoricerca.aspx?mode=1&openDetailMode=2>

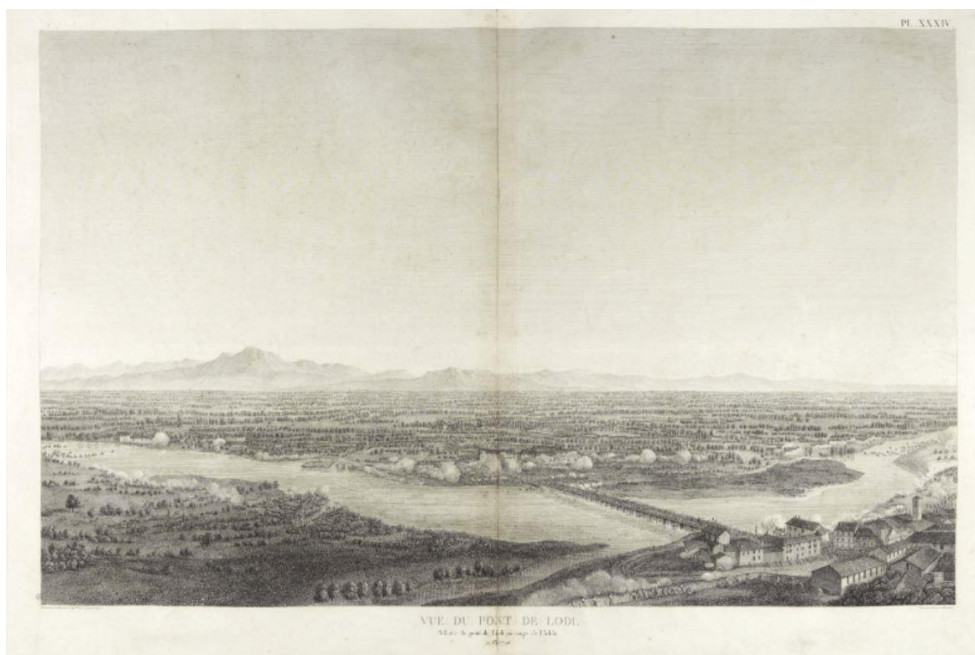


Figura 31 – G. P. Bagetti, *Vue du pont de Lodi*, RBM, Vol. EE 29, tav. 34

Un focus particolarmente rilevante rintracciabile all'interno dell'interno corpus nazionale è l'entrata dei francesi nelle città italiane attraverso alcune tra le più rappresentative delle porte. Le entrate in città sono, infatti, uno dei più forti strumento adoperato dalla propaganda filorivoluzionaria e, per questa ragione, risultano pregne di significati allegorici. Ne deriva un'alterazione dell'essenza del documento visivo da traccia della realtà dell'evento a traccia della realtà culturale in cui esso viene prodotto e diffuso. In effetti, durante il triennio 1796-1799 la penisola italiana venne coinvolta in una *guerre des estampes*, per citare l'espressione coniata da Christian-Marc Bosséno²³⁶, che non fece uso dell'immagine documentaria, ma che utilizzò i

²³⁶ L'espressione citata di Bosséno fa da titolo al seguente articolo: C. M. Bosséno, *La guerre des estampes. Circulation des images et des thèmes iconographiques dans l'Italie des années 1789-1799*, in «Melanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée» t. 102, n° 2, 1990, pp. 367-400.

canali della caricatura e dell'allegoria in ragione di una più immediata comunicabilità.

Tra le ultime scene rappresentate relative alla campagna d'Italia troviamo l'assedio e la conquista della città di Mantova, punto nevralgico nel controllo delle vie di comunicazione del lombardo-veneto e roccaforte cruciale della linea difensiva austriaca. Le operazioni sul Mincio durarono più di sei mesi – dal 31 maggio 1796 al 2 febbraio 1797 – e rappresentarono la definitiva disfatta degli austriaci in Italia. L'iconografia riconobbe ben presto il significato di queste battaglie, producendo «un reportage completo: carte topografiche; vedute della città e delle sue fortificazioni; assedio; battaglia di San Giorgio; blocco e resa definitiva»²³⁷. Non solo, poiché è riscontrabile anche «una ricca produzione anonima destinata ad un pubblico meno esigente» composta da «maioliche popolari [...], caricature [...], maioliche celebrative della resa e della capitolazione»²³⁸.

²³⁷ *L'Italia nella Rivoluzione, 1789-1799*, a cura di G. Benassati, L. Rossi, Casalecchio di Reno, Graphis Edizioni, 1990, p. 197.

²³⁸ *Ibidem*.



Figura 32 – C. Lasinio, Assedio di Mantova, RBM, A.S., Cart. m. 10-27



Figura 33 – Anonimo, Vista di Mantova dal Ponte di S. Giorgio, RBM, A. S., Cart. m. 10-39

II.1.5 Rivoluzione e Repubbliche a Roma e Napoli

Come si è detto, con la conquista di Mantova le vicende italiane presero una piega ben definita con la conclusiva affermazione dell'esercito francese nel Nord-Italia. Dal 1797 l'iconografia politica rappresentò pochissime scene storiche e neanche il trattato di Campoformio – che, come si vedrà nei prossimi paragrafi, ha un ruolo cruciale nella produzione caricaturale dell'intera penisola – cambiò il corso di questa dinamica. Per trovare delle serie di immagini rappresentanti episodi di quei mesi bisogna volgere l'attenzione verso sud, ovvero verso quei territori che si preparavano all'impatto con i francesi. Roma e Napoli furono, infatti, i centri produttivi di due serie di illustrazioni realizzate nel biennio 1798-1799 e che rappresentano due produzioni con un tasso di autonomia rilevante rispetto alle influenze delle coevi inglesi, francesi e tedesche.

La prima, prodotta a Roma in ambienti filoecclesiastici ripercorre gli episodi di vita di Pio VI ed è facile immaginare sia stata pensata come opera commemorativa per la morte del pontefice. Le tavole sono per lo più sciolte e da rintracciare nelle varie biblioteche italiane e francesi, per cui sommando i vari esemplari si arriva al numero di 20 incisioni. Quasi tutte furono disegnate da Jacques Beys, «autore sconosciuto ai repertori»²³⁹ – quattro di quelle ritrovate durante la ricerca furono, invece, disegnate da artisti italiani (Scotti, Agricola e Petroni) e ciò può far supporre, come ipotizzato da Roberta

²³⁹ *L'Italia nella Rivoluzione*, cit., p. 210. L'autore meriterebbe una ricerca più approfondita, poiché non si conoscono altre sue opere al di fuori del periodo rivoluzionario. Oltre alla serie di incisioni sulla vita di Pio VI, in cui è identificato come Giacomo, si conoscono altre stampe anglo-francesi sulla morte di Marat e di Robespierre. In tale occasione, il nome dell'autore è trascritto nella versione originale francese o in inglese. L'ipotesi più probabile è che si tratti del francese Jacques Beys, segnalato a Napoli nel 1779 dal diario di viaggio di de Saint-Quentin come componente di un gruppo di artisti francesi nella capitale borbonica. M. de Saint-Quentin, *Voyage d'Italie, par Lyon, Turin, Milan, Bologne, Florence, Rome, Naples, 1778-1779*, Parigi, BNF, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 3822, ff. 41-42.

Cristofori, la riedizione della serie con l'aggiunta di nuove tavole²⁴⁰ – e incise da numerosi dei più importanti incisori italiani del periodo: Petrini (sei), Poggioli (quattro), Bonato (quattro), Lazzarini (due), Mochetti (due), Carattoni (una), Campanella (una). L'intero corpus è divisibile in quattro grandi momenti, dall'incoronazione di Pio VI al rientro della salma in Roma.

La serie debutta con quattro scene antecedenti l'arrivo dei francesi in Italia e che collocano la Santa Sede al centro della rete diplomatica europea. Appare con evidenza l'intento degli autori dell'opera di lodare la predisposizione del pontefice nell'accogliere e nell'essere conciliante con tutti i capi di stato europei, dai cristianissimi Ferdinando VI di Napoli e Giuseppe II d'Austria alla sovrana ortodossa Caterina II di Russia. Non solo, le scene sono spesso presentate con i protagonisti intorno ad un tavolo nell'atto di concertare le politiche tra i due paesi e non nel presenziare a feste ed eventi di vita mondana.

²⁴⁰ *Ibidem.*



Figura 34 – G. Petri, *Incontro di Papa Pio VI con Ferdinando IV di Borbone e Maria Carolina di Asburgo Lorena*, MNSMN, inv. 00324378.

La seconda fase è quella della guerra coi francesi, anche se quest'ultima non è mai rappresentata. Si passa, infatti, velocemente dalla pianificazione militare al trattato di Tolentino e nelle scene successive all'ordine del Direttorio di lasciare una Roma ormai nelle mani dei repubblicani e, infine, alla partenza del pontefice dalla città. La figura di Pio VI non esce ridimensionata da questa grande sconfitta, nelle incisioni prevale un'aura di grande dignità intorno al pontefice nonostante il momento per lui terribile. Molti dei personaggi di contorno alle vicende vengono, al contrario, rappresentati in preda alle emozioni, dai cardinali in occasione della comunicazione dell'esilio ai pochi popolani accorsi per salutare la sua partenza da Roma.



Figura 35 – G. Petrini, *Ordine del Direttorio a Pio VI*, RBM, A. S., Albo H 8

Le terza fase della serie si ricollega alla prima e ripropone il tema della solida rete diplomatica costruita nel tempo da Pio VI. Dopo un primo momento di raccoglimento in cui il pontefice fa pellegrinaggio verso le spoglie di Santa Rosa in Viterbo, si installa prima in Toscana – dove incontra alcuni degli esautorati sovrani italiani, tra cui il granduca di Toscana Ferdinando III e il re di Sardegna Carlo Emanuele IV – e successivamente in Emilia – dove tra Bologna e Parma si reca al collegio di Spagna e incontra il duca di Parma Ferdinando I. Questa fase abbraccia un periodo di tempo che va dal febbraio 1798 all'aprile dell'anno successivo. In ogni occasione il pontefice viene trattato con grande con la grande riverenza da sempre accordata al vescovo di Roma da altri capi di stato. Se non che in quelle settimane il quadro geopolitico italiano era stato posto sottosopra e, a tutti gli effetti, quegli uomini non erano più

sovrani di nulla, ma tra loro concertavano già la fine dell'*anarchia* e la prima Restaurazione.

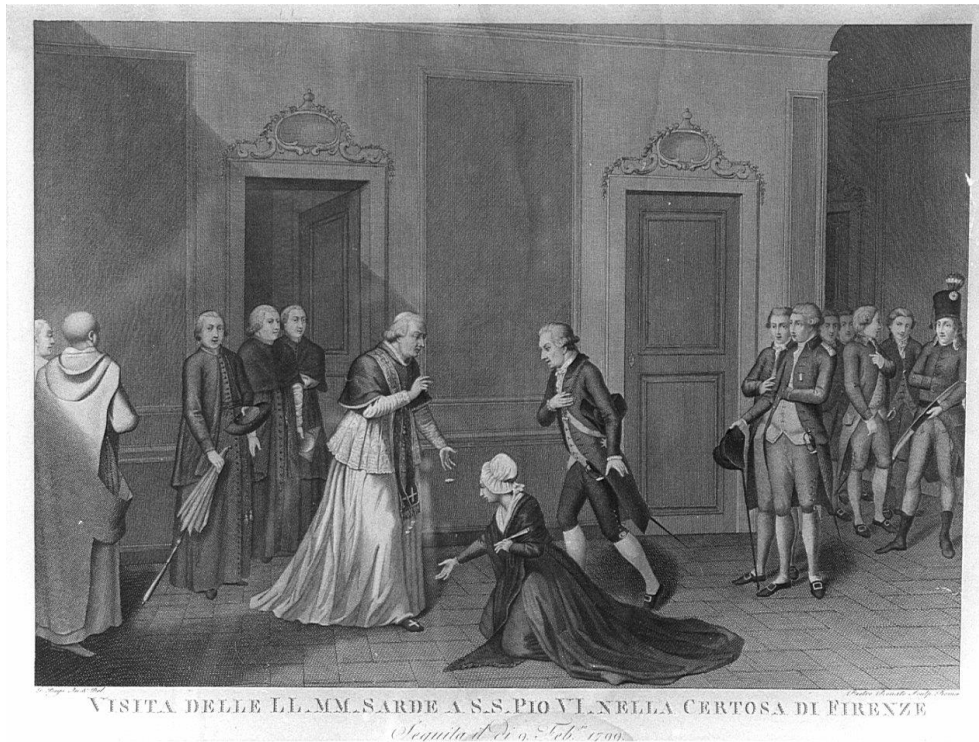


Figura 36 – P. Bonato, *Visita dei reali di Sardegna a Pio VI*, RBM, A.S., Albo H 8

Il 16 aprile del 1799 la situazione precipita. I francesi cambiano i programmi del pontefice e ne decretano la detenzione in Francia, cosiché Pio VI viene preso in arresto nei pressi di Piacenza dando il via alla fase finale della sua vita e dell'opera: il viaggio verso la Francia e la sua morte. La scena del 16 aprile è la prima in cui il pontefice appare vinto dagli eventi e la stessa immagine appare piena di pathos e sgombra di quella quiete che aveva caratterizzato le quattordici scene antecedenti. Pio VI appare da questo momento in poi in balia degli eventi. Il faticoso valico delle Alpi, rappresentato nella tavola successiva, minò pesantemente la sua salute, cosiché il passaggio nella città di Grenoble lo vede passivo, nel mentre la folla cittadina accorre a salutarlo. È ormai piena

estate ed il papa è agli sgoccioli dei suoi giorni. Il 28 agosto 1799 a Valence, sotto gli occhi di pochi cardinali e curiali, si spense il 250° pontefice della Chiesa Cattolica. Tuttavia, le vicende di Pio VI rappresentate nella serie di incisioni non si concludono con il decesso, il suo corpo divenne un problema politico molto serio per una Francia alla prese con il polverone interno del colpo di Stato del 18 brumaio. Pio VII, il successore al soglio pontificio, infatti, reclamò ben presto il rientro delle spoglie a Roma. Il 28 gennaio 1800, a pochi giorni dall'insediamento del Consolato fu celebrata a Valence la funzione mortuaria del defunto pontefice «ordinata dal Primo Console Bonaparte»²⁴¹. L'ultima incisione della serie di stampe romane presenta la scena del rientro a Roma del corpo di Pio VI – sempre specificando per ordine del primo console – nel febbraio del 1802. La serie di stampe romane presenta la vita di Pio VI come quella di un martire, che nonostante le virtù mostrate in campo diplomatico subì le offese e le vessazioni dei rivoluzionari francesi ed italiani. L'intero ciclo è destinato ad un pubblico certamente molto fedele alla religione cattolica in Italia come in Europa, come dimostra la presenza anche di singole unità presso i istituti di conservazione del vecchio continente.

²⁴¹ BNF, département Estampes et photographie, RESERVE QB-370 (51)-FT 4.



Figura 37 – G. Petrini, *Arresto di Pio VI*, RBM, A. S., Albo H 8



Figura 38 – G. Petrini, *Passaggio del San Bernardo di Pio VI*, RBM, A. S., Albo H 8



Figura 39 – G. Petrini, *Funerale di Pio VI a Valenza*, RBM, A. S., Albo H 8

Infine, l'ultima serie di immagini relative antecedenti la battaglia di Marengo è prodotta a Napoli ed inserita all'interno del volume anonimo *Memoria degli avvenimenti popolari seguiti in Napoli nel gennaio 1799*. Le edizioni conosciute risultano tutte anonime, per cui si è dibattuto e si continua a dibattere sull'identità dell'autore. La proposta più accreditata è quella di Emmanuele Palermo, il cui nome fu rivelato da Mariano D'Ayala per la conoscenza con lo stesso autore, e dallo stesso Palermo quando si riferisce ad una sua Memoria in un manoscritto conservato alla Biblioteca Nazionale di Napoli²⁴². Un'ulteriore possibilità è quella proposta da Flavia Luise che ha

²⁴² E. Palermo, *Colpo d'occhio su la condotta de' Patrioti durante la Repubblica Napoletana nell'anno 1799, e sopra quella di Ferdinando IV, tanto prima di essersi ritirato in Sicilia, durante il periodo di quella mal concegnata Repubblica, quanto dopo aver*

avanzato l'ipotesi che l'autore sia Gaetano Lotti²⁴³. Il volume presenta una serie di acquerelli che permette di ricostruire una storia della partecipazione popolare del popolo napoletano nelle settimane antecedenti la proclamazione della Repubblica napoletana. Si tratta di nove scene allegate al testo e realizzate verosimilmente per lo stesso volume, essendo inquadrare in dei margini appositi. L'edizione presa in considerazione per la ricerca è conservata presso l'Archivio del Museo Nazionale di San Martino di Napoli, dove giunse nel 1898 in seguito ad un acquisto dell'allora nuovo direttore Vittorio Spinazzola, già *Ispettore capo pei musei e gli scavi del regno*. Il direttore fece menzione dell'acquisto del volume in una relazione al Ministero della Pubblica Istruzione come la prima delle opere da lui acquisite con la volontà di fare partecipare l'istituto alle commemorazioni del centenario del 1799²⁴⁴.

Dell'opera ci sono note due edizioni: una del gennaio 1799 corredata da acquerelli e una dell'aprile dello stesso anno. Il volume conservato a San Martino è l'unica copia della prima edizione. Si tratta di un ottavo grande di bell'aspetto di 58 pagine, edito presso il cittadino Vincenzo Mazzola-Vocola²⁴⁵ a Napoli il giorno 4 della Repubblica Napoletana, ovvero il 27 gennaio 1799. Oltre ai nove acquerelli la Memoria ha anche due incisioni: un'allegoria della

ricuperato il suo Regno: descritto da E. P. da servire per intelligenza di coloro che leggeranno la storia di quella rivoluzione, Napoli, 1804-1849, p. 101.

²⁴³ F. Luise, *Mazzola, Vincenzo*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 72, Roma, Treccani, 2008, [http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-mazzola_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-mazzola_(Dizionario-Biografico)), Ult. Acc. 01/04/2021.

²⁴⁴ V. Spinazzola, *Il Museo Nazionale di San Martino negli anni dal 1898 al 1901: relazione a S. E. il Ministro della pubblica istruzione*, Napoli-Portici, Stabilimento Tipografico Vesuviano, 1901, p.18; Id., *Ricordi e documenti inediti della Rivoluzione Napoletana del 1799 conservati nel Museo Nazionale di San Martino*, in «Napoli nobilissima. Rivista di topografia ed arte napoletana», vol. VIII, fasc. VI-VII, 1899, pp. 81-98.

²⁴⁵ Stampatore rivoluzionario il cui figlio sarà anche condannato a morte il 18 gennaio 1800. F. Luise, *Mazzola, Vincenzo*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 72, Roma, Treccani, 2008, [http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-mazzola_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-mazzola_(Dizionario-Biografico)), Ult. Acc. 09/01/2020.

Repubblica ed un ritratto del generale Championnet. La pubblicazione della seconda edizione è menzionata nel numero del *Monitore* del 27 germile (16 aprile): «dal cittadino Saverio d'Onofrio editore della Gazzetta di Firenze e di Lugano a S. Liguoro e presso tutt' i dispensatori delle medesime si trovano vendibili i seguenti libri: [...] *Memoria degli avvenimenti popolari seguiti in Napoli in Gennaio 1799* in forma piccola da potersi accludere in lettere. Grana cinque»²⁴⁶. La ristampa – un diciottesimo di 70 pagine con un testo pressoché identico – è destinata ad una circolazione ampia, come dimostrano sia il prezzo che la forma. Il testo è pressoché identico tra le due edizioni.

Gli acquerelli sono delle opere di un certo pregio, vi è, infatti, cura del dettaglio ed un'attenzione ai particolari degli edifici, delle persone e delle scene rappresentate tanto da lasciar supporre una partecipazione diretta del disegnatore agli eventi. Per quanto riguarda il disegnatore purtroppo non si hanno informazioni. Spinazzola azzardò l'ipotesi che si potesse identificare in Carlo Vanvitelli l'autore, tuttavia, alla luce anche della lettera del Vanvitelli inviata a Ferdinando IV sembra improbabile un suo coinvolgimento così attivo nella Repubblica²⁴⁷. Un'ulteriore ipotesi è che il disegnatore fosse tra i giovani allievi dell'Accademia delle arti, che, come affermato da Tischbein, parteggiarono in gruppo per la rivoluzione²⁴⁸. La mancata firma permette di

²⁴⁶ *Il Monitore napoletano del 1799*, a cura di M. Battaglini, Napoli, Guida, 1999, p. 460.

²⁴⁷ V. Spinazzola, *Ricordi e documenti inediti*, cit., p. 83. Nella lettera Carlo Vanvitelli confermò la personale fedeltà alla corona dopo i fatti del 1799 e si candidò alla carica di Primario del S. R. Consiglio. Il testo venne trascritto da Croce – sotto nome di Don Fastidio – nel saggio *L'architetto Carlo Vanvitelli nel 1799*, in « Napoli nobilissima. Rivista di topografia ed arte napoletana », vol. IX, fasc. IV, 1902, p.64.

²⁴⁸ J. H. W. Tischbein, *Napoli 1799*, estratto dalle *Mie Memorie*, a cura di M. Spagnoli e R. Ariola, con uno scritto di B. Croce, Napoli, Istituto italiano per gli studi filosofici-La città del sole, 1999.

riflettere sul precario equilibrio della neonata Repubblica, tale da consigliare ad autori e disegnatori di celarsi nell'anonimato.

La fortuna degli acquerelli nei secoli a venire è stata altalenante, ma mai sufficiente rispetto al loro valore effettivo. Al contrario, quella del testo fu maggiore poiché fu accluso – in particolare la seconda stampa – da Dumas ai *I Borboni di Napoli*²⁴⁹. La prima edizione, con annessi gli acquerelli, conobbe l'oblio sino al 1899, quando venne organicamente ripresa nell'Albo del centenario della Repubblica di Croce, Ceci, D'Ayala e Di Giacomo. Nel Novecento gli acquerelli conobbero una nuova stagione di disinteresse, vennero al più utilizzati come illustrazioni, com'è il caso di Atanasio Mozzillo nella sua *La sirena inquietante* o nell'albo del bicentenario edito da De Rosa nel 1999. Un primo, ma poco analitico studio è stato proposto da Ileana Creazzo Pastorelli nel catalogo della mostra *Da Sud. Le radici meridionali dell'Unità d'Italia* in occasione del centocinquantesimo della nascita del Regno d'Italia²⁵⁰.

Le vicende riprodotte vanno dal 20 dicembre 1798 al 27 gennaio 1799. Il soggetto principale sono le manifestazioni popolari avvenute in quel mese ed il tema dei disegni è il carattere irruento e minaccioso della plebe. Quest'ultima fu capace di dare vita a momenti di vera anarchia ben descritta dalle prime cinque scene in cui i lazzari assumono autorità dal sovrano, attuano i primi

²⁴⁹A. Dumas, *I Borboni di Napoli. Documenti in appoggio dei primi quattro volumi, 1734-1800*, Napoli, 1862, pp. 73-112.

²⁵⁰ *La Rivoluzione Napoletana del 1799. Illustrata con ritratti, vedute, autografi ed altri documenti figurativi e grafici del tempo*, a cura di G. Ceci, B. Croce, M. D'Ayala, S. Di Giacomo, Napoli, Ditta A. Morano e figli, 1899; A. Mozzillo, *La sirena inquietante: immagine e mito di Napoli nell'Europa del Settecento*, Napoli, ci.esse.ti, 1983; *Napoli e la Repubblica del '99. Immagini della rivoluzione*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 13 dicembre 1989-28 gennaio 1990, Napoli, De Rosa, 1989; I. Creazzo Pastorelli, *Acquerelli*, in *Da Sud. Le radici meridionali dell'Unità nazionale*, a cura di L. Mascilli Migliorini, A. Villari, catalogo della mostra omonima, Napoli, Palazzo Reale, 30 settembre 2011- 15 gennaio 2012, Milano, Silvana, 2011, scheda n. 2.4.

omicidi, recuperano le armi necessarie a fronteggiare l'esercito francese, catturano e giustiziano i possibili giacobini.

Più in dettaglio, la prima scena (Fig. 40) si produce al Largo di Palazzo con i lazzari stipati sotto il balcone del Palazzo Reale dov'è la famiglia reale, in attesa di ottenere licenza di poter dare il via alla furia antigiacobina. Tra la massa a cavallo vi è Francesco Pignatelli nell'atto di parlare ai presenti per sedare nel momento la folla in continuo accrescimento preservandone il carattere di fedeltà alla corona. Figure femminili e di fanciulli compiono azioni secondarie, andando a donare all'evento quell'aurea di realismo che il solo palcoscenico, con la piazza, il Palazzo Reale, la statua e la fontana del Gigante ed il Vesuvio sullo sfondo, non sarebbe stato in grado di registrare.



Figura 40 – Anonimo, Pignatelli parla ai napoletani, MNSMN, Memoria degli avvenimenti popolari seguiti in Napoli, Tav. 1.

La seconda tavola, del 21 dicembre 1798, offre l'immagine di una folla che ha scatenato il suo furore, mietendo in Antonio Ferreri, un corriere di gabinetto romano, la prima vittima della città di Napoli. Questa scena offre molti dettagli sull'accaduto: la resa del luogo dove il malcapitato venne colto nell'atto di raggiungere la nave di Nelson ed ucciso. La chiesa di Porto Salvo domina la scena, alla sinistra una moltitudine di individui sopraggiunge attraverso un'ampia via – l'odierna Via Marina – mentre sulla destra si intravedono alcune navi, di cui una forse dell'ammiraglio Nelson. Molte persone, dalle finestre e balconi dei palazzi o dai tetti della chiesa, osservano il corpo di Ferreri trascinato dai popolani armati; tra loro qualcuno festeggia il “bottino” e inoltre, si notano «due individui con berretto piumato, forse degli inglesi, che additano la tragica scena»²⁵¹.

L'armistizio coi francesi del 12 gennaio e l'arrivo dei francesi da Capua il 14 dello stesso mese offrono alla folla il pretesto per un'ulteriore azione sovversiva, rappresentata nel terzo acquerello: l'assalto al Castel Nuovo, alla ricerca di armi e attirati dal saccheggio di beni. La folla ritratta dal disegnatore ha dei connotati sensibilmente diversi da quella delle giornate di dicembre; difatti, viene presentata come un assembramento equipaggiato, in cui la casualità della sommossa ha lasciato il passo ad un'organizzazione armata ben visibile. I bastioni ed il castello sono resi con una prospettiva essenziale, su quest'ultimo domina «il bianco stendardo reale, che la plebe volle subito inalberato»²⁵². Quest'assalto alla mole angioina sembra ricalcare l'evento della presa della Bastiglia, dunque la requisizione di armi ed il saccheggio. La sostanziale differenza, però, si configura nella motivazione lealista e controrivoluzionaria dei lazzari. Questa nuova massa armata, arrogandosi il

²⁵¹ V. Spinazzola, *Ricordi e documenti*, cit., p. 86.

²⁵² *Ivi*, p. 88.

ruolo di forza di polizia, vaga per le vie della città alla ricerca dei nemici del Re al fine di saccheggiare le loro case e di condurli nelle prigioni o alla morte.

La quarta scena, del 17 gennaio 1799, mostra il passaggio della carrozza di Giuseppe Zurlo, direttore delle finanze, attraverso le vie di Napoli, in particolare in piazza San Gaetano (Fig. 41). Questo disegno da un punto di vista estetico è, per distacco, il migliore presente sulla Memoria, in ragione di una resa magistrale della prospettiva della piazza e dei monumenti che ci offre lo spaccato urbano di uno dei luoghi centrali della storia della città. Sulla scena sono riprodotte diverse folle: c'è il conglomerato urbano dei lazzari, ma vi sono anche molti altri armati che festeggiano ed insultano il "giacobino". Significativa, anche, la nutrita presenza di spettatori: popolani e borghesi osservano l'evento, chi dalle scale della Basilica di San Paolo Maggiore, chi dai balconi, chi stipato tra la Basilica ed il Campanile di San Lorenzo Maggiore, finanche chi ha guadagnato nella statua di San Gaetano una posizione privilegiata sulla scena; fanciulli, donne e altri soggetti accorrono da ogni dove partecipando con grida alla cattura di Zurlo.



Figura 41 – Anonimo, *La folla requisisce Giuseppe Zurlo*, MNSMN, *Memoria degli avvenimenti popolari seguiti in Napoli*, Tav. 4.

Due giorni dopo, la ferocia impulsiva dei lazzari compiva un ulteriore atto increscioso che inasprì sensibilmente il rapporto tra la plebe e i patrioti e dunque i francesi: i fratelli Filomarino vennero sequestrati e fucilati nei pressi del porto. Nel disegno si ritrova l'accuratezza urbanistica del precedente acquerello, la presenza della lanterna del molo e dell'edificio dell'Immacolatella permettono di collocare con facilità il luogo del porto palcoscenico dell'evento.

Il sesto acquerello (Fig. 42) apre la seconda fase di queste giornate: siamo al 23 gennaio e le truppe francesi guidate da Championnet prendono contatto con i lazzari napoletani. Con l'arrivo delle armate alle porte della città gli acquerelli presenti nella *Memoria* diventano scene commemorative dell'azione francese. L'acquerello lascia trasparire un'aurea di sacralità che si dipana intorno alle sei compagnie di granatieri francesi che attraversano il ponte della Maddalena e che avanzano disciplinate contro l'assembramento della

plebe napoletana confusa, in fuga e in armi su di un tappeto di caduti. L'architettura essenziale dona ulteriore epicità alla scena ed ai soldati di Championnet che marciano profeticamente tra le macerie ed i fumi che si ergono dagli edifici saccheggiati e bombardati.



Figura 42 – Anonimo, Battaglia del ponte della Maddalena, MNSMN, Memoria degli avvenimenti popolari seguiti in Napoli, Tav. 6.

Nelle ultime tre scene la città appare ormai quietata grazie alla condotta dei soldati francesi. La settima tavola, con la stessa data della precedente, mostra l'accampamento dei francesi al largo delle Pigne. La città appare depurata per via della collaborazione con le truppe transalpine, la serenità regna sovrana e cancella la paura e le tribolazioni del furore e dei saccheggi perpetrati dai lazzari.

Ne deriva un clima di armonia che parte dallo stato maggiore della neonata Repubblica e arriva anche alla città. Armonia ben rappresentata dal ballo dei patrioti nella Certosa di San Martino del 24 gennaio 1799, organizzato

per festeggiare la fine delle ostilità sancita fra Championnet ed i capi-lazzaro (Fig. 43). Il Colle di San Martino con il Castel Sant'Elmo furono una sede di importanza capitale per i rivoluzionari poiché da lì nel corso della battaglie di gennaio, poterono usare i cannoni contro chi si frapponeva all'arrivo dei francesi. Una volta instaurata la Repubblica ed erta la prima bandiera tricolore, il possesso del colle permetteva loro di controllare la città. Questa è l'unica scena d'interni, e offre diversi spunti di riflessione altrimenti non manifestabili, su tutti la partecipazione dei religiosi agli eventi. Nella scena è loro destinato un ruolo secondario, quasi come se venissero privati dei propri spazi e privilegi. Nell'ultimo acquerello la città appare redenta e accompagna con gioia Championnet nel tragitto che lo porta all'instaurazione del governo provvisorio il 27 gennaio 1799, giorno di uscita del volume.



Figura 43 – Anonimo, Ballo dei patrioti, MNSMN, Memoria degli avvenimenti popolari seguiti in Napoli, Tav. 8.

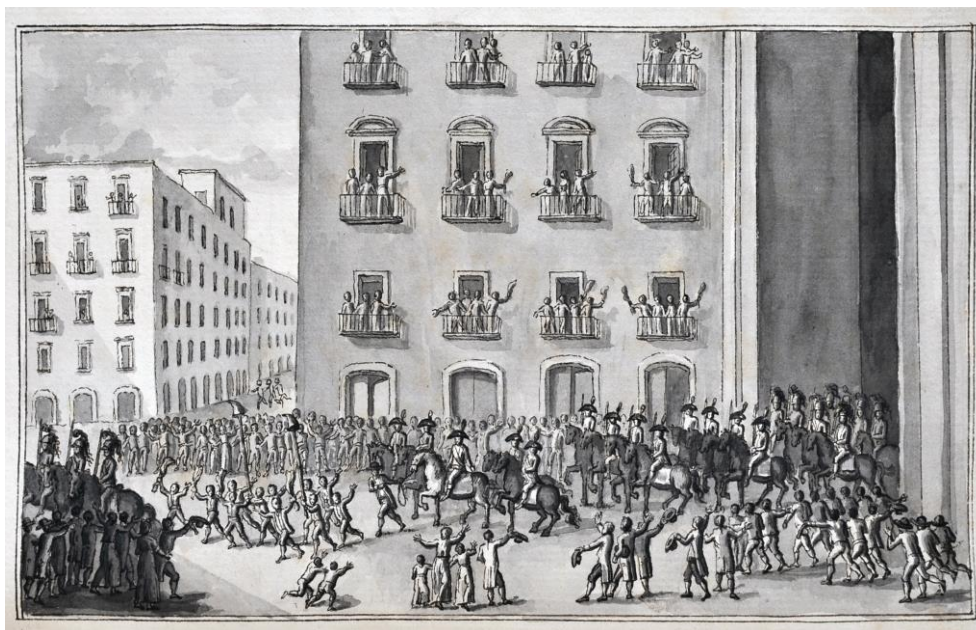


Figura 44 – Anonimo, *Il passaggio Championnet attraverso Port'Alba*, MNSMN, *Memoria degli avvenimenti popolari seguiti in Napoli*, Tav. 9.

Gli acquerelli presentano una serie di convenzioni e spunti di riflessione che vale la pena approfondire. Il messaggio che l'opera vuole trasmettere è che le truppe francesi – portatrici degli ideali democratici – abbiano messo fine ai tumulti delle plebe nati anche grazie alle azioni di Ferdinando IV. Nei disegni il caos iniziale lascia il posto all'armonia repubblicana con un momento di catarsi e forte pathos che è quello dello scontro tra i lazzari e l'esercito francese. Le scene sono costruite come se si svolgessero su palcoscenici teatrali, ossia con un grande spazio nella parte superiore ed una scenografia urbana molto realistica alle spalle dell'evento²⁵³. Vi è una discreta presenza di spettatori, affacciati ai balconi o di lato nelle strade, che rafforza l'idea di eventi che fecero della propria mediatizzazione – cioè della diffusione e amplificazione del

²⁵³ Appare ugualmente valida l'argomentazione proposta riguardo i THRF in P. de Carbonnieres, *Prieur. Les Tableaux Historiques de la Révolution française*, Collections du Musée Carnavalet, Parigi, Paris musées, 2006, pp. 53-56.

proprio messaggio o racconto attraverso i mezzi d'informazione²⁵⁴ – del farsi spettacolo, un momento fondamentale. Il resoconto dell'autore e del disegnatore è fin troppo ottimistico, l'idillio non durerà che poche settimane. Le problematiche politiche, unite a quelle di ordine pubblico, della Repubblica non permisero una possibile prosecuzione della Repubblica e, di conseguenza, di questi acquerelli.

II.1.6 Insorgenze e riconquista controrivoluzionaria

Il processo di riconquista del 1799 da parte dei sovrani italiani non fece un largo uso del genere delle scene storiche dedicandosi principalmente a quello allegorico-caricaturale. Tuttavia, è possibile ritrovare alcuni episodi locali per cui vennero costruite piccole serie di stampe storiche. Uno dei più fortunati è la cacciata dei francesi dalle città toscane. Nel maggio 1799 la città di Arezzo per prima si rende protagonista di un'insurrezione contro la Guardia Nazionale e la Guarnizione Gallo-Cisalpina²⁵⁵. Giovan Battista Cecchi incise, su disegni di Ermini da Arezzo, in quegli stessi mesi cinque stampe che valorizzavano l'azione degli aretini. Le scene, sebbene realizzate come una produzione storica, contengono al loro interno una ben visibile simbologia allegorica che va dall'abbassamento della bandiera tricolore, all'esposizione delle immagini del *Viva Maria* e del Granduca con la consorte alla presenza di tre angeli nella scena del combattimento nella piazza di Arezzo (Fig. 45). Inoltre, anche in questo caso la resa degli spazi urbani è piuttosto ricercata nel tentativo di ben identificare lo spazio nel quale gli eventi andavano svolgendosi anche se tuttavia con maggiore

²⁵⁴ http://www.treccani.it/vocabolario/mediatizzazione_%28Neologismi%29/ Ult. Acc. 01/04/2021.

²⁵⁵ Si veda A. M. Rao, *L'età rivoluzionaria e napoleonica, in Arezzo in età moderna*, a cura di Irene Fosi, Renzo Sabbatini, Giulio Firpo, Roma, Giorgio Bretschneider, 2018, pp. 27-44.

enfasi in determinati edifici, come il duomo di Arezzo nella citata stampa di Cecchi.

Dopo Arezzo, è il turno di Cortona, di Livorno e, infine, nel luglio 1799 di Firenze. Qui, nonostante il dominio francese sia durato poco, la reazione antigiacobina assume i toni del massacro e del saccheggio. Un'incisione di Carlo Lasinio (Fig. 46) mostra la furia iconoclasta dei controrivoluzionari fiorentini intenti a bruciare in un grande fuoco i simboli repubblicani – oltre a distruggere le statue installate nella Loggia dei Lanzi – emulando lo stesso registro rivoluzionario del bruciamento dei simboli dell'Antico Regime.



Figura 45 – G. B. Cecchi, *Combattimento sulla piazza del Duomo di Arezzo*, RBM, A. S., Cart, m. 12-31.



Figura 46 – C. Lasinio, *Incendio emblemi repubblicani a Firenze*,
RBM, A. S., Cart. m. 12-40

Con la battaglia di Marengo, il 14 giugno 1800, si conclude la carrellata di scene storiche prese in considerazione in questa ricerca. Dopo Marengo la storia d'Italia ed europea prende una piega diversa e l'iconografia con essa diventa meno caotica e più strutturata in percorsi comuni. La battaglia di Marengo consegna alla Francia ed all'Europa la consacrazione di Napoleone Bonaparte. La produzione iconografica su questa battaglia è immensa e si protrae nel secolo a venire. I THCI presentano l'immagine di un generale di natura diversa da quella umana (Figg. 47-48) , la cui figura è circondata da un'aurea di religiosità, ma su questo si rimanda al paragrafo II.5, poiché il disegno di Carle Vernet afferisce più ai canoni della mitologia che a quella della storia.



*Figura 47 – J. Duplessi-Bertaux, *Bataille de Marengo*, THCI, Tav. 32*



Figura 48 – dettaglio fig. 47

II.2 Usi e consumi delle immagini allegoriche

II.2.1 Allegorie politiche, temi e problemi

Uno dei campi più fortunati nella produzione iconografica italiana è quello dell'allegoria. Lo studio di questo genere di tracce è ben complesso, poiché la loro genesi è pregna di riferimenti alla cultura d'Antico regime e al neoclassicismo settecentesco. Più in generale, è possibile tracciare un legame tra lo sviluppo dello Stato moderno in Europa e la ricomparsa, o ripensamento, delle allegorie. Un passaggio significativo nell'elaborazione delle allegorie è costituito dai lavori di Cesare Ripa, il quale, a cavallo tra XVI e XVII secolo, mise in stampa un dizionario allegorico molto vasto che costituì per i suoi contemporanei e per i suoi successori un testo cui fare necessario riferimento. Fu solo durante il XVIII secolo, per via delle spinte neoclassiche, che vennero mosse le prime critiche all'*Iconologia* di Ripa. In quegli anni, infatti, andarono imponendosi nella produzione artistica europea due novità: i modelli classici e l'immaginario massonico.

Durante il Settecento, inoltre, le allegorie travalicarono i confini tra arti minori e grande arte e, difatti, risultano presenti massicciamente in una variegata tipologia di supporti iconografici. Per questa ragione, Maurice Agulhon le definì – nell'introduzione al primo saggio sull'iconografia della Marianna francese – un soggetto frontiera, o *no man's land*, della storiografia in quanto punto di convergenza tra arti volgari e una storia degli strumenti politici secondari²⁵⁶. Secondo lo storico francese il discorso politico iniziò a mutare con l'avvicinarsi della Rivoluzione francese abbracciando un ecosistema comunicativo molto

²⁵⁶ M. Agulhon, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789-1880*, Parigi, Flammarion, 1979, p. 10.

ampio, comprendente parlato, scritto e figurato. Non è scorretto affermare, quindi, che le allegorie costituirono per l'epoca il principale strumento di comunicazione politica, più pervasivo delle scene storiche o delle caricature, poiché presenti nella vita quotidiana in misura ben maggiore di queste ultime²⁵⁷.

Le allegorie risultano essere il campo di minor aderenza tra la produzione francese e quella italiana, la quale si collega maggiormente alla raffigurazione ideale dell'Italia nell'età moderna. In effetti, come scrive Fernando Mazzocca, questo genere artistico è soggetto ad una «catena di trasformazioni [...] il cui inizio, rispetto al triennio rivoluzionario va anticipato all'età delle riforme illuministiche»²⁵⁸. Il riferimento è alle allegorie delle nazioni che, in Italia come in Francia, Gran Bretagna e Germania, parteciparono vivacemente ai discorsi nazionali nei secoli XVIII e XIX. Come, inoltre, osservato da Banti e Bizzocchi «nella sua forma più radicale, l'immagine della nazione come gruppo di discendenza viene tradotta nell'idea di un carattere fondamentalmente razziale della comunità»²⁵⁹.

L'iconografia ripiana dell'Italia, ancora molto in voga nel Settecento, propone il canone della donna turrata in riferimento al ruolo delle città nella storia italiana. Tuttavia, con questa immagine nobile – emblema del primato culturale italiano sull'Occidente – non viene identificata una nazione politica a tutto tondo²⁶⁰. Verso la metà del secolo iniziò a farsi largo una nuova immagine

²⁵⁷ Si deve all'opera di Vovelle il rilievo dato al ruolo dell'arte popolare nella diffusione di manufatti artistici rivoluzionari, molto spesso di natura effimera. Si veda M. Vovelle, *Immagini e immaginario nella storia*

²⁵⁸ F. Mazzocca, *L'iconografia della patria tra l'età delle riforme e l'Unità*, in A. M. Banti, R. Bizzocchi, a cura di, *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, Roma, Carocci, 2010, p. 89.

²⁵⁹ A. M. Banti, R. Bizzocchi, *Introduzione*, p.17.

²⁶⁰ E. Irace, *Costruzione dell'identità nazionale italiana*, in *L'Italia immaginata. Iconografia di una nazione*, a cura di G. Belardelli, Venezia, Marsilio Editori, 2020, pp. 111-129.

di Italia, che ebbe, poi, gran fortuna durante il periodo risorgimentale: una donna sconfortata, derisa e spogliata dei suoi beni²⁶¹. In entrambi i casi, l'allegoria della penisola ricalca la scelta di genere in linea con le grandi monarchie europee e sulla quale hanno riflettuto, tra gli altri, Agulhon e Belardelli nelle introduzioni dei propri saggi. Il primo, ascrivendo alla «*prépondérance masculine*» della cultura occidentale il designare le donne «*aux rôles subalternes d'objets*»²⁶². Il secondo, quarant'anni dopo, alludendo agli attributi associati al ruolo femminile nell'età moderna, come ad esempio il ruolo nell'ambito domestico con la procreazione e la cura dei figli della patria, nel matrimonio (e divorzio) tra sovrano e nazione²⁶³, nell'essere oggetto di desiderio sentimentale e sessuale di cui impadronirsi e, soprattutto, difendere. A ciò, va ad aggiungersi la predisposizione linguistica delle lingue latine nel classificare le virtù, nella maggioranza dei casi, al femminile.

La produzione allegorica del decennio 1789-1799 si iscrive all'interno del *continuum culturale* dell'età moderna, sebbene non costituisca un corpus omogeneo. Infatti, nel giro di pochi anni l'immagine della Rivoluzione e delle sue virtù principali subì numerosi avvicendamenti, passando da segni grafici molto semplici nelle intestazioni da lettera e documenti ufficiali dei primi anni ad una maggiore complessità negli anni del Direttorio. La fonte grazie alla quale è possibile seguire questo percorso è il catalogo delle allegorie di Humbert François Gravelot e Charles Nicolas Cochin, pubblicato con cadenza annuale a Parigi con il titolo *Iconologie par Figures ou Traité complet des Allégories, Emblèmes &c. Ouvrage utile aux Artistes, aux Amateurs, et pouvant servir à*

²⁶¹ L'Italia cui si fa riferimento è incisa sulle antiporte delle *Antiquitates Italicae Medii Aevi* di Ludovico Antonio Muratori. *Ivi*, p.113.

²⁶² M. Agulhon, *Marianne au combat*, cit. p.7.

²⁶³ In alcuni casi l'allegoria presenta, infatti, una «diarchia iconografica» tra nazione e sovrano. G. Belardelli, *Introduzione. Una storia per immagini*, in *L'Italia immaginata*, cit., p.11.

l'éducation des jeunes personnes. Agulhon ha identificato tre fasi di vita della Marianne francese: la prima va dalla presa della Bastiglia alla caduta della monarchia francese, la seconda sino al Termidoro e la terza negli anni del Direttorio.

Durante il primo triennio 1789-1792 l'immagine della Libertà divenne sempre più preminente rispetto alle altre. Di essa si conoscono due versioni, una giovanile, animata e con berretto frigio, l'altra vestita all'antico e dall'aria più seria e calma²⁶⁴. La seconda fase, dal 1792 al 1794, vide l'incedere di una guerra culturale dei repubblicani contro gli esponenti dell'antico regime tramite la sostituzione di simboli e la costruzione di una nuova educazione delle masse popolari. Da questo momento in poi le allegorie assunsero un valore ancora maggiore; il volto del re e gli emblemi della monarchia vennero, infatti, sostituiti con quelli della Libertà e della Repubblica. La nuova effigie dello Stato, ovvero la libertà con berretto frigio su di una picca ed il fascio littorio nell'altra mano, venne presentata alla Convenzione dall'abbé Grégoire nel dicembre 1792²⁶⁵. Con il Direttorio l'allegoria della Libertà venne depotenziata in valore ed affiancata alle altre virtù della Rivoluzione, rappresentate spesso come attributi della Repubblica. In quegli anni si verificò un ulteriore cambiamento, le allegorie divennero sempre più complesse e iniziarono a personificarsi nelle mani dei generali e politici francesi più in vista.

Nel caso italiano, l'immagine della libertà si trovò a confrontarsi con quella tradizionale della donna turrata. L'unione di queste due allegorie fece sì che con Italia si andasse «a simboleggiare non più soltanto una comunità culturale ma l'idea di una nazione politica da costruire sulla base dei valori repubblicani di matrice francese»²⁶⁶. Durante il triennio repubblicano «l'Italia

²⁶⁴ M. Agulhon, *Marianne au combat*, cit., pp.25-27.

²⁶⁵ *Ivi*, pp.28-33.

²⁶⁶ G. Belardelli, *Introduzione*, cit., p. 20.

diventò uno dei più originali luoghi di elaborazione di iconografie politiche d'Europa» in quanto fertile laboratorio della pedagogia politica rivoluzionaria, che fece dell'uso politico delle immagini uno degli strumenti principali con il quale raggiungere «un pubblico trasversale, formato anche da analfabeti»²⁶⁷. Tuttavia, se da un lato la donna turrita venne utilizzata saltuariamente dai rivoluzionari a fronte dell'allegoria della Libertà, il campo controrivoluzionario ne recuperò la simbologia e il significato nella propaganda patriottica contro i francesi e gli italiani rivoluzionari. Venne esaltata, cioè, l'idea di una Italia «consolidata prima dell'invasione francese, [...] patria delle arti e delle lettere aggredita dagli invasori stranieri e [...] abbandonata dagli italiani che, per opportunismo o viltà, non l'avevano difesa»²⁶⁸.

L'insieme della produzione allegorica italiana può essere diviso in due grandi filoni: le scene allegoriche e le vignette per monete e documenti ufficiali.

II.2.2 Scene allegoriche

Il mondo delle allegorie, insieme a quello delle caricature, si rivela quello in cui la *guerre des estampes* infuriò con maggior intensità. Nella penisola italiana questi due generi molto spesso vennero a combinarsi formando uno stile ibrido e originale rispetto al contesto europeo. Tra le circa sessanta immagini che fungono da corpus di questo paragrafo ci sono alcune che hanno connotati caricaturali, sebbene siano principalmente ascrivibili all'universo della rappresentazione allegorica; va premesso, quindi, che la quasi totalità di tali caricature allegoriche sono prese in esame nel capitolo successivo. Quello dell'allegoria è, inoltre, uno dei pochi generi in cui la produzione rivoluzionaria e quella reazionaria si attestano ad un livello quantitativo pressoché equivalente

²⁶⁷ E. Irace, *Costruzione dell'identità nazionale italiana*, cit., pp. 116-117.

²⁶⁸ *Ivi*, pp. 120-121.

durante il decennio 1789-1799²⁶⁹. Alla stregua delle scene storiche, la produzione di allegorie e scene allegoriche segue l'andamento delle campagne militari francesi in Italia, e poi della nascita e caduta delle Repubbliche sorelle. È possibile osservare, infatti, la predominante circolazione di rappresentazioni filorivoluzionarie – intermezzata da poche scene allegoriche controrivoluzionarie – sino al 1797, per poi arrivare al 1799, anno in cui queste scompaiono a fronte di un'inondazione di immagini allegoriche reazionarie.

Più nel dettaglio, la produzione filorivoluzionaria può essere divisa in tre filoni: la celebrazione delle vittorie militari, la formazione dei nuovi assetti politici delle città e una produzione allegorica tradizionale. Le allegorie per le vittorie militari riguardano principalmente la campagna del 1796 e la vittoria contro i veneziani. Nel primo caso la figura del generale Bonaparte è predominante tanto che il generale corso risulta essere il tramite grazie al quale l'Italia raggiunge la Libertà e la Democrazia.

²⁶⁹ Il corpus in esame è composto da 21 immagini rivoluzionarie, 22 controrivoluzionarie e 4 (+14) di origine neutrale. Le incisioni provengono dalla RBM, dal Museo Correr di Venezia, dalla SNSP e dalla BNF.



Figura 49 – Anonimo, *Allegoria di Bonaparte protettore della Democrazia*,
RBM, A. S., Cart. M 10-61

Un acquerello anonimo prodotto a Milano nel 1796 rappresenta un gruppo di figure allegoriche sulle quali campeggia Bonaparte incoronato dalla gloria (Fig. 49). Il generale francese, armi alla mano, accompagna l'allegoria della Democrazia, disegnata senza elementi distintivi se non l'abito all'antica. Rispetto alla produzione francese, nelle scene allegoriche italiane fu l'allegoria della Democrazia ad essere raffigurata maggiormente rispetto a quella della Libertà – il discrimine tra le due è sostanzialmente la presenza del berretto frigio su picca e del fascio littorio – e tale scelta è adducibile al piano iconografico del Direttorio per cui la Libertà occupava una posizione non più di assoluto rilievo. La scena presenta, inoltre, le allegorie degli sconfitti; quindi, l'Aristocrazia riversa a terra ai piedi della Democrazia e dietro di lei Invidia ed Ignoranza,

mentre ai piedi dei soldati francesi è presente anche il leone veneziano riverso. È molto interessante, inoltre, la presenza di uno dei simboli più forti della propaganda simbolica repubblicana: l'albero della libertà. Posto in una posizione marginale ma ben evidente, esso è coronato dai simboli rivoluzionari per eccellenza e raccoglie intorno a sé un gruppo eterogeneo di italiani che festeggiano la libertà. Questa stampa presenta un quadro allegorico abbastanza complesso, dal quale la propaganda rivoluzionaria si allontanò presto per abbracciare rappresentazioni più essenziali e comprensibili. Tale svolta rientra nel quadro di popolarizzazione della produzione iconografica che utilizzò l'allegoria per sostituire gli emblemi dell'Antico Regime con la nuova simbologia rivoluzionaria. In quest'ottica di produzione sono da classificare due scene allegoriche prodotte sempre a Milano nel 1796. La prima (Fig. 50) di composizione neoclassica, presenta il generale francese che accompagna un'Italia che, abbandonati gli abiti d'Antico Regime e svelata la vista, osserva una statua allegorica della libertà seduta con in una mano il berretto frigio e nell'altra il fascio littorio e una corona di lauro ed ai cui piedi compaiono i simboli spezzati della schiavitù. La seconda (Fig. 51), rappresenta l'Italia – non più turrita, ma con la sola cornucopia – mentre posa una corona di lauro su di un busto di Bonaparte «al cospetto della Giustizia e del Diritto»²⁷⁰, attributi cari al generale francese. La dedica a Bonaparte è rafforzata dai versi in didascalia che cantano l'arrivo di un nuovo ordine sull'Italia. In conclusione, la loro presenza presso numerosi istituti di conservazione italiani ed esteri attesta come queste due stampe fossero state costruite per avere un'ampia circolazione così da inserirsi nelle diverse espressioni della propaganda filorivoluzionaria.

²⁷⁰ *L'Italia nella Rivoluzione 1789-1799*, a cura di G. Benassati e L. Rossi, Roma, Graphis, 1990, p.219.



Figura 50 – Anonimo, *Allegoria libertà svelata*, RBM, A.S., Cart. m. 10-62



Figura 51 – Anonimo, *Allegoria vittorie* 1796, RBM, A. S., Cart. m. 10-61.

Come si è detto, la caduta della Repubblica di Venezia ebbe un ruolo non trascurabile nella produzione di scene allegoriche: il soggetto principale di queste immagini fu la sottomissione del leone veneziano. Come si può osservare soprattutto per le caricature, «il tema della fine del leone di san Marco ispira un'infinità di immagini»²⁷¹, per cui se da una parte il leone appare sconfitto e ucciso da un'armata di galli con la criniera tricolore (Fig. 52), dall'altro esso è soggiogato dall'allegoria della Libertà (Fig. 53). Entrambe le stampe popolari furono prodotte in ambiente veneto tra la primavera e l'estate del 1797, quindi sostanzialmente prima del trattato di Campoformio, la cui stipula funse da data limite della produzione filorivoluzionaria veneta. Tra le due stampe, la seconda

²⁷¹ C.M Bosséno, C. Dhoyen, M. Vovelle, *Immagini della libertà. L'Italia in Rivoluzione. 1789-1799*, Roma, Editori Riuniti, 1988, p. 180.

presenta insieme alla data il nome dell'inventore e incisore del disegno: Gaetano Zancon, orbitante presso la tipografia dei Remondini di Bassano del Grappa, tra i più attivi nella causa repubblicana²⁷². Ad ogni modo, la sua stampa può essere presa ad esempio della produzione italiana sul tema, poiché contiene un'allegoria che è sia un'Italia (non turrata) che Libertà/Democrazia (monca degli attributi, se non di un inusuale stendardo dove si legge Egalité e Liberté) e che tiene per le redini il leone marciano. In alto, due putti sorreggono il ritratto del generale Bonaparte, inserendo nella scena un espediente che ebbe molta fortuna nella produzione italiana dell'epoca e che, a tutti gli effetti, conferisce la paternità degli eventi al generale francese.



Figura 52 – Anonimo, *Allegoria sconfitta veneziana per mano francese*,
RBM, A. S., Cart. m. 2-72

²⁷² A. Pelliccioni, *Dizionario degli Artisti Incisori Italiani: dalle origini al XIX secolo*, Carpi, Gualdi, 1949, p. 197.



Figura 53 – G. Zancon, *Allegoria Venezia ammaestrata dalla Libertà*,
RBM, A. S., Cart. m. 2-70

Di fianco a questa produzione legata agli eventi militari se ne sviluppò un'altra che potremmo definire tradizionale con tratti satirici. Sull'esempio delle incisioni francesi anche in Italia vennero elaborate allegorie che deridevano la nobiltà con beffe corporali o che ostentavano la loro soddisfazione per la caduta in disgrazia degli aristocratici²⁷³. Anche in questo caso, le incisioni godettero di una notevole fortuna sebbene fossero pubblicate senza firme di disegnatore e incisore. Tuttavia, nonostante la tendenza all'anonimato, alcuni tra i più importanti artisti del tempo realizzarono allegorie filorivoluzionarie o

²⁷³ Cristofori attribuisce due stampe al milanese Cosimo Binda autore della celebre caricatura firmata dal titolo *Agli increduli aristocratici*, inserendole in un trittico anti-nobiliare realizzato, molto probabilmente, in seguito alla legge che abolì i titoli aristocratici. *L'Italia in Rivoluzione*, cit., p.214.

recuperarono antiche tele di artisti illustri: è il caso di Andrea Appiani e di Guido Reni.

Il primo realizzò nel 1798 un progetto per il nuovo teatro filodrammatico di Milano²⁷⁴; la scena allegorica presenta al centro gli Orazi – personificazione dei rivoluzionari – che inseguono e spingono verso il buio e l’oltretomba i vizi – rappresentazione della degenerata società d’Antico regime – mentre in alto la Ragione irradia di luce il portico greco dove sono presenti figure che rappresentano la classicità greca. Nel secondo caso, il disegnatore Guizzardi e l’incisore Paolo Berardi incisero un’allegoria della libertà e dell’uguaglianza a partire da un modello di Guido Reni, con la quale vinsero il premio Curlandese del 1798²⁷⁵. Entrambe le stampe, data la complessità culturale delle scene furono destinate ad un pubblico del tutto differente rispetto a quello delle precedenti e la loro mancata diffusione ne attesta lo status di opere d’arte tout-court con riferimenti al presente più che come veicoli di una comunicazione politica di largo spettro.

Nonostante la presenza ingombrante di questi nomi, per gli anni 1796-1797 sono diversi gli artisti, talvolta sconosciuti, che firmarono le proprie incisioni. Il primo esempio è quello di Paolo Rossetti che, nella scia delle incisioni contro l’aristocrazia, disegnò un’allegoria dell’Oligarchia mentre si trasforma in Democrazia (Fig. 54). Questa incisione rappresentò un unicum nella produzione italiana, poiché per la prima volta i corpi di

²⁷⁴ RBM, Stampe Storiche, cart. M 9-55

²⁷⁵ Da didascalia la tela dovrebbe provenire dalla casa di Ferdinando Marescalchi e sarebbe la realizzazione delle allegorie di Pittura e Scultura. L’incisione è conservata presso i Musei Civici di Monza, Coll. DEF 880, mentre quella di Pittura e Scultura alla collocazione DEF 879. Parrebbe infondata la tesi di Garboli e Baccheschi per cui fossero nella tela originale rappresentate Aria e Fuoco. C. Garboli, E. Baccheschi, *L’opera completa di Guido Reni*, Milano, Rizzoli, 1971, p. 95. Citato in http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/3y010-02108/?view=autori&offset=0&hid=8112&sort=sort_int. Ult. Acc. 14/05/2021.

Aristocrazia/Oligarchia e Libertà/Democrazia vennero rappresentati in un'unica figura, stabilendo così un legame tra il vecchio e il nuovo mondo. Un passaggio storico-evolutivo che si riconosce anche nella presenza di altre soluzioni grafiche come la presenza di ossa umane in primo piano e quella di corpi esamini sullo sfondo. Inoltre, la stessa figura allegorica subisce una metamorfosi evolutiva, da essere animale si tramuta infatti in una donna.



Figura 54 – Anonimo, Allegoria Oligarchia che si trasforma in Democrazia, RBM, A. S.,
Cart. m. 10-66

L'allegoria della libertà fu anche il soggetto dell'incisione di Arderloni che celebra la liberazione dal giogo veneziano – come dimostra il leone ammansito che «minacci in vano» – della città di Bergamo (Fig. 55). Questa allegoria, a primo sguardo elementare nei contenuti, funge da legame con la

produzione caricaturale che insistette moltissimo sulla sfida tra Bergamo e Venezia impersonificate nelle maschere di Arlecchino e Pantalone, ma anche con una produzione allegorica che fa delle dinamiche cittadine il suo focus.



Figura 55 – Anderloni, *Allegoria Libertà di Bergamo*, RBM

Nei primi mesi delle Repubbliche italiane l'azione politica cittadina ebbe nella condanna dell'aristocrazia una priorità dei governi. Le allegorie, come si è già detto sinora, parteciparono attivamente a questa pratica non solo con scene fantastiche, ma anche con rappresentazioni di vicende cittadine. Ad esempio, al Museo del Risorgimento di Genova è conservato un ventaglio

patriottico su cui è incisa la scena del 14 giugno 1797 con l'incendio del libro d'oro della nobiltà. La vicenda è costruita con un forte senso allegorico data dalla presenza al centro dell'albero della Libertà e sulla destra di un monaco che benedice la cerimonia²⁷⁶. Il supporto su cui l'incisione è riprodotta apre una finestra sulla diffusione delle iconografie politiche in Italia, poiché sempre più, come già in Francia, la produzione allegorica e non solo investì oggetti di vita quotidiana, oggetti di moda o afferenti all'universo domestico, come stoviglie o carte da gioco. Supporti, tutti questi, da associare alla volontà della classe sociale borghese di voler accumulare un patrimonio materiale nuovo rispetto all'oggettistica aristocratica. Un'altra serie di allegorie rivoluzionarie in cui vengono poste in questione le dinamiche cittadine furono i cortei funebri delle città, tema poi ripreso anche dalla produzione controrivoluzionaria in riferimento al viaggio verso gli inferi dei giacobini. L'esempio proposto è il funerale della città di Mantova del 2 febbraio 1797 (Fig. 56), che funse da apripista in Italia per una serie già fortunata in Francia e al cui mercato la stessa immagine venne destinata avendo una didascalia bilingue²⁷⁷. La scena rappresenta una processione funebre con a capo il federmaresciallo austriaco Dagombert Sigmund von Wurmser, seguito dal cadavere dell'allegoria della città di Mantova – turrata e issante bandiera bianca – sorretto e seguito dai sostenitori dell'Impero austriaco tra cui in coda «l'aristocrazia confusa» la cui lettiga si rompe sotto il peso del vescovo della città e, infine, in alto il gallo francese che sottomette reggendo tra gli artigli l'aquila reale austriaca. Il tema del funerale fu uno dei più ricorrenti nell'Europa di fine Settecento e venne

²⁷⁶ *Abbruciamento del libro d'oro*, Museo del Risorgimento di Genova, coll. Sezione 1746-1815 (n. inv. I.M.G. St/3322). URL: <https://www.museidigenova.it/it/abbruciamento-del-libro-doro>. Ult. Acc. 15/05/2021.

²⁷⁷ Si conoscono esemplari in cui la stessa immagine è correlata da una didascalia solo in lingua francese RBM, Cart. M 11-5, questa edizione presenta il nome del tipografo Agnelli e non è a colori.

diffusamente adoperato e dalla produzione rivoluzionaria come allegorie della fine del vecchio mondo d'Antico Regime, sia dalla fazione controrivoluzionaria per celebrare la fine delle Repubbliche e la sconfitta dell'anarchia.



Figura 56 – Funerale di Mantova, ISRI/Sezione iconografica/Vedute/Ved1a/5.

Il ventaglio della produzione rivoluzionaria in tema di conflitti allegorici ebbe, come detto sopra, nella sfida tra Venezia e la terraferma uno dei passaggi più prolifici. Le maschere della commedia offrirono i loro personaggi a questa diatriba con Pantalone emblema della vecchia aristocrazia veneziana e Arlecchino, originario di Bergamo, espressione delle istanze indipendentiste della terraferma. Le allegorie prodotte a Venezia nel 1797 – prima e dopo Campoformio – beffeggiano il primo che in un primo momento cerca di comprendere cosa stia accadendo (Fig. 57) e poi, vedendosi spodestato, chiede pietà alla Libertà (Fig. 58). La prima scena edita da Cosimo Binda a Venezia vede al centro della scena un Arlecchino con la coccarda repubblicana sul

berretto e il trattato dei diritti dell'uomo in una mano²⁷⁸ che cerca di spiegare a Pantalone e ai tre disperati oligarchi veneziani che è inutile lamentarsi e protestare poiché «la xe finida. Per il passa avi ridu addosso a mi, adesso mi rudo addosso a vu». La scena è completata dall'albero della libertà innalzato alle spalle di Arlecchino e da due popolani che portano via dalla città di Venezia il corpo esanime del leone di San Marco. Questa stampa entra a far parte del novero delle allegorie popolari, poiché esprime un messaggio molto semplificato introducendo, inoltre, il vernacolo così da avvicinarsi ancora di più a quelle classi popolari rappresentate nella scena, elemento non usuale in quanto era la borghesia ad essere spesso al centro delle tavole, dato anche il potere del ceto nel poterle acquistare.

²⁷⁸ Tema quest'ultimo tralasciato dalla produzione iconografica filorivoluzionaria italiana a differenza di quella francese. Si veda il paragrafo *L'iconografia della Dichiarazione dei diritti dell'uomo e delle costituzioni durante la Rivoluzione francese* in M. Vovelle, *Immagini e immaginario nella storia. Fantasmi e certezze nelle mentalità dal Medioevo al Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1989, pp. 173-194.



Figura 57 – Anonimo, *Il disordine e la confusione dei Pantaloni in Venezia*,
 BHR, Inv. 1558, bhim00025411

Una seconda tavola significativa riguardante il medesimo tema è un tondo anonimo in cui uno sconsolato Pantalone chiede il perdono ad una classica allegoria della libertà con berretto frigio su picca e fascio littorio. La collocazione dell'opera è di difficile definizione, poiché dell'incisione non si ha una larga circolazione sebbene sia costruita per una lettura immediata da parte anche diversi lettori.



Figura 58 – G. Zancon, *Allegoria di Pantalone che chiede elemosina alla libertà*, RBM

Nel turbinio di allegorie filo-repubblicane la controparte non riuscì ad organizzare una controffensiva culturale valida almeno fino al trattato di Campoformio, quando il simbolo della libertà iniziò a diventare troppo legato ai francesi e alle loro azioni nella penisola. Tra le poche immagini ritrovate in Italia c'è l'incisione di Rosaspina²⁷⁹ tratta da un disegno di Francesco Boscaratti, «probabilmente eseguita dopo il clamore suscitato dall'Armistizio di Bologna (giugno 1796) che impose la requisizione di opere d'arte, codici

²⁷⁹ Sulla paternità dell'opera la comunità scientifica non si esprime con unanimità: C. M. Bosséno e Giuseppina Benassati nei loro saggi attribuiscono l'incisione a Francesco Rosaspina, molto vicino alle idee di democrazia, mentre Erminia Irace al fratello Giuseppe «fortemente avverso ai francesi». G. Benassati, *L'Italia in Rivoluzione*, cit., p. 17; E. Irace, *La costruzione dell'identità nazionale*, cit, p. 129. Cfr. A. Bernucci, P. G. Pasini, *Francesco Rosaspina "incisor celebre"*, Milano, Silvana Editoriale, 1995, p. 81, n. 89.

miniati ed incunaboli dello Stato Pontificio»²⁸⁰. Al centro della scena si trova un'allegoria dell'Italia turrata aggredita dalla Libertà e dall'allegoria delle Frode che tiene in mano «l'infausto vessillo segnale di ribellione», mentre di fianco all'Italia è seduto il Genio nell'atto di coprirsi gli occhi. La scena ha una nutrita serie di significati complessi esplicitati nella didascalia in calce, ad esempio tra le figure antropomorfe c'è il «Piemontese» che apre – deposto il tamburo di guerra – la porta dell'Italia ai galli, che a loro volta si tuffano avidamente sulle ricchezze dell'Italia sia materiali – molti relativi al Papato – che naturali cadute dalla cornucopia e un gruppo di soldati dormienti insieme cinghiale caledonio. A quest'ultimo e ai galli si aggiungono una serie di animali: un gatto, allegoria dell'astuta rapina dei francesi, il coniglio con le zampe su di una spada, allegoria della codardia italiana, e infine, un cane – allegoria dell'Inghilterra – che cerca con i suoi latrati di avvertire il mondo del pericolo francese.

²⁸⁰ *L'Italia in Rivoluzione*, cit., p. 173.



Figura 59 – F. Rosaspina, *Allegoria dell'Italia predata dalla libertà*,
RBM, A. S., Cart. g. 4-34.

Dall'elenco di contenuti allegorici pare evidente che l'opera fosse indirizzata ad un pubblico lealista ben acculturato che visse in quegli anni il crollo dell'*Ancien Régime* in Italia e vedeva nell'Inghilterra e più in generale nelle potenze europee l'unico ostacolo alla deriva democratica. Eppure, la presenza quasi occulta e clandestina del cane sulla scena rende l'ipotesi della sconfitta dei francesi abbastanza remota oppure, se si volesse considerare la stampa posteriore al 1796 potrebbe essere un elogio alle potenze della coalizione che nonostante fossero ormai relegate in una posizione piuttosto difensiva riuscirono a cacciare dall'Italia la piaga repubblicana. Fatto sta che della stampa si conoscono diverse copie, sebbene non sia stata inserita

all'interno di una serie narrativa e quindi, oltre alla attribuzione di data e autore dell'opera non certa, persistono i dubbi sul contesto produttivo e sul significato. In ogni caso va considerata come un'incisione in cui è espresso il grande sgomento dovuto alla presenza dei francesi in Italia, ma anche una forte critica verso gli italiani stessi incapaci di proteggere le proprie ricchezze e render fiero il patrio Genio.

Il richiamo alla comunità internazionale e all'unità nazionale contro i francesi fu uno dei temi sui quali il fronte lealista iniziò a costruire la propaganda allegorica a partire dal 1797, con la definitiva esplosione nel 1799. Un'incisione a colori di G. Piattoli (Fig. 60), ad esempio, presenta l'allegoria della Giustizia che toglie il mondo dalle mani di un soldato francese – guidato da Inganno e Ingordigia – ma, soprattutto, volge lo sguardo ai due imperi, austriaco e inglese, incaricandoli metaforicamente di custodirla dalle azioni dei rivoluzionari.

Ancora più incisivo è il disegno di Gateano Gandolfi (Fig. 61) realizzato nel 1799 e mai inciso dato il ribaltamento politico in Italia dopo la battaglia di Marengo. Lo schizzo «può assurgere ad emblema delle speranze delle forze antidemocratiche nel 1799»²⁸¹ poiché considera l'idea di un rientro pacifico dei francesi nel concerto europeo. La scena disegnata vede, infatti, un generale francese – rappresentato a capo chino e con il cappello tricorno tra le mani in un chiaro atteggiamento di sottomissione e di ammenda – rivolto verso gli altri quattro ufficiali presenti, personificazione degli eserciti inglese, turco, russo e austriaco. Quest'ultima incisione rappresentò, tuttavia, un caso singolare nella produzione italiana poiché il francese è presentato come individuo al pari di dignità degli altri europei a differenza delle stampa di Piattoli o di Rosaspina, in cui ai rivoluzionari vennero associate le peggiori virtù. Inoltre, la non

²⁸¹ G. Benassati, *L'Italia in Rivoluzione*, cit., p. 331.

incisione del disegno di Gandolfi offre un lucido spunto dello spirito antidemocratico del mercato della stampa in Italia nel 1799, dove una tale rappresentazione dei francesi, seppur sottomessi e chiedenti venia, non era da pubblicare.



Figura 60 –G. Piattoli, *Allegoria della giustizia toglie il mondo dalle mani dei francesi*,
RBM, A. S. Cart. m. 13-28.



Figura 61 – G. Gandolfi, *Le potenze confederate contro Napoleone*, GUF 20967

La produzione italiana seguì la scia di quella inglese e di quella tedesca nella rappresentazione del democratico vilipeso e allontanato dal tavolo dei popoli europei. L'allegoria caricaturale di cui aveva fatto uso la propaganda rivoluzionaria si trasformò in uno strumento mediale anche per la fazione lealista. La condanna delle idee democratiche come eretiche fece sì che la Libertà subisse la pena di stregoneria e fosse quindi condannata al rogo (Fig. 62). Nella scena rappresentata a disporre le fascine di legno per il fuoco sono ufficiali degli eserciti confederati, con a lato i patrioti italiani condotti in catene alle prigioni e già in gabbia i galli cui alcuni soldati stanno eliminando la cresta, emblema della loro superbia. Ci sono altri due elementi interessanti da considerare in questa stampa: l'utilizzo dei fumetti, che si dimostrò una delle innovazioni nella produzione pedagogica di questi anni – sebbene ben più da

parte controrivoluzionaria – e l’identificazione delle arti come uno dei mezzi grazie ai quali i democratici tentarono di far breccia nei popoli europei. L’incisione fa parte di una serie di 12 scene prodotte tra il luglio e il settembre del 1799 in Roveredo, prodotta per essere «assai più comprensibile rispetto ad altre produzioni, esteticamente accattivanti, ma meno esplicite nella dichiarazione dei contenuti»²⁸².



Figura 62 – Anonimo, *La democrazia al rogo*, RBM, A. S., Cart. m. 13-8.

²⁸² *Ivi*, p. 357. La denominazione geografica delle stampe non trova in sintonia la comunità scientifica, poiché nei suoi studi Bosséno fa afferire tutte le immagini aventi questo riferimento ai Remondini di Bassano del Grappa in ragione della forza produttiva e di diffusione di quella tipografia e della presenza di queste incisioni negli archivi e nelle biblioteche italiane ed europee al giorno d’oggi. In disaccordo con questa tesi troviamo Mario Infelise che afferma come la produzione non sia collegabile all’attività della famiglia Remondini e, del resto, anche Roveredo (o Rovereto) costituiva un centro importante nella produzione tipografica dell’epoca. Una tesi, quest’ultima, che appare più convincente o quantomeno più contestualizzata all’opera dei Remondini. Resta, tuttavia, il dubbio sul centro produttivo di questa serie che ebbe una circolazione piuttosto ampia nella penisola. M. Infelise, *Remondini: un editore del Settecento*, Milano, Electa, 1990.

Della stessa serie e del mese successivo è la stampa in figura 63 che avvalorava il ruolo politico di autodeterminazione affidato alle allegorie dalle Repubbliche sorelle e dai loro avversari. La scena rappresenta il sole divino che si riflette sugli stemmi delle quattro potenze confederate andando a sciogliere con il calore dei suoi raggi le Repubbliche sorelle europee – tutte rappresentate con fascio littorio e berretto frigio su picca – mentre sulla Repubblica francese pende la pietra della giustizia pronta a cadere nel momento in cui l'allegoria della Concordia decida di tagliare la corda che la regge; seduto in un angolo l'allegoria del Valore incide lo stemma regio dei Borbone francesi. Il tema dello scioglimento dell'allegoria della libertà si replicò nella produzione italiana controrivoluzionaria basandosi sul paragone fra le istituzioni repubblicane e le statue allegoriche realizzate con materiali di risulta facili da distruggere²⁸³. Inoltre, questo tema si ricollega a quella della purificazione dell'Italia dalle immondizie democratiche e venne contrapposto al tema della rigenerazione e tabula rasa tanto caro ai rivoluzionari francesi e italiani.

²⁸³ Si veda anche RBM, Cart. M 12-64, citata in *L'Italia in Rivoluzione*, cit., p. 359. Nella stessa scheda, Benassati fa notare come lo schema della caduta dei governi repubblicani riprende una satira filorivoluzionaria francese del 1792 presente in C. Langlois, *La caricature contre-révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988, pp. 171-172.

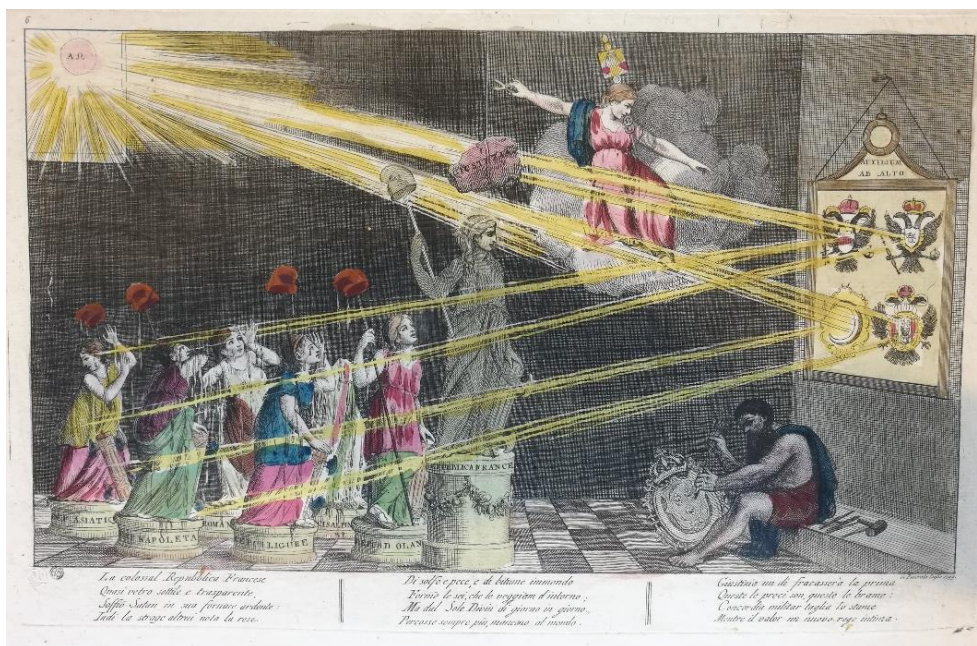


Figura 63 – Anonimo, *La potenza divina riflessa dalle potenze alleate distrugge le repubbliche fondate di Francia*, RBM, A. S., Cart. m. 13-11

La distruzione delle statue allegoriche della Libertà fu un tema più volte ripreso nella produzione controrivoluzionaria e che si può osservare anche nell'incisione di Antonio Verico disegnata da Vincenzo Seganti (Fig. 64). Lo schema richiama le stampe filorivoluzionarie in figure 50 e 51, ricalcando la teoria per cui una grossa fetta della produzione controrivoluzionaria apprese e ricopiò i modelli della fazione avversa; pertanto, fu grazie a questi elementi che si può affermare che l'ecosistema mediatico di fine Settecento visse una svolta totalitaria e irreversibile nell'iconografia politica da non sottostimare per la comprensione dell'uso delle immagini nei decenni successivi. Tornando all'immagine di Verico e Seganti, la tavola riproduce due vicende tra esse legate: in alto, un aquila imperiale fulmina e distrugge la statua allegorica della libertà, ai cui piedi erano incatenate le allegorie di Religione, Virtù e Giustizia liberate da tre ufficiali – un inglese, un austriaco e un russo, e va fatta menzione alla mancanza del turco – mentre sullo sfondo della vicenda un giacobino

scappa dall'albero della libertà in fiamme e alla presenza di un nutrito reggimento di soldati austro-russi.



Figura 64 – V. Seganti, *Allegoria sconfitta della libertà*,
 RBM, A. S., Cart. m. 12-42

Al fianco di questa produzione celebrativa delle potenze confederate dalla seconda metà del 1799 le immagini politiche accompagnarono il rientro nelle proprie città delle dinastie spodestate dai governi repubblicani. In questo filone iconografico a farla da padrone furono le stamperie napoletane che fusero in un unico momento storico la riconquista di Napoli ad opera dell'armata sanfedista e il rientro in città della famiglia reale. Questa produzione fece ricorso a protagonisti lasciati in disparte sino ad allora da parte dall'iconografia controrivoluzionaria: i santi e, in particolare per il caso napoletano, Sant'Antonio da Padova, eletto a nuovo patrono della città di Napoli dopo la "adesione di San Gennaro" al partito giacobino. Questa serie di immagini ha un carattere fortemente popolare per la divulgazione di un messaggio politico che sovrasta in centralità l'aspetto estetico. Un esempio è l'incisione anonima (Fig. 65) raffigurante il miracolo del Santo portoghese che porta tra le mani il vessillo borbonico, mentre sotto di lui l'esercito crociato della Santa Fede è in marcia verso la città di Napoli già sotto assedio. Il tema del miracolo comparve con prepotenza nel 1799 italiano come effetto della partecipazione dei santi e di Maria nella guerra contro le repubbliche²⁸⁴.

²⁸⁴ M. Cattaneo, *Gli occhi di Maria sulla rivoluzione: miracoli a Roma e nello Stato della Chiesa (1796-1797)*, Roma, Istituto nazionale di studi romani, 1995.



Figura 65 – Anonimo, Il vero miracolo di Sant'Antonio, SNSP, n. c.

Ne derivò, com'è facile immaginare, anche una produzione di ex-voto, tra questi è molto interessante quello conservato presso la Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria (Fig. 66). La vignetta ha un forte senso allegorico, rappresenta una croce con intorno in alto i sovrani di Napoli e di Sicilia, al centro San Gennaro e Sant'Antonio con il vessillo borbonico e in basso due scene della fine dei giacobini e di una Libertà con le sembianze del diavolo, mentre all'interno della croce sono rappresentati alcuni santi e arcangeli, il Cristo, la Madonna e il Padreterno. L'immagine comunica un messaggio fortemente religioso ponendo la sfida alle Repubbliche su di un nuovo piano concettuale, dove a muovere la guerra contro gli "eretici" giacobini sono le alte sfere della religione cattolica con un destino già ben definito per i rivoluzionari.



Figura 66 – Anonimo, Ex- voto allegorico della Croce, SNSP, n. c.

II.2.3 Vignette per lettere e documenti ufficiali

La grande fortuna produttiva dell'iconografia allegorica non risiede tuttavia nella produzione di scene allegoriche, ma piuttosto nella circolazione capillare di vignette con le raffigurazioni della Libertà, della Repubblica o della Giustizia. Nella pedagogia rivoluzionaria furono queste ad assumere un ruolo di assoluta preminenza, poiché ebbero la capacità di penetrare nel quotidiano con rapidità e pervasività. La vignetta allegorica diventò, così, un segno distintivo e un attributo di moda, tanto da far sì che in Francia, ma anche in Italia, se ne possano rintracciare a centinaia nelle biblioteche e negli archivi. Questa produzione fu, in tal modo, la fucina del «nuovo Pantheon delle figurazioni antropomorfe dei nuovi valori rivoluzionari»²⁸⁵, muovendosi nell'universo artistico italiano come epigona del biglietto da visita Settecentesco²⁸⁶.

Per un primo studio d'insieme si è costruito un corpus di 320 intestazioni di lettera e documenti ufficiali provenienti dal Museo Napoleonico di Roma (191), dall'Archivio di Stato di Milano (45), dall'Archivio di Stato di Roma (31), dal Musée de la Révolution française de Vizille (27), dalla Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria (20), dal Museo del Risorgimento di Torino (5) e, infine, per un unico esemplare dall'Archivio Storico della città di Torino. Il criterio di selezione è stato di natura geografica, cioè sono tutte incisioni prodotte o circolanti in Italia negli anni 1796-1800. La raccolta dei dati è stata elaborata in base a tre macro-categorie: le caratteristiche

²⁸⁵ M. Vovelle, *Battaglie per la Rivoluzione francese*, Milano, Edizioni Pantarei, 2014, p. 315.

²⁸⁶ La diretta continuità tra le due pratiche la si ritrova nelle individualità che le producevano, quegli artisti che trovarono la loro fortuna con la moda dei biglietti da visita non impiegarono molto a reinventarsi nell'incisione di vignette allegoriche. P. Hoffmann, *Origine, funzione e tipologia del biglietto da visita*, in *L'arte di presentarsi. Il biglietto da visita a Roma nel Settecento*, Roma, Fratelli Palombi editori, 1985, pp. 13-17.

fisiche, quindi il tipo di allegoria, le eventuali scritte apposte nell'incisione e il posizionamento dell'allegoria (se in figura umana) sulla vignetta; gli attributi con i quali le allegorie sono accompagnate, ossia copricapo, fascio littorio, berretto frigio su picca, simbologia massonica, corona di lauro, bilancia della giustizia, cornucopia, elementi architettonici, altre figure allegoriche, animali, putti, libri o tavole di leggi e ancora, se fosse presente simbologia militare, naturale, rurale o inerente all'Antico Regime e, infine, la presenza di paesaggi urbani o naturali; l'ultima macro-categoria è di natura documentaria, raccoglie infatti le informazioni sull'autore, sull'istituzione di provenienza e di conservazione, la collocazione e altre informazioni utili allo studio.

Per quanto riguarda il primo valore, ovvero il tipo di allegorie, ritroviamo una risposta attendibile (Fig. 66). Il 72% delle incisioni studiate ha come allegoria principale la Libertà, del restante 28% sole poche tipologie di casi superano il 3% del totale: i gruppi allegorici con 28 vignette, le vignette con contenuti allegorici misti senza personificazioni sono 14, mentre l'aquila romana e le bandiere raggiungono le 6 unità, e, infine, l'allegoria di Ercole e della Giustizia con 5. Come detto, il risultato non deve sorprendere poiché il contesto storico del Triennio repubblicano vede l'unificazione delle allegorie della Libertà e della Repubblica e la totale identificazione della seconda con la prima. Se nel caso francese – in special modo fino al Direttorio – è possibile riuscire a tratteggiare le differenze tra queste allegorie, nel caso italiano la Libertà assorbì nella sua immagine anche la Repubblica e la Democrazia. Gli unici elementi di novità del caso italiano sono da ricercare nella produzione romana, con il dibattito sull'adozione di uno stemma da utilizzare per la Repubblica²⁸⁷, ma anche con l'uso che si fece dell'immagine di Ercole – di

²⁸⁷ La riflessione più famosa fu una ricostruzione storia-filologica dell'antiquario Giovan Battista Bondacca, per il dibattito si rimanda al §II.4.3. G. B. Bondacca, *Lo stemma della Repubblica romana restituito al primiero lustro*, Roma, Lazzarini, 1798.

derivazione francese – dei busti e volti di Bruto e Cassio e, soprattutto, dell’aquila romana.

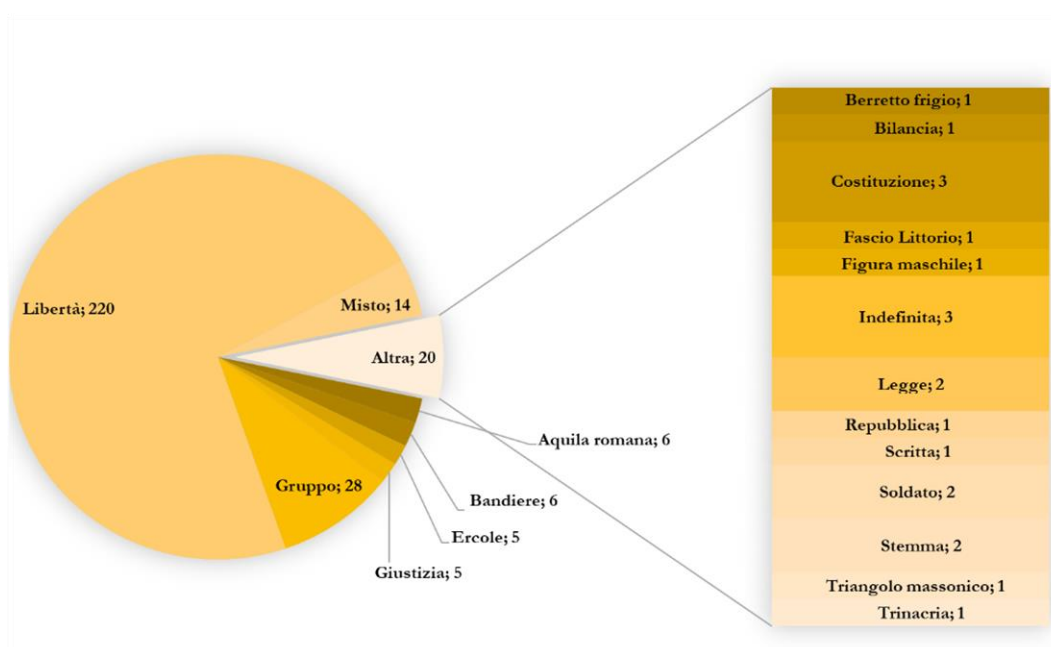


Figura 67 – Grafico Tipo di allegoria

Tra gli attributi presi in esami è stata dedicata un’attenzione particolare al copricapo scelto per la figura allegorica rappresentata: elmo, corona turrata, berretto frigio o nulla (Fig. 67). Le vignette di riferimento sono 252²⁸⁸, il valore maggiore afferisce alla categoria del capo scoperto con 149 unità, seguita dalle allegorie vestite di elmo con 90, infine, il berretto frigio è presente come copricapo in 12 casi, mentre la corona turrata solo in un caso. Quest’ultimo dato risulta molto interessante, poiché ci permette di osservare il disinteresse dei rivoluzionari italiani nei confronti di uno degli attributi principali dell’Italia a

https://books.google.it/books?id=ANMe1oFqkM8C&pg=PP3&hl=it&source=gb_s_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false. Ult. Acc. 15/06/2021.

²⁸⁸ Il numero minore rispetto al totale è dovuto alla sottrazione da questa indagine delle allegorie senza rappresentazioni antropomorfe.

dispetto dell'impiego fattone dai loro avversari. È interessante notare anche la frequenza di rappresentazioni di una Libertà con elmo a dimostrazione del carattere militaresco degli anni del triennio repubblicano, evidente sia tra le carte provenienti dal Direttorio sia tra quelle prodotte in seno alle Repubbliche sorelle italiane. Il 5% del berretto frigio va, così, letto secondo la stessa linea politica di una Libertà che in quegli anni non doveva occuparsi degli affari con le armi della politica, ma doveva indossare l'elmo e condurre la guerra contro i nemici esterni ed interni della Repubblica.

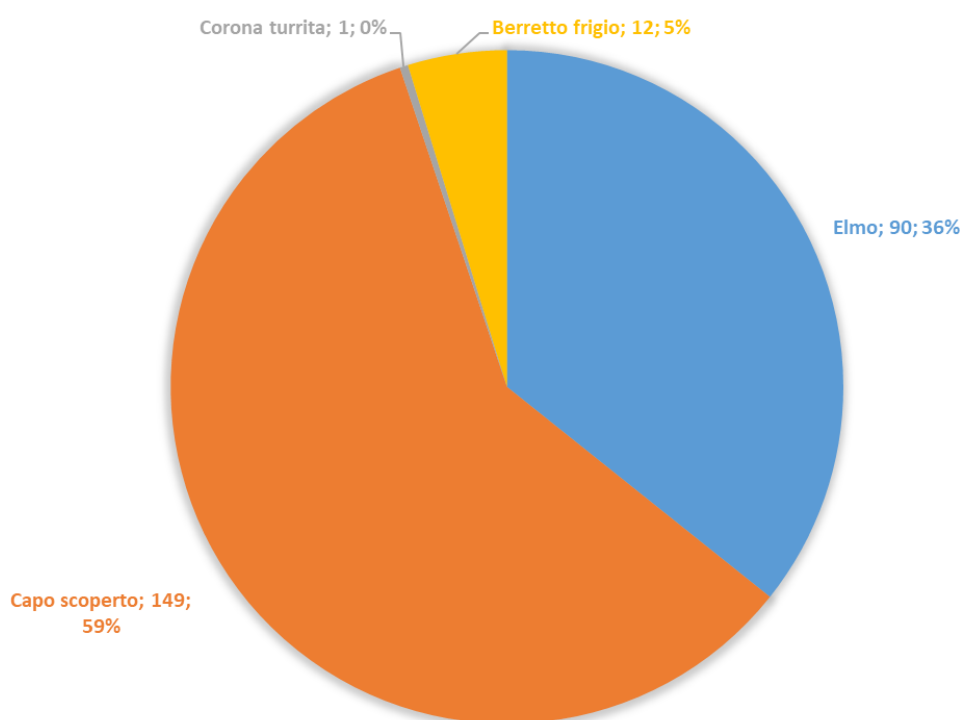


Figura 68 – Grafico Copricapo

Tra gli altri attributi inseriti nelle vignette di documenti ufficiali uno spazio di assoluta preminenza è occupato dal fascio littorio presente nell'85%

dei casi e dal berretto frigio posto su picca nel 74% dei casi²⁸⁹. Questi valori lasciano poco spazio alla discussione sulla figura allegorica centrale nella produzione italiana, essa è la Libertà con i suoi due accessori principali: il berretto frigio e il fascio littorio. Questa prevalenza segna una forte discontinuità rispetto alla Francia, dove, come si è detto, negli anni del Direttorio si fece un uso sempre meno assiduo dell'allegoria della Libertà, talvolta denaturandola dei propri segni distintivi.

Attributi	Conteggio	%
Fascio littorio	257	85
Berretto su picca	232	76
Simbologia massonica	61	20
Corona di lauro	96	32
Bilancia	20	7
Cornucopia	17	6
Simboli militari	102	34
Simboli naturali	91	30
Paesaggio urbano	16	5
Paesaggio naturale	28	9
Simboli rurali	24	8
El. Architettonici	61	20
Attr. Antico Regime	6	2
Animali	28	9
Putti	26	9
Altre figure allegoriche	50	16
Libri e tavole di legge	31	10

Figura 69 – Tabella Attributi presenti nelle allegorie

²⁸⁹ In sole 13 vignette su di un totale di 232 il berretto frigio è rappresentato senza la picca.

La tabella riportata sopra mostra nel dettaglio quali sono i principali elementi di contorno alle allegorie analizzate. A riprova del carattere militaresco di queste ultime figura la presenza per il 34% di simbologia militare: armi bianche, scudi o cannoni con munizioni. Nella stragrande maggioranza dei casi le vignette che presentano queste decorazioni hanno come allegoria centrale quella della Libertà con in capo un elmo. Spesso, ma non tanto da farne una correlazione strutturale, ai simboli militari è associata anche la corona di lauro (32%). Un'altra associazione simile è quella che ritroviamo tra le allegorie della bilancia (7%) e di libri e tavole di legge (10) con quella della Giustizia, essendo i primi i suoi attributi principali. Un ulteriore elemento di interesse è il ricorso a simboli naturali (30%) – ad esempio, fiumi, alberi e piante – e di simboli rurali (8%) – come l'aratro o il fascio di spighe – rappresentati con diverse finalità.

Mentre i primi, infatti, sono associati senza una logica ben definita, i secondi sono sempre legati ad allegorie italiane celebratrici delle ricchezze della penisola, vignette in cui è presente anche la cornucopia (6%) e abbastanza spesso anche animali (9%) da fattoria. Un altro animale molto rappresentato è l'aquila, legata più alla Repubblica romana che alla vittoria militare. La presenza di paesaggi – naturali per il 9% e urbani per il 5% – è molto rara e caratterizza le vignette artisticamente più elaborate, ma di conseguenza meno diffuse. Molto più raffigurati nelle allegorie sono gli elementi architettonici, spesso effimeri, come colonne, piedistalli o podi, con il 20% del totale.

Infine, l'ultimo aspetto da mettere in evidenza nell'analisi degli accessori è la presenza di altre figure allegoriche di accompagnamento; messi da parte i putti (9%), infatti, sono ben 50 le vignette in cui sono allegorizzate altre virtù o entità. Molte sono d'area romana con la rappresentazione della lupa che allatta Romolo e Remo (13 casi) cui è accompagnata a volte l'allegoria del fiume Tevere (5 casi) e, anche, il busto di Bruto. Quest'ultimo è presente per un

totale di 12 volte sia da solo, sia in compagnia di Cassio o della Libertà, o come detto della lupa con Romolo e Remo. Le altre figure allegoriche raffigurate sono la giustizia in 8 casi, la Libertà – non come allegoria principale – in 9 esemplari, figure mitologiche legato al mondo massonico – il grifone (3) e la sfinge (2) – oltre ad un gruppetto di bandiere della Repubblica cisalpina (6).

L'ultima macro-categoria oggetto di studio è riferita alle informazioni di produzione e conservazione dei documenti. La prima questione che è possibile porre è su chi sia stato il soggetto produttivo della vignetta o almeno, nel caso manchi questa informazione a quale area geografica afferisca. Chiaramente i risultati di questa analisi sono relativi al corpus costruito, per cui va analizzato cercando di tener presente la sede dalla quale i documenti provengono. Ciò non significa che nelle sedi archivistiche romane non ci siano documenti della cisalpina e viceversa, ma va da sé che è statisticamente più facile (e più ovvio) trovare un documento prodotto ad Ancona a Roma piuttosto che a Milano o a Napoli.

Fatta questa dovuta premessa, le istituzioni e gli spazi produttivi registrati sono oltre trenta, con molto che non compaiono più che in due occasioni. Si è quindi pensato di raggruppare questi casi così da rendere più leggibile il grafico in figura 69 nella voce “varie” che comprende il 7% del totale.

Come evidenziato nel grafico sottostante c'è un ulteriore gruppo di soggetti produttori il cui totale ammonta all'8% del totale e che singolarmente contano tra i tre e i cinque esemplari, però con questi si inizia a costruire una geografia della produzione italiana. Sono annoverate in questo gruppo la Repubblica di Lucca e quella Ligure, insieme alle amministrazioni provvisorie di Venezia e di Torino, infine, sono compresi alcuni dei centri più importanti

dell'ex Stato della Chiesa – vignette conservate tra il MNR e l'ASRo – ovvero Bologna, Ancona, Perugia e Fermo.

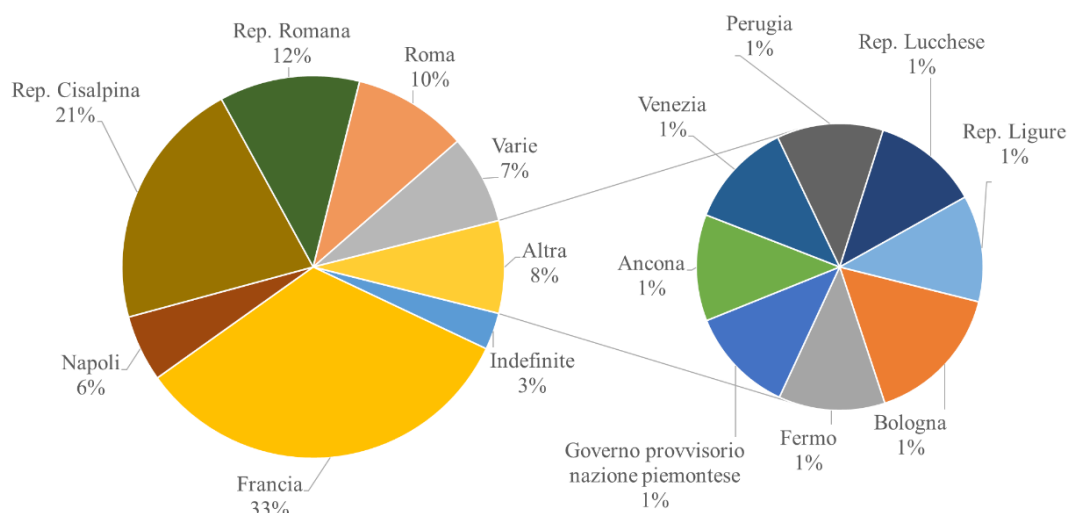


Figura 70 – Grafico Luoghi di produzione

Il corpus rimanente – monco anche del gruppo di vignette non classificabili valente il 3% - si divide fra quattro spazi geografici: Francia, Repubblica Cisalpina, Roma/Repubblica Romana e Napoli. Quest'ultimo caso conta per il solo 6% e si riferisce alla quasi totalità delle vignette raccolte presso la SNSP. Il valore più elevato è quello dei documenti provenienti dalla Francia, la cui somma raggiunge un terzo dell'intero corpus. Questo dato dimostra l'ingerenza della politica francese nelle vicende italiane e, allo stesso tempo, mette in luce le capacità e le strategie comunicative del Direttorio.

Tuttavia, va aggiunto che i documenti francesi erano spesso utilizzati anche dai patrioti italiani per le comunicazioni tra gli Stati della penisola. Le ipotesi interpretative sono due: la volontà di far coincidere l'esperienza repubblicana italiana con quella francese oppure la più semplice reperibilità di

matrici per la realizzazione di vignette nei territori italiani non lontani dalla Francia.

La produzione della Repubblica Cisalpina e quella dello spazio romano – sia afferente direttamente alla Repubblica Romana, e alle località più prossime, che a privati cittadini – si equivalgono: 21% la prima, 22 la seconda. È interessante notare che se dal lato degli archivi romani sono presenti esemplari provenienti dalla Cisalpina, il contrario si verifica raramente. Qui la ragione va ricercata nella durata delle due esperienze repubblicane che ha chiaramente influito sulla capacità produttiva e diffusiva di vignette per documenti ufficiali.

L'ultima considerazione è riferita agli incisori e disegnatori delle vignette. La stragrande maggioranza di queste tracce sono in forma anonima solo il 19% presenta la firma dell'autore. Queste ultime sono tra le composizioni più elaborate conservate per la quasi totalità dei casi al Museo Napoleonico di Roma e all'Archivio di Stato di Milano.

Il firmatario di gran lunga più citato è Domenico Cagnoni definito il «principe dei vignettisti italiani»²⁹⁰ da Achille Bertarelli con ben 14 incisioni realizzate per la Repubblica Cisalpina. La fama di Cagnoni come artista di intestazioni per la Cisalpina sarà offuscata da quella del ben più noto Andrea Appiani, autore di sole quattro tra le vignette analizzate. È interessante notare come in una decina di casi la firma si limita alle sole iniziali, a dimostrazione del timore degli artisti nell'ingaggiarsi totalmente nella causa repubblicana.

Le incisioni romane raccolgono un grande numero di incisori e disegnatori, più e meno famosi, tra di loro gli unici che superano le quattro

²⁹⁰ A. Bertarelli, H. Prior, *Il biglietto da visita italiano*, Bergamo, Istituto di Arti Grafiche, 1911, citato in C. Alberici, *Cagnoni, Domenico, Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 16, Roma, Treccani, 1973, [https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-cagnoni_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-cagnoni_(Dizionario-Biografico)/). Ult. Acc. 18/06/2021.

vignette sono Pietro Leone Bombelli e Giovanni Petrini²⁹¹ per quelle riferite alla Repubblica Romana, M. G. F. per quelle della Cisalpina e V. R. per i documenti provenienti da Lucca. A loro si aggiunge un manipolo di artisti che incisero allegorie anche per documenti francesi, come Agapito Franzetti e un non meglio identificato Tinti (o Tioli).

Un'ultima osservazione va fatta sul ricorrere di motti o scritte di contorno nella vignetta, presenti in circa metà dei casi. Di questi ultimi, a parte episodi rari, è possibile distinguere due categorie in base alla presenza di indicazioni sull'istituzione di provenienza, oppure delle virtù repubblicane. Il primo di questi gruppi raggiunge le 91 unità, mentre il secondo le 65; tuttavia, va considerato che in 23 casi vi sono entrambe le citazioni. In ogni caso, è molto interessante studiare nel dettaglio il secondo gruppo, poiché riserva suggestioni più esplicite sulle scelte politiche dei produttori delle vignette, specie in rapporto al primo caso in cui, per ovvi motivi, non era possibile essere particolarmente fantasiosi. Libertà e uguaglianza risultano essere le virtù predominanti come attesta la loro sempre congiunta citazione in 33 vignette. Seguono a grande distanza e mai superiori alle dieci unità la Giustizia, la Fratellanza, la Patria e la Religione.

In conclusione, lo studio di queste tracce permette di affrontare il tema dell'autorappresentazione quotidiana delle istituzioni repubblicane e degli individui che ne fecero parte. Una delle dinamiche che emerge da queste considerazioni è una sorta di omogenizzazione delle istanze locali verso un'unica linea "nazionale", che più che italiana è francese, ma è un meccanismo che confrontato con gli anni di Antico Regime risulta decisamente nuovo.

²⁹¹ Autore anche di alcune scene storiche di carattere controrivoluzione, riprova di una posizione *super partes* degli artisti italiani che, a parte casi isolati, ebbero l'opportunità di lavorare con entrambe le fazioni politiche.

Infatti, a meno che non sia appositamente indicato, è impossibile, o molto complesso, definire la provenienza di una vignetta, che sia stata prodotta nei territori veneti, romani, lombardi o napoletani. Le intestazioni di lettere e documenti ufficiali sono quindi la traccia visuale che più delle altre prese in esame in questo studio partecipa alla costruzione di una identità sovraregionale italiana.

II.3 La caricatura: la politica incontra *l'arme du rire*

II.3.1 Definizioni e problemi del genere caricaturale

La caricatura fu il genere artistico di maggior rilievo socio-culturale per il decennio 1789-1799, tanto che già nel 1792 un giornalista realista – Jacques-Marie Boyer-Brun, detto Boyer de Nîmes – pubblicò un resoconto della produzione francese circolante in Francia nel primo triennio della Rivoluzione²⁹². L'opera, sulla quale si tornerà più avanti, mostra quanto il fenomeno della produzione caricaturale sia ben riconosciuto come pratica politica dai contemporanei e possa essere identificato come oggetto di studio a tutto tondo. Nonostante non sia scientificamente corretto separarla dagli altri generi artistici per alcuni aspetti – tra cui autori e macchina editoriale – la caricatura risulta essere un osservatorio privilegiato degli aspetti culturali della Rivoluzione.

Di certo, il genere non è una novità nel panorama artistico europeo, nondimeno la maniera con la quale rivoluzionari e controrivoluzionari lo utilizzano nel quotidiano politico è, in effetti, innovativo, come sottolineato da Michel Vovelle: «S'appropriant l'arme du rire, utilisant la violence de l'insulte, la caricature révolutionnaire ouvre sur une certaine pratique de la liberté sans entraves. À ce titre elle est bien, durant la période où elle explose, entre 1789 et 1792, l'une des créations les plus révolutionnaires de la Révolution»²⁹³.

²⁹² Boyer de Nîmes, *Histoire des caricatures de la révolte des Français*, Paris, 1792. Sull'autore e sulla pubblicazione sono stati raccolti diversi saggi, il più esaustivo è A. Duprat, *Le regard d'un royaliste sur la Révolution : Jacques-Marie Boyer de Nîmes*, in «Annales historiques de la Révolution française», n° 337, 2004, pp. 21-39.

²⁹³ M. Vovelle, *Un nouveau regard sur la Révolution*, in A. De Baeque, *La caricature révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988, p. 9.

L' affermazione di Vovelle è però da completare con almeno due argomentazioni. In primo luogo, la pratica del linguaggio caricaturale non può ascriversi unicamente al mondo rivoluzionario ed è, anzi, da studiare nelle dinamiche del discorso politico tenendo ben presente anche la componente controrivoluzionaria²⁹⁴. La seconda questione riguarda l'attribuzione alla Rivoluzione della paternità, o quantomeno dell'esplosione, di questo genere artistico. Ciò è parzialmente corretto, poiché è innegabile che a partire proprio dal 1789 e fino ancora al terzo millennio la caricatura politica ha conosciuto una fortuna editoriale in continuo aumento.

Non si può dire, tuttavia, che essa sia nata allora in maniera spontanea e inaspettata. Come già detto, infatti, il genere caricaturale esisteva già da decenni, anche se con una ingerenza nel vicende quotidiane quasi del tutto inconsistente. Nel 1789 furono due i fattori chiave nella fortuna di questo genere: la libertà di stampa concessa dalla Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino e l'appetibilità commerciale del genere per un nuovo pubblico. Questi due elementi minano l'idea di una produzione per lo più genuina e immediata, e la collocano in uno spazio intermedio tra spontaneità e manipolazione politica.

Il carattere indefinibile e ambivalente della caricatura è una delle caratteristiche principali del suo successo editoriale a partire dal 1789. Come per la dicotomia "spontaneo/premeditato" non è possibile identificare il genere

²⁹⁴ La produzione francese in effetti è erede della produzione inglese del secondo XVIII secolo che forse per prima si pose l'obiettivo di intervenire nel politico, tra i caricaturisti d'oltremontana più importanti si ricordano James Gillray e Thomas Rowlandson. Tuttavia, la caricatura transalpina si integra in uno spazio editoriale differente da quello inglese – più unidirezionale ed elitario – e va, quindi, collegata e confrontata maggiormente con quelle provenienti dall'Italia, dai Paesi Bassi o dall'area tedesca. L'influenza italiana la si evince nell'esercizio grafico della deformazione dei corpi e, quindi, nell'uso del grottesco; di contro, la componente olandese è da far risalire all'utilizzo di un testo e di richiami allegorici. A. De Baecque, *La caricature révolutionnaire*, cit., p. 13.

come popolare o elitario, è entrambe le cose insieme. Ciò non stupisce se si inserisce, questa produzione nel turbinio di cambiamenti dell'editoria europea in quegli anni, invasa da pamphlet e da quella letteratura *underground* cara a Robert Darnton²⁹⁵. Per De Baecque, «si la caricature n'est pas lue par tous de la même façon, elle est vue de tous»²⁹⁶, a dimostrazione del carattere fluido del genere, capace di trasmettere ad ogni spettatore un messaggio, ma non necessariamente lo stesso a tutti. La posizione di De Baecque sul tema del carattere della caricatura è meno netta di quella di Vovelle, che vedeva quella popolare come componente principale alla luce di una serie di caratteristiche: motivi carnevaleschi, deformazione del corpo, metafore animalesche, rappresentazione di oscenità a sfondo sessuale e di funzioni corporali²⁹⁷.

Era, tuttavia, ben chiaro a Vovelle che «qui dit populaire ne dit pas forcément simple, ou primaire»²⁹⁸. Eppure, la grande presenza della simbologia allegorica e l'uso sempre più invasivo di testi didascalici o in forma di fumetto eleva la produzione ad un livello di lettura e comprensione culturalmente più elevato, per cui appare corretto situarla, come proposto da De Baecque, fra la «gravure savante et l'imagerie populaire»²⁹⁹.

²⁹⁵ R. Darnton,

²⁹⁶ A. De Baecque, *La caricature révolutionnaire*, cit., p. 18.

²⁹⁷ La costruzione dei “tipi caricaturali” è un passaggio importante per il genere, poiché questi risultano come meccanismi di identificazione delle differenti tipologie di soggetti. Il grottesco risulta essere il principale stratagemma grafico per rappresentare negativamente un individuo o un corpo sociale. In particolar modo, alla bocca è assegnato un ruolo di preminenza poiché è intesa come il luogo biologico della connessione tra uomo e politica. A tal proposito, lo stratagemma ricorrente del vomito fa parte del processo di rigenerazione e purgazione degli individui “malati”. L'animalizzazione era, infine, un meccanismo per identificare una regressione evolutiva attraverso vari stadi, tra cui anche quello dell'infanzia. Tutti questi aspetti vanno ad ascrivere all'interno del macro-fenomeno della desacralizzazione dei valori fondanti l'Antico Regime, tra cui soprattutto la monarchia, l'aristocrazia ed il clero. *Ivi*, pp. 40-41.

²⁹⁸ M. Vovelle, *La Révolution française. Images et récit, 1789-1799*, Paris, Messidor/Livre Club Diderot, 1986, Vol. II, p. 314.

²⁹⁹ A. De Baecque, *La caricature révolutionnaire*, cit., p. 31.

Editori e tipografi riconobbero immediatamente il potenziale commerciale di questo genere ibrido, capace di raccontare e intervenire nel quotidiano in maniera più velata di tanti altri stili e con la capacità di raggiungere un pubblico eterogeneo. La macchina commerciale di tale produzione si basava su d'una complessa rete di relazioni tra gli artisti, gli incisori, i coloratori, i rivenditori – in botteghe o ambulanti come i *colporteurs* – e, infine, osservatori e acquirenti.

De Baecque ha insistito molto sulla relazione tra mercato delle incisioni e interesse verso il mondo del politico evidenziando, in ogni caso, un'autonomia del primo rispetto al secondo. L'esplosione della caricatura fu, per lo storico francese, una «manifestation commerciale de l'émergence du politique»³⁰⁰, che si inseriva nel più grande processo della «mode du politique»³⁰¹. Il rapporto tra caricatura e racconto dell'evento è uno dei nodi cruciali da sciogliere per comprenderne il portato culturale e per meglio definire la caratteristica della “autonomia” accennata da De Baecque. È indubbio che la caricatura partecipò al racconto degli eventi, ma in che misura? Per come veniva costruita essa è un'impostura che fa della semplificazione del messaggio veicolato la propria forza. È più veloce e capillare dell'iconografia ufficiale, ma anche della pubblicistica effimera dei pamphlet e catechismi. Allo stesso tempo, riesce ad essere più persuasiva grazie alla *naïveté* del tratto che fa da garante di autenticità e permette al contempo di eludere gli accertamenti della censura³⁰².

In effetti, una delle cause dell'esplosione del genere caricaturale fu la maggiore libertà in termini di controllo³⁰³. Nella seconda metà del 1789, nella

³⁰⁰ *Ivi*, p. 15.

³⁰¹ *Ivi*, p. 18.

³⁰² *Ivi*, p. 31.

³⁰³ Sino al 1789 il corpo dei censori nel Regno di Francia era numeroso e composto da diversi *censeur*, insieme a un *directeur de la Librairie* ed a un *garde de sceaux*, i quali

speranza di regolamentarne la produzione, la Municipalità di Parigi nominò come censore delle stampe M. Robin, membro dell'Académie. In ogni caso, non vennero quasi mai posti dei veti alla produzione caricaturale almeno sino al 1791, quando iniziarono a circolare nel mercato tipografico pubblicazioni di alcune tavole fortemente antimonarchiche³⁰⁴.

Il tema della censura si intreccia con quello degli autori che risultano – nella stragrande maggioranza dei casi – sconosciuti. Ciò ha come prima e immediata conseguenza il problema della datazione delle immagini, ma anche quello della paternità delle stampe. Difatti, dato il carattere anonimo di molte tavole la contraffazione fu uno dei meccanismi di diffusione più importante per le caricature; ne derivò una «guerre de sujets»³⁰⁵ tra i caricaturisti e gli editori, i quali, tuttavia, non riuscirono mai a far fronte al problema delle copie. I motivi che è possibile addurre per comprendere l'assenza di firme su prodotti commerciali di un certo rilievo sono due: in primo luogo, la scelta di prudenza di artisti, artigiani e mercanti a causa della censura, ma soprattutto dell'instabilità politica delle istituzioni con le quali – non in tutti i casi, s'intende – non vollero troppo legarsi; in secondo luogo, era volontà degli artisti evitare di far circolare il proprio nome collegato ad un'arte ritenuta secondaria, se non di cattivo gusto, come la caricatura³⁰⁶. Quest'ultima dinamica riflette quella

collaboravano con un corpo di polizia parallelo: i *mouchards*. Essi si occupavano di censura su larga scala, quindi accorpando la produzione iconografica a quella tipografica e teatrale.

³⁰⁴ Per quanto riguarda la datazione della produzione, De Baecque offre una proposta basata sullo studio di un corpus di circa 600 stampe incise tra il 1789 ed il 1792. Nei primi mesi il principale soggetto delle caricature fu il registro allegorico dei tre ordini e del cosiddetto risveglio del Terzo Stato. Verso la fine dello stesso anno iniziò a svilupparsi un nuovo filone che faceva dell'ironia anticlericale e degli attacchi mirati verso alcune categorie sociali – *émigrés* et *noirs* in primis – il tema di riferimento. Il 1791 fu, come già detto, l'anno in cui l'obiettivo della produzione caricaturale divenne la famiglia reale, mentre dal 1792 le armi delle caricature puntarono i nemici politici stranieri. *Ivi*, pp.

³⁰⁵ *Ivi*, p. 29.

³⁰⁶ *Ivi*, p. 25.

della pubblicistica clandestina del XVIII secolo, per cui molti scrittori cercarono di salvaguardare la rispettabilità del proprio nome – nella speranza di incarichi prestigiosi – ricorrendo al mercato nero per il guadagno attraverso opere di carattere pornografico, eretico o, più semplicemente, avverso al potere costituito³⁰⁷. È interessante, a tal proposito, notare l'esistenza di alcuni artisti che realizzarono tavole per entrambe le fazioni, mentre altri offrirono il loro estro unicamente alla fazione rivoluzionaria, che in effetti è evidentemente quella che, in Francia, andò per la maggiore in termini quantitativi.

Ciò non significa che una nutrita presenza di caricature controrivoluzionarie non circolasse nell'*hexagone*. Questa produzione – studiata per la prima volta organicamente da Claude Langlois in vista della pubblicazione del volume gemello di quello di De Baecque³⁰⁸ – conobbe una partenza posticipata poiché per lungo tempo venne ignorata dagli editori, restii ad investire in una produzione controrivoluzionaria. Una volta che questi ultimi riconobbero le possibilità di guadagno anche da questo filone editoriale, la caricatura realista francese raggiunse quella inglese nella violenta critica al nuovo regime. I contenuti aspri di questa produzione sono una delle caratteristiche di forte contrasto con quella rivoluzionaria, più incline, almeno nei primi tempi, all'uso della desacralizzazione dell'avversario politico. In ogni caso, in seguito al tentativo di fuga della famiglia reale, al loro arresto ed alla mutata considerazione popolare del ruolo della monarchia, la produzione controrivoluzionaria francese perse vigore, autorelegandosi quasi unicamente

³⁰⁷ Sulla questione si veda L. Braidà, *L'autore assente. L'anonimato nell'editoria italiana del Settecento*, Bari, Roma, Laterza, 2019.

³⁰⁸ C. Langlois, *La caricature contre-révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988. A parte questo lavoro la storiografia europea ha spesso trattato con le pinze questo argomento, probabilmente a causa del timore dell'identificazione dello storico con il suo soggetto di ricerca.

alla circolazione tramite il mercato clandestino oppure gli spazi di commercializzazione stranieri.

La caricatura appare con chiara evidenza il genere che assorbì e riflesse molte delle problematiche della produzione iconografica su temi politici e di attualità per il decennio 1789-1799, e può essere perciò ripresa senza remore la definizione del genere come “termometro dell’opinione pubblica”. Nonostante questo aspetto e la mole di documenti conservati al di qua delle Alpi, la storiografia italiana non ha mai raccolto le domande costruite dai colleghi francesi. Sono, infatti, pochissimi gli studi storici autenticamente italiani che prendano in considerazione la produzione caricaturale della penisola per ricavarne delle riflessioni sul contesto politico-culturale.

Nelle prossime pagine si tenterà, quindi, di fare un bilancio del materiale presente presso gli istituti di conservazione italiani. Lo studio parte dalla costruzione di un corpus di circa 150 caricature afferenti sia alla fazione rivoluzionaria sia a quella lealista, che, come l’intera produzione italiana, si scambiarono l’egemonia editoriale a partire dal 1797, quando la prima iniziò a diminuire a fronte della crescita esponenziale della seconda, che raggiunse nel 1799 il suo culmine. Le caricature sono state divise in quattro macrocategorie così intitolate: la caricatura antiaristocratica, le maschere della Commedia sul palco della Rivoluzione, le mostruosità dei repubblicani, la fine dell’anarchia. Questa classificazione permette di separare cronologicamente e tematicamente l’intera produzione così da seguire il percorso editoriale delle caricature alla stregua della proposta di Boyer de Nîmes, ovvero considerandole come indicatore dello spirito pubblico.

II.3.2 La caricatura antiaristocratica

L'editoria italiana, come già evidenziato, si addentrò nel mercato dell'iconografia politica con circospezione, sia per via della pressione esercitata dai regimi italiani in termini di censura delle notizie provenienti dalla Francia, sia per una scarsa attitudine alla rappresentazione del quotidiano. Specialmente per il caso della caricatura bisogna attendere, quindi, il 1796 per le prime produzioni autoctone, sebbene negli anni precedenti ne circolassero alcune di fattura straniera. La vita di questa produzione fu decisamente effimera, poiché già dal 1797 – con la perdita del prolifico polo veneziano – essa si arrestò bruscamente. Nonostante ciò, è possibile osservare un cambiamento tra le prime incisioni, i cui toni sono pacati e si fa più ricorso all'ironia e alla derisione, e le seconde, caratterizzate da toni più aspri e riferimenti ad umiliazioni, anche fisiche, volte all'aristocrazia.

Un primo gruppo di caricature mostra lo spaesamento degli aristocratici italiani alla proclamazione delle Repubbliche. Tra queste, una delle più interessanti è «L'aristocratico stordito» (Fig. 71), nella quale è rappresentato un componente della nobiltà nell'atto di leggere un manifesto che annuncia la liberazione della città di Mantova³⁰⁹. L'aristocratico è riprodotto seduto su di un ceppo riportante un blasone, probabilmente della famiglia gentilizia di appartenenza. Il corpo dell'uomo è rappresentato con le fattezze corpulente associate all'aristocrazia, sebbene conservi un'aurea di signorilità. Alle spalle dell'uomo un popolo idealizzato festeggia danzando intorno ad un elementare albero della libertà, composto da un palo cui è apposto un berretto frigio ed una bandiera tricolore riportante la dicitura *Lib^erte Egalite*. Di questo esemplare –

³⁰⁹ Il testo del proclama è il seguente: «Al popolo. Cittadini! Finalmente Mantova difesa della [sic.] natura, e dall'arte ha dovuto cedere al valor costante dell'Armata Repubblicana». Al testo seguono una serie di righe illegibili e firme.

prodotto anonimo a Milano nel 1797 – venne fatta presto una copia per il mercato veneto, monca del proclama e con il titolo posizionato in basso³¹⁰.



Figura 71 – Anonimo, *L'aristocratico stordito*, RBM, A. S., Cart. m. 11-6

Questo filone degli aristocratici che intravedono la fine dei propri privilegi leggendo i proclami ebbe una certa fortuna e venne riprodotto anche in riferimento ad altre città. A Milano un'incisione del 1797 di Cosimo Binda intitolata «Gli increduli Aristocratici», mostra un gruppo di cinque aristocratici

³¹⁰ RBM, Cart. m. 11-32

che orripilano alla lettura del proclama che riporta la notizia della vittoria dei repubblicani³¹¹.

Ancor più sconcertata è la reazione di un membro della nobiltà bolognese nell'incisione anonima e incisa a Venezia dal titolo «L'imbianchino di Bologna» (Fig. 72). Nella scena un manipolo di soldati incarica un popolano di cancellare la cifra 4 da un targa posta su di un muro citante la cifra 40, in riferimento all'assemblea senatoriale dei "Quaranta" deposta il 31 maggio 1797³¹². L'aristocratico alla vista di ciò fugge portandosi le mani in volto, mentre nella piazza retrostante la vita sembra procedere normalmente intorno ad un grande albero della libertà. Questa caricatura preannuncia il tema dell'intervento repubblicano nelle città italiane, che ebbe una genesi complessa e che di certo non si limitò all'erezione dell'albero della libertà, ma considerò una necessità la modifica degli assetti urbani ricorrendo in molti casi, per ragioni di tempo, all'impiego di effimeri.

³¹¹ RBM, Cart. m. 10-62.

³¹² A mo' di ulteriore chiarimento, la tavola cita «Chi dal 40 leva il 4 rimane 0». Della tavola si conosce un esemplare a colori. RBM, Cart. m. 11-42



Figura 72 – Anonimo, *L'imbianchino di Bologna*, RBM, A. S., Cart. m. 11-41



Figura 73 – Anonimo, *Il purgante di Mestre*, RBM, A. S., Cart. m. 11-40

Al sentimento di sbigottimento e incertezza seguì, per gli aristocratici italiani, quello della paura delle misure dei democratici nei loro confronti. Uno dei mali da curare nel clima della rigenerazione del popolo italiano era quello dell'ingordigia dei nobili, che per secoli avevano accumulato lussi e ricchezze.

Una caricatura sorella della precedente, intitolata «Il purgante di Mestre» (Fig. 73) illustra così il tentativo di recuperare alcune di queste ricchezze. Attraverso una bevanda purgante l'aristocratico catturato – sul muro i graffiti con il suo nome ed i lineamenti del volto lasciano intendere che quest'ultimo fu, con i pari grado, il bottino di una meticolosa ricerca – espelle come feci una serie di monete. L'operazione appare lunga e complessa, come cita anche il sottotitolo: «Queste son fatiche da Ercole». L'aristocratico è

rappresentato con una pancia grottescamente gonfia, a riprova della grande ingordigia, nonostante tre sacchi di monete siano stati già riempiti e richiusi da uno dei tre soldati impegnati nella purga. La scena si svolge probabilmente in un'abitazione – un ulteriore graffito sul muro localizza nel tempo e nello spazio la stampa: «Mestre 1797» – mentre lungo i canali della laguna la vita si svolge placidamente. Questa stampa e quella precedente mettono in scena i primi risultati del processo di rigenerazione, ovvero quelli di una vita cittadina e contadina libera dal giogo aristocratico e finalmente serena e idilliaca.

Questa stampa inaugura l'approdo di un altro fortunato filone della produzione europea nel mercato italiano: le punizioni fisiche attraverso purghe e clisteri, associate spesso all'offesa perpetrata con l'uso di funzioni corporali. Una delle caricature più diffuse nel territorio italiano è la trasposizione italiana di una stampa francese tradotta con il titolo «Tributo all'aristocrazia». Di questa stampa esistono due versioni conosciute, entrambe provenienti dall'area veneta.

La prima (Fig. 74) rappresenta al centro un piedistallo su cui è riportato il titolo della stampa con al di sopra un soldato repubblicano armato di fucile su cui è apposto il berretto frigio; egli è rappresentato nell'atto di liberarsi delle proprie feci all'interno di un copricapo aristocratico. Ai lati del piedistallo si sviluppano due scene. Sulla sinistra il doge della città è in sella – seduto al contrario, metafora di un mondo alla rovescia – ad un asino, al quale alza la coda per far sì che un uomo mascherato da commediante possa dar una spinta grazie ad un soffietto per il fuoco. La scenetta è accompagnata da un discorso inserito come didascalia in basso, in cui il commediante consiglia «Scapa che t'ajuto», ricevendo un «Grazie o Camerata» come risposta. Alla destra, invece, la caricatura rappresenta un soldato applicare un clistere ad un aristocratico steso su di una panca, e in basso compare la dicitura «Ultimo medicamento

agl' Aristocratici». Al di fuori della vignetta è inserita un'ulteriore didascalia che presenta la tavola come un ammonimento nei confronti dei regnanti.

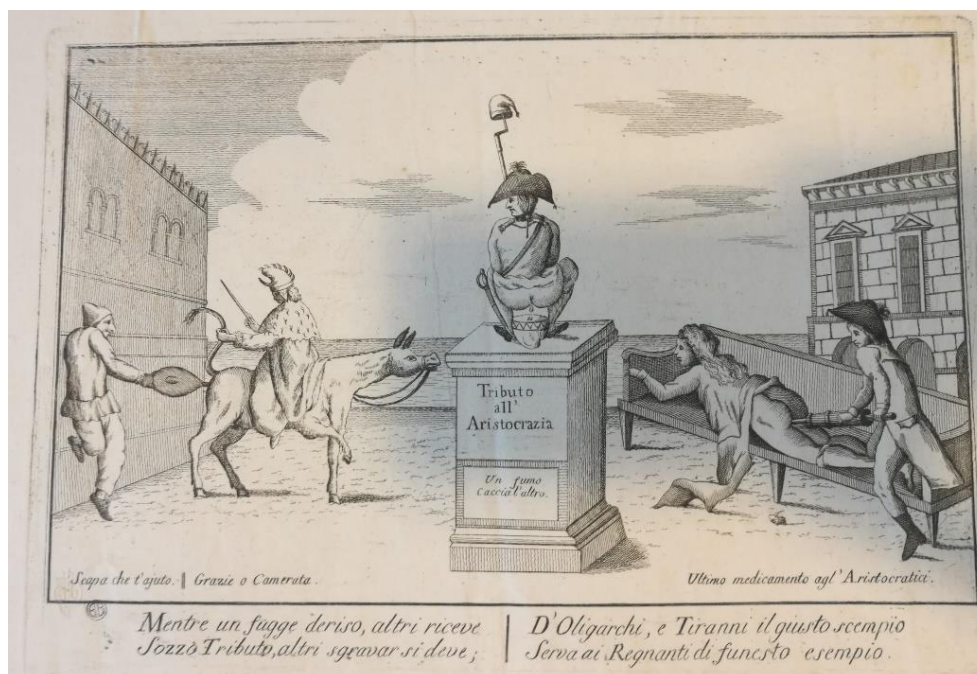


Figura 74 – Anonimo, *Tributo all' Aristocrazia*, RBM, A. S., Cart. m. 11-36

La seconda caricatura (Fig. 75) propone la stessa scelta grafica, con un piedistallo al centro con il soldato nell'atto delle defecazione e intorno una grottesca celebrazione della fine dell'oligarchia. Sulla sinistra è possibile osservare il leone veneziano, con la coda tra le gambe in segno remissivo, danza con un democratico al suono di una cornamusa animata da un soldato. Altri due soldati compaiono sulla destra, ed uno di loro indica il piedistallo, alla cui base sono riversi alcuni libri, tra i cui titoli si legge «Sentenze contro gli innocenti» e «processi ingiusti». Più vicino al piedistallo due ovini vestono gli abiti del doge e dell'aristocrazia, seguendo una delle scelte iconografiche più diffuse nella caricatura rivoluzionaria francese. L'animalizzazione fu, infatti, una scelta molto importante nel processo di desacralizzazione delle realtà costituite, come

monarchia, aristocrazia e clero. Ciò nonostante, il contesto italiano, fatta salva qualche eccezione, non fece quasi mai ricorso a questa pratica iconografica.



Figura 75 – Anonimo, *Tributo alla Aristocrazia*, RBM, A. S., *Cart. m. 11-35*

Più che l'animalizzazione di figure umane, l'allegoria italiana recepì un'altra pratica iconografica concernente gli animali: la personificazione allegorica. Sull'esempio della produzione francese anche in Italia circolarono alcune caricature con protagonisti il leone veneziano e il gallo francese. A Venezia nel 1797 venne data alle stampe una caricatura allegorica figurante un leone alato colpito dal fuoco di un cannone innescato da un gallo con la cresta tricolore (Fig. 75).



Figura 76 – Anonimo, *Allegoria leone veneziano sconfitto dal gallo francese*, RBM, A. S.,
Cart. m. 2-72

La saga del leone veneziano ebbe una grande fortuna iconografica all'interno della produzione caricaturale italiana, così come in quella allegorica. In molte stampe esso è rappresentato sconfitto, relegato in una posizione di servilismo e, finanche, allontanato dalla città di Venezia. A guidare queste azioni fu la convinzione, da parte dei patrioti che la derisione del leone di San Marco fosse di quanto più oltraggioso possibile per schernire gli aristocratici veneziani. È il caso di una caricatura incisa da Gaetano Zancon a Padova in cui tre putti trasportano il leone alato fuori dalla città (Fig. 77). La provenienza di

questa caricatura ci permette di delineare come molta della produzione antiveneziana provenisse dai territori della terraferma desiderosi più dell'indipendenza da Venezia che del raggiungimento di un regime democratico. Questa dinamica fu centrale nella rappresentazione delle maschere della Commedia dell'arte, per la quale si rimanda al paragrafo II.3.3.



Figura 77 – G. Zancon, Il leone di San Marco esiliato da Venezia,
RBM, A. S., Cart. m. 11-31

La scelta di utilizzare i putti nelle caricature non è casuale ed è una derivazione dell'arte europea dell'età moderna, dove questi venivano utilizzati principalmente come decorazione di contorno. Nell'iconografia politica del decennio 1789-1799 essi vengono usati dalla fazione rivoluzionaria in funzione

di una quasi totale disumanizzazione degli individui e associando ai putti un'aurea di sacralità, per cui le loro azioni si svolgevano sempre nel giusto o quantomeno dalla parte giusta. Per questa ragione essi possono compiere anche azioni sacrileghe o volutamente offensive come nel caso di una incisione pubblicata da Cosimo Binda nel 1796 a Milano (Fig. 78). Questa caricatura – facente parte di una mini serie sui principi democratici insieme a quella in Fig. 78 – presenta infatti tre putti mentre dileggiano con escrementi ed urina alcuni documenti della nobiltà. Alle loro spalle, particolarmente evocativa è la targa su di un muro in rovina – che sembra un richiamo all'arte del Settecento – con la scritta «Sic transit gloria mundi» e, ancora più dietro, un gruppo di popolani è impegnato nel rogo dei titoli aristocratici. Nell'incisione gemella, un popolano con berretto frigio guarda con aria irridente la disperazione di un aristocratico, ai loro piedi blasoni e titoli del ceto nobiliare, su cui anche un cane fa i propri bisogni. Alle spalle del popolano, alla stregua della prima caricatura, un masso riporta una citazione «Or ride chi piangeva» che «rimanda alla dicotomia servo-padrone, tipica di certa produzione teatrale, molto usata nelle stampe satiriche veneziane»³¹³.

³¹³ *L'Italia nella Rivoluzione 1789-1799*, cit., p. 214.



Figura 78 – Anonimo, Libertà, RBM, A. S., Cart. m. 10-63

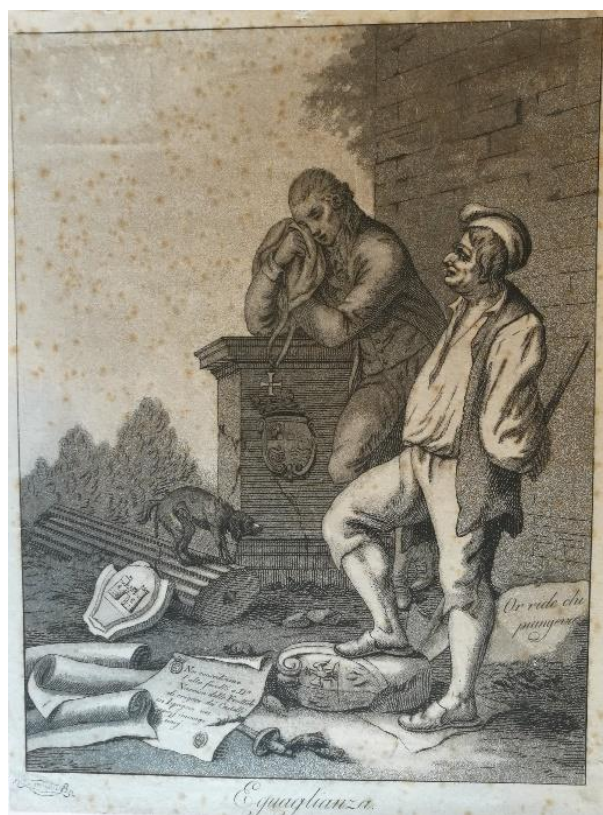


Figura 79 – Anonimo, Eguaglianza, RBM, A. S., Cart. m. 10-64

II.3.3 Le maschere della Commedia dell'arte sul palco della Rivoluzione

Il tema del ribaltamento dell'ordine sociale divenne anche una *pièce* interpretata dalle maschere della Commedia dell'arte. La loro partecipazione alle vicende italiane non deve sorprendere data la diffusione nella cultura popolare del XVIII secolo. La scesa in campo – o salita sul palco, che dir si voglia – fu una caratteristica specificamente italiana, anzi uno stratagemma commerciale del mondo editoriale italiano per raggiungere una fetta di popolazione più ampia, veicolando un messaggio tramite i volti “familiari” della Commedia dell'Arte.

Il fenomeno si sviluppò principalmente in area veneta dove l'annosa competizione tra Arlecchino e Pantalone venne elevata al contesto politico della sfida tra la terraferma e la città lagunare. Il vento della Rivoluzione permise infatti di capovolgere il rapporto di forze fra i due con Pantalone, emblema dell'aristocrazia mercantile veneziana, che subisce le azioni di Arlecchino, spesso accompagnato dal sempre fedele Brighella, nel ruolo del popolano della terraferma e segnatamente del bergamasco. Il rovesciamento del rapporto servo-padrone fu il tema di molte stampe in cui Pantalone è costretto a servire alla tavola dei soldati francesi (Fig. 80), ad elemosinare in ginocchio ai piedi di una statua della libertà italiana (Fig. 81) e, ancora, a morire perché il popolo lo chiede³¹⁴. In queste incisioni ritorna il sentimento di spaesamento e frustrazione provato dalla maschera di Pantalone, come dagli aristocratici nelle caricature presentate nel paragrafo precedente. La stampa che più di tutte raccoglie queste dinamiche venne realizzata nel 1797 da Cosimo Binda a Milano, il cui titolo è «Il disordine, e la confusione de' Pantaloni in Venezia» (Fig. 82). Il centro della

³¹⁴ RBM, Cart. m. 11-39. Un esemplare digitalizzato è conservato presso la British Library alla collocazione “1925,0701.62”. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1925-0701-62, Ult. Acc. 11/09/2021.

scena è occupato da Arlecchino che, tenendo fra le mani il Trattato dei diritti dell'Uomo dice a Pantalone: «Senti caro Pantalon, pianzé, esclamá, non ghe da farghe; la xe finida. Per il passa avi ridu addosso a mi: adesso mi rido addosso a vu». La didascalia non poteva essere più chiara, la Democrazia passa attraverso il ribaltamento gerarchico del rapporto tra oppressi ed oppressori con questi ultimi condannati ad abbandonare ogni velleità di egemonia sul popolo. Il Trattato dei diritti dell'Uomo tra le mani di Arlecchino sta a dare maggior rilievo alle sue parole, poiché esse si basano sui principi universali dell'Illuminismo. Sebbene Pantalone si mostri confuso, il resto del ceto aristocratico è in lacrime, con le mani a coprire il volto, alla destra di Arlecchino. Sul fondo della scena un albero della libertà con le bandiere tricolori è piantato in quella che sembra Piazza San Marco, dalla quale il leone veneziano esanime viene portato via da due popolani non propriamente contenti, mentre da un balcone due figure osservano con sgomento lo svolgersi dell'evento.

Sulla stessa linea è una caricatura venduta da Cosimo Binda (Fig. 83) in cui Arlecchino e Brighella si fanno portavoce presso «i pantaloni veneziani», ossia il consiglio senatoriale veneziano, delle novità provenienti dalla città di Bergamo, ove si proclamava la liberazione dalla Serenissima e l'istituzione di un governo provvisorio repubblicano. Le maschere bergamasche ridono con beffarda ironia alla vista dello sgomento dei volti dei veneziani. Si fa, in questa immagine, riferimento ad un'altra figura importante della Campagna d'Italia, ovvero i corrieri di notizie, che con maggiore presenza troveranno spazio nell'iconografia satirica controrivoluzionaria, come si vedrà più avanti.



Figura 80 – Anonimo, *Le mauvais maître devient Serviteur*, RBM, A. S., Cart. m. 11-38



Figura 81 – G. Zancon, *Allegoria di Pantalone che chiede elemosina alla libertà*, RBM



Figura 82 – Anonimo, *Il disordine e la confusione dei Pantaloni in Venezia*, BHR, Inv. 1558, bhim00025411



Figura 83 – Anonimo, *Arlecchino e Brighella portatori della nuova di Bergamo ai Pantaloni Veneziani*, RBM,

Alcune delle incisioni con le maschere della Commedia lasciano, tuttavia, spazio ad alcune riflessioni, in particolare sulla ferma adesione degli artisti al processo rivoluzionario. Con il passare del tempo le maschere italiane non sono più così contente di dover danzare intorno all'albero della libertà, così come è illustrato in una delle più emblematiche immagini del Triennio, riprendendo un'espressione di Bosséno³¹⁵: «Il faut danser» (Fig. 84). Nell'incisione anonima è inscenato un ballo repubblicano intorno a due alberi della libertà. Intorno al primo ci sono Arlecchino e Brighella e Pantalone che pare fuggire con un coltello alla mano inseguito da un'altra figura, mentre ai loro piedi giace il leone alato veneziano. Sulla sinistra cinque soldati francesi osservano la scena, due hanno tra le mani un fucile puntato verso Pantalone. Più indietro, intorno ad un secondo albero quattro soldati ballano con la maschera di Pulcinella sospinti dal vento della Rivoluzione. Come è facile comprendere l'immagine è piena di significati e secondo Bosséno «difficilmente troveremo un'espressione più esplicita della logica e dei paradossi delle rivoluzioni italiane che questa incisione del 1799, sarcastica messa in scena della "democratizzazione" veneziana»³¹⁶.

³¹⁵ C.-M. Bosséno, C. Doyhen, M. Vovelle, *Immagini della libertà. L'Italia in Rivoluzione 1789-1799*, Roma, Editori Riuniti, 1988, p. 175.

³¹⁶ *Ibidem.*



Figura 84, Anonimo, *Il faut danser*, RBM, A. S., Cart. m. 11-37

L'interpretazione delle tavole è però lungi dall'essere conclusa, la presenza di un coltello nelle mani di Pantalone che viene al contempo afferrato da Arlecchino e dall'altra figura presente potrebbe avere un significato diverso. La maschera veneziana potrebbe essere identificata come disturbatrice della rigenerata quiete italiana – quella che si sviluppa sullo sfondo, ad esempio – in riferimento all'episodio delle Pasque veronesi, caro alla propaganda napoleonica nel progetto di esautorazione della Serenissima dal concerto delle potenze in Italia.

L'utilizzo delle maschere della Commedia dell'arte non è, tuttavia, una prerogativa della fazione rivoluzionaria. Come si è detto, quella controrivoluzionaria, sebbene parta in ritardo, recepisce e amplifica molte delle tematiche espresse dalla caricatura contemporanea. Così, Arlecchino viene dipinto come il popolano sciocco che ciecamente crede alle favole dei

“giacobini” francesi, mentre a Pantalone non resta che convivere con l’amarezza della perdita del prestigio e della libertà della Serenissima. È il caso dell’incisione anonima «Chi pagherà?», tradotta e rielaborata in vari esemplari (cfr. § II.2.2).

Di ugual interesse è una stampa anonima a colori del 1799 (Fig. 85) in cui ritorna – stavolta in chiave decisamente controrivoluzionaria – la dinamica del ballo intorno all’albero della libertà, evento fondante del catechismo repubblicano in Italia. La presenza di un serpente intorno all’albero della libertà costruisce un parallelo con quello proibito nell’Eden al quale i democratici italiani – novelli Adamo ed Eva – si sono cibati. La relazione tra democrazia e inferno ritorna, come si vedrà, spesso nelle caricature controrivoluzionarie. I francesi e i rivoluzionari sono designati, infatti, come bestie di Satana venute nella penisola ad ingannare gli italiani; tra questi, pochi si avvedono dell’inganno. Uno di loro è Pantalone, la cui figura viene rivalutata positivamente durante il 1799.



Figura 85 – Anonimo, *Maschere italiane intorno all'albero della libertà*,
RBM, A. S., *Cart. m. 13-22*

Tra le maschere più celebri manca, sino ad ora, quella di Pulcinella. In effetti, la sua presenza sul palco della Rivoluzione è piuttosto scarsa, anche perché quello della Commedia dell'Arte è un filone quasi esclusivamente dell'area veneta. Difatti, ancora da quest'area proviene una serie di incisioni di grande interesse: *Divertimento per li ragazzi* di Giandomenico Tiepolo, un album di 104 disegni realizzati nel 1797³¹⁷. Pulcinella fu un personaggio molto

³¹⁷ L'opera non ebbe fortuna editoriale ed i disegni vennero riscoperti solamente nel 1920 in seguito ad un'asta a Sotheby's, durante la quale vennero venduti da un anonimo. H.S. Francis, *Six Drawings from the Life of Pulcinella by the Younger Tiepolo*, in «The Bulletin of the Cleveland Museum of Art», 26.4, 1939, pp. 46-49. Sul *Divertimento*, oltre all'articolo di Francis i più importanti studi sono stati svolti da Adelheid Gealt e raccolti in due pubblicazioni: A. M. Gealt, *Domenico Tiepolo: i disegni di Pulcinella*, Milano, Mondadori, 1986; A. M. Gealt, J. B. Shaw, *Giandomenico Tiepolo: scene di vita quotidiana a Venezia e nella terraferma*, Venezia, Marsilio, 2005.

caro al Tiepolo, come dimostra la sua produzione specialmente degli ultimi anni, eppure quello che si trova nel *Divertimento* è differente: quasi tutti i presenti sono maschere di Pulcinella, attori e spettatori, svolgono le azioni, ma allo stesso tempo le subiscono³¹⁸. All'interno del turbinio di scene di vita quotidiana si intravedono alcuni eventi riconducibili agli sconvolgimenti politici della Venezia del 1797. Tiepolo non entra mai con precisione in quegli eventi, cercando di fotografare la realtà dal punto di vista degli ultimi, di quei Pulcinella espressione pura – dal punto di vista padronale dell'aristocrazia – della cultura popolare³¹⁹.

La tavola numero 40 (Fig. 86) raffigura un gruppo di Pulcinella alle prese con l'abbattimento di un albero della libertà, come cita il titolo. In basso a destra una bandiera è riversa a terra vicino ad un tamburo dell'Armée d'Italie, c'è poco da dibattere, «the references to current events are unmistakable»³²⁰. La foga con cui i Pulcinella demoliscono l'albero mentre altri di loro festeggiano in fondo alla scena è indicativa delle idee politiche di Tiepolo e del ruolo

³¹⁸ A. M. Gealt, *Domenico Tiepolo*, cit., p. 17. Pulcinella come collezioni di personaggi e personalità è un'argomentazione già addotta in B. Croce, *Pulcinella o il personaggio del napoletano in commedia*, Roma, E. Loescher, 1899.

³¹⁹ M. E. Vetrocq, *The divertimento per li ragazzi of Domenico Tiepolo*, tesi di dottorato inedita, Standfor University, 1979, p. 53. Sulla questione del ruolo del politico si è svolta una discussione storiografica quando J. B. Shaw ha affermato che questa non è presente nei disegni di Tiepolo, più interessato ad elaborare un prodotto commerciale adatto a bambini. La posizione di Shaw è ormai superata, la scelta di Pulcinella in luogo del tradizionale Pantalone per rappresentare la venezianità è, per Maurizio Bonicatti, piuttosto indicativa della volontà di mostrare i problemi del sistema politico della Serenissima. Tuttavia, la moltitudine di Pulcinella rappresenta un ideale popolo italiano legato a determinati ideali e tradizioni ben lontani da quelli democratici e repubblicani. M. Bonicatti, *Il problema dei rapporti fra Domenico e Giovanbattista Tiepolo*, in *Atti del Congresso internazionale di studi sul Tiepolo*, Milano, Electa, 1971; G. Romanelli, *Pulcinella in attesa: la delusione della storia*, in *Satiri, Centauri e Pulcinelli*, Venezia, Marsilio, 2000; F. Pedrocco, *Giandomenico Tiepolo: gli affreschi della villa di Zianigo*, in *Satiri, Centauri e Pulcinelli*, cit..

³²⁰ K. McHale, *Child's Play? Giandomenico Tiepolo's Punchinello Drawings and the Fall of Venice*, in «Master Drawings», Vol. 50, n° 1, 2012, p. 104. Questo ed altri riferimenti a simboli francesi sono evidenziati da Gealt e Shaw in A. M. Gealt. J. B. Shaw, *Giandomenico Tiepolo*, cit., p. 57.

conservatore dei Pulcinella, simbolo dell'attaccamento della cultura popolare italiana alla tradizione e argine alla deriva democratica.



Figura 86 – G. Tiepolo, Pulcinella abbattono l'albero della libertà, in *Divertimento per li ragazzi*, tav. 40.

II.3.4 Le mostruosità dei repubblicani

L'iconografia controrivoluzionaria italiana come quella francese fu molto aggressiva nei toni e nei soggetti. Il principale filone fu quello in cui venivano evidenziati i mali del repubblicanesimo, le loro mostruosità e i loro eccessi. Molta della produzione della prima fu di carattere internazionale, tradotta e immessa nel mercato italiano, tanto che bisogna attendere la fine del 1797 per trovare le prime caricature italiane di carattere controrivoluzionario. Nel 1799, invece, la produzione cresce esponenzialmente. Anche qui, la ragione è da ricercare nella scelta di molti artisti e editori di evitare l'attribuzione

dell'etichetta di lealisti. La stragrande maggioranza proviene dall'universo inglese, in prima linea nella produzione antifrancese con artisti molto celebri come James Gillray e Thomas Rowlandson. Uno dei soggetti preferiti delle caricature provenienti d'Oltremania fu il confronto fra la Francia e il Regno Unito, o più nel dettaglio tra la condizione dei cittadini francesi ed i sudditi inglesi. Una stampa anonima pubblicata in Milano nel 1799³²¹ (Fig. 87) offre la rappresentazione di due pasti: mentre quattro francesi – nella parte sinistra – si avvinghiano su di una rana per mangiarla, quattro inglesi – sulla destra – sono seduti a un desco riccamente imbandito. La caricatura ha una didascalia che esorta l'osservatore a non farsi ammaliare dagli inganni francesi che vaneggiano di altri beni che non siano la virtù e l'abbondanza, quelli che identificano lo stato sulla destra come cita un foglio affisso al muro: «Abbondanza ed allegria qui vi si trova». Questa caricatura ha diversi livelli di significato. Il primo è quello evidente al primo sguardo: la repubblica rende affamati e scheletrici i propri sostenitori, mentre la monarchia preserva il benessere dei propri, rappresentati tutti come decisamente robusti. Non solo, la dicotomia abbraccia anche lo stato di natura: da una finestra dietro la tavolata inglese si può ammirare il lavoro dei campi ed un albero carico di frutti, mentre ai piedi della tavola un gatto e un cane paiono essere in piena salute; nella parte francese non si intravedono spazi aperti, l'unico albero è un piccolo germoglio – cui viene dato il nome di Albero della Libertà – mentre gli animali rappresentati sono anche loro scheletrici e senza forze, tranne i topi che si muovono con una certa libertà nella stanza. Il secondo livello di significato è quello derivante dalle scritte presenti sulle pareti delle stanze: in quella francese c'è un paragone della situazione di Francia prima e dopo la Rivoluzione con riferimento al debito nazionale triplicato, alle spese di gestione dei «700 tiranni» di sei volte superiore

³²¹ La stampa riprende l'incisione *French happiness – English misery* di Isaac Cruikshank, pubblicata nel 1793 a Londra.

a quello della corona e all'affollamento delle carceri (da sette a settemila); per il caso inglese, a parte il citato foglio su abbondanza e allegria ve ne sono altri tre tra loro concatenati che riaffermano l'importanza del potere monarchico e di quello religioso, rinsaldandone il legame poiché «chi obbedisce al suo Principe ubbidisce a Dio».



Figura 87 – Anonimo, *Confronto fra la tavola francese e inglese*,

RBM, A. S. Cart. m. 13-4

Nel novero delle produzioni straniere tradotte in Italia un volume molto interessante è *La rigenerazione dell'Olanda. Specchio a Tutti i Popoli Rigenerati*, pubblicata a Venezia da Giovanni Zatta e proveniente da una serie inglese edita nel 1796 da Gillray. L'originale, tuttavia, è *Hollandia Regenerata*,

opera del 1795 di David Hess, un disegnatore e incisore al servizio dell'esercito olandese cui venne assegnato l'incarico di progettare una serie di caricature antifrancesi da pubblicare a Londra³²².

Il volume consta di venti 20 stampe che raffigurano i comitati messi in piedi dai rivoluzionari nella Repubblica batava sorta nel 1795³²³. Il tono delle stampe è marcatamente ironico e dileggiativo, ma offre un compendio molto dettagliato dello sguardo rivoluzionario nei confronti dei repubblicani, idealizzati in una visione paternalista come bambini viziati e illusi. In ogni caso, tra i temi trattati ritornano alcuni dei classici associati alle mostruosità dei giacobini: ubriaconi e maldestri presiedono il Comitato di Pubblica Vigilanza (Fig. 88); iconoclasti e dissacratori sono a capo del Comitato dello Scartare (Fig. 89), ingordi e prepotenti governano il Comitato dei Poveri (Fig. 90), mentre violenti e rissosi quello della Confederazione (Fig. 91). Infine, nell'intestazione un gruppo patetico di cittadini danza al ritmo della Carmagnola (Fig. 87).

³²² Le notizie sull'autore e sulla genesi dell'opera sono in: W. Cillesen, "*Holland herboren – Europa in nood*", *Die Hollandia regenerata des David Hess und ihre europäische Rezeption*, in A. Milano, a cura di, *Commercio delle stampe e diffusione delle immagini nei secoli XVIII e XIX*, Rovereto, Via della Terra, 2008, pp. 333-349; *Lambiek Comiclopedia* [Online], URL: https://www.lambiek.net/artists/h/hess_david.htm, Ult. Acc. 11/09/2021. Le argomentazioni sulla suddetta raccolta meriterebbero uno spazio maggiore di quello che è possibile concedere in questa trattazione, per cui mi propongo di dedicare a questa fonte un studio più approfondito.

³²³ I comitati sono: di Salute Pubblica, Militare, delle Finanze, dei Conti, del Commercio e Navigazione, dei Viveri, di Pubblica Vigilanza, di Pubblica Istruzione, degli Alti e Mezzani dominj, dei Poveri, degli Emigrati, di Confederazione, degli Affari Esteri, di Sanità, dello Scartare e del Tempo, ossia lo Sviluppo Politico. Negli allegati si troverà l'intera serie.



Figura 88 – Anonimo, *Ballo della Libertà*, in *La Rigenerazione dell'Olanda*, tav. 1

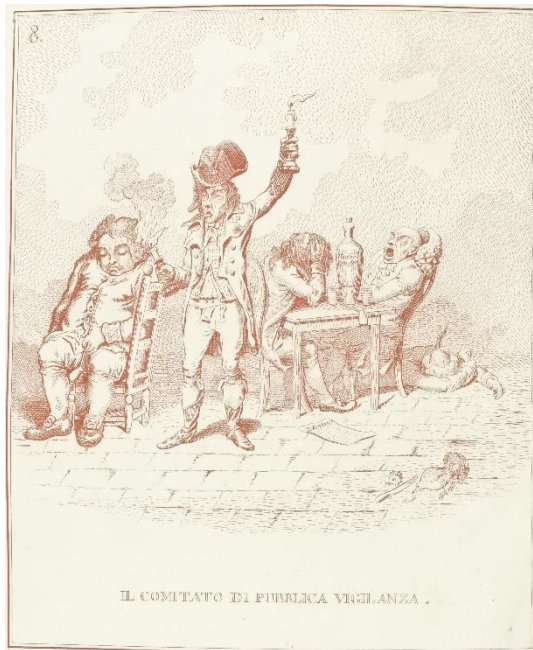


Figura 89 – Anonimo, *Il comitato di Salute Pubblica*, in *Rigenerazione dell’Olanda*, tav. 8



Figura 90 – Anonimo, *Il comitato dello scartare*, in *Rigenerazione dell’Olanda*, tav. 16



Figura 92 – Anonimo, *Il comitato de poveri*, in *Rigenerazione dell’Olanda*, tav.

11



Figura 91 – Anonimo, *Il comitato di confederazione*, in *Rigenerazione dell’Olanda*,

tav. 17

Quello dell'ingordigia è un tema che i controrivoluzionari rielaborano dalla caricatura antiaristocratica, per cui adesso sono i commissari francesi di stanza in Italia a riempirsi la pancia delle ricchezze della penisola. Ritorna, come diretta conseguenza, la funzione corporale dell'indigestione e del vomito. L'accusa volta ai francesi è quella di voler ingurgitare l'intero globo (Fig. 93) o, quantomeno, il patrimonio storico-artistico della penisola. Tuttavia, l'ingordigia dei commissari francesi provoca loro indigestione e sono quindi costretti a rigettare (Fig. 94).



Figura 93 – Anonimo, Ingordigia dei Francesi,
RBM, A. S., Cart. m. 12-43



Figura 94 – Anonimo, *Indigestione dei Commissari Francesi*,
RBM, A. S. Cart. m. 13-35.

Infine, una stampa di grande interesse e di ambiguo significato è l'incisione rappresentante una processione dei lazzaroni napoletani presente all'interno del volume *Neapel und die Lazzaroni* (Fig. 95). L'incisione rappresenta grottescamente un manipolo di straccioni armati fino ai denti e guidati da un ufficiale francese nei pressi della città di Napoli, come si evince dal vulcano alle spalle. Uno di loro trasporta una bandiera inneggiante a San Gennaro «il nostro generalissimo», che difatti è egli stesso condotto in

processione. Dietro di loro, infine, un Arlecchino/Pulcinella partecipa con entusiasmo alla stravagante messa in scena³²⁴.



Figura 95 – Anonimo, *L'armamento dei Lazzaroni*, SNSP, in *Neapel und die Lazzaroni*, op. cit.

II.3.5 La fine dell'anarchia

La parte più consistente dell'intero corpus dell'iconografia satirica è quello destinato alle stampe sulla fine delle Repubbliche sorelle e la cacciata dei democratici italiani. Anche in questo caso la produzione si incanalò verso la scelta dell'anonimato in quasi tutte le stampe, nonostante sia ascrivibile quasi

³²⁴ Anonimo, *Neapel und die Lazzaroni. Ein charakteristisches Gemälde für Liebhaber der Zeitgeschichte*, Frankfurt-Leipzig, 1799. Il volume presenta un quadro della situazione napoletana piuttosto singolare, se non errata, in cui i lazzaroni vestono le panni dei rivoluzionari, nonostante grossa parte della reazione sanfedista parta proprio dalla loro frangia sociale.

completamente al 1799, l'anno della riconquista lealista quasi dell'intera penisola. C'è però una novità da evidenziare: insieme ad una grossa porzione di stampe singole si sviluppò un filone di serie narrative il cui soggetto erano gli ultimi giorni della Democrazia, oppure la fuga dei giacobini italiani verso gli inferi.

Le prime stampe di questa produzione ripresero la tematica delle emozioni, utilizzata già nel 1795-1797 nell'iconografia antiaristocratica. Così, come erano toccato ai nobili lo spavento dell'arrivo dei francesi e lo sgomento per il nuovo ordine sociale, adesso sono i democratici a subire la paura dell'arrivo degli insorgenti o delle truppe lealiste (Fig. 96) e a disperarsi per la fine della democrazia (Fig. 97). Nella prima di queste due tavole anonime, un giacobino romano – nonostante la scritta L.O.M.O sul berretto frigio faccia riferimento ad uno dei più vivaci club rivoluzionari napoletani: Libertà o Morte – tenta di rassicurare due repubblicani spaventati dall'arrivo delle truppe napoletane. La didascalia mostra però quanto la convinzione del giacobino fosse inesatta poiché egli afferma che non c'è da preoccuparsi poiché le truppe in avvicinamento non sono dell'esercito napoletano, ma insorgenti.



Figura 96 – Anonimo, *Spavento dei giacobini romani*,
RBM, A. S., Cart. m. 13-37

Nella seconda tavola, il disastro per i giacobini è già avvenuto, le truppe confederate di tutte le potenze antirivoluzionarie sono entrate nelle città ed hanno distrutto e incendiato gli alberi della libertà. Ai democratici non resta che scappare in Francia o nei territori della Repubblica Cisalpina in un coro di insulti, minacciando un ritorno. Minacce prive di fondamento secondo l'autore

della caricatura, poiché, riferendosi al rivoluzionario in fuga, «se vendicar tu vuoi la Democrazia / Guarisci prima dalla tua pazzia».



Figura 97, Anonimo, *Il Democratico stordito e disperato*,
RBM, A. S., Cart. m. 12-67

Il collegamento tra sanità mentale e idee democratiche è uno dei tasselli chiave della propaganda antigiacobina in Italia. Diavolo e follia sono, pertanto, i genitori della Libertà. La pazzia giacobina è da ricondurre, per i

controrivoluzionari, alle idee illuministiche dei filosofi, per cui i popoli francesi ed italiani sono caduti nell'inganno della filosofante libertà.

La celebre caricatura prodotta a Milano (Fig. 98) mostra una donna anziana con i capelli di Medusa colpire con una frusta un asino, cavalcatura di un giacobino con le fattezze maligne di un satiro o di un diavolo, spronato dalla libertà alla conquista del mondo³²⁵. La scena è integrata dalla presenza di numerose vignette esplicative che ne rendono più complessa la lettura, tra questi i decreti del Direttorio sono paragonati ai sogni della filosofia moderna e il destino profetizzato per i popoli della terra: spoliazione delle ricchezze, militarizzazione forzata e, infine, ghigliottina.

³²⁵ Della tavola ne si conosce anche una seconda versione in cui, alla destra, c'è un commissario di municipalità con in mano un codice delle leggi che osserva la scena. Le fattezze dell'uomo sono piuttosto robuste e la didascalia lo descrive come «impinguato con l'usurpo delle pubbliche e private proprietà a rovina degli innocenti». È una delle rare occasioni in cui si fa riferimento al tema caldo delle proprietà pubbliche e private. RBM, Cart. m. 9-42.



Figura 98 – Anonimo, *La filosofante libertà*, RBM, A. S. Cart. m. 9-42

Per i caricaturisti italiani la libertà è però un progetto vuoto, destinato alla rovina in poco tempo. Una caricatura allegorica, edita nel 1799 a Milano, mostra la cifra di questa considerazione (Fig. 99). La statua della democrazia è «composta d'immondezze congelate», quando il Sole della Verità si alza in cielo «la medesima statua si va dileguando», nonostante il tentativo dei giacobini di tenerla su soffiandoci verso. Alle spalle della scena, su di una loggia, i sovrani della Coalizione osservano la fine della «pazza Filosofia». Sullo sfondo un particolare da non sottovalutare: un corriere della Morte galoppa verso Parigi per portare la notizia della fine delle Repubbliche sorelle³²⁶.

³²⁶ *L'Italia in Rivoluzione*, cit., p. 359.



Figura 99 – Anonimo, *La statua della Democrazia si sta sciogliendo*,
RBM, A. S., Cart. m. 12-64

Una volta sconfitti i demoni rivoluzionari non possono far altro che rifugiarsi tra le braccia di Pluto. Questo il soggetto di un'incisione prodotta con lo stesso stile della precedente (Fig. 100). Un manipolo di rivoluzionari corre, al richiamo della morte e della diabolica libertà agli inferi, portando con sé le ricchezze frodate e le proprie leggi. A guidarli, Napoleone Bonaparte con un albero della libertà tra le mani, il quale entrando nella bocca dell'inferno esclama: «Quest'albero per me fu un brutto gioco. E a miei delitti un solo Inferno è poco». Alle loro spalle l'allegoria dell'Italia in ginocchio ringrazia per la liberazione le allegorie delle potenze coalizzate, emblema di un'Europa in pace nel segno della fede.



Figura 100 – Anonimo, *Giacobini in viaggio per la bocca del diavolo*,
RBM, A. S., *Cart. m. 12-65*

Giunti agli inferi, le pene dei giacobini non sono però terminate. Una coppia di incisioni popolari napoletane – tra le poche a salvarsi dal processo iconoclasta borbonico – rappresentano con un tono molto violento le pene cui sono costretti i rivoluzionari. Nella prima il giacobino è identificato «con il mostro fantastico delle paure popolari»³²⁷ (Fig. 101), mentre nella seconda i democratici sono rappresentati come condannati alla dannazione eterna, sempre secondo il registro della produzione popolare (Fig. 102). Questo genere di documenti è un unicum nella produzione italiana, restia, in effetti, a far uso dell'iconografia popolare tradizionale dell'età moderna nella caricatura di fine

³²⁷ C.-M. Bosséno, C. Dhoyen, M. Vovelle, *Immagini della libertà*, cit., p. 332.

Settecento, e molto più propensa, invece, ad impiegare modelli provenienti dallo spazio anglo-tedesco, più realistici e meno fantasiosi.



Figura 101 – Anonimo, Uccisione del mostro giacobino, SNSP, n. c.



Figura 102 – Anonimo, Pene dei giacobini agli inferi, SNSP, n. c.

Come detto in precedenza, la caricatura controrivoluzionaria italiana nel 1799 manda alle stampe alcune serie narrative sulla fine della democrazia. Quelle prese qui in esame sono due: della prima si conoscono due versioni, una veneta ed una maceratese, e descrive la vita della Democrazia dalla sua nascita alla sua morte; la seconda invece è prodotta nelle tipografie di Roveredo e racconta la sconfitta delle Repubbliche sorelle per mano delle potenze della Coalizione.

La prima serie – definita d'ora in poi veneto-maceratese – è composta da 14 incisioni; stampata per la prima volta in forma anonima nella primavera

1799 in area veneta e, dopo qualche mese, riprodotta in una tipografia di Macerata da Bartolomeo Ricci³²⁸. Ci troviamo dinanzi ad una serie narrativa abbastanza lunga in confronto alle produzioni coeve del tempo, che di solito facevano uso per le serie narrative quasi esclusivamente di scene storiche (THRF/THCI) a mo' di reportage ante litteram.

Ai generi caricaturali e allegorici era riservato sì uno spazio importante, ma relegato alla produzione propagandistica e pedagogica, per cui in effetti l'unica raccolta di caricature è *La rigenerazione dell'Olanda* pubblicata da Zatta (cfr. II.4.4), sebbene questa non sia propriamente una serie narrativa. La produzione della serie è sicuramente di carattere popolare. La ripetizione di stereotipi associati ai francesi e ai patrioti italiani, dalla gestualità ai modi di dire, non lasciano dubbi sull'indirizzo editoriale delle stampe. Inoltre, il carattere scenico di queste ultime è marcato dall'inserimento di fumetti e dalla costruzione delle scene come se si svolgessero su di un palcoscenico teatrale; tra i protagonisti ritroviamo Arlecchino e Pantalone – ma anche Pulcinella – riflesso del radicato campanilismo italiano – nello specifico veneto-veneziano – ma soprattutto dicotomia utile e necessaria nella propaganda verso le classi popolari. In ogni caso, questa serie oltre all'essere un esemplare quasi unico nel genere raccoglie quasi tutti i discorsi della propaganda controrivoluzionaria e può, quindi, assurgerne a compendio.

La vicenda narrata, come si è detto, ripercorre la vita della Democrazia in Italia, ma per una panoramica d'insieme è possibile fissare cinque momenti

³²⁸ Le due collezioni sono conservate in due albi presso la Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli alle seguenti collocazioni: RBM, Stampe Storiche, Albo D47 [ediz. Macerata]; RBM, Stampe Storiche, Albo D48 [ediz. Veneta]. Va inoltre notato che le due raccolte propongono una numerazione differente. La produzione maceratese presenta un'incisione in meno, molto probabilmente a causa di uno smarrimento prima dell'acquisto di Bertarelli avvenuto alla fine del XIX secolo. Inoltre, le due produzioni sono differenti, quella veneta è molto più essenziale nei tratti, mentre la maceratese ha incisioni stilisticamente più elaborate, ma non a colori, presenti invece nella veneta.

chiave nella narrazione: la nascita; le azioni della Democrazia e dei patrioti italiani al seguito; la cattura e la derisione subita; la morte e il suo funerale; infine, il Risorgimento dell'Antico Regime³²⁹.

La prima delle illustrazioni della storia della Democrazia (Fig. 103) ha come soggetto la nascita richiamando l'idea della progenie diabolica. La neonata è vestita con i colori della Repubblica Cisalpina (come la madre) e viene cullata nella culla dal Diavolo, il «cornuto padre suo». Dall'alto la mano divina – più greca che cristiana – la fulmina e ne maledice «l'Empia stirpe».

Un secondo gruppo di scene rappresenta le azioni della Democrazia. *Spacciatori di libertà* (Fig. 104) – scelta come prima incisione da Ricci per la serie maceratese – è tra le più complesse da analizzare perché evoca il mondo dei commerci piuttosto tralasciato dalla propaganda per immagini. In ogni caso, la vicenda rappresentata è quella delle tre figure sul palco che mercanteggiano con due individui d'area orientale che, tuttavia, non cadono nel tranello delle mercanzie repubblicane. Sul palco abbiamo Arlecchino, un patriota italiano e la Democrazia «maestra e protettrice de' libertini, viziosi e disperati». Tra gli stereotipi più diffusi contro i francesi, come si è visto, c'è quello dell'ingordigia e anche in questa serie c'è un'incisione che raffigura un gruppo di rivoluzionari nell'intento di ingozzarsi alla tavola italiana (Fig. 105)³³⁰.

³²⁹ Qui di seguito la lista completa dei titoli come nell'ordine dell'edizione maceratese: 1. La Dea in Trionfo; 2. La Dea in Ballo; 3. La Dea Rep. Morta; 4. L'Imbarco dei francesi; 5. Il gallo implicato; 6. La Dea all'inferno va; 7. Nascita di un giacobino [manca nell'edizione maceratese]; 8. Il pranso Patriottico; 9. La Repubblica bambina; 10. La Repubblica cadente; 11. I francesi all'esame; 12. La Repubblica moribonda; 13. La Dea Repubblica abbruciata; 14. Il Risorgimento del'Antico Gouerno e della Religione. Negli allegati si troverà l'intera serie.

³³⁰ La scena è una copia di incisioni provenienti dall'area inglese ed in effetti risulta un po' fuori contesto rispetto alle altre.



Figura 103 – Anonimo, *Nascita della democrazia*, RBM, Albo D48, tav. 8



Figura 104 – Anonimo, *Spacciatori di libertà*, RBM, Albo D48, tav. 3



Figura 105 – Anonimo, *Il pranzo patriottico*, RBM, *Albo D48*, tav. 12

La democrazia col tempo inizia a perdere i suoi sostegni e crolla, come se fosse uno dei monumenti effimeri costruiti in quei mesi in Italia. Un riferimento che si coglie nella statua della Libertà rappresentata in caduta solitaria nella serie veneta, mentre in quella maceratese è in compagnia di un busto di Bruto (Fig. 106). Sulla sinistra Pantalone può prendersi finalmente la personale rivincita espletando le sue funzioni corporali nel berretto dei rivoluzionari, dopo che «tre mesi sequesta son sta a Milan», durante i quali i rivoluzionari avevano fatto lo stesso nel suo di copricapo.



Figura 106 – Anonimo, *La Repubblica cadente*, RBM, Albo D48, tav. 9

La Democrazia inizia, così, il lungo percorso verso gli inferi insieme ai suoi seguaci, sono infatti ben cinque le tavole destinate a questa fase. In primis ella è condannata al rogo, alla stregua delle eresie d'età moderna. Ad appiccare il fuoco i soldati della coalizione antifrancese: austriaci, russi e ottomani (Fig. 107). Successivamente, la Democrazia viene accompagnata personalmente dalla sorella morte verso l'inferno affrontando una serie di prove insieme ai patrioti italiani. La serie si conclude, dopo il ritorno della Democrazia negli inferi, con il *Risorgimento del'Antico Governo e della Religione* (Fig. 107). I soldati della Coalizione ripongono al proprio posto il trono dei Borbone di Francia, mentre la religione riporta in vita Luigi XVI.



Figura 107 – Anonimo, *La Dea Repubblica abbruciata*, RBM, Albo D48, tav. 13



Figura 108 – Anonimo, *Il risorgimento dell'antico governo e della Religione*,
RBM, Albo D48, tav. 14

La seconda serie è composta da 12 incisioni edite in Roveredo tra il maggio e il settembre 1799. La realizzazione è più curata nel contorno e nei colori, e fa sì che le immagini siano «assai più comprensibili rispetto ad altre produzioni, esteticamente più accattivanti, ma meno esplicite nella dichiarazione dei contenuti»³³¹.

Anche in questa serie tornano alcuni dei motivi iconografici della serie veneta-maceratese, a partire dal tema generale: il crollo della Democrazia e il ritorno dell'Antico Regime. Per il resto, si ripetono la dinamica del rogo, il funerale, il precario equilibrio, le statue allegoriche delle Repubbliche che si sciolgono al sole della religione, le contraddizioni del Direttorio e il viaggio negli inferi. Tuttavia, quest'ultimo, presenta una particolarità: i giacobini francesi e italiani arrivati sulle sponde trovano Plutone che intima Caronte a non traghettarli dall'altra parte del fiume in quanto non accetti, dato che «ho accolto i Frammassoni [...], ché divenuti son troppo insolenti; né voglio col raccor quest'altre genti che 'l regno mio democrazia mi guasti» (Fig. 109).

³³¹ *L'Italia in Rivoluzione*, cit., p. 356. Qui di seguito la lista completa dei titoli: 1. I funerali della Cisalpina; 2. La tomba della Cisalpina; 3. La Democrazia al rogo; 4. Le Potenze Alleate rimettono in posto il trono dei Borbone di Francia; 5. La Democrazia in precario equilibrio; 6. La Potenza Divina, riflessa dalle Potenze Alleate, distrugge le Repubbliche fondate dalla Francia; 7. I Franchi Muratori ed il Direttorio non possono più reggere sulle spalle la statua della Libertà che cade nelle braccia d'Aletto; 8. Accuse al Direttorio; 9. I Democratici cacciati anche da Plutone; 10. La Felicità e la Giustizia fecondano sul suolo francese i gigli seminati dalla Concordia Militare; 11. I soldati delle Potenze Alleate distruggono il gabinetto dell'Alchimia Repubblicana; 12. Il naufragio della Democrazia. Negli allegati si troverà l'intera serie.



Figura 109 – Anonimo, *I democratici cacciati anche da Plutone*,
RBM, A. S., Cart. m. 13-14

Sconfitta la democrazia e ristabilito il vecchio ordine europeo la serie offre un'immagine bucolica e inusuale: intorno alla città di Parigi la Felicità e la Giustizia, insieme alla Concordia militare, seminano i campi estirpando le erbacce spinose della Democrazia (Fig. 110). La tavola ispira un forte senso di quiete e costituisce l'antitesi del decennio di crisi politica che aveva affamato i francesi e gli italiani. Per la propaganda controrivoluzionaria il ritorno all'Antico Regime è quindi un ritorno alla pace ed alla prosperità, ancora una volta contrapposte alla democrazia come nella caricatura che confrontava il pasto dei rivoluzionari francesi con quello degli inglesi.



Figura 110 – Anonimo, *La Felicità e la Giustizia fecondano sul suolo francese i gigli seminati dalla Concordia Militare*, RBM, A. S., Cart. m. 13-14

In conclusione, la produzione caricaturale italiana presenta molti punti di contatto con quella straniera rispetto ad altri generi stilistici. In ogni caso, il corpus italiano va analizzato nella consapevolezza che le immagini rivoluzionarie e quelle controrivoluzionarie sono fortemente connesse, nonostante le produzioni abbiano velocità, pervasività e intensità dei toni differenti. La cronologia di produzione è differente da quella francese, eppure ne segue gli andamenti con il triennio 1797-1799 che vede l'esplosione della caricatura lealista che vince definitivamente quella *guerre des images* di cui ha parlato Bosséno. Quel che è certo è che la produzione allegorica controrivoluzionaria raggiunse in quegli anni un grado di importanza politico molto diverso da quello antecedente il 1789 e dal quale non fu più possibile tornare indietro.

C'è un ulteriore aspetto da affrontare: se l'etichetta di arte popolare si adatti bene alla produzione caricaturale italiana. Chiaramente, non esiste una

risposta perfettamente definita, anche perché il corpus di riferimento è molto ampio ed è composto da immagini di carattere decisamente popolare ed altre la cui comprensione richiede un bagaglio culturale colto. La risposta può essere quella di definire l'arte caricaturale come genere polisemantico poiché leggibile in maniera differente a partire da diversi punti di vista. Il carattere ambiguo è, paradossalmente, un punto di forza per il tipo di documento poiché idoneo a adattarsi a svariati pubblici e, allo stesso tempo, capace di eludere i controlli della censura.

Il problema dell'incomprensibilità di alcune di queste tracce venne risolto dai contemporanei con l'apposizione di didascalie esplicative, ma anche e soprattutto grazie all'utilizzo di fumetti. Il rapporto fra immagini e testo è, infatti, fondamentale nelle caricature, ben più che negli altri generi. Il dialogo che si instaura fra i personaggi include nella scena l'osservatore posizionato come in un'ideale platea teatrale. La dinamica di inclusione nei confronti di chi guarda la scena è una delle novità assolute della produzione di questi anni, poiché in linea con l'allargamento della partecipazione di individui alla vita politica. La caricatura è, quindi, il più importante mezzo di comunicazione visuale di fine XVIII, poiché capace di partecipare al processo di formazione dell'opinione pubblica di una ampia collettività.

II.4 La Rivoluzione in città: feste, effimeri ed iconoclastia

II.4.1 Feste e progetti urbani tra Illuminismo e Rivoluzione

«Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple et vous aurez une fête»³³². Con queste parole – indirizzate a d'Alembert nel 1758 – Rousseau fissò i parametri essenziali della festa rivoluzionaria: popolo e apparati effimeri. Consapevole della lezione del filosofo ginevrino, a partire dal 1789 i rivoluzionari francesi fecero della festa una delle armi nella campagna di promozione degli ideali democratici e, più in generale, del senso civico.

Non è questo il luogo per riprendere il dibattito storiografico sulle feste in età moderna e negli anni della Rivoluzione³³³, ma vale la pena quantomeno richiamare alcuni aspetti del rapporto tra città e festività. In primo luogo, le cerimonie implicano la nozione di spazio festivo, inteso come conseguenza diretta della rottura del tempo quotidiano e della trasformazione imposta all'aspetto abituale della città. La festa è una messa in scena che riflette una «véritable théâtralisation de l'espace urbain»³³⁴. Definizione, quest'ultima, che

³³² J.-J. Rousseau, *Lettre à M d'Alembert*, in *Œuvres Complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1995, p. 585. Un manoscritto contenente la lettera è stato digitalizzato dal Centre Faubert: *Notes sur Jean-Jacques Rousseau*, f° 20 recto, https://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/outils/aff_manus.php?id=40, Ult. Acc. 18/09/2021.

³³³ Una rassegna di studi è stata recentemente pubblicata in D. Di Bartolomeo, *Feste e rivolte in età moderna: un bilancio storiografico*, in «Mediterranea. Ricerche storiche», n. 35, 2015, pp. 499-520. Va, in ogni caso, menzionato il lavoro pionieristico di Mona Ozouf che ha aperto la strada al ricco filone sulle feste in età rivoluzionaria. M. Ozouf, *La fête révolutionnaire (1789-1799)*, Paris, Gallimard, 1976 (trad. it. *La festa rivoluzionaria (1789-1799)*, Bologna, Patron 1982).

³³⁴ O. Ramette, *L'architecture éphémère de la décennie révolutionnaire, 1789-1799*, Paris-Lille, Corda, 1979, p. 74.

riprende la concezione della città come laboratorio di storia sociale di Marino Berengo, e più in generale si riallaccia alle questioni relative al concetto di città nel Settecento³³⁵.

Un altro passaggio da tenere in considerazione è quello per cui, nonostante l'immagine apparente di immobilismo storico, la città vive di continui e quotidiani sconvolgimenti. Ogni generazione di cittadini può modificare la destinazione degli spazi urbani e, dal canto loro, i rivoluzionari per marcare il rigetto dei tempi passati abbandonarono i luoghi canonici della festa d'antico regime per appropriarsi di nuovi spazi. A questo va aggiunto l'atto di distruzione dei simboli del passato feudale, monarchico, aristocratico, che non è un semplice atto gratuito, ma contiene un valore costruttivo di mobilitazione e di pedagogia politica: la distruzione della Bastiglia funse da primo atto fondante per la Repubblica e come momento privilegiato di simbolica unità nazionale³³⁶.

Per riprendere la citazione di Rousseau «le feste sono dunque un supplemento, o meglio un sostituto di educazione»³³⁷. La frequenza e la regolarità delle giornate festive – con relativi supporti, quali catechismi o immagini – furono gli stratagemmi ideati e applicati dai rivoluzionari al fine di entrare in contatto con la mentalità popolare e plasmarla in poco tempo.

Come già osservato, i protagonisti della Rivoluzione francese ebbero di certo ben chiaro quanto non fosse possibile modificare in ogni occasione il tessuto urbano di una città. Per ragioni economiche e di tempo rivolsero gli

³³⁵ A. M. Rao, *Introduzione*, in *La città del Settecento. Saperi e forme di rappresentazione*, a cura di M. Caffiero, A. Merlotti, A. M. Rao, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2014, p. XII. M. Formica, *La città e la Rivoluzione. Roma 1798-1799*, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento, 1994.

³³⁶ G. Mazeau, *La Révolution, les fêtes et leurs images*, in «Images Re-vue», n° 6, <http://journals.openedition.org/imagesrevues/4390>, 2018, Ult. Acc. 18/09/2021.

³³⁷ M. Ozouf, *La festa rivoluzionaria*, cit., p. 303.

investimenti urbanistici – segnatamente nel ramo architettuale – alla costruzione di monumenti effimeri. Richard Taws ha definito questa strategia come *politics of provisional*, grazie alla quale «short on time and money, revolutionary artists and legislators developed ad hoc tactical forms of provisional representation that provide new ways of imagining and performing political agency»³³⁸. I contesti di erezione di questi apparati furono principalmente le feste civiche e il loro utilizzo fu denso di significato, poiché gli effimeri vennero sovrapposti ad esempio alle barrières e alle murailles, «considérées comme les cicatrices architecturales des injustices fiscales du passé»³³⁹. Tramite l'impiego dell'effimero si compì, dunque, una presa di coscienza del paesaggio urbano dovuta all'appropriazione, temporanea o definitiva, di uno spazio della città. L'emblema di questa strategia urbanistica fu l'albero della libertà, ma più in generale l'azione urbanistica seguì tre possibili percorsi: «déformation, articulation par symétrie [Champ de mars] ou par l'adjonction d'un élément de transition [Arc de Triomphe]»³⁴⁰.

Il caso delle Repubbliche sorelle è emblematico della strategia di *métissage* urbanistico proposta dalla Rivoluzione nel momento in cui uscì dai propri confini. La domanda su cui insiste la riflessione seguente è sulle modalità con le quali le Repubbliche si insediarono nello spazio cittadino della penisola. La risposta a questo quesito viene dal vaglio di tracce di natura iconografica, per via della vasta produzione di immagini – istantanea o tardiva – di feste e di apparati effimeri. Le rappresentazioni delle feste, infatti, hanno una suggestiva potenzialità : «changer en marbre et en granit, pour la postérité, le bois peint, la

³³⁸ R. Taws, *The politics of provisional. Art and ephemera in Revolutionary France*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2013, p. 10.

³³⁹ G. Mazeau, *La Révolution, les fêtes et leurs images*, cit., p. 8.

³⁴⁰ O. Ramette, *L'architecture éphémère*, cit., p. 128.

toile et le carton-pâte des machines éphémères»³⁴¹, modificandone così il carattere da effimero ad eterno.

Le feste rivoluzionarie italiane ricalcarono l'idea di rigenerazione proposta dal Direttorio nei confronti del popolo italiano. Tale strategia culturale seguì il percorso crono-geografico della discesa delle truppe francesi in Italia. Tuttavia, le feste svolte a Torino e Milano furono ben diverse da quelle di Roma o Napoli, poiché mentre le prime ricalcarono le feste francesi, le ultime si adattarono maggiormente alle realtà locali. La partecipazione dei capi militari francesi e dei patrioti alle cerimonie di San Gennaro a Napoli rappresentò la dimostrazione dell'elasticità raggiunta dal disegno strategico in Italia³⁴². Il corpus iconografico insiste molto su tre momenti chiave ben identificativi delle dinamiche messe in scena dai patrioti italiani e dai francesi nelle città italiane: l'entrata dei francesi nelle città liberate, la distruzione e sovrapposizione di simboli e, infine, la produzione di apparati effimeri per le celebrazioni.

II.4.2 L'ingresso dei francesi nelle città italiane

Uno dei filoni iconografici più ricchi della produzione inerente i rapporti tra Rivoluzione e spazi urbani è la rappresentazione dei passaggi delle truppe francesi attraverso le porte delle città. Queste ultime furono per l'intera storia moderna uno dei luoghi più emblematici nell'identificazione e definizione del potere politico. La porta «signale la cité» e, allo stesso tempo,

³⁴¹ C.-M. Bosséno, *Iconographie des fêtes révolutionnaires italiennes (1796-1799)*, in *Les images de la Révolution française*, a cura di M. Vovelle, Parigi, Publications de la Sorbonne, 1989, p. 159.

³⁴² Un primo studio quantitativo presente in letteratura è stato svolto da Christian-Marc Bosséno, il quale nella sua campagna di indagine presso alcuni archivi italiani ha catalogato circa una sessantina di incisioni e dipinti riferiti a sole dieci celebrazioni svoltesi in Italia, di cui tre a Milano, due a Venezia, cinque a Roma e nessuna a Napoli. *Ibidem*.

«manifeste la présence physique de la ville sur le territoire»³⁴³. Questi spazi sono al centro di una circolazione sistematica di corpi e di oggetti e, di conseguenza accumulatori di eventi storici e cartine di tornasole delle tensioni sociali di ogni epoca dalla storia medievale a quella contemporanea in virtù del carattere polifunzionale di controllo – fiscale, sanitario o di sicurezza – ed estetico-simbolico. Le porte rappresentarono, quindi, per l'età moderna il prodotto di circostanze socioculturali particolari e singolari, tasselli fondamentali per gli studi storici sulle società occidentali.

Per l'iconografia del XVIII le porte cittadine ebbero il ruolo di mostrare «la magnificenza, e grandiosità della città che si va ad abitare»³⁴⁴ e furono un oggetto di rappresentazione molto frequente nei diari di viaggio. Con la Rivoluzione la funzione delle porte muta, trasformandosi nello spazio di legittimazione del nuovo potere democratico. L'iconografia trionfale fece del momento degli ingressi solenni un tassello fondamentale della propaganda pedagogica, sempre attenta all'uso di richiami al classicismo con la presenza di archi ed emblemi. Le immagini delle truppe francesi entranti nelle città italiane costituiscono un corpus di documenti non indifferente, la cui origine è di stampo transalpino, sebbene il genere venne ben presto fatto proprio dagli editori e artisti italiani. Fu con la produzione dei *Tableaux Historiques des Campagnes d'Italie* che arrivarono per prime in Italia le immagini degli ingressi delle truppe francesi nelle città della penisola. A questo primo nucleo andarono ad aggiungersi altre immagini per completare un corpus che contempla le entrate nelle città di Firenze, Livorno, Milano, Napoli, Roma, Torino, Venezia ed altri centri minori.

³⁴³ B. Marin, *Marquer et pratiquer les lisières urbaines. Les portes de ville à l'époque moderne*, in «Città e Storia», XI, 2017, p. 114.

³⁴⁴ V. Ruffo, *Saggio sull'abbellimento di cui è capace la città di Napoli*, Napoli, 1789, p. 24 [citato in B. Marin, *Marquer et pratiquer les lisières urbaines*, cit., p. 115].

La prima di queste, che non è scorretto identificare come apripista del genere, è l'entrata in Milano del 15-16 maggio 1796. L'ingresso festoso delle truppe francesi in Milano, capitanate dallo stato maggiore dell'esercito, è però un falso storico. L'immagine principe – ricopiata poi in vari esemplari – di Carle Vernet (Fig. 111) è una sovrapposizione di elementi su di una precedente incisione opera di Domenico Aspari (Fig. 112)³⁴⁵. L'operazione svolta da Vernet offre la cifra di una delle azioni in materia di urbanistica dei rivoluzionari, ovvero la sovrapposizione di simboli. È possibile, infatti, notare alcune modifiche effettuate dal Vernet rispetto all'originale di Aspari. In primo luogo, l'arco appare spoglio dei tanti emblemi riconducibili al governo asburgico evidentemente asportati dai cittadini in festa; si può notare infatti come alcuni di loro siano ancora intenti nell'eliminazione di questi elementi di decoro in un parallelo immaginario con le più celebri rappresentazioni della distruzione della Bastiglia.

Inoltre, di maggior impatto visivo, è la sostituzione dell'iscrizione dedicata a Maria Margherita d'Austria con una grande epigrafe «incisa nella pietra e già consumata (come se fosse lì da sempre)»³⁴⁶ su cui si legge «Alla Valorosa Armata d'Italia». Un altro elemento visivo che subisce una profonda metamorfosi è il campanile di San Rocco, sostituito, nel disegno di Vernet, da

³⁴⁵ La stampa è la nona tavola di una serie di sedici intitolate *Vedute di Milano* realizzate tra il 1786 ed il 1792 e più volte ristampate. Le stampe della serie sono: *Cortile di Brera* (1786), *Colonne di San Lorenzo* (1786), *Mercato a Porta Ticinese* (1786), *San Celso* (1786), *Palazzo Belgioioso* (1788), *Palazzo Marino* (1788), *Piazza Fontana* (1788), *San Paolo delle Monache* (1788), *Porta Romana* (1788), *Teatro alla Scala* (1790), *Ospedale Maggiore* (1790), *Castello Sforzesco* (1790), *Duomo* (1791), *San Lorenzo* (1791), *Collegio Elvetico* (1792), *Castello e parte della città* (1792). Domenico Aspari, durante il periodo della Repubblica Cisalpina, disegnò ed incise una *Festa della Federazione della Repubblica Cisalpina [...] dedicata al Popolo Sovrano Cisalpino*, i cui tratti ricordano molto le produzioni dei THRF/THCI, dove è possibile riconoscere alcuni degli apparati effimeri realizzati da Luigi Canonica, Giocondo Albertolli e Paolo Landriani. RBM, Stampe Storiche, Cart. g. 2-30.

³⁴⁶ C.-M. Bosséno, C. Dhoyen, M. Vovelle, *Immagini della libertà: l'Italia in rivoluzione, 1789-1799*, Roma, Editori Riuniti, p. 81

un rudimentale albero della libertà, decorato con una bandiera ed un berretto frigio. In questo caso, l'operazione simbolica non è da sottovalutare poiché fa parte del processo di sostituzione dei simboli di Antico Regime con i nuovi *signes extérieurs* repubblicani³⁴⁷.

Nell'analisi delle immagini dedicate alle entrate degli eserciti francesi nelle città italiane vi è un altro aspetto fondamentale: la partecipazione popolare. Il fermento delle popolazioni alla vista dei francesi è un ulteriore elemento che si ritrova in tutte le rappresentazioni e la cui funzione prevede un'interazione con gli osservatori dell'immagine, i quali possono, così, immedesimarsi nella scena. Il possesso di un'incisione come questa fungeva, così, da certificato di partecipazione idealistica all'evento, conferendo, di conseguenza, un'aura di sacralità all'oggetto, alla stregua delle immagini religiose. Particolare, quest'ultimo, parecchio rilevante poiché è il nervo su cui si basa il successo commerciale di questa produzione. La guerra dei simboli, riprendendo l'espressione di Bosséno, non è quindi solo combattuta nello spazio esterno, ma anche in quello più intimo e domestico.

³⁴⁷ C.-M. Bosséno, *"Les Signes extérieurs": diffusion, réception et image de la culture révolutionnaire française dans l'Italie du Triennio : (1796-1799)*, tesi di dottorato inedita, Université de Paris 1, 2 voll., 1995.



Figura 111 – J. Duplessi-Bertaux, *Entrée des français dans Milan*, THCI, Tav. 5

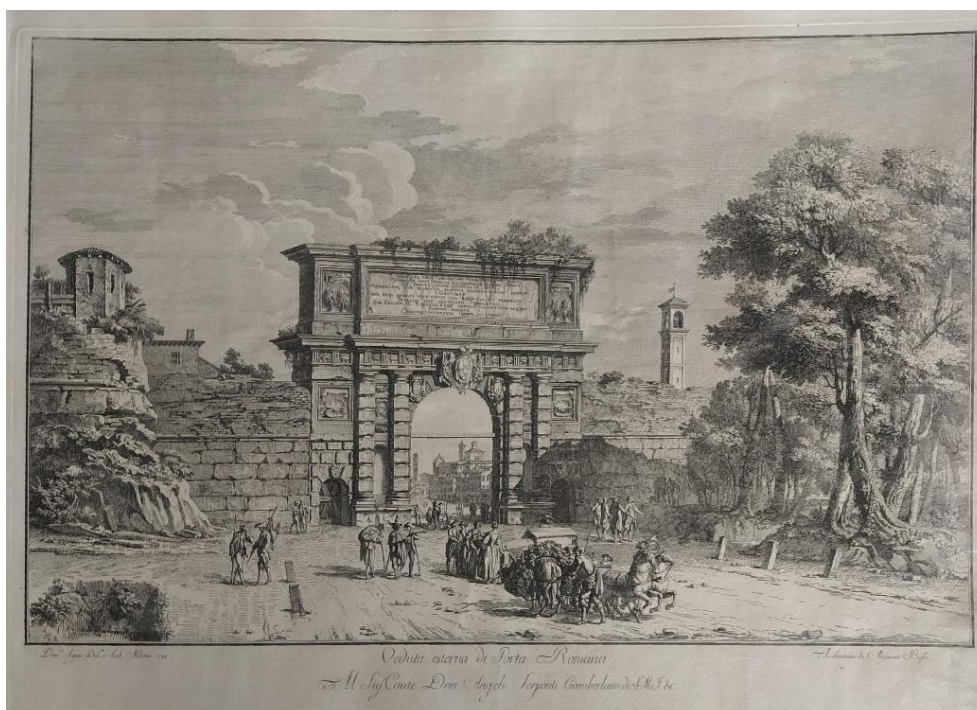


Figura 112 – D. Aspari, *Veduta esterna di Porta Romana*, Wikipedia

La porta non è solo il luogo dell'ingresso trionfale dei rivoluzionari in città, ma anche il luogo di scontro e conflitto tra il vecchio e il nuovo. È così, ad esempio, nell'acquaforte anonima raffigurante l'entrata dei francesi nella città di Napoli (Fig. 113). L'immagine francese raffigura un gruppo di cavalieri francesi capitanati da Championnet attraversare una porta della città «malgré les oppositions des Confrères de l'Ordre du Sang de S^t. Janvier». In questa occasione non è una folla festante ad accogliere i generali francesi, ma una folla di chierici e lazzaroni, la cui agitazione è contrapposta alla ordinata avanzata dei generali francesi.

La rappresentazione della città di Napoli appare in questa stampa piuttosto fantasiosa per cui l'unico richiamo effettivo è il Vesuvio fumante sullo sfondo, un classico espediente grafico utilizzato in Europa per l'identificazione della città di Napoli. Per il resto la posizione del colle di Sant'Elmo, ma anche dello stile architettonico della porta e degli edifici alle spalle paiono non conformi all'aspetto urbano della città partenopea, quanto piuttosto ad alcune immagini inerenti all'ingresso di Carlo VIII a Napoli nel gennaio 1495. L'immagine è, infatti, di produzione francese e l'autore anonimo non sembra affatto interessato a presentare la scena con uno aspetto urbano fedele alla realtà, quanto piuttosto a mostrare il confronto, come detto, tra l'ordine repubblicano e il disordine controrivoluzionario.

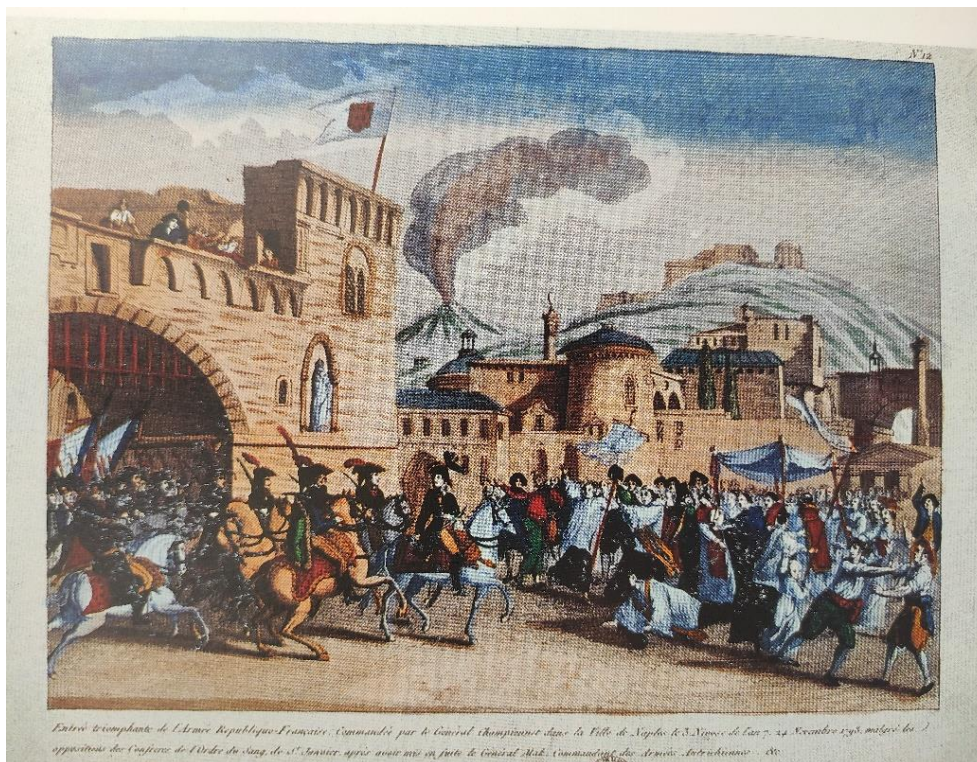


Figura 113 – Anonimo, *Entrata dei francesi a Napoli*, AMRR, n. c.

L'iconografia rivoluzionaria usò le porte di città anche come palcoscenici sui quali mostrare lo svolgersi degli avvenimenti. È il caso della stampa raffigurante l'ingresso dei francesi in Firenze nella primavera del 1799 disegnata da Angelo Volpini e incisa da Carlo Lasinio nella capitale dell'ex Granducato (Fig. 114). In questa stampa torna l'uso della didascalia per la descrizione della scena e dei suoi personaggi. Nei pressi della porta di San Gallo, infatti, il comandante francese intima l'arresto alla «Guardia della Porta facendola prigioniera di guerra», mentre altri soldati sulla sinistra sono condotti in arresto. In primo piano si riconoscono due gruppi di individui: quello più centrale è composto da «Partitanti Francesi» rappresentati con le coccarde repubblicane, mentre quello sulla sinistra è composto da altri fiorentini non

propriamente felici dell'arrivo dei francesi³⁴⁸. La porta assurge, in questa stampa, alla funzione di piazza o, più semplicemente, a quella di spazio dove si sviluppa la vita politica della comunità urbana³⁴⁹.



Figura 114 – A. Volpini, *Ingresso delle truppe francesi in Firenze*,
 RBM, A.S., Cart. m. 12-8

³⁴⁸ Il repubblicano rappresentato più in avanti ha delle fattezze molto diverse da quelle degli altri protagonisti della scena. Sembrerebbe, infatti, un riferimento ad una serie di caricature anonime controrivoluzionarie in cui si ironizzava sulla condotta dei giacobini, quasi tutti rappresentati molto corpulenti, un richiamo all'ingordigia attribuita ai repubblicani.

³⁴⁹ Durante il Settecento il ruolo polisemantico delle porte urbane andò cambiando. Con il passare del tempo, infatti, venne scalfito il ruolo fiscale, di difesa e di separazione tra abitanti *intra moenia* ed *extra moenia* a fronte di una valenza monumentale e, appunto, di spazio politico. B. Marin, *Marquer et pratiquer les lisières urbaines*, cit., pp. 125-130. Sull'argomento si veda anche: C. Lamarre, *Les portes des villes à la fin du XVIIIe siècle, crise de l'architecture et crise du symbole*, in F. Michaud-Fréjaville, N. Dauphin, J.-P. Guilhembet, a cura di, *Entrer en ville*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, pp. 61-72; M. Lussault, *L'homme spatial. La construction sociale de l'espace humain*, Paris, Seuil, 2007.

La produzione controrivoluzionaria recepì velocemente le potenzialità di questa produzione e ne adattò gli schemi al proprio consumo. È interessante notare come le aree principalmente coperte da questa iconografia fossero soprattutto Napoli e la Toscana, lì dove la partecipazione popolare – con i fenomeni del sanfedismo e del Viva Maria – ebbe un ruolo chiave nella riconquista lealista.

Nel caso toscano ad occuparsi della tiratura di queste stampe furono ancora Lasinio e Volpini, a dimostrazione della capacità di molti artisti italiani di anteporre la propria attività lavorativa alla fedeltà verso le fazioni politiche, atteggiamento che permise loro di sopravvivere – anzi guadagnare – durante il Triennio. La scena rappresentata *Ingresso delle truppe volterrane in Livorno* (Fig. 115) è molto semplice e prevede l'annullamento degli avversari a fronte di un popolo festante a cospetto dell'ingresso delle truppe lealiste in Livorno nel luglio 1799. Le scene di riconquista appaiono molto spesso stereotipate, pratica che secondo Bosséno risponde alla volontà di neutralizzare lo scontro e, soprattutto, nascondere il fanatismo delle sommosse popolari³⁵⁰.

³⁵⁰ C.-M. Bosséno, *Immagini della Libertà*, cit., p. 337.



Figura 115 – A. Volpini, *Ingresso delle truppe volterranee in Livorno*,
 RBM, A.S., Cart. m. 12-41

L'importanza monumentale delle porte non è, tuttavia, solo appannaggio degli eserciti. Sul finire del 1799 venne realizzata a Napoli un'immagine raffigurante il rientro della famiglia reale in città, evento in realtà avvenuto nel gennaio 1801. L'ingresso in città corrispose ad una parata trionfale, con i reali che arrivarono via mare e trovano ad attenderli al molo una schiera di soldati e togati. Nella tavola, alle loro spalle vi è un arco effimero su cui compare l'iscrizione «Viva Ferdinando IV» e sulla cui sommità sono rappresentate quattro figure allegoriche. Il rientro della famiglia reale è accompagnato dalla presenza di Sant'Antonio da Padova, nuovo patrono della città e figura chiave nella propaganda sanfedista per la riconquista del regno.

La stampa in figura 116, infine, permette di comprendere la visione delle porte di città e degli ingressi come passaggi vittoriosi attraverso archi di trionfo in un parallelo costruito, ancora una volta, con l'antichità classica e con le *joyeuse entrées* dell'età moderna³⁵¹. Il ricorso all'effimero fu – come si vedrà nel paragrafo II.4.4 – una caratteristica centrale nell'intera attività urbanistica del periodo da parte dei rivoluzionari – per lo più – ma di certo non disdegnata dai loro avversari.

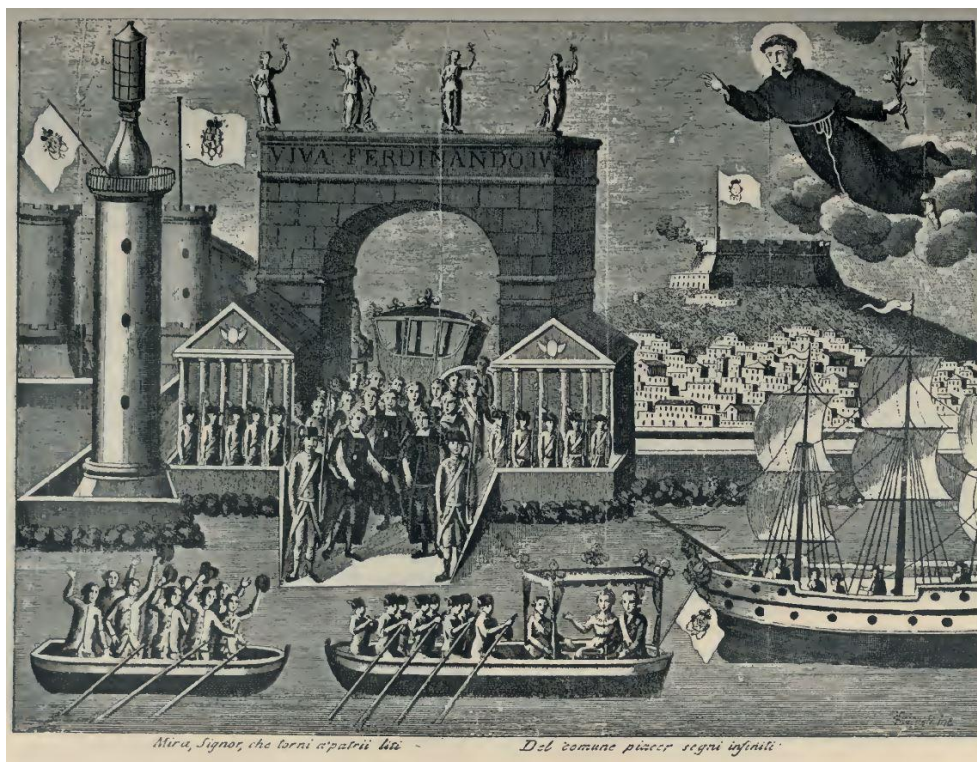


Figura 116 – Anonimo, *Ingresso Ferdinando IV a Napoli*, SNSP, n. c.

³⁵¹ F. A. Yates, *Astrea. The imperial theme of the sixteenth century*, London, Boston, Routledge & Kegan, 1975; M. A. Visceglia, C. Brice, *Introduction*, in *Cérémonial et ritual à Rome (XVIe-XIX siècle)*, «Publication de l'école française de Rome», 231, 1997, pp. 1-26.

II.4.3 Distruzione e sovrapposizione di simboli come firma sulle città

Un secondo momento fondamentale dell'attività urbanistica dei rivoluzionari fu la rimozione e, talvolta, la distruzione dei simboli ed emblemi del passato. La messa in scena della *tabula rasa* fu un genere iconografico che ebbe molta fortuna nel biennio 1796-1797, in special modo nelle aree investite dalla prima Campagna d'Italia. Le stampe dell'epoca offrono l'immagine di una meticolosa azione di esautorazione dei simboli di antico regime, promossa con particolare intensità nelle città dell'Italia Settentrionale. Un'esperienza comune dei primi giorni rivoluzionari fu la messa al bando degli emblemi aristocratici.

La più celebre rappresentazione di questa pratica fu un'incisione di Nicola Mellini³⁵² pubblicata a Bologna dal titolo «Rogo dei Titoli Aristocratici». La stampa (Fig. 117) rappresenta un apparato effimero realizzato nella città felsinea il 10 giugno 1798 sul quale vennero bruciati diplomi, carte e oggetti relativi all'aristocrazia; tra tutti, in cima alla pila di oggetti è ben evidente la presenza del Libro d'oro, ovvero il registro delle famiglie nobiliari della città. Atto simbolico che Mellini consegna al registro dell'allegoria con la presenza di un putto rappresentate il Genio Democratico che con una fiaccola fa divampare il rogo e la presenza delle allegorie dell'Ignoranza e dell'Impostura – che ha perso la sua maschera – raffigurate disperate mentre «si danno l'ultimo addio». Il fuoco ha nello spirito della rigenerazione un ruolo purificatore impegnato nell'eliminazione delle tracce dell'aristocrazia, ma anche di simboli dell'assolutismo papale, con la messa al rogo dei registri dell'Inquisizione e delle bolle papali a Roma, o anche della segregazione degli ebrei a Venezia, dove le porte del Ghetto vennero date alle fiamme.

³⁵² Sull'autore si conoscono poche notizie. Vissuto principalmente nella città di Bologna vinse nel 1796 il Premio Curlandese per l'incisione. L'incisione qui riprodotta è l'unica conosciuta su temi politici, quando la sua produzione è soprattutto slegata da questo filone. *L'Italia in Rivoluzione*, cit., p. 386.



Figura 117 – N, Mellini, *Rogo dei Titoli Aristocratici*, BMCP, G.26014

La presenza di figure allegoriche nella rappresentazione è una venatura costante delle produzioni italiane la cui ragione va ricercata nella tendenza a eternare le immagini degli apparati, elevandoli, quindi, ad un livello superiore. In ogni caso, l'attività di eliminazione dei simboli nelle città italiane viene anche contrassegnata da una iconografia più realistica. È il caso del disegno anonimo – probabilmente uno schizzo preparatorio per una stampa mai pubblicata – conservato presso la Raccolta Bertarelli di Milano, dove è raffigurata l'asportazione del Leone veneziano dalla Piazza di San Marco (Fig. 118).

Vicenda che viene presentata come un episodio festivo con alcuni soldati francesi impegnati nel suono di tamburi e molti cittadini che partecipano da spettatori alla cerimonia. Lo sforzo pedagogico della rigenerazione appare in questa immagine molto evidente: «l'uomo repubblicano deve potersi muovere entro uno spazio rigenerato, liberato dai segni e dagli emblemi dell'*Ancien Régime* e ridipinto con i colori della Rivoluzione»³⁵³.



Figura 118 – Anonimo, *Eliminazione del Leone da Piazza San Marco*,
RBM, A.S., Cart. M. 11-28

Nondimeno, l'intervento urbanistico repubblicano divenne esso stesso un momento festivo e di pedagogia rivoluzionaria. Le città divennero, infatti, il palcoscenico di molte immagini costruite successivamente agli eventi rappresentanti episodi di rimozione e sostituzione di monumenti. Un esempio è

³⁵³ C.-M. Bosséno, C. Dhoyen, M. Vovelle, *Immagini della libertà*, cit., p. 144.

l'incisione anonima «È onorato Arlecchino» (Fig. 117) in cui viene rappresentata una scena allegorica con evidenti riferimenti alla simbologia cittadina. Quella rappresentata è la Piazza Vecchia di Bergamo con in primo piano un Arlecchino intento a scacciare Pantalone dalla città³⁵⁴. Alle loro spalle sono in corso le azioni di distruzione e sostituzione dei simboli cittadini: un uomo è raffigurato nell'intento di colpire il Leone di San Marco – simbolo del potere veneziano mai troppo apprezzato dai bergamaschi – sul palazzo della Ragione; mentre, a pochi passi da lui, un gruppo di cittadini procede all'installazione dell'albero della libertà nella piazza. Sui balconi del palazzo del Podestà, sulla destra, e dispersi nella piazza altri cittadini e uomini in armi assistono e plaudono con frasi di gioia il nuovo scenario urbanistico e politico della città. Un espediente, quest'ultimo, che rivela il piano dell'artista di presentare la vicenda come se si svolgesse all'interno di un teatro. La presenza a lato dei cittadini che applaudono la scena è, quindi, centrale nella raffigurazione poiché apre la vicenda ad un pubblico di osservatori più ampio includendone tutti i fruitori, soggetti ad un transfert emotivo.

³⁵⁴ Per il dualismo tra le due maschere della Commedia dell'Arte si veda § II.3.3.



Figura 119 – Anonimo, *È onorato Arlecchino*, RBM, A.S., Cart. M., 14-54

L'elemento umano venne concepito come «composante essentielle de la fête»³⁵⁵, ma anche delle immagini che le rappresentavano, poiché è grazie al vantaggio della fruibilità dell'impatto emotivo che si poteva entrare in connessione con «l'opinion des foules émotives et sensibles»³⁵⁶. Ciò detto, queste considerazioni appaiono valide più per il caso francese che per quello italiano, dove l'organizzazione festiva promossa dal Direttorio disattese ben presto le aspettative dei patrioti italiani. Giovanni Antonio Ranza, riferendosi alla festa della Riconoscenza, che ebbe luogo il 29 gennaio 1798 a Milano, scrisse: «questa non è stata una *Festa Popolare*, ma *Direttoriale-Ministeriale-Burocraziale-Militare*»³⁵⁷, e aggiunse che il popolo non venne mai considerato

³⁵⁵ O. Ramette, *L'architecture éphémère*, cit., p. 114.

³⁵⁶ G. Mazeau, *La Révolution, les fêtes et leurs images*, cit., p. 6.

³⁵⁷ G. A. Ranza, *L'Amico del Popolo*, Milano, II trimestre, n° 11-12, 21 piovoso anno

durante i preparativi e che, di conseguenza, i soli a godersela furono i governanti. Nell'invettiva Ranza propose una diversa organizzazione festiva che aggiungeva un tassello ulteriore alla definizione di Rousseau:

«Quello, che mi importa di dire, si è che intorno all'Albero della Libertà alzavansi quattro piramidi di pane con appiedi quattro pingui maiali arrostiti, e quattro botti di vino; il che tutto fu distribuito alla classe dei poveri. Ecco il vero scopo delle Feste Popolari! *Beneficenza e Benevolenza al Gran Popolo!*»³⁵⁸

Il tema delle feste malriuscite è un quesito cui la storiografia italiana non si è mai interessata, ma che potrebbe risultare invero piuttosto stimolante. Dal punto di vista iconografico non esistono, com'è facile immaginare, riproduzioni di feste con una scarsa partecipazione popolare, poiché queste furono il frutto di un'attività editoriale legata alla propaganda politica repubblicana. L'unica immagine che presenta la tematica della festa imposta è la stampa anonima *Il faut danser*, sulla cui genesi si rimanda al paragrafo §II.3.3.

In ogni caso, come si è evinto dalle immagini sino ad ora analizzate, il simbolo intorno al quale ruotò l'attività urbanistica italiana fu l'albero della Libertà. Difatti, la popolazione di qualsivoglia città o borgo italiano venuto a contatto con i patrioti italiani o l'esercito francese ha eretto nella propria piazza questo apparato. L'iconografia italiana seguì e comprese ben presto le potenzialità commerciali di questo soggetto, che risulta essere uno dei più campi di produzione più floridi, come attesta la presenza di tracce anche presso altre città.

³⁵⁸ *Ibidem.*

Una delle immagini più suggestive da analizzare è l'incisione anonima milanese di un Albero della Libertà inventato e progettato proprio da Antonio Giovanni Ranza (Fig. 120)³⁵⁹. L'albero di Ranza è un melarancio cui erano fissate le due bandiere della Repubblica Francese e di quella Piemontese «con un Serpe avente la coda in bocca indicano l'alleanza perpetua delle due Repubbliche». Ai piedi dell'albero – in maniera abbastanza inusuale – un leone, allegoria del coraggio, si erge a protettore dell'Eguaglianza e della Libertà³⁶⁰. L'albero è accompagnato ai lati da sei iscrizioni su ovali su cui si leggono motti della Rivoluzione, la cui presenza sarà una costante nella progettazione di questi apparati effimeri. Infine, un elemento da non sottovalutare è l'indicazione del prezzo della stampa che si legge in calce: «soldi dieci di Milano». Una cifra piuttosto bassa che conferma il ruolo pedagogico di una incisione destinata ad un'ampia circolazione per desiderio dello stesso Ranza.

Il progetto del patriota piemontese restò, tuttavia, solo una fantasia su carta, come, in effetti, molti dei prospetti di apparati che ci sono pervenuti come tracce. Fenomeno, questo, che non deve sorprendere poiché si basa su due elementi: il primo è la già citata strategia pedagogica nella rappresentazione di monumenti non eretti per costruire attraverso l'iconografia una solidità carente nelle istituzioni; in secondo luogo, quello della realizzazione di Alberi della Libertà fu un settore redditizio per i tanti architetti che vissero un periodo di inquietudini lavorative durante il Triennio e che, quindi, tramite le stampe tentarono di accaparrarsi qualche committenza.

³⁵⁹ La descrizione degli alberi della libertà divenne un discorso ricorrente nelle pagine degli intellettuali del tempo, da quando l'abbé Gregoire ne decretò la menzione onorevole il 2 marzo 1790. *Essai Historique et Patriotique sur les arbres de la Liberté par Gregoire, membre de la Convention nationale*, Parigi, Desenne librairie, s.d., pp. 2-8.

³⁶⁰ La pianta indicata dal Ranza come più adatta è il melarancio «simbolo dell'uguaglianza repubblicana espressa dall'uguaglianza ed indivisibilità degli spicchi componenti i suoi frutti», la cui dolcezza è paragonata – nella didascalia della stampa – alla dolcezza del Governo Repubblicano. *L'Italia in Rivoluzione*, cit., p. 245.



Figura 120 – Anonimo, Albero della libertà del Cittadino Ranza, RBM, A.S., Cart. m. 10-65

Il momento dell'erezione degli alberi della libertà fu, in ogni caso, un momento di partecipazione popolare alla vita politica e di catechizzazione dei nuovi cittadini. Tramite le cerimonie e l'utilizzo di architetture effimere vi è una presa di coscienza del paesaggio urbano dovuta all'appropriazione, temporanea o definitiva, di uno spazio della città. Una riflessione necessaria è sulla incisività dell'effimero: non un elemento limitante secondo Ramette³⁶¹, cui fa eco anche Mazeau in riferimento alla produzione iconografica³⁶²; tuttavia, non si deve confondere l'azione pedagogica svolta da un monumento, seppur effimero, con quella di un'incisione. La presenza di un apparato nella città è qualcosa di tangibile e influenza maggiormente la percezione del luogo rispetto alla visione dello stesso su di un supporto.

L'espedito grafico che permette all'incisione di generare un senso di partecipazione è, come detto in precedenza, l'inserimento di un pubblico festante nella scena. È il caso della stampa anonima intitolata «Festa Civica dell'Albero della Libertà» (Fig. 121), che rappresenta l'evento che ebbe luogo il 15 giugno 1797 in una Piazza San Marco resa quasi irriconoscibile dalla presenza di diverse tribune effimere realizzate per l'occasione. Il ruolo dell'albero è in questa tavola secondario, poiché l'attenzione è rivolta a tutti quegli elementi di contorno che rendono animato lo spazio urbano nel quale la festa si svolge. Anche per questa festa sarebbe, tuttavia, valida la critica di Ranza: la celebrazione sembra costruita su misura per lo stato maggiore dell'esercito e per il ceto borghese; del popolo non v'è traccia.

³⁶¹ «Malgré son caractère éphémère, la fête a une action pregnante sur l'évolution de l'espace urbain, la rue, les parties libres de la ville étant par essence le siège de cette fête collective, religieuse ou politique. Les décorations éphémères se combinent avec les ressources de l'architecture pour l'élaboration d'un cadre neuf, d'une ville transfigurée, à la fois cité idéalisée et utopique». O. Ramette, *L'architecture éphémère*, cit., p. 128.

³⁶² «Il est de ce fait souhaitable de voir les images des fêtes autrement que comme d'authentiques instantanés pu, dans un excès contraire, comme de simulacres ne disant rien de vrai du réel». G. Mazeau, *La Révolution, les fêtes et leurs images*, cit., p. 22.



Figura 121 – Anonimo, *Festa Civica dell'Albero della Libertà a Venezia*,
RBM, A.S., Cart. M. 11-25

Come non è difficile immaginare la sovraesposizione mediatica dell'albero della libertà ne fece il bersaglio principale dell'azione iconoclasta della controrivoluzione, come ben dimostra l'iconografia. Come si è già visto nei paragrafi §II.3.4 e §II.3.5, la cacciata dei francesi era sempre associata all'abbattimento dell'albero, oppure i giacobini in fuga scappavano portandoselo con sé.

Una delle tele più celebri che ne rappresenta il momento è la distruzione dell'albero della libertà in Largo di Palazzo in una tela realizzata da Saverio della Gatta nel 1800 (Fig. 122). Nel quadro la città di Napoli appare ancora adorna dei simboli e delle bandiere della Repubblica napoletana, oggetto, tuttavia, di una meticolosa azione di pulizia messa in scena dai sanfedisti. L'albero raccoglie su di sé i furori controrivoluzionari ed è sottoposto, infatti,

ad un triplice assalto: spari di fucile, colpi d'ascia e un rogo. In primo piano, inoltre, si vedono alcuni individui intenti a rimuovere le bandiere ed il berretto frigio dalla statua del Gigante, mentre tutt'intorno un popolo festoso osserva e gioisce.



Figura 122 – S. Della Gatta, Veduta di Santa Lucia (Largo di Palazzo) e San Martino,
Wikipedia

II.4.4 L'effimero nelle celebrazioni rivoluzionarie: il caso romano

Le iniziative in termini di modifica dell'assetto urbanistico delle città ebbero ugualmente come obiettivo quello di desacralizzazione degli spazi urbani. Il discorso è particolarmente valido per le realtà di Roma e Napoli dove «gli interventi dei politici repubblicani nel tentativo di definire una nuova immagine laica della città si limitarono, per ragioni economiche e di tempo alla

manipolazione delle preesistenze»³⁶³. Nondimeno, il vandalismo iconoclasta trovò sbocco anche in queste città, seppur sotto forma di casi isolati e popolari³⁶⁴. In ogni caso, la discussione sulla riprogettazione degli spazi fu un argomento frequente nei dibattiti governativi raggiungendo una profondità di analisi che stride con l'effettiva durata delle esperienze repubblicane nelle due città. Nel caso di Roma, durante le discussioni del Tribunato della Repubblica Romana vennero avanzate diverse proposte di azione urbanistica e nulla venne lasciato al caso, come indicato da Marina Caffiero:

Cambiare i nome delle vie e delle piazze, abolire i simboli del passato regime, imporre mutamenti dello spazio e della stessa scansione del tempo, inventare nuove feste e liturgie politiche repubblicane, plasmare in senso nuovo lo spazio urbano e rituale, creare abiti nuovi, appuntare coccarde, imporre il tu e l'appellativo di cittadino, discutere per giorni su forma e contenuto di un'iscrizione da affiggere in Campidoglio, costituivano un "minuzia dirigistica" indispensabile alla rigenerazione e alla creazione sistematica – e imposta, costrittiva – dell'uomo nuovo³⁶⁵.

È facile notare come il nocciolo del dibattito investì più gli aspetti effimeri della vita quotidiana e dell'urbanistica della città e meno la distruzione e la realizzazione di grandi monumenti. Al tempo stesso, si può riconoscere come il mezzo grazie al quale i patrioti italiani attuarono questa politica

³⁶³ P. P. Raccioppi, *Arte e Rivoluzione a Roma. Città e patrimonio artistico nella Repubblica Romana (1798-1799)*, Roma, Artemide, 2014, p. 31.

³⁶⁴ Sul *Monitore di Roma* si legge che «si veggono tutto giorno indefessi [...] demolire grandiosi stemmi di marmo, inutili ornamenti (erba parietaria) che distinguevano i palazzi degli aristocratici». Tuttavia, il 5 marzo venne emanato ordinato dai consoli la sospensione di queste attività. *Monitore di Roma*, IV, 3 marzo 1798, p. 35; P. P. Raccioppi, *Arte e Rivoluzione a Roma*, cit., p. 33.

³⁶⁵ M. Caffiero, *La Repubblica nella città del papa. Roma 1798*, Roma, Donzelli 2005, p. 73.

comunicativa fu il dispositivo della festa, cui si aggiunsero la produzione di apparati per segnare i nuovi spazi urbani e la realizzazione – soprattutto per la città di Roma – di tombe monumentali.

Il caso romano rappresenta per questo genere iconografico un oggetto di studio molto interessante per la grande presenza dei documenti iconografici pervenutici. La necessità di *de-papalizzare*³⁶⁶ gli spazi cittadini si attuò creando un nuovo sistema di simboli che si ispirasse alle antichità classiche, ma che non ne venisse sovrastato. Il dibattito coinvolse varie figure del mondo artistico romano. Giuseppe Barberi, un architetto che ebbe un ruolo di preminenza nella Roma di quegli anni, presentò una petizione in cui propose che i simboli del potere papale venissero «rilavorati e mutati di segno»³⁶⁷. Tuttavia, anche questa modifica di simboli andava elaborata con attenzione, e a questa ragione rispose il collezionista Giovanni Antonio Bondacca con la pubblicazione di un pamphlet che proponeva uno stemma cittadino sulla base di una ricostruzione fatta su basi storico-filologiche³⁶⁸.

Ne derivò un afflusso di proposizioni di stemmi repubblicani realizzati anche da artisti rinomati, ad esempio Felice Giani. Il dibattito tenutosi in Tribunate si focalizzò, infine, molto su simboli e stemmi e meno sui monumenti e ciò, fa notare Raccioppi, «si spiega con il fatto che Roma, diversamente da altre città, non era segnata, nelle sue piazze e nelle sue vie, dalla presenza di statue celebrative o memorie monumentali» e che «gli stemmi e le lapidi erano gli unici manufatti che assolvevano il compito di perpetuare la memoria dei

³⁶⁶ Il neologismo è di Pier Paolo Raccioppi.

³⁶⁷ Il testo è citato in: M. Caffiero, *La Repubblica nella città del papa*, cit., p. 64

³⁶⁸ G. B. Bondacca, *Lo stemma della Repubblica Romana restituito al primiero lustro*, Roma, Lazzarini Tipografi Nazionali, 1798. L'opuscolo è disponibile anche in versione digitalizzata.

URL: https://books.google.it/books?id=ANMe1oFqkM8C&pg=PP3&hl=it&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false, Ult. Acc. 29/09/2021.

papi»³⁶⁹. Circostanza che permise alla Repubblica romana una economica trasformazione degli spazi urbani, per cui nella maggior parte dei casi bastò mettere in deposito le statue dei papi o rimodulare stemmi e monumenti con l'apposizione, ad esempio, del berretto frigio o dell'albero della libertà³⁷⁰.

Ad ogni modo, a Roma un ruolo cruciale nell'elaborazione dei nuovi spazi di sociabilità lo ebbe il denso programma festivo della Repubblica. Uno dei primi atti ufficiali fu il *Piano di pubbliche feste nazionali per la Rep. Romana* nel quale si indicarono le varie celebrazioni che avrebbero dovuto aver luogo dal 1798 in avanti divise per Comuni, Cantoni e Capoluoghi dei dipartimento. Le più importanti furono quattro: il 27 piovoso (15 febbraio) il Natale della Libertà; il 30 Ventoso (20 Marzo) il giorno della Federazione; il 2 Fiorile (21 Aprile) il Natale di Roma; il 26 Messifero (14 Luglio) la Federazione Francese³⁷¹.

Tuttavia, vi fu una celebrazione che anticipò questo calendario, poiché il 23 febbraio 1798 venne celebrato a Roma un solenne funerale per il generale francese Mathurin-Léonard Duphot, la cui morte, avvenuta il 28 dicembre precedente in seguito a degli scontri tra patrioti italiani e soldati pontifici, rappresentò il *casus belli* per l'invasione francese dello Stato Pontificio. Per l'occasione la celebrazione ideata fu una processione per le vie della città il cui approdo finale era piazza San Pietro. Il senso pedagogico è lampante: la festa fu

³⁶⁹ P. P. Raccioppi, *Arte e Rivoluzione a Roma*, cit., p. 39.

³⁷⁰ Il caso più esemplificativo fu in Piazza del Quirinale, dove lo stemma di Clemente XII sul Palazzo della Consulta divenne un berretto della libertà, mentre alla croce posta sull'obelisco venne sostituito prima un berretto frigio e successivamente, probabilmente per la poca visibilità data l'altezza, un albero della libertà. *Ivi*, pp. 47-48.

³⁷¹ *Piano di pubbliche feste nazionali della Rep. Romana. Presentato all'Istituto nazionale dalla commissione incaricata a proporlo*, Roma, presso il cittadino Vincenzo Poggioli stampatore dell'Istituto nazionale, 1798. Conservato alla BSMCR, FF.VV.1/52, è stato parzialmente digitalizzato. URL: <http://digiteca.bsmc.it/?l=bandi%20e%20fogli%20volanti&t=anno%201798%28e%29>, Ult. Acc. 29/09/2021.

la messa in scena del trasferimento del potere politico dal pontefice al governo repubblicano. All'interno della piazza venne eretto un apparato effimero progettato dall'architetto Paolo Bargigli a forma piramidale³⁷², cui lo stesso autore curò l'incisione e la vendita dell'illustrazione (Fig. 123). Nel progetto la piramide è collocata su di un basamento quadrato con due gradinate, adornato da festoni di alloro, armi e bandiere, mentre quattro iscrizioni in memoria del generale sono affisse ai quattro lati della piramide³⁷³.

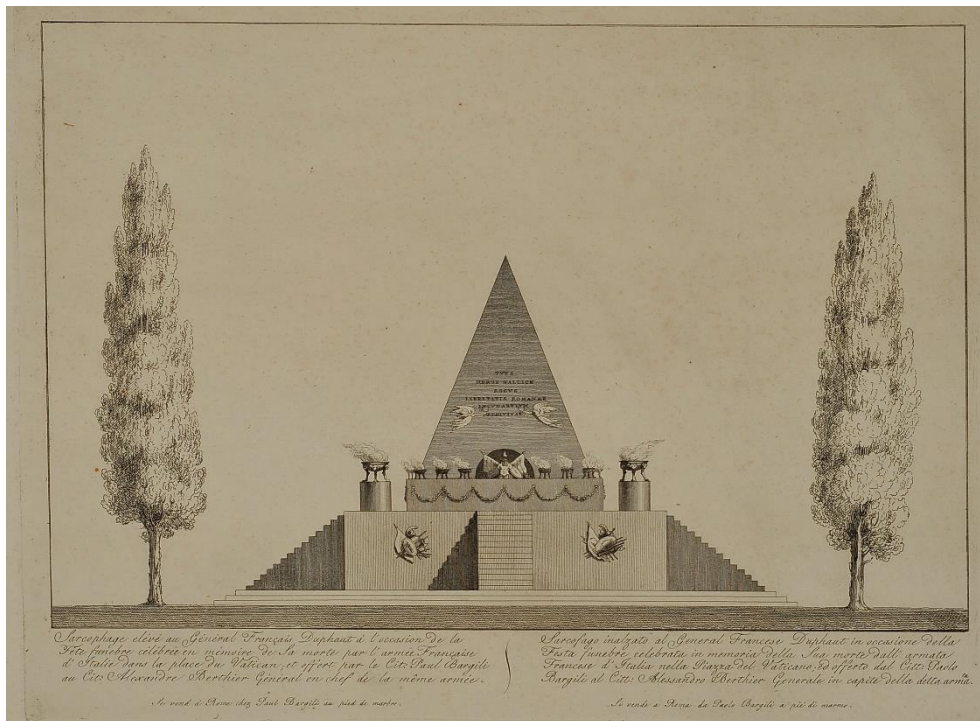


Figura 123 – P. Bargigli, Prospetto monumento a Duphot, MNR 703

³⁷² Elemento architettonico già in uso nella Francia rivoluzionaria. M. Ozouf, *La fête révolutionnaire*, cit., pp. 65-66 e 158-161. Citato in M. Pupillo, *Quando Roma parlava francese. Feste e monumenti della Repubblica Romana del 1798-1799 nelle collezioni del Museo Napoleonico*, Roma, Gangemi editore, 2016, p. 20.

³⁷³ La descrizione del monumento è conservata presso ASRo, *Collezione di Carte Pubbliche*, Vol. I, pp. 46-47.

Quello di Bargigli, tuttavia, non fu l'unico progetto ideato in quei giorni. Un altro schizzo di progetto conservato al Museo Napoleonico di Roma porta la firma di Giuseppe Ceracchi, uno degli artisti italiani più famosi dell'epoca e, allo stesso tempo, uno dei più implicati nelle vicende rivoluzionarie. Partecipò, ad esempio, alla sommossa del dicembre 1797 in cui perse la vita Duphot e venne, nel 1801 in Francia, condannato alla ghigliottina per aver preso parte alla pianificazione di un attentato contro Bonaparte³⁷⁴. Ceracchi realizzò nel 1798 due disegni acquerellati di monumenti – mai realizzati – dedicati ai due martiri francesi a Roma: Bassville e Duphot. In entrambi si intravede una forte presenza del ricorso a riferimenti classici – Atena/Minerva, l'aquila romana e la corona dall'alloro – e massonici, presenti soprattutto nelle decorazioni del monumento a Duphot (Fig. 124).

³⁷⁴ Per il Ceracchi uomo politico: R. De Felice, *Italia giacobina*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1965, pp. 59-130. *Sull'Affaire Ceracchi*: A. M. Rao, *Esuli. L'emigrazione politica italiana in Francia (1792-1802)*, Napoli, Guida editore, 1992, pp. 481-515. Per una panoramica integrata dell'uomo e dell'artista: *Giuseppe Ceracchi: scultore giacobino 1751-1801*, Roma, Artemide, 1989.



Figura 124 – G. Ceracchi, Disegno Monumento a Duphot, MNR 724

Un'altra illustrazione anonima conservata al Museo Napoleonico (Fig. 125) presenta la piramide di Bargigli all'interno del contesto nel quale venne costruita, come dimostra la presenza di uno scorcio del colonnato berniniano di piazza San Pietro. Questo è un elemento da non sottovalutare, poiché è una novità che si ripeterà sempre più spesso nell'iconografia delle feste successive. Tra queste sono due le celebrazioni che vennero accompagnate da una intensa produzione iconografica: la festa della Federazione del 20 marzo 1798 e la festa per il primo anniversario della Repubblica il 15 febbraio 1799.

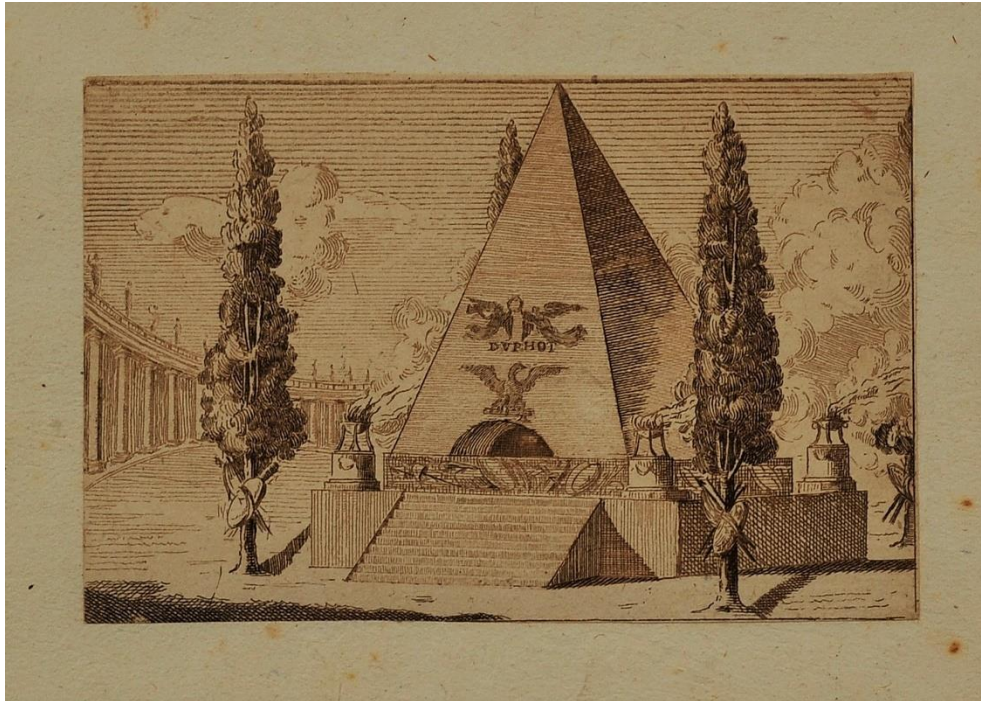


Figura 125 – P. Bargigli, *Monumento funebre Duphot*, MNR 3307

A meno di un mese di distanza dal funerale civico di Duphot, dunque, si svolse una seconda cerimonia per celebrare l'inizio delle attività governative dopo che il 17 marzo era stata promulgata la Carta costituzionale. Per l'evento vennero creati due apparati effimeri che contrassegnavano il punto di partenza e di arrivo di una processione: un arco di trionfo a pochi passi dal ponte Sant'Angelo e una macchina festiva, ancora, in piazza San Pietro.

Nel primo caso, il maestoso arco venne progettato da Giuseppe Barberi e realizzato grazie ad un gruppo di artisti più o meno noti; tra questi ad occuparsi delle statue che sormontavano l'arco fu Giovan Battista Comolli, il quale ideò un gruppo allegorico in cui Roma riceveva dalla Francia la Libertà³⁷⁵. Di questo

³⁷⁵ Il gruppo, intitolato *La Francia che abbraccia la Libertà e la presenta a Roma*, rese il nome di Comolli tra i più rinomati durante la Repubblica, tanto che lo scultore ebbe un ruolo di rilievo nella pianificazione della successiva festa dell'Abbruciamento del Libro d'oro, avvenuta il 17 luglio 1798. Dopo la caduta della Repubblica riparò a Grenoble dove gli venne affidato l'incarico «dell'esecuzione dei busti [di Bayard, Mably, Condillac,

apparato conosciamo due illustrazioni: una tela di Felice Giani, conservata al Museo di Roma, e un'incisione del catanese Sebastiano Ittar³⁷⁶ (Fig. 125). Quest'ultima fu probabilmente «un'iniziativa dello stesso Ittar, verosimilmente entusiasta degli eventi rivoluzionari»³⁷⁷. Anche in questo caso la presenza della folla festante è un elemento centrale nella rappresentazione e conferisce all'apparato effimero una patita di eternità.

Lo stesso dicasi per la rappresentazione dello stesso Ittar della macchina costruita in piazza San Pietro (Fig. 127), anche in questo caso inserita nel contesto festivo a differenza di una stampa di Michele Camporese³⁷⁸. Quest'ultimo fu tra i progettisti insieme a Bargigli, e nella relativa incisione offrì un punto di vista più tecnico con ben visibili i dettagli di busti e piedistalli, le iscrizioni leggibili e l'unità di misura. Due stampe diverse, una con un maggiore ruolo emotivo e pedagogico, l'altra tecnico, ma entrambe inserite nei

Vaucanson, Bernard, *Fontaine] destinati alla biblioteca pubblica*». A. M. Rao, *Esuli. L'emigrazione politica italiana in Francia, 1792-1802*, Napoli, Guida, 1992, p. 361. Cfr. G. Kannès, *Comolli, Giovan Battista, Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 27, Roma, Treccani, 1982, URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-comolli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-comolli_(Dizionario-Biografico)/), Ult. Acc. 29/09/2021.

³⁷⁶ Appartenente ad una famiglia di artisti siculo-polacchi, Sebastiano arrivò a Roma qualche mese prima della Repubblica come pensionato borbonico a Palazzo Farnese. Gravità a lungo intorno al gruppo di artisti giacobini in Roma, ma di lui si conosce ben poco nonostante la figura meriterebbe una maggiore esposizione. Qualche informazione è possibile reperirla in L. Gallo, *The Architectural Career of Sebastiano Ittar (1768-1847) and his Association with Lord Elgin*. Ph.D thesis, University of London, 1999; F. Buscemi, *L'Atene antica di Sebastiano Ittar: un architetto di Lord Elgin tra Sicilia, Malta e Grecia*, Officina di Studi Medievali, Palermo 2008.

³⁷⁷ M. Pupillo, *Quando Roma parlava francese*, cit., p. 23.

³⁷⁸ La stampa è conservata anch'essa al Museo Napoleonico, coll. MNR 3318. Camporese partecipò con interesse alle attività repubblicane di Roma facendo parte della municipalità di Roma e vedendosi assegnati alcuni incarichi pubblici. Restò a Roma anche negli anni successivi, collaborando con l'Impero francese anche con lo Stato Pontificio dopo il 1814. M. F. Fischer, *Camporese, Giuseppe, Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 17, Roma, Treccani, 1974, URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-camporese_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-camporese_(Dizionario-Biografico)/), Ult. Acc. 29/09/2021.

circuiti commerciali delle stampe dell'epoca a dimostrazione di quanto fossero variegati gli interessi del pubblico su tali riproduzioni.



Figura 126 – S. Ittar, Arco eretto per la Festa delle Federazione a Ponte Sant'Angelo,

MNR 3320



Figura 127 – S. Ittar, *Festa della Federazione in piazza San Pietro*, MNR 734

Infine, l'ultima festa romana presa in analisi è quella forse di maggior interesse storico: la Festa della Rigenerazione del 15 febbraio 1799. La festa che celebrava l'anniversario della Repubblica avveniva qualche settimana dopo l'invasione e poi sconfitta dei napoletani, per cui la festa fu anche il momento in cui venne a celebrarsi quella vittoria. La festa fu organizzata con un esborso economico molto più contenuto rispetto a quelle dell'anno precedente³⁷⁹, ma la grande novità fu la scelta di un nuovo luogo preposto alla festa: il campo Vaccino al centro dell'area del Foro. Lo spazio, cui venne dato il nome di piazza del Foro, era già stato utilizzato nelle processioni d'Antico Regime, ma unicamente come luogo di passaggio poiché era «ben lungi dall'essere ritenuto un'area “monumentale” e pertanto trattato di conseguenza»³⁸⁰. Ma la scelta di

³⁷⁹ M. Pupillo, *Quando Roma parlava francese*, cit., p. 26.

³⁸⁰ P. P. Raccioppi, *Arte e Rivoluzione a Roma*, p. 60.

quel luogo aveva una valenza pedagogica notevole, ben rappresentata dalle stampe pervenuteci da Ittar³⁸¹ e dalla triade Bargigli-Pirollo-Superville. Durante i mesi della Repubblica Romana i nomi dell'architetto Paolo Bargigli, dell'incisore Tommaso Pirollo e del disegnatore Humbert de Superville divennero tra i più importanti in città, poiché riuscirono a creare un circuito commerciale dell'effimero che si occupava dell'intero ciclo produttivo e riproduttivo. Nell'atelier di Bargigli, infatti, avveniva la progettazione architettonica del monumento effimero e delle sue decorazioni e, in seguito, sempre lì veniva disegnata e incisa la stampa poi messa in vendita³⁸².

Ad ogni modo, tra i documenti conservati presso il Museo Napoleonico vi sono quattro tracce, molto interessanti e uniche nel genere, che segnano i vari passaggi nella produzione dell'incisione finale³⁸³. Anche in questo caso la macchina festiva è inserita all'interno del luogo, ma è anche rappresentata durante la funzione cerimoniale (Fig. 128). In particolare, il monumento è posto al centro della scena volutamente dinanzi il pronao del tempio di Antonino e Faustina – di cui non si intravede che uno scorcio, a differenza del primo schizzo preparatorio, nel quale si vede anche parte della retrostante facciata della chiesa

³⁸¹ MNR 696.

³⁸² La figura di Bargigli compare in diverse posizioni nella storia della Repubblica Romana, dalla realizzazione a proprie spese del monumento funebre di Duphot alla nomina di architetto pubblico del Consolato. ASRo, *Leggi degli Stati Preunitari*, f. 23, *Collezione di carte pubbliche, proclami, editti, ragionamenti ed altre produzioni tendenti a consolidare la rigenerata repubblica romana*, Roma, per il cittadino Luigi Perego Salvioni, 1798, 1799, Vol. I, p. 46 e Vol. III, p. 463. Molte delle sue attività furono possibile grazie alla vicinanza con alcune figure di spicco della Repubblica e dell'esercito francese, tra cui il generale francese Alexandre Berthier. ASMi, *Fondo Autografi, architetti, ingegneri*, cart. 74.

³⁸³ Il primo è uno schizzo preparatorio dell'apparato nel suo contesto spaziale con diverse indicazioni manoscritte [MNR 755]; il secondo è un disegno preparatorio con la presenza di soldati e cittadini [MNR 691]; il terzo è una prova di stampa con scritti a penna i nomi degli autori e la didascalia [MNR 689]; il quarto, infine, è l'acquatinta definitiva incisa da Pirollo [MNR 727 – MNR 3311]. Della macchina si conosce anche un versione non contestualizzata [MNR 3325 – MNR 3326 – MNR 3330] a dimostrazione dell'interesse commerciale verso queste rappresentazioni.

di San Lorenzo in Miranda³⁸⁴ – e la Basilica di Massenzio. La statua dell'allegoria della Libertà è posta in cima ad un'alta colonna dorica e svetta di molto sulle costruzioni circostanti attirando su di sé le attenzioni dei protagonisti della scena e degli osservatori della stampa. Sullo sfondo si intravede una porzione del Colosseo, anche in questo caso non presente nei primi due disegni preparatori. Superville stabilì, così, una gerarchia di valori che annebbiava – grazie all'uso di fumi di incenso – i segni del papato e, al tempo stesso, subordinava l'antichità classica ai principi democratici dei patrioti italiani.



Figura 128 – H. de Superville, *Festa della Rigenerazione al Foro Romano*,
MNR 3311

³⁸⁴ MNR 755.

In conclusione, il caso romano rappresentò un microcosmo molto interessante per la ricerca storica, poiché è uno dei pochi luoghi in cui gli artisti partecipano attivamente alle vicende repubblicane, tentando anche di utilizzare la Repubblica romana per una scalata sociale ed economica, in controtendenza, quindi, con la scelta dell'anonimato della gran parte degli artisti italiani. In ogni caso, questi esempi permettono di delineare il carattere dell'intervento e della percezione dei patrioti in materia di spazi urbani. Azione che, per via del carattere effimero, ha lasciato più tracce nell'iconografia che nell'urbanistica stessa della città. Negli apparati prodotti per le cerimonie è possibile rintracciare una ricerca di «stabilità marmorea: colonne, altari, statue, dedicate alla riconoscenza verso la Gran Nazione e al trionfo della libertà»³⁸⁵ nel mentre imperversava una burrasca politica. Le immagini ebbero, dunque, un ruolo di preminenza nelle strategie di propaganda politica dei rivoluzionari, poiché, grazie ad esse, monumenti creati per una dimensione provvisoria hanno raggiunto una organicità durevole. La possibilità di vedere la scena prodotta dalle stampe rappresentò una conquista per molti cittadini, fu l'acquisizione del diritto di guardare la scena e sentirsi, in un certo qual modo, partecipi del momento³⁸⁶. È, quindi, grazie al dispositivo della festa che i rivoluzionari riuscirono a proporre una riorganizzazione dello spazio urbano di città e centri minori ridefinendo il «protagonismo» di attori e spettatori³⁸⁷.

Tuttavia, va ridimensionato il carattere di specificità con cui viene contrassegnata l'attività festiva ed urbanistica delle Repubbliche Sorelle. Molte pratiche, anche in questo caso, sono eredi dirette della cultura d'Antico Regime, a partire dal fenomeno iconoclasta e dalle modifiche alla percezione e agli

³⁸⁵ C. M. Bosséno, C. Dhoyen, M. Vovelle, *Immagini della libertà*, cit., p. 169.

³⁸⁶ G. Mazeau, *La Révolution, les fêtes et leurs images*, cit., p. 41.

³⁸⁷ H. Burstin, *Le protagonisme comme facteur d'amplification de l'événement : le cas de la Révolution française*, in *L'Événement*, Aix-en-Provence, PUUA, 1986, pp. 65-74.

utilizzi degli spazi cittadini. Questa deduzione lascia però l'interrogativo, sinora eluso dalla storiografia, dell'inserimento dell'effimero negli studi sulla percezione identitaria della città da parte dei suoi contemporanei e sulla continuità e discontinuità della storia urbana delle città nel Settecento. Città «non solo spettatrici passive – o riottose e talora rivoltose – di interventi dall'alto»³⁸⁸, ma entità inserite in continuum storico cui l'uso del provvisorio – in quanto pratica di partecipazione alla storia della città – aggiunge ulteriore interesse e valenza storiografica e scientifica.

³⁸⁸ A. M. Rao, *Introduzione*, cit., p. XIX.

II.5 Da Bonaparte a Napoleone. La genesi del personaggio nell'iconografia

II.5.1 La storiografia e la leggenda di Napoleone Bonaparte

«Peut-être viendra-t-on dire: l'attaque de Lodi n'a pas de raison d'être au point de vue stratégique, Bonaparte pouvait tout aussi bien occuper ce pont le lendemain matin. Alors c'est qu'on n'a plus en vue que les lois géométriques de la stratégie. Mais l'influence morale n'a-t-elle pas aussi sa place en stratégie? S'il est un homme qui en doute encore c'est qu'il n'a pas su embrasser la guerre dans tout sa complexité, ni en pénétrer l'âme»³⁸⁹. Con queste parole Carl von Clausewitz mise ben a fuoco come il campo di battaglia di Napoleone Bonaparte non fu solo quello militare, ma anche e soprattutto quello propagandistico.

La storiografia mondiale ha dedicato molti studi alle fortune e al mito del generale francese, tra questi solo in qualche caso si è presa in considerazione l'enorme produzione iconografica che ha accompagnato la sua ascesa. Nell'ampio ventaglio di questi studi non si ritrova un'unanimità sul momento in cui la storia di Bonaparte ha cominciato ad avere le stimmate della leggenda: la vittoria nell'assedio di Tolone, la repressione dell'insurrezione del 13 vendemmiaio dell'anno IV, la prima campagna d'Italia, il colpo di stato del 18 brumaio e la sua incoronazione come imperatore dei francesi sono tutti momenti cruciali della vita di Bonaparte e tutti possono essere ritenuti il punto di svolta della leggenda napoleonica.

³⁸⁹ K. Clausewitz, *La campagne de 1796 en Italie*, Paris, 1899, pp. 95-96 [1^a ed. tedesca *Der Feldzug von 1796 in Italien*. bei Ferdinand Dümmler, Berlin 1833].

In effetti, le tracce a disposizione degli storici non definiscono l'evento principe nella vita di Bonaparte. È possibile fare riferimento a tutta la letteratura postuma che si è occupata di costruire la *légende dorée*, come ad esempio il celebre *Manuscrit venu de Sainte-Hélène d'une manière inconnue*³⁹⁰, eppure non si raggiunge una concordanza sull'inizio dell'ascesa politica del generale corso poiché per ogni episodio la storiografia ha ricostruito i contesti che hanno accompagnato le fortunate imprese di Bonaparte³⁹¹. In ogni caso il suo rapporto con la storia è stato a lungo percorso dalla storiografia occidentale sia nel raffronto con il passato che con la contemporaneità³⁹².

Tuttavia, all'interno della sterminata letteratura sul periodo napoleonico, non sono molti i casi in cui la riflessione sulla sua parabola storica sia partita dalle tracce iconografiche, le quali invero sono le prime e più evidenti

³⁹⁰ *Manuscrit venu de Sainte-Hélène d'une manière inconnue*, Paris, Gallimard, 1974 [1^a ed. Londra, 1817].

³⁹¹ Valga da esempio la letteratura sul colpo di stato del 18 Brumaio prodotta dagli inizi del Novecento sino al secondo decennio del 2000: A. Vandal, *L'avènement de Bonaparte*, Paris, Plon, II, 1907, pp. 520-522; P. Serna, «*Du gouvernement du Lion... ou règne de l'Astre brillant?*» *Le 18 Brumaire au regard des historiens contemporains du premier Consulat (1800-1802)*, in *Du Directoire au Consulat*, a cura di J.-P. Jessenne, III. *Brumaire dans l'histoire du lien politique de l'État-Nation*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2001, pp. 347-358; L. Scuccimarra, *La sciabola di Sieyès. Le giornate di brumaio e la genesi del regime bonapartista*, Bologna, Il Mulino, 2002; P. Gueniffey, *Le Dix-huit Brumaire. L'épilogue de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 2008. Per una ricostruzione della leggenda napoleonica si veda V. Criscuolo, *Ei Fu. La morte di Napoleone*, Bologna, Il Mulino, 2021.

³⁹² In riferimento al passato di Francia: J.-C. Assali, *Napoléon et l'Antiquité*, in «Souvenir napoléonien», 333, 1984, pp. 2-23; A. Jourdan, *The image of the Gail during the French Revolution: Between Charlemagne and Ossian*, in *Celtism*, a cura di T. Brown, Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi, 1996, pp. 183-206; D. Gallo, *Pouvoirs de l'Antique*, in *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, a cura di J.-C. Bonnet, Paris, Belin, 2004, pp. 317-329; C. Dousset-Seiden, *La Nations française et l'Antiquité à l'époque napoléonienne*, in «Anabases», 1, 2005, <http://journals.openedition.org/anabases/1288>, Ult. Acc. 27/07/2021. In riferimento alla contemporaneità: J. K. Burton, *Napoléon and Clio: historical writing, teaching and thinking, during the first Empire*, Burton, Carolina Academic Press, 1979; V. Criscuolo, *Napoleone*, Bologna, Il Mulino, 1997; A. Jourdan, *Napoléon héros, impérateur, mécène*, Paris, Aubier, 1998; L. Mascilli Migliorini, *Napoleone*, Roma, Salerno, 2001.

dimostrazioni del récit mitologico sulla figura del generale francese. Nondimeno, negli ultimi anni gli studi sul contesto artistico intorno alla figura di Bonaparte si sono sviluppati con maggiore organicità. In questo filone di studi lo storico che ha svolto il ruolo di apripista è stato Christian-Marc Bosséno che, all'interno della sua tesi di dottorato, ha lavorato sulla formazione del mito napoleonico nell'iconografia italiana, presentando una serie di riflessioni poi circoscritte in un articolo pubblicato per le AHRF dallo stesso Bosséno, riprese anche da Michel Vovelle³⁹³. La tesi di Bosséno è quella per cui il campo di battaglia nella guerra di rappresentazioni tra rivoluzionari e controrivoluzionari venne scelto da Bonaparte come palcoscenico favorevole per la costruzione di un'iconografia eroica. In effetti, sino ad allora il volto di Bonaparte era sconosciuto ai più se non per una medaglia celebrativa degli eventi del 13 vendemmiaio dell'anno IV (5 ottobre 1795). Non se conoscono ritratti, sebbene ne parli di uno domandatogli da Desirée Clary con il fratello Giuseppe in una lettera del 24 giugno 1795³⁹⁴.

La corrispondenza del generale ci offre però un secondo momento, di qualche mese successivo, che testimonia l'importanza della produzione iconografica per Bonaparte. Il 13 maggio 1796, qualche giorno prima dell'entrata dei francesi a Milano, il generale in capo dell'Armée d'Italie scrisse

³⁹³ C.-M. Bosséno, *"Les Signes extérieurs" : diffusion, réception et image de la culture révolutionnaire française dans l'Italie du Triennio : (1796-1799)*, Tesi di dottorato inedita diretta da M. Vovelle, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1995; Id., « *Je me vis dans l'histoire* » : *Bonaparte, de Lodi à Arcole : généalogie d'une image de légende*, in « *Annales historique de la Révolution française* », 313, 1998, pp. 449-465; M. Vovelle, *Nascita e formazione de mito napoleonico in Italia durante il Triennio la lezione dell'immagine*, in *1796-1797 Da Montenotte a Campoformio: la rapida marcia di Napoleone Bonaparte*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1997, pp. 11-17 [lo stesso saggio ampliato è in Id., *Il Triennio rivoluzionario italiano visto dalla Francia: 1796-1799*, Napoli, Guida, 1999, pp. 75-87].

³⁹⁴ *Correspondance inedite de Napoléon Ier – 1795*, URL : <https://www.napoleon-histoire.com/correspondance-de-napoleon-ier-1795/>, Ult. Acc., 27/02/1993.

al ministro Faipoult per ringraziarlo dell'invio di alcune incisioni che «feront le plus grand plaisir à l'armée» e chiedendo un donativo di venticinque luigi al «jeune homme qui les a faits». A questa richiesta ne aggiunse un'altra: «engagez-le à faire graver le passage étonnant du pont de Lodi»³⁹⁵. Di queste incisioni, tuttavia, non sappiamo nulla. Secondo l'interpretazione di Bosséno quel momento rappresentò per il generale francese un punto di svolta, poiché fu quella l'occasione in cui intravide nell'iconografia uno strumento utile se non necessario nella propria ascesa politica. Il passaggio del ponte di Lodi è sicuramente un evento fondamentale, ma le immagini di Bonaparte hanno una genesi che cresce nel tempo e che è possibile scandire in tre momenti cruciali: Lodi, Arcole e Marengo. Nell'arco di tempo compreso fra queste battaglie l'iconografia di Napoleone Bonaparte cambia, passando dalla rappresentazione di un generale fra tanti a quello di un personaggio che non assomiglia a nessun altro uomo.

II.5.2 Maggio 1796: la scoperta dell'eroe

La giornata di Lodi fu un episodio fondamentale per la campagna francese in Italia più da un punto di vista “pubblicitario” che strategico, come osservato anche da Furet e Richet³⁹⁶. La settimana che intercorre tra la vittoria francese nella battaglia del ponte di Lodi (10 maggio 1796) e l'ingresso dell'armata francese in Milano (15-16 maggio 1796) diventa il volano per la scoperta del generale Bonaparte. L'iconografia divenne uno strumento necessario per Bonaparte, poiché le immagini di Lodi e, soprattutto il gran numero di incisioni sull'entrata dei francesi in Milano furono «l'occasion de

³⁹⁵ *Ivi*, Tome I, p.158.

³⁹⁶ Che parlano di «une campagne publicitaire que la France allait connaître pendant plus tard». F. Furet et D. Richet, *La Révolution française*, Paris, Fayard, 1973, p.378.

montrer ses victoires militaires et ainsi d'imposer son pouvoir à plus long terme»³⁹⁷.

Le considerazioni di Bosséno e Buclon sull'importanza delle giornate del maggio 1796 sono quindi due: dopo queste giornate la produzione filorivoluzionaria cresce in maniera esponenziale e Bonaparte ne diventa il protagonista principale. Eppure, la documentazione iconografica non suffraga queste due affermazioni con la stessa intensità e, in particolare, la seconda appare più debole e forse, condizionata dagli sviluppi futuri della produzione francese e italiana che induce alla ricerca di una genealogia nelle immagini di Lodi. Da un lato è ben evidente come a partire da queste giornate la circolazione di immagini storiche e politiche sia di molto cresciuta a causa della presenza in Italia delle armate francesi cui molte immagini erano destinate, sia prodotte in Italia che in Francia, ma anche della cacciata dagli austriaci da Milano e il conseguente impulso filorivoluzionario degli stampatori lombardi. Dall'altro, le immagini che abbiamo a disposizione sono celebrative dell'armata francese e non è distinguibile alcun generale francese al centro della scena. Gli esempi che è possibile addurre a sostegno di questa tesi provengono dalle più importanti produzioni sulla campagna d'Italia: i *Tableaux historiques des campagnes d'Italie* e le incisioni di Giuseppe Pietro Bagetti e Bacler d'Albe.

Il primo caso è quello già osservato in precedenza (II.1.1) con la quarta tavola dei THCI, disegnata da Carle Vernet e incisa da Duplessi Bertaux, in cui è possibile osservare il grande movimento dell'armata francese al di qua dell'Adda e alcuni dei soldati che sono rappresentati nell'attraversamento del ponte coperti dall'artiglieria francese. A capo del manipolo ci sono diversi

³⁹⁷ R. Buclon, *Napoléon et Milan: mise en scène, réception et délégation du pouvoir napoléonien (1796-1814)*, Tesi di dottorato diretta da G. Bertrand e L. Mascilli Migliorini, Université de Grenoble e Università degli studi di Napoli « L'Orientale », 2014, p. 116.

uomini a cavallo, evidentemente dei generali, tra cui molto probabilmente Berthier, Masséna, Lannes e forse Cervoni, ma sicuramente non Bonaparte³⁹⁸.



Figura 129 – J. Duplessi Bertaux, *Passage du Pont de Lodi*, THCI, Tav. 4

³⁹⁸ A. Gasperini, M. Pavan, *La battaglia del ponte di Lodi, in 1796-1797. Da Montenotte a Campoformio*, op. cit., pp. 111- 115.



Figura 130 – dettaglio fig. 129

Come secondo esempio, uno dei due acquerelli realizzati da Bagetti per le giornate di Lodi. L'artista piemontese venne aggregato all'Armée d'Italie nel 1796 su precisa disposizione di Bonaparte con il compito di rappresentare «les vues des sites les plus interessantes des principales affaire auxquelles la guerre va donner lieu»³⁹⁹. La tavola di Bagetti se possibile affronta la battaglia da un punto di vista ancora più distaccato, tant'è che la veduta proposta presenta in primo piano il ponte attraversato da un grosso numero di soldati, ma la lontananza del punto di vista fa sì che sia impossibile definire qualsiasi protagonista della scena; a ciò va ad aggiungersi che molti dei soldati sono coperti da nubi di fumo.

³⁹⁹ I. Bruller, *La collection du Ministre de la Défense*, in *La Liberté en Italie vue par les artistes du depot de la guerre : 1796-1797 : dessins et aquarelles de la collection du Ministre de la Defense*, Catalogo della mostra tenuta allo Chateau de Vincennes, Parigi, Service historique de l'armee de terre, 1996, p. 14.

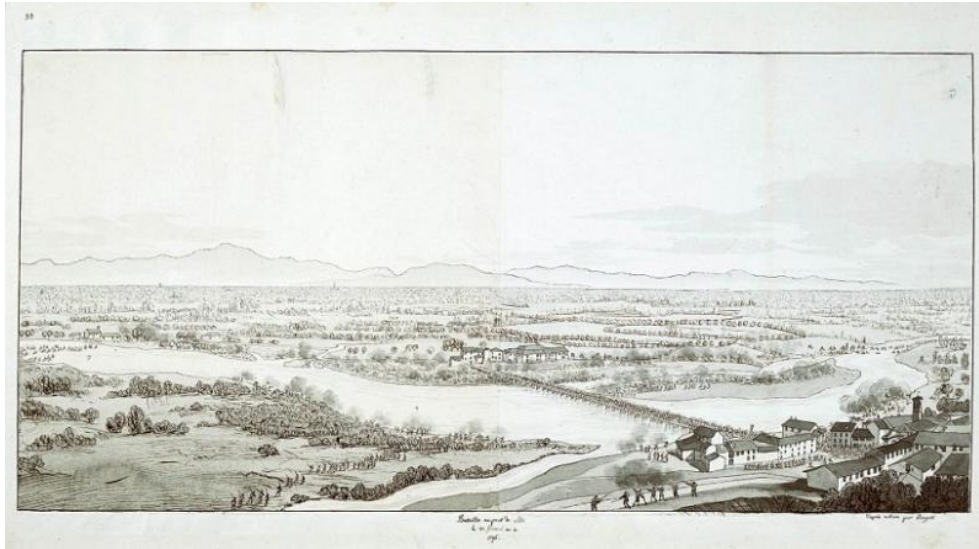


Figura 131 – G. P. Bagetti, *Battaglia del Ponte di Lodi*

Infine, il terzo esempio è un quadro dipinto da Bacler d’Albe, anch’esso arruolato nella Armée d’Italie per ordine di Bonaparte, seppur in qualità di ingegnere cartografo. In seguito alla battaglia egli realizzò due schizzi che il generale còrso chiese di dipingere quanto prima e, nonostante le difficoltà nel reperire i materiali, l’anno successivo portò a compimento l’opera⁴⁰⁰. Sebbene presenti alcuni caratteri che accomunano la tela di Bacler d’Albe all’incisione dei THCI le differenze sono sostanziali e una di queste è fondamentale per il discorso sulla nascita dell’eroe Napoleone a Lodi: l’attenzione volta agli uomini e ai fatti d’arme più che ai paesaggi⁴⁰¹. I soldati francesi dipinti da Bacler d’Albe sono in effetti più vivi ed allo stesso tempo è più facile distinguere le attività dell’artiglieria e dello stato maggiore dell’esercito. In ogni caso, sul ponte è

⁴⁰⁰ C. Benoit, *Bacler d’Albe, la passion du dessin au service de Bonaparte*, in *La Liberté en Italie*, op. cit., http://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.napoleon.org%2Ffr%2Fhors_serie%2F1campagne-italie%2Fleslieux%2Fvues%2Fapropos%2Fapropos.html, Ult. Acc. 31/07/2021.

⁴⁰¹ Dovuta alla sua carriera militare pregressa che lo vide già protagonista volontario a Tolone e sin dal 1794 alle prese con i rilievi topografici per l’*Armée d’Italie*.

possibile distinguere, grazie al copricapo, qualche generale francese che sprona i soldati ad attraversare il ponte, ma fra di essi non vi è nessuno che possa essere identificato con Bonaparte, che invece è identificabile sul cavallo bianco nel primo piano della scena, ben lontano dall'azione e nell'intento di guidare, illustrare il piano ai suoi uomini e impartire gli ordini necessari. Questa è l'unica scena relativa all'episodio di Lodi in cui viene dato uno spazio da protagonista al Bonaparte; tuttavia, va ricordato che questo dipinto vide la luce nella seconda metà del 1797, e che quindi l'autore potrebbe aver orientato le proprie scelte anche in base allo svolgersi degli avvenimenti della Campagna d'Italia.



Figura 132 – Bacler d'Albe, *La Bataille de Lodi*, Wikipedia

Il vaglio di queste tracce permette di affermare che le giornate di Lodi non figurano come evento cardine nella nascita della leggenda napoleonica e, anzi, sono in linea con la più classica iconografia di battaglie di fine XVIII secolo, fatta di sconfinati paesaggi e di scarse raffigurazioni di momenti e

individui eroici. Piuttosto, quei giorni resero chiaro allo stato maggiore francese quanto la campagna nel nord Italia stesse procedendo verso una risoluzione decisamente vantaggiosa: l'armistizio raggiunto con i piemontesi il 28 aprile 1796 a Cherasco dopo la serie delle quattro vittorie dell'aprile 1796 tanto celebrate dalla pubblicistica francese⁴⁰² e l'abbandono del lombardo da parte degli austriaci sembrarono ai transalpini segnali dell'effettiva vittoria dell'intera campagna.

L'entrata dei francesi a Milano il 14 e 15 maggio riflette il clima positivo che circondava in quei giorni l'Armée d'Italie e che il contemporaneo abbandono della città meneghina da parte degli austriaci trasformò in un autentico trionfo che i cittadini milanesi misero in scena all'arrivo dei francesi. Quella dell'ingresso fu una tipologia di rappresentazioni molto fortunata nel triennio repubblicano italiano⁴⁰³. In ogni caso, la stampa più famosa dell'entrata del 15 maggio è la quinta tavola dei THCI, in cui è rappresentato l'ingresso delle truppe francesi seguite dallo stato maggiore al cospetto di una moltitudine di individui che celebrano il loro arrivo. Nel disegno di Vernet sono distinguibili, per la prima volta, i tratti del volto di Bonaparte, collocato al centro del manipolo di generali, in una posizione privilegiata rispetto a questi ultimi.

Tuttavia, l'immagine è parzialmente un falso, poiché unisce in un'unica scena le due giornate: difatti secondo alcuni resoconti – usati a modello da Vernet – Bonaparte giunse a Milano con il grosso dell'esercito un giorno dopo del generale Massena dando il via alla celebrazione dedicata dai milanesi ai liberatori francesi⁴⁰⁴.

⁴⁰² Montenotte, Millesimo, Dego e Mondovì furono le quattro “vittorie immortali” dei francesi contro gli austro-piemontesi. L. Mascilli Migliorini, *Napoleone*, op. cit., pp. 86-87.

⁴⁰³ Per cui si rimanda al capitolo II.4 dove le entrate in città sono contestualizzate ai rapporti tra i rivoluzionari e gli spazi urbani.

⁴⁰⁴ *Moniteur Universel*, 7 juin 1796.



Figura 133 – J. Duplessi-Bertaux, *Entrée des français dans Milan*, THCI, Tav. 5

In ogni caso, fu questa l'occasione in cui Bonaparte comprese il valore della propaganda per immagini, specialmente in un paese come l'Italia il cui tasso di analfabetismo era elevato e dove già da tempo la Chiesa cattolica aveva introdotto l'uso di catechismi illustrati come strumento di propaganda⁴⁰⁵. Più in generale, come osservato da Bosséno, a partire da queste settimane le produzioni francese ed italiana esplosero seguendo, talvolta, diverse direttive

⁴⁰⁵ Sul concetto di propaganda per Bonaparte: W. Hanley, *The Genesis of Napoleonic Propaganda, 1769-1799*, New York, Columbia University Press, 2003. Sul tema dell'alfabetizzazione e analfabetismo italiano negli anni rivoluzionari e napoleonici: M. P. Donato, *Alfabetismo*, in *Atlante storico dell'Italia rivoluzionaria e napoleonica*, a cura di M. P. Donato, D. Armando, M. Cattaneo e J.-F. Chauvard, Roma, École française de Rome, 2013, pp. 216-217. Sui catechismi figurati e sul rapporto tra religione e immagini: A. Prospero, *Intorno ad un catechismo figurato del tardo '500*, in «Te: quaderni di Palazzo Te», I, 2, 1985, pp. 44-53; O. Niccoli, *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

editoriali. Una linea comune in Francia come in Italia fu quella di rendere visibile il volto del generale in capo dell'Armée d'Italie, così diversi artisti francesi ed italiani iniziarono a produrre ritratti del generale senza che quest'ultimo avesse posato per loro o, talvolta, utilizzando ritratti di altri soldati francesi⁴⁰⁶. Coloro che effettivamente riuscirono a realizzare un ritratto di Bonaparte fra la seconda metà del 1796 e l'anno successivo furono pochi, e fra essi molti erano artisti aggregati all'Armée d'Italie o coinvolti in prima persona dallo stesso Bonaparte, ad esempio Antoine-Jean Gros, Andrea Appiani e Giuseppe Longhi⁴⁰⁷. Dopo il trattato di Campoformio, quando il generale francese tornò a Parigi per ricevere gli onori della vittoria dal Direttorio, fu invitato da Jacques-Louis David per posare per un ritratto poiché a detta dell'artista «malgré les efforts des artistes italiens et français, il n'y avait encore ni une médaille ni une gravure qui rappelassent fidèlement les traits du héros pacificateur» ed era diventando necessario «reproduire cette image que tout le monde désirait connaître et posséder»⁴⁰⁸.

II.5.3 Arcole: la porta della Storia

Nell'autunno del 1796 la situazione della campagna militare nel lombardo-veneto era ancora pressoché la stessa della primavera; nei mesi estivi, infatti, i francesi si erano dedicati alla stabilizzazione della situazione nella penisola, poiché alcuni degli stati italiani cospiravano un'offensiva per cacciarli dall'Italia. I territori settentrionali dello Stato della Chiesa, il Granducato di Toscana, la Repubblica di Genova e il Ducato di Modena e Reggio entrarono in

⁴⁰⁶ A. Jourdan, *Napoléon héros*, op. cit., p.152.

⁴⁰⁷ F. Mazzocca, *L'ideale classico: arte in Italia tra neoclassicismo e romanticismo*, Milano, Neri Pozza, 2002, p.172.

⁴⁰⁸ É.-J. Delécluze, *Louis David son école et son temps*, Parigi, Didier libraire-éditeur, 1855, p. 200.

seguito ad accordi diplomatici nell'orbita politica del Direttorio – non fu quasi mai necessario il ricorso alle armi poiché alcune tra le più grandi città aprirono spontaneamente le porte ai francesi – mentre lo Stato Pontificio e il Regno di Napoli siglarono separati trattati di non belligeranza⁴⁰⁹.

Tuttavia, queste operazioni diedero il tempo agli austriaci di riorganizzarsi, permettendo anche l'arrivo di contingenti freschi di soldati pronti a riconquistare la Lombardia sfruttando l'impasse dell'assedio di Mantova che ancora resisteva ai francesi. Una battaglia decisiva venne combattuta intorno ad Arcole, dove per tre giorni (15-17 novembre) austriaci e francesi si contesero la cittadina conquistando e perdendo ora dopo ora il controllo di un ponte che avrebbe permesso a due contingenti austriaci di ritrovarsi dallo stesso lato dell'Adige in direzione della roccaforte di Mantova. Furono giornate di fango – poco adatte all'iconografia trionfalistica che circondava la campagna – in cui più volte i generali di entrambe le fazioni tentarono il colpo di scena. Eppure la propaganda napoleonica celebrò quest'evento come una riprova del genio militare, facendone un «*Brumaire de l'image*»⁴¹⁰.

L'episodio di Arcole è molto interessante da studiare poiché indicativo delle strategie di comunicazione politica di Napoleone Bonaparte e del suo entourage, dato che – sebbene la storiografia sia unanime nel definire questa battaglia come un pilastro nella vita del generale corso – la narrazione dell'evento fu il campo di battaglia di una micro-guerra di rappresentazioni tra i protagonisti. Difatti, nelle settimane successive alla battaglia i generali Bonaparte e Augereau, compagni sul campo, innescarono una sfida propagandistica al fine di accaparrarsi l'onore della vittoria. Pomo della discordia fu la paternità del passaggio e della difesa del ponte di Arcole il

⁴⁰⁹ Dal concerto degli stati italiani restavano, per ora, in disparte le repubbliche di Venezia e Lucca e il Ducato di Parma e Piacenza.

⁴¹⁰ C.-M. Bosséno, «*Je me vis dans l'histoire*», op. cit., p. 454.

secondo giorno, momento non risolutivo dell'intera battaglia, ma che ribaltò le sorti della giornata. Il racconto visivo della presa del ponte venne raffigurato sia da Vernet che da Bagetti, ma se il secondo eluse la questione rappresentando – come suo solito – molto da lontano la scena in cui non si distingue che il profilo di qualche figura umana, il primo rappresentò entrambi i generali in cui uno di loro brandisce il tricolore francese, mentre il secondo, qualche metro più dietro e a cavallo, incita i soldati a seguirlo. Il primo è Augereau, il secondo Bonaparte⁴¹¹.



Figura 134 – J. Duplessi-Bertaux, *Bataille d'Arcole*, THCI, Tav. 12

⁴¹¹ *Ivi*, p. 457.

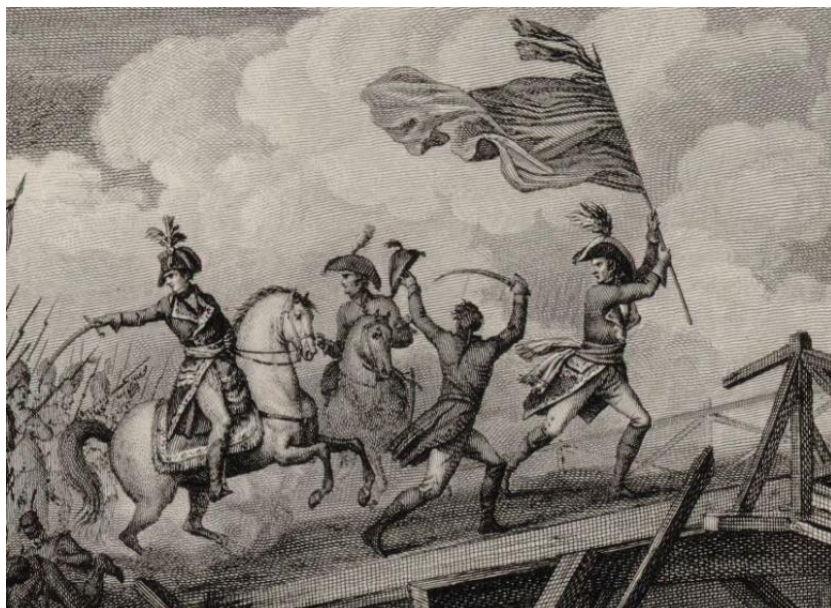


Figura 135 – dettaglio fig. 134

L'analisi di queste stampe non permette ancora di affermare che la leggenda di Bonaparte inizi in effetti con esse, quanto piuttosto che esse riflettono «*l'exaltation de l'héroïsme individuel*»⁴¹² che a partire da quegli anni andava sviluppandosi in Francia. Un fenomeno legato alla volontà e alla necessità di conoscere e celebrare *gli uomini nuovi della Repubblica* e provato, inoltre, dall'enorme domanda di ritratti riscontrabile in quegli anni in Francia come in Italia⁴¹³. È, in effetti, in questo settore dell'iconografia che si trova la disputa tra i due generali francesi, i quali entrambi commissionarono a due artisti la produzione di un ritratto che li rappresentasse sul ponte di Arcole

⁴¹² C.-M. Bosséno, C. Dhoyen et M. Vovelle, *Immagini della libertà. L'Italia in Rivoluzione 1789-1799*, Roma, Editori Riuniti, 1988, p. 68.

⁴¹³ Valga da esempio quello dei THRF, a partire dal 1798 venne inaugurato un terzo volume della collezione unicamente destinato ai ritratti dei protagonisti della Repubblica. Sui ritratti di Bonaparte si vedano: A. Bertarelli, *Iconografia napoleonica, 1796-1799: ritratti di Bonaparte incisi in Italia ed all'estero da originali italiani*, Milano, Tip. Umberto Allegretti, 1903; J. Benoît, *Les visages de Bonaparte*, in «*Histoire par l'image*» [online], URL : <http://histoire-image.org/etudes/visages-bonaparte>, Ult. Acc. 31/07/2021.

nell'atto di innalzare la bandiera tricolore. Bonaparte commissionò il suo ritratto ad Antoine-Jean Gros, che ci lavorò già nel 1796 portandolo quasi a compimento e lavorando con Giuseppe Longhi all'incisione di diverse copie⁴¹⁴, che circolarono capillarmente nei territori della penisola e transalpini. Tuttavia, Gros lamentò, in alcune lettere alla madre, dei ritardi nella produzione per via delle difficoltà di reperimento dei materiali necessari alla realizzazione della tela, tanto che solo nel 1801 questa venne esposta al Salon⁴¹⁵. Augereau, dal canto suo, commissionò l'opera all'artista Charles Thévenin, in tempo per farla esporre al Salon del 1798, dove tuttavia il quadro non riscosse il successo desiderato dall'artista e dal generale. Più che per il valore estetico la critica mossa al lavoro di Thévenin fu quella di essere storicamente non attendibile, e ciò fu dovuto al fatto che nell'ormai inoltrato 1798 la memoria dell'evento era già stata edulcorata dai resoconti di guerra e dalle celebrazioni avvenute l'anno precedente per cui l'eroe di Arcole fu, inderogabilmente, Napoleone Bonaparte.

⁴¹⁴ L'incisione di Longhi viene incisa e pubblicata a Milano nel 1798. Bosséno scrive di un compenso di 250 luigi destinati da Bonaparte all'incisore italiano. C.-M. Bosséno, « *Je me vis dans l'histoire* », op. cit., p. 457.

⁴¹⁵ J.-B. Delestre, *Gros et ses ouvrages. Ou mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste*, Parigi, Labitte libraire-éditeur, 1845, pp. 33-34.



Figura 136 – A.-J. Gros, *Bonaparte au pont d'Arcole*, Wikipedia



Figura 137 – C. Thévenin, *Augereau au pont d'Arcole*, Wikipedia

La fiction visiva di Arcole venne, infatti, durante il biennio 1796-1797 rielaborata in seguito ai resoconti dei generali e aiutanti di campo francesi e ai giornali. In un primo momento le loro relazioni appaiono in parte contraddittorie sulla paternità del gesto, tanto che si ha l'aiutante di campo Joseph Sulkowski che racconta di un «intrepidé Augereau»⁴¹⁶ che per primo si lancia sul ponte, seguito solo dopo tempo da Bonaparte. Ancora fino all'inizio del 1797 la

⁴¹⁶ M. Reinhard, *Avec Bonaparte en Italie d'après les lettres inédites de son Sulkowski*, Paris, Hachette, 1946, p. 178. Un resoconto simile è quello del generale Berthier pubblicato dal *Moniteur Universel* (12 frimaire an V, 1796) in cui egli fa un paragone con l'episodio di Lodi. Evento a lui caro, tanto che per celebrare la sua partecipazione commissionò al pittore Gros – forse dopo aver visto a Milano quello in lavorazione per Bonaparte – la realizzazione di una grossa tela, poi presentata al Salon del 1798.

duplice paternità della vicenda venne affermata dal Direttorio e dal Consiglio dei Cinquecento che celebrarono parimenti i due generali a Parigi con il conferimento delle bandiere in una fastosa cerimonia nel Jardin de Luxembourg. La campagna d'Italia era ormai ad un punto di svolta sostanziale, la battaglia di Rivoli vinta dai francesi e la conquista della roccaforte di Mantova aveva aperto a Bonaparte la strada per Vienna ed aveva decisamente estromesso gli austriaci dalla pianura padana. Inoltre, il trattato di Tolentino con il papa Pio VI ottenuto in seguito ad alcune vittorie militari nel romagnolo aveva stabilizzato anche il confine al sud di quella che sarebbe diventata nel giugno la Repubblica Cisalpina.

Tuttavia, a partire dalla primavera del 1797 la situazione iniziò a mutare, infatti «certains récits déjà divergent de ce modèle initial et mettent en avant Bonaparte en inversant l'ordre admis des événements»⁴¹⁷, e in un certo qual modo Augereau viene cancellato dalla memoria di Arcole e non solo⁴¹⁸. Anche in questo caso, come Lodi, l'iconografia non fu lo strumento principale con il quale Bonaparte costruì la sua leggenda, nondimeno la guerra di rappresentazioni con Augereau ne scandisce un passaggio importante. Il campo adesso è libero. In seguito a quella disputa, infatti, nessun altro generale osò più

⁴¹⁷ C.-M. Bosséno, « *Je me vis dans l'histoire* », op. cit., p. 455.

⁴¹⁸ Va anche fatto notare come il rapporto personale tra Bonaparte e Augereau si incrina inevitabilmente. Una volta rientrati da Parigi ad Augereau non venne affidato nessun compito di rilievo, tanto che dopo qualche mese lo si ritrova nella capitale francese a sventare il colpo di stato monarchico del 18 fruttidoro dell'anno V, ma partecipando – dopo una iniziale critica – a quello del 18 brumaio dell'anno VIII. L'inimicizia tra i due – già manifestata al tempo della campagna d'Egitto – divenne ancor più palese nel 1814, quando espresse tutto il suo astio nel momento dell'abdicazione, salvo poi ritrattare durante i Cento giorni. Tuttavia, anche a causa dell'avvicinamento tra Augereau e Luigi XVIII, Bonaparte lo definì traditore della patria e non lo riammise nel suo stato maggiore. P. Schiarini, *Augereau, Pierre-François-Charles, duca di Castiglione, maresciallo di Francia*, in *Enciclopedia Italiana Treccani*, 1930 [online], URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/augereau-pierre-francois-charles-duca-di-castiglione-maresciallo-di-francia_%28Enciclopedia-Italiana%29/, Ult. Acc. 02/08/2021.

entrare in conflitto con il còrso, anzi le immagini di Bonaparte vennero da quel momento in poi usate a modello dall'iconografia degli altri generali francesi.

Arcole segnò quindi l'inizio della leggenda dorata napoleonica non per l'evento storico in sé, ma per il racconto e la memoria che ne derivò. Il passaggio del ponte di Arcole venne lungamente celebrato dalla Francia repubblicana diventando un episodio fondamentale della storia della campagna d'Italia. Eppure, esso rappresenta un'invenzione storica, poiché quello scontro venne perso dai francesi – lo stesso Bonaparte fu costretto a fuggire in ritirata⁴¹⁹ – che vinsero la battaglia solo il giorno successivo e non in quel luogo. Siamo dinanzi ad un fenomeno per cui la memoria prende il sopravvento sulla storia dell'evento falsificandolo, e seguendo un indirizzo metodico in cui l'uso politico della Storia è ben evidente ed ha un valore significativo.

II.5.4 Il volto della provvidenza

La strategia propagandistica funzionò: l'iconografia del generale in capo all'*Armée d'Italie* impazzì da una parte all'altra delle Alpi. Se la definizione di spontaneità di questa produzione appare un po' *naïf*, data la mole di artisti al seguito del generale, di certo non può non essere presa in considerazione l'inflazione di stampe di vario genere il cui soggetto principale fu Bonaparte⁴²⁰. La battaglia di Rivoli e la presa di Mantova, come detto, indirizzarono le ostilità con gli austriaci verso una vittoria francese. Il vincitore

⁴¹⁹ Ironicamente Bosséno ha affermato che il racconto della rovinosa caduta nel fango di Bonaparte può misurare «le degré de bonapartisme des différents auteurs» poiché quell'episodio macchia non solo la divisa del generale, ma anche la sua leggenda. C.-M. Bosséno, «*Je me vis dans l'histoire*», op. cit., p. 456.

⁴²⁰ La definizione è di Hanley e citata da Buclon. W. Hanley, *The Genesis of Napoleonic Propaganda*, op. cit., p. 16; Buclon, *Napoléon et Milan*, op. cit. p. 126. Per i ritratti riprodotti presenti in Italia si rimanda al già citato studio di Bertarelli che, seppur con diversi errori, evidenzia un incremento significativo dei ritratti di Bonaparte con 9 del 1796, 6 del 1797 e 28 del 1798. A. Bertarelli, *Iconografia napoleonica*, cit.

di queste battaglie venne rappresentato su molteplici supporti, dall'incisione ai ventagli, dai piatti alle monete celebrative. L'incisione del suo profilo spopolò in Francia ed in Italia ed accompagnò le allegorie della vittoria francese, ma anche le tante caricature anti-austriache. Bonaparte personifica in queste incisioni la Rivoluzione, è colui che è venuto a donare la libertà agli italiani allontanando da essi il giogo straniero, ricevendo in cambio una corona d'alloro che lo paragona ad un semidio.



Figura 138 – Anonimo, *Allegoria libertà svelata*,
RBM, A.S., Cart. m. 10-62



Figura 139 – Anonimo, *Allegoria vittorie 1796*,

RBM, A. S., *Cart. m. 10-61*

Tuttavia, l'iconografia napoleonica non fa sua solo la mitologia classica, ma presenta Bonaparte come l'uomo della provvidenza per l'Italia. Molte scene in cui compare evidenziano il carattere messianico che gli viene attribuito. Una incisione popolare anonima, ad esempio, paragona le sue vittorie ai miracoli religiosi (Fig. 140), ed in effetti questo meccanismo si ripete in diverse altre battaglie del 1797, nella cui trasposizione grafica viene aggiunto il volto del generale. L'esempio più calzante è quello della città di Mantova, per cui, come si è detto nel capitolo II.1, la produzione italiana conobbe una fioritura senza paragoni e su molte di queste tavole campeggiò il profilo di Bonaparte.



Figura 140 – Anonimo *Les Miracles d'autrefois. Les Miracles d'aujourd'hui*,
BNF, Cabinet des estampes, inv. Ab1



Figura 141 – Anonimo, *Vista di Mantova dal Ponte di S. Giorgio*,
RBM, A. S., Cart. m. 10-39

L'idea di un Bonaparte eroe e salvatore delle nazioni è ben presa in considerazione dalla storiografia⁴²¹, seppur tuttavia sempre nell'insegna di una genealogia che parte dall'inizio della campagna d'Italia e si conclude con l'incoronazione ad imperatore dei francesi. Tuttavia, le tracce iconografiche non suffragano pienamente questa tesi. Prendendo in considerazione, ad esempio, le scene storiche, quindi i THRF o delle altre produzioni simili che potremmo definire ufficiali, a Bonaparte viene sempre conferito un ruolo importante, ma in ogni caso quello di un individuo tra gli altri. L'unico episodio in un certo qual modo controcorrente è la battaglia di Marengo, epilogo della guerra franco-austriaca nel Nord Italia e dei THCI, combattuta il 14 giugno 1800, dunque dopo la campagna in Oriente e, soprattutto, il 18 brumaio.

Il Bonaparte disegnato da Vernet per questa tavola sembra quasi un altro individuo rispetto a quello delle tavole precedenti. È rappresentato non più nell'atto di un'azione eroica e risolutiva per la battaglia, ma semplicemente a cavallo, mentre si muove nelle retrovie avvolto da una nuvola profetica. Non è, quindi, più necessario che egli partecipi attivamente alla battaglia, ma il solo fatto che egli sia presente fa sì che la battaglia prenda una direzione positiva per i francesi. I THCI si concludono, dunque, offrendo un'ultima immagine di Bonaparte, un'immagine di un uomo leggendario con le stimate del santo ormai formato dalle campagne d'Italia e pronto alla sua missione evangelizzatrice come un profeta della Rivoluzione nel mondo. A partire da Marengo inizia un altro capitolo iconografico, dove il protagonista non è più il generale Bonaparte, quanto piuttosto il futuro imperatore Napoleone I.

⁴²¹ P. Dwyer, *Napoleon Bonaparte as hero and saviour. Image, rhetoric and behaviour in the construction of a legend*, in «Frenc History», 18-4, 2004, pp. 379-403.



Figura 142 – J. Duplessi-Bertaux, Bataille de Marengo, THCI, Tav. 23



Figura 143 – dettaglio fig. 142

II.5.5 L'altro Bonaparte, il traditore

Eppure, a partire dalla fine del 1797 la produzione italiana aprì una nuova frontiera dell'iconografia napoleonica che segnò una soluzione di continuità con quella francese, facendo sue tutt'una serie di topoi di derivazione austro-inglese. Il tema di questo filone fu la denuncia delle azioni di Bonaparte contro gli italiani e in particolare contro i patrioti veneziani traditi dalla cessione della città all'Austria. Il trattato di Campoformio fu un episodio chiave nella produzione iconografica italiana, poiché fece mutare improvvisamente l'opinione che dei francesi aveva una grossa fetta dell'editoria italiana, quella veneto-veneziana. Come è ben risaputo, diversi patrioti italiani videro in Bonaparte il liberatore d'Italia, salvo poi ricredersi alla stipula del trattato con l'Austria. Vessillifera di questo fenomeno è la figura di Foscolo che nel maggio 1797 scrisse l'ode "A Napoleone Liberatore" nella quale si espresse con favore sull'arrivo dei francesi in Italia:

Gallia intuona e diffonde
Di Libertade il nome
E mare e cielo Libertà risponde: [...]
Libertà! grida a le provincie dome [...]
Italia, Italia, con eterei rai
Su l'orizzonte tuo torna l'aurora
Annunziatrice di perpetuo sole;
Vedi come s'imporpora e s'indora
Tuo ciel nebbioso, e par che si console
De' sacri rami dove a l'ombra stai!
I desolati lai
Non odi più di vedove dolenti,

Non orfani innocenti
Che gridan pane ove non è chi 'l rompa:
Ve' ricomporsi i tuoi vulghi divisi⁴²².

Tuttavia, quell'entusiasmo svanì dopo Campoformio e se ne vedono gli strascichi nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* scritte nell'anno successivo. All'interno del testo, infatti, il tradimento di Bonaparte alla causa repubblicana di Venezia è una delle ragioni del pessimismo dell'eroe foscoliano:

Moltissimi intanto si fidano nel Giovine Eroe nato di sangue italiano ; nato dove si parla il nostro idioma. Io da un animo basso e crudele, non m'aspetterò mai cosa utile ed alta per noi. Che importa ch'abbia il vigore e il fremito del leone, se ha la mente volpina, e se ne compiace? Sì; basso e crudele – né gli epiteti sono esagerati. A che non ha egli venduto Venezia con aperta e generosa ferocia?⁴²³

Così, alla stregua di Foscolo molti artisti e tipografi italiani voltarono le spalle ai francesi, destando in loro anche un certo stupore⁴²⁴. L'iconografia

⁴²² U. Foscolo, *A Napoleone liberatore*, Bologna, maggio 1797.

⁴²³ Idem, *Le Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Rome, Newton Compton, 1933 (1^a ed. Milano, 1802), p. 34.

⁴²⁴ Come ben illustrato da Vovelle, l'opinione pubblica francese aveva all'epoca una visione limitata del contesto socio-politico di Venezia, immaginata come il più fulgido esempio del potere aristocratico avverso alla Rivoluzione e alla Repubblica e i suoi abitanti accusati di essere perfidi e vicini al fanatismo e all'isteria. Bonaparte fece dunque passare il concetto dell'incompatibilità tra l'esistenza della Serenissima e i principi democratici della Rivoluzione. Grazie a questa impostura riuscì ad indirizzare le trattative diplomatiche verso la cessione della città all'Austria senza incontrare una particolare resistenza in patria. M. Vovelle, *Il triennio rivoluzionario italiano visto dalla Francia 1796-1799*, Napoli, Guida, 1999, pp. 89-125. Lo scarso dibattito sul destino della Serenissima è stato anche evidenziato da Aulard nello studio sull'attività parlamentare del Direttorio, dove nel corso delle 261 giornate studiate solo in una ventina si contano interventi sulla devoluzione di Venezia all'Austria. A. Aulard, *Paris pendant la réaction thermidorienne et sous le*

seguì questo sentimento attraverso la rappresentazione di due momenti: la denuncia dell'inganno e la condanna delle azioni francesi. La prima è rappresentata da un'incisione anonima (Fig. 144) dal titolo *Chi pagherà?*. Il soggetto della stampa, espresso anche in un'altra incisione più elaborata, rappresenta l'epilogo dell'incontro tra Napoleone Bonaparte e l'arciduca d'Austria Carlo d'Asburgo-Lorena durante le negoziazioni che portarono al trattato di Campoformio. I rappresentanti di Francia e Austria sono in carrozza mentre escono dall'albergo dove si sono svolte le trattative, quando vengono raggiunti dal proprietario. La stampa è accompagnata da una didascalia che illustra lo scambio di battute tra i presenti:

Mentre sortono dall'Albergo il General Bonaparte, e il Principe Carlo l'Oste dimanda: chi pagherà? Bonaparte risponde non tocca a me. Il Principe Carlo soggiunge io non ho danaro. Il Pantalone, che sta dietro la carrozza dice all'Oste: amigo pago mi.

All'interno della recita i ruoli sono chiari: l'oste rappresenta le speranze dei patrioti italiani, mentre Pantalone – che ricordiamo, sconfitto e deriso dall'iconografia rivoluzionaria veneta – accomodatosi nel posto della servitù, presta ancora la sua maschera ai veneziani che, oramai svelato il vero volto di Bonaparte, accettano con rassegnazione la fine della propria indipendenza, come delle velleità democratiche.

Directoire. Recueil de documents pour l'histoire de l'esprit public à Paris, 5 vol., Paris, L. Cerf, 1898-1902.



Figura 144 – Anonimo, *Chi pagherà?*, RBM, A. S., Cart. m. 11-62

Una volta elaborato il lutto del tradimento, la condanna dell'iconografia verso Bonaparte è spietata. Nelle serie di incisioni edite dai controrivoluzionari Bonaparte viene figurato come il prodotto escrementizio di un mostro cibato dai francesi (Fig. 145) o come primo dei francesi ad incamminarsi verso gli inferi commentando «Quest'albero [della libertà, che trasporta con sé] per me fu un brutto gioco e ai miei diletti un Inferno è poco» (Fig. 146). Le due incisioni – entrambe anonime – sono totalmente inserite nel continuum produttivo italiano, facendo propri tutt'una serie di significati recuperati dall'iconografia politica pre-rivoluzionaria unendoli con la nuova simbologia repubblicana. Le due stampe sono di fatture differenti, dedicate a pubblici differenti, eppure entrambe fanno uso della funzione del fumetto – come anche l'incisione sul trattato di Campoformio, seppur in una forma prototipa – nel tentativo di rendere il messaggio ancora più pervasivo con l'utilizzo del verbale col figurato.



Figura 145 – Anonimo, *Nascita di Bonaparte*, RBM, Albo D47, tav. 4



Figura 146 – Anonimo, *Giacobini in viaggio per la bocca del diavolo*,
RBM, A. S., Cart. m. 12-65

In conclusione, è indubbio che il tracciato dell'esperienza del generale Bonaparte in Italia marchi fortemente l'iconografia italiana. La storiografia francese – quella italiana un po' meno – si è interrogata sulla genesi di questa produzione e sul suo tasso di spontaneità⁴²⁵. La tesi di una produzione *naïve* sul generale in capo dell'*Armée d'Italie* parte da una domanda pretestuosa, poiché in molti casi ci si chiede da che cosa derivi l'innovativa iconografia dell'imperatore Napoleone I cercando di costruire una genealogia. Questo punto di partenza appare pretestuoso e, da un certo punto di vista, evidenzia la presa in considerazione del contesto italiano unicamente da una prospettiva francese. In effetti, la tesi della spontaneità della produzione su Bonaparte viene messa in crisi dalla presenza di artisti al seguito dell'*Armée d'Italie* – molto spesso coinvolti dallo stesso generale⁴²⁶ – e dal favore che egli godette presso l'élite artistica francese, per cui basta fare il nome di David.

Ciò detto, va operata un'ulteriore considerazione sull'iconografia di Bonaparte per gli anni del triennio 1796-1799. L'iconografia con cui viene rappresentato non si distacca di molto dalla ritrattistica d'antico regime, poiché difatti presenta gli attributi del comando e dell'eroismo individuale. Una delle più interessanti tesi di Bosséno è che Bonaparte viene spesso rappresentato col capo rivolto verso la schiena, in un'allusione all'allegoria della Storia di Cesare

⁴²⁵ Il riferimento è alla storiografia menzionata nell'intero capitolo, ma il particolare riferimento è alle conclusioni di C.-M. Bosséno [*Les signes extérieurs*, op. cit.] e R. Buclon [*Napoléon et Milan*, op. cit.].

⁴²⁶ Gros, Bagetti, Bacler d'Albe, Appiani e Longhi sono i nomi di artisti citati all'interno del capitolo, ma sono solo i più famosi tra gli artisti al seguito di Bonaparte in Italia, o che in Italia utilizzano Bonaparte per la propria ascesa sociale. Il riferimento è a Longhi, il quale grazie all'incisione di Arcole ottenne l'invito a dirigere la scuola d'incisione dell'Accademia di Brera in Milano. R. Canuti, *Longhi, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 65, 2005 [online], URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-longhi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-longhi_(Dizionario-Biografico)/), Ult. Acc. 04/08/2021. I documenti ufficiali, con inviti e raccomandazioni sono in ASMi, *Atti di Governo – Studi Parte Antica*, bb. 197-198.

Ripa⁴²⁷. Sebbene non sia una novità nella ritrattistica settecentesca, questa posizione del capo divenne un riferimento spesso riutilizzato nell'iconografia di un uomo che si sentiva un vettore della Storia.

In ogni caso, nonostante l'iconografia napoleonica sia stata già degnamente affrontata dalla storiografia francese, ci sono alcuni aspetti che attendono considerazioni sul tema degli effetti dell'inflazione produttiva relativa alla figura del generale Bonaparte in una prospettiva di più lunga durata e nel contesto spaziale europeo. Aspetti molto spesso relegati ad una posizione di contorno storiografico dagli studiosi francesi, mentre rappresentano il primo e ben evidente esempio della costruzione di strategie comunicative della propaganda bonapartista.

⁴²⁷ L'immagine principe di questa produzione è la tela di Gros per la battaglia di Arcole. C.-M. Bosséno, «*Je me vis dans l'Histoire*», op. cit., pp. 463-465.

Conclusioni

I risultati di questo studio sull'iconografia politica di fine XVIII secolo dimostrano la rilevanza che i documenti visivi ebbero in un periodo complesso, per cui vanno intesi non solo come atti – seguendo la definizione di Henri Lefebvre⁴²⁸ – ma come atti politici, in quanto protagonisti del dibattito pubblico e veicolo di messaggi propagandistici. Le immagini sono, quindi, da integrare all'interno dell'ecosistema mediatico della scoperta della politica che ha investito l'ultimo decennio del Settecento, al fianco dei giornali, dei pamphlet ed altre pubblicazioni di ampia circolazione⁴²⁹.

Sono diversi i punti sui quali bisogna soffermarsi nel tirare le fila di un lavoro di ricerca come quello svolto per il presente elaborato di tesi. I primi sono di carattere metodologico e riguardano tanto la costruzione del corpus di riferimento, quanto l'interpretazione semantica delle tracce iconografiche. La questione della definizione quantitativa del corpus di studio è stata una dei nodi metodologici centrali delle riflessioni sull'iconografia rivoluzionaria negli anni Novanta e nei primi anni del 2000. La granitica necessità di circoscrivere una serie di documenti secondo un dato ordine si è ammorbidita, seppur in taluni casi con qualche eccesso. È indubbio che – come nel caso dell'elaborato che qui si presenta – la collezione di documenti raccolta permette di affrontare una ricerca seriale e quantitativa. Un approccio che, nel caso dell'iconografia

⁴²⁸ H. Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne. Tome II. Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris, L'Arche, 1961.

⁴²⁹ M. Vovelle, *La découverte de la politique: géopolitique de la Révolution française*, Paris, La Découverte, 1993; A. M. Rao, *La rivoluzione francese e la scoperta della politica*, in «Studi Storici», 36-1, 1995, pp. 163-213.

rivoluzionaria, consente di trovare risposte più complete alle domande sulla comunicazione politica. Tuttavia, l'analisi quantitativa non salva dal processo di contestualizzazione delle tracce, quindi dalla ricerca su autori e committenti, sui tipi di pubblico e sulle caratteristiche materiali e commerciali. La tesi condotta ha evidenziato quanto l'iconografia italiana dell'ultimo Settecento sia un fenomeno socioculturale ampio e pervasivo, comprensibile attraverso l'adozione di un prisma di punti di vista e di analisi. La natura stessa della traccia impone questo procedimento di ricerca, essa è, infatti, polisemica. Dal punto di vista materiale un documento visivo non è più che la raccolta di linee e simboli cui il sostrato culturale degli individui che lo osservano conferisce un significato. Va da sé che ogni immagine può avere diversi significati in base al pubblico che la osserva, ma anche in base al contesto nel quale essa è inserita. A dare maggior organicità a questa riflessione è l'inserimento del testo come corredo o all'interno dei documenti iconografici considerati. La presenza di fumetti, motti o scritte esplicative sono uno stratagemma visivo che modifica di molto il senso dell'immagine e permette, in alcuni casi, di stravolgerlo o capovolgerlo. Chiaro è, ad esempio, che dal momento in cui la componente scritta affianca o completa il documento visuale esso va a riferirsi a un pubblico non analfabeta, il che alla fine del Settecento sta a indicare una ristretta cerchia di individui. Il numero di immagini in cui sono inclusi fumetti o didascalie è tuttavia abbastanza elevato da dare credito all'ipotesi che, in alcuni casi, le immagini venissero recitate in pubblico a mo' dei giornali.

La tematica della presenza di testi è fondamentale nel dibattito sulla definizione di questa produzione: è un'arte popolare o elitaria? In generale, la risposta che viene fuori dal vaglio delle tracce è che, per gli anni in questione, il politico funge da polo gravitazionale per tutti i generi artistici, per cui è possibile riscontrare molti elementi comuni fra le varie espressioni. La produzione artistica studiata non può essere quindi definita come decisamente

popolare o il suo contrario, essa si configurò piuttosto come meno esclusiva e più collettiva. Al fianco della questione sulla natura di riferimento dell'iconografia, ne va posta una seconda, spesso data erroneamente come subordinata: il carattere commerciale della produzione. Nel corso della ricerca è risultato con grande evidenza quanto fosse centrale il ruolo della domanda commerciale e delle iniziative imprenditoriali. In molti casi, infatti, le immagini vengono prodotte attraverso il meccanismo della sottoscrizione di abbonamenti, per cui alle proposte di alcuni editori e tipografi rispondeva un certo numero di interessati. Questo meccanismo consente anche di affrontare la questione dei costi, altrimenti di difficile comprensione per via della dispersione e mancanza di documentazione archivistica, ma soprattutto per il peso dell'anonimato nella produzione italiana.

Come espresso anche nel corpo del testo le ragioni della scelta di omettere il nome da parte degli autori di rappresentazioni rivoluzionarie che controrivoluzionarie posano su due fattori: da un lato, la prudenza da parte degli artisti nel legare il proprio nome e la produzione a una data fazione politica in un periodo già burrascoso per ciò che concerne le committenze; dall'altro, la volontà di non associare il proprio nome a produzioni ritenute di un valore artistico non rilevante, se non sconvenevole, come ad esempio la caricatura, che riporta percentuali di anonimato elevatissime se raffrontate alle scene storiche, per le quali il nome del disegnatore, dell'incisore e del tipografo erano sempre posti in bella mostra.

La mancata firma su alcune stampe deriva, tuttavia, anche da un altro elemento, legato anche alle intuizioni imprenditoriali dei tipografi: l'influenza dell'iconografia francese e anglo-tedesca. Negli istituti di conservazione italiani consultati per la ricerca la presenza di rappresentazioni straniere quasi pareggia quelle di produzione italiana. A ciò si aggiunge, inoltre, che molte delle

immagini italiane sono delle traduzioni o rielaborazioni di originali stranieri, francesi per la fazione rivoluzionaria e anglo-tedesche per quella controrivoluzionaria. Una così consistente influenza straniera sull'iconografia italiana ne mitiga il ruolo di indipendenza relegandola, per buona parte della sua produzione, a spazio di rielaborazione e sottomissione di altre aree europee. La rappresentazione di scene storiche e di caricature, ad esempio, è fortemente legata alle produzioni straniere, fatta salva solo la produzione satirica riguardante le maschere della Commedia dell'Arte, che costituisce una sacca di novità nel contesto europeo. Come quest'ultima, nonostante quanto detto sinora, esistono alcune partizioni del corpus in cui è ben distinguibile una ricerca di autonomia finalizzata alla costruzione culturale di una idea d'Italia. Difatti, la maggior parte di queste immagini sono di natura allegorica, vi si nota il tentativo di omogeneizzazione delle istanze locali verso un'unica linea nazionale e, a meno che non sia appositamente indicato, è impossibile, o molto complesso, definire la provenienza di una vignetta, che essa provenga dai territori veneti, romani, lombardi o napoletani. Il processo di calcificazione di una ideale comunità italiana ha dunque nella produzione allegorica un pilastro fondamentale, come hanno in effetti dimostrato gli studi di Banti per il XIX secolo⁴³⁰. Tuttavia, in questo discorso, per quanto riguarda l'iconografia di fine Settecento, un passaggio altrettanto importante e riscontrato nella ricerca è la propedeuticità dell'identificazione dell'idealtipo di nemico – da un lato gli austriaci e altri usurpatori del potere, dall'altro i democratici, o più semplicemente i francesi – per la concettualizzazione di identità nazionale italiana.

⁴³⁰ A. M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2011 (1^a ed. 2000).

Lo scontro culturale pone quindi la «guerre des estampes»⁴³¹ al di fuori delle dinamiche di Antico regime, trascinando su di un campo di battaglia inedito anche l'iconografia controrivoluzionaria. La trasformazione repentina e strutturale della produzione e della circolazione di immagini politiche a una prima analisi porterebbe a identificare nella Rivoluzione una cesura netta per ciò che riguarda gli sviluppi artistici. Eppure, molta della produzione resta fortemente legata a strutture culturali di Antico Regime – la pedagogia delle feste, i richiami allegorici e i riferimenti alla Commedia dell'Arte – e questo mitiga l'etichetta di novità a fronte del ruolo troppo spesso trascurato del commercio delle stampe. In conclusione, volendo storicizzare la produzione di quegli anni va affermato che per quanto riguarda i temi e richiami culturali essa riproduce elementi ed argomenti d'età moderna, mentre assumono una parvenza di novità le modalità con le quali le immagini politiche circolano capillarmente sul territorio partecipando con maggiore incisività al quotidiano. Per questa ragione, è possibile costruire un ponte con gli anni successivi e l'età della Rivoluzione nel senso hobsbawmiano⁴³², per cui è possibile affermare che la fine del Settecento costituì, in Italia come in Europa, un laboratorio iconografico.

In ultima analisi, le tracce considerate per l'elaborato di tesi pongono una serie di ulteriori interrogativi non espletati durante la ricerca. Su tutti quello della figura degli artisti partecipi di questa produzione, il cui *engagement* a favore o contro i regimi repubblicani ne definì le fortune personali, economiche ed esistenziali. Le loro vite – in particolar modo degli individui meno noti – sono di fatto la fonte da seguire per ricostruire concretamente l'universo

⁴³¹ C.M. Bosséno, *La guerre des estampes. Circulation des images et des thèmes iconographiques dans l'Italie des années 1789-1799*, in «Mélanges de l'école française de Rome», 102-2, 1990, pp. 367-400.

⁴³² E. J. Hobsbawm, *The Age of Revolution: Europe, 1789-1848*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1962.

produttivo sotteso all'iconografia politica, tante volte dimenticato dagli storici come dalla Storia. Un secondo aspetto è quello della recezione o assimilazione di queste tracce, ossia la loro effettiva influenza sugli osservatori. O ancora, se questi documenti abbiano avuto una valenza politica anche per gli individui dei decenni successivi e, quindi, se sia possibile concettualizzare una genealogia della comunicazione politica per immagini il cui arco cronologico non si limiti a porzioni dell'età della Rivoluzione o dell'età del Risorgimento e il cui campo di studi non si circoscriva alle direttive tra la *Grande Nation* e le repubbliche sorelle o i regimi controrivoluzionari, adottando al contrario una prospettiva orizzontale.

Résumé de thèse

Introduction

La société occidentale vit depuis les années deux mille une surexposition médiatique des images qui a changé de façon spectaculaire la communication publique et d'autant plus celle politique. Grâce aux nouveaux outils digitales et en ligne la quantité des images a connu une croissance exponentielle dans le cadre de la production de témoignages d'événements traumatiques – notamment terrorisme et catastrophes naturelles – mais aussi de épisodes de la vie quotidienne.

La représentation en photo ou vidéo est une façon de participation hybride aux événements, car «l'image est acte»⁴³³, une attestation de présence de l'individu dans l'histoire. C'est pour ça que l'enquête menée par l'historien doit se dérouler sur et avec les images. Le postulat méthodologique est la considération de ces sources comme des objets avec des signes à interpréter, pour laquelle l'analyse est à rattacher aux perceptions socio-culturelles des observateurs. La vision des documents iconographiques est une expérience sociale et culturelle fondatrice des mentalités collectives dans toute l'histoire de l'humanité et encore plus dans les périodes de crise de l'histoire, comme celui de l'Europe de fin XVIII^{ème} siècle.

Les révolutions sont des moments de production importante d'images et de représentations iconographiques. Ainsi, la période 1789-1815 produit des

⁴³³ H. Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne. Tome II. Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris, L'Arche, 1961, p. 290

changements structurels dans l'écosystème médiatique dû aux innovations technologiques qui permit une circulation plus large des informations, notamment politiques, et donc la formation et la valorisation de l'opinion publique. Dans ce processus les images jouent un rôle de premier plan car ont une incidence communicative immédiate et performante. Cette thèse a pour objectif d'examiner les rapports de production, de circulation et d'assimilation de l'iconographie politique circulant en Italie dans la décennie 1789-1800. L'intérêt pour ce domaine de recherche vient d'une faible présence de ces études dans l'historiographie italienne⁴³⁴ ; négligence due en partie à la tendance des historiens italiens de l'époque révolutionnaire et napoléonienne à ne se rapporter pas à ces sources, mais aussi à la difficile consultation des documents en raison de leur dispersion dans plusieurs archives et bibliothèques. Cependant, l'Italie représente pour la fin du XVIII^e siècle un laboratoire très intéressant en tant qu'espace d'intense production révolutionnaire et contre-révolutionnaire.

Étant donné l'ampleur du corpus la thèse a eu besoin des définitions chronologique et géographique du domaine de recherche. La période élargie a été les années 1789-1800, où si la date *ab quo* est de simple compréhension, celui conclusif est à expliquer. Le choix du 1800 permet d'incorporer dans le corpus aussi la première Restauration en Italie et, donc, toute la production qui se réfère à celle-ci. En plus, le 1800 signe aussi une date importante dans la légende napoléonienne qui à en la bataille de Marengo une étape marquante le passage de Bonaparte à Napoléon, et pour laquelle l'Italie a constitué un laboratoire essentiel et nécessaire. La deuxième définition du corpus est d'ordre géographique et les sources examinées sont aussi bien celles produites en Italie que celles en circulation dans la péninsule. Cela dépend de la nécessité d'éviter

⁴³⁴ A. M. Rao, M. Cattaneo, *L'Italia e la Rivoluzione francese*, in *Bibliografia dell'età del Risorgimento, 1970-2001*, vol. I, Firenze, Olschki, 2003, pp. 135-262

l'erreur de dissocier la production italienne de celles étrangères, français dans le cadre révolutionnaire et anglais et allemand dans celui contre-révolutionnaire. La conséquence de ce choix est que la recherche a été menée sur presque dix-mille images conservées dans plusieurs centres de documentation italiens et étrangers, notamment français et anglais.

De toute façon, ce sujet nécessite de se replacer dans les réflexions méthodologiques et historiographiques à propos de la question de l'utilisation des images comme source pour les historiens. Depuis quelques dizaines d'années, enfin, on consacre l'acceptation définitive des images comme source pour les historiens tout en soulignant le caractère *in fieri* de la méthode. À ces thèmes est consacré la première partie de la thèse, qui est composée par deux chapitres : le premier sur une histoire de la méthode de la recherche historique sur les images, et le deuxième sur l'historiographie de l'iconographie de la Révolution française et du *Triennio* italien. En plus, le corps de la recherche est dans la deuxième partie de la thèse et consiste à retracer l'histoire des images révolutionnaires qui circulent en Italie. Cette enquête se concentre sur cinq cas qui sont des topoi iconographiques : les scènes historiques; les allégories; les caricatures; les espaces urbains face aux Républiques sœurs; et enfin, l'iconographie de Bonaparte.

I.1 Les images comme source pour les historiens

La réflexion sur les images comme outil pour la recherche a eu une histoire difficile puisque l'historiographie a-t-elle souvent considérés comme des appareils secondaires aux textes et aux sources traditionnelles. Néanmoins, lors du XX^{ème} siècle certains historiens ont essayé à intégrer les documents visuels dans ses propres études. Parmi les premiers on trouve Johan Huizinga, qui dans son chef-d'œuvre *The Waning of the Middle Ages* a souligné que

l'analyse dans une perspective culturelle de la production esthétique permet de mieux comprendre le déclin de la société flamande⁴³⁵. Cependant, les suggestions de Huizinga non a eu beaucoup de chance dans les études historique, en revanche elles ont été reprises en partie par Aby Warburg et son école dans le projet d'une « storia della cultura basata sulle immagini e sui testi in uguale misura »⁴³⁶. Dans le domaine des historiens il faut attendre les Annales pour des nouvelles propositions sur l'étude des documents visuels, notamment Marc Bloch élit les recherches de Huizinga, et aussi de Émile Mâle, à exemples pour une histoire comparative où les images pouvaient servir à « colmare [...] certe lacune di documentazione »⁴³⁷ dans une perspective de comparaison avec les textes.

La période de grand changement dans la considération des sources visuelles par les historiens a été les années 1970, due principalement à deux événements : le colloque *Iconographie et histoire des mentalités* mené à Aix-en-Provence en 1976 et la publication du *Dictionnaire de la Nouvelle histoire* deux ans plus tard. La méthode proposée par Vovelle peut se résumer par l'expression *approche sérielle d'un corpus homogène*⁴³⁸, car est avec l'analyse quantitative que on peut parvenir à résultat intéressantes pour l'histoire, et ça consacre l'image à «source relativement privilégiée de l'histoire des mentalités »⁴³⁹. Dans les deux décennies suivantes, Vovelle a concentré ses études sur un

⁴³⁵ J. H. Huizinga, *The Waning of the Middle Ages*, New York, Doubleday Anchor, 1954, pp. 243.

⁴³⁶ P. Burke, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2017 (1^a ed. it. Roma, Carocci, 2002), p. 14. La nota di E. Panofsky è in *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1955, p. 74.

⁴³⁷ F. Mores, *Marc Bloch, il Collège de France e le forme della comparazione storica*, in «Quaderni storici», 119/2, 2005, pp. 582-583.

⁴³⁸ M. Vovelle, *Histoires figurales. Des monstres médiévaux à Wonderwoman*, Paris, Uscher, 1989.

⁴³⁹ M. Vovelle, *Iconographie et histoire des mentalités. Les enseignements d'un colloque*, in «Ethnologie française», 2/3, 1978, p. 173

corpus immense et pas beaucoup étudié : les image de la Révolution française. À coté des recherches menées par Vovelle et autres, les années 1970 et 1980 ont été la scène d'une profonde réflexion sur le rôle des historiens de l'art ; notamment Enrico Castelnuovo a reproché ces collègues à cause de la spécialisation esthétique et qualitative des propres recherches en dépit des autres lignes possibles. Castelnuovo a, donc, publié dans un recueil des articles un texte sur la nécessité de construire une histoire sociale de l'art tout en mettant en avant des arguments clés : commanditaires, public, institutions et artistes.

Les propositions d'ordre méthodologique de Vovelle et Castelnuovo, parmi les autres, ont donné aux historiens de fin XXème et début XXIème siècle la possibilité de s'approcher à ces sources n'ayant plus des idées préconçues. Notamment, l'histoire culturelle a donné aux historiens des modèles de référence et de comparaison et, surtout, l'impératif de insérer les image dans ses contextes de production, circulation et réception⁴⁴⁰. Ce qui devient indispensable est l'analyse multidisciplinaire pour l'études des documents visuels, donc il faut que les historiens qui s'approchent aux images intègrent dans ses recherches des autres savoirs humanistes comme l'anthropologie, l'esthétique, mais aussi des savoirs scientifiques, par exemple la biologie comme théorisé par William J. T. Mitchell⁴⁴¹.

En conclusion, la thèse se place dans le sillage des ces proposition en considérant les images de la période révolutionnaire non simplement comme acte, mais comme actes politiques, manifestation de la volonté de participation politique des artistes, mais aussi des usagers des images.

⁴⁴⁰ Dans ce discours il faut mentionner les cinq questions de Annie Duprat : Qui parle ? À qui ? Pour dire quoi ? Avec quels moyens ? Avec quels effets ? in A. Duprat, *Images et Histoire. Outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, Paris, Belin, 2007.

⁴⁴¹ W. J. T. Mitchell, *Image science. Iconology, visual culture, and media aesthetics*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2018.

I.2 Études historiques sur l'iconographie de la Révolution française

«Les historiens d'art s'intéressent enfin à l'époque révolutionnaire»⁴⁴².

C'est que à partir de la fin des années 1970 que, selon Philippe Bordes, les historiens s'engagent sur l'activité artistique de la Révolution française marquée jusqu'alors comme pas intéressant mais surtout destructive et iconoclaste. L'une des publications les plus importants de ces années-là à été le catalogue de l'exposition *L'Art de l'Estampe et la Révolution française*, organisée par le Musée Carnavalet et 1977⁴⁴³. À partir de la vision des documents conservé dans les archives du Musée plusieurs historiens ont réalisé la richesse de ces sources. Parmi eux, il faut signaler Maurice Agulhon et Lynn Hunt que entre la fin des années 1970 et le début des années 1980 ont publiés les premières études fondamentales sur les images de la Révolution française du 1789⁴⁴⁴.

Le tournant pour la recherche sur le domaine iconographique a été la célébration du bicentenaire, dont le comité a été dirigé par Michel Vovelle. Le colloque pilote fut *Les images de la Révolution française* mené dans des journées d'octobre 1985 où la perspective de recherche proposée a été l'approche quantitative et serielle de l'histoire de mentalité. En tout cas, à partir de cela plusieurs historiens se sont engagés sur les images révolutionnaire, découvrent un patrimoine de sources immense. Encore à Vovelle il doit être fait référence pour l'ouvrage le plus important de ces années : *Images et récit. 1789-1799*. Dans les cinq volumes presque toute la production visuelle française a été examinée, en donnant au même temps aux chercheurs contemporaines et de

⁴⁴² P. Bordes, *L'art et la Révolution française : travaux récents*, in «Annales historiques de la Révolution française», n° 247, 1982, p. 158.

⁴⁴³ *L'Art de l'estampe et la Révolution française*, a cura di F. Reynaud e R. Hurel, Paris, Musée Carnavalet, 1977.

⁴⁴⁴ M. Agulhon, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979 ; L. Hunt, *Hercules and the Radical Image in the French Revolution*, in «Representation» 2, 1983, pp. 95-117 ; L. Hunt, *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*, Berkley-Los Angeles, University of California Press, 1984.

l'avenir une pierre angulaire solide pour la construction d'une histoire de l'iconographie révolutionnaire et en montrant la valeur historique de cette production. D'ailleurs, pendant ces années beaucoup d'autres historiens ont publié ouvrages fondamentaux dans le cadre des images, parmi eux les plus importants sont les études sur la caricature révolutionnaire et contrerévolutionnaire de Antoine De Baecque et Claude Langlois, mais aussi *Aux Armes Aux Arts* sous la direction de Philippe Bordes et Michel Régis et encore les ouvrages de Édouard Pommier et de Annie Duprat⁴⁴⁵.

Ces publications ont eu une valeur considérable pour les chercheurs des années à nous plus proches car ils ont ouvert une longue série de chemins de recherche. L'allégorie reste, par exemple, une des sujets de recherche privilégié pour des études multidisciplinaire et on peut en dire autant de la caricature ou des représentations éphémères. Parmi les autres il y a deux parcours qui ont donné les résultats les plus significatifs : les recherches qualitatives sur des auteurs ou des productions et le domaine d'études sur les regards croisés entre la France et les autres pays européennes. C'est dans ce cadre de recherche qu'on trouve la thèse de doctorat inédite de Christian-Marc Bosséno focalisée sur les images de l'Italie révolutionnaire⁴⁴⁶ qui représente pour le sujet un ouvrage essentiel. En effet, l'historien français a été le premier à aborder les sources italiennes avec une approche historique et donc à construire des modèles d'interprétation qui sont encore précieux pour les chercheurs contemporains.

⁴⁴⁵ A. De Baeque, *La caricature révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988 ; C. Langlois, *La caricature contre-révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988 ; P. Bordes, M. Régis, a cura di, *Aux Armes Aux Arts ! Les Arts de la Révolutions, 1789-1799*, Paris, A. Biro, 1988 ; É. Pommier, *L'art de la Liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991 ; A. Duprat, *Le roi décapité, essai sur les imaginaires politiques*, Paris, Cerf, 1992.

⁴⁴⁶ C.-M- Bosséno, «*Les Signes extérieurs*» : *diffusion, réception et image de la culture révolutionnaire française dans l'Italie du Triennio : (1796-1799)*, tesi di dottorato inedita diretta da M. Vovelle, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1995.

Parmi eux, une notion clé est cela de « guerre des estampes », que bien décrit le cadre politique de la production italienne divisée en deux camps qui s'affrontèrent durement et par conséquent ils se sont fait porteurs d'un développement iconographique inédite. Bosséno a aussi théorisé une chronologie de cette production, laquelle est surtout prorévolutionnaire jusqu'au traité de Campoformio, à partir duquel elle va disparaître face à l'accroissement contrerévolutionnaire qui connaît en 1799 une hégémonie commerciale totalisante⁴⁴⁷.

L'historiographie italienne a concentré ses attentions avant tout à la publication des catalogues d'expositions, parmi eux le plus importants a été *L'Italia nella Rivoluzione 1789-1799* paru en 1990 sous la direction de Giuseppina Benassati e Lauro Rossi⁴⁴⁸ qui a le grand mérite de proposer une réflexion sur toute la production italienne et qui, au même temps, offre une rubrique iconographique riche. Cependant, la plupart des catalogues manquent d'une perspective historique et ça a pour conséquence que après les célébrations des bicentennaires des républiques italiennes l'intérêt historique autour des sources visuelles se réduit vite. Donc, le domaine des images politique du *Triennio repubblicano*, sauf cas rares, restent un sujet non exploré bien que la valeur historique que ces sources peuvent donner pour la connaissance de ce période de bouleversement socio-culturelles.

⁴⁴⁷ C.-M. Bosséno, *La guerre des estampes. Circulation des images et des thèmes iconographiques dans l'Italie des années 1789-1799*, in « Mélanges de l'école française de Rome », 102-2, 1990, pp. 367-400.

⁴⁴⁸ *L'Italia nella Rivoluzione 1789-1799*, a cura di Giuseppina Benassati e Lauro Rossi, catalogo della mostra di Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 6 marzo-7 aprile 1990, Bologna, Graphis, 1990.

II.1 Représentations de scènes historiques

Dans l'éventail de typologie de représentation politique le genre le plus important par volume et par domaine commerciale a été la reproduction de scènes historiques. Cela est le reflex de l'évolution de la communication politique déclenchée par le processus révolutionnaire du 1789 et, plus en général, par la demande de d'histoire de la société européenne du XVIIIème siècle, laquelle – pour paraphraser Michel Vovelle – était en train de découvrir la politique. Le rôle de l'opinion publique est donc essentiel pour comprendre le développement des productions d'images avec comme arguments les événements quotidiennes. Parmi les publications le plus célèbres on trouve le « Tableaux historiques de la Révolution française », un ouvrage pionnier qui a dévoilé en premier le récit des événements français partout en Europe et notamment en Italie. En effet, cela fut une des rares occasions pour les Italiens de connaître ça qu'était en train de passer en France à cause de la forte pression exercée par la censure des états italiens et comme preuve la présence des illustration politique sur les premières années révolutionnaire est bien plus que rare. Dans leur ensemble est possible de construire une chronologie de la production et circulation de l'iconographie politique en Italie divisée en cinq moments : les récits français des années 1789-1793 ; les événements en Italie de la période 1793-1796 ; la Campagne d'Italie, donc 1796-1797 ; les républiques de Rome et Naples, 1798-1799 ; les émeutes populaires et la contrerévolution du 1799.

Le premier intervalle de temps (1789-1793) a le paradoxe d'être au même temps le plus long, mais celui sur lequel il y a moins d'images circulantes en Italie due à la censure menée par les souverains italiens. Principalement pour ce qui concerne les premiers mois on ne trouve que seulement une poignée de estampes sur l'Assemblée nationale, la Bastille et la

fête de la Fédération du 1790. La production va augmenter au moment de l'arrestation de la famille royale et de et de leur condamnation tellement que l'on peut dire de façon macabre que le sang du roi ait huilé les rouages de la production iconographique italienne. D'ailleurs, le récit visuel de la mort de Louis XVI se configure comme une longue *via crucis* qui en parcourant un chemin de 17 images accompagne le roi de l'arrestation à Varenne à sa décapitation, où la guillotine représente dans une niveau allégorique le Golgotha. Le roi est donc défini comme un martyr, en utilisant une certaine terminologie relancée en Italie tant par les révolutionnaires que par les contrerévolutionnaires⁴⁴⁹.

Parmi tous les moments la propagande contrerévolutionnaire italienne a choisi comme événement clé le dernier adieu de Louis XVI à sa famille, où le thème central est la fierté avec laquelle le roi abandonne les membres de sa famille qui, au contraire, sont submergés par les émotions. Cependant, la vague émotive autour de la mort de Louis XVI ne s'arrête pas le 21 janvier 1793, mais trouve sève dans les vicissitudes de la reine Marie Antoniette et de son fils, séparé de la mère et conduit aux prisons du Temple. En même temps, les bouleversements d'autres membres de la famille royale furent l'objet des représentations italiennes.

Le cycle de la famille royale française se croise au cours de ces années avec d'autres événements qui commencent à vraiment intéresser la péninsule italienne et les territoires limitrophes. Les mois qui se succèdent entre la mort de Louis XVI et la campagne d'Italie s'accompagnent d'une faible production d'estampes historiques, surtout en relation avec la circulation de caricatures et de scènes allégoriques. Cependant, l'intérêt se concentre sur les événements

⁴⁴⁹ E. Leso, *Lingua e Rivoluzione. Ricerche sul vocabolario politico italiano del Triennio Rivoluzionario*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 1991, pp. 639-670.

militaires concernant la première coalition antifrançaise et, en particulier, dont les circonstances comptent parmi les protagonistes les états italiens. Parmi eux, on trouve le conflit entre français et piémontais dans les eaux au large de Cagliari au début du 1793, qui joua une valeur propagandiste important en tant que témoignage de la victoire piémontaise contre les vaisseaux français. De plus, aussi le long siège français de la ville de Toulon a eu une grande fortune symbolique. Dans ce cas, la production italienne présenta un compte rendu cartographique de l'événement avec la position de la ville et des différents forts voisins, qui jouèrent un rôle fondamental dans le sort du siège. Avec ces images, circulent des estampes françaises célébrant la victoire des révolutionnaires. Les moments représentés sont chargés d'un fort pathos et annoncent l'escalade des événements des semaines suivantes vers lesquelles se projetait une France qui avait finalement obtenu les premières victoires dans le sud du pays et se préparait, puis, à l'invasion de la péninsule italienne.

Toutefois la politique étrangère n'était pas le seul sujet représenté par les estampes historiques à cette époque en Italie. Par exemple, la mort d'Hugo de Bassville le 13 janvier 1793 revêtu une importance politique considérable dans le cadre des rapports entre la France révolutionnaire et les pays italiens, notamment les États pontificaux. À la mort de Bassville, l'opinion publique révolutionnaire en France explose en générant une production de textes et d'images. De Paris, la condamnation du geste des romains fut unanime et représentait un point de non-retour dans les rapports diplomatiques. D'autre part, en Italie, les invectives contre les Français se multiplient et parmi celles-ci la plus célèbre est celle de Vincenzo Monti qui, dans l'ode *Bassvilliana*, condamne férocement l'action française envers la monarchie et opère une confrontation entre les martyrs des deux parties : Louis XVI et Bassville, le premier décrit comme homme pieux, le second comme l'incarnation du

diable⁴⁵⁰. Néanmoins, aussi en Italie la production iconographique contrerévolutionnaire fut submergée par celle française. La situation interne italienne n'était pas moins complexe. Les premières réunions clandestines des patriotes italiens commencèrent dès 1792 et continuèrent à se multiplier partout le long de la péninsule dans les années suivantes, malgré les activités de plus en plus étroites de censure et de persécution des États italiens. Sur ce sujet il y a deux dessins du 1794 où les auteurs représentent des moments conviviaux de patriotes ou jacobins italiens. Pour conclure cette phase de la production iconographique, il faut mentionner l'édition en deux volumes du « Il libro in memoria di un buon cittadino in opposizione ai principj rivoluzionarij della Francia ». Publiés à Naples en 1795-1796, les deux volumes en octave suivent l'exemple de nombreux autres volumes présents aujourd'hui dans les bibliothèques et les collections italiennes, mais avec la particularité d'être en langue italienne à la différence des autres très souvent en langue française. Cette source combine de nombreux intérêts de recherche, de la traduction des images à leur insertion dans des publications destinées à une large diffusion et à une narration qui fait un usage égal de texte et d'images. Les deux volumes n'ont pas, cependant, capturé jusqu'à présent les intérêts de recherche qui mériteraient bien qu'ils représentent une trace presque inédite et de certaine valeur pour l'histoire de la contre-révolution italienne.

La Campagne d'Italie a été l'effectif tournant de la production iconographique italienne. Le premier ouvrage à mentionner est les « Tableaux historiques des campagnes d'Italie depuis l'an IV jusqu'à la bataille de Marengo » publié par l'éditeur Jean-Daniel Auber – déjà éditeur des Tableaux Historiques de la Révolution française – avec les dessins de Carle Vernet gravés

⁴⁵⁰ G. Bourgin, *L'assassinat de Bassville et l'opinion romaine en 1793*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire», 33, 1913, pp. 365-478. Pour un recueil des composants anti-français : M. Formica, L. Lorenzetti, a cura di, *Il misogallo romano*, Roma, Bulzoni, 1999.

par Jean Duplessi-Bertaux, deux des artistes les plus importants en France dans l'art des estampes. Parmi les 23 scènes reproduites, quatorze sont des batailles de campagne, six être fêtes, proclamations et entrées des Français dans les villes et, enfin, trois vues, auxquelles s'ajoutent comme illustrations de décors une carte de la péninsule et deux allégories de Napoléon Bonaparte. Au centre de l'œuvre se trouve l'épuisante et héroïque expédition militaire française et à l'intérieur de l'épopée il est possible d'identifier plusieurs possibles parcours individuels, parmi lesquels celui du jeune Bonaparte. Les batailles du pont de Lodi, d'Arcole et de Marengo jouent un rôle clé dans la représentation du général corse, que se présente comme un processus d'émancipation de Bonaparte du reste des généraux en l'élevant à figure mythique plus que historique. Cependant, le THCI ne furent pas les seules images des événements de la Campagne d'Italie qui circuleront dans la péninsule italienne. Il y avait, pourtant, des publications franco-italiennes comme cela de Giuseppe Pietro Bagetti, ou beaucoup d'autres italiennes qui ne furent pas collectionnés dans des recueilles.

À partir de 1797, l'iconographie politique ne représente que très peu de scènes historiques et le traité de Campoformio – qui a joué un rôle crucial dans la production caricaturale de toute la péninsule – ne change pas non plus le cours de cette dynamique. Pour trouver des séries d'images représentant des épisodes de ces mois, il faut tourner l'attention vers le sud, c'est-à-dire vers les territoires qui se préparaient à l'impact avec les Français. Rome et Naples furent en effet les centres de production de deux séries d'illustrations réalisées en 1798-1799 et représentant deux productions avec un taux d'autonomie considérable par rapport aux influences des contemporains anglais, français et allemand. La première, produite à Rome dans des milieux pro-ecclésiastiques reparcourt les épisodes de vie de Pie VI et il est facile d'imaginer qu'elle ait été conçue comme une œuvre commémorative pour la mort du pape. L'ensemble du corpus (20

gravures) est divisible en quatre grands moments : le couronnement de Pie VI et le rôle diplomatique de Rome, la guerre contre la France, l'exil du pape et, finalement, la mort et le retour de la dépouille à Rome. La dernière série d'images est produite à Naples et insérée en annexe du volume anonyme « Memoria degli avvenimenti popolari seguiti in Napoli nel gennaio 1799 ». On connaît deux éditions de l'ouvrage : l'une de janvier 1799 avec des aquarelles et l'autre d'avril de la même année. Le volume conservé au Museo Nazionale di San Martino de Naples est la seule copie de la première édition. Il s'agit d'un huitième grand de bel aspect de 58 pages, édité chez le citoyen Vincenzo Mazzola-Vocola à Naples le jour 4 de la République napolitaine, c'est-à-dire le 27 janvier 1799. Outre les neuf aquarelles anonymes, la Memoria comporte également deux gravures : une allégorie de la République et un portrait du général Championnet. Les événements reproduits se déroulent du 20 décembre 1798 au 27 janvier 1799. Le sujet principal sont les manifestations populaires qui ont eu lieu ce mois-là et le thème des dessins est le caractère impétueux et menaçant des *lazzaroni*. Ceux-ci furent capables de donner vie à des moments de véritable anarchie bien décrite dans les cinq premières scènes. De la sixième scène le registre change rapidement avec l'arrivée des Français, qui conduit – après avoir vaincu dans les combats les *lazzaroni* – à une harmonie que s'oppose à l'anarchie populaire.

La dernière phase est celle du processus de reconquête de 1799 par les souverains italiens qui, toutefois, ne fit pas un large usage du genre des scènes historiques en se consacrant principalement à celui allégorique-caricatural. Cependant, il est possible de retrouver quelques épisodes locaux pour lesquels furent construites de petites séries d'estampes historiques. L'une des plus éditées fut celle des expulsions des Français des villes toscanes, notamment Arezzo, Cortona, Livourne et, finalement, Florence.

II.2 Images allégoriques

L'un des domaines les plus productifs de l'iconographie italienne est celui de l'allégorie. L'étude de ce genre de traces est bien complexe, car leur genèse est imprégnée de références à la culture de l'Ancien régime et au néoclassicisme du XVIIIème siècle. Au cours de ce siècle, les allégories ont dépassé les frontières entre les arts mineurs et le grand art et, en effet, elles sont massivement présentes dans une typologie variée de supports iconographiques. Pour cette raison, Maurice Agulhon l'a qualifiée comme de sujet frontière, ou *no man's land*, de l'historiographie en tant que point de convergence entre arts vulgaires et une histoire des instruments politiques secondaires⁴⁵¹. Les allégories se révèlent être le champ de moindre adhérence entre la production française et italienne, qui se relie de plus à la représentation idéale de l'Italie dans l'âge moderne. La production allégorique de la décennie 1789-1799 s'inscrit dans le *continuum* culturel de l'époque moderne, bien qu'elle ne constitue pas un corpus homogène. En effet, en quelques années, l'image de la Révolution et de ses principales vertus subit de nombreuses alternances, passant de signes graphiques très simples dans les en-têtes de lettres et de documents officiels des premières années à une plus grande complexité dans les années du Directoire. Dans le cas italien, l'image de la liberté se trouve confrontée à celle traditionnelle de la femme *turrita*. L'union de ces deux allégories conduisit à symboliser non plus seulement une communauté culturelle mais l'idée d'une nation politique à construire sur la base des valeurs républicaines d'origine française. Pendant les trois années républicaines l'Italie devint un des lieux les plus originaux d'élaboration d'iconographies politiques d'Europe en tant que laboratoire fertile de la pédagogie politique révolutionnaire, qui a fait de l'utilisation politique des images l'un des instruments principaux avec lequel

⁴⁵¹ M. Agulhon, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789-1880*, Paris, Flammarion, 1979, p. 10.

atteindre un public transversal, formé aussi d'analphabètes. Cependant, si la femme *turrita* est utilisée occasionnellement par les révolutionnaires face à l'allégorie de la Liberté, le champ contre-révolutionnaire en récupère le symbolisme dans la propagande patriotique contre les Français et les patriots révolutionnaires. L'idée d'une Italie « consolidée avant l'invasion française, [...] patrie des arts et des lettres agressée par les envahisseurs étrangers et [...] abandonnée par les Italiens qui, par opportunisme ou lâcheté, ne l'avaient pas défendue »⁴⁵² fut exaltée. L'ensemble de la production allégorique italienne peut être divisé en deux grands catégories : les scènes allégoriques et les vignettes pour pièces et documents officiels.

Le monde des allégories, avec celui des caricatures, se révèle être celui où la « guerre des estampes » devint acharné avec plus d'intensité. Dans la péninsule italienne, ces deux genres se sont très souvent combinés pour former un style hybride et original par rapport au contexte européen. Celui de l'allégorie est, en outre, l'un des rares genres dans lesquels la production révolutionnaire et la production réactionnaire s'établissent à un niveau quantitatif presque équivalent pendant la période 1789-1800. Au même titre que les scènes historiques, la production d'allégories et de scènes allégoriques suit l'évolution des campagnes militaires françaises en Italie, puis de la naissance et de la chute des Républiques sœurs. On peut observer, en effet, la circulation prédominante de représentations prorévolutionnaires jusqu'en 1797, pour arriver ensuite à 1799, l'année où celles-ci disparaissent face à une véritable inondation d'images allégoriques réactionnaires. Plus en détail, la production prorévolutionnaire peut être divisée en trois branches : la célébration des

⁴⁵² « Consolidata prima dell'invasione francese, [...] patria delle arti e delle lettere aggredita dagli invasori stranieri e [...] abbandonata dagli italiani che, per opportunismo o viltà, non l'avevano difesa ». E. Irace, *Costruzione dell'identità nazionale italiana*, in *L'Italia immaginata. Iconografia di una nazione*, a cura di G. Belardelli, Venezia, Marsilio Editori, 2020, pp. 120-121.

victoires militaires, la formation des nouvelles structures politiques des villes et une production allégorique traditionnelle. Les allégories pour les victoires militaires concernent principalement la campagne de 1796 et la victoire contre les Vénitiens. Dans le premier cas, la figure du général Bonaparte est prédominante à tel point que le général corse s'avère être l'intermédiaire par lequel l'Italie rejoint la Liberté et la Démocratie. Plus en général, du côté révolutionnaire on peut signaler l'utilisation des allégories pour remplacer les emblèmes de l'Ancien Régime grâce à la nouvelle symbolique républicaine, d'où l'utilisation continue, par exemple, des arbres de la liberté ou la condamnation de ces symboles directement liés au pouvoir politique, comme le lion vénitien. L'éventail de la production révolutionnaire en matière de conflits allégoriques eut dans le défi entre Venise et le continent un des thèmes les plus prolifiques. Les masques de la comédie offrirent leurs personnages à cette diatribe avec Pantalone emblème de la vieille aristocratie vénitienne et Arlequin, originaire de Bergame, expression des instances indépendantistes de la *Terreferma*. Dans le tourbillon d'allégories pro-républicaines, l'autre ne réussit pas à organiser une contre-offensive culturelle valable au moins jusqu'au traité de Campoformio, lorsque le symbole de la liberté commença à devenir trop lié aux Français et à leurs actions dans la péninsule. Néanmoins, le rappel à la communauté internationale et à l'unité nationale contre les Français fut l'un des thèmes sur lesquels le front loyaliste commença à construire la propagande allégorique à partir de 1797, avec l'explosion définitive en 1799. La production italienne suivit le sillage des productions anglaise et allemande dans la représentation du démocrate vilipendé et écarté de la table des peuples européens. L'allégorie caricaturale dont il avait fait usage de la propagande révolutionnaire se transforma en un instrument médiatique pour la faction loyaliste. La destruction des statues allégoriques de la Liberté fut un thème maintes fois repris dans la production contre-révolutionnaire, ce thème se

rattache à celui de la purification de l'Italie des ordures démocratiques et fut opposé au thème de la régénération et *tabula rasa* si cher aux révolutionnaires français et italiens. Aux côtés de la production commémorative des puissances confédérées depuis la seconde moitié de 1799, les images politiques accompagnent le retour dans leurs villes des dynasties renversées par les gouvernements républicains et, également, une production d'*ex-vote*.

Le succès productif de l'iconographie allégorique ne réside cependant pas dans la production de scènes allégoriques, mais plutôt dans la circulation capillaire de caricatures avec les représentations de la Liberté, de la République ou de la Justice. Dans la pédagogie révolutionnaire, ce sont elles qui assumèrent un rôle de prééminence absolue, car elles eurent la capacité de pénétrer dans le quotidien avec rapidité et omniprésence, en devenant ainsi un signe distinctif et un attribut de mode. Pour une première étude d'ensemble on a construit un corpus de 320 en-têtes de lettre et documents officiels sélectionnés par un choix géographique : ces sont tous gravures produits ou circulent en Italie dans les années 1796-1800. La collecte des données a été élaborée à partir de trois macro-catégories : les caractéristiques physiques, puis le type d'allégorie, les inscriptions éventuelles apposées dans la gravure et le positionnement de l'allégorie (si dans figure humaine) sur la vignette; les attributs par lesquels les allégories sont accompagnées : coiffure, faisceau littoral, bonnet phrygien sur pique, symbologie maçonnique, couronne de laurier, balance de la justice, corne d'abondance, éléments architecturaux, autres figures allégoriques, des animaux, des putti, des livres ou des tables de lois et encore, s'il y avait une symbolique militaire, naturelle, rurale ou inhérente à l'Ancien Régime et, enfin, la présence de paysages urbains ou naturels; la dernière macro-catégorie est de nature documentaire, recueille en effet les informations sur l'auteur, sur l'institution d'origine et de conservation, la localisation et autres informations utiles à la recherche historique. En ce qui concerne la première valeur, c'est-à-dire le type

d'allégories, nous retrouvons une réponse fiable (Fig. 66). 72% des gravures étudiées ont comme allégorie principale la Liberté, du restant 28% seulement quelques typologies de cas dépassent le 3% du total. Parmi les attributs insérés dans les vignettes de documents officiels (Fig. 68), un espace de prééminence absolue est occupé par le *fascio littorio* présent dans 85 % des cas et par le bonnet phrygien placé sur pique dans 74 % des cas. Ces valeurs laissent peu de place à la discussion sur la figure allégorique centrale dans la production italienne, elle est la Liberté avec ses deux accessoires principaux. Cette prédominance marque une forte discontinuité par rapport à la France, où, comme on l'a dit, dans les années du Directoire, on fit un usage de moins en moins assidu de l'allégorie de la Liberté, parfois en la dénaturant de ses signes distinctifs. La dernière macro-catégorie étudiée concerne les informations relatives à la production et à la conservation des documents. La première question qu'il est possible de poser est de savoir qui a été le sujet de production de la vignette ou, du moins, si cette information fait défaut, à quelle aire géographique elle s'attache. Le corpus – mettant de côté les valeurs inférieures à 3% – se divise entre quatre espaces géographiques : France, République cisalpine, Rome/République romaine et Naples. La valeur la plus élevée est celle des documents provenant de France, dont la somme atteint un tiers de l'ensemble du corpus. Cette donnée démontre l'ingérence de la politique française dans les événements italiens et, en même temps, met en lumière les capacités et les stratégies communicatives du Directoire. Le dernier point concerne les graveurs et les dessinateurs de caricatures : la grande majorité de ces pistes sont anonymes seulement 19% présentent la signature de l'auteur. En conclusion, l'étude de ces traces permet d'aborder le thème de l'autoreprésentation quotidienne des institutions républicaines et des individus qui en ont fait partie. Une des dynamiques qui émerge de ces considérations est une sorte d'homogénéisation des instances locales vers une seule ligne

« nationale », qui plus qu'italienne est française, mais c'est un mécanisme qui, comparé aux années d'Ancien Régime, est certainement nouveau. En effet, à moins qu'il ne soit indiqué expressément, il est impossible, ou très complexe, de définir la provenance d'une vignette, qu'elle ait été produite dans les territoires vénitiens, romains, lombards ou napolitains. Les en-têtes de lettres et de documents officiels sont donc la trace visuelle qui, plus que les autres prises en considération dans cette étude, participe à la construction d'une identité suprarégionale italienne.

II.3 Les caricatures

La caricature fut le genre artistique le plus important pour la décennie 1789-1800 en tant qu'observatoire privilégié des aspects culturels de la Révolution. Bien sûr, le genre n'est pas une nouveauté dans le paysage artistique européen, mais la façon dont les révolutionnaires et les contre-révolutionnaires l'utilisent dans le quotidien politique est, en effet, innovante, comme le souligne Michel Vovelle : « S'appropriant l'arme du rire, utilisant la violence de l'insulte, la caricature révolutionnaire ouvre sur une certaine pratique de la liberté sans entraves. À ce titre elle est bien, durant la période où elle explose, entre 1789 et 1792, l'une des créations les plus révolutionnaires de la Révolution »⁴⁵³. L'affirmation de Vovelle doit cependant être complétée par au moins deux arguments. En premier lieu, la pratique du langage caricatural ne peut être attribuée uniquement au monde révolutionnaire et est, au contraire, à étudier dans les dynamiques du discours politique en tenant bien compte de la composante contre-révolutionnaire. La deuxième question concerne l'attribution à la Révolution de la paternité, ou du moins de l'explosion, de ce

⁴⁵³ M. Vovelle, *Un nouveau regard sur la Révolution*, in A. De Baeque, *La caricature révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988, p. 9.

genre artistique. Cela est partiellement correct, car il est indéniable qu'à partir de 1789 et jusqu'au troisième millénaire, la caricature politique a connu une fortune éditoriale en augmentation constante. On ne peut cependant pas dire qu'elle soit née alors de manière spontanée et inattendue. Le caractère indéfinissable et ambivalent de la caricature est l'une des principales caractéristiques de son succès éditorial depuis 1789. Comme pour la dichotomie « spontané/prémédité » il n'est pas possible d'identifier le genre comme populaire ou élitiste, c'est les deux ensemble. Cela n'est pas étonnant si elle s'insère, cette production dans le tourbillon de changements de l'édition européenne dans ces années, envahie de pamphlets et de littérature *underground*. Les éditeurs et imprimeurs reconnurent immédiatement le potentiel commercial de ce genre hybride, capable de raconter et d'intervenir dans le quotidien de manière plus voilée que tant d'autres styles et avec la capacité d'atteindre un public hétérogène. L'explosion de la caricature fut, pour Antoine de Baecque, une « manifestation commerciale de l'émergence du politique » qui s'insérait dans le plus grand processus de la « mode du politique »⁴⁵⁴. En effet, l'une des causes de l'explosion du genre caricatural fut la plus grande liberté en termes de contrôle ; le thème de la censure se mêle à celui des auteurs qui sont - dans la très grande majorité des cas - inconnus. Cela a pour première conséquence le problème de la datation des images, mais aussi celui de la paternité des estampes. L'étude pour cette thèse part de la construction d'un corpus d'environ 150 caricatures afférentes à la fois à la faction révolutionnaire et à celle loyaliste, qui, comme toute la production italienne, s'échangent l'hégémonie éditoriale à partir de 1797, lorsque la première commença à diminuer face à la croissance exponentielle de la seconde, qui atteignit son apogée en 1799. Les caricatures ont été divisées en

⁴⁵⁴ A. De Baeque, *La caricature révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988, pp. 15-18.

quatre macro-catégories intitulées comme suit : la caricature contre l'aristocratie, les masques de la Comédie sur la scène de la Révolution, les monstruosité des républicains, la fin de l'anarchie. Cette classification permet de séparer chronologiquement et thématiquement l'ensemble de la production afin de suivre le parcours éditorial des caricatures en les considérant comme un « thermomètre de l'esprit public ».

Pour le cas de la caricature italienne, il faut attendre le 1796 pour les premières productions autochtones, bien que des factures étrangères circulent dans les années précédentes. La vie de cette production fut certainement éphémère, car dès 1797 – avec la perte du prolifique pôle vénitien – elle s'arrêta brusquement. Malgré cela, il est possible d'observer un changement entre les premières gravures, dont les tons sont calmes et qui recourent davantage à l'ironie et à la dérision, et les secondes, caractérisées par des tons plus âpre et des références à des humiliations, même physiques, visant à l'aristocratie. Un premier groupe de caricatures montre l'épouvante des aristocrates italiens à la proclamation des Républiques. Ce filon des aristocrates qui entrevoient la fin de leurs privilèges en lisant les proclamations eut une certaine chance et fut reproduit également en référence plusieurs villes italiennes ; au sentiment de stupéfaction et d'incertitude suivit, pour les aristocrates italiens, celui de la peur des mesures des démocrates à leur égard, parmi eux les punitions physiques par purges et lavements. En outre, plus encore que l'animalisation de figures humaines, l'allégorie italienne transpose une autre pratique iconographique concernant les animaux : la personnification allégorique. À l'exemple de la production française aussi en Italie circulèrent quelques caricatures avec protagonistes le lion vénitien et le coq français. La saga du lion vénitien eut une grande fortune iconographique dans la production caricaturale italienne, ainsi que dans celle allégorique. Dans de nombreuses estampes, il est représenté vaincu, relégué dans une position de servilité et, même, éloigné de la ville de

Venise. C'est la conviction, de la part des patriotes, que la dérision du lion de Saint-Marc était la plus scandaleuse des moqueries contre les aristocrates vénitiens.

Le thème du renversement de l'ordre social devint aussi une pièce interprétée par les masques de la « Commedia dell'arte ». Leur participation aux événements italiens ne doit pas surprendre étant donné la diffusion dans la culture populaire du XVIII^{ème} siècle. La descente sur le terrain – ou montée sur scène – fut une caractéristique spécifiquement italienne, ou plutôt un stratagème commercial du monde éditorial italien pour atteindre une tranche de population plus large, en véhiculant un message à travers les visages « familiaux » de la Comédie de l'Art. Le phénomène se développe principalement en Vénétie où la compétition entre Arlequin et Pantalone est élevée au contexte politique du défi entre la *Terraferma* et la ville lagunaire. Le vent de la Révolution permit en effet de renverser le rapport de forces entre les deux avec Pantalone, emblème de l'aristocratie mercantile vénitienne, qui subit les actions d'Arlequin, souvent accompagné par le fidèle Brighella, dans le rôle du peuple de la *Terraferma* et notamment du bergamasque. Dès lors le renversement de la relation serviteur-maître fut le thème de nombreuses estampes caricaturales circulantes en 1796-1797. L'utilisation des masques de la Comédie de l'art n'est cependant pas une prérogative de la faction révolutionnaire. Comme on l'a dit, la Contre-révolution, bien qu'elle parte en retard, reprend et amplifie beaucoup des thèmes exprimés par la caricature contemporaine. Ainsi, Arlequin est dépeint comme le peuple stupide qui croit aveuglément aux contes de fées des jacobins français, tandis qu'à Pantalone il ne reste plus qu'à vivre avec l'amertume de la perte du prestige et de la liberté de la Sérénissime. Parmi les masques les plus célèbres, il manque celle de Polichinelle. En effet, sa présence sur la scène de la Révolution est assez faible, notamment parce que celle de la « Commedia dell'Arte » est un filon presque

exclusivement de la zone vénitienne. Néanmoins, une série de gravures de grand intérêt provient encore de cette zone : « Divertimento per li regazzi de Giandomenico Tiepolo », un album de 104 dessins réalisés en 1797. À l'intérieur du tourbillon de scènes de la vie quotidienne on entrevoit des événements liés aux bouleversements politiques de Venise en 1797, par exemple l'abattage d'un arbre de la liberté par les polichinelles.

L'iconographie contre-révolutionnaire italienne comme celle européenne fut très agressive dans les tons et dans les sujets. Le courant principal était celui où étaient mis en évidence les maux du républicanisme, leurs monstruosité et leurs excès. Beaucoup de la production de la première fut de caractère international, traduite et introduite sur le marché italien, au point qu'il faut attendre la fin de 1797 pour trouver les premières caricatures italiennes de caractère contre-révolutionnaire. En 1799, en revanche, la production croît exponentiellement partout dans la péninsule. En tout cas, la grande majorité provient de l'univers anglais, en première ligne de la production antifrançaise avec des artistes très célèbres comme James Gillray et Thomas Rowlandson. L'un des sujets préférés des caricatures d'Outre-Manche fut la comparaison entre la France et le Royaume-Uni, ou plus en détail entre la condition des citoyens français et les sujets anglais. Parmi les productions étrangères traduites en Italie, un volume très intéressant est « La rigenerazione dell'Olanda. Specchio a Tutti i Popoli Rigenerati », publié à Venise par Giovanni Zatta et provenant d'une série anglaise éditée en 1796 par Gillray. L'original, cependant, est « Hollandia Regenerata », œuvre du 1795 de David Hess, un dessinateur et graveur au service de l'armée néerlandaise qui fut chargé de concevoir une série de caricatures antifrançaises à publier à Londres. Dans la production italienne on trouvent plusieurs thèmes, parmi eux celui de la voracité est un sujet que les contre-révolutionnaires réélaborent de la caricature

anti-aristocratique, de sorte que ce sont maintenant les commissaires français stationnés en Italie qui se remplissent le ventre des richesses de la péninsule.

La partie la plus importante dans le niveau quantitative de l'ensemble de l'iconographie satirique est celle destinée aux estampes sur la fin des Républiques sœurs et l'expulsion des démocrates italiens. Dans ce cas aussi, la production s'oriente vers le choix de l'anonymat dans presque toutes les estampes, bien qu'elle soit presque entièrement attribuable à 1799, l'année de la reconquête loyaliste presque de toute la péninsule. Il y a cependant une nouveauté à souligner : avec une grande partie d'estampes individuelles se développa un filon de séries narratives dont le sujet était les derniers jours de la Démocratie, ou bien la fuite des jacobins italiens vers les enfers. Les premières impressions de cette production reprennent le thème des émotions, déjà utilisé en 1795-1797 dans l'iconographie anti-aristocratique. Ainsi, de même que les nobles avaient craint l'arrivée des Français et de l'effroi du nouvel ordre social, ce sont maintenant les démocrates qui subissent la peur de l'arrivée des insurgés ou des troupes loyalistes et qui se désespèrent pour la fin de la démocratie. Le lien entre la santé mentale et les idées démocratiques est l'une des pièces maîtresses de la propagande anti-jacobine en Italie. Le diable et la folie sont donc les parents de la Liberté. La folie jacobine est à reconduire, pour les contre-révolutionnaires, aux idées des Lumières des philosophes, pour lesquels les peuples français et italiens sont tombés dans la tromperie de la « Filosofante libertà ». De toute façon, une fois vaincus, les démons révolutionnaires ne peuvent que se réfugier dans les bras de Pluton. Arrivés aux enfers, les peines des Jacobins ne sont cependant pas terminées. Un couple de gravures populaires napolitaines - parmi les rares à se sauver du processus iconoclaste bourbonien - représentent avec un ton très violent les peines auxquelles sont contraints les révolutionnaires. Enfin, la caricature contre-révolutionnaire italienne de 1799 imprime des séries narratives sur la fin de la démocratie. Il y a deux versions de

la première, une vénitienne et une maceratese, et décrit la vie de la Démocratie depuis sa naissance jusqu'à sa mort; La seconde est produite dans les ateliers de Roveredo et raconte la défaite des Républiques sœurs par les puissances de la Coalition. En conclusion, la production caricaturale italienne présente de nombreux points de contact avec la production étrangère par rapport à d'autres genres stylistiques. Le corpus italien doit être analysé dans la conscience que les images révolutionnaires et les contre-révolutionnaires sont fortement liées, bien que les productions aient vitesse, omniprésence et intensité des tons différents. La chronologie de production est différente de la chronologie française, mais elle suit les évolutions avec les années 1797-1799 qui voient l'explosion de la caricature loyaliste qui gagne définitivement cette « guerre des images ». Ce qui est certain, c'est que la production allégorique contre-révolutionnaire atteint alors un degré d'importance politique très différent de celui d'avant 1789 et dont il ne fut plus possible de revenir en arrière. Il y a un autre aspect à aborder : si l'étiquette d'art populaire s'adapte bien à la production caricaturale italienne. De toute évidence, il n'y a pas de réponse parfaitement définie, notamment parce que le corpus de référence est très large et est composé d'images à caractère résolument populaire et d'autres dont la compréhension nécessite un bagage culturel savant. La réponse peut être de définir l'art caricatural comme un genre polysémantique car il est lisible différemment à partir de différents points de vue.

II.4 La Révolution et l'espace urbain

« Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple et vous aurez une fête »⁴⁵⁵. Par ces mots – adressés à

⁴⁵⁵ J.-J. Rousseau, *Lettre à M d'Alembert*, in *Œuvres Complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1995, p. 585. Un manoscritto contenente la lettera è stato digitalizzato dal Centre Faubert:

d’Alembert en 1758 – Rousseau fixa les paramètres essentiels de la fête révolutionnaire : peuple et appareils éphémères. Conscient de la leçon du philosophe genevois, à partir de 1789 les révolutionnaires français firent de la fête une des armes dans la campagne de promotion des idéaux démocratiques et, plus généralement, du sens civique. Pour des raisons économiques et temporelles, ils tournèrent les investissements urbanistiques – notamment dans la branche architecturale – à la construction de monuments éphémères. Richard Taws a qualifié cette stratégie comme « politics of provisional », grâce auxquelles « short on time and money, revolutionary artists and legislators developed ad hoc tactical forms of provisional representation that provide new ways of imagining and performing political agency »⁴⁵⁶. Les contextes d’érection de ces appareils furent principalement les fêtes civiques et leur utilisation fut dense de signification. Le cas des Républiques sœurs est emblématique de la stratégie de métissage urbanistique proposée par la Révolution au moment où elle est sortie de ses frontières. Les fêtes révolutionnaires italiennes reprennent l’idée de régénération proposée par le Directoire à l’égard du peuple italien. Cette stratégie culturelle suit le parcours chrono-géographique de la descente des troupes françaises en Italie. Cependant, les fêtes de Turin et de Milan sont bien différentes de celles de Rome ou de Naples, car alors que les premières suivent les fêtes françaises, les dernières s’adaptent davantage aux réalités locales. La participation des chefs militaires français et des patriotes aux cérémonies de San Gennaro à Naples représente la démonstration de l’élasticité atteinte par le dessin stratégique en Italie. Le corpus iconographique insiste beaucoup sur trois moments clés bien identifiables des dynamiques mises en scène par les patriotes italiens et les

Notes sur Jean-Jacques Rousseau, f° 20 recto, https://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/outils/aff_manus.php?id=40, Ult. Acc. 18/09/2021.

⁴⁵⁶ R. Taws, *The politics of provisional. Art and ephemera in Revolutionary France*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2013, p. 10

Français dans les villes italiennes : l'entrée des Français dans les villes libérées, la destruction et la superposition de symboles, enfin, la production d'appareils éphémères pour les célébrations.

Un des courants iconographiques les plus riches de la production inhérente aux rapports entre la Révolution et les espaces urbains est la représentation des passages des troupes françaises à travers les portes des villes. Ces dernières furent pour toute l'histoire moderne un des lieux les plus emblématiques dans l'identification et la définition du pouvoir politique. La porte « signale la cité » et, en même temps, « manifeste la présence physique de la ville sur le territoire »⁴⁵⁷. Ces espaces sont au centre d'une circulation systématique de corps et d'objets et, par conséquent accumulateurs d'événements historiques et cartes tournantes des tensions sociales de chaque époque de l'histoire médiévale à l'époque contemporaine en vertu du caractère multifonctionnel de contrôle - fiscal, sanitaire ou de sécurité - et esthétique-symbolique. Les portes représentent donc, pour l'époque moderne, le produit de circonstances socioculturelles particulières et singulières, des éléments fondamentaux pour les études historiques sur les sociétés occidentales. Avec la Révolution, la fonction des portes change, se transformant en un espace de légitimation du nouveau pouvoir démocratique. L'iconographie triomphale fit du moment des entrées solennelles une pièce fondamentale de la propagande pédagogique, toujours attentive à l'utilisation de références au classicisme avec la présence d'arcs et d'emblèmes. Les images des troupes françaises entrant dans les villes italiennes constituent un corpus de documents non indifférent, dont l'origine est de type transalpin, bien que le genre fût bientôt fait sien par les éditeurs et artistes italiens. C'est avec la production des Tableaux Historiques des Campagnes d'Italie qu'arrivèrent en Italie les images des

⁴⁵⁷ B. Marin, *Marquer et pratiquer les lisières urbaines. Les portes de ville à l'époque moderne*, in «Città e Storia», XI, 2017, p. 114.

entrées des troupes françaises dans les villes de la péninsule. À ce premier noyau s'ajoutèrent d'autres images pour compléter un corpus qui contemple les entrées dans les villes de Florence, Livourne, Milan, Naples, Rome, Turin, Venise et d'autres centres mineurs. Dans l'analyse des images consacrées aux entrées des armées françaises dans les villes italiennes, il y a un autre aspect fondamental : la participation populaire. Le ferment des populations à la vue des Français est un autre élément que l'on retrouve dans toutes les représentations et dont la fonction prévoit une interaction avec les observateurs de l'image, qui peuvent ainsi s'identifier à la scène. La possession d'une gravure comme celle-ci servait ainsi de certificat de participation idéaliste à l'événement, conférant ainsi une aura de sacralité à l'objet, à l'instar des images religieuses. Particulier, ce dernier, très pertinent car c'est le nerf sur lequel se base le succès commercial de cette production. La production contre-révolutionnaire réalisa rapidement les potentialités de cette production et adapta ses schémas à sa propre consommation. Il est intéressant de noter que les zones principalement couvertes par cette iconographie étaient surtout Naples et la Toscane, là où la participation populaire – avec les phénomènes du « Sanfedismo » et du « Viva Maria » – eut un rôle clé dans la reconquête loyaliste.

Un deuxième moment fondamental de l'activité urbanistique des révolutionnaires fut la suppression et, parfois, la destruction des symboles et emblèmes du passé. La mise en scène de la *tabula rasa* fut un genre iconographique qui eut beaucoup de chance en 1796-1797, en particulier dans les zones investies par la première campagne d'Italie. Les estampes de l'époque offrent l'image d'une action méticuleuse d'excavation des symboles de l'ancien régime, promue avec une particulière intensité dans les villes de l'Italie du Nord. Une expérience commune des premiers jours révolutionnaires fut l'interdiction et la destruction des emblèmes aristocratiques. Néanmoins, l'intervention urbaniste républicaine devint elle-même un moment de fête et de pédagogie

révolutionnaire. Les villes devinrent, en effet, la scène de beaucoup d'images construites postérieurement aux événements représentant épisodes de déplacement et remplacement de monuments. Le symbole autour duquel l'activité urbanistique italienne a tourné a été l'arbre de la Liberté. En effet, la population de n'importe quelle ville ou bourg italien entré en contact avec les patriotes italiens ou l'armée française a érigé sur sa place cet appareil. L'iconographie italienne suivit et comprit bientôt les potentialités commerciales de ce sujet, qui s'avère être l'un des plus champs de production les plus florissants, comme l'atteste la présence de traces dans d'autres villes. Le moment de l'érection des arbres de la liberté fut, en tout cas, un moment de participation populaire à la vie politique et de catéchisation des nouveaux citoyens. Grâce aux cérémonies et à l'utilisation d'architectures éphémères, il y a une prise de conscience du paysage urbain due à l'appropriation, temporaire ou définitive, d'un espace de la ville. Comme il n'est pas difficile d'imaginer la surexposition médiatique de l'arbre de la liberté en fit la cible principale de l'action iconoclaste de la Contre-révolution, comme le démontre bien l'iconographie, où l'expulsion des Français était toujours associée à l'abattage de l'arbre, ou les jacobins en fuite l'emportaient avec eux.

Les initiatives en termes de modification de l'aménagement urbain des villes eurent également pour objectif de désacraliser les espaces urbains. Le discours est particulièrement valable pour les réalités de Rome et de Naples où « gli interventi dei politici repubblicani nel tentativo di definire una nuova immagine laica della città si limitarono, per ragioni economiche e di tempo alla manipolazione delle preesistenze »⁴⁵⁸. . Le cas romain représente pour ce genre iconographique un objet d'étude très intéressant en raison de la grande présence des documents iconographiques reçus. La nécessité de « dépapaliser » les

⁴⁵⁸ P. P. Raccioppi, *Arte e Rivoluzione a Roma. Città e patrimonio artistico nella Repubblica Romana (1798-1799)*, Roma, Artemide, 2014, p. 31.

espaces citadins se réalisa en créant un nouveau système de symboles qui s'inspirait des antiquités classiques, mais qui n'en fût pas dominé. Rome, contrairement à d'autres villes, n'était pas marquée, dans ses places et ses rues, par la présence de statues célébratives ou de mémoriaux monumentaux. Cette circonstance permit à la République romaine une transformation à bon marché des espaces urbains, donc dans la plupart des cas il suffit de mettre en dépôt les statues des papes ou remodeler les armoiries et les monuments avec l'apposition, par exemple, du béret phrygien ou de l'arbre de la liberté. En tout cas, à Rome, un rôle crucial dans l'élaboration des nouveaux espaces de sociabilité l'eut le dense programme festif de la République.

En conclusion, le cas romain représentait un microcosme très intéressant pour la recherche historique, car c'est l'un des rares endroits où les artistes participent activement aux événements républicains, en tentant également d'utiliser la République romaine pour une ascension sociale et économique, à l'encontre, donc, du choix de l'anonymat de la plupart des artistes italiens. Dans tous les cas, ces exemples permettent de cerner le caractère de l'intervention et de la perception des patriotes en matière d'espaces urbains. Action qui, en raison du caractère éphémère, a laissé plus de traces dans l'iconographie que dans l'urbanisme même de la ville. Les images jouèrent donc un rôle prééminent dans les stratégies de propagande politique des révolutionnaires, car, grâce à elles, des monuments créés pour une dimension provisoire ont atteint une organicité durable.

II.5 De Bonaparte à Napoléon

Ce n'est que dans quelques cas que l'on a pris en considération l'énorme production iconographique qui a accompagné son ascension. Dans le vaste éventail de ces études, on ne trouve pas d'unanimité sur le moment où

l'histoire de Bonaparte a commencé à avoir les stigmates de la légende : la victoire au siège de Toulon, la répression de l'insurrection du 13 vendémiaire de l'an IV, la première campagne d'Italie, le coup d'État du 18 brumaire et son couronnement en tant qu'empereur des Français sont tous des moments cruciaux de la vie de Bonaparte et tous peuvent être considérés comme le tournant de la légende napoléonienne. Le général entrevoit dans l'iconographie un instrument utile, sinon nécessaire, dans sa propre ascension politique. Le passage du pont de Lodi est certainement un événement fondamental, mais les images de Bonaparte ont une genèse qui grandit dans le temps et qu'il est possible de scander en trois moments cruciaux : Lodi, Arcole et Marengo. Entre ces batailles, l'iconographie de Napoléon Bonaparte change, passant de la représentation d'un général parmi tant d'autres à celle d'un personnage qui ne ressemble à aucun autre homme.

La journée de Lodi fut un épisode fondamental pour la campagne française en Italie plus d'un point de vue "publicitaire" que stratégique. La semaine qui s'écoule entre la victoire française à la bataille du pont de Lodi (10 mai 1796) et l'entrée de l'armée française à Milan (15-16 mai 1796) devient le volant pour la découverte du général Bonaparte. L'iconographie devint un instrument nécessaire pour Bonaparte, car les images de Lodi et surtout le grand nombre de gravures sur l'entrée des Français en Milan furent l'occasion de montrer ses victoires militaires et d'imposer son pouvoir à plus long terme. Les considérations historiographiques sur l'importance des journées de mai 1796 sont donc au nombre de deux : après ces journées, la production pro-révolutionnaire croît de manière exponentielle et Bonaparte en devient le protagoniste principal. Pourtant, la documentation iconographique ne corrobore pas ces deux affirmations avec la même intensité et, en particulier, la seconde apparaît plus faible et peut-être, conditionnée par les développements futurs de la production française et italienne qui conduit à la recherche d'une généalogie

dans les images de Lodi. D'une part, il est bien évident qu'à partir de ces journées, la circulation d'images historiques et politiques a beaucoup augmenté en raison de la présence en Italie des armées françaises auxquelles de nombreuses images étaient destinées, tant en Italie qu'en France, mais aussi de l'expulsion des Autrichiens de Milan et de l'impulsion pro-révolutionnaire des imprimeurs lombards. D'autre part, les images dont nous disposons sont des images commémoratives de l'armée française et aucun général français ne peut être distingué au centre de la scène. Le criblage de ces traces permet d'affirmer que les journées de Lodi ne figurent pas comme événement pivot dans la naissance de la légende napoléonienne et, au contraire, sont en ligne avec l'iconographie plus classique de batailles de la fin du XVIII^e siècle, fait de paysages infinis et de peu de représentations de moments et d'individus héroïques. Au contraire, ces jours-là firent comprendre à l'état-major français combien la campagne dans le nord de l'Italie avançait vers une résolution très avantageuse : l'armistice atteint avec les Piémontais le 28 avril 1796 à Cherasco après la série des quatre victoires d'avril 1796 tant célébrées par la presse française et l'abandon du Lombard par les Autrichiens semblèrent aux Transalpins des signes de la victoire effective de toute la campagne. L'entrée des Français à Milan les 14 et 15 mai reflète le climat positif qui entourait en ces jours l'Armée d'Italie et que l'abandon contemporain de la ville de Milan par les Autrichiens transforma en un véritable triomphe que les citoyens milanais mirent en scène à l'arrivée des Français. En tout cas, c'est à cette occasion que Bonaparte comprit la valeur de la propagande par images, en particulier dans un pays comme l'Italie dont le taux d'analphabétisme était élevé et où l'Église catholique avait depuis longtemps introduit l'usage de catéchismes illustrés comme instrument de propagande. Plus généralement, à partir de ces semaines, les productions française et italienne explosent en suivant parfois plusieurs directives éditoriales. Une ligne commune en France

comme en Italie fut de rendre visible le visage du général en chef de l'Armée d'Italie, de sorte que plusieurs artistes français et italiens commencèrent à produire des portraits du général sans que celui-ci ait posé pour eux ou parfois, en utilisant des portraits d'autres soldats français.

À l'automne 1796, la situation de la campagne militaire en Lombardie-Vénétie est presque identique à celle du printemps. Cela donne le temps aux Autrichiens de se regrouper, permettant aussi l'arrivée de contingents frais de soldats prêts à reconquérir la Lombardie en exploitant l'impasse du siège de Mantoue qui résiste encore aux Français. Une bataille décisive est livrée autour d'Arcole, où elle dure trois jours (15-17 novembre) Les Autrichiens et les Français se disputent la ville et perdent le contrôle d'un pont qui permettra à deux contingents autrichiens de se retrouver du même côté de l'Adige en direction de la forteresse de Mantoue. Ce furent des journées de boue - peu adaptées à l'iconographie triomphaliste qui entourait la campagne - où plusieurs fois les généraux des deux factions tentèrent le coup de théâtre. Pourtant, la propagande napoléonienne célèbre cet événement comme une preuve du génie militaire, en faisant un « Brumaire de l'image »⁴⁵⁹. L'épisode d'Arcole est très intéressant à étudier car il est indicatif des stratégies de communication politique de Napoléon Bonaparte et de son entourage, car – bien que l'historiographie soit unanime pour définir cette bataille comme un pilier dans la vie du général corso – le récit de l'événement fut le champ de bataille d'une micro-guerre de représentations entre les protagonistes. En effet, dans les semaines qui suivirent la bataille, les généraux Bonaparte et Augereau, camarades sur le terrain, déclenchèrent un défi de propagande afin de gagner l'honneur de la victoire. Pomme de discorde fut la paternité du passage et de la défense du pont d'Arcole

⁴⁵⁹ C.-M. Bosséno, « *Je me vis dans l'histoire* » : *Bonaparte, de Lodi à Arcole : généalogie d'une image de légende*, in « *Annales historique de la Révolution française* », 313, 1998, pp. 449-465.

le deuxième jour, moment non résolutoire de toute la bataille, mais qui inversa le sort de la journée. Néanmoins, dans ce cas aussi, comme Lodi, l'iconographie n'est pas l'instrument principal avec lequel Bonaparte construit sa légende, mais la guerre des représentations avec Augereau en fait un passage important. Le terrain est dégagé. À la suite de cette dispute, en effet, aucun autre général n'osa plus entrer en conflit avec le corse, au contraire les images de Bonaparte furent dorénavant utilisées comme modèle par l'iconographie des autres généraux français. Arcole marqua donc le début de la légende dorée napoléonienne non pas pour l'événement historique lui-même, mais pour le récit et la mémoire qui en résulta. Le passage du pont d'Arcole fut longuement célébré par la France républicaine et devint un épisode fondamental de l'histoire de la campagne d'Italie.

La stratégie de propagande fonctionne : l'iconographie du général à la tête de l'Armée d'Italie devient de plus en plus folle de part et d'autre des Alpes. Si la définition de la spontanéité de cette production apparaît un peu naïve, étant donné la quantité d'artistes à la suite du général, on ne peut certainement pas ne pas prendre en considération l'inflation d'imprimés de divers genres dont le sujet principal fut Bonaparte. Le vainqueur de ces batailles est représenté sur plusieurs supports, de la gravure aux éventails, des plaques aux pièces commémoratives. La gravure de son profil dépeint en France et en Italie et accompagne les allégories de la victoire française, mais aussi les nombreuses caricatures anti-autrichiennes. Bonaparte personnifie dans ces gravures la Révolution, c'est celui qui est venu donner la liberté aux Italiens en éloignant d'eux le joug étranger, en recevant en échange une couronne de laurier qui le compare à un demi-dieu. Cependant, l'iconographie napoléonienne ne fait pas seulement sienne la mythologie classique, mais présente Bonaparte comme l'homme de la providence pour l'Italie. De nombreuses scènes dans lesquelles il apparaît mettent en évidence le caractère messianique qui lui est attribué.

L'idée d'un Bonaparte héros et sauveur des nations est bien prise en compte par l'historiographie, mais toujours sous l'enseigne d'une généalogie qui commence dès le début de la campagne d'Italie et se termine par le couronnement des Français. Cependant, les traces iconographiques ne corroborent pas pleinement cette thèse. En prenant en considération, par exemple, les scènes historiques, donc les THRF ou d'autres productions similaires que nous pourrions qualifier d'officielles, Bonaparte reçoit toujours un rôle important, mais en tout cas celui d'un individu parmi d'autres. Le seul épisode en quelque sorte à contre-courant est la bataille de Marengo, où les estampes offrent l'image d'un homme légendaire avec les stigmates du saint désormais formé par les campagnes d'Italie et prêt à sa mission évangélisatrice comme un prophète de la Révolution dans le monde. À partir de Marengo commence un autre chapitre iconographique, où le protagoniste n'est plus le général Bonaparte, mais plutôt le futur empereur Napoléon I.

Pourtant, à partir de la fin de 1797, la production italienne ouvrit une nouvelle frontière de l'iconographie napoléonienne qui marqua une rupture avec la production française, faisant sienne toute une série de topos de dérivation austro-anglaise. Le thème de ce filon est la dénonciation des actions de Bonaparte contre les Italiens et en particulier contre les patriotes vénitiens trahis par la cession de la ville à l'Autriche. Le traité de Campoformio fut un épisode clé dans la production iconographique italienne, car il fit changer soudainement l'opinion que les Français avaient une grande partie de l'édition italienne, celle vénitienne. L'iconographie suivit ce sentiment à travers la représentation de deux moments : la dénonciation de la tromperie et la condamnation des actions françaises. Une fois le deuil de la trahison accompli, la condamnation de l'iconographie envers Bonaparte est impitoyable. Dans les séries de gravures éditées par les contre-révolutionnaires Bonaparte est figuré

comme le produit excrément d'un monstre nourri par les Français ou comme le premier des Français à s'acheminer vers les enfers.

En conclusion, il est indubitable que le tracé de l'expérience du général Bonaparte en Italie marque fortement l'iconographie italienne. L'historiographie française – l'historiographie italienne un peu moins – s'est interrogée sur la genèse de cette production et sur son taux de spontanéité. Cela dit, une considération supplémentaire doit être faite sur l'iconographie de Bonaparte pour les années 1796-1799. L'iconographie avec laquelle il est représenté ne se détache pas beaucoup du portrait d'ancien régime, puisqu'en fait il présente les attributs du commandement et de l'héroïsme individuel.

Conclusions

Les résultats de cette étude sur l'iconographie politique de la fin du XVIIIème siècle démontrent l'importance que les documents visuels eurent dans une période complexe, et ils doivent donc être compris non seulement comme des actes – suivant la définition d'Henri Lefebvre – mais comme des actes politiques, en tant qu'acteurs du débat public et vecteur de messages de propagande. Les images sont donc à intégrer dans l'écosystème médiatique de la découverte de la politique qui a investi la dernière décennie du XVIIIème siècle, aux côtés des journaux, des pamphlets et autres publications de large circulation. Il y a plusieurs points sur lesquels il faut s'arrêter pour tirer les conclusions d'un travail de recherche tel que celui réalisé pour le présent ouvrage de thèse. Les premiers sont de caractère méthodologique et concernent aussi bien la construction du corpus de référence que l'interprétation sémantique des traces iconographiques. La question de la définition quantitative du corpus d'étude a été l'un des enjeux méthodologiques centraux des réflexions sur l'iconographie révolutionnaire dans les années 1990 et au début des années

2000. La nécessité granitique de circonscrire une série de documents selon un ordre donné s'est adoucie, bien que dans certains cas avec un certain excès. Il est indubitable que – comme dans le cas de l'élaboré qui se présente ici – le recueil de documents collectés permet d'aborder une recherche en série et quantitative. Une approche qui, dans le cas de l'iconographie révolutionnaire, consent de trouver des réponses plus complètes aux questions sur la communication politique. Cependant, l'analyse quantitative ne sauve pas du processus de contextualisation des traces, donc de la recherche sur les auteurs et les commanditaires, sur les types de public et sur les caractéristiques matérielles et commerciales. La thèse menée a mis en évidence combien l'iconographie italienne de la fin du XVIIIème siècle est un phénomène socioculturel vaste et envahissant, compréhensible à travers l'adoption d'un prisme de points de vue et d'analyse. La nature même de la trace impose ce procédé de recherche, elle est, en effet, polysémique. Du point de vue matériel, un document visuel n'est plus que la collection de lignes et de symboles auxquels le substrat culturel des individus qui l'observent confère une signification. Ça va sans dire que chaque image peut avoir différentes significations selon le public qui l'observe, mais aussi selon le contexte dans lequel elle est insérée. Ce qui donne plus de cohérence à cette réflexion, c'est l'insertion du texte comme accompagnement ou à l'intérieur des documents iconographiques considérés. La présence de bandes dessinées, de slogans ou d'inscriptions explicatives est un stratagème visuel qui modifie beaucoup le sens de l'image et permet, dans certains cas, de la déformer ou de la retourner. Il est clair, par exemple, qu'à partir du moment où la composante écrite accompagne ou complète le document visuel, il se réfère à un public non analphabète, ce qui, à la fin du XVIIIème siècle, désigne un cercle restreint d'individus. Le nombre d'images dans lesquelles sont incluses des bandes dessinées ou des légendes est cependant assez élevé pour donner crédit à

l'hypothèse que, dans certains cas, les images étaient déclamées en public comme des journaux.

Le thème de la présence de textes est fondamental dans le débat sur la définition de cette production : est-ce un art populaire ou élitiste ? En général, la réponse qui ressort du criblage des traces est que, pour les années en question, le politicien sert de pôle gravitationnel pour tous les genres artistiques, il est donc possible de trouver beaucoup d'éléments communs entre les différentes expressions. La production artistique étudiée ne peut donc pas être définie comme indubitablement populaire ou son contraire, elle se configure plutôt comme moins exclusive et plus collective. À côté de la question de la nature de référence de l'iconographie, il faut en poser une seconde, souvent mal définie comme subordonnée : le caractère commercial de la production. La recherche a montré à l'évidence à quel point la demande commerciale et l'esprit d'entreprise étaient essentiels. En effet, dans de nombreux cas, les images sont produites par le biais du mécanisme de souscription d'abonnements, de sorte que les propositions de certains éditeurs et imprimeurs répondaient à un certain nombre d'intéressés. Ce mécanisme permet également d'aborder la question des coûts, sinon difficiles à comprendre en raison de la dispersion et du manque de documentation archivistique, mais surtout en raison du poids de l'anonymat dans la production italienne.

Comme exprimé aussi dans le corps du texte, les raisons du choix d'omettre le nom par les auteurs de représentations révolutionnaires qui posent sur deux facteurs : d'une part, la prudence des artistes à lier leur nom et leur production à une faction politique donnée dans une période déjà troublée en ce qui concerne les achats; d'autre part, la volonté de ne pas associer son propre nom à des productions considérées comme d'une valeur artistique peu importante, voire inconvenante, comme la caricature, qui présente des

pourcentages d'anonymat très élevés par rapport aux scènes historiques, pour lesquelles le nom du dessinateur, du graveur et de l'imprimeur étaient toujours mis en évidence.

L'absence de signature sur certaines estampes découle toutefois aussi d'un autre élément, lié aussi aux intuitions entrepreneuriales des imprimeurs : l'influence de l'iconographie française et anglo-allemande. Dans les instituts de conservation italiens consultés pour la recherche, la présence de représentations étrangères est presque égale à celle de la production italienne. À cela s'ajoute, en outre, que beaucoup des images italiennes sont des traductions ou des réélaborations d'originaux étrangers, français pour la faction révolutionnaire et anglo-allemande pour la faction contre-révolutionnaire. Une influence étrangère si importante sur l'iconographie italienne atténue son rôle d'indépendance en la reléguant, pour une bonne partie de sa production, à un espace de réélaboration et de soumission d'autres zones européennes. La représentation de scènes historiques et de caricatures, par exemple, est fortement liée aux productions étrangères, à l'exception de la production satirique concernant les masques de la « Commedia dell'Arte », qui constitue une poche de nouveauté dans le contexte européen. Comme cette dernière, malgré ce qui a été dit jusqu'à présent, il existe des partitions du corpus dans lesquelles on peut bien distinguer une recherche d'autonomie finalisée à la construction culturelle d'une idée d'Italie. En effet, la plupart de ces images sont de nature allégorique, on y note la tentative d'homogénéisation des instances locales vers une seule ligne nationale et, à moins qu'elle ne soit spécialement indiquée, il est impossible, ou très complexe, définir la provenance d'une vignette, qu'elle provienne des territoires vénitiens, romains, lombards ou napolitains. Le processus de calcification d'une communauté italienne idéale a donc dans la production allégorique un pilier fondamental, comme l'ont en effet démontré les études de

Banti pour le XIX^{ème} siècle⁴⁶⁰. Cependant, dans ce discours, en ce qui concerne l'iconographie de la fin du XVIII^{ème} siècle, un passage tout aussi important et trouvé dans la recherche est la propédeutique de l'identification de l'idéal de l'ennemi – d'une part les Autrichiens et d'autres usurpateurs du pouvoir, d'autre part les démocrates, ou plus simplement les Français – pour la conceptualisation de l'identité nationale italienne.

Le choc culturel place donc la « guerre des estampes » en dehors des dynamiques de l'Ancien régime, entraînant sur un champ de bataille inédit même l'iconographie contre-révolutionnaire. La transformation soudaine et structurelle de la production et de la circulation d'images politiques à une première analyse conduirait à identifier dans la Révolution une rupture nette en ce qui concerne les développements artistiques. Pourtant, beaucoup de la production reste fortement liée aux structures culturelles de l'Ancien Régime – la pédagogie des fêtes, les rappels allégoriques et les références à la Comédie de l'Art – et cela atténue l'étiquette de nouveauté face au rôle trop souvent négligé du commerce des estampes. En conclusion, en voulant historiser la production de ces années-là, il faut affirmer qu'en ce qui concerne les thèmes et les rappels culturels, elle reproduit des éléments et des arguments d'époque moderne, tandis que les modalités selon lesquelles les images politiques circulent en grande partie sur le territoire et participent plus efficacement au quotidien prennent un aspect nouveau. Pour cette raison, il est possible de construire un pont avec les années suivantes et l'âge de la Révolution dans le sens « hobsbawmien », il est possible d'affirmer que la fin du XVIII^{ème} siècle constitua, en Italie comme en Europe, un laboratoire iconographique.

⁴⁶⁰ A. M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2011 (1^a ed. 2000).

En fin de compte, les pistes retenues pour l'élaboration de la thèse posent une série d'autres questions qui n'ont pas été traitées pendant la recherche. Sur tous celui de la figure des artistes participant à cette production, dont l'engagement en faveur ou contre les régimes républicains en définit les fortunes personnelles, économiques et existentielles. Leurs vies – en particulier des individus moins connus – sont en fait la source à suivre pour reconstruire concrètement l'univers productif sous-tendu à l'iconographie politique, si souvent oublié par les historiens comme par l'Histoire. Un deuxième aspect est celui de la réception ou de l'assimilation de ces traces, c'est-à-dire de leur influence effective sur les observateurs. Ou encore, si ces documents ont eu une valeur politique également pour les individus des décennies suivantes et donc, s'il est possible de conceptualiser une généalogie de la communication politique pour des images dont l'arc chronologique ne se limite pas à des portions de l'âge de la Révolution ou de l'âge du « Risorgimento » et dont le champ d'études ne se limite pas aux directives entre la Grande Nation et les républiques sœurs ou les régimes contre-révolutionnaires, en adoptant au contraire une perspective horizontale.

Lista illustrazioni

Figura 1 – G. Zatta, *Prospetto dell'Assemblea Nazionale di Francia*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. G. 4-17

Figura 2 – Anonimo, *Pianta e Prospetto della Bastiglia*, Bibliothèque Nationale de France, Département Estampes et photographie, RESERVE QB-370 (9)-FT 4

Figura 3 – J.-L. Prieur, *Arrestation de Louis Capet à Varennes*, Musée Carnavalet de Paris, G.28380

Figura 4 – G. Cagnoni, *Ultimo saluto di Luigi XVI alla famiglia*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. p. 2-20

Figura 5 – G. Gaiani, *Il Martirio di Luigi XVI Re di Francia*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. p. 2-27

Figura 6 – Anonimo, *Rapresentazione della Machina o sia Quillotina*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. p. 2-10.

Figura 7 – Anonimo, *Il Delfino tolto a sua Madre*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. p. 2-32.

Figura 8 – Anonimo, *Prospetto battaglia di Cagliari*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, Busta J 38

Figura 9 – Anonimo, *La neutralità di Pio VI salva un Legno francese*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. p. 2-53

Figura 10 – Anonimo, *Assassinat de Bassville à Rome le 13 Janvier 1793*,
Bibliothèque Nationale de France, Dép. Estampes et photographie,
RESERVE QB-370 (20)-FT 4

Figura 11 – Anonimo, *La Morte di Basville proceduta da una violenta
insurrezione dei Romani*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli
di Milano, A.S., Cart. P. 2-18.

Figura 12 – F. Giani, *Giani e amici nella casa di Brisighella*, Biblioteca
Comunale Saffi di Forlì, Fondo Piancastelli, n. 207

Figura 13 – F. Lapegna, *Saverio Salfi legge il Timoleone di Alfieri*, Museo
Nazionale San Martino di Napoli, inv. n. 19427

Figura 14 – Anonimo, *I fanatici giacobini in Vorms costretti a sradicare il
loro albero della Libertà*, in Biblioteca della Società Napoletana di
Storia Patria, *Libro di Memoria di un buon cittadino I*, tav. 4

Figura 15 – Anonimo, *I Realisti nella Vandea*, in Biblioteca della Società
Napoletana di Storia Patria, *Libro di Memoria di un buon cittadino I*,
tav. 13

Figura 16 – Anonimo, *Il popolo nelle province sedotto dagli emissari dei
Giacobini*, in Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, *Libro
di Memoria di un buon cittadino I*, tav. 8

Figura 17 – Anonimo, *I Francesi s'impossessano dei passi del Piemonte*, in
Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, *Libro di Memoria
di un buon cittadino I*, tav. 12

Figura 18 – Anonimo, *Nobile condotta del popolo Inglese in udire nel Teatro
l'annuncio della morte di Luigi XVI*, in Biblioteca della Società
Napoletana di Storia Patria, *Libro di Memoria di un buon cittadino II*,
Tav. 4

Figura 19 – Anonimo, *Patriotismo di alcuni artisti nella presa di Francoforte al Meno nel 1792*, in Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, *Libro di Memoria di un buon cittadino*, Tav. 6

Figura 20 – Anonimo, *Noi siamo Romani, noi non uccidiamo Femine*, in Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, *Libro di Memoria di un buon cittadino*, Tav. 7

Figura 21 – Anonimo, *Le deliberazioni in senato dei moderni legislatori della Francia*, in Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, *Libro di Memoria di un buon cittadino II*, Tav. 1

Figura 22 – Anonimo, *Scelleratezze esecrande a Lione*, in Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, *Libro di Memoria di un buon cittadino II*, Tav. 8

Figura 23 – Anonimo, *L'antico duomo in Strasburgo divenuto tempio della nuova filosofia francese*, in Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, *Libro di Memoria di un buon cittadino II*, Tav. 12

Figura 24 – J. Duplessi Bertaux, *Passage du Pont de Lodi*, Tableaux historiques des campagnes d'Italie, Tav. 4

Figura 25 – dettaglio fig. 24

Figura 26 – J. Duplessi-Bertaux, *Bataille d'Arcole*, Tableaux historiques des campagnes d'Italie, Tav. 12

Figura 27 – dettaglio fig. 25

Figura 28 – J. Duplessi-Bertaux, *Entrée des français dans Milan*, Tableaux historiques des campagnes d'Italie, Tav. 5

Figura 29 – J.-J. Coigny, *Révolte de Pavie*, Tableaux historiques des campagnes d'Italie, Tav. 6

- Figura 30* – G. P. Bagetti, *Vue du bourg de Casal-Pusterlengo*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, Vol. EE 29, tav. 32
- Figura 31* – G. P. Bagetti, *Vue du pont de Lodi*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, Vol. EE 29, tav. 34
- Figura 32* – C. Lasinio, *Assedio di Mantova*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A.S., Cart. m. 10-27
- Figura 33* – Anonimo, *Vista di Mantova dal Ponte di S. Giorgio*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. m. 10-39
- Figura 34* – G. Petrini, *Incontro di Papa Pio VI con i reali di Napoli*, Museo Nazionale San Martino di Napoli, inv. 00324378.
- Figura 35* – G. Petrini, *Ordine del Direttorio a Pio VI*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Albo H 8
- Figura 36* – P. Bonato, *Visita dei reali di Sardegna a Pio VI*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A.S., Albo H 8
- Figura 37* – G. Petrini, *Arresto di Pio VI*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Albo H 8
- Figura 38* – G. Petrini, *Passaggio del San Bernardo di Pio VI*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Albo H 8
- Figura 39* – G. Petrini, *Funerale di Pio VI a Valenza*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Albo H 8
- Figura 40* – Anonimo, *Pignatelli parla ai napoletani*, Museo Nazionale San Martino di Napoli, in *Memoria degli avvenimenti popolari seguiti in Napoli*, Tav. 1.

Figura 41 – Anonimo, *La folla requisisce Giuseppe Zurlo*, Museo Nazionale San Martino di Napoli, *Memoria degli avvenimenti popolari seguiti in Napoli*, Tav. 4

Figura 42 – Anonimo, *Battaglia del ponte della Maddalena*, Museo Nazionale San Martino di Napoli, *Memoria degli avvenimenti popolari seguiti in Napoli*, Tav. 6.

Figura 43 – Anonimo, *Ballo dei patrioti*, Museo Nazionale San Martino di Napoli, *Memoria degli avvenimenti popolari seguiti in Napoli*, Tav. 8.

Figura 44 – Anonimo, *Il passaggio Championnet attraverso Port'Alba*, Museo Nazionale San Martino di Napoli, *Memoria degli avvenimenti popolari seguiti in Napoli*, Tav. 9.

Figura 45 – G. B. Cecchi, *Combattimento sulla piazza del Duomo di Arezzo*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart, m. 12-31.

Figura 46 – C. Lasinio, *Incendio emblemi repubblicani a Firenze*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. m. 12-40

Figura 47 – J. Duplessi-Bertaux, *Bataille de Marengo*, Tableaux historiques des campagnes d'Italie, Tav. 23

Figura 48 – dettaglio fig. 47

§

Figura 49 – Anonimo, *Allegoria di Bonaparte protettore della Democrazia*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. M 10-61

Figura 50 – Anonimo, *Allegoria libertà svelata*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A.S., Cart. m. 10-62.

- Figura 51* – Anonimo, *Allegoria vittorie 1796*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. m. 10-61.
- Figura 52* – Anonimo, *Allegoria leone veneziano sconfitto dal gallo francese*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. m. 2-72
- Figura 53* – G. Zancon, *Allegoria Venezia ammaestrata dalla Libertà*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. m. 2-70.
- Figura 54* – Anonimo, *Allegoria Oligarchia che si trasforma in Democrazia*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, n.c.
- Figura 55* – Anderloni, *Allegoria Libertà di Bergamo*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. m. 13-2
- Figura 56* – Anonimo, *Funerale di Mantova*, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, Sezione iconografica, Vedute, Ved1a/5.
- Figura 57* – Anonimo, *Il disordine e la confusione dei Pantaloni in Venezia*, Biblioteca Hertziana di Roma, Inv. 1558, bhim00025411.
- Figura 58* – G. Zancon, *Allegoria di Pantalone che chiede elemosina alla libertà*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, n. c.
- Figura 59* – F. Rosaspina, *Allegoria Italia predata dalla libertà*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. g. 4-34.
- Figura 60* – Allegoria G. Piattoli, *Allegoria della giustizia toglie il mondo dalle mani dei francesi*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. m. 13-28
- Figura 61* – G. Gandolfi, *Le potenze confederate contro Napoleone*, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi di Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi di Firenze, GUF 20967

Figura 62 – Anonimo, *La democrazia al rogo*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. m. 13-8.

Figura 63 – Anonimo, *La potenza divina riflessa dalle potenze alleate distrugge le repubbliche fondate di Francia*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. m. 13-11.

Figura 64 – V. Seganti, *Allegoria sconfitta della libertà*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. m. 12-42

Figura 65 – Anonimo, *Il vero miracolo di Sant'Antonio*, Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, n. c.

Figura 66 – Anonimo, *Ex-voto allegorico della Croce*, Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, n. c.

Figura 67 – Grafico *Tipo di allegoria*

Figura 68 – Grafico *Copricapo*

Figura 69 – Tabella *Attributi presenti nelle allegorie*

Figura 70 – Grafico *Luoghi di produzione*

§

Figura 71 – Anonimo, *L'aristocratico stordito*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. m. 11-6

Figura 72 – Anonimo, *L'imbianchino di Bologna*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. m. 11-41

Figura 73 – Anonimo, *Il purgante di Mestre*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. m. 11-40

Figura 74 – Anonimo, *Tributo all'Aristocrazia*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. m. 11-36

- Figura 75* – Anonimo, *Tributo alla Aristocrazia*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, Cart. m. 11-35
- Figura 76* – Anonimo, *Allegoria leone veneziano sconfitto dal gallo francese*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. m. 2-72
- Figura 77* – G. Zancon, *Il leone di San Marco esiliato da Venezia*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. m. 11-31
- Figura 78* – Anonimo, *Libertà*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. m. 10-63
- Figura 79* – Anonimo, *Eguaglianza*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. m. 10-64
- Figura 80* – Anonimo, *Le mauvais maitre devient Serviteur*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. m. 11-38
- Figura 81* – G. Zancon, *Allegoria di Pantalone che chiede elemosina alla libertà*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, n. c.
- Figura 82* – Anonimo, *Il disordine e la confusione dei Pantaloni in Venezia*, Biblioteca Hertziana di Roma, Inv. 1558, bhim00025411
- Figura 83* – Anonimo, *Arlecchino e Brighella portatori della nuova di Bergamo ai Pantaloni Veneziani*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, n. c.
- Figura 84* – Anonimo, *Il faut danser*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. m. 11-37
- Figura 85* – Anonimo, *Maschere italiane intorno all'albero della libertà*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. m. 13-22

- Figura 86* – G. Tiepolo, *Pulcinella abbattono l'albero della libertà*, in *Divertimento per li ragazzi*, tav. 40.
- Figura 87* – Anonimo, *Confronto fra la tavola francese e inglese*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S. Cart. m. 13-4
- Figura 88* – Anonimo, *Ballo della Libertà*, in *La Rigenerazione dell'Olanda*, tav. 1
- Figura 89* – Anonimo, *Il comitato di Salute Pubblica*, in *Rigenerazione dell'Olanda*, tav. 8
- Figura 90* – Anonimo, *Il comitato dello scartare*, in *Rigenerazione dell'Olanda*, tav. 16
- Figura 91* – Anonimo, *Il comitato de poveri*, in *Rigenerazione dell'Olanda*, tav. 11
- Figura 92* – Anonimo, *Il comitato di confederazione*, in *Rigenerazione dell'Olanda*, tav. 17
- Figura 93* – Anonimo, *Ingordigia dei Francesi*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. m. 12-43
- Figura 94* – Anonimo, *Indigestione dei Commissari Francesi*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S. Cart. m. 13-35.
- Figura 95* – Anonimo, *L'armamento dei Lazzaroni*, in Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, *Neapel und die Lazzaroni*
- Figura 96* – Anonimo, *Spavento dei giacobini romani*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. m. 13-37
- Figura 97* – Anonimo, *Il Democratico stordito e disperato*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. m. 12-67.

- Figura 98* – Anonimo, *La filosofante libertà*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S. Cart. m. 9-42
- Figura 99* – Anonimo, *La statua della Democrazia si sta sciogliendo*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. m. 12-64
- Figura 100* – Anonimo, *Giacobini in viaggio per la bocca del diavolo*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. m. 12-65
- Figura 101* – Anonimo, *Uccisione del mostro giacobino*, Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, n. c.
- Figura 102* – Anonimo, *Pene dei giacobini agli inferi*, Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, n. c.
- Figura 103* – Anonimo, *Nascita della democrazia*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, Albo D48, tav. 8
- Figura 104* – Anonimo, *Spacciatori di libertà*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, Albo D48, tav. 3
- Figura 105* – *Il pranzo patriottico*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, Albo D48, tav. 12
- Figura 106* – Anonimo, *La Repubblica cadente*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, Albo D48, tav. 9
- Figura 107* – Anonimo, *La Dea Repubblica abbruciata*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, Albo D48, tav. 13
- Figura 108* – Anonimo, *Il risorgimento dell'antico governo e della Religione*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, Albo D48, tav. 14
- Figura 109* – Anonimo, *I democratici cacciati anche da Plutone*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. m. 13-14

Figura 110 – Anonimo, *La Felicità e la Giustizia fecondano sul suolo francese i gigli seminati dalla Concordia Militare*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. m. 13-14

§

Figura 111 – J. Duplessi-Bertaux, *Entrée des français dans Milan*, Tableaux historiques des campagnes d'Italie, Tav. 5

Figura 112 – D. Aspari, *Veduta esterna di Porta Romana*, Wikipedia

Figura 113 – Anonimo, *Entrata dei francesi a Napoli*, Archivio del Museo del Risorgimento di Roma, n. c.

Figura 114 – A. Volpini, *Ingresso delle truppe francesi in Firenze*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A.S., Cart. m. 12-8

Figura 115 – A. Volpini, *Ingresso delle truppe volterrane in Livorno*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A.S., Cart. m. 12-41

Figura 116 – Anonimo, *Ingresso Ferdinando IV a Napoli*, Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria, n. c.

Figura 117 – N. Mellini, *Rogo dei Titoli Aristocratici*, Biblioteca Museo Civico di Padova, G.26014

Figura 118 – Anonimo, *Eliminazione del Leone da Piazza San Marco*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A.S., Cart. M. 11-28

Figura 119 – Anonimo, *È onorato Arlecchino*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A.S., Cart. M., 14-54

Figura 120 – Anonimo, *Albero della libertà del Cittadino Ranza*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A.S., Cart. m. 10-65

Figura 121 – Anonimo, *Festa Civica dell'Albero della Libertà a Venezia*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A.S., Cart. M. 11-25

Figura 122 – S. Della Gatta, *Veduta di Santa Lucia (Largo di Palazzo) e San Martino*, Wikipedia

Figura 123 – P. Bargigli, *Monumento a Duphot*, Museo Napoleonico di Roma, MN 703

Figura 124 – G. Ceracchi, *Disegno Monumento a Duphot*, Museo Napoleonico di Roma, MN 724

Figura 125 – P. Bargigli, *Monumento funebre Duphot*, Museo Napoleonico di Roma, MN 3307

Figura 126 – S. Ittar, *Arco eretto per la Festa delle Federazione a Ponte Sant'Angelo*, Museo Napoleonico di Roma, MN 3320

Figura 127 – S. Ittar, *Festa della Federazione in piazza San Pietro*, Museo Napoleonico di Roma, MN 734

Figura 128 – H. de Superville, *Festa della Rigenerazione al Foro Romano*, Museo Napoleonico di Roma, MN 3311

§

Figura 129 – J. Duplessi Bertaux, *Passage du Pont de Lodi*, Tableaux historiques des campagnes d'Italie, Tav. 4

Figura 130 – dettaglio fig. 128

Figura 131 – G. P. Bagetti, *Battaglia del Ponte di Lodi*, Wikipedia

Figura 132 – Bacler d'Albe, *La Bataille de Lodi*, Wikipedia

Figura 133 – J. Duplessi-Bertaux, *Entrée des français dans Milan*, Tableaux historiques des campagnes d'Italie, tav. 5

Figura 134 – J. Duplessi-Bertaux, *Bataille d'Arcole*, Tableaux historiques des campagnes d'Italie, Tav. 12

Figura 135 – dettaglio fig. 134

Figura 136 – A.-J. Gros, *Bonaparte au pont d'Arcole*, Wikipedia

Figura 137 – C. Thévenin, *Augereau au pont d'Arcole*, Wikipedia

Figura 138 – Anonimo, *Allegoria libertà svelata*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A.S., Cart. m. 10-62

Figura 139 – Anonimo, *Allegoria vittorie 1796*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. m. 10-61

Figura 140 – Anonimo *Les Miracles d'autrefois. Les Miracles d'aujourd'hui*, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des estampes, inv. Ab1

Figura 141 – Anonimo, *Vista di Mantova dal Ponte di S. Giorgio*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. m. 10-39

Figura 142 – J. Duplessi-Bertaux, *Bataille de Marengo*, Tableaux historiques des campagnes d'Italie, Tav. 23

Figura 143 – dettaglio fig. 142

Figura 144 – Anonimo, *Chi pagherà?*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. m. 11-62.

Figura 145 – Anonimo, *Nascita di Bonaparte*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, Albo D47, tav. 4

Figura 146 – Anonimo, *Giacobini in viaggio per la bocca del diavolo*, Civica Raccolta di Stampe Achille Bertarelli di Milano, A. S., Cart. m. 12-65

Fonti a stampa, d'archivio e giornali

ANONIMO, *Il libro in memoria di un buon cittadino in opposizione ai principj rivoluzionarij della Francia*, 2 voll., Napoli, 1795-1796.

ANONIMO, *Neapel und die Lazzaroni. Ein charakteristisches Gemälde für Liebhaber der Zeitgeschichte*, Frankfurt-Leipzig, 1799.

Bonaparte à Faipoult, Correspondance inédite, officielle et confidentielle de Napoléon Bonaparte, Italie. t. I, Paris, Panckoucke, 1809.

BONDACCA Giovan Battista, *Lo stemma della Repubblica romana restituito al primiero lustro*, Roma, Lazzarini, 1798.

BOYER DE NÎMES, *Histoire des caricatures de la révolte des Français*, Paris, 1792.

Collection complete des tableaux historiques de la revolution francaise, composee de cent douze numeros, en trois volumes: le premier, contenant les titres, frontispice, introduction, neuf gravures et neuf discours preliminaires, ... le second, contenant les titre, frontispice, et le numeros trente-cinquieme juspu'au soixante-douzieme, composees des discours et gravures soixante-neuvieme a cent quarante-quatrieme, ... le troisieme, contenant les titre et frontispice, representant les droits de l'homme, les cinq constitutions qui ont regi la France depuis 1791, 3 voll., Paris, Auber, 1804.

Correspondance inedite de Napoléon Ier – 1795, URL : <https://www.napoleon-histoire.com/correspondance-de-napoleon-ier-1795/>, Ult. Acc., 27/02/1993.

DELECLUZE Étienne-Jean, *Louis David son école et son temps*, Parigi, Didier libraire-éditeur, 1855.

DELESTRE Jean Baptiste, *Gros et ses ouvrages. Ou mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste*, Parigi, Labitte libraire-éditeur, 1845.

DE SAINT-QUENTIN Henri Martin, *Voyage d'Italie, par Lyon, Turin, Milan, Bologne, Florence, Rome, Naples, 1778-1779*, Parigi, BNF, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 3822.

Discours prononcé par Garat en présentant l'hommage des Tableaux historiques des campagnes et révolutions d'Italie pendant les ans 4, 5, 6 et 7 de l'ère républicaine. Séance du 9 prairial an 7, Paris, Imprimerie National, 1798.

DUMAS Alexandre, *I Borboni di Napoli. Documenti in appoggio dei primi quattro volumi, 1734-1800*, Napoli, 1862.

Essai Historique et Patriotique sur les arbres de la Liberté par Gregoire, membre de la Convention nationale, Parigi, Desenne librairie, s.d.

FOSCOLO Ugo, *A Napoleone liberatore*, Bologna, maggio 1797.

ID., , *Le Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Rome, Newton Compton, 1933 [1^a ed. Milano, 1802].

Gazette Nationale ou Le Moniteur Universel

GIANI Felice, *Album di viaggio da Faenza a Marradi*, Forlì, 1794.

Il Monitore napoletano 1799, a cura di Mario Battaglini, Napoli, Guida, 1999.

Il Repubblicano piemontese

La Clef du Cabinet des souverains

La Rivoluzione Napoletana del 1799. Illustrata con ritratti, vedute, autografi ed altri documenti figurativi e grafici del tempo, a cura di G. Ceci ,B. Croce, M. D’Ayala, S. Di Giacomo, Napoli, Ditta A. Morano e figli, 1899.

Manuscrit venu de Sainte-Hélène d'une manière inconnue, Paris, Gallimard, 1974 [1^a ed. Londra, 1817].

Monitore di Roma

PALERMO Emanuele, *Colpo d’occhio su la condotta de’ Patrioti durante la Repubblica Napoletana nell’anno 1799, e sopra quella di Ferdinando IV, tanto prima di essersi ritirato in Sicilia, durante il periodo di quella mal concegnata Repubblica, quanto dopo aver recuperato il suo Regno: descritto da E. P. da servire per intelligenza di coloro che leggeranno la storia di quella rivoluzione*, Napoli, 1804-1849.

Piano di pubbliche feste nazionali della Rep. Romana. Presentato all’Istituto nazionale dalla commissione incaricata a proporlo, Roma, presso il cittadino Vincenzo Poggioli stampatore dell’Istituto nazionale, 1798.

RANZA Giovanni Antonio, *L’Amico del Popolo*.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Lettre à M d’Alembert*, in *Œuvres Complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1995, p. 585.

RUFFO Vincenzo, *Saggio sull’abbellimento di cui è capace la città di Napoli*, Napoli, 1789.

Schede Vesme. L’arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo, Torino, Società piemontese di archeologia e belle arti, 1963.

Tableaux historiques des campagnes d’Italie, depuis l’an 4. jusqu’a la bataille de Marengo; suivis du précis des operations de l’armee d’Orient, des detailssur les ceremonies du sacre, des bulletins officiels de la Grande

Armee et de l'Armee d'Italie dans tout le cours de la derniere guerre d'Allemagne, jusqu'ala paix de Presbourg. Les vues ont ete pour la plupart prises sur les lieux memes, et les estampes sont gravees d'apres les dessins originaux de Carle Vernet, Paris, Auber, 1806.

-

Archives Nationales Paris, *Comité d'Instruction publique de la Legislative et de la Convention*, Dossier 4, Secrétariat, F/17/1027

Archivio di Stato di Milano, *Fondo Autografi, architetti, ingegneri*, cart. 74.

Archivio di Stato di Milano, *Fondo Atti di Governo – Studi Parte Antica*, bb. 197-198.

Archivio di Stato di Napoli, *Ministero degli affari interni*, Inventario I, b. 970, fasc. 11

Archivio di Stato di Roma, *Leggi degli Stati Preunitari*, f. 23,

Archivio di Stato di Roma, *Collezione di carte pubbliche, proclami, editti, ragionamenti ed altre produzioni tendenti a consolidare la rigenerata repubblica romana*, Roma, per il cittadino Luigi Perego Salvioni, 1798, 1799

Archivio di Stato di Roma, *Collezione di carte pubbliche, proclami, editti, ragionamenti ed altre produzioni tendenti a consolidare la rigenerata repubblica romana*, Vol. I-III

Archivio di Stato di Torino, *Cerimoniali*, Cariche di Corte, Mazzo 1 d'addizione

Museo Napoleonico di Roma, *MN 2119-2120*

Bibliografia

- 1796-1797. *Da Montenotte a Campofornio: la rapida marcia di Napoleone Bonaparte*, catalogo della mostra tenuta al Museo Napoleonico di Roma, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1997.
- ADDEO Girolamo, *L'Albero della libertà nella repubblica napoletana del 1799*, Napoli, Loffredo Editore, 1997.
- AGULHON Maurice, *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979.
- ANDERSON Patricia J., *The printed image and the transformation of popular culture 1790-1860*, Oxford, Clarendon Press, 1991.
- ARMANDO David, DONATO Maria Pia, CATTANEO Massimo, *Una rivoluzione difficile. La Repubblica romana del 1798-1799*, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2000.
- ASSALI Jean-Charles, *Napoléon et l'Antiquité*, in «Souvenir napoléonien», 333, 1984, pp. 2-23.
- ASTRUA P., *Giuseppe Pietro Bagetti "disegnatore di vedute" e "peintre paysagiste"*, in *Giuseppe Pietro Bagetti pittore di battaglie. Vues des campagnes des français en Italie (1789-1796): i disegni delle campagne napoleoniche della GAM di Torino*, Torino, GAM, 2000.
- Atlante storico dell'Italia rivoluzionaria e napoleonica*, a cura di Maria Pia Donato, David Armando, Massimo Cattaneo, Jean-François Chauvard, Roma, École française de Rome, 2013

- AULARD Alphonse, *Paris pendant la réaction thermidorienne et sous le Directoire. Recueil de documents pour l'histoire de l'esprit public à Paris*, 5 voll., Paris, L. Cerf, 1898-1902.
- BADET Claude, *La figure de Prométhée dans l'œuvre de Jacques Réattu*, in *La Révolution française au carrefour de recherches*, cit., pp. 349-354.
- BANTI Alberto Mario, BIZZOCCHI Roberto, a cura di, *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, Roma, Carocci, 2010 [1^a ed. 2002].
- Id., *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2011 [1^a ed. 2000].
- BATTAGLINI Mario, a cura di, *Il Monitore napoletano del 1799*, Napoli, Guida, 1999.
- BAUMAN Zygmunt, *Paura liquida*, , Roma-Bari, Laterza, 2006.
- BAZZANO Nicoletta, *Donna Italia. Storia di un'allegoria dall'antichità ai giorni nostri*, Costabissare, Colla, 2011.
- BELARDELLI Giovanni, a cura di, *L'Italia immaginata. Iconografia di una nazione*, Venezia, Marsilio Editori, 2020.
- BENJAMIN Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966 [1^a ed. or. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt an Main, Suhrkamp, 1963].
- BENOIT Christian, *Baclair d'Albe, la passion du dessin au service de Bonaparte*, in *La Liberté en Italie vue par les artistes du depot de la guerre : 1796-1797 : dessins et aquarelles de la collection du Ministre de la Defense*, Catalogo della mostra tenuta allo Chateau de Vincennes, Parigi, Service historique de l'armee de terre, 1996.

- BERNUCCI Annamaria, PASINI Pier Giorgio, *Francesco Rosaspina “incisor celebre”*, Milano, Silvana Editoriale, 1995.
- BERTARELLI Achille, *Iconografia napoleonica, 1796-1799 : ritratti di Bonaparte incisi in Italia ed all'estero da originali italiani*, Milano, Tip. Umberto Allegretti, 1903.
- ID., PRIOR Henry, *Il biglietto da visita italiano*, Bergamo, Istituto di Arti Grafiche, 1911.
- BOLVING Alex, Lindley Philip, a cura di, *History and images. Towards a new iconology*, Turnhout, Brepols, 2003.
- BONICATTI Maurizio, *Il problema dei rapporti fra Domenico e Giovanbattista Tiepolo*, in *Atti del Congresso internazionale di studi sul Tiepolo*, Milano, Electa, 1971
- BORDES Philippe, *L'art et la Révolution française : travaux récents*, in «Annales historiques de la Révolution française», n° 247, 1982, pp. 158-160.
- ID., REGIS Michel, a cura di, *Aux Armes Aux Arts ! Les Arts de la Révolutions, 1789-1799*, Paris, A. Biro, 1988.
- BOSSENO Christian-Marc, *Iconographie des fêtes révolutionnaires italiennes 1796-1799*, in M. Vovelle, a cura di, *Les images de la Révolution française*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1988, p. 193-198.
- ID., DHOYEN Christophe, VOVELLE Michel, *Immagini della libertà. L'Italia in rivoluzione, 1789-1799*, Roma, Editori Riuniti, 1988.
- ID., *La guerre des estampes. Circulation des images et des thèmes iconographiques dans l'Italie des années 1789-1799*, in «Mélanges de l'école française de Rome», 102-2, 1990, pp. 367-400.

- ID., «*Les Signes extérieurs*»: *diffusion, réception et image de la culture révolutionnaire française dans l'Italie du Triennio : (1796-1799)*, tesi di dottorato inedita diretta da Michel Vovelle, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 1995.
- ID., «*Je me vis dans l'histoire* » : *Bonaparte de Lodi à Arcole, généalogie d'une image de légende*, in «*Annales historiques de la Révolution française*», 313, 1998, pp. 449-465.
- BOURDIN Philippe, DE BAECQUE Antoine, DUPRAT Annie, DUPUY Pascal, *Michel Vovelle, passeur de culture: images et représentations*, in «*Annales Historiques de la Révolution française*», n° 404, 2021, pp. 73-86.
- BOURGIN Georges, *L'assassinat de Bassville et l'opinion romaine en 1793*, in «*Mélanges de l'école française de Rome*», 33, 1913, pp. 365-478.
- BOUVIER Felix, *Bonaparte en Italie, 1796*, Paris, Librairie Léopold Cerf, 1899.
- BRAIDA Lodovica, *L'autore assente. L'anonimato nell'editoria italiana del Settecento*, Bari, Roma, Laterza, 2019.
- BRIGGS Asa, BURKE Peter, *Storia sociale dei media : da Gutenberg a Internet*, Bologna, Il Mulino, 2010 [1^a ed. 2002].
- BRUNNER Isabelle, *La collection du Ministre de la Défense*, in *La Liberte en Italie vue par les artistes du depot de la guerre: 1796-1797 : dessins et aquarelles de la collection du Ministre de la Defense*, Catalogo della mostra tenuta allo Chateau de Vincennes, Parigi, Service historique de l'armee de terre, 1996.
- BUCLON Romain, *Napoléon et Milan: mise en scène, réception et délégation du pouvoir napoléonien (1796-1814)*, Tesi di dottorato diretta da Gilles

- Bertrand e Luigi Mascilli Migliorini, Université de Grenoble e Università degli studi di Napoli « L'Orientale », 2014.
- BURKE Peter, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2017 [1^a ed. it. Roma, Carocci, 2002].
- BURSTIN Haim, *Le protagonisme comme facteur d'amplification de l'événement : le cas de la Révolution française*, in *L'Événement*, Aix-en-Provence, PUUA, 1986, pp. 65-74.
- ID., *Rivoluzionari : antropologia politica della Rivoluzione francese*, Roma-Bari, Laterza, 2016.
- BURTON J. K., *Napoléon and Clio: historical writing, teaching and thinking, during the first Empire*, Burton, Carolina Academic Press, 1979.
- BUSCEMI Francesca, *L'Atene antica di Sebastiano Ittar: un architetto di Lord Elgin tra Sicilia, Malta e Grecia*, Officina di Studi Medievali, Palermo 2008.
- BUSCEMI Francesco, *Révolution /révolutions : l'Italie et la mémoire de 1789*, in « La Révolution française », 4, 2013, [online], URL : <http://lrf.revues.org/881>., Ult. Acc. 10/09/2021.
- CAFFIERO Marina, *La Repubblica nella città del papa. Roma 1798*, Roma, Donzelli 2005.
- EAD., MERLOTTI Andrea, RAO Anna Maria, a cura di, *La città del Settecento. Saperi e forme di rappresentazione*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2014.
- Carlo Botta e il periodo giacobino in Piemonte*, mostra di iconografia, documenti, manoscritti e libri a stampa, Torino, 1989-1990, a cura di Luca Badini Confalonieri, Roma, Ministero per i beni culturali e

ambientali, Ufficio centrale per i beni librari e gli istituti culturali, Torino, Biblioteca nazionale universitaria, 1990.

CASTELNUOVO Enrico, ROSCI Marco, a cura di, *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna, 1773-1861*, Torino, Stamperia artistica nazionale, 1980.

ID., *Arte, industria, rivoluzioni. Temi di storia sociale dell'arte*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007 [1^a ed. Torino, Einaudi, 1985].

CATTANEO Massimo, *Gli occhi di Maria sulla rivoluzione: miracoli a Roma e nello Stato della Chiesa (1796-1797)*, Roma, Istituto nazionale di studi romani, 1995.

ID., *Eresia e libertinismo nella Roma di fine Settecento. Il caso Chinard-Rater*, in *Roma repubblicana 1798-99, 1849*, a cura di M. Caffiero, «Roma moderna e contemporanea», IX, 2001, pp. 149-192.

ID., *La sponda sbagliata del Tevere: mito e realtà di un'identità popolare tra antico regime e rivoluzione*, Napoli, Vivarium, 2004.

CLAUSEWITZ Karl, *La Campagne de 1796 en Italie*, Paris, Librairie militaire de L. Baudoin, 1899.

CHARTIER Roger, *La mano dell'autore, la mente dello stampatore. Cultura e scrittura nell'Europa moderna*, Roma, Carocci, 2015.

CILLESEN Wolfgang, “Holland herboren – Europa in nood”, *Die Hollandia regenerata des David WHess und ihre europäische Rezeption*, in A. Milano, a cura di, *Commercio delle stampe e diffusione delle immagini nei secoli XVIII e XIX*, Rovereto, Via della Terra, 2008, pp. 333-349

CIOFFI Rosanna, *Aspetti e problemi dell'attività artistica a Napoli in relazione alle vicende rivoluzionarie del 1799*, in *Scritti in onore di Raffaello Causa*, ESI Napoli 1988, pp. 359-366.

- CORBIN Alain, *Maurice Agulhon, Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880* [compte-rendu], in «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», 34, n° 6, 1979, pp. 1266-1268.
- COUSIN Bernard, *La Révolution donnée à voir*, in *La Révolution française au carrefour de recherches*, cit., pp. 325-338.
- CREAZZO PASTORELLI Ileana, *Acquerelli*, in *Da Sud. Le radici meridionali dell'Unità nazionale*, a cura di L. Mascilli Migliorini, A. Villari, catalogo della mostra omonima, Napoli, Palazzo Reale, 30 settembre 2011- 15 gennaio 2012, Milano, Silvana, 2011, scheda n. 2.4.
- CRISCUOLO Vittorio, *Napoleone*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- ID., *Ei Fu. La morte di Napoleone*, Bologna, Il Mulino, 2021.
- CRIVELLO Maryline, *Le légendaire télévisuel de Robespierre. De La caméra explore le temps au Bicentenaire (1964-1989)*, in *La Révolution française au carrefour de recherches*, cit., pp. 339-348.
- CROCE Benedetto, *Pulcinella o il personaggio del napoletano in commedia*, Roma, E. Loescher, 1899.
- DE BAEQUE Antoine, *La caricature révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988.
- DE CARBONNIERES Philippe, *Lesueur. Gouaches révolutionnaires. Collections du Musée Carnavalet*, Paris, Paris-Musées et éditions Nicolas Chaudun, 2005.
- ID., *Prieur. Les Tableaux historiques de la Révolution. Catalogue raisonné des dessins originaux*, Paris, Paris Musées et Éditions Nicolas Chaudun, 2006.

- ID., *Les gravures historiques de Janinet*, Paris, Paris Musées et Éditions Nicolas Chaudun, 2011.
- D'ELIA Costanza, *Il potere nell'immagine. Figure del dominio napoleonico fra centro e periferia dell'Impero*, in «Letteratura & Arte», 11, 2013, pp. 29-51.
- DE FRANCESCO, Antonino, *Storie dell'Italia rivoluzionaria e napoleonica (1796-1814)*, Milano, Mondadori, 2016.
- ID., *Tutti i volti di Marianna. Una storia delle storie della Rivoluzione francese*, Roma, Donzelli, 2019.
- DE MARTINO Ernesto, *Morte e pianto rituale dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975.
- DE VIVO Filippo, *Patrizi, informatori, barbieri. Politica e comunicazione a Venezia nella prima età moderna*, Milano, Feltrinelli, 2012.
- DHOYEN Christophe, *La caricature contre-révolutionnaire italienne*, in M. Vovelle, *Les images de la Révolution française*, cit., pp. 193-198.
- DI BARTOLOMEO Daniele, *Nelle vesti di Clio: L'uso politico della storia nella Rivoluzione francese (1787-1799)*, Roma, Viella, 2014.
- ID., *Feste e rivolte in età moderna: un bilancio storiografico*, in «Mediterranea. Ricerche storiche», n. 35, 2015, pp. 499-520.
- DONATO Maria Pia, *Alfabetismo*, in *Atlante storico dell'Italia rivoluzionaria e napoleonica*, a cura di Maria Pia Donato, David Armando, Massimo Cattaneo, Jean-François Chauvard, Roma, École française de Rome, 2013, pp. 216-217.

- DON FASTIDIO [Benedetto Croce], *L'architetto Carlo Vanvitelli nel 1799*, in « Napoli nobilissima. Rivista di topografia ed arte napoletana », vol. IX, fasc. IV, 1902.
- DOUSSET-SEIDEN Christine, *La Nations française et l'Antiquité à l'époque napoléonienne*, in «Anabases», 1, 2005, <http://journals.openedition.org/anabases/1288>, Ult. Acc. 27/07/2021.
- DUPRAT Annie, *Le roi décapité, essai sur les imaginaires politiques*, Paris, Cerf, 1992.
- EAD., *Le roi, la chasse et le parapluie ou comment l'historien fait parler les images*, in «Genèses», 27, 1997, pp. 109-123.
- EAD., *La construction de la mémoire par les gravures. Carle Vernet et les Tableaux historiques des campagnes d'Italie*, in J.P. Barbe e R. Bernecker, a cura di, *Les intellectuels européens et la campagne d'Italie, 1796–1798*, Münster, Nodus Publikationen, 1999, pp. 199-207.
- EAD., *Le regard d'un royaliste sur la Révolution : Jacques-Marie Boyer de Nîmes*, in «Annales historiques de la Révolution française», n° 337, 2004, pp. 21-39.
- EAD., *Iconographie historique: une approche nouvelle ?*, in J.-C. Martin, a cura di, *La Révolution à l'œuvre. Perspective actuelles dans l'histoire de la Révolution française*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005, pp. 293-304.
- Metodologia della ricerca nell'iconografia storica, in «Contemporanea», 9-4, 2006, pp. 732-737.
- EAD., *Images et histoire: outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, Paris, Belin, 2007.

- DUPUY Pascal, *L'Angleterre face à la Révolution : la Représentation de la France et des Français à travers la caricature, (1789-1802)*, tesi di dottorato inedita diretta da C. Mazauric, Université de Rouen, 1998.
- ID., *Face à la Révolution et l'Empire. Caricatures anglaises (1789-1815)*, Collections du Musée Carnavalet, Paris, co-édition Paris-Musées, Nicolas Chaudin et Musée Carnavalet, 2008.
- DWYER Philip G., *Napoleon Bonaparte as hero and saviour. Image, rhetoric and behaviour in the construction of a legend*, in «French History», 18-4, 2004, pp. 379-403.
- FRANCIS Henry S., *Six Drawings from the Life of Pulcinella by the Younger Tiepolo*, in «The Bulletin of the Cleveland Museum of Art», 26.4, 1939, pp. 46-49.
- FREEDBERG David, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 2009 [1^a ed. it. Einaudi 1993].
- FORMICA Marina, *La città e la Rivoluzione. Roma 1798-1799*, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento, 1994.
- EAD., LORENZETTI Luca, a cura di, *Il misogallo romano*, Roma, Bulzoni, 1999.
- FURET François, Richet Denis, *La Révolution française*, Paris, Fayard, 1973.
- GALLO Daniela, *Pouvoirs de l'Antique*, in *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres*, a cura di Jean-Claude Bonnet, Paris, Belin, 2004, pp. 317-329.
- GALLO Luciana, *The Architectural Career of Sebastiano Ittar (1768-1847) and his Association with Lord Elgin*. Ph.D thesis, University of London, 1999.

- GARBOLI Cesare, Baccheschi Edi, *L'opera completa di Guido Reni*, Milano, Rizzoli, 1971.
- GARCIA Patrick, *Le Bicentenaire de la Révolution française. Pratiques sociales d'une commémoration*, Paris, CNRS éditions, 2000.
- GASPERINI A., PAVAN M., *La battaglia del ponte di Lodi, in 1796-1797. Da Montenotte a Campoformio*, cit., pp. 111- 115.
- GEALT Adelheid, *Domenico Tiepolo: i disegni di Pulcinella*, Milano, Mondadori, 1986.
- EAD., SHAW James Byam, *Giandomenico Tiepolo: scene di vita quotidiana a Venezia e nella terraferma*, Venezia, Marsilio, 2005 [1^a ed. or. London, British Museum, 1986].
- GERVEREAU Laurent, *Voir, comprendre, analyser les images*, Paris, La Découverte & Syros, 1996.
- ID., *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2006.
- GINZBURG Carlo, *Da A. Warburg a E.H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, in Id., *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 29-106 [già in «Studi medievali», VII, 1966, pp. 1015-1065].
- ID., *Paura Reverenza Terrore. Cinque saggi di iconografia politica*, Milano, Adelphi, 2015.
- GIOANNINI Marco, *Le campagne d'Italia di Bonaparte attraverso i disegni di Bagetti: sguardo antiretorico e quotidianità strategica*, in *Giuseppe Pietro Bagetti pittore di battaglie*, cit., pp. 12-25.
- GOMBRICH Ernst H., *The Dream of Reason: Symbolism of the French Revolution*, in «The British Journal for Eighteenth Century Studies», II, n° 3, 1979, pp. 187-205.

- ID., *Immagini e parole*, a cura di L. Biasiori, Roma, Carocci, 2019.
- GREGORY Desmond, *The Ungovernable Rock: A History of the Anglo-Corsican Kingdom and Its Role in Britain's Mediterranean Strategy During the Revolutionary War, 1793-1797*, Fairleigh Dickinson University Press, 1985.
- GRUZINSKI Serge, *La guerre des images de Christophe Colomb à "Blade Runner" (1492-2019)*, Paris, Fayard, 1990.
- GUENIFFEY Patrice, *Le Dix-huit Brumaire. L'épilogue de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 2008.
- GUERCI Luciano, *Uno spettacolo mai più veduto nel mondo. La Rivoluzione francese come unicità e rovesciamento negli scrittori controrivoluzionari italiani (1789-1799)*, Torino, UTET, 2008.
- GUILHAUMOU Jacques, Monnier Raymonde, *Des notions en révolution : l'art social et la République*, in *La Révolution française au carrefour de recherches*, cit., pp. 235-247.
- HABERMAS Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied, Hermann Luchterhand Verlag, 1962.
- HANLEY Wayne, *The Genesis of Napoleonic Propaganda, 1769-1799*, New York, Columbia University Press, 2003.
- HARTOG Francis, *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*, Paris, Éd. du Seuil, 2003.
- HASKELL Francis, *Art and history: le legacy of Johan Huizinga*, in A. Bolving, P. Lindley, a cura di, *History and images. Towards a new iconology*, Turnhout, Brepols, 2003.

- HOBBSAWM Eric J., *The Age of Revolution: Europe, 1789-1848*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1962.
- HOFFMANN Paola, *Origine, funzione e tipologia del biglietto da visita*, in *L'arte di presentarsi. Il biglietto da visita a Roma nel Settecento*, Roma, Fratelli Palombi editori, 1985, pp. 13-17.
- HOULD Claudette, a cura di, *La Révolution par la gravure : les tableaux historiques de la Révolution française, une entreprise editoriale d'information, 1791-1817*, Vizille-Paris, Musée de la Révolution française et Reunion des musées nationaux, 2002.
- EAD., a cura di, *La Révolution par l'écriture : les Tableaux de la Revolution française, une entreprise editoriale d'information, 1791-1817*, Vizille-Paris, Musée de la Révolution française et Reunion des musées nationaux, 2005.
- EAD., a cura di, *La Révolution par le dessin : les dessins préparatoires aux gravures des Tableaux historiques de la Révolution française, 1789-1802*, Vizille-Paris, Musée de la Révolution française et Reunion des musées nationaux, 2008.
- HUIZINGA Johan H., *The Waning of the Middle Ages*, New York, Doubleday Anchor, 1954.
- HUNT Lynn, *Hercules and the Radical Image in the Frenc Revolution*, in «Representation» 2, 1983, pp. 95-117.
- EAD., *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*, Berkley-Los Angeles, University of California Press, 1984.
- EAD., *La storia culturale nell'età globale*, Pisa, ETS, 2010.
- INFELISE Mario, *Remondini: un editore del Settecento*, Milano, Electa, 1990.

- IRACE Erminia, *Costruzione dell'identità nazionale italiana*, in *L'Italia immaginata. Iconografia di una nazione*, a cura di G. Belardelli, Venezia, Marsilio Editori, 2020, pp. 111-129.
- Italia e Italie: immagini tra Rivoluzione e Restaurazione*, atti del Convegno di studi, Roma, 7-9 novembre 1996, a cura di Mariasilvia Tatti, Roma, Bulzoni, 1999.
- JOBERT Barthélémy, *Avant-propos. Les arts et la Révolution*, in «Annales Historiques de la Révolution française», 340, 2005, pp. 1-3.
- JOURDAIN Annie, *The image of the Gail during the French Revolution: Between Charlemagne and Ossian*, in *Celtism*, a cura di Terence Brown, Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi, 1996, pp. 183-206.
- EAD., *Napoléon héros, impérateur, mécène*, Paris, Aubier, 1998.
- EAD., *Les concours de l'An II. En quête d'un art républicain*, in *Révolution française au carrefour de recherches*, cit., pp. 263-278.
- KANDEL Erik R, *Arte e neuroscienze. Le due culture a confronto*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017.
- Knochel Aaron D., *Assembling visibility: Social media, everyday imaging, and critical thinking in digital visual culture*, in «Visual Arts Research», 39-2, 2013, pp. 13-27.
- L'albero della libertà in Emilia-Romagna: cultura, politica e vita sociale nell'età della Rivoluzione francese*, catalogo della mostra del bicentenario, Bologna, Fiera Campionaria Internazionale, 9-18 giugno 1989, Bologna, Analisi, 1989.
- L'albero della Libertà: Perugia nella Repubblica giacobina 1798-1799*, catalogo delle mostre organizzate in occasione del bicentenario della

Repubblica romana, Perugia, 10 ottobre-15 novembre 1998, Perugia, Volumnia, 1998.

LAMARRE Christine, *Les portes des villes à la fin du XVIIIe siècle, crise de l'architecture et crise du symbole*, in *Entrer en ville*, a cura di, Michaud-Fréjaville Françoise, Dauphin Noëlle, Guilhembet Jean-Pierre, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, pp. 61-72.

LANDES Joan B., *Visualizing the Nation: Gender, Representation, and Revolution in Eighteenth-Century France*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 2001.

LANDI Sandro, *Stampa, censura e opinione pubblica in età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2011.

LANGLOIS Claude, *La caricature contre-révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988.

LAPIED Martine, Peyrard Christine, *La Révolution française au carrefour de recherches*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2003.

La rivoluzione napoletana del Novantanove. Memoria e mito, a cura di Marina Azzinari, mostra documentaria bibliografica iconografica, Archivio di Stato di Napoli 13 dicembre 1999-30 aprile 2000, Archivio di Stato di Napoli, Biblioteca Nazionale di Napoli, Società Napoletana di Storia patria, Napoli, Macchiaroli, 1999.

L'Art de l'estampe et la Révolution française, a cura di F. Reynaud e R. Hurel, Paris, Musée Carnavalet, 1977.

LEFEBVRE Henri, *Critique de la vie quotidienne. Tome II. Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Paris, L'Arche, 1961.

- Le radici dell'albero della Libertà*, catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari, 24 maggio-22 luglio 1990, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1990.
- LESO Erasmo, *Lingua e Rivoluzione. Ricerche sul vocabolario politico italiano del Triennio Rivoluzionario*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia, 1991.
- LIEPE Lena, *On the epistemology of images*, in A. Bolving, P. Lindley, a cura di, *History and images. Towards a new iconology*, Turnhout, Brepols, 2003, pp. 415-430.
- L'Italia nella Rivoluzione 1789-1799*, a cura di Giuseppina Benassati e Lauro Rossi, catalogo della mostra di Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 6 marzo-7 aprile 1990, Bologna, Graphis, 1990.
- LÜSEBRINK Hans-Jürgen, REICHARDT Rolf, *La «Bastille» dans l'imaginaire social de la France à la fin du XVIIIe siècle*, in «Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine», 30-2, 1983, pp. 196-234.
- LUSSAULT Michel, *L'homme spatial. La construction sociale de l'espace humain*, Paris, Seuil, 2007.
- MAFFEI Lamberto, FIORENTINI Adriana, *Arte e Cervello*, Bologna, Zanichelli, 2008 (1^a ed. 2000).
- MALE Emile, *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Etudes sur les origines de l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Colin, 1898.
- ID., *L'art religieux après le concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVI^e, du XVII^e et du XVIII^e siècle: Italie, France, Espagne, Flandre*, Paris, Colin, 1932.

- MARAZZI Antonio, *Antropologia della visione*, Roma, Carocci, 2015 [1^a ed. 2002].
- MARIN, *Marquer et pratiquer les lisières urbaines. Les portes de ville à l'époque moderne*, in «Città e Storia», XI, 2017, pp. 113-130.
- MARSHALL Alan, Gouttenègre Thierry, *L'affiche en Révolution*, Vizille, MRF, 1998
- MARTIN Jean-Clément, a cura di, *La Révolution à l'ouvre. Perspective actuelles dans l'histoire de la Révolution française*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- MASCILLI MIGLIORINI Luigi, *Napoleone*, Roma, Salerno, 2001.
- MASTROGREGORI Massimo, *La «vita nella storia» nell'opera di Bloch*, in «Quaderni storici», 74/2, 1990, pp. 501-510.
- MATHIS Veronique, *Louis Lafitte : un peintre d'histoire de la Révolution à la Restauration*, tesi di dottorato inedita diretta da M. Biard, Université de Rouen Normandie, 2020.
- MATTIOLI Francesco, *La sociologia visuale. Che cosa è, come si fa*, Acireale, Roma, Bonanno, 2015 (1^a ed. 2007).
- MAZEAU Guillaume, *La Révolution, les fêtes et leurs images*, in «Images Re-vues» [Online], 6, 2018, URL: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/4390>, Ult. Acc. 11/10/2021.
- MAZZOCCA Fernando, *L'ideale classico: arte in Italia tra neoclassicismo e romanticismo*, Milano, Neri Pozza, 2002.

- Id., *L'iconografia della patria tra l'età delle riforme e l'Unità*, in A. M. Banti, R. Bizzocchi, a cura di, *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, Roma, Carocci, 2010, pp. 89-111.
- MCHALE Katherine, *Child's Play? Giandomenico Tiepolo's Punchinello Drawings and the Fall of Venice*, in «Master Drawings», Vol. 50, n° 1, 2012, pp. 95-114.
- Memoria del Novantanove. Storie e immagini della Rivoluzione fra Ottocento e Novecento*, Atti del convegno Caserta-Napoli 11-12 novembre 1999, a cura di Luigi Mascilli Migliorini, Almerinda Di Benedetto, Napoli, ESI, 2002.
- Memorie storiche della Repubblica napoletana*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 21 gennaio-31 maggio 1999, Napoli, Electa, 1999.
- MERIGGI Marco, *Gli stati italiani prima dell'Unità. Una storia istituzionale*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- MITCHELL Hannah, *Art and the French Revolution: An Exhibition at the Musée Carnavalet*, in «History Workshop Journal», 5, 1978, pp. 123-145.
- MITCHELL William John Thomas, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- Id., *Picture theory. Essays on verbal and visual representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- Id., *What do pictures want? The lives and loves of images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.
- Id., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Palermo, Duepunti, 2008.
- Id., *Cloning terror. La guerra delle immagini. Dall'11 settembre a oggi*, Firenze-Lucca, La Casa Usher, 2012.

- ID., *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Johan & Levi, 2018.
- MORES Francesco, *Marc Bloch, il Collège de France e le forme della comparazione storica*, in «Quaderni storici», 119/2, 2005, pp. 555- 596.
- MOZZILLO Anastasio, *La sirena inquietante: immagine e mito di Napoli nell'Europa del Settecento*, Napoli, ci.esse.ti, 1983.
- MURGIO Matthew P. *Communication Graphics*, New York, Van Nostrand Reinhold, 1969.
- Napoleone a Bassano. Iconografia e testimonianze dal 1796 al 1813*, catalogo della mostra tenuta a Bassano del Grappa nel 1997, a cura di Renata del Sal e Mario Guderzo, Bassano, Artistica, 1997.
- Napoli e la Repubblica del '99. Immagini della rivoluzione*, catalogo della mostra, Napoli, Castel Sant'Elmo, 13 dicembre 1989-28 gennaio 1990, Napoli, De Rosa, 1989.
- NAPOLI Tommaso, *La flotta francese e la Sardegna nel 1793: Relazione esatta di quanto è avvenuto dalla comparsa della flotta francese in Cagliari Fino alla totale ritirata di essa dalla Sardegna, distesa nel 1793 e 1794, riveduta ed accresciuta di note nel 1812*, Cagliari, Tip. Dell'unione Sarda, 1893.
- NAPPI Maria Rosaria, *Enrico Colonna un artista fra classicismo e ribellione*, in *La cultura dell'Antico a Napoli nel secolo dei Lumi*, a cura di C. Capaldi e M. Ossana, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2020, 475-488.
- NICCOLI Ottavia, *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- EAD., *Paura Reverenza Terrore. Per una discussione su un libro di Carlo Ginzburg*, in «Rivista Storica Italiana», 1/2016, pp. 258-273.

- EAD., *Immagini e parole. Una discussione*, in «Studi Storici», 1/2020, pp. 229-242.
- OZOUF Mona, *La fête révolutionnaire (1789-1799)*, Paris, Gallimard, 1976 [trad. it. *La festa rivoluzionaria (1789-1799)*, Bologna, Patron 1982].
- PANOFSKY Erwin, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1955.
- ID., , *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1999 [1^a ed. or. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Oxford University Press, New York, 1939].
- PEDROCCO Filippo, *Giandomenico Tiepolo: gli affreschi della villa di Zianigo, in Satiri, Centauri e Pulcinelli*, Venezia, Marsilio, 2000.
- PELLETIER Gérard, *Chapitre XVIII. Le tournant de l'hiver 1792-1793: la grande peur romaine*, in *Rome et la Révolution française: La théologie politique et la politique du Saint-Siège devant la Révolution française (1789-1799)*, Roma, Publications de l'École française de Rome, 2004, pp. 397-415.
- PELLICIONI Armando, *Dizionario degli Artisti Incisori Italiani: dalle origini al XIX secolo*, Carpi, Gualdi, 1949.
- PILONI Luigi, *L'assalto francese alla Sardegna del 1793 nell'iconografia dell'epoca*, Cagliari, Edizioni della Torre, 1992 [1^a ed. 1977].
- POMMIER Édouard, *L'art de la Liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1991.
- POPKIN Jeremy D., *Pictures in a Revolution: Recent Publications on Graphic Art in France, 1789-1799*, in «Eighteenth-Century Studies», 24-2, 1990, pp. 251-259.

- POULOT Dominique, *La naissance di Musée*, in P. Bordes, M. Régis, *Aux Armes Aux Arts !*, cit., pp. 201-231.
- PROSPERI Adriano, *Intorno ad un catechismo figurato del tardo '500*, in «Te: quaderni di Palazzo Te», I, 2, 1985, pp. 44–53.
- PUPILLO Marco, *Quando Roma parlava francese. Feste e monumenti della Repubblica Romana del 1798-1799 nelle collezioni del Museo Napoleonico*, Roma, Gangemi editore, 2016.
- RACCIOPPI Pier Paolo, *Arte e Rivoluzione a Roma. Città e patrimonio artistico nella Repubblica Romana (1798-1799)*, Roma, Artemide, 2014.
- RAMETTE Odile, *L'architecture éphémère de la décennie révolutionnaire, 1789-1799*, Paris-Lille, Corda, 1979.
- REICHARDT Rolf, *L'imagerie révolutionnaire de la Bastille*, Paris, co-édition Paris-Musées, Nicolas Chaudin et Musée Carnavalet, 2009.
- ID., a cura di, *Lexikon der Revolutions-Ikonographie in der europäischen Druckgraphik (1789–1889)*, 3 vol., Münster, Rhema, 2017.
- REINHARD Marcel, *Avec Bonaparte en Italie d'après les lettres inédites de son Sulkowski*, Paris, Hachette, 1946.
- Rivoluzione francese e Roma*, catalogo della mostra iconografico-documentaria, Roma, 16 maggio-4 giugno 1990, Roma, Edizioni Artistico-Operaia, 1990.
- ROBERTS Warren, *Jacques-Louis David and Jean-Louis Prieur, Revolutionary Artists. The Public, the Populace, and Images of the French Revolution*, Albany-N.Y., State University of New York, 2000.
- ROSSI PINELLI Orietta, *La storia delle storie dell'arte*, Torino, Einaudi, 2014.

- RAO Anna Maria, *Esuli. L'emigrazione politica italiana in Francia, 1792-1802*, Napoli, Guida, 1992.
- EAD., *La rivoluzione francese e la scoperta della politica*, in «Studi Storici», 36-1, 1995, pp. 163-213.
- EAD., *Mezzogiorno e Rivoluzinoe: Trent'anni di storiografia*, in «Studi Storici», 37-4, 1996, pp. 981-1041.
- EAD., a cura di, *Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo*, Napoli, Liguori, 1998.
- EAD., *Introduction: L'expérience révolutionnaire italienne*, in «Annales historiques de la Révolution française», 313, 1998, pp. 387-407.
- EAD., *La Repubblica napoletana del 1799 nella stampa periodica francese*, Napoli, La città del sole, 1999.
- EAD., a cura di, *Folle controrivoluzionarie. Le insorgenze popolari nell'Italia giacobina e napoleonica*, Roma, Carrocci, 2001.
- EAD., a cura di, *Napoli 1799 fra storia e storiografia. Atti del convegno internazionale, Napoli, 21-24 gennaio 1999*, Napoli, Vivarium, 2002.
- EAD., Cattaneo Massimo, *L'Italia e la Rivoluzione francese*, in *Bibliografia dell'età del Risorgimento, 1970-2001*, vol. I, Firenze, Olschki, 2003, pp. 135-262.
- EAD., *Caratteri nazionali, donne, teofilantropia*, in *Dall'origine dei Lumi alla Rivoluzione. Scritti in onore di Luciano Guerri e Giuseppe Ricuperati*, a cura di D. Balani, D. Carpanetto, M. Roggero, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 473-488.
- EAD., *Lumi riforme rivoluzione: percorsi storiografici*, Roma Edizioni di storia e letteratura, 2011.

- EAD., *Guerre et politique. L'ennemi dans l'Italie révolutionnaire et napoléonienne*, «Annales historiques de la Révolution française» 369, 2012, pp. 139-151.
- EAD., a cura di, *Napoli e il Mediterraneo nel Settecento: scambi, immagini, istituzioni*, Bari, Edipuglia, 2017.
- EAD., *L'età rivoluzionaria e napoleonica*, in *Arezzo in età moderna*, a cura di Irene Fosi, Renzo Sabbatini, Giulio Firpo, Roma, Giorgio Bretschneider, 2018, pp. 27-44.
- EAD., a cura di, *Il popolo nel Settecento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2020.
- EAD., *La Repubblica napoletana del 1799*, Napoli, FedOa Press, 2021.
- ROMANELLI Giandomenico, *Pulcinella in attesa: la delusione della storia*, in *Satiri, Centauri e Pulcinelli*, Venezia, Marsilio, 2000.
- ROQUES Mario, *Les peintures murales du sud-est de la France*, Paris, Picard, 1911.
- ROSENWEIN Barbara H., CRISTIANI Riccardo, *What is the history of emotions?*, Cambridge, Polity, 2018.
- SCHMITT Jean-Claude, *Images and the historian*, in A. Bolving, P. Lindley, a cura di, *History and images. Towards a new iconology*, Turnhout, Brepols, 2003, pp. 19-44.
- SCRIBNER Robert W., *Per il popolo dei semplici. Propaganda popolare nella Riforma tedesca (1994)*, Milano, Unicopli, 2008.
- SCUCCIMARRA Luca, *La sciabola di Sieyès. Le giornate di brumaio e la genesi del regime bonapartista*, Bologna, Il Mulino, 2002.

- SERNA Pierre, «*Du gouvernement du Lion... ou règne de l'Astre brillant?*» *Le 18 Brumaire au regard des historiens contemporains du premier Consulat (1800-1802)*, in *Du Directoire au Consulat*, a cura di Jessenne Jean-Pierre, *III Brumaire dans l'histoire du lien politique de l'État-Nation*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2001, pp. 347-358
- ID., *Tenir les noirs à l'œil. Hypothèse pour une « iconoirlogie »*, in «AHRF», 395, 2019, pp. 171-191.
- SMAIL Daniel Lord, *Storia profonda. Il cervello umano e l'origine della storia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2017.
- SOLE Carlino, *La Sardegna nelle mire di conquista della Francia rivoluzionaria: 1792-1793*, Sassari, Gallizzi, 1953.
- SORBA Carlotta, Troilo Simona, *Le prospettive del visuale: storia e immagini*, in «Contemporanea», vol. 9, n. 4, 2006, pp. 701-703.
- SPINAZZOLA Vittorio, *Il Museo Nazionale di San Martino negli anni dal 1898 al 1901: relazione a S. E. il Ministro della pubblica istruzione*, Napoli-Portici, Stabilimento Tipografico Vesuviano, 1901.
- ID., *Ricordi e documenti inediti della Rivoluzione Napoletana del 1799 conservati nel Museo Nazionale di San Martino*, in «Napoli nobilissima. Rivista di topografia ed arte napoletana», vol. VIII, fasc. VI-VII, 1899, pp. 81-98.
- TAWS Richard, *The politics of provisional, art and ephemera in Revolutionary France*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2013.
- TISCHBEIN Johann Heinrich Wilhelm, *Napoli 1799*, estratto dalle *Mie Memorie*, a cura di M. Spagnoli e R. Ariola, con uno scritto di B. Croce, Napoli, Istituto italiano per gli studi filosofici-La città del sole, 1999.

- TURI Gabriele, *Guerre civili in Italia: 1796-1799*, Roma, Viella, 2019.
- VANDAL Albert, *L'avènement de Bonaparte*, Paris, Plon, II, 1907.
- VAN DE SANDT Udolpho, *Istitutions et concours*, in P. Bordes, M. Régis, *Aux Armes Aux Arts !*, cit., pp. 137-165.
- VETROCQ Marcia E., *The divertimento per li regazzi of Domenico Tiepolo*, tesi di dottorato inedita, Standford University, 1979.
- VISCEGLIA Maria Antonietta, Brice Catherine, *Introduction*, in *Cérémonial et ritual à Rome (XVIe-XIX siècle)*, «Publication de l'école française de Rome», 231, 1997, pp. 1-26.
- VOVELLE Michel, *Vision de la mort et de l'au-dela en Provence d'apres les autels des ames du purgatoire*, Parigi, Colin, 1970.
- ID., *Iconographie et histoire des mentalités. Les enseignements d'un colloque*, in «Ethnologie française», 2/3, 1978, pp. 173-190.
- ID., *Images et récit, 1789-1799*, 5 voll., Paris, Messidor/Livre Club Diderot, 1986.
- ID., *Les Images de la Révolution française*, Paris, Publication de la Sorbonne, 1988.
- ID., *Histoires figurales. Des monstres médiévaux à Wonderwoman*, Paris, Uscher, 1989.
- ID., *Immagini e immaginario nella storia. Fantasmi e certezze nelle mentalità dal medioevo al Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1989.
- ID., *La découverte de la politique: géopolitique de la Révolution française*, Paris, La Découverte, 1993.
- ID., *Nascita e formazione de mito napoleonico in Italia durante il Triennio la lezione dell'immagine*, in *1796-1797 Da Montenotte a Campoformio*:

la rapida marcia di Napoleone Bonaparte, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1997, pp. 11-17

ID., *Il Triennio rivoluzionario italiano visto dalla Francia 1796-1799*, Napoli, Guida, 1999.

ID., *Battaglie per la Rivoluzione francese*, Milano, Pantarei, 2014.

ID., *La bataille du Bicentenaire de la Révolution française*, Paris, La Découverte, 2017.

WRIGLEY Richard, *The politics of Appearances: representations of dress in Revolutionary France*, Oxford, Berg Publishers, 2002.

YATES Francis A., *Astrea. The imperial theme of the sixteenth century*, London, Boston, Routledge & Kegan, 1975.

Sitografia

<https://www.treccani.it>

<https://gallica.bnf.fr/>

<https://exhibits.stanford.edu/frenchrevolution/>

<https://www.britishmuseum.org/collection>

<https://www.parismuseescollections.paris.fr/>

<http://www.internetculturale.it/>

<https://www.lemonde.fr>

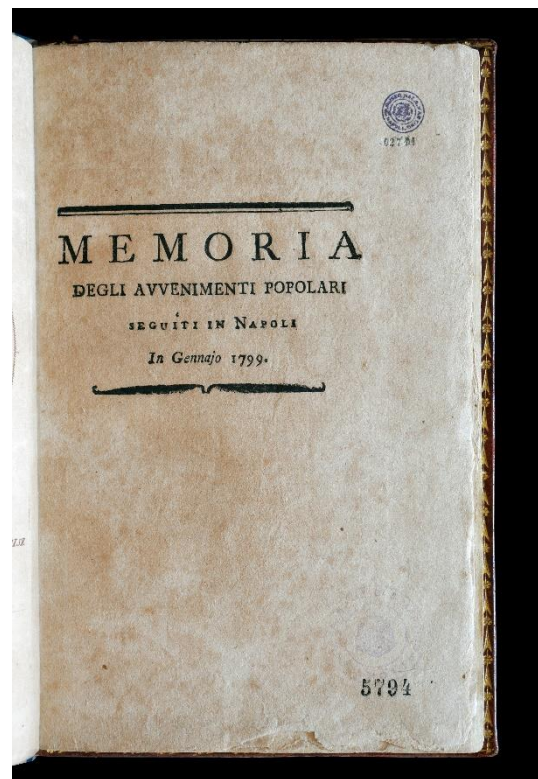
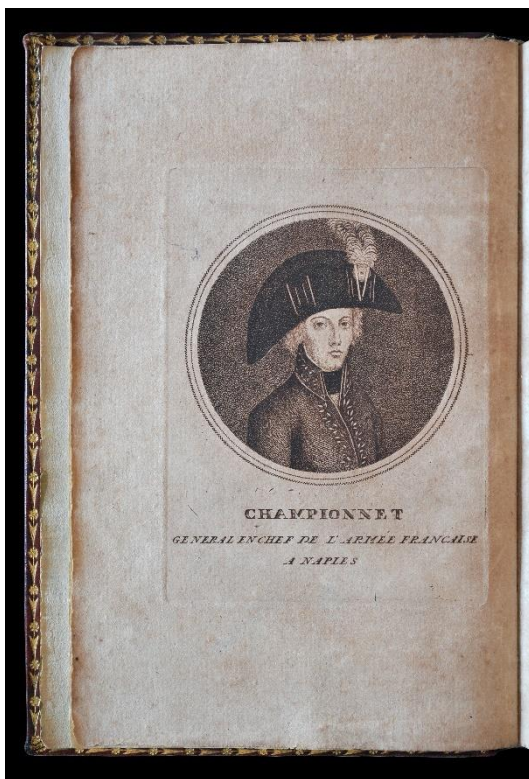
<https://catalogo.beniculturali.it/>

<https://histoire-image.org/>

<https://graficheincomune.comune.milano.it/>

Appendice documentaria

ANONIMO, *Memoria degli avvenimenti popolari seguiti in Napoli nel gennaio 1799*, Napoli, Mazzola-Vocola editore, 1799.





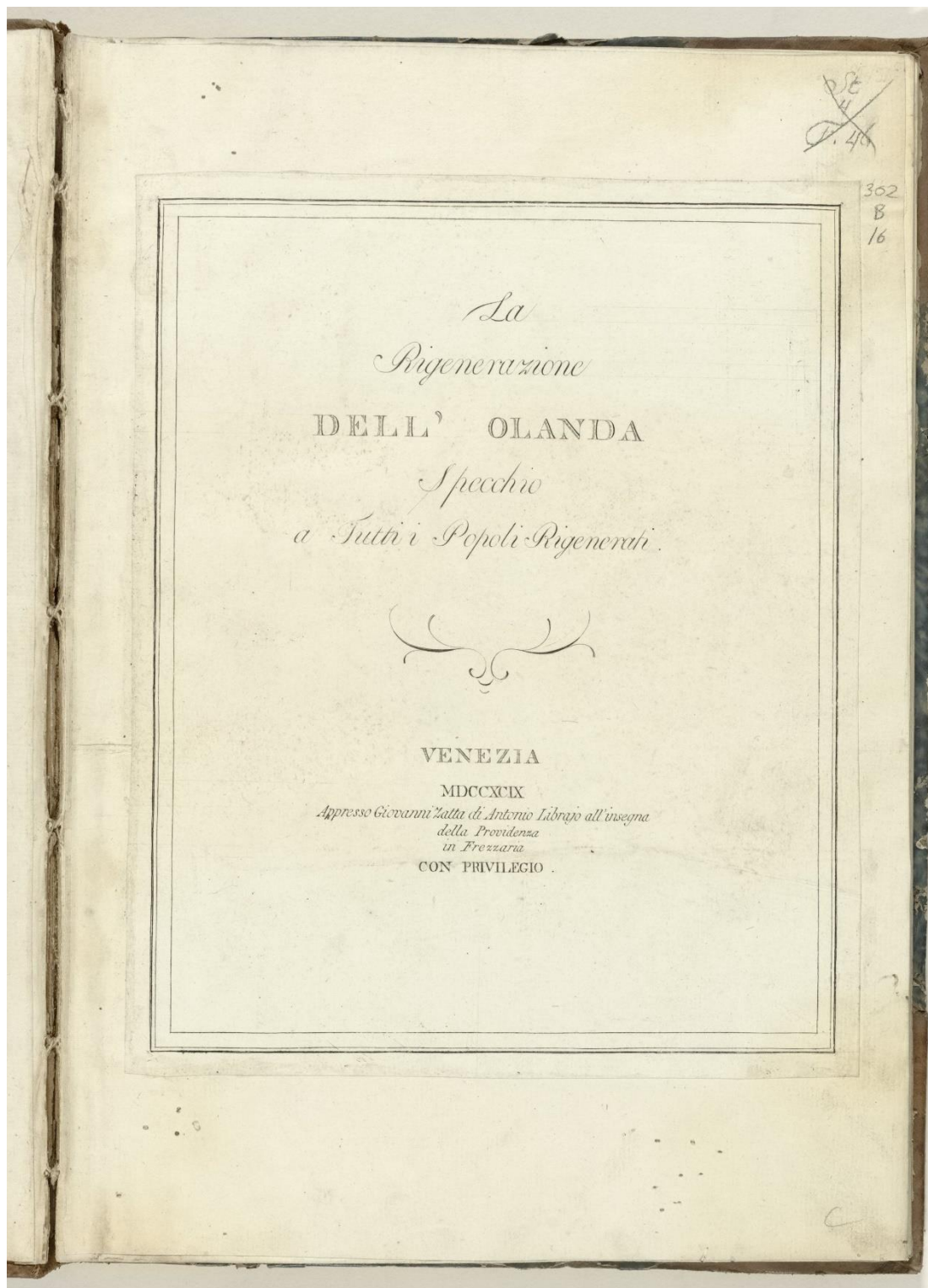






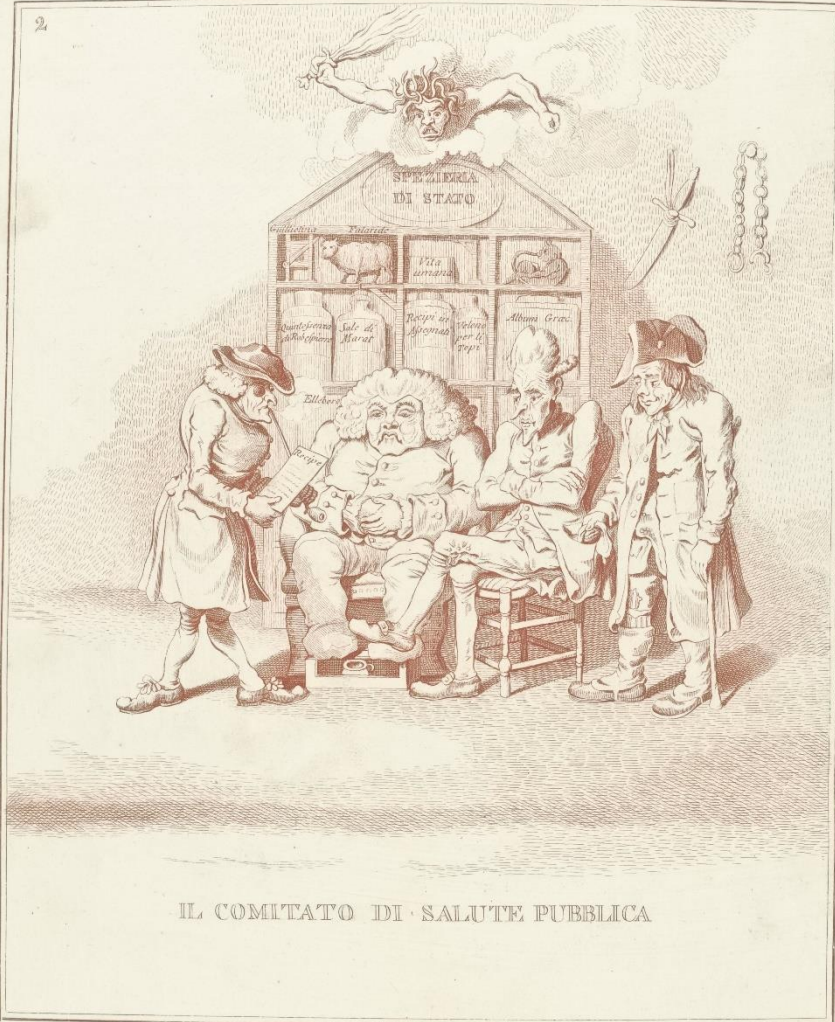


ANONIMO, *La rigenerazione dell'Olanda. Specchio a Tutti i Popoli
Rigenerati*, Venezia, Zatta, 1796.



Danzons la Carmagnole! Vive le son: vive le son &c. &c.





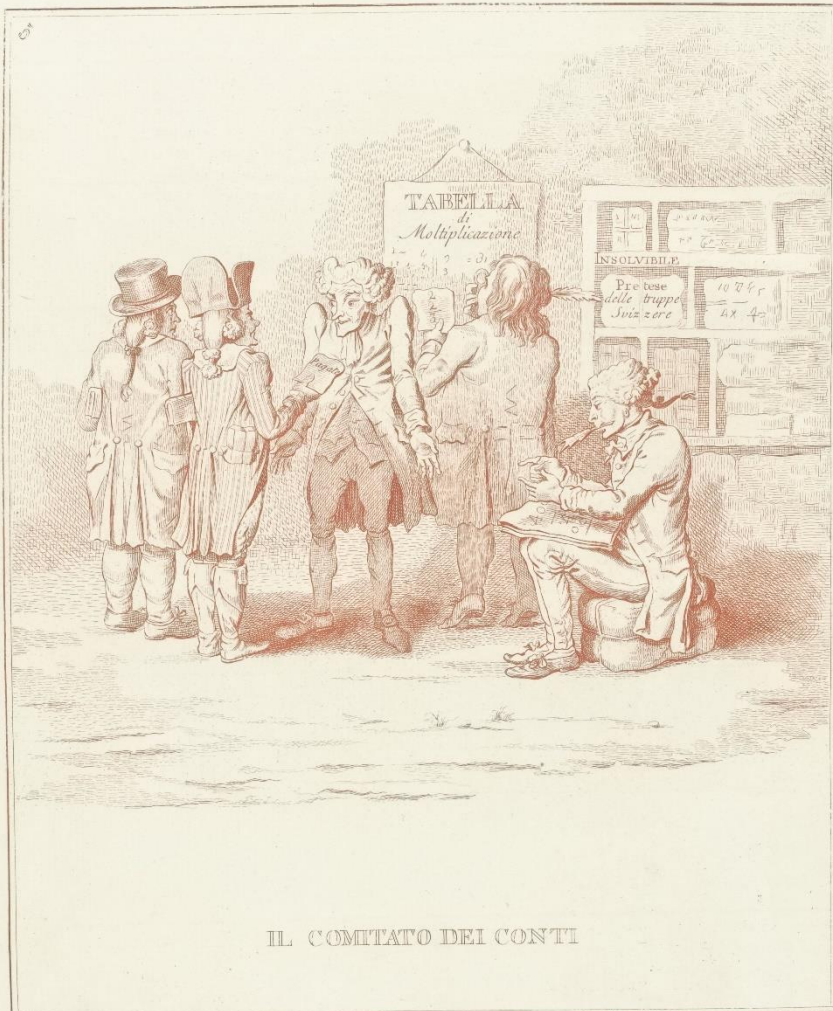
IL COMITATO DI SALUTE PUBBLICA





IL COMITATO FINANZE .





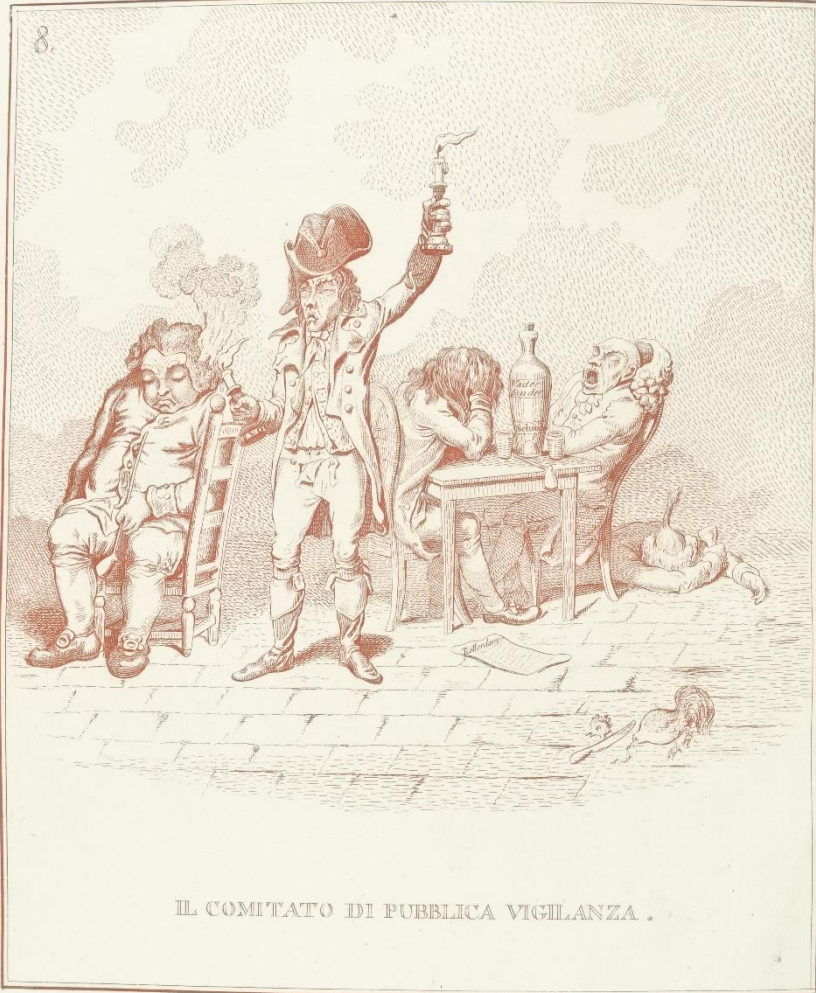
IL COMITATO DEI CONTI



II. COMITATO DI COMMERCIO E NAVIGAZIONE.



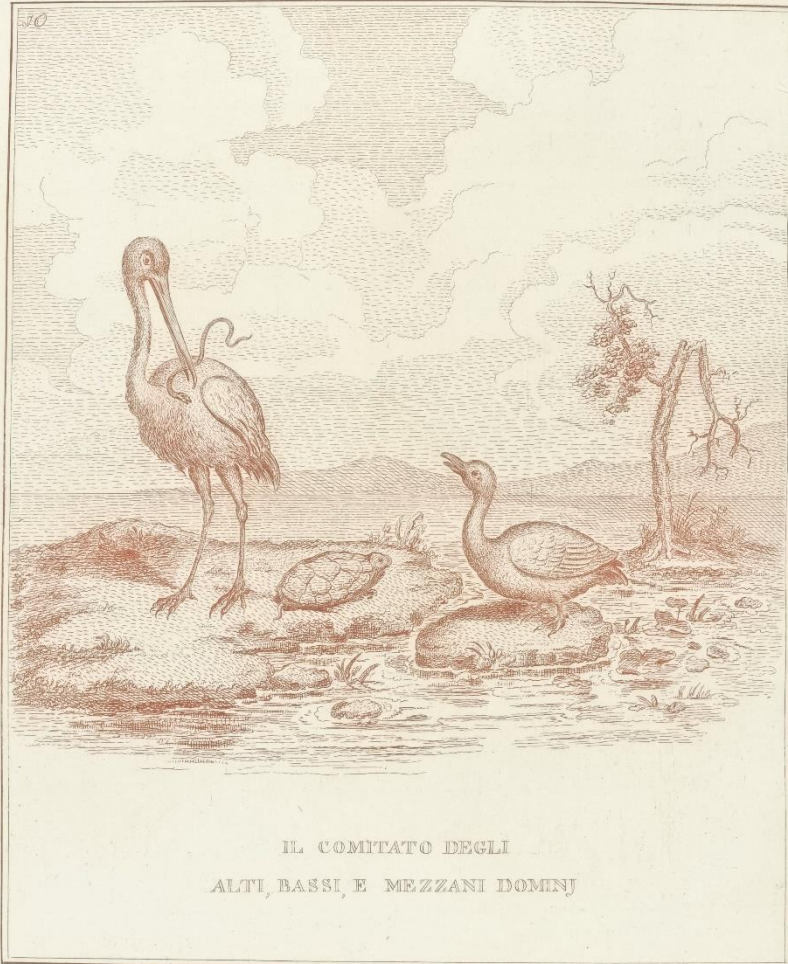
IL COMMITATO DEI VIVERI



9



IL COMITATO DI PUBBLICA ISTRUZIONE



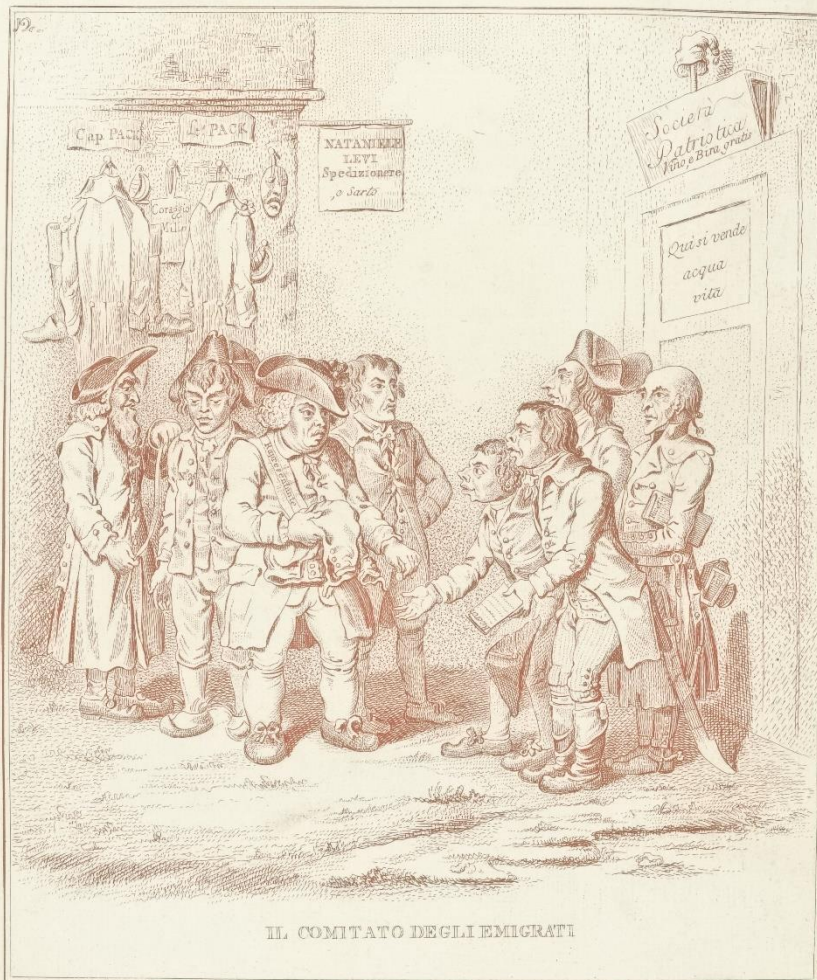
IL COMITATO DEGLI
ALTI, BASSI, E MEZZANI DOMINJ

33.

La Carità ben fatta principia da se medesima.



IL COMITATO DE POUERI







75



IL COMITATO DELLA SANITA'.



IL COMITATO DELLO SCARTARE.

37.



IL COMITATO DI CONFEDERAZIONE.

38.



È UNIONE DEI RAPPRESENTANTI DEL
POPOLO DI OLANDA.





ANONIMO, *Serie sulle cadenti repubbliche*, Venezia, 1799









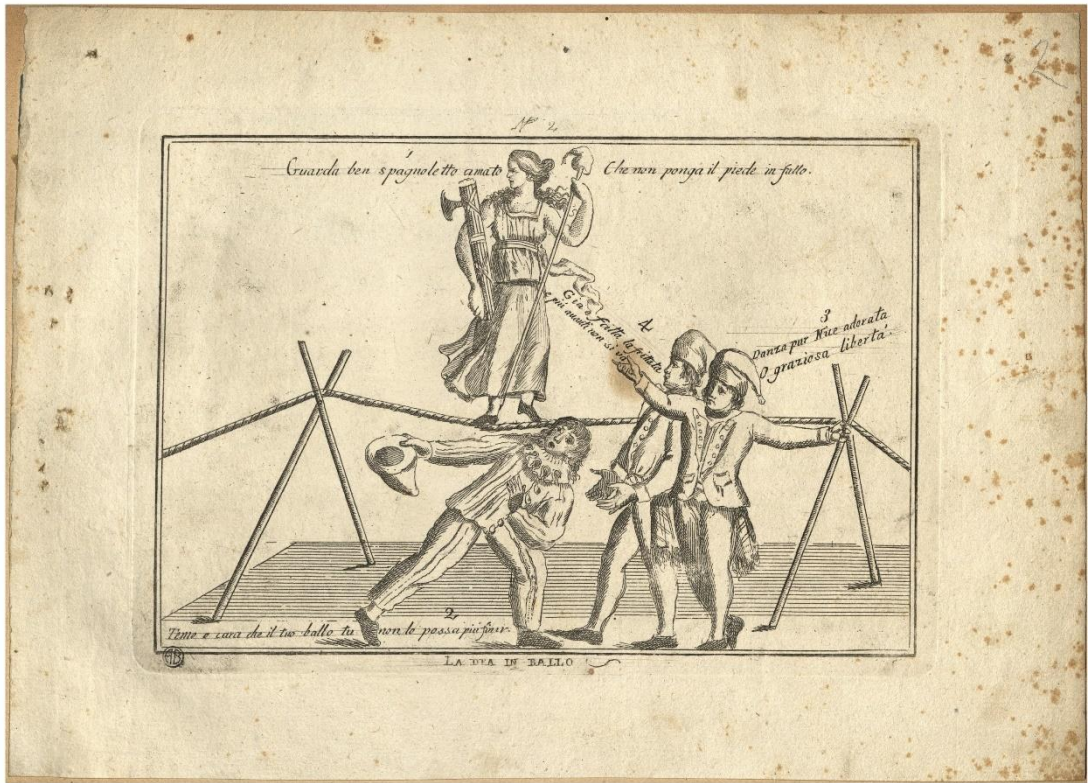






ANONIMO, *Serie sulle cadenti repubbliche*, Macerata, Bartolomeo Ricci, 1799

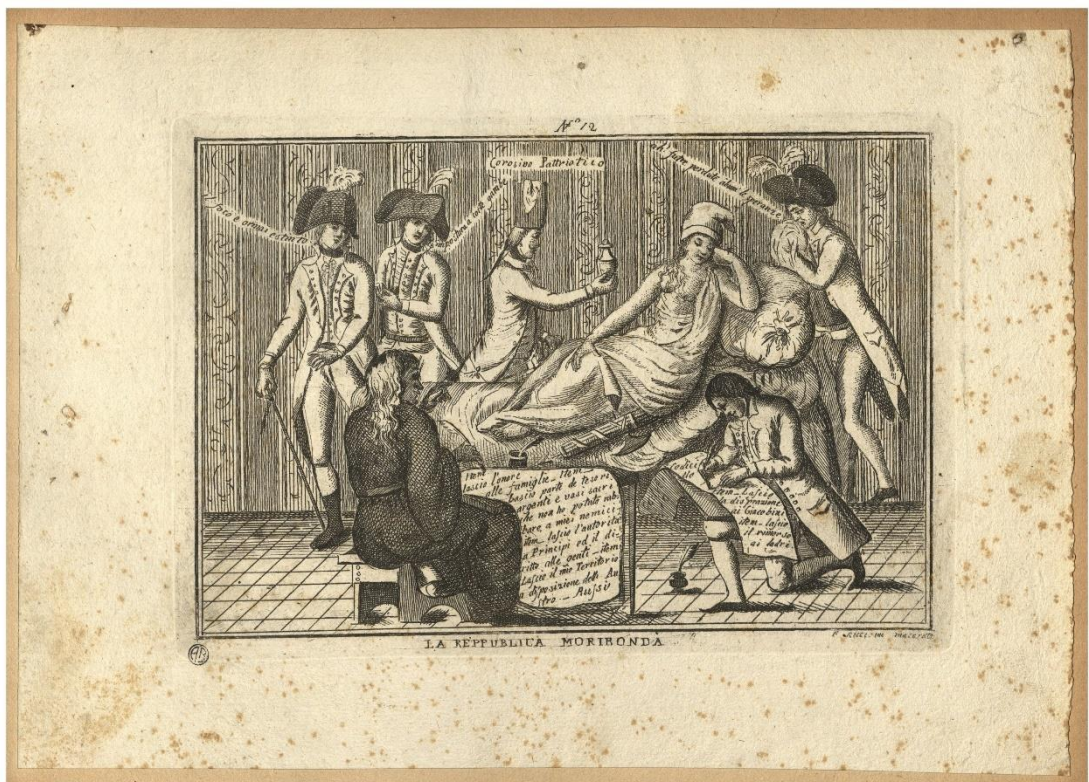














ANONIMO, *Il libro in memoria di un buon cittadino in opposizione ai principj rivoluzionarj della Francia*, Vol. I, Napoli, 1795.



I L
LIBRO DI MEMORIA
D I

UN BUON CITTADINO

IN OPPOSIZIONE

Ai principj rivoluzionarij della Francia

CON FIGURE

P A R T E I.

Illa vetus Gallia, quæ quondam opibus, imperio, gloria floruit, hoc uno malo concidit, libertate immoderata.

Cisero.

N A P O L I

1795.

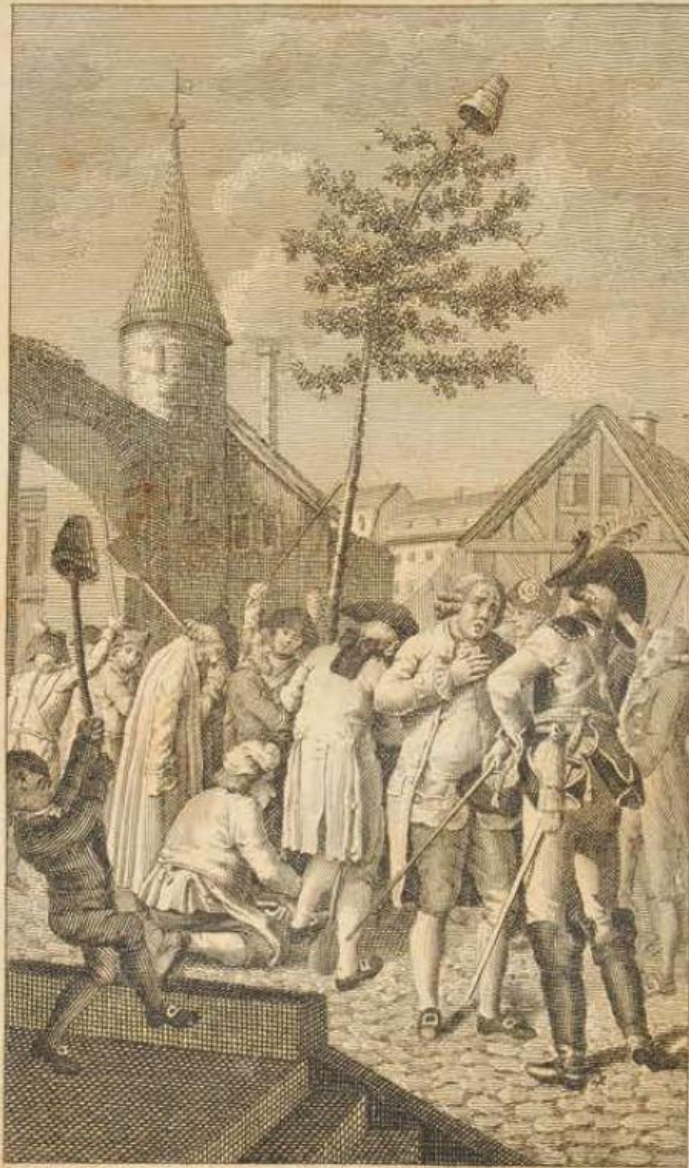


COBURG

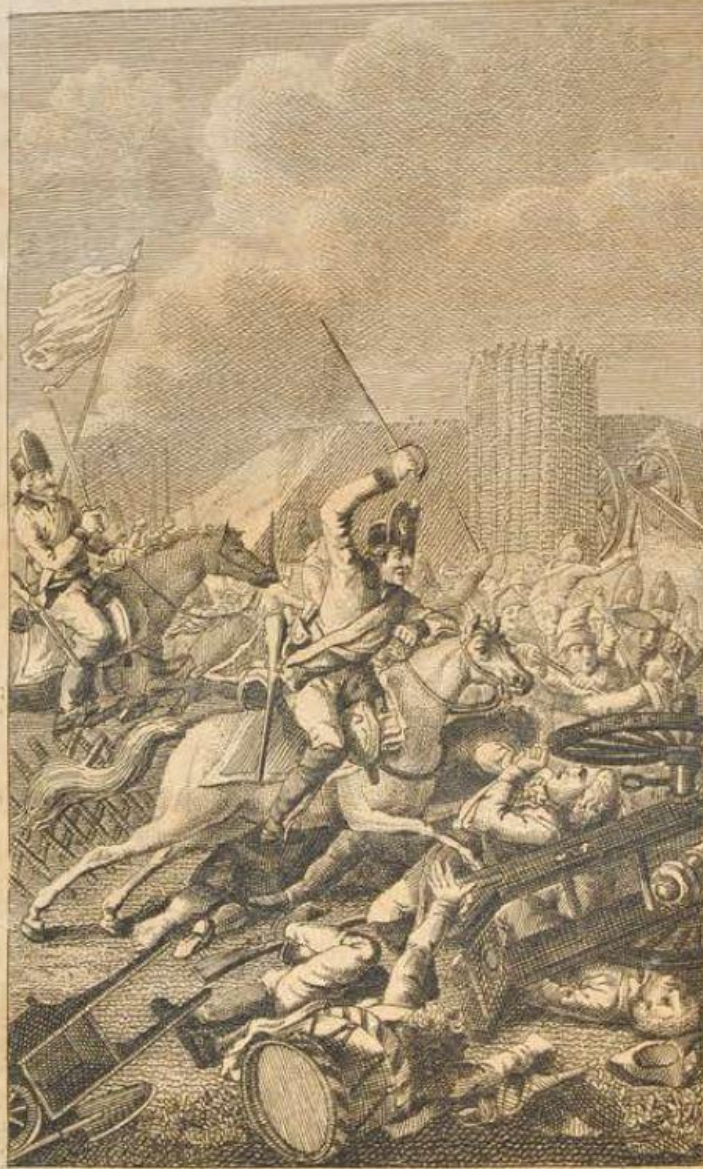
P. 24.



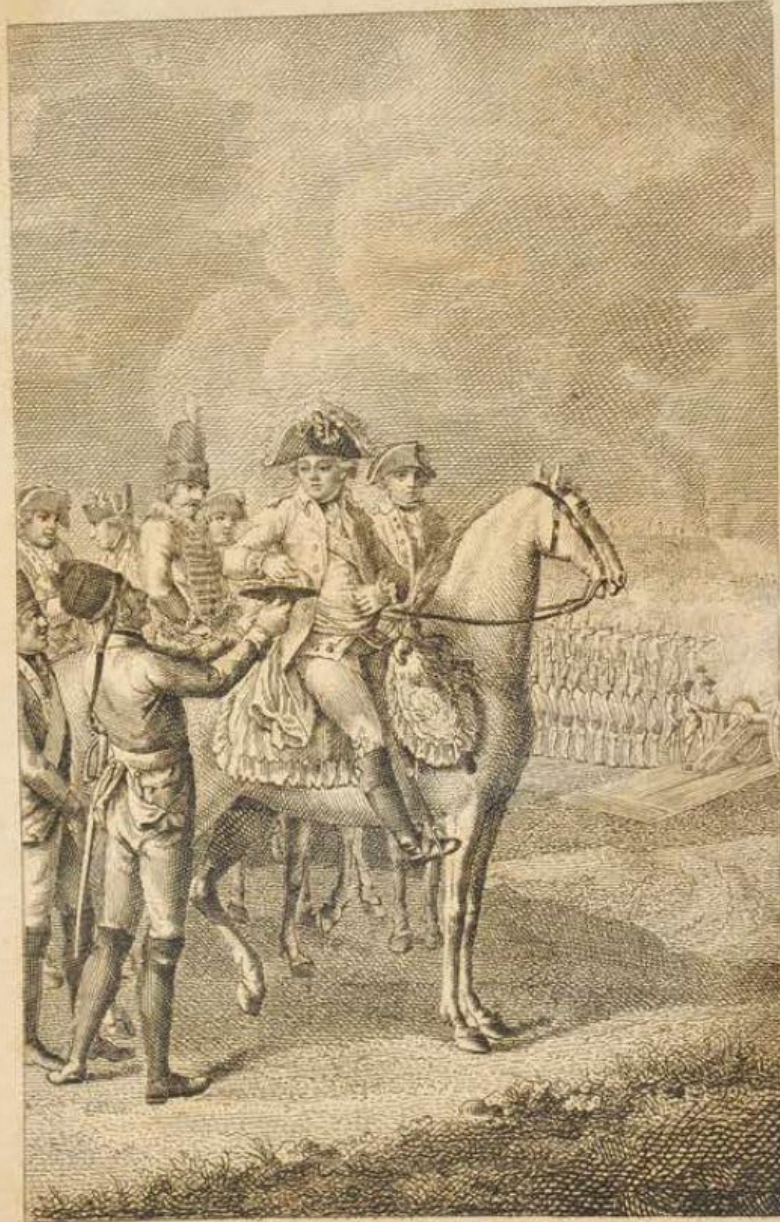
GENERALE MACK



*I fanatici Giacobini in Worms costretti
a sradicare il loro albero della Libertà*



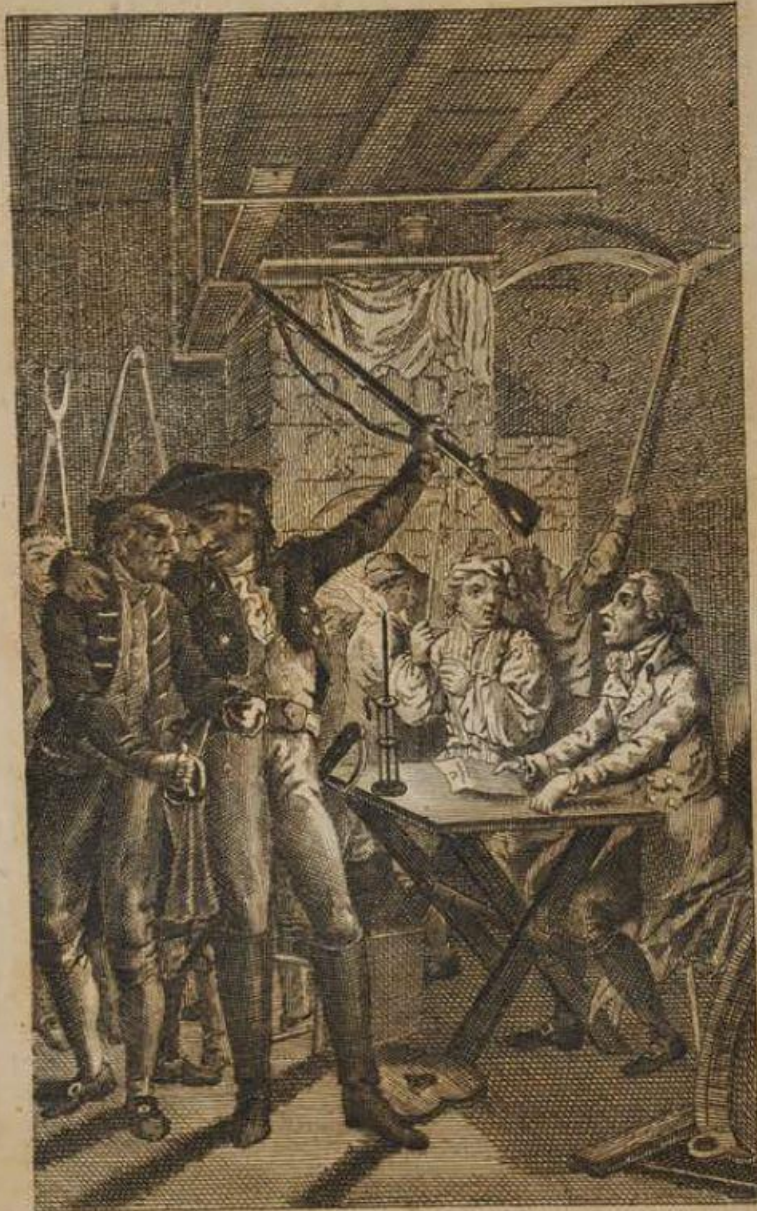
La valorosa Cavalleria Imperiale s'impone alle trinciere, e Batterie in Marzo 1793.



L'Imperator Francesco in mezzo a suoi valorosi combattenti nel dì sanguinoso de' 22 Mag.



Vittoria Inglese il di 1.º Giugno.



Il popolo nelle provincie sedotto dagli emissarij dei Giacobbini.

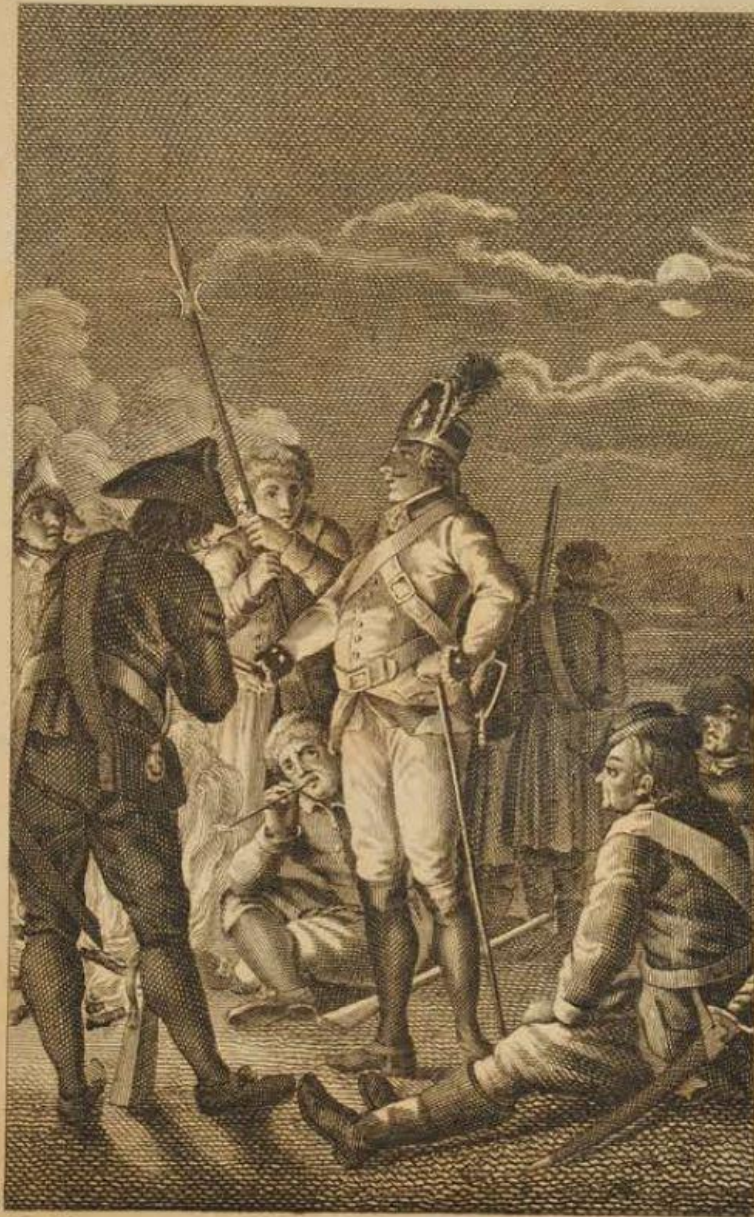
P. 61.



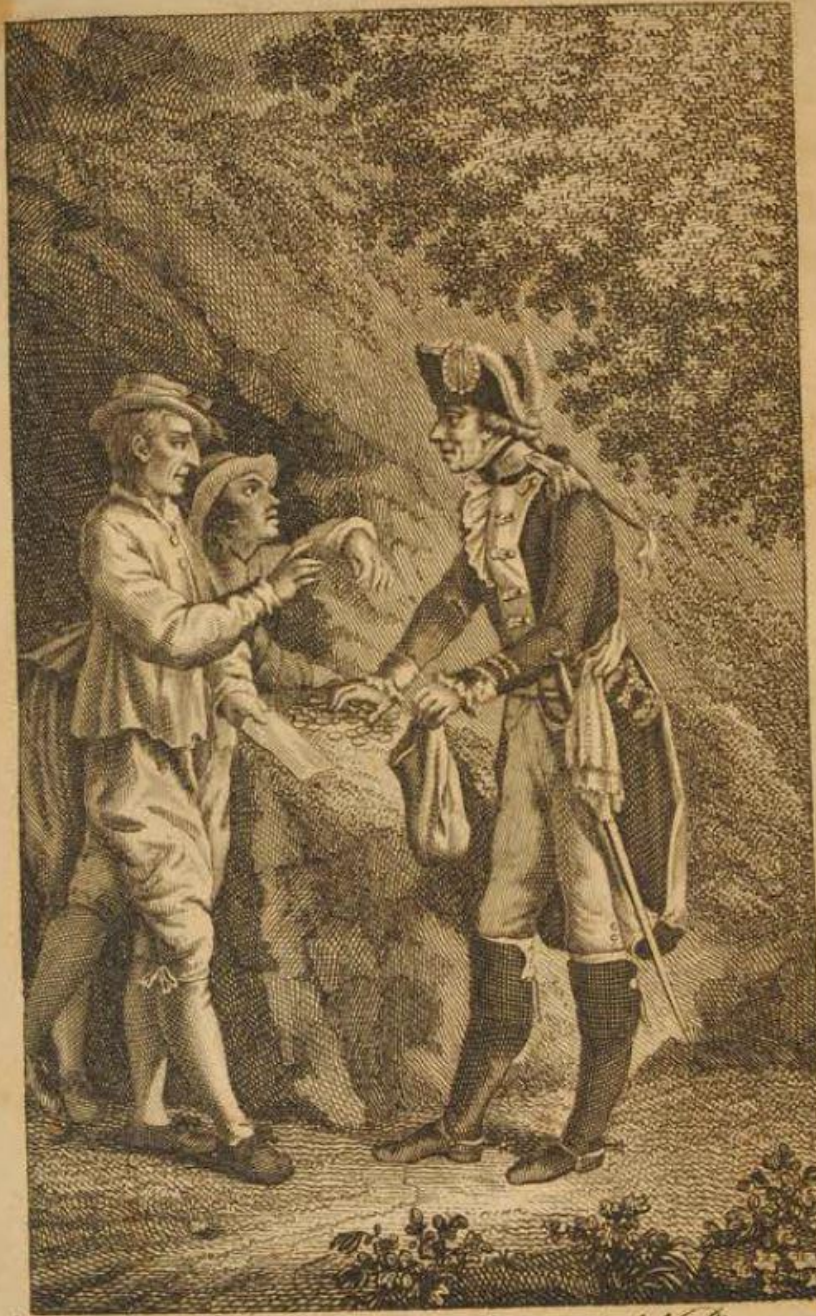
SIEYES



Evacuazione di Tolone



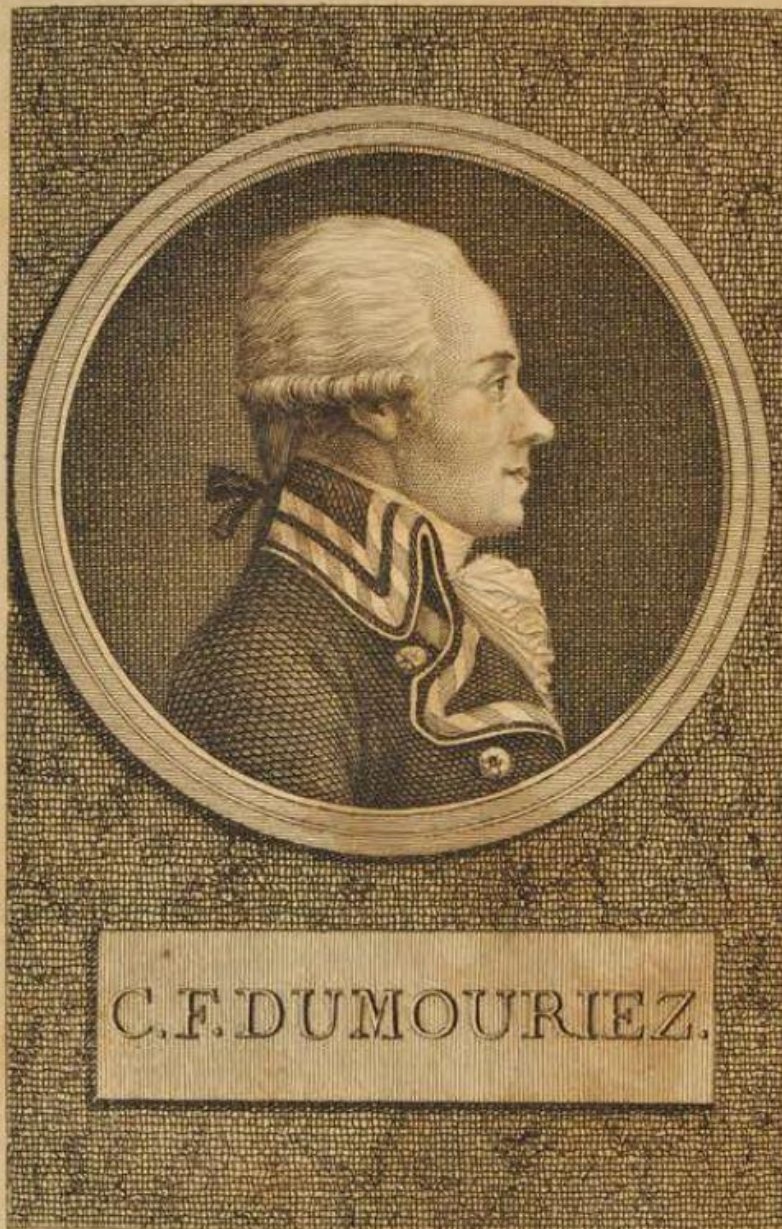
Leva in massa del popolo tedesco al Reno.



I Francesi s'impadroniscono dei passi del Piemonte.



I Realisti nella Vandea.





Grassezza Francese.



Fame Inglese.

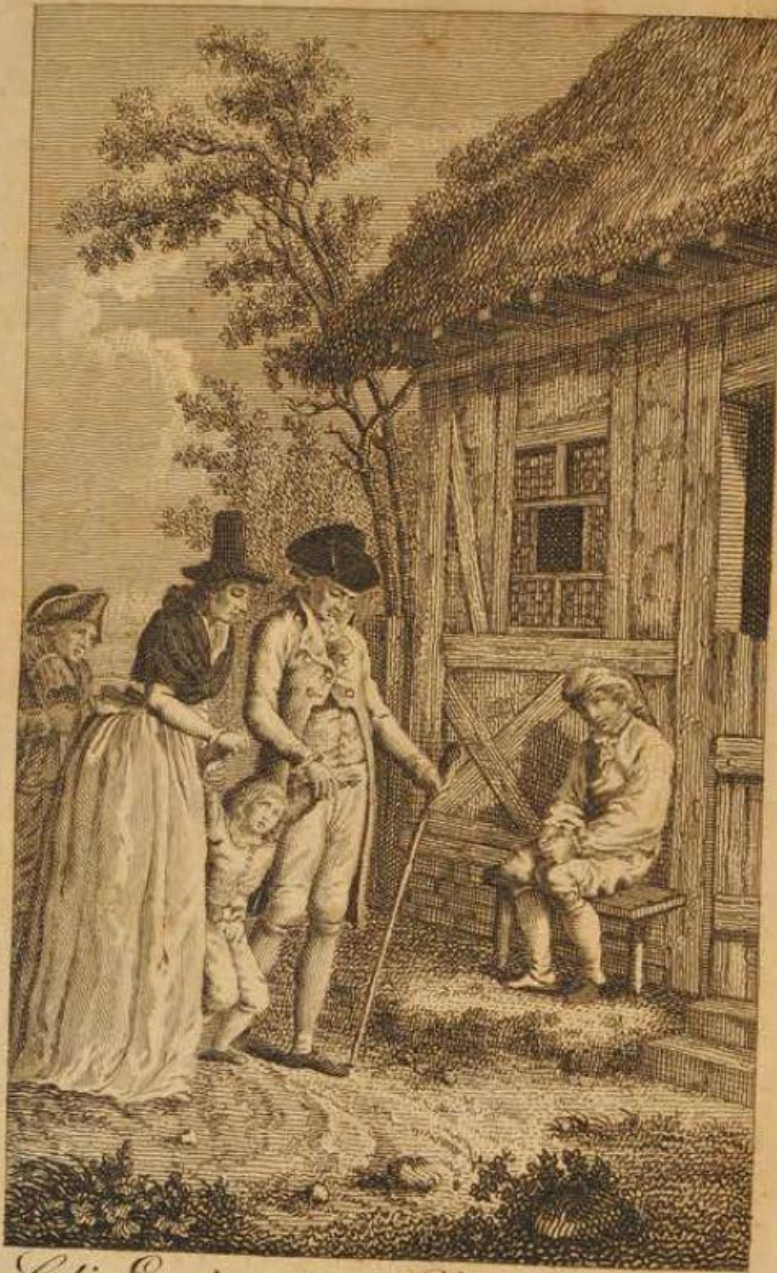


PICHEGRU.

P. 123.



CÜSTINE



Gli Emigrati, e 'l Villano tedesco.

ANONIMO, *Il libro in memoria di un buon cittadino in opposizione ai principj rivoluzionarj della Francia*, Vol. II, Napoli, 1796.



I L
LIBRO DI MEMORIA
D I
UN BUON CITTADINO

IN OPPOSIZIONE

Ai principj rivoluzionarj della Francia

CON FIGURE

P A R T E II.

Illa vetus Gallia, quæ quondam opibus, imperio, gloria floruit, hoc uno malo concidit, libertate immoderata.

Cicero.

N A P O L I

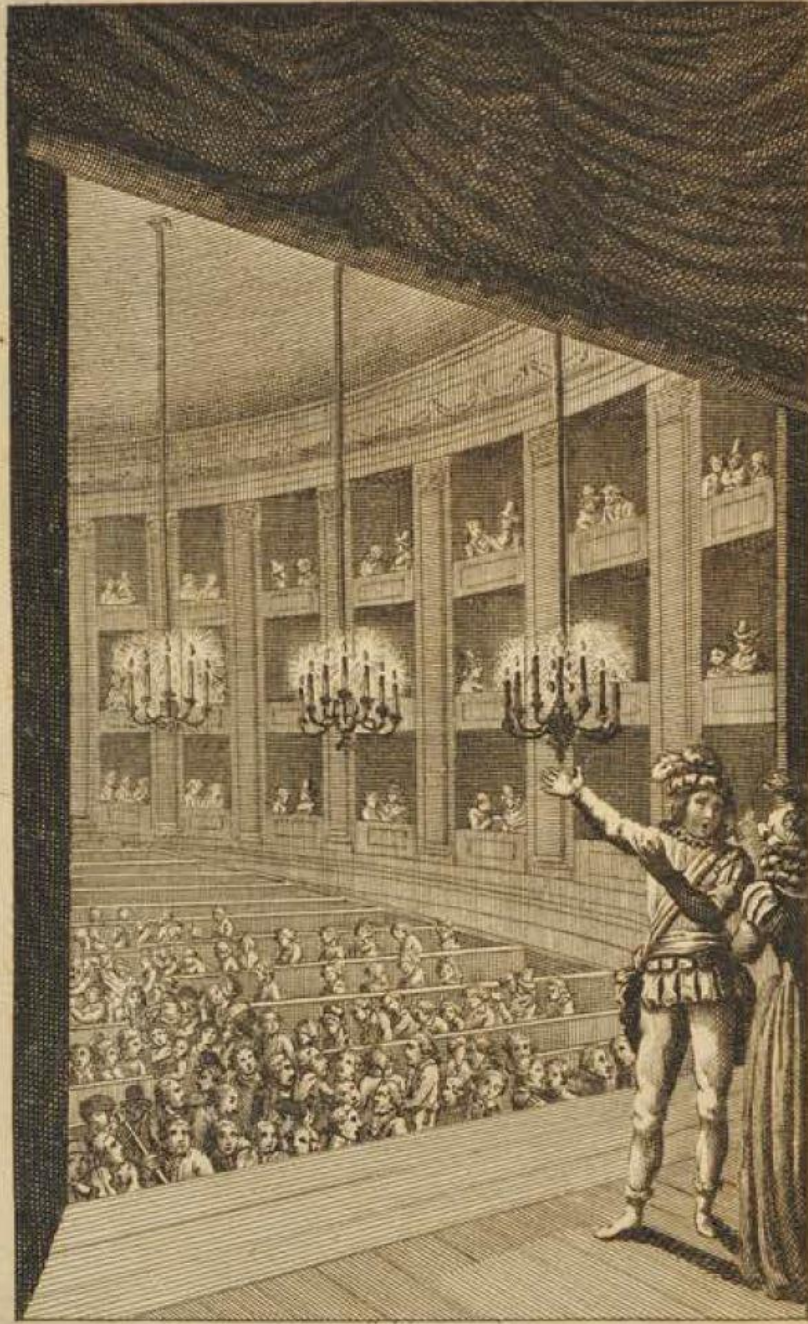
1796.



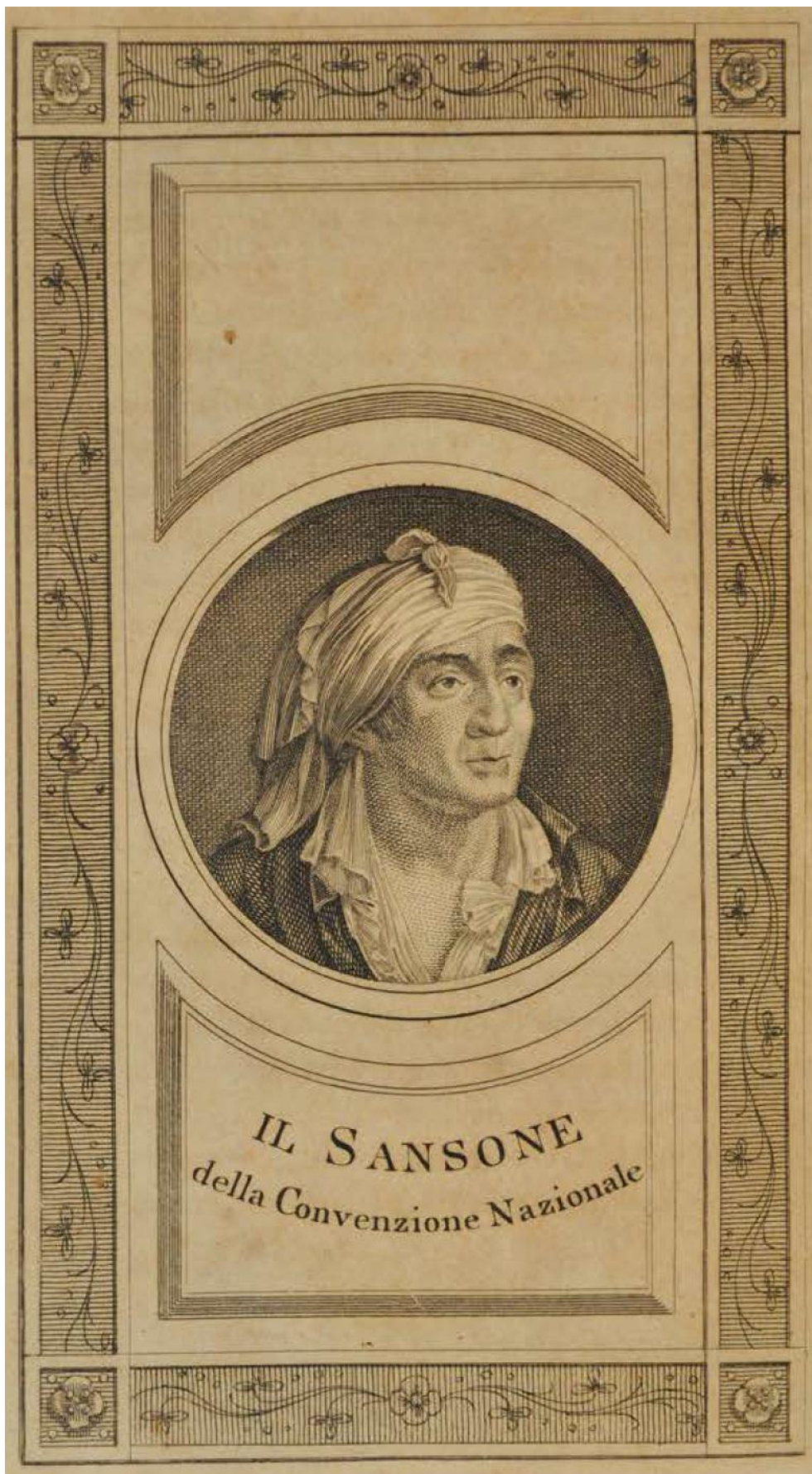
Medaglie per la morte di Luigi XVI.



LUIGI XVI.
e la di lui Famiglia



Nobile condotta del popolo Inglese in udire nel Teatro l'annunzio della morte di Luigi XVI.



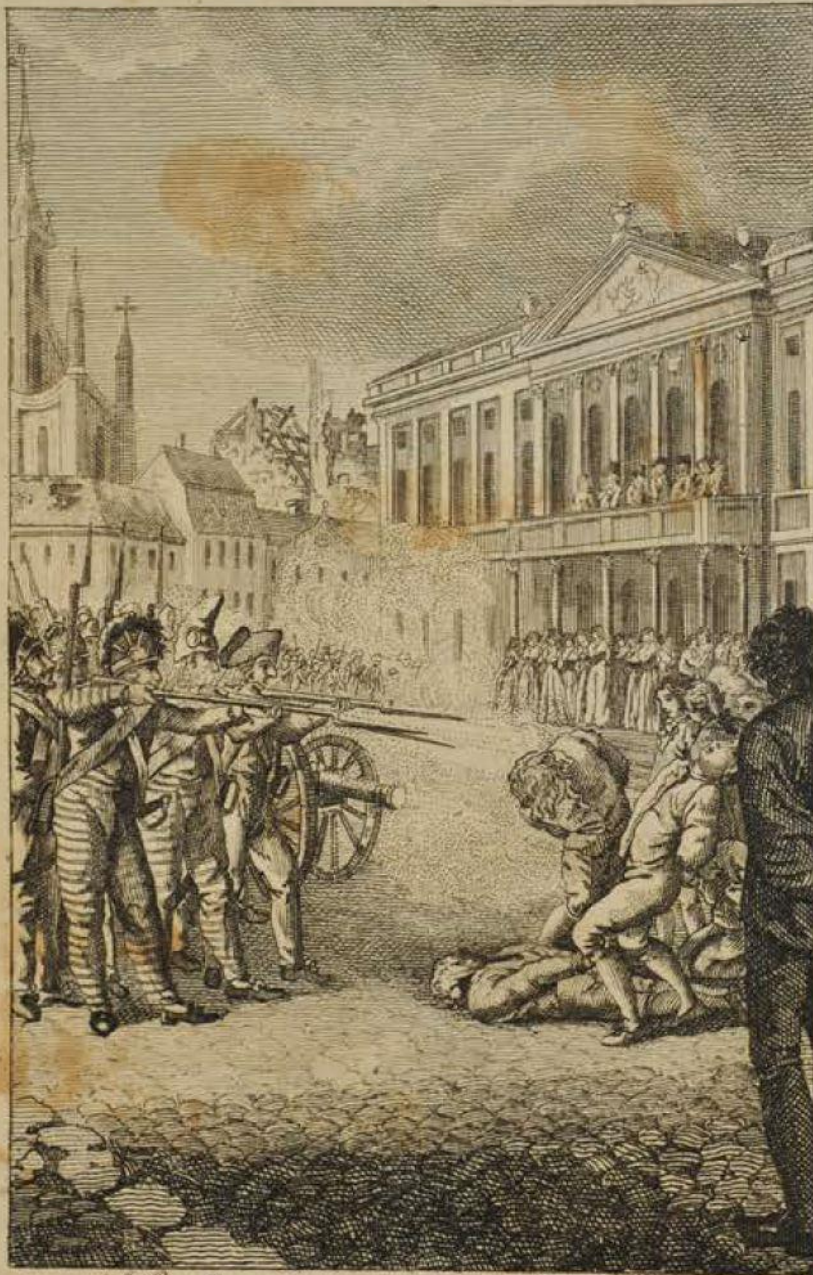
IL SANSONE
della Convenzione Nazionale



*Patriotismo di alcuni artisti nella presa
di Francoforte al Meno nel 1792.*

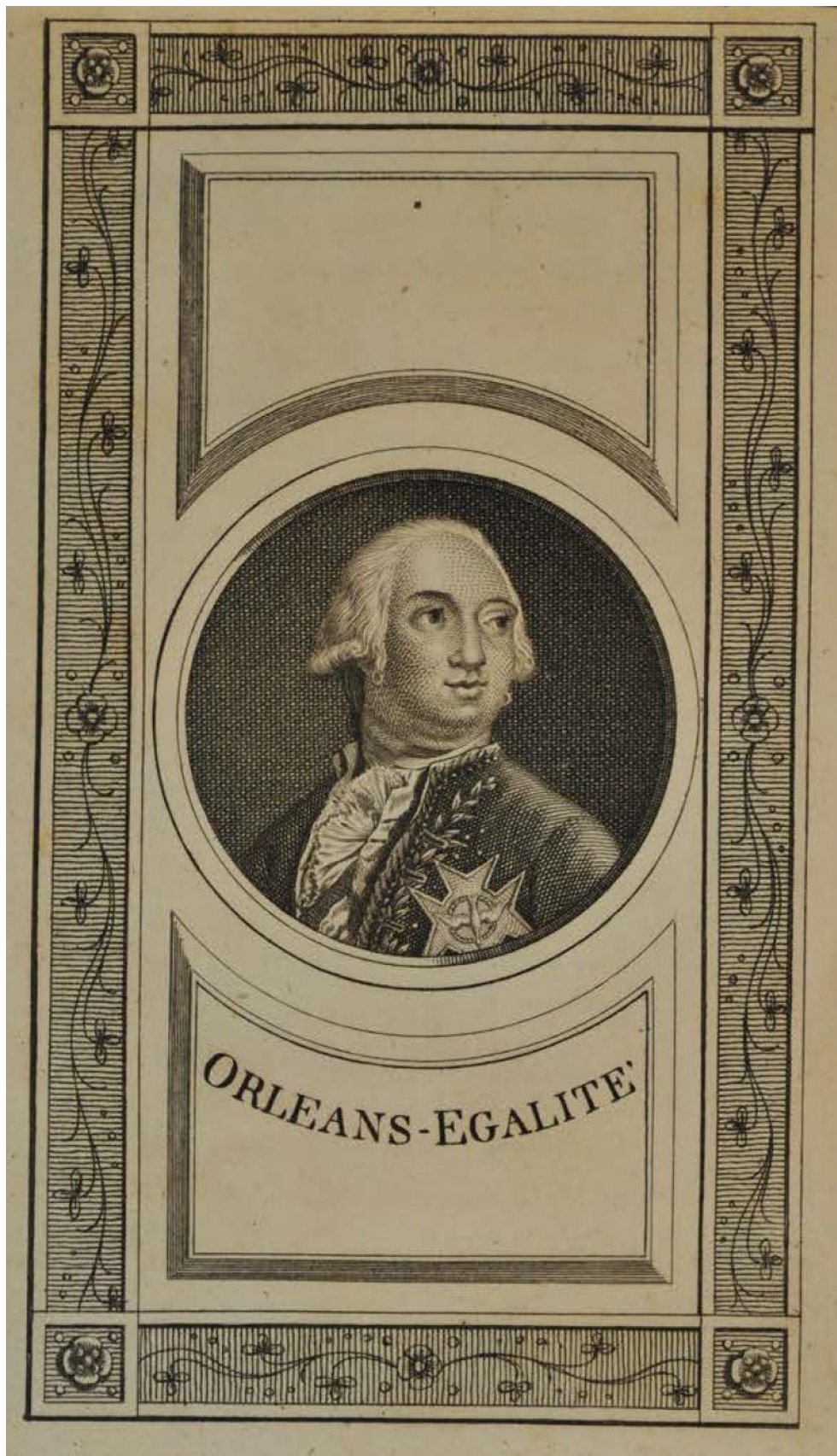


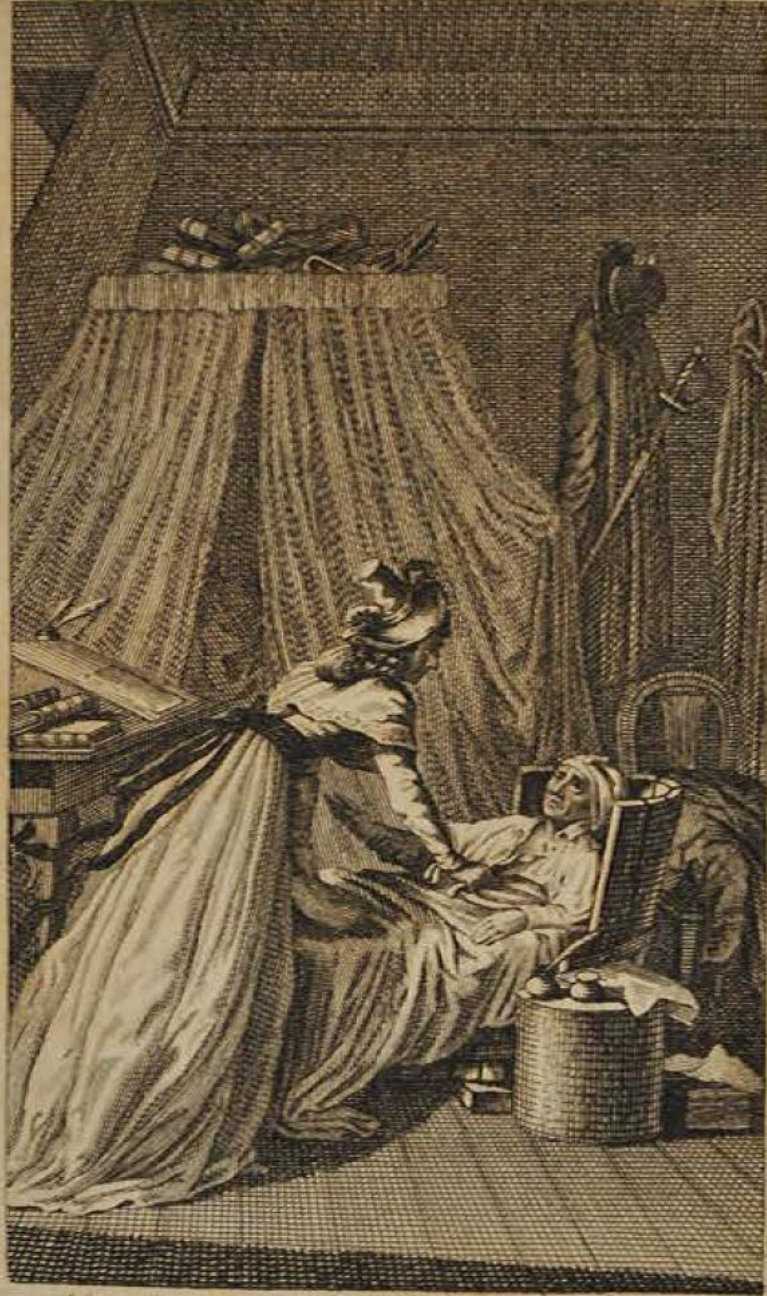
*Noi siamo Romani, noi non
uccidiamo Femine.*



Sceleratezze ascrande a Lione.



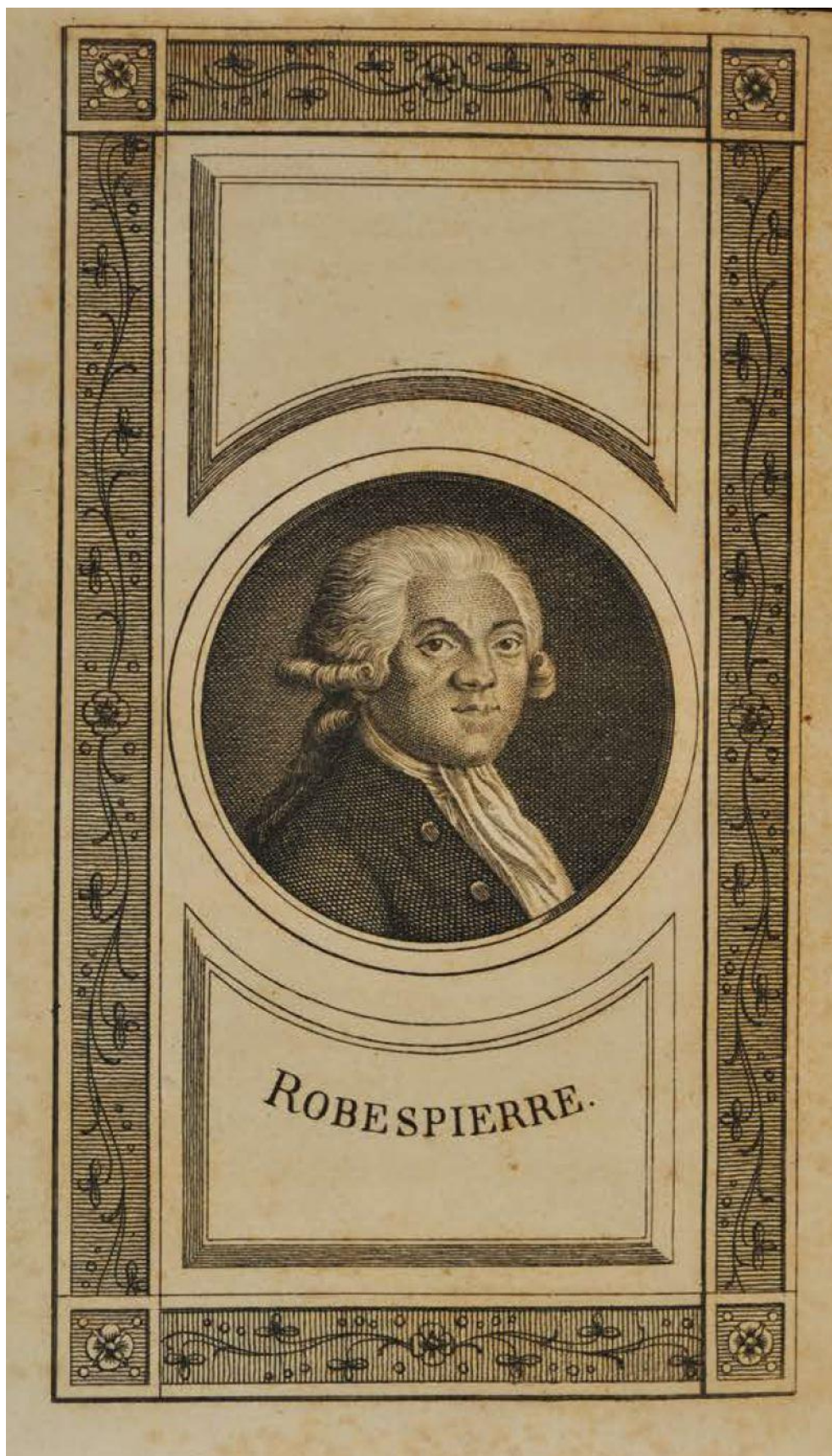




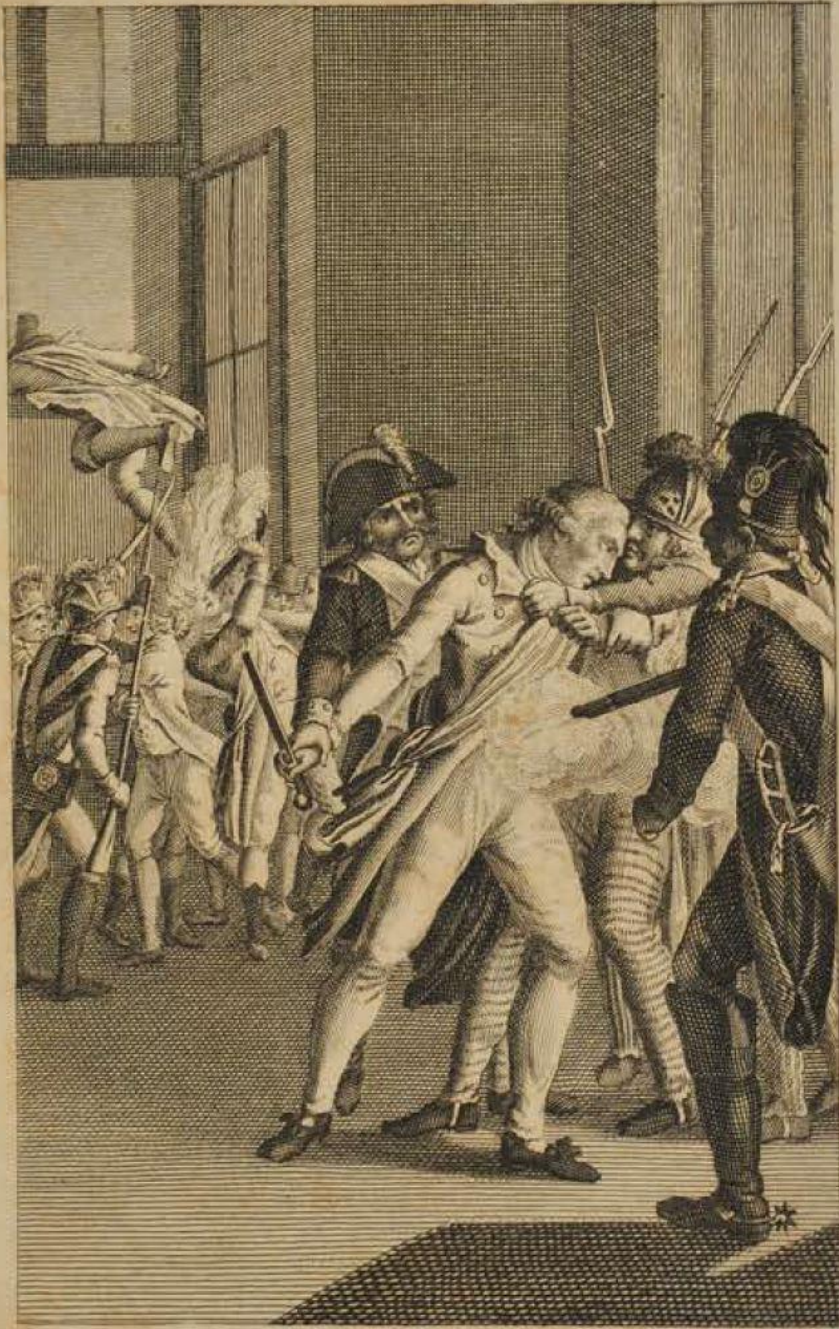
*Marat muore della stessa morte
che aveva per altri decretata.*



*L'antico duomo in Strasburgo divenuto
tempio della nuova filosofia francese.*



ROBESPIERRE.



Arresto di Robespierre.