

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA DELL'ARTE

Ciclo XXV

Settore Concorsuale di afferenza: 10/B1 STORIA DELL'ARTE

TITOLO TESI

*Questioni di gusto:
l'arredo neoclassico nella ritrattistica italiana
dalla fine del Settecento alla Restaurazione*

Presentata da: José María Madrid Martín

Coordinatore Dottorato

Relatore

Prof.ssa Marinella Pigozzi

Prof. Enrico Colle

Esame finale anno 2012

A mis abuelos,

AGRADECIMIENTOS

Algunas personas e instituciones han sido de singular importancia por la generosa ayuda que me han brindado, para que haya podido realizar esta tesis en Italia. En este sentido quiero recordar con especial agradecimiento al Real Colegio de España en Bolonia, con su Patronato, presidido por el Duque del Infantado y su Rector el profesor José Guillermo García-Valdecasas y Andrada-Vanderwilde, al profesor Enrico Colle que me ha guiado durante la investigación, a la profesora Marinella Pigozzi, coordinadora del doctorado, a la profesora Ángela Madrid y Medina y al profesor Wifredo Rincón García, que me han animado en todo momento a seguir adelante, al Dipartimento delle Arti Visive y, en especial modo, a su director, el profesor Daniele Benati.

Asimismo deseo hacer constar mi más sincero agradecimiento a las personas e instituciones, cuya colaboración ha contribuido a la preparación de este trabajo: Grazia Badino, Antonella Cacciari, María Cañedo, Marcella Culatti, Lucia Goli, Alvar González-Palacios, Ana Maria Matteucci, Anna Ottani Cavina, Maria Ludoviva Piazzi, Valeria Ronchuzi, Patrizia Rosazza-Ferraris, José Luís Sancho, así como a los Colegiales del Real Colegio de España en Bolonia, Museo Nacional del Prado, Patrimonio Nacional, Museo Mario Praz de Roma, Museo Correr de Venecia, Polo Museale Fiorentino, Anticuario Perrin de París, Galería Walter Padovani en Milán, Biblioteca Iginio Benvenuto Supino de la Universidad de Bolonia, Kunsthistorisches Institut de Florencia y a la Universidad Complutense de Madrid.

Por último, pero no por ello menos importante, quiero dar las gracias a mis padres, Juan José y Angeles, a mi hermano Juan de Dios, a mi abuela Ángela Antequera, a todos mis familiares y amigos, en especial modo a Giuliano Pigolotti, sin la ayuda y el apoyo de los cuales este trabajo no hubiera sido posible.

Sommario

Introduzione storica sull'evoluzione dello stile Neoclassico	<i>pag.</i> 4
Mengs. <i>Ferdinando IV di Borbone</i>	<i>pag.</i> 23
Batoni. <i>Charles Joseph Crowle</i>	<i>pag.</i> 30
Batoni. <i>L'Imperatore Giuseppe II</i>	<i>pag.</i> 38
Labruzzi. <i>Sir James Bland Burges</i>	<i>pag.</i> 45
Pechoux. <i>Marchesa Boccapaduli</i>	<i>pag.</i> 54
Griffoni. <i>Francesco Mario Pagano</i>	<i>pag.</i> 63
Castelli. <i>Girolamo Manfrin</i>	<i>pag.</i> 77
Bison. <i>Scena di conversazione in palazzo Pola di Treviso</i>	<i>pag.</i> 84
Introduzione storica sull'evoluzione dello stile Impero	<i>pag.</i> 92
Benvenuti. <i>Regina d'Etruria</i>	<i>pag.</i> 103
Benvenuti. <i>Elisa Baciocchi</i>	<i>pag.</i> 112
Clarac. <i>Carolina Murat</i>	<i>pag.</i> 119
Benvenuti. <i>Coniugi Schubart</i>	<i>pag.</i> 133
Introduzione storica sull'evoluzione dello stile Restaurazione	<i>pag.</i> 140
Giovannetti. <i>Carlo Ludovico di Borbone</i>	<i>pag.</i> 159
Albéri. <i>Francesco Capelli</i>	<i>pag.</i> 167
Abbate. <i>Maria Isabella di Napoli</i>	<i>pag.</i> 193
Bibliografia	<i>pag.</i> 202

Introduzione storica sull'evoluzione dello stile Neoclassico

Provatevi a descrivere una stanza. Sia che dobbiate raccontare un interno da voi ben conosciuto, sia che vi troviate a ricomporre l'aspetto di un ambiente attraversato fortuitamente, vi accorgerete, riascoltandovi o rileggendovi, che avete compiuto un percorso fra quattro pareti (anzi sei, considerati pavimento e soffitto). Se poi provate a chiedervi perchè abbiate fatto quel percorso e non un altro vi accorgerete che la vostra scelta aveva una propria certa imprescindibile necessità: la dice lunga sul vostro modo di porvi in relazione con una stanza ma ancor più cioè svela sul carattere intrinseco che quelle pareti stesse possiedono. Ciò vuol dire che appena ne varchiamo la soglia siamo sottoposti ad una sensazione percettiva che essa stessa imprime. Un atto cadenzato in tre gradi -infinitesimali sfumature della nostra coscienza- che consistono nel modo in cui il nostro occhio organizza il proprio percorso, nel modo in cui il nostro incedere si sviluppa, nel luogo in cui questo incedere si arresta.

Guardare, percorrere, abitare: i tre momenti che rivelano le caratteristiche di una stanza, o meglio il rovescio, l'impronta, l'effetto di quelle caratteristiche su di noi.

Fra Barocco e Rococò, fra quest'ultimo e il Neoclassicismo, nelle stanze europee si formulò l'itinerario che ha costruito il modo moderno di abitare.

Osservare lo snodarsi di queste variazioni partendo da quegli atti percettivi a cui si accennava può forse costituire un modo interessante (sebbene solo complementare alla storia tracciata dai fatti e dalle date) per apprezzare i mutamenti del gusto, e un certo spartiacque che sembra dividere gli interni dalla visione unidirezionale da altri che vanno compresi in uno sguardo circolare.

Partiamo dall'epoca barocca, e cioè da quel momento che i manuali sbrigativamente definiscono con aggettivi quali "fastoso", "ricco", "grandioso"... quasi che fasto, ricchezza e grandiosità non siano state caratteristiche di tutte le epoche storiche e di tutti gli stati al momento di allestire i luoghi del privilegio e del potere.

Ciò che appare unico nelle decadi del barocco è piuttosto il legame che fasto e ricchezza stringono in un concetto del cerimoniale assai rigido nella sua teatralità,

con la necessità del riconoscimento immediato del grado di importanza dei personaggi espresso proprio, da oggetti, suppellettili, ambienti.



Périn-Salbreux, La piccola regina, 1773/75, olio su tela (Musée des Beaux-Arts de Reims)

A questo proposito si può riportare un esempio che, apparentemente, sembra non avere a che fare con il nostro argomento. Come molti sanno un cruccio del traffico romano seicentesco risiedeva nelle precedenze: le carrozze assumevano forme esteriori, colori e ornamenti che consentivano di riconoscere di primo acchito il loro occupante, o meglio il suo titolo, così da regolarne con la dovuta precedenza il

passaggio in un incrocio o una posizione esatta in un corteo di più vetture e per questo rimasero celebri le liti dei vetturini e delle scorte della regina Cristina che percorreva Roma nella sua carrozza argentata disegnata dal Bernini, accampando precedenza addirittura con i convogli dei cardinali.

Un simile “codice di comportamento” investe l’impianto della dimora patrizia romana nella quale le sale si succedono ai saloni in numero sempre maggiore con l’aumentare del rango del padrone di casa, rivestendosi in maniera più o meno fastosa di arredi che accompagnano questo incedere e che, di per se stessi hanno solo la funzione di apparati decorativi.

Ancora oggi, attraversando una infilata di sale barocche noteremo che il nostro sguardo è sempre spinto in avanti, che la scansione parietale impone un percorso rettilineo e il senso teatrale dell’ambiente invita l’occhio verso un punto di fuga, tardandosi solo per un momento nella contemplazione di ciò che una stanza contiene. Solo lo sfondato degli affreschi sul soffitto offre una diversa direzione, questa volta verticale, ma spinta anch’essa verso l’infinito.

La descrizione del *Mercure galant* delle serate di ricevimento nei Grands Appartements della reggia di Versailles del 1682, ancora scintillanti degli arredi in argento (che di lì a pochi anni periranno nelle fiamme della zecca per pagare le colossali spese di guerra) ci fanno attraversare una teoria di aule concepite come astucci a se stanti, chiusi uno dopo l’altro nella loro armonia orchestrata dalle decorazioni fisse e da quelle mobili. Ambienti popolati di arredi che per la loro stessa conformazione servono solo a presentare se stessi, quasi che la loro funzione coincida con la loro immagine.

Vi si trova, alla fin fine, un numero abbastanza ridotto di tipologie di mobili; soprattutto tavoli parietali e piedistalli per lumi; qui e là si cita uno stipo colossale, dei cuscini disposti su uno *estrado* (termine di origine spagnola) che designa una pedana, quasi una antenata del sofà, dove le donne praticavano le loro attività di cucitura e ricamo e in questo modo erano più “protette” dalle visite maschili a volte possiamo trovare mobili in miniatura che erano destinati alle bambine per il gioco

delle arti femminili; ad esempio l'*estrado* che troviamo nel Museo Casa de Cervantes di Valladolid.



Jamuga, XIX secolo, legno intagliato e cuoio
(Bologna, Real Colegio de España)

Vi sono poi da considerare sedie e *bargueños*. Le sedie da sempre hanno avuto una componente cerimoniale che si associava con il potere come ad esempio la *jamuga* che fa allusione alla sedia nella quale si sedevano i Consoli romani che appare nel Rinascimento, della quale troviamo un bell'esempio nel Monasterio di San Lorenzo dell'Escorial, che per l'intaglio è di probabile origine tedesca. Si tratta di un faldistorio con le gambe a forma di «X» e che finiscono in quattro pomi uniti da due barre e gli schienali erano di cuoio oppure in velluto. Era un modello di sedia pieghevole e trasportabile; nella forma possiamo dire che era già un precursore di quella tipologia di sedile oggi conosciuta col nome di «sedia da regista».



Bargueño, XVI secolo, legno intagliato, avorio, ferro battuto (Bologna, Real Colegio de España)

Il *bargueño* è prototipo del mobile tipicamente spagnolo, e come nome appare nell'ottocento per merito dell'intagliatore Juan de Bargas; si tratta di un parallelepipedo con una ribaltina che quando si apre serve per scrivere sopra una coperta di cuoio lavorato chiamato *guadamecí*, il tutto foderato di velluto oppure di cuoio che lo facevano molto adatto al suo trasporto. La ribaltina era fatta in genere di legno di noce mentre il perimetro del mobile era costruito con altri tipi di legno più poveri

come cedro o pino. Nell'interno troviamo un vano con un grande numero di piccoli cassetti intorno per custodire cose di grande valore, dietro questi frontespizi che assomigliavano a fittizie architetture si nascondevano cassetti segreti.

Il tutto era decorato con applicazioni in avorio, in tartaruga oppure in osso essendo i primi due materiali per alcuni committenti troppo costosi. I due fianchi del mobile presentano in ferro due maniglie che servivano per trasportarli. Con il passare degli anni la tipologia è un po' cambiata diventando un mobile più di rappresentanza dove la parte superiore era coronata da una balaustra di bronzo dorato che assomigliava ad un palazzo italiano rinascimentale. Siamo a conoscenza di un falegname che realizzava *bargueños* a Torrelodones. Secondo la tradizione il *bargueño* giunge da Venezia alla corona di Aragona portato dal Duca di Calabria.

Solo la famiglia reale possiede dei tavolini fissi per il gioco. A corte, infatti, si giocava freneticamente a carte e gli ospiti siedevano su sedili che venivano portati alla bisogna e scomparivano con lo scomparire di quella folla di figuranti.

Si direbbe quasi che l'elemento più importante per la decorazione di quei saloni sia stato il variopinto incedere dei cortigiani, lo scintillio di vesti e gioie su cui non è possibile concedere molte parole ma che sono come evocate in quella passeggiata, stanza dopo stanza, dove si conversa, ci si ristora con rinfreschi, si gioca alle carte, si guarda danzare, si cammina, si avanza. Incedere, ripetiamolo, è uno dei moti fisici naturali allo spirito barocco che incarna l'idea della figura sociale attraverso lo snodarsi di un corteo di carrozze, lungo la teoria dei partecipanti ad una processione religiosa, nel susseguirsi delle stanze intese come percorso verso una illusoria meta.

Il senso di percezione di un ambiente barocco è spesso condizionato da questa attrazione dell'uomo seicentesco per la sequenza di fasi che culminano in un apice, qualunque esso sia: la fulgida visione di una quinta in lontananza, l'invaso grandioso di una galleria, l'apertura vetrata che lascia trasparire un giardino, un ninfeo, una nicchia, una sequenza di sale che sia arresta di fronte alla contemplazione del sovrano.



Scalone degli Ambasciatori della Reggia di Versailles, incisione

Osserviamo adesso l'immagine del celebre scalone degli Ambasciatori di Versailles, con le sue due rampe che possono essere ammirate in un solo colpo d'occhio, mentre la parete di fondo è come una quinta nella quale, a imitare chi sta in basso e osserva, un gruppo di personaggi dipinti si sporge ad osservare la scena. Se confrontiamo questo invaso con quello dello scalone di Pommersfelden, costruito da Maximilian von Welsch verso il 1717, basato su due grandi rampe spezzate in tre tronconi, tutte contenute nell'involucro dell'atrio. Anche qui si può, come virtualmente fa l'incisore, comprendere con un solo sguardo l'insieme ma qualcosa ci sfuggirà sempre: sia essa la prospettiva che si apre ombrosa sotto l'arcone principale del piano terra, sia il moto di un involontario visitatore al primo a al secondo rango delle logge, sia il misterioso collegarsi di questi ultimi due piani.

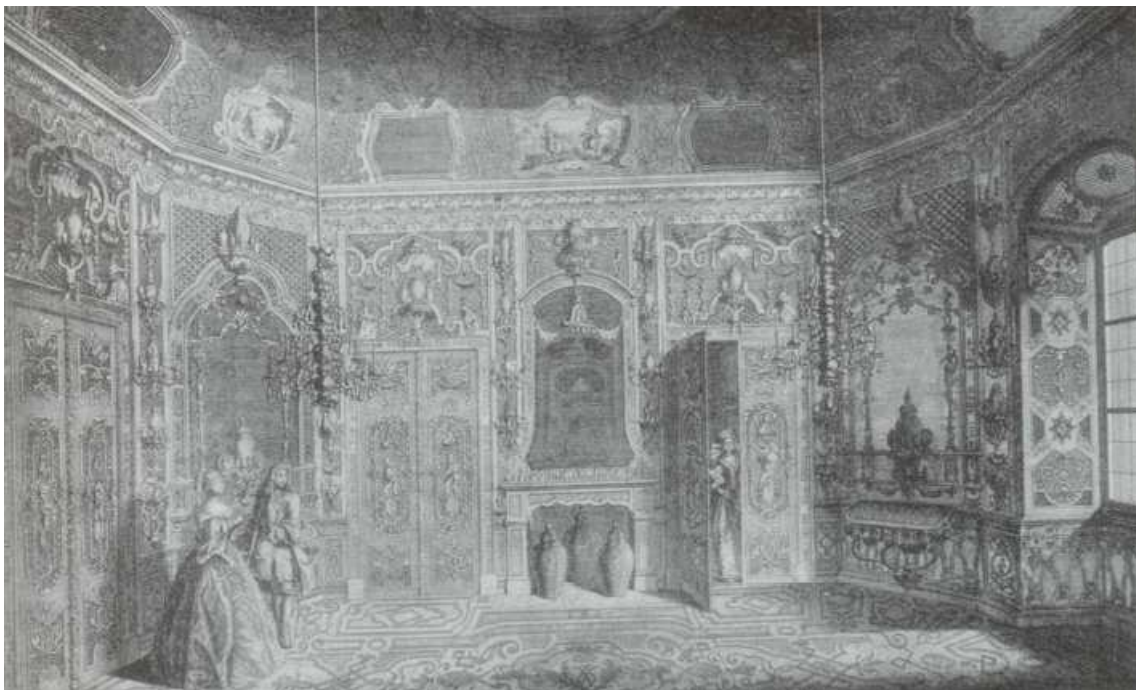


Maximilian von Welsch, Scalone del castello di Pommersfelden, incisione

Pommersfelden è forse l'apice estremo del Barocco, estremo come tutte le residenze tedesche che ai primi del Settecento contribuirono alla nascita del Rococò con questo nuovo senso della visione di un interno. Pommersfelden -e il suo scalone riassume, in un unico volume, la parata di ambienti che lo compongono- offre quel turbinio di visioni in simultanea che sarà uno dei tratti caratteristici della dimora rococò.



Eosander von Goethe, Porzellanzimmer, Castello di Charlottenburg, incisione



Maximilian von Welsch, Porzellanzimmer, Castello di Pommerfelden, incisione

Ancora un confronto: la Stanza delle Porcellane a Charlottenburg, ultimata verso il 1705, è al pari del Gabinetto delle Porcellane di Pommersfelden, un interno connotato come raccolta di oggetti preziosi e curiosi, le porcellane appunto, tanto ricercate dagli occidentali e con marcate caratteristiche cromatiche che rendevano vibranti di riflessi gli interni in cui venivano massivamente raccolte. Se a Berlino la scatola simmetrica prevede un impianto in cui l'elemento dominante è la grande cornice che separa pareti e soffitto, a Pommersfelden non solo questo elemento si fa più labile, quasi inesistente, ma la tessitura stessa delle superfici diventa fluida e sfuggente.

A Berlino le colonne, le aperture, le piramidi di piatti e tazze creano uno schema rigido, unidirezionale malgrado la vivacità data dalle minuscole suppellettili incollate un pò ovunque, fin sulle colonne; nel castello di Pommersfelden il gabinetto possiede già tutte le caratteristiche del Rococò: la smussatura degli spigoli, gli ornati di fondo nervosi e variegati, persino il pavimento e gli specchi impongono un moto costante allo sguardo e al visitatore stesso che non cesserà di percorrere in modo centrifugo quella minuscola e fantasmagorica stanza dove i motivi ornamentali sono indifferentemente interpretati da materie diverse, legno, cristallo, stucco, ceramica.

Quella delle materie preziose e della superficie a specchi sarà una delle migliori risorse per il Rococò tedesco ai fini della moltiplicazione della visione. Pensiamo, ad esempio, alla stessa Gartensaal di Pommersfelden (per rimanere in quell'incantato scrigno di follie e di tesori). E' l'ambiente che, entrati nell'atrio ingabbiato dallo scalone, avevamo visto profilarsi proprio attraverso l'arco mediano del piano terra, opposto alla porta d'ingresso. Come dice il nome è una stanza verso il giardino, una stanza a metà fra natura e architettura, una lontana discendente delle grotte e dei loggiati di numerose ville italiane rinascimentali e un'ava di certe stanze che non sarebbero dispiaciute, all'alba del XX secolo, proprio per queste intime relazioni tra architettura e natura, all'asciuttissimo Wright o alla frivola Elsie de Wolfe.

Un tipo di ambiente, dunque, che ha una lunga storia nelle vicende della architettura europea. Qui la fresca grotta ci appare costellata di infiniti molluschi disseccati e incollati per ricoprire ogni centimetro, e la piccolezza di ogni singola conchiglia

frantuma il già minuto disegno decorativo fatto di stelle, volutine brevi e spezzate, cascatelle e arabeschi che si sovrappongono a una struttura quasi indifferente, succube, rassegnata a un costante moto circolare che stordisce come una piroetta nel buio e si tinge di lucori madreperlacei.

Gli architetti attivi nei paesi germanici furono maestri, nel primo Settecento, in questa sorta di aggressione alla scatola abitativa arrivando a veri e propri delitti contro le basi sacre dell'architettura classica: basti guardare l'ennesima incisione che raffigura un interno con soffitto che ha la stessa partizione decorativa delle pareti. Siamo in presenza di scrigni fatti di niente se non di ornato, quasi non ci fossero più mattoni, malta e legname a reggere il tutto come ad esempio accade in certe camerette minuscole dell'Hermitage o nel Sans Soucis di Bayeruth.



Maximilian von Welsch, Gartensaal, del Castello di Pommersfelden, incisione

Wilhelmine, la Margravia era sorella di Federico II e quindi aveva mosso i primi passi tra i fasti delle porcellane e tra le quinte di una camera tra le più preziose della storia occidentale, la ricostruita Stanza d'Ambra che riluceva di quella costosissima materia, lavorata in foglie sottili dando una irreale lucentezza e profondità ai muri.

Wilhelmine la ricorda ancora nelle sue magnifiche memorie (un ritratto brillante e profondo, scritto nel più eccellente francese, della vita delle corti tedesche nella prima metà del secolo dei lumi) e ricorda anche come il burbero padre l'avesse donata ad un ancor più burbero zar durante la visita di questi a Berlino.

La Margravia, nel minuscolo stato del marito non possedette mai le sostanze per poter allestire ambienti altrettanto preziosi. Dovette persino attendere che un incendio distruggesse la dimora cupa e scomoda dei suoceri per poterla rimodernare e darle l'aspetto squisito che ancora possiede oggi: stucchi dorati su fondo blu, vernice dalle tinte tenui attraversate da esili tralci variopinti... Tutto respira un'aria leggiadra e elegante quanto lontana dalle pompose sale tipiche dell'epoca barocca.

La lunga stanza da pranzo del castello fu realizzata per Wilhelmine con un dono del fratello, si tratta di un rivestimento che somiglia a un cadenzato palmeto dalle foglie dorate, sospeso su un fondo dove fiammeggiano le impiallacciate di mogano. Ma fu in campagna di campagna che Wilhelmine si sbizzarrì veramente, arrivando a racchiudersi in un minuscolo e allegro studio le cui pareti e il soffitto sono per metà ricoperte di una composita profusione di pezzetti di specchio dalle forme irregolari, separati da chiari squarci di intonaco su cui sembrano galleggiare figurine cinesi, piante e corolle che si riflettono in quell'effimero tanto da sembrare immerse in uno stagno argentato.

Stanze di specchi, stanze di legni ricoperti di vernici profumate, stanze parate di tessuti orientali, di porcellane, di pietre curiose...

Il Re di Sassonia ad esempio comprò addirittura, nel 1726, una rarità fabbricata in Inghilterra, un letto tutto fatto di piume di uccelli esotici che componevano un sontuoso disegno floreale, e usò i tendaggi che chiudevano il baldacchino per rivestire le pareti di quella che divenne una impalpabile camera da letto in cui forse nessuno mai dormì.

Le follie e le stranezze degli anni cruciali del Rococò possiedono ormai un ricordo lontano delle camere di curiosità del tardo Rinascimento e del Barocco: non ne conoscono più la gravità didascalica e simbolica. Un attimo di requie a questa visione

turbinante della decorazione domestica è dato in quegli anni, forse, dalla nazione che dettò legge nel campo dell'arredo e non solo in quello, la Francia di Luigi XV dove pur si contemplarono sontuose stravaganze ma si seppe sempre mantenere un lessico abitativo in cui l'armonia risulta da un perfetto equilibrio.

Un equilibrio teso fra proporzioni architettoniche, materiali preziosi e mobili di un lusso supremo ottenuti non solo con la ricchezza ma anche attraverso l' ineccepibile funzionalità.



Juste-Aurele Meissonnier, *Interno della residenza della baronessa di Besenval*, incisione

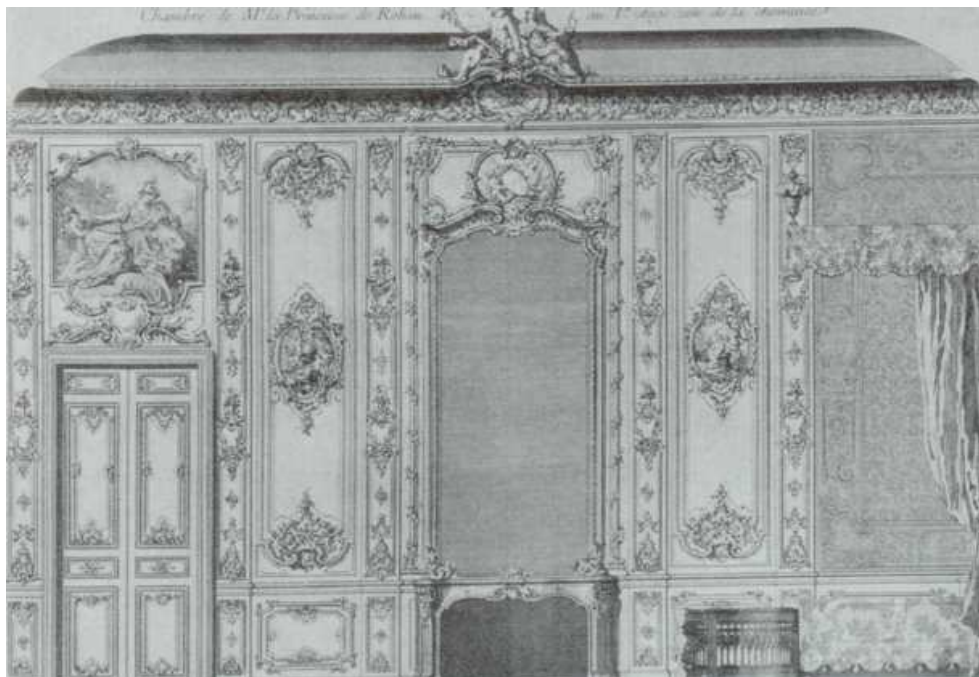
Il moto avvolgente che chiude, come una montatura salda e sfavillante, ogni interno del pieno Settecento francese si sviluppa dalle forme delle *boiseries* in cui vanno a inserirsi, esatti, i dorsali dei sedili, la sagoma dei quali riecheggia lo smussarsi dei montanti del camino, la cui specchiera, a sua volta, è fatta di volute linee che proseguono in quelle dei bracci bronzei per le candele... e così via quasi un enigma o uno scioglilingua. Sembra che l'architetto, come in un gioco grafico, abbia tracciato il progetto senza mai staccare la matita dal foglio, gettando qui e là ombre lunghe, accoglienti, nelle quali riposare l'occhio dallo sfavillio dell'oro e dei colori che assecondano quella linea curva in un inarrestabile moto.

Osserviamo due esempi caratteristici di queste decorazioni francesi fatte nel periodo Rococò, nel primo caso vediamo l'incisione dell'architetto Meissonier per la residenza della baronessa di Besenval in cui possiamo apprezzare una *boiseries*.

Nella seconda incisione l'architetto Germain Boffrand realizza un progetto per la Camera da letto della principessa di Rohan, dove le pareti stanno interamente ricoperte di *boiseries*, che in genere erano dipinte di bianco con le modanature dorate. La grande specchiera sopra il camino è coronata dalla rappresentazione del dio Mercurio e della dea Atena. Invece come sopraporta troviamo l'allegoria della Sapienza, e a destra si intravede il letto con un baldacchino con balaustra.

Ora possiamo dire che, se esiste un'immagine della ricchezza e del lusso che, meglio del Barocco, tuttora riassume in un'epitome insuperabile la civiltà occidentale degli interni, questo è il Rococò francese. E non è un caso che certi principi caratteristici di quell'epoca, seppur mutati nello stile, siano riconoscibili - a quasi duecento anni di distanza - negli interni di un altro periodo che amò follemente lo stesso concetto di ricchezza, di preziosità delle materie, di mobilità dell'immagine e cioè il breve e cruciale lasso di tempo che separò le due guerre mondiali. Certi interni decò offrono infatti le stesse intenzioni decorative a volta imperniate sul volume sfavillante di un grande lampadario di cristallo, oppure giocate nelle riflettenze delle pareti ricoperte di lacche o di tessuti dai disegni variati: è di questi anni pure la riscoperta antiquariale del 700 e dei suoi mutamenti di gusto dal più frivolo Rococò al Neoclassicismo.

Proferito il termine, eccoci dunque all'ultima delle fasi stilistiche settecentesche: definire la differenza fra un interno rococò e uno neoclassico non è apparentemente operazione complessa, basterebbe ricordare quel che ogni libro di architettura insegna circa la seconda metà del diciottesimo secolo: l'eliminazione delle linee curve e sfuggenti, l'evocazione dell' antichità o ancora il ritorno ad una stringente simmetria, tanto per citare alcuni dei principi tanto noti quanto ovvi.



Germain Boffrand, *Camera da letto della principessa di Rohan, all' Hotel de Soubise*, incisione

Emil Kauffmann, nel suo impareggiabile volume sull'architettura neoclassica, portava ad un più profondo grado di osservazione quei precetti. “Osservate bene un grande edificio rococò”, scriveva il critico e “studiate come la linea fluente faccia sì che ogni sua parte aggiunta si sviluppi in maniera continua dal corpo centrale”.

E' uno studio che si può fare sulle piante degli edifici, come ad esempio quella di un castello o di una dimora parigina con le ali degli edifici minori sul cortile che nascono dal profilo stesso della facciata, con il richiamo all'architettura italiana del 500, come ad esempio Palladio.

Riflettete poi su quanto fanno gli architetti della generazione successiva: la gradazione di importanza, il susseguirsi delle funzioni è denunciata dalla squadrata giusta posizione dei blocchi, rigidamente cementati gli uni agli altri. Abbiamo reso la frase del grande storico dell'architettura con una certa approssimazione, dobbiamo ammetterlo ma citiamo sul filo della memoria.

Quel che ci importa è sottolineare che la scansione delle varie parti di un edificio riporta in un solo colpo l'interno neoclassico a quel tipo di impostazione tipico di quelli barocchi. Restano infatti immutate certe inclinazioni per la preziosità, è vero; il collezionismo scova nuove fonti di approvvigionamento ma sempre ben forte. Il lusso, il fasto, la ricchezza -come affermavamo all'inizio- non muoiono ma si trasformano.

Quel che scompare è semmai quel senso avvolgente della stanza, ovattato e affidato, ripetiamolo ancora, alla caleidoscopica mobilità della percezione visiva.

“The Italians have at present no manner of taste, all they do being more french than anything else” scriveva Robert Adam da Roma nel 1755 al fratello, invitandolo a mettersi in cammino per raggiungerlo purchè facesse attenzione “a non perder tempo lungo la via e a non rovinare il gusto in Francia o altrove”.

La frase la dice lunga su una certa pretensione di primato, tutta inglese, in materia di stili classici. La costruzione nitida, il senso della grandiosità unito a quello dell'accoglienza e dell'intimità avevano caratterizzato persino il momento più crepitante nella storia degli interni inglesi Settecenteschi, quello del Rococò. Ma col volgere del secolo non ci sono più dubbi in merito: architetti poderosi come William Chambers propongono la forza titanica dei Romani, mentre sarà proprio Robert Adam, nella sua frivola visione dell'antichità a inclinare più per la Grecia e dar vita ad una discussione sul primato fra Egeo e Mediterraneo che infiammerà l'intera Europa.

Piranesi ci metterà del suo e le tavole delle *Diverse maniere di adornare i cammini* (1769) mostreranno più di ogni altro progetto quell'idea così ben espressa da Kauffmann -e sommariamente riassunta in queste righe- di una giusta posizione di

motivi ornamentali che si accostano gli uni agli altri, quasi con ostentata indifferenza reciproca, come se il repertorio decorativo classico fosse una scatola di costruzioni per bambini piena di mattoncini sulle cui facce sono stampate un capitello ionico, una arpia, una greca, un telamone...

Le stesse nuove inclinazioni oggetto del collezionismo neoclassico sembrano avallare questa ricerca di sovrapposizione degli elementi. Vasi di scavo, bronzi e marmi antichi necessitano di una impaginazione sulla parete fatta per registri, campi neutri e spazi risaltati, in parole povere, di pareti con una struttura architettonica definita.

E' qui che i due estremi vanno finalmente a congiungersi: la visione suggerita da un interno barocco e quella di un interno neoclassico finiscono quasi per convergere, impostate come sono, ambedue, sulla ricerca di una direzione precisa, chiara, per lo più univoca.

Per illustrare quanto detto abbiamo scelto di usare un progetto di Charles de Wailly per il palazzo Spinola a Genova, composto come il rovescio di un tempio classico. In Inghilterra potremmo citare le colonne o le baie d'ombra offerte dalle nicchie, ideate da Adam per gli interni di Svon House allestiti per il Duca di Northumberland. Tali ambienti invitano alla lettura di ciascuna sala, quasi si trattasse di sfogliare un libro di archeologia e riportano il visitatore a percorrere ed ammirare a abitare quelle stanze come fossero ognuna un tomo diverso e a sé stante di un'opera enciclopedica.

Un moto in avanti, forse privo di quella enfasi sonora del Seicento, ma anch'esso impostato a una cadenza ritmica. Da quei teatri dell'iperbole che furono gli interni del Seicento siamo tornati ad una teatralità più spoglia ma non meno ieratica.

Definire Adam "frivolo" è forse azzardato: quel che vogliamo dire in realtà è la sua grande capacità di rendere graziosi temi terribili. Un arco poderoso, un basamento scanalato, un abside, un soffitto copiato dal palazzo di Spalato, sulla carta possiedono ancora quella monumentale gravità che i prototipi che li ispirarono ma nella realtà si scopre poi che sono giudiziosamente adattati alle proporzioni e ai colori di una dimora. E questo il mestiere del grande architetto.

E' un dono che molti decoratori francesi possedettero tra il Settecento e Ottocento, in molti casi prendendolo dagli Inglesi e che porterà a sviluppare quel gusto per la maestosità domestica che è alla base dello stile Impero.

E quindi più che ad Adam pensiamo all'inglese Thomas Hope e alla sua casa di Duchess Street concepita come museo di se stessa, dove gli elementi funzionali dell'arredo, quelli puramente decorativi e le opere d'arte antiche si mescolano mantenendo la chiarezza dell'insieme.



Élisabeth Louise Vigée-Lebrun, *La regina Maria Antonietta*, 1788 (Châteaux de Versailles)

Nel suo tempo era un'icona della moda e del gusto

“Io non saprei figurarmi delle produzioni di un arte fantastica senza rappresentarmi delle idee gettate qua e là, senza seguito, senza legame, senza scopo, dei disordini dello spirito, in una parola dei sogni. Piranesi, architetto, incisore ha rappresentato qualche follia di questo tipo”, aveva scritto E.L.Boullè verso la fine del Settecento nel suo trattato sull’architettura. Alludeva certamente alle carceri e ai camini piranesiani e apriva una svolta alla storia del gusto con un rifiuto ben più generalizzato verso quel tipo di Neoclassicismo aggraziato, didascalico e odoroso di eleganze formali che ormai la nuova architettura rifiutava. Non dimentichiamo che un altro architetto il cui nome viene spesso affiancato a quello del titanico Boullè, Ledoux aveva progettato ai suoi esordi interni che di neoclassico possedevano il lessico ornamentale ma non certo la severità (pensiamo al padiglione di Louvenciennes o agli intagli con elmetti e lance del caffè Militaire dove l’elemento bellico si rallegra su fondi di specchio).

Le masse solide e primarie di Boullè sono forse, con qualche decennio di anticipo, il raggiungimento massimo del Neoclassicismo maturo e l’anelito più alto dell’uomo del Settecento verso la grandiosità degli antichi.

Così come nell’uomo barocco, anche in Boullè si assiste alla medesima scelta visiva: questa tesa a un punto lontano, in alto, all’infinito. Una scelta che il cinico, gaio e pragmatico uomo del Rococò aveva quasi completamente ignorato, soddisfatto com’era di godere la vita nella propria stanza, quasi incurante di ciò che si sarebbe rivelato ai suoi occhi spalancando la porta del suo grazioso rifugio.



ANTON RAPHAEL MENGES

(Aussig 1728 - Roma 1799)

Ritratto di Ferdinando IV di Borbone re di Napoli all'età di nove anni,
1760

olio su tela, cm 179 x 130, inv.: P02190

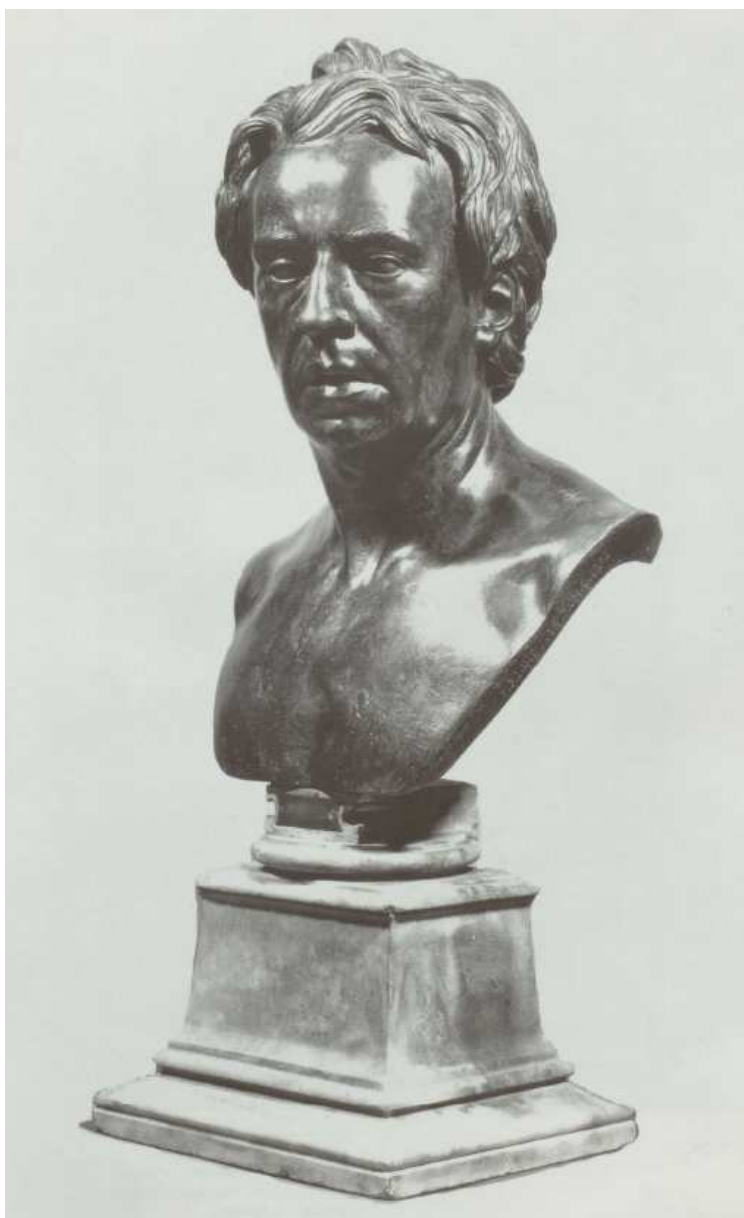
firmato e datato: "Eques Anto° Raphael/Menges Saxo fecit/1760"

Madrid, Museo Nacional del Prado

Questo dipinto eseguito dal pittore boemo Anton Raphael Menges è firmato e datato 1760 e di cui esiste un'altra versione autografa al Museo Nazionale di Capodimonte a Napoli, proviene dalle Collezioni Reali e si trova al Museo del Prado di Madrid anche se attualmente non è esposto al pubblico. Si tratta del primo ritratto ufficiale di Ferdinando IV, terzo figlio di Carlo VII di Napoli e Maria Amalia di Sassonia. Il piccolo Ferdinando nacque a Napoli il 18 Gennaio del 1751 e divenne Re a solo 8 anni nell'Ottobre del 1759, quando il padre abdicò per diventare Re di Spagna, con il nome di Carlo III. Proprio nell'Agosto di quell'anno giungeva a Napoli Menges, già da tempo in contatto alla Corte Napoletana grazie all'interessamento della Regina Maria Amalia, sorella di Augusto III elettore di Sassonia e Re di Polonia presso la cui Corte a Dresda il Menges dal 1751 ricopriva la carica di pittore ufficiale.

L'arrivo del Menges alla Corte Napoletana avvenne pochi mesi prima della partenza per la Spagna di Carlo di Borbone e Maria Amalia di Sassonia, frutto di questo incontro fu la richiesta al pittore del primo ritratto ufficiale del giovanissimo Re, preso a figura di corpo intero e grandezza naturale con parrucca bianca annodata al collo per mezzo di una fascia nera, porta una armatura media, sotto presenta un gilet giallo ricamato con filo d'argento, le calze e la casacca sono di velluto azzurro, il monarca indossa scarpe nere con tacco rosso e arricchite dalle fibbie d'argento. Sul petto la collana dell'Ordine del Toison d'oro, che pende da un nastro rosso ed attraversa l'armatura la fascia di San Jenaro, con placca e croce. Intorno alla sua vita un largo drappo usato come cintura ed una magnifica daga, dalla casacca escono polsini e collo fatti in merletto bianco. La mano sinistra, con anello di diamante nel

dito mignolo, si regge nel fianco e la destra impugna la bengala che appoggia sopra una consolle di legno dorato, nella quale si mostra la corona Reale protetta da un grande cuscino di velluto rosso. A destra si apprezza una poltrona in legno intagliato e dorato con gli stessi motivi floreali e le stesse foglie di alloro della consolle, dove si colloca in forma molto teatrale il manto rosso, foderato d'ermellino insieme al cappello a tre punte adornato da una fibbia d'oro.



Francesco Righetti, *Ritratto di A.R. Mengs* (da C. Hewetson), 1792, bronzo patinato
(Parigi, Alain Moatti)

Un abbozzo per il dipinto forse esisteva già quando Vanvitelli scriveva al fratello il 6 Novembre del 1759. “Il pittore Menghs sta facendo il ritratto del giovane re di Napoli, ne ho veduto l’abbozzo, il quale senza complimento mi piace assai poco, ma vedremo in appresso”, ed ancora successivamente: “ho veduto il suo ritratto (del Re) fatto dal Menghs, il quale è bello, benché vi sia del tedesco assai”. Non è dato sapere a quali delle due versioni del ritratto (Napoli o Madrid), facciano riferimento le testimonianze epistolari qui riportate, certo è che il dipinto oggi al Prado, generalmente ritenuto un po’ meno brillante del suo gemello napoletano, è firmato e datato 1760, fu cioè terminato dal pittore ed inviato alla corte madrilenana prima del suo ritorno a Roma nel maggio di quell’anno. Questa esecuzione anticipata di qualche mese potrebbe spiegare la qualità leggermente più fiacca dell’opera, che verrebbe così a configurarsi come una seconda versione autografa del quadro eseguito a Napoli, pure dipinta con grande impegno ma sicuramente con una minore intensità d’ispirazione, destinata sin da principio a essere inviata in Spagna e proprio per questo firmata e datata come se fosse un biglietto da visita per il suo ingresso alla corte di Carlo III e Maria Amalia di lì a poco nel 1761.



Genaro Di Fiore, 1764-1767, legno intagliato e dorato, piano di marmo, cm 99 x 230 x 103.

(Madrid, Palazzo Reale, Sala del Trono)

E' su questo modello di *state portrait*, un dipinto di straordinaria eleganza e semplicità, eseguito con mirabile perizia tecnica e raffinatezza pittorica che si caratterizzerà l'iconografia giovanile del re, derivante da quella già codificata del ritratto dei sovrani bambini che aveva avuto la sua grande fortuna alla corte spagnola; con l'obiettivo però di non effigiare solamente un piccolo erede al trono, quanto piuttosto di garantire ad un sovrano bambino l'effetto di grandezza e solennità necessari al ruolo che la sorte gli ha affidato.

La risoluzione adottata dal Mengs per uscire da questa contraddizione deriva dalla sua razionalità e dal suo intellettualismo approccio alla pratica pittorica, dimostrati proprio giocando sulla contrapposizione tra la grandezza e solennità delle insegne reali, la misura del tavolo, del partito architettonico sul fondo e la statura di Ferdinando IV, con una sproporzione accentuata di proposito dall'inquadratura scorciata fortemente dal basso - espediente in cui la intelligenza prospettica è al servizio dell'interpretazione - il pittore restituisce con perfetta armonia e solenne maestà la grandezza del compito del piccolo re.

Il fondo è composto da un plinto di marmo sopra il quale si alza una colonna di porfido con una basa cesellata in bronzo dorato; accanto un pilastro con gli stessi materiali ci fa pensare ad un ritmo architettonico tipo serliana, oppure a una gran finestra con la tenda in velluto verde e frangia d'oro, la quale lascia pendere una nappa dorata sull'angolo superiore destro. Attraverso il vano possiamo apprezzare una striscia chiara sopra l'orizzonte scuro che di per sé ha quasi un carattere irreali, introduce un momento patetico nell'atmosfera del dipinto. La sproporzione che deriva dalla differenza di grandezza tra la statura del piccolo Re e l'architettura è compensata dal punto di vista ribassato e dalla fuga prospettica, nella quale è inserita abilmente la mobilia. Il modo a scacchi in cui è collocato il pavimento ci permette non solo un bel effetto prospettico ma anche un campione di diversi e rarissimi tipi di marmi, tra i quali apprezziamo: breccia d'Aleppo, breccia veneta broccatello, marmo bianco e nero di Aquitania, marmo fior di pesco, marmo giallo di Siena, marmo nero venato, marmo rosso, marmo verde di Tinos; tutti questi marmi sono ottagonali che si

rinfrescano con scacchi in marmo bianco statuario di Carrara dove in quello collocato nell'angolo inferiore sinistro il Mengs ha inserito la sua firma e la data di realizzazione del 1760.

La console e la poltrona corrispondono allo stile Rococò, più leggero ed aggraziato che il precedente Barocco; questi due pezzi sono influenzati soprattutto dagli stili francesi Reggenza e Luigi XV, impreziositi da raffinati intagli con *rocailles* ai ginocchi delle gambe *en cabriole* ornate da pendone fogliaceo e fiorito finite da piedi a voluta; i grembiali sagomati sono decorati a racemi fioriti di lauro sopra un delicato intaglio a imitare una rete; per la poltrona montanti di linea sinuosa percorsi da foglie e nervature; schienale a medaglione ed al vertice superiore, grande conchiglia.



Poltrona, manifattura napoletana, 1775.

Già Londra, Sotheby's, dicembre 2002, lotto n. 44



Console in legno dorato a “mecca”, piano sagomato non pertinente dipinto a finto legno, fascia sottostante intagliata ai centri a raffigurare una valva di conchiglia, lunghi sostegni a voluta desinente a ricciolo. Napoli, periodo Luigi XV, cm 90 x 115 x 58.

Già Venezia, Semenzato Casa d’aste, giugno 2000, lotto n. 35



Tavolo da muro, manifattura napoletana, terzo quarto del XVIII secolo (Asti, Pinacoteca Civica)



POMPEO GIROLAMO BATONI

(Lucca 1708 - Roma 1787)

Ritratto di Charles Joseph Crowle, 1761/62

olio su tela, cm 248 x 172

Parigi, Musée du Louvre

La pennellata di Batoni variava considerevolmente, a seconda dei casi dall'uso di una pasta ricca e densa a quello di lacche e velature trasparenti e nei suoi dipinti migliori costituisce l'intrinseca bellezza della superficie pittorica. Impiegava un metodo di lavoro sperimentato, vario ma sicuro, diretto e consapevole, molto ammirato dai suoi contemporanei.

Quasi sempre stendeva la pittura in uno strato opaco, ma trasparente tanto da consentire allo sfondo di agire sul colore e sulla tonalità. In generale ogni strato è uniformemente sottile, di impasto soffice e costruito con leggeri colpi di pennello.

Ciononostante la tessitura delle superfici varia notevolmente con tocchi di luce sulla fronte, sulle spalle e sui gomiti dei soggetti. Le pennellate sono sciolte ed il segno del pennello è visibile in molti passaggi ad esempio di polsini, pellicce e capelli ma non per creare effetti illusionistici ma perché accurati e precisi nell'insieme della composizione. Era fortemente portato agli effetti pittorici e non vi è dubbio che mirasse a ricercare l'ammirazione per il virtuosismo della tecnica e per il suo "stile piacevole e puro".

Batoni era un grande professionista attento a tutti gli aspetti, anche quelli secondari, della sua attività. Come pittore acquisì una vasta gamma di capacità tecniche che gli consentirono di ideare e seguire opere che andavano dalla miniatura su avorio a quadri di altare alti più di sei metri.

La sua formazione iniziale resta un problema aperto, in quanto non esistono documenti o testimonianze di un suo apprendistato presso un pittore maturo nel ruolo tradizionale dell'allievo o dell'assistente; in quanto egli deve essere stato istruito su come maneggiare gli attrezzi specifici della professione e nelle tecniche

indispensabili nel macinare i colori, di preparazione della tela e di applicazione delle vernici.

Come dichiarava lui stesso Batoni non era mai soddisfatto durante l'esecuzione di un suo lavoro e continuava a ritoccare e rifinire i suoi dipinti anche molto tempo dopo che erano stati completati, nel senso convenzionale del termine. Confessò in una occasione "Io per me sono di un naturale che mai contentandomi di quello che faccio sempre mi sembra che manchi qualcosa e ritorno a faticarvi attorno" e questo spiega il motivo per cui i suoi clienti erano così frequentemente ridotti alla disperazione prima di riuscire a portar via dal suo studio le opere che gli avevano ordinato.

La cura meticolosa per la presentazione delle sue opere includeva, come Batoni stesso scrisse, anche la realizzazione delle cornici. Il suo stile preferito era quello alla "Salvator Rosa" in gran voga tra gli anni ottanta del Seicento e gli anni sessanta del Settecento: cornice semplice, a sezione concava senza decorazioni al centro o agli angoli, con pochi motivi ornamentali a foglia d'acanto nelle parti concave. Sono così numerosi i dipinti degli anni quaranta ancora nelle loro cornici originali in questo stile, che potrebbero essere dette alla Batoni.

Charles Jhon Crowle, di Fryston Hall, Yorkshire, era nel suo tempo un avvocato molto ben conosciuto ed un antiquario. Il solo figlio di Richard Crowle and Elisabeth Pearman, fu educato alla scuola di Westminster, Londra, e nel 1757 entrò al Trinity College di Cambridge. Crowle, che non fu mai sposato, fu eletto al Parlamento Inglese House of Commons nel 1769 per il quartiere di Richmond, che egli servì fino al 1774. Fu proprietario per un breve periodo di Fryston Hall nello Yorkshire, che rivendette nel 1784 ai fratelli Milnes che ne fecero una delle più famose residenze di campagna nella Inghilterra Vittoriana, nota per la sua vita letteraria e cosmopolita.

Nel 1761 andò all'estero per il suo Grand Tour e a metà anno fu a Napoli; da lì si recò presumibilmente a Roma alla fine del 1761 e nella primavera del 1762 incontrò Batoni. Crowle ritornò a Londra alla fine del 1762 e nel 1764 fu eletto alla Società dei Dilettanti di cui fu nominato Segretario nel 1774.

Crowle è elegantemente dipinto in una bella tonalità di blu, in un abito formale di tre pezzi chiamato “abbi uni”, e si appoggia con disinvoltura verso un tavolo, con una lettera nella mano ed il cane ai suoi piedi.

L’inserimento delle versioni ridotte degli Ercoli di Farnese e l’Ariadne Vaticana testimoniano l’interesse del Crowle per l’antichità e questo tipo di rappresentazione può essere comparata con il William Weddell del 1766 a Newby, che comprende una versione da tavola della Ariadne Vaticana. Questo dipinto è uno dei primi ritratti a figura intera di Batoni del Grand Tour.



Tavolo da muro, terzo quarto del XVIII secolo, legno intagliato e dorato



Robert Rive (attr.), Ercole Farnese. Museo di Napoli, 1870 ca., lastra al collodio, cm 25,5 x 20, cat. 502. (Napoli, Soprintendenza per i Beni Archeologici di Napoli e Pompei, Archivio Fotografico)

La statua dell'Ercole Farnese è documentata per la prima volta con sicurezza nel 1556, mentre si trovava in Palazzo Farnese, da Aldrovandi, la cui opera pubblicata sulle sculture antiche di Roma si fondava su note che egli aveva preso sei anni prima: egli dichiarò che era stata trovata nelle Terme di Caracalla.

Jean Matalè, antiquario francese che si trovava in Italia per raccogliere materiale epigrafico verso la metà del secolo XVI, e che morì nel 1597, registra che vi era stata scoperta nel 1546. Scrivendo intorno al 1569 lo scultore Guglielmo della Porta faceva riferimento probabilmente a questa «statua di un Ercole» menzionando che la testa

era stata ritrovata sei anni prima del corpo, in un pozzo in Trastevere, ed era stata acquistata per i Farnese attraverso la sua mediazione.

L'Ercole restò esposto nel primo cortile di Palazzo Farnese fino a poco prima del 5 Febbraio 1787, quando venne portato allo studio di Carlo Albacini per farlo restaurare e quindi inviato a Napoli dove, nel Giugno, era arrivato.

Bene collocato all'inizio nella manifattura porcellane di Capodimonte, ma nel 1792 era stato già portato al Museo degli Studi (oggi Museo Nazionale).

Questa figura gigantesca, con scritto il nome di Glicone è stata enormemente ammirata fin dalla sua scoperta, e fino allo spirare dell'ultimo secolo. L'Addison la chiamava una delle quattro più belle figure che esistano oggi, mentre per il Northal, un cinquantina di anni dopo era delle tre più belle statue del mondo.

Napoleone disse a Canova che la sua assenza dal Musèe era la lacuna singola più importante della raccolta, ma di fatto poco mancò che essa arrivasse a Parigi, poiché nel 1799 era già stata imballata e solo il crollo della rivoluzione a Napoli fece sì che essa vi rimanesse. I francesi avevano persino realizzato il calco in gesso che doveva sostituire l'originale, e, fu probabilmente questo il calco usato, insieme a quello della *flora*, per decorare il «tempio» che diede il benvenuto alla famiglia reale di ritorno da Napoli.

Nel 1806, sollecitando Napoleone ad impadronirsene, il Vivant Denon disse che «tre volte è stato contrassegnato per venire in Francia».

Ci sono degli elementi che suscitarono speciale interesse, in primo luogo l'exasperata muscolatura. Hogart insisteva sul fatto che tutte le parti erano magnificamente adattate al fine della massima forza che l'impalcatura della forma umana possa comportare, e che ciò rendeva conto di certe distorsioni anatomiche in se stesse sconcertanti. Il Winckelmann, tuttavia, scorgeva in tali esagerazioni il risultato della licenza poetica più che dell'osservazione naturalistica.

Già nel 1780, quando le «grandi membra nerborute» sconcertavano numerose signore, Jhon Moore fece notare che l'Ercole Farnese è fallace tanto nella forma che nell'atteggiamento: la prima è troppo goffa per esercitarsi attivamente, il secondo

esibisce un vigore esausto. Indicativamente, fu un altro medico, il dottore scozzese Jhon Bell, a lanciare nel 1817 quello è stato probabilmente l'attacco più feroce alla statua fino ai nostri giorni: il suo tronco dozzinale, enorme, banale, carico di masse superflue e di muscoli, i polpacci nodosi, le caviglie lunghe, indicano la forza di un pesante corpo impacciato, calcolato per operare con la leva, o sostenere il pondo greve, che il possesso di tali rudi forme materiali gli consente di sollevare, ma senza alcuna parte della potenza energetica dell'azione, per lottare, lanciare o colpire...

Un simile modo di vedere era però eccezionale, e Shiller era stato facilmente in grado di vedere l'Ercole mentre combatteva con il leone Nemeo.

Il significato narrativo, come pure l'adeguatezza della posa, sollevarono discussioni. Il Winckelmann asserì che l'Ercole riposava dopo avere preso i pomi delle Esperidi che teneva nella mano, altri suggerirono che fosse sfinito dopo aver strangolato il leone Nemeo; il catalogatore del museo Borbonico propose che fosse spossato in conseguenza di tutte le sue fatiche.

E' strano che lo Hogart abbia fondato tanta parte della sua teoria sulle gambe, che vanno affusolandosi, dell'*Ercole*, dato che non erano originali e che quindi il restauro fu molto importante nell'accrescerne la reputazione. Su raccomandazione di Michelangelo, Guglielmo della Porta aveva realizzato le gambe dell'*Ercole* e si disse che persino quando, poco dopo, vennero ritrovate quelle originali, i Farnese accettarono il consiglio di Michelangelo di conservare le membra fatte dal suo protetto «per mostrare che le opera della scultura moderna potevano stare al paragone de' lavori antichi».

I francesi furono più scettici, e calchi delle gambe vere vennero, a quanto sembra, applicati alla versione in gesso della statua che, verso la metà del secolo XVII si conservava presso l'Académie di Parigi.

Infine, nel 1787, le gambe originali (acquistate dai Borghese e poi donate al re di Napoli) vennero sistemate sulla scultura stessa e Goethe commentava che «non si può comprendere perché, per anni e anni la gente abbia trovato tanto buone quelle surrogate del porta».

Già nel 1802 era pure stata aggiunta alla statua una foglia di ottone. Altre versioni erano note ai viaggiatori, agli artisti ed agli antiquari come al nostro effigiato *Charles Joseph Crowle*. Una anzi (oggi pur essa a Napoli), si trovava accanto al più famoso *Ercole* nel cortile di palazzo Farnese, e generalmente si riconosceva che gli fosse inferiore di qualità. Un'altra era eretta nel cortile del Palazzo Pitti a Firenze (ove tuttora si trova) con l'iscrizione greca del nome di Lisippo. A quanto sembra era stata scavata sul Palatino e venduta a Cosimo I per ottocento scudi. Benchè il Winckelmann facesse notare che l'iscrizione doveva essere un falso (ma forse risalente all'antichità stessa) gli studi moderni ritengono probabile che il tipo sia di derivazione lisippea. Il Mengs mise in dubbio l'autenticità della firma «Glicone» sulla statua Farnese ma il Visconti e il l'Emeric David suggerirono che questo artista fosse stato soltanto un perfezionatore del tipo e non il suo creatore.

L'Ercole Farnese, sin dal Cinquecento e per buona parte dell'Ottocento, fu una delle sculture antiche in assoluto più rappresentate e riprodotte, da tutti i lati e angolazioni, e con ogni tecnica e materiale: dal disegno all'incisione, dai cammei fino alle vere e proprie copie di diverso modulo che invasero parchi e giardini di tutt'Europa.

Bibliografia:

Andrea Milanese. *Album museo. Immagini fotografiche ottocentesche del Museo Nazionale di Napoli*. Mondadori Electa. 2009. Napoli.



POMPEO GIROLAMO BATONI

(Lucca 1708 - Roma 1787)

Ritratto dell'Imperatore Giuseppe II con il fratello Pietro Leopoldo, granduca di Toscana, 1769

olio su tela, cm 173 x 122

firmato e datato: "POMP. BATONI. LVCENSIS / ROMAE. AN. 1769. / DVM PRAESENTES ESSENT. PING."

Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie

Capolavoro della ritrattistica coronata settecentesca, il ritratto di Giuseppe e Leopoldo d'Asburgo fu commissionato dalla madre, l'Imperatrice Maria Teresa, in occasione del soggiorno dei due figli a Roma dal 15 marzo al 10 Aprile 1769, con un'escursione di dodici giorni a Napoli. Oltre al desiderio di visitare la tappa principale del Grand Tour, tale viaggio fu motivato dal bisogno di ribadire la posizione della Casa di fronte alle potenze europee. Infatti in quel periodo, dopo la morte di Clemente XIII ci fu uno dei conclavi più contrastati degli ultimi due secoli: da una parte i Borbone che premevano compatti per eleggere un nemico della Compagnia e solo dopo tre mesi e 179 votazioni si arrivò alla elezione del meno invisibile alle fazioni contrapposte che poi portarono alla elezione di Clemente XIV. E' proprio durante questi eventi che i due Asburgo Lorena affermarono il loro prestigio con ricevimenti, feste e ottenendo con l'onore eccezionale di visitare le stanze del conclave. Durante questo soggiorno si recarono nello studio di Batoni per posare sei giorni consecutivi. Questa assiduità fu molto notata e colpì a fronte della nota tendenza di molti principi del tempo a concedersi poco alle sedute di posa sempre comunque organizzate nelle residenze reali e ridotte all'indispensabile.

Nell'affidare l'immagine dei propri figli a Batoni, Maria Teresa fu consigliata dal principe Joseph Wenzel von Liechtenstein e del conte Ernest von Harrach, suoi confidenti e già proprietari di alcune opere dell'artista lucchese.

Giuseppe e Leopoldo sono immortalati nell'atto di stringersi la mano in un ricco ambiente loggiato affacciato su Castel Sant'Angelo e San Pietro, l'abbigliamento elegantemente sobrio, è reso con attenzione ai ricami d'oro e ai dettagli; l'Imperatore

indossa una marsina nera con panciotto giallo dorato coerentemente con la sua “simplicitè”, Leopoldo una marsina bianca con panciotto scarlatto, in elegante contrasto cromatico con quella del fratello. Denotano l’alta condizione degli effigiati la dignità aristocratica e la compostezza dei gesti oltre al Toison d’oro, la fascia e la stella dell’ordine di Maria Teresa e la stella dell’ordine di Santo Stefano per Giuseppe, il Toison d’oro e la fascia dell’ordine di Maria Teresa per Leopoldo.

A suggerire un’interpretazione politica del ritratto vi sono numerosi dettagli, la statua della Dea Roma cui si appoggia l’Imperatore assolve il compito, con la sua plasticità, di equilibrare le masse e di evocare gli interessi archeologici e artistici degli effigiati, ma evoca al contempo la piazza del Campidoglio, sede del Senato Romano. La veduta di Castel Sant’Angelo dove si era rifugiato Clemente VII durante il sacco di Roma associata a quella di San Pietro, costituiva, alle spalle di un Asburgo, quasi un ammonimento.

Lo sfondo di Castel Sant’Angelo e San Pietro e la dea Roma ricorrono anche in altri ritratti, ma in presenza dei due Asburgo perde il semplice valore evocativo per esaltare il ruolo cesareo in Italia (presto rafforzato dall’occupazione di quasi tutti i troni della penisola da parte di arciduchi e arciduchesse della famiglia). Ammirato il ritratto al Quirinale, Clemente XIV ne chiese a Batoni una replica da portare in un’altro luogo con iscrizione affinché resti memoria ai posteri della venuta in Roma di quei sovrani; della replica non si ha notizia, ma il suo disegno preparatorio servì per il mosaico donato dal papa a Maria Teresa nel 1772. Se l’apprezzamento da parte del Pontefice era legato a motivi di stima nei confronti del pittore, la decisione di realizzarne un’altra versione da inviare all’Imperatrice potrebbe essere letta come un segno di apertura e di riconciliazione del Papa nei confronti degli Asburgo.

Intanto Maria Teresa nel luglio 1769 aveva ordinato a Batoni una replica a figure intere che valse all’artista la patente di nobiltà; la tela distrutta nel 1945 aveva un ramo di olivo al posto del globo della statua di Roma e piccoli cambiamenti nell’elmo e nella corazza.

La lettera è stata scritta da Paolo De Angelis , in servizio presso la Santa Sede che comunque non si firma , giustificando l'anonimato col fatto che, se le informazioni fossero incappate in mani sbagliate nessuno avrebbe potuto provarne la provenienza. La lettera porta la data del 16 Aprile 1769, ed è indirizzata a Giovanni Emaldi, Capitano della Compagnia delle Corazze, forza militare che controlla il territorio , a Lugo di Romagna. Dice la lettera :

“Lunedì entrò in Roma l’Imperatore di ritorno da Napoli, per la porta di S. Gio. in un carrozzino alla tedesca tirato da sei cavalli di posta, ed accompagnato dal suo cavallerizzo Conte di Diectestein. Cinque minuti dopo giunse altro simile carrozzino tirato come sopra dentro del quale vi erano i due marescialli che lo accompagnano e appresso veniva il Corriere. L’Imperatore per via del Corso se ne andò addirittura a strada Condotti, dove si incontra casa di quel pittore Batoni, a cui preventivamente aveva ordinato di fare il suo ritratto, per vedere se lo avesse terminato.

Il Pittore quando sentì che l’Imperatore saliva la sua scala li corse d’incontro così mal vestito com’era e si pose a farle delle scuse e cerimonie ma l’Imperatore li rispose “sono qua venuto a vedere il ritratto, non a fare de complimenti con Voi signor Pittore”.

Veduto il ritratto lo fece ritoccare un po’ nella parte inferiore delle guance, dicendo: “qui non mi pare di essere tanto grasso”.

Sbrigatosi dal Pittore volle salire a Villa Medici tramite una carrozzaccia da vettura , che ivi per avventura si trovava, e va a Villa Medici se i cavalli vogliono, disse al vetturino, e quando non possono più dimmelo che andrò a piedi.

A forza di frusta lo portarono a Villa Medici dove l’immenso popolo che Vi era concorso , proruppe in fragorosissime acclamazioni ed evviva e dopo un pranzo da sopra una Loggia, vide Roma con il cannocchiale e poi si pose a dormire essendo ormai le due di notte. Ieri mattina poi alle ore nove partì per Firenze, nella stessa maniera che qui era arrivato da Napoli e dopo di lui partì tutta la gente che aveva seco e nel salire in carrozza disse: “addio miei Romani””.



Tavolo da muro, legno intagliato e dorato con piano in marmo



Francesco Giardoni, 1742. Tavolo da muro. Bronzo patinato, piano in mosaico antico, cm 102 x 188 x 103. (Roma, Pinacoteca Capitolina)

Il tavolo da muro e il suo *pendant* di Francesco Giardoni - secondo quanto accertato da Alvar González-Palacios - furono eseguiti nel 1742 dall'ebanista per sostenere due mosaici scoperti dal cardinale Furietti a Villa Adriana, vicino a Tivoli, e donati al papa Benedetto XIV che a sua volta ne fece omaggio ai Musei Capitolini. La possente struttura bronzea dei due arredi, con i loro leoni monopodi usati come sostegni, documenta la precocità di certe scelte decorative di tipo neoclassico attuale dagli artisti romani che riuscirono a far convivere in modo intelligente le colte citazioni tratte dall'antico con le apparentemente antitetiche soluzioni decorative tardobarocche, qui evidenti nella forma ondulata delle traverse e nel felice disegno della fascia che sorregge il piano, recante al centro una testina muliebre tra due ghirlande. Tale motivo è stato messo in relazione da Roberto Valeriani con alcuni particolari degli stucchi ideati da Ferdinando Fuga nel 1741 per decorare le sale della Coffeehouse del Quirinale.

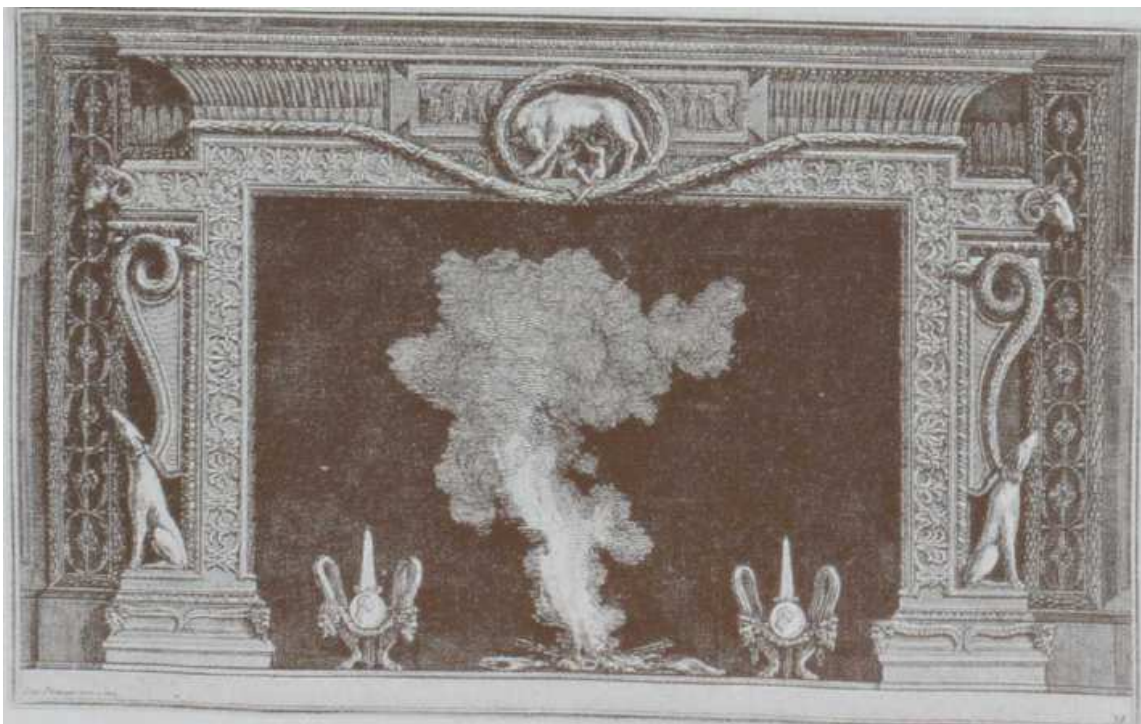
Alle notizie biografiche sul fonditore camerale –e poi, dal 1731, maestro argentiere – Francesco Giardoni (1692-1757), riportate da Jennifer Montagu (1996, p. 131 e sgg.) e da Roberto Valeriani, si può aggiungere la segnalazione della sua attività a più riprese per i principi Corsini: lo troviamo infatti menzionato nei conti del cardinale Neri Corsini una prima volta nel 1742, per l'esecuzione di vari restauri ad oggetti di metallo (ACF, G. 35, c. 156) e in seguito nel 1749, quando fu pagato per aver intagliato «l'arme di Sua Eccellenza tanto nello schifo fatto di nuovo come a quello che diedero per mostra» (ACF, G. 48, c. 150) e nel 1750 allorché consegnò diverse posate d'argento (ACF, G. 50, c. 4).

Bibliografia:

González-Palacios, 2000, p. 165, n. 42; Valeriani, 2001, p. 152, n. 51.



Odoardo Wyndham, 1770. Tavolo da muro, 1770, legno intagliato e verniciato a finto bronzo, piano di marmo verde, cm 90 x 180 x 90 (Roma, Musei Capitolini)



Giovan Battista Piranesi, tavola 39 tratta dal volume «Diverse maniere d'adornare i cammini...», Roma 1769



PIETRO LABRUZZI

(Roma 1739 - 1805)

Ritratto di Sir James Bland Burges, 1774

olio su tela, cm 172 x 123

firmato e datato: "P. LABRUZZI. ROMA. AN. 1774"

collezione privata

Su di un'etichetta apposta sul retro del telaio si legge: "P. LABRUZZI / PORTRAIT OF SIR JAMES BLAND BURGESS, full-length, seated, wearing a red / coat and breeches with a richly-embroidered waistcoat, a map of Rome / on a table beside him and a 'cello lying on the floor near open scores / of music, signed (Roma) and dated 1774 60 in. by 48 in. / From the Collection of Sir Charles Lamb painted during the sitter's Grand Tour of Europe to commemorate his private audience of Pope Clement XIV. / Sir James Bland Burges 1752 - 1824, was a close friend of William / Pitt with whom he divided the Sinking Fund and was for many / years Under-Secretary of State to the Duke (illegibile) Leeds at the Foreign / Office".

Pietro Labruzzo nacque a Roma il 28 febbraio 1739 e ivi morì il 13 febbraio 1805. Ebbe un fratello minore di nome Carlo (1748 - 1817), anch'egli pittore, interessato soprattutto ai temi paesistici e del Grand Tour, che fu autore di una nutrita produzione di schizzi e acquerelli su carta. Non si hanno moltissime notizie sulla formazione di Pietro, ma è noto che dopo un presunto periodo di apprendistato napoletano fece ritorno nella Città Eterna dove frequentò artisti attivi nella cerchia del grande pittore Sebastiano Conca. Risale al 1753 la sua prima opera nota: *Madonna con i Santi Anna e Gioacchino per i padri Minimi di Santa Maria della Luce*. Seguirono la *Lapidazione di Santo Stefano per Santo Stefano in Piscinula*, i *Santi Agostino e Monica e angeli* e la *Fuga in Egitto (1794)* per la chiesa di Gesù e Maria. La sua fama gli permise di ricevere importanti commissioni anche dall'estero. Nel 1773 circa fu incaricato di eseguire quattro grandi pale per la Chiesa de Nossa Senhora do Loreto a Lisbona, che sono: *San Giovanni Battista*, *San Francesco di Paola*, *San Francesco in atto di ricevere le stimmate* e *San Carlo Borromeo cominica gli appestati*. Proprio in

quest'ultimo lavoro Pietro Labruzzi raggiunge il suo apice come pittore di scene religiose: l'opera mostra una grande capacità di assimilazione e rielaborazione delle tecniche del Batoni, artista che nella Roma della seconda metà del Settecento era riuscito con il suo stile a creare una vera e propria schiera di seguaci. La stesura dei colori, gli squisiti riflessi smaltati, la vitalità dei personaggi al fine di evidenziare la profonda drammaticità dell'episodio sembrano essere infatti quasi un omaggio all'ingegno artistico batoniano.



Scrivania, Firenze, 1790 ca., cm 79 x 122 x 68

(Parigi, collezione privata)

Il successo dei lavori per la chiesa portoghese lo consacrò ad artista di statura internazionale, fu infatti pittore di corte del re Stanislao di Polonia e dal 1780 divenne membro della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon.

Negli anni Novanta prese parte, con Cristoforo Unterpergher, Domenico Corvi, Antonio Cavallucci, Bernardino Nocchi e Liborio Coccetti, al tra cui rinnovamento del Duomo di Spoleto promosso da papa Pio VI, dipingendo sei tele, il Beato Gregorio Eremita (1790 ca.) e, con ampio intervento della bottega, l'Angelo custode (1790 ca.). Negli anni successivi lavorò sempre a Spoleto per la chiesa di San Filippo

(Madonna e i Sette Santi, 1796) e il palazzo Comunale (San Filippo Benizzi in orazione).

Fino alla metà del Novecento la conoscenza da parte degli studiosi riguardo alla produzione labruzziana fu limitata quasi esclusivamente alle scene di carattere religioso, finché Andrea Busiri Vici pubblicò nel 1957 un interessante articolo che illustrava i rari ritratti eseguiti dal valente pittore romano.

I personaggi immortalati dal Labruzzi provennero sempre da ambienti facoltosi e culturalmente all'avanguardia, segno dell'ottima posizione di cui godeva il pittore nella società in cui viveva: lo scultore Vincenzo Pacetti, la poetessa Teresa Bandettini Landucci, Papa Pio VI, Giovan Battista Piranesi (il solo ritratto pittorico che di lui si conosca, episodio che fa pensare a un profondo rapporto di amicizia tra i due artisti) e la contessa Cremonesi Altemi, per citarne alcuni.

In ognuna di queste opere vi è una grande attenzione compositiva che si concentra nella resa minuziosa degli arredi e degli oggetti rappresentati accanto al personaggio ritratto. La capacità del pittore d'individuare i tratti psicologici del soggetto è infatti unita a un'atmosfera in grado quasi di proiettare lo spettatore indietro di due secoli.

In particolare nel dipinto qui esaminato Labruzzi ci mostra il baronetto inglese Sir Burges a figura intera seduto su una sedia di noce di epoca Luigi XV e vestito con un abito di panno rosso indossato sopra da un prezioso gilet di seta chiara a fiori. La mano destra poggia su una Guida di Roma e appena sotto al libro vi è una cartina della stessa città, quest'ultima è indicata dall'effigiato con la mano sinistra. Al fianco, ben visibile, si nota uno spadino dall'elsa elaborata, evidente retaggio nobiliare. Per terra sono adagiati un violoncello con il proprio arco e alcuni spartiti, a indicarci la passione per la musica del nobile anglosassone. Sul lato sinistro del quadro una bella console intagliata e dorata fa scorgere la firma dell'autore nella parte in alto della gamba; sul mobile, oltre al libro e alla cartina descritti in precedenza, si trova un busto di Minerva. Sul fondo del dipinto si scorge la Colonna Antonina e la cupola del Pantheon, ulteriore testimonianza degli interni archeologici del giovane Lord.

L'eleganza compositiva del dipinto fa subito pensare a Batoni, ma la fissità descrittiva dei dettagli è già segno di inclinazioni neoclassiche che determinano altresì il rigore del nitido impianto spaziale. La superficie pittorica è trattata con sicurezza e precisione, denotando una elevata conoscenza nella stesura del colore, che viene adagiato sulla tela in un sottile ma compatto strato. Il sapiente uso dei chiaroscuri accompagna il ritmo della composizione donando al dipinto un piacevole equilibrio di forme e cromie. Il disegno del viso allungato e pensoso del nobile inglese mostra le caratteristiche di una personalità intelligente e dallo sguardo penetrante.

Sir James Bland Burges nacque a Gibraltar, sullo stretto di Gibilterra, 18 giugno del 1752. Suo padre fu George Burges, capitano del corpo dei Dragoni del Generale Humphrey Bland e Controllore Generale dell'Ufficio Doganale scozzese. Sua madre, Anne Whichnour Sommerville, era figlia di Lord James Sommerville.

James frequentò dapprima la scuola di Westminster a Londra, dopodiché le sue ottime capacità intellettuali gli permisero di studiare nel college di Oxford. Infine venne ammesso nel 1777 alla prestigiosa residenza per studenti di Lincoln dove svolse il praticantato per esercitare la professione di avvocato.

Il dipinto fu quindi eseguito pochi anni prima che Burges diventasse uomo di legge e in particolare nel 1774, anno in cui partì per il Grand Tour italico che gli permetterà di visitare le più importanti città della penisola.

Personalità intraprendente e iperattiva, Sir Burges ebbe una grande importanza nelle vicende politiche d'oltre Manica, nel 1777 ricoprì la carica di Commissario della Bankruptcy, nel 1787 divenne membro del Parlamento e nel 1789 fu eletto Sottosegretario agli Affari Esteri. Insieme al suo amico William Pitt divisò la "Sinking Fund", formando la base della grande reputazione finanziaria del Pitt. Fu uno dei fondatori del giornale "The Sun". Ebbe l'onore di essere insignito del titolo di Cavalier Maresciallo della Casa Reale. Il 21 ottobre del 1795 diventò il primo Baronetto della casata dei Burges, un risultato a dimostrazione del potere da egli raggiunto nel corso degli anni.

Uno dei meriti del successo del Burges è senz'altro da attribuire alla capacità di sapersi relazionare con l'estesa rete di parentele che lo legavano alle famiglie più potenti dell'Inghilterra e non solo. Ebbe tre mogli, la prima fu Elizabeth Noel, figlia di Edward Noel, Primo Visconte Wentworth di Wellesborough, alla scomparsa di Elizabeth sposò Anne Montolieu, della famiglia dei Baroni di St. Hypolite ed infine cui seguì Lady Margaret Janet Lindsay, figlia del Conte di Balcarres. Queste relazioni diedero origine a una prole molto numerosa.

Come il dipinto qui in esame ci suggerisce, Sir Burges nutriva un profondo amore per la musica, inoltre era molto interessato agli epigrammi e alla scrittura. Quest'ultima disciplina diede non poche soddisfazioni al nobile che divenne un autore di una certa fama.

Nel 1798 un triste avvenimento nella vita del nobile ebbe però conseguenze curiosamente vantaggiose. Il 20 febbraio morì un suo carissimo amico, John Lamb. Questi molti anni prima occupò il titolo di Commissario Generale dell'Ufficio Paghe dell'esercito del Duca di Cumberland, in seguito si distinse per le grandi capacità organizzative e diplomatiche al servizio del Maggiore Sawyer, e quando questo perì, suo fratello continuò a richiedere i servigi di Lamb. Negli anni diventò un uomo molto rispettato ed estremamente ricco e al momento della sua morte decise di lasciare in eredità al Burges una ingente somma di denaro. Per dimostrare la sua riconoscenza alla persona che compì quel generoso gesto, Sir James cambiò ufficialmente nel 1821 il suo cognome di famiglia da "Burges" a "Lamb". Il destino però volle che il "neo" Lamb potesse godersi per pochissimi anni la sua nuova identità dato che esalò l'ultimo respiro l'11 ottobre del 1824. Il suo titolo nobiliare passò al figlio maschio più grande rimasto in vita: Charles Montolieu, che ereditò anche il titolo di Cavalier Maresciallo della Casa Reale.

Tradizionalmente si pensava che il quadro fosse appartenuto al famoso scrittore inglese Charles Lamb, ma gli ultimi studi hanno dimostrato che si trattava di un caso di omonimia, dato che, documenti alla mano, non sembra esserci stata alcuna relazione tra il nobile e lo scrittore. Mentre sembra molto più plausibile pensare che,

una volta morto James Lamb, fu suo figlio, Sir Charles Montolieu Lamb, a ricevere in eredità la pregevole opera d'arte. Il dipinto ad opera di Pietro Labruzzi proviene infatti dalla collezione di Charles Lamb, come descritto rilevare dall'etichetta che si può incollare sul telaio del quadro.



Tavolo da muro, manifattura milanese, 1780 ca. (Già Milano, Palazzo Reale)

Il tavolo da muro visibile nel nostro dipinto è neoclassico e si può notare la precocità dello stile dell'arredo, molto inusuale per il mobilio romano dell'epoca. Il tavolo rientra ancora nella maniera dei fasti rococò, per questo motivo il personaggio raffigurato nel dipinto può essere considerato una personalità che dettava tendenza all'epoca. Invece la sedia segue le forme tardo rococò romane, e assomiglia quella sedia fatta da Nicola Carletti nel 1768 ca.



Sedia, Nicola Carletti, 1768 ca. Legno intagliato e dorato (collezione privata)



Divano. Manifattura romana, 1763-1770. Legno intagliato e dorato, sedile e spalliera imbottiti e rivestiti di stoffa damascata, cm 113 x 190 x 75 (Roma, Palazzo Barberini, Sala delle Sete dipinte)

Bibliografia:

D. BENATI, L. PETRUZZI (a cura di) Trenta dipinti antichi da collezione privata, catalogo della mostra, Bologna, ART&STAMPA, 1990.

SIR J. BLAND BURGESS, J. HUTTON, Selections from the Letters and Correspondence of Sir James Bland Burgess, Bart., sometimes under-secretary of state for foreign affairs. With notice of his life. Londra, John Murray, 1885.

A. BUSIRI VICI, Addenda alla ritrattistica del romano Pietro Labruzzi, in "L'Urbe", XXXVIII, n. 1, Roma, Fratelli Palombi, 1975.

A. BUSIRI VICI, Pietro Labruzzi, pittore romano di ritratti, in "Strenna dei Romanisti", XVIII, Roma, Staderini, 1957.

C. LAMB, T. PURNELL, B. CORNWALL, The complete correspondence and works of Charles Lamb; with an essay on his life and genius, 4 voll., Londra, E. Moxon. son and co., 1870.

A. LO BIANCO, A. NEGRO (a cura di) Il Settecento a Roma, catalogo della mostra, Milano, Silvana Editoriale, 2005.

P. P. QUIETO, Settecento romano a Lisbona. Le opere di Pietro Labruzzi, Carlo Giuseppe Ratti, Camillo Sagrestani fiorentino per la Chiesa di Nossa Senhora do Loreto a Lisbona ed un cenno per Batoni all'Estrela, in Roma.

E. BORSELINO, V. CASALE (a cura di) "Il Tempio del Vero Gusto", La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Salerno - Ravello - 26-27 giugno 1997). Firenze, Edifir-Edizioni Firenze, 2001.



LAURENT PECHEUX
(Lione 1729 - Torino 1821)

Ritratto della marchesa Margherita Gentili Sparapani Boccapaduli nel suo Gabinetto di rarità, 1777
olio su tavola, cm 98 x 75
firmato e datato: “LAUR. PECHEUX LUGD. IS FECIT ROMAE 1777”
collezione privata

Pochi dipinti hanno goduto di una così rapida crescita di fortuna visiva, come quello della la marchesa Boccapaduli (1735 - 1820) da quando la sua immagine ha cominciato a circolare nella letteratura artistica moderna. Fu esposta a Londra nel 1972, inizialmente non riprodotta in catalogo, venendo poi inserita da Praz in un contesto a se ma quanto mai illuminante rispetto alle vie ordinarie della storiografia artistica : quello della “ Filosofia dell’arredamento” nella seconda edizione del 1964. Ciò che di più ha attratto l’attenzione degli studiosi è che il ritratto è ambientato: l’antico, gli elementi egizi, gli strumenti scientifici, le farfalle ed i pesci rossi (González- Palacios 1991).

La marchesa si fece ritrarre nel suo gabinetto di rarità accanto ai mobili disegnati da Piranesi - che aveva diretto i lavori di tutte le sue dimore di città e di campagna secondo la testimonianza del Pecheux stesso. Si riconoscono due sculture antiche, restaurate da Vincenzo Pacetti, il Sileno villosa e il Cestiaro.

Margherita Gentili, andata in sposa a Giuseppe Boccapaduli nel 1754, dal 1767 fu legata a Alessandro Verri con il quale visse nel palazzo di sua proprietà in via di Arcione. Lo scrittore Milanese, nelle lettere al fratello Pietro, ne ricorda spesso la passione scientifico museologica, passando da un primitivo scetticismo a una meravigliata partecipazione, ad ulteriore testimonianza della serietà dell’attività di costei.

L’adesione della marchesa all’Arcadia va vista in rapporto alla sua competenza scientifica piuttosto che ad una attività di poetessa in senso stretto, anche se le sue lettere e i suoi diari di viaggio ne illuminano le qualità di scrittrice. Isabella Colucci

ricostruisce dall'inventario da lei ritrovato la biblioteca della marchesa e noi vi ritroviamo traccia dei testi fondamentali dei padri della moderna cultura europea quali Rousseau, Voltaire, Diderot e molti altri dall'Histoire Naturelle di Buffon al Paradiso Perduto di Milton. Accanto ad essi la tradizione letteraria e critica nazionale, quella che non poteva mancare ad un esponente di quella colta Arcadia al femminile: il Pastor Fido di Guarini e l'Aminta e la Gerusalemme del Tasso; poi Ariosto Cavalcanti, Alfieri e la letteratura artistica da Canova a Vasari.



Piano intarsiato di pietre dure, Firenze, 1790 ca., cm 122 x 68
(Parigi, collezione privata)

«Devo confessare che sono stata sempre piena di curiosità, ma altrettanto aliena all'applicarmi con qualche costanza, sono stata sempre soggetta a distrarmi; manco anche di memoria; sono una testa curiosa: amo le lettere, le scienze, le arti le rispetto, ma mi sono applicata a niente. La storia naturale l'ho sempre coltivata per mia curiosità, questo esame della natura mi ha sempre interessata e divertita senza una seria applicazione».

La nobildonna è rappresentata nel suo gabinetto di storia naturale, mentre con una mano solleva la tendina che protegge la sua collezione di magnifiche farfalle, e nell'altra mano tiene un ramoscello con fiori blu. La consolle, sostenuta da due

telamoni egizi, col piano di vari campioni di pietre dure e la fascia decorata di geroglifici egizi, è già un mobile dalle belle forme che poi saranno consacrate dallo stile Impero. Lo stesso si può dire dello sgabello sorretto da grifi alati sul quale sono posati uno strumento per esperimenti di elettricità e alcune conchiglie. Altre conchiglie, coralli, madreperle, fossili di pesci, bucheri e un uccello imbalsamato guarniscono i vari piani dell'*etagere* la cui base è formata da capri monopodi collegati da festoni: sul piano della base una salamandra sotto spirito. Una statua di pugile nella nicchia di fondo, una di barbaro dal corpo villosa nella nicchia laterale ed un busto laureato sul piedistallo d'angolo, conferiscono all'ambiente l'aura archeologica di moda. Questa delle statue e dei busti classici era una mania dell'età.

Anche l'abito, una robe a l'anglaise senza l'ingombro del "guardinfante", per le sue caratteristiche di praticità, è segno di un carattere forte e di una autonoma individualità. La sopravveste, come l'alta balza increspata applicata appena sopra l'orlo della gonna, è sicuramente di tessuto di seta, forse velluto, il cui colore rosso squillante deriva dai successi dell'arte tintoria in Francia dopo la metà del secolo, che espande molto la gamma cromatica delle tinture.

I due gioielli alla vita sono sicuramente due chatelaine per orologio; l'uso prevalentemente maschile di portare due orologi si diffonde tra gli anni 60 e 70 del 700. In genere le testimonianze figurative (i figurini di moda) mostrano con chiarezza la chatelaine ma quasi mai gli orologi collegati che evidentemente trovavano posto in tasche tagliate appositamente. La marchesa quindi, pur optando per scelte nella direzione della semplicità, era un passo avanti in fatto di novità; è un'ulteriore conferma di una affermazione della propria personalità non seguendo mode e convenzioni della società aristocratica ma introducendo tessuti, colori, fogge più adatte alla colta viaggiatrice che poi Margherita, Grand Tourist per l'Italia del 1795 dimostrerà di essere: asciutta, critica, essenziale.



Tavolo da muro, manifattura romana, ante 1777. Legno intagliato, dipinto e in parte dorato, piano di marmo nero non originale, cm 95 x 227 x 77, inv.: 143 (Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani-Rocca)

Questo grande tavolo, ha i supporti in legno intagliato a forma di portatori Egizi, ricopiati dai prototipi marmorei provenienti da Tivoli e presenta una fascia sotto del piano con decorazione a motivo di geroglifici, secondo una moda ispirata all'antico Egitto e nata a Roma con le decorazioni di Piranesi dell' celebre caffè degli Inglesi, incise nel 1769 nel volume delle *Diverse maniere di adornare i cammini...* E proprio al Piranesi spetta l'ideazione del presente arredo in seguito disperso insieme a tutto l'arredamento della stanza fatta approntare dalla marchesa Margherita Gentili Boccapaduli nel palazzo romano di via Arcione intorno al 1775. Per il presente ritratto di Pecheux, nel suo gabinetto di storia naturale fu concepito il tavolo a muro, all'epoca munito di un piano con intarsiato un ricco campionario di marmi antichi e forse con la balza interamente dorata, così come lo si vede nel dipinto. Si tratta quindi di un arredo testimone del gusto della marchesa, i cui interessi scientifici e culturali le procurarono tra l'altro una dedica da parte di Piranesi per le originali soluzioni decorative in netto anticipo sui tempi: basti pensare infatti che l'allestimento della

Stanza Egizia di Villa Borghese fu attuata solo alcuni anni più tardi e che gli unici tavoli a muro tratti da questo modello si datano intorno al 1820 circa (Colle 1998 a, pp. 202 – 203, n. 65).

Bibliografia:

Tosini Pizzetti, 2001, pp. 264 – 265.



Stanza Egizia di Villa Borghese, 1782



Tavolo per il re di Polonia

La più antica notizia riguardante il tavolo per il re di Polonia appare sul Giornale delle belle Arti n. 16 del 22 Aprile 1786.

“tali sono due Tavoli di Mosaico finissimo ordinate dallo splendido ed erudito gusto di Mons. Saluzzo Nunzio in Polonia, per farne un gradevole donativo a quel sovrano”.

I mosaici raffiguravano nell'ovale centrale una replica delle famose colombe di Villa Adriana, rese note dal Cardinale Furetti al quale appartennero (da secoli nei Musei Capitolini) e considerate dal Winckelmann il più bel mosaico della prima specie, cioè di quei fabbricati in pietruzze naturali mentre il secondo, ovale sulla tavola compagna era tratto da un prototipo scultoreo vaticano al quale si erano sovrapposte due papere di invenzione e realizzate da Pompeo Savini così bravo nel comporre questi mosaici di minutissimi pezzi. Mons. Saluzzo volle aggiungere *superbi piedi* ai mosaici in mezzo alla fascia dei quali l'Architetto Belli volle introdurre un Cameo di rosso antico in fondo bianco, raffigurante il Toro quale stemma del re di Polonia.

Quindi i mosaici di Pompeo Savini e le tavole disegnate da Francesco Belli furono posate nell'Aprile del 1786, ma non sappiamo il nome dell'intagliatore cui spettano questi delicati arredi. I loro piedi sono a guglia rovesciata con una parte inferiore scanalata a spirale e la restante parte avvolta da tralci di vite; un capitello con festoni è posto all'attacco con la fascia, decorata a girali, candelabri e due aquile sugli spigoli anteriori. Un ottangolo nel mezzo ospitava il cammeo oggi mancante .

Un terzo tavolo, stavolta circolare, risulta menzionato dal periodico Memorie per le Belle Arti del Settembre 1788 dove si scrive: "l'opera a mosaico piano del sig. Pompeo Savini è stata felicemente ultimata e applaudita in Roma e in Varsavia, dove è stato trasmesso al sig. Pacciarelli Romano per S.M. il Re di Polonia. E' questo un tavolino rotondo nel cui mezzo, in un cerchio attorniato da un meandro si vede un bellissimo toro con alcuni volatili in alto, con un aria vaghissima, e nell'intorno un girare di un fogliame elegantissimo, tutto dal dipinto del celebre Venceslao Peter, eccellentemente eseguito a minutissimo prismetti retti, grossi tanto in testa che in fondo, e non a cunei che nel rotarsi lasciano troppi interstizi, apparenti odiosamente a rete ecc., avvertenza solita e singolare del sig. Savini, degna di imitarsi".

Nel 1968 il mosaico ed il suo piede vennero identificati da Luciana Ferrara a Varsavia dove tuttora si trovano. Il tavolo è composto da tre sostegni a doppia curva, poggiati su piedi caprini e terminanti in alto con teste di ariete su foglie di acanto ai cui lati pendono ghirlande; una traversa con intagli fogliacei è centrata da un vaso con registri scanalati. La cintura ha bordi con perle che racchiudono girali fogliacei interrotti da medaglioni all'antica. Il piano in mosaico, con ciglio bronzeo a perle, presenta al centro un toro racchiuso in una cornice greca e circondato da una fascia a girali e da una cornice a nastro. Il fregio mediano del piano è impostato ad una decorazione a girali di origine classica, simile agli ornati scelti per diversi paliotti di altare della Basilica di San Pietro eseguiti per Pio VI in quegli stessi anni.

La parte lignea del terzo mobile deriva da pensieri di Gian Battista Piranesi. I sostegni del nostro tavolino ricordano infatti quelli dei tavoli eseguiti per il nipote di Clemente XIII, Giovan Battista Rezzonico, oggi divisi fra i Musei di Amsterdam e

Minneapolis , mentre la cintura composta da un fregio a girali interrotto da stipsi con profili può essere paragonata alla tavola XI delle *Diverse Maniere d'adornare i Cammini* del Piranesi.

Bibliografia:

Bolleu 1942, pp. 61 - 63, 398; Praz 1964, p. 166; González - Palacios 1991, pp. 141 - 142 e tav. XXIV; Colucci 1998, pp. 64 - 74; Mazzocca, Morandotti, Colle 2001, pp. 13, 16.



GIOVANNI MARIA GRIFFONI

(Roma 1750 - 1798)

Ritratto di Francesco Mario Pagano, 1790/92

olio su tela, cm 102 x 76,5

firmato e datato: "G.M. Griffoni Romano Pinx. Napoli An. 179..."

Napoli, collezione privata



PIETRO FABRIS

(1740-1792)

Interno dell'appartamento napoletano di Kenneth Mackenzie, Lord Fortrose. Lezione di scherma, 1770/71

olio su tela, cm 35,5 x 47,6

Edimburgo, Scottish National Portrait Gallery

Interno dell'appartamento napoletano di Kenneth Mackenzie, Lord Fortrose. Scena del concerto, 1770/71

olio su tela, cm 35,5 x 47,6

Edimburgo, Scottish National Portrait Gallery

Questi dipinti sono stati presenti alla mostra *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, tenutasi in Castel Sant'Elmo dal 12 maggio al 29 luglio 1990, curata dall'allora Soprintendenza napoletana per i Beni Artistici e Storici. Le opere costituiscono una pregevole testimonianza di un interno tardo rococò-neoclassico a Napoli, intorno agli anni 70 del Settecento. In un primo momento alcuni storici dell'arte, a partire da Peter Thornton e nella sua scia, Nicola Spinosa, avevano attribuito la stanza a Palazzo Sessa, residenza napoletana dell'ambasciatore britannico William Hamilton. Ma nel 1985 la già citata Powell-Jones rettificò quanto detto, dopo un personale sopralluogo a Palazzo Sessa e alcune logiche considerazioni dettate da una più attenta "lettura" dei quadri e delle etichette, in francese, apposte sul retro delle due tele. La studiosa inglese non ha avuto dubbi nel riferire a Lord Fortrose la stanza dipinta e la committenza dei quadri.

Considerato sia il rilievo dato alla sua figura, in posizione centrale in entrambe le tele, sia il suo piccolo ritratto posto nella scena di scherma a destra della porta, sia gli oggetti di arredo ben corrispondenti ai suoi gusti e alla sua storia personale e familiare, così come ci informa il Burney nella già citata testimonianza. Tra gli oggetti di arredo si notano, sulla parete alle spalle dei musicisti nella scena del concerto, diversi vasi greci e suppellettili; sulle pareti laterali e come sovrapposte, in entrambe le stanze dove si svolgono le due scene, sono invece visibili copie di affreschi rinvenuti a Pompei e a Ercolano. In alto, al centro delle pareti frontali delle stanze, troviamo due piccoli Correggio: una Venere e un Cupido. Ai lati dello

specchio nella scena di scherma occhieggiano delle piccole gouaches di vedute del golfo di Napoli insieme con altri dipinti e alcune stampe. Alle spalle di Jommelli, un *book-case* con sopra due corna appartenute forse ad un bisonte africano, evidenti souvenir di caccia appartenuti a Lord Fortrose che era stato in Africa.

Sia la provenienza dal mercato antiquario parigino che le etichette sul retro annotate in Francese ci dimostrano che i due quadri sono appartenuti ai discendenti di Lord Fortrose; infatti la sua prima figlia Caroline sposò un francese, Louis Pierre Francis Malcolm Drummond, conte di Melfort. Ma la Powel ha dimostrato che di tutte e quattro le etichette la più attendibile in ogni sua informazione è quella sul telaio del quadro del concerto, che riporta oltre ai nomi di Fortrose e di Hamilton, anche quello del famoso violinista Gaetano Pugnani, con la faticosa data del 1770.



David Allan, *Sir William Hamilton e la prima moglie Catherine Barlow che suona la spinnetta rettangolare*, 1770 (collezione privata inglese)

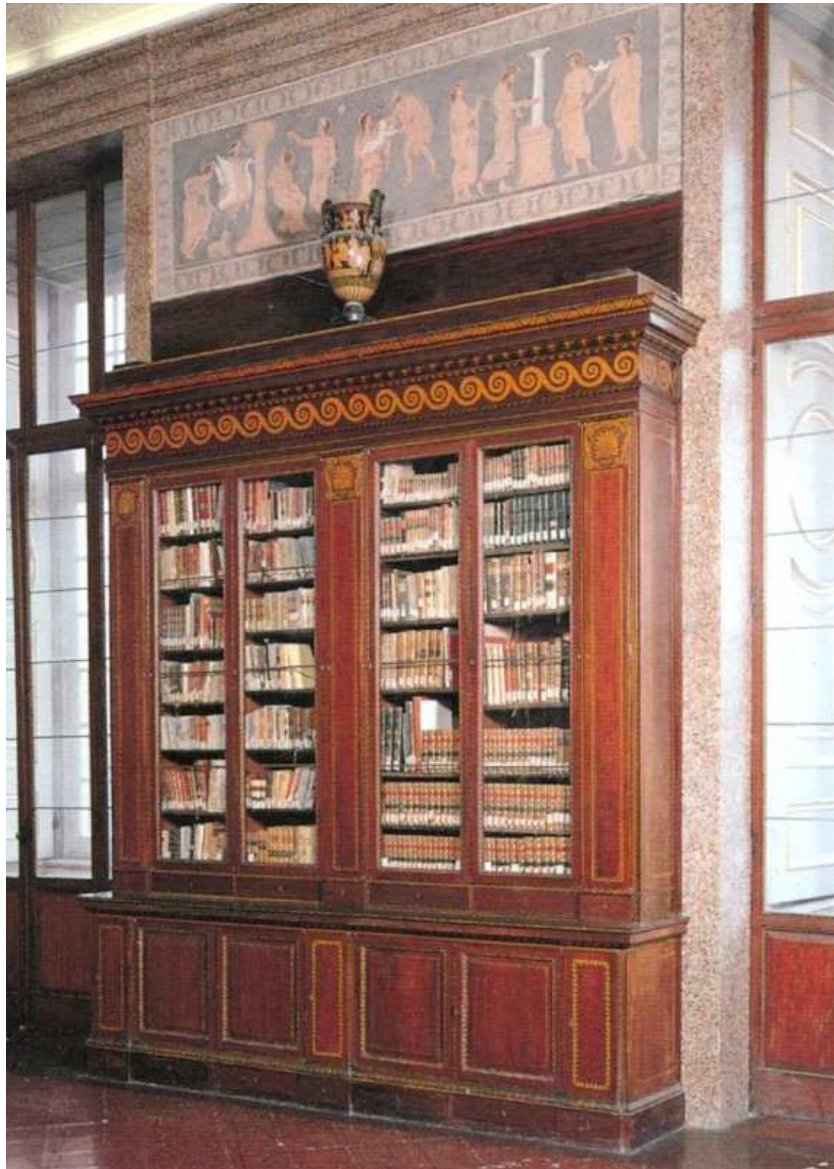
Finora ho parlato come se le stanze fossero due, ma dopo un'attenta analisi con una lente di ingrandimento di questi due originalissimi interni della residenza di Lord

Fortrose a Napoli, ho potuto scoprire nel dipinto “lezione di scherma” che sulla specchiera c’è il riflesso del sofà di stoffa gialla che appare nel dipinto “il concertino” nella casa di Lord Fortrose a Napoli, per questo motivo ora ho capito che si tratta della stessa stanza vista da due punti diversi, cioè il pittore si è situato in centro della camera e a presso le due parete che si guardano *in pendant* non solo per la decorazione dei muri ma anche per i quadri di Correggio e le cornici che arredano la sala.

Proseguendo nello studio dei personaggi la Powel identificava -come aveva già fatto Holloway- nella figura corpulenta vestita di nero e seduta al tavolo nella scena di scherma il famoso compositore Niccolò Jommelli. Il musicista era effettivamente rientrato a Napoli nel maggio del 1769 dopo la sua lunga permanenza a Stoccarda, ed era in lutto per la morte della moglie avvenuta poco dopo il rientro, alla fine di luglio. La malattia della moglie di Jommelli era stata anzi una delle cause del suo ritorno in patria. Nel clavicembalista, però, anche la Powell-Jones ravvisava invece il maestro di Lord Fortrose, il già citato Orgitano, identificandolo però con Paolo piuttosto che con il più verosimile Vincenzo. Sul pittore che si era autoritratto, pur mantenendo l’attribuzione dei due quadri a Pietro Fabris la Powell-Jones non si espresse, affermando che la questione per lei rimaneva ancora nel buio. Fece luce su questo problema Nicola Spinosa, nel 1987, quando attribuì definitivamente a Pietro Fabris le due tele, avendo riconosciuto il pittore autoritrattosi anche in un altro suo famoso quadro datato e firmato, conservato nel Palazzo Reale di Caserta: *Ferdinando IV di Borbone alla caccia al cinghiale* del 1773. Nell’identificazione dell’appartamento e del committente, invece, Spinosa ribadì ciò che aveva affermato erroneamente il Thornton nel 1984, facendo così fare alla ricerca un passo in avanti e uno indietro.



Salone della Reggia di Caserta



Biblioteca, manifattura napoletana, 1784 ca.
(Caserta, Palazzo Reale)



Specchiera in legno dorato, Napoli, metà del XVIII secolo, racchiusa da due ordini di cornici modanate ornate da tralci fioriti che si snodano lungo l'intero perimetro; cimasa in forma di cartiglio specchiato, angoli superiori arrotondati sottolineati da volute con fiori, piedi in forma di animale fantastico, cm 217x115

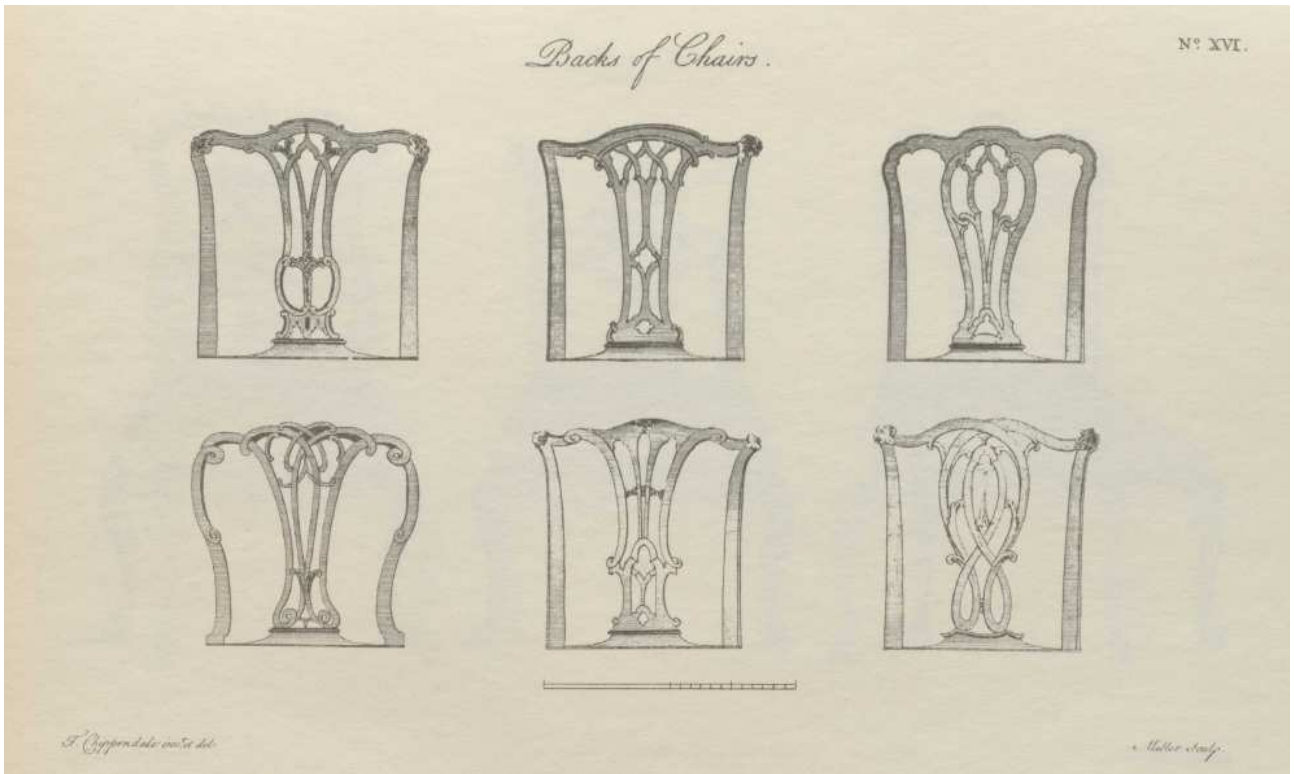


Tavola XVI tratta da Thomas Chippendale, *The gentleman and Cabinet-Maker's Director*

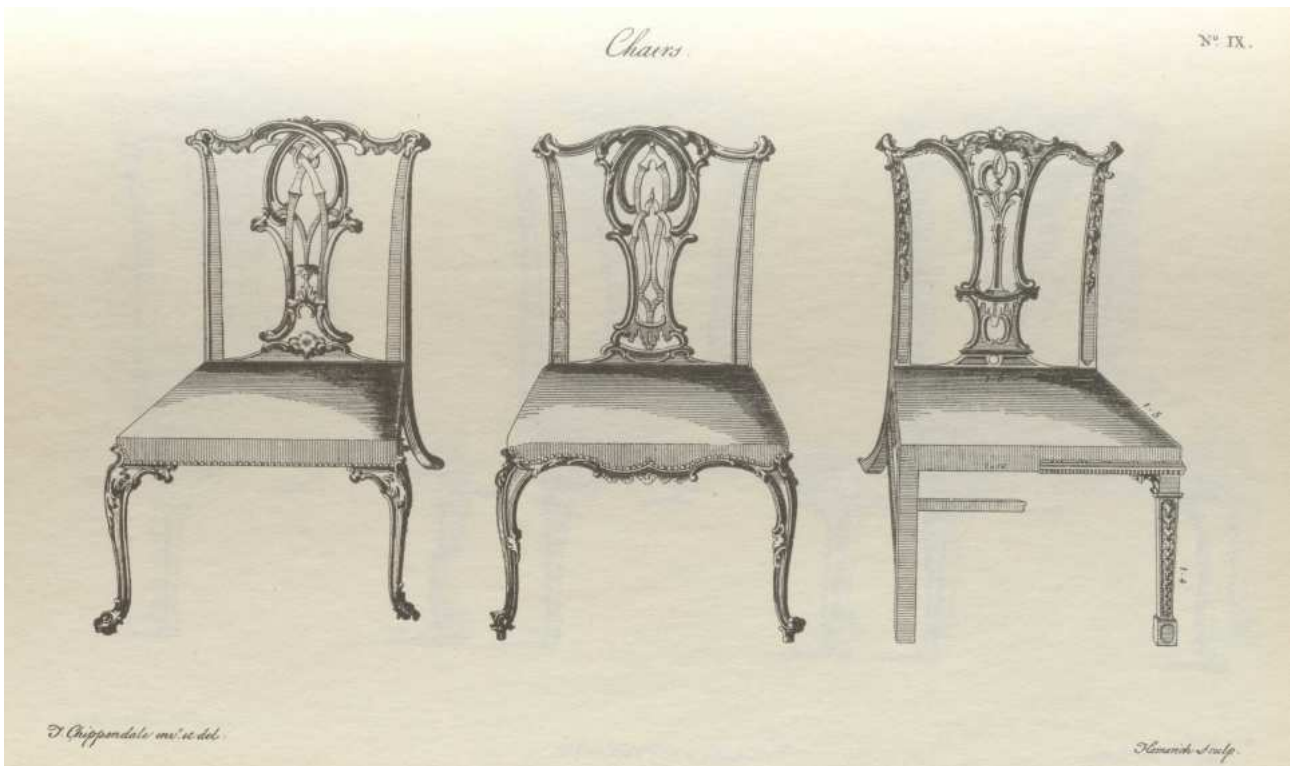


Tavola IX tratta da Thomas Chippendale, *The gentleman and Cabinet-Maker's Director*

Il modello di sedia qui rappresentato è influenzato dai modelli pubblicati da Thomas Chippendale nell'opera del 1762 *The gentleman and Cabinet-Maker's Director*, dedicava 25 pagine alle tipologie di sedili, con più di 60 disegni diversi per sedie e schienali. Questo libro non fu certamente il primo repertorio di modelli pubblicato, ma la sua peculiarità fu quella di essere esclusivamente dedicato ai mobili. Straordinariamente ricco, illustrava tutte le tipologie del periodo sintetizzando i vari stili adottati tra la metà e la fine del 18° secolo tra cui Rococò, Gotico, Neoclassico e gusto per le *chinoiseries*; il nome di Chippendale è perciò oggi usato per definire in modo generico i mobili del 18° secolo, in particolare, le sedie, anche se i suoi progetti traevano ispirazione da opere Inglesi e Francesi già pubblicate. Nelle note che accompagnano le tavole illustrate, Chippendale scrisse che vi “ sono diversi modelli di sedie. I piedi frontali sono molto vari, per garantire la gamma più vasta di scelta”. In altri punti è più specifico, come quando suggerisce di rivestire le sedie nello stesso tessuto delle tende o afferma che gli schienali non dovrebbero mai superare i 55 cm di altezza dalla seduta, sebbene talvolta queste dimensioni potevano essere diverse per adeguarsi agli arredi della stanza. Chippendale pensava che “i sedili hanno un aspetto migliore quando sono rivestiti, coprono anche le traverse e hanno un bordo di ottone perfettamente delineato, ma sono più comunemente rifiniti con chiodi di ottone, in una o due file”. Nonostante il gran numero di illustrazioni del *Director*, non sono inseriti tutti quelli che vengono definiti Chippendale: per esempio, non compare lo schienale a scala. I disegni di Chippendale per sedie e schienali furono forse i più influenti tra quelli pubblicati nel *Director*. Vennero poi interpretati da artigiani in tutto il mondo, che seguirono le sue indicazioni a vario livello, così da aumentare ulteriormente la gamma di serie Chippendale.

La produzione Chippendale più originale è rappresentata dai modelli Neoclassici, che egli creò dal 1760 in poi, ispirandosi agli interni dell' architetto Robert Adam il cui stile era molto influenzato dall' antichità Romana, di cui aveva fatto molti disegni durante il suo viaggio in Italia.

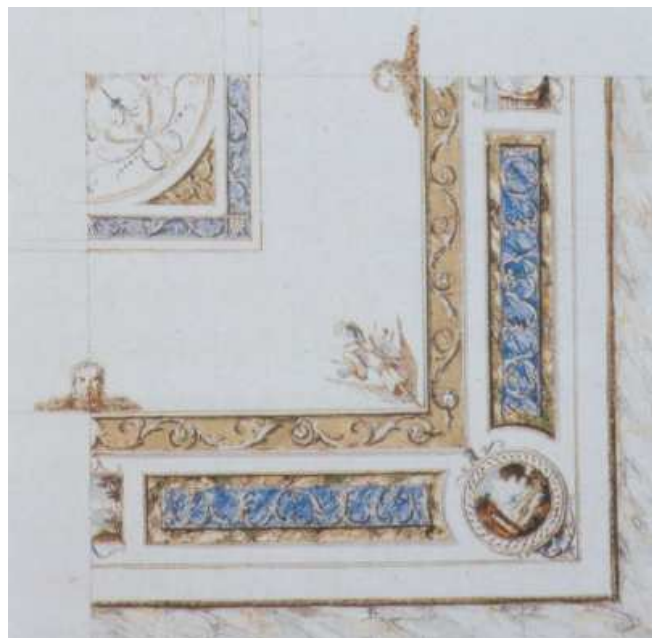
La sedia Chippendale è forse il più imitato dei suoi modelli, già da lui interpretato in numerose declinazioni. Le caratteristiche di queste sedie variano a seconda del luogo di produzione ma molte sedie Chippendale seguono uno schema di base, dove l'elemento stilistico più palese è dato dagli intagli. Pertanto mentre la maggior parte degli schienali presenta dorsali traforate, sono la forma e i motivi della decorazione a rilevare l'influenza predominante: forme a cartiglio evolute di accanto per il Rococò, archi a sesto acuto per il Gotico, nastri intrecciati e dorsali a forma di lira per il neoclassico. Gli intagli profondi e particolareggiati che caratterizzano i modelli di Chippendale implicavano che il mogano fosse l'essenza più spesso usata, sebbene alcune versioni provinciali fossero ancora in noce o legni da frutto. Le traverse superiori erano in genere a serpentina, talvolta con finali intagliate e montanti svasati. La maggior parte aveva sedute quadrate o trapezoidali, in genere imbottite. Spesso i modelli presentavano gambe anteriori in *cabriolè* con piede a sfera artigliata rastremate o diritte, e gambe posteriori a sciabola.



Scrivania, manifattura napoletana, terzo quarto del XVIII secolo (collezione privata)



Progetto per la decorazione di un soffitto, Andrea Gigante, ottavo decennio del XVIII secolo
(collezione privata)



Progetto per la decorazione di un pavimento, Andrea Gigante, ottavo decennio del XVIII secolo
(collezione privata)



Volta di una delle retrostanze dell'Appartamento settecentesco, ultimo quarto del XVIII secolo
(Reggia di Caserta)



Garnery, Camera nella Reggia di Caserta



BERNARDINO CASTELLI

(Pieve di Arsìe 1750 - Venezia 1810)

Ritratto di Girolamo Manfrin, 1790/1801

olio su tela, cm 220 x 141,5, inv.: Cl. I n. 1392

Venezia, Museo Correr

Bernardino Castelli era figlio di Francesco e Maria Elisabetta Forcellini, nacque il 15 giugno 1750 ad Arsìe (fraz. di Feltre) nel Trevigiano. Secondo il Federici “fin de’ primi verdi anni” si sentì inclinato alla pittura “disegnando a penna e carboncino fiori, animali ed insetti”. Dopo una prima istruzione pittorica a Feltre con Giovanni d’Antonio, esordì dipingendo ornati nella villa del nobile Franzoja a Quero. Venne poi condotto dal canonico Franzoja a Treviso e presentato al vescovo P. F. Giustiniani, che lo prese sotto la sua protezione, facendogli continuare gli studi.

Il Castelli si affermò fin da allora come ritrattista. L’opera che gli diede notorietà è stato appunto il ritratto del Vescovo Giustiniani che dovette poi ripetere per tutti i parroci della diocesi. Dipinse anche pale d’altare: un S. Lorenzo Giustiniani per la chiesa del seminario, un Transito di S. Giuseppe per la parrocchiale di Ravai, e un S. Spiridione vescovo per quella di Coste, ambedue nella provincia di Treviso. Nel 1772, invitato dal convento domenicano di S. Nicolò, sempre a Treviso, avrebbe eseguito nello spazio di sei mesi molti ritratti di uomini illustri di questo Ordine; ne restaurò diversi altri ordinandoli insieme in una galleria, collocata nella sala del capitolo (distrutta da eventi bellici).

Nel 1775, raccomandato dal vescovo Paolo Francesco Giustiniani si trasferì a Padova continuando a dedicarsi ai ritratti. Federici e Moschini citano quelli che fece per Francesca Capodilista e Alberto Zabarella, di loro stessi, dei familiari e di loro amici. Cresciuta la sua fama, il Castelli si stabilì a Venezia dove divenne, nel 1782, membro dell’Accademia di pittura. Ritrasse i dogi Paolo Renieri e Ludovico Manin (a mezzo busto; Venezia, Civico Museo Correr), il papa Pio VI (esiste un’incisione del ritratto) durante il suo passaggio a Venezia e Pio VII allorché fu eletto (dipinto conosciuto attraverso l’incisione; Moschini, 1926, p. 106).

Nel 1792 si recò a Bologna, dove fu associato all'Accademia Clementina, e si trattenne anche a Ferrara lasciando ovunque ritratti. Continuò poi anche a dedicarsi alla pittura sacra onde veniva chiamato “pittore delle belle Madonnine”.



Feltre, Museo Civico

Il Castelli divenne un ritrattista alla moda in quanto “sapeva cogliere le fisionomie” cioè raggiungere la somiglianza (Moschini, 1810); e “serbò il veneto sapore e non perdeva mai di mira la verità” e questo ci permette di associarlo alle nuove tendenze antibarocche e illuministe.

All'inizio, Bernardino Castelli sembra continuare la maniera del Longhi ma in seguito subisce l'influsso della tradizione realista e tonale della ritrattistica inglese.

Fra le sue ultime opere, Moschini cita una Susanna con i vecchioni, dipinto in gara con I. Guarana e G. B. Mengardi per G. G. Manfrin, un ritratto di Elisabetta Morosini Gattenberg, raffigurata dinanzi al busto del suo avo, il Peloponnesiaco, nonché per Girolamo Silvio Martinengo di Brescia un S. Gerolamo Miani che accoglie gli orfanelli, terminato dopo la morte del Castelli dal pittore Liberale Cozza. Protetto dalla famiglia Giustiniani, non rispose all'invito del Canova di recarsi a Roma.

Morì a Venezia il 24 febbraio 1810 e venne sepolto, a spese dei Giustiniani, nella chiesa di S. Giovanni Crisostomo.



Tavolino veneto

Il nostro effigiato Girolamo Manfrin nacque a Zara nel 1742 e comparve a Venezia alla fine degli anni Sessanta, ma a tutt'oggi le sue origini sono poco chiare.

La storia familiare tracciata da V. Spreti contempla l'elevazione a conte di un Manfredo nel 1433, ma non trova supporti documentari, e la famiglia non compare tra quelle cittadine di Venezia.

Con il commercio del tabacco, e con la sua esosità, si era arricchito oltre misura divenendone l'arbitro assoluto dei prezzi e acquistando per sé il titolo di marchese. Aveva costruito una fabbrica di tabacco a Nona (l'attuale Nin, in Croazia) dove aveva vari possedimenti, tra i quali tremila campi coltivati (pari a circa 1.100 ettari).

La politica dei prezzi praticata fece fiorire il contrabbando e la coltivazione abusiva, contro cui il Manfrin armò una sbirraglia, sia per mare che per terra, ricordata per la violenza e i soprusi.

La sua attività fu oggetto di pungenti satire ed invettive, soprattutto nel 1797.

Non era sicuramente una persona modesta che passava inosservata, se le ruote delle sue carrozze avevano i cerchioni ricoperti d'argento. Il Senato dovette richiamarlo perché certi sfarzi che esibiva potevano essere consentiti solo agli ambasciatori della Repubblica e solamente «...*per maggiore gloria dello Stato*».

Con i primi tangibili successi dell'impresa, all'inizio degli anni Ottanta del XVIII secolo, il Manfrin cercò di costruirsi anche un'adeguata immagine culturale. Fece costruire da G. Selva una villa a Sant'Artemio, presso Treviso, allestendovi nel 1783 uno spazio verde che contemplava elementi del giardino all'inglese, mentre a Venezia acquistò nel 1788 il palazzo Venier già Priuli, sul rio di Cannaregio. Inserendosi in un schiera di committenti borghesi, entro il 1791 adeguò l'edificio, di A. Tirali, al nuovo gusto classicista, chiamando il pittore G. Mengardi e l'ornatista D. Rossi. Già nel 1790 il M. era considerato uno dei pochi a Venezia disposti a investire nelle belle arti, e nel giro di pochi anni il palazzo si trasformò in una sorta di museo.

Più di 800 pezzi, disposti in vetrine, riguardavano la storia naturale; nel 1796 la biblioteca raccoglieva circa 800 libri di arte, architettura, archeologia e scienze naturali. La formazione della collezione di dipinti, delegata a Mengardi e P. Edwards, espresse ambizioni didascaliche più che gusto personale, ma comprese anche un dipinto come la *Tempesta* di Giorgione. Sul finire del secolo la raccolta contava più

di 450 opere, di scuola prevalentemente veneta e antecedenti al XVI secolo, nonché sculture di ambito veneziano.

Girolamo Manfrin morì a Venezia nel 1802, lasciando erede un figlio, Pietro. Fu sepolto a S. Marziale, in una tomba senza lapide.



Palazzo Manfrin era in origine un palazzo della famiglia Priuli, costruito nel Cinquecento. Nel Settecento venne rifabbricato su disegno del Tirali e per testamento passò alla famiglia Venier. Nel 1787 venne acquistato da Girolamo Manfrin che lo trasformò in una delle più importanti gallerie d'arte private

Fonti e Bibliografia:

D. M. Federici, *Memorie trevigiane...*, Venezia 1803, 11, pp. 185 ss.; G. A. Moschini, *Della letteratura veneziana nel secolo XVIII*, Venezia 1806 - 1808, I, p. 191; Id. , *Memorie sulla vita del pittore Bernardino Castelli*, Venezia 1810; L. Crico, *Lettere sulle Belle Arti trevigiane*, Venezia 1833, pp. 89, 297; G. A. Moschini, *Dell'incisione in Venezia (c. 1840)*, Venezia 1926, pp. 105 - 107, 127; *Catalogo delle cose d'Arte...d'Italia*, Treviso, a cura di L. Coletti, Roma 1935, p. 130; A. Serena, *Nel centenario di Angelo Dalonistro*, in *Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti*, XCVIII (1939), 2, pp. 361 - 363; G. Lorenzetti, *La pittura italiana del Settecento*, Novara 1942, p. XXXVIII; T. Pignatti, *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti del XVII e XVIII secolo*, Venezia 1960, pp. 59 - 65



GIUSEPPE BERNARDINO BISON

(Palmanova 1762 - Milano 1844)

Scena di conversazione in palazzo Pola di Treviso, 1797 ca.
tempera su cartoncino, cm 52,5 x 67,5, inv.: P. 225 - P. 226
Treviso, Museo Civico “Luigi Bailo”

Tipico ambiente -grande salone- veneto con mobilia della fine della seconda metà del Settecento; la scena diventa “miniaturizzata” nel grandissimo spazio, si tratta di una situazione di ricevimento o di *conversation pièce*, in cui un anziano personaggio appare attorniato da una serie di valletti e dalla figlia (o dalla giovane moglie). Il soffitto presenta una altezza di 10 m, calcolata prendendo come misura l’altezza del personaggio nero. Il pavimento, di grande semplicità, è montato in diagonale, con la fuga in grigio scuro sopra un sfondo grigio chiaro, rendendo molta più importanza alle pareti e ai mobili, ma soprattutto l’architetto d’interno doveva rinfrescare il effetto del barocco soffitto, se avesse messo un pavimento con un disegno in marmo molto elaborato la stanza sarebbe diventata molto pesante. Tutto intorno al salotto si trovano dei particolari tappeti di lana con fiori che rendono il disegno del pavimento come vero protagonista. Affiancate alle pareti si presentano cinque eleganti console in legno intagliato e dorato con piani in marmo verde molto simili a quella della fig. 1, il marmo verde riprende la stessa tonalità che la tappezzeria delle sedie, tutte le console hanno il grembiale centrato da testa maschile con ghirlande che continuano sui fianchi. Le gambe *en cabriole* si uniscono in una sola e terminano con piedi a zoccolo.



Tavolo da muro, manifattura veneziana, ultimo quarto del XVIII secolo. Collezione privata

Questo tipo di mobili è espressione del Rococò più esuberante, è rimase in voga a Venezia anche quando il gusto altrove si era modificato. Anche molto esuberante la collezione di orologi che sono collocati sopra le console di un modo tale che non si capisce dove finisce la decorazione delle pareti e dove comincia quella degli orologi. Solamente arriviamo a capire l'orario dell'orologio centrale che segna le ore cinque; questo dipinto è stato a volte intitolato "la toeletta del mattino" ma se prendiamo spunto del orologio, sarebbe piuttosto una scena del pomeriggio.

Nel corso del XVIII secolo Venezia visse un periodo di declino dal punto di vista del potere commerciale e di isolamento rispetto al resto di Italia. La Repubblica primeggiava però come capitale del gusto, della moda e del lusso, rivaleggiando con Parigi.

I palazzi più importanti si affacciavano direttamente sul Canal Grande e, in quanto residenze aristocratiche, erano allestiti con gli arredi più raffinati. Gli ampi androni lunghi fin oltre 30 metri, erano arredati con mobili appositamente disegnati, come i lunghi divani da "portego" sistemati lungo le pareti. Le camere da letto ed i vani vicini erano arredate con mobili rivestiti con lussuosi velluti e damaschi, spesso finiti con frange e ricami dorati. I pavimenti erano di marmo o scagliola e i soffitti decorati ad affresco. Talvolta raggiungeva un effetto ridondante la ricca combinazione di arredi e decorazione.



Divano, manifattura veneziana, terzo quarto del XVIII secolo. Strà, Villa Pisani

In fondo alla stanza, come mobile singolare troviamo una grande specchiera sul muro con sette divisioni, di grande similitudine con i esempi di la Fondazione Querini Stampalia di Venezia e quello proprietà della casa d'aste Semenzato; dobbiamo pensare che il vetro cristallo ed il vetro soffiato hanno origini a Venezia. Fino alla metà del Seicento siamo nella patria del vetro e le botteghe veneziane erano le uniche in grado di produrre specchi in vetro. La rilevanza commerciale ed artistica dell'invenzione di questa nuova tecnica spinse le autorità veneziane ad impedire, con la pena di morte, che i vetrai di Murano lasciassero l'isola.



Tavolo da muro con specchiera, manifattura veneziana, 1780-1790, legno intagliato, dipinto e in parte dorato, cm 396 x 168,5
Venezia, Fondazione Querini Stampalia



Tavolo da muro, manifattura veneta, 1780-1800
Già Lucca, Semenzato, settembre 2004, lotto n. 439

Il tavolo con la sua specchiera fa parte dell'arredamento delle sale al piano nobile del palazzo di famiglia probabilmente attuato intorno al 1790 in occasione del

matrimonio di Alvise Querini. In questo periodo anche Andrea (1710-1795), figlio di Zuane Carlo Querini, ristrutturò in stile neoclassico la casa che aveva acquistato a Treviso presso i Santi Quaranta, affidando i lavori di decorazione degli interni a Gabriel Bella. Proprio ad Andrea Querini si deve, tra l'altro, il primo impianto dell'attuale galleria, egli fece infatti allestire nella residenza veneziana due sale ben distinte, una dedicata alla pittura e l'altra alle stampe.

Lo stile dei citati mobili ben li colloca nella coeva produzione di arredi inaugurata nel 1784 con il riammodernamento delle sale di Palazzo Guillon Mangilli voluto dal conte Giuseppe Mangilli che proprio in quell'anno affidava l'incarico di dirigere i lavori all'architetto Antonio Selva reduce da un recente viaggio a Londra; qui aveva avuto modo di ammirare tra l'altro il nuovo genere di mobilia neoclassica prodotta dagli artigiani inglesi (Ravà, 1922, pp. 189-195). Le severe forme introdotte da Selva fecero presto scuola se le troviamo applicate anche ad altri tavoli da muro ancora oggi conservati nei palazzi veneziani e in alcuni esemplari passati sul mercato dell'antiquariato.

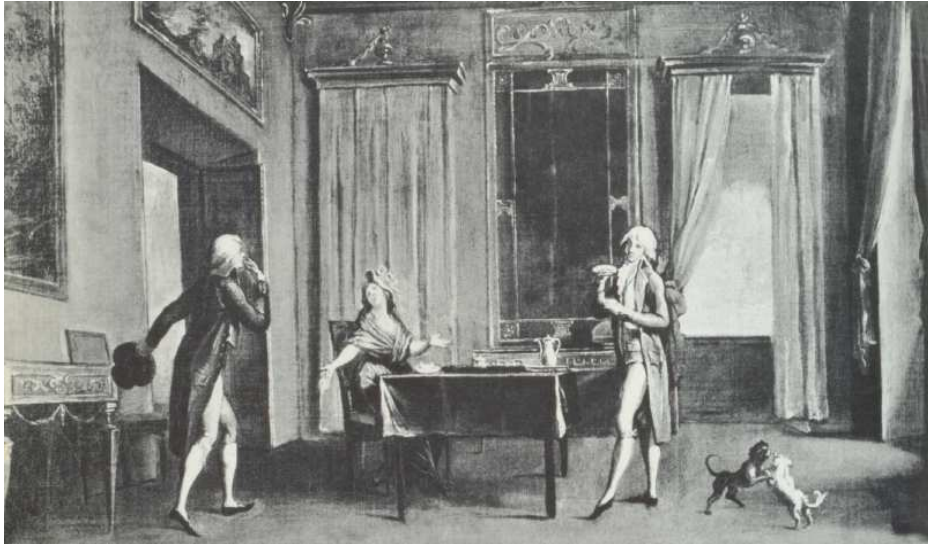
Bibliografia:

González-Palacios, 1969, II, p. 40, fig. 54; Colle, 2005, p. 276, fig. 60.

Degni di attenzione sono i vetri delle finestre, di grandissima luce e di una trasparenza tale come mai prima era stata vista. Anticamente quando il vetro non si usava per la chiusura delle finestre veniva utilizzato un pezzo di carta con cera e sostenuto per mezzo di una «X» fatta di corda e sostenuta da quattro chiodi. Non è difficile pensare che questo sistema era molto rudimentale e per motivi climatologici veniva cambiato frequentemente.

Si direbbe che questa tempera è un vero e proprio teatrino della storia considerando i minuscoli personaggi affondati nella vasta ambientazione ma più che altro

l'attenzione si posa sulle figure allegoriche alle pareti e verso lo scorcio del soffitto con le figure dell'Eternità, del Merito e della Gloria dei Principi incoronata, paragonabile con l'interno veneziano fine Settecento e il soffitto del Palazzo Querini Stampalia di Venezia qui illustrati.



Ignoto, Interno veneziano fine Settecento. Roma, Collezione Giorgio Albertazzi.



Veduta del salone al secondo piano, 1790 (Venezia, Palazzo Querini Stampalia)



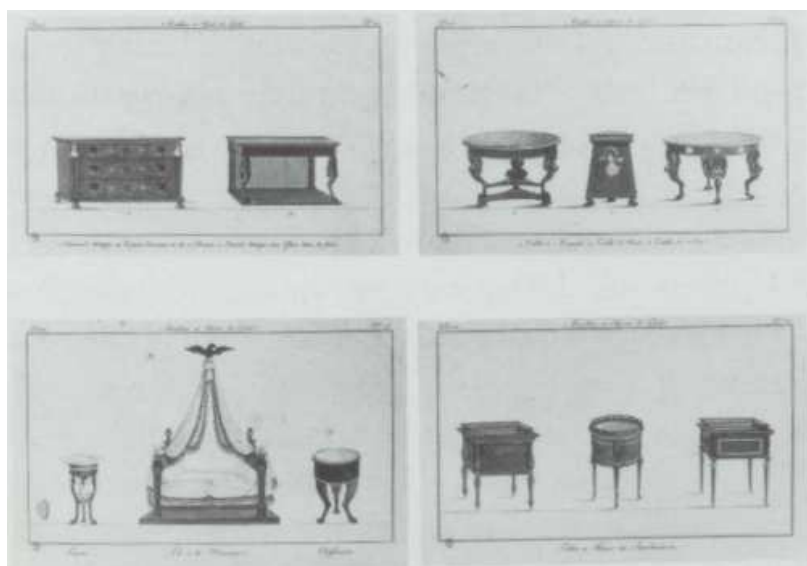
GIUSEPPE BERNARDINO BISON
(Palmanova 1762 - Milano 1844)

Il Caffè dei Servi a Milano, 1835 ca.
olio su tela
Roma, Museo Mario Praz

Introduzione storica sull'evoluzione dello stile Impero

Lo stile Impero ebbe in Italia una particolare declinazione fino al 1840 quando cioè esso fu messo in ombra dalle mode più accattivanti ispirate dai revival storicisti ed accolte con favore dalla nobiltà e dalla borghesia italiana, in alternativa agli indirizzi delle corti legati ad un neoclassicismo di origine Settecentesco, di cui l'Impero era stato una delle più coerenti emanazioni.

Lo stile Impero fu voluto da Napoleone per rinnovare le ex residenze reali europee. In Italia soprattutto le idee di Percier e Fontaine vennero interpretate da artigiani e decoratori in un primo momento in chiave neoclassica e successivamente secondo il gusto per la riscoperta degli stili storici. Come segnalava Mario Praz, uno tra i primi critici insieme a Paul Marmottan ad occuparsi dello stile Impero, il gusto per le linee rette che caratterizza gli arredi di questo periodo, oltre a sopravvivere al di là dei ristretti confini cronologici dell'epoca buonapartiana, ritornò in auge, al pari degli altri stili del passato, durante la seconda metà dell'Ottocento e soprattutto nei primi quaranta anni del nostro secolo allorché trovò una sua sistematica applicazione tra i fautori del nazionalismo.



Progetti per arredi pubblicati durante i primi anni dell'Ottocento dal supplemento della rivista *Journal des Dames et des Modes* intitolato *Collection de Meubles et Objets de Goût*

Al rinato interesse per lo stile Impero da parte di collezionisti della levatura di Luigi Pisa e di architetti e decoratori di interni come Gio Ponti, Tommasi Buzzi o Mario Quarti, non fece seguito, se si eccettuano gli studi di Praz quello della critica orientata verso la riscoperta delle varie manifestazioni artistiche del Rinascimento, più tardi del Barocco. Mario Praz riportava, a questo proposito, il giudizio sfavorevole di Adolfo Venturi che nel 1896 vedeva nello stile Impero solo una serie di forme tutte molto identiche, «calligrafiche mancanti di sentimento architettonico, un arte meccanica, scialba, fredda, tutta di manichini in vestiti di latta e di cartone».

Tale pregiudizio gravò molto sui successivi studi delle arti decorative italiane relative al periodo in questione, che si arrestarono alle soglie del XX secolo. Bisognerà quindi attendere gli anni cinquanta del Novecento, con le ricerche di Giuseppe Morazzoni sul mobilio neoclassico, perché anche in Italia, come già in Francia, iniziassero a vedere la luce pubblicazioni sulla mobilia del primo Ottocento.

Nel 1955 fu pubblicato il volume sul Mobile Neoclassico Italiano dove il Morazzoni parla dell'evoluzione dello stile Neoclassico in Italia dalla fine del Settecento agli anni trenta dell'Ottocento, seguendo una divisione regionale ancor oggi valida per ripercorrere le varie fasi dello svolgimento del gusto negli Stati della penisola.

L'originalità dei modelli decorativi presenti nella produzione di arredi italiani non sfuggì al critico che, attraverso una selezione delle immagini, riuscì a mettere in luce la varietà e ricchezza dei mobili italiani, non inferiori per perizia tecnica e estro creativi ai contemporanei esempi francesi. Da allora sono stati molti i contributi di studiosi sull'argomento. Si segnalano in particolare, oltre i saggi di Gianni Mezzanotte sugli architetti neoclassici Lombardi i capitoli dedicati allo stile Impero presenti nei volumi sui mobili regionali stampati da Gorlich, e in seguito anche da altre case editrici. Tra questi merita citare quelli di Clelia Alberici, incentrati sull'evoluzione del mobilio in Lombardia ed in Veneto, in cui la studiosa mette in relazione gli arredi con le incisioni d'ornato, con gli esemplari superstiti presenti nei musei e nelle collezioni private italiane, ponendo così le basi per ulteriori ricerche.

Grazie ai cospicui apparati iconografici che corredano i citati repertori, cui vanno aggiunti quelli sui mobili emiliani, parmensi, marchigiani, faentini e romani nonché la serie di libri sul mobilio e gli interni dell'Ottocento curata da Valentino Brosio, è possibile studiare gli arredi e i cicli decorativi ora dispersi o non più visibili, come ad esempio la mobilia delle sale di palazzo Papafava a Padova e di quello Treves a Venezia. Durante gli anni 70, come aveva auspicato il Morazzoni le ricerche degli studiosi si sono orientate verso gli episodi artistici regionali e di figure di ebanisti e decoratori di cui si erano perdute le tracce.



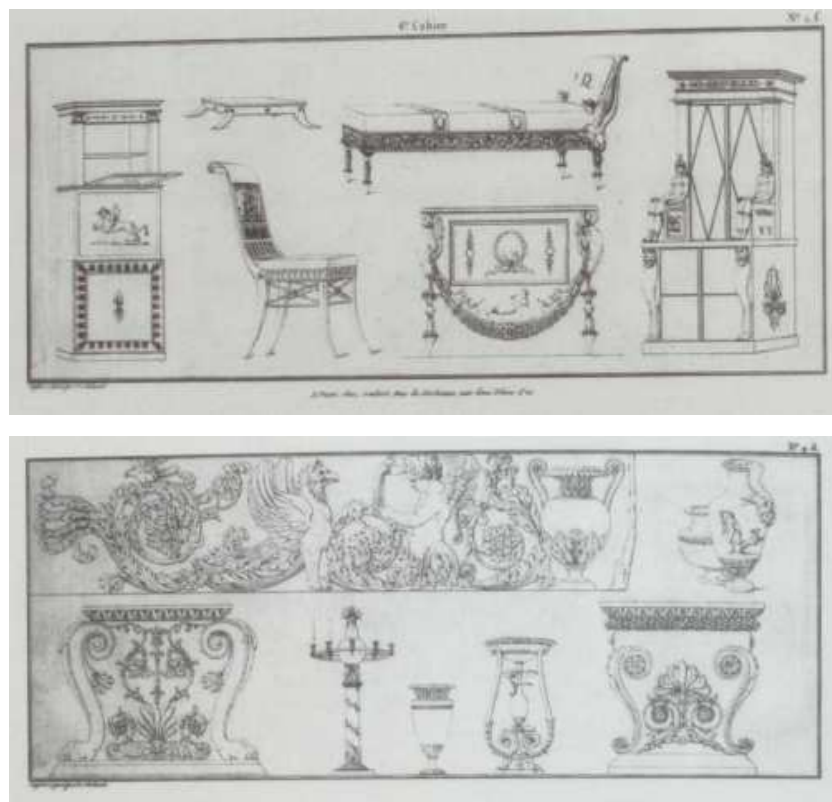
Charles Percier, Pierre-François-Léonard Fontaine, *Sedie a braccioli eseguite a Parigi*, incisione tratta da *Recueil de décorations intérieures* dato alle stampe per la prima volta nel 1812 (ed. 1843, tav. XXIX)

Alvar González-Palacios, prima, e Derrick Wordsdale poi, sulla scorta dei documenti della Guardaroba Granducale sono riusciti ad identificare le opere certe di alcuni tra i più importanti mobiliari toscani del primo Ottocento, come Jean-Baptiste Youf, Giovanni Socci e Giuseppe Colzi; contemporaneamente Luisa Bandera ricostruiva l'attività degli ebanisti Giovanni Mattezzoli e Paolo Moschini, mentre gli studiosi condotti da Carlo Cresti, Luigi Zangheri e Gabriele Moroli sugli architetti Cacialli,

Poccianti e Nottolini hanno permesso di individuare con chiarezza l'elaborazione di uno stile di corte cui si attennero artigiani e decoratori attivi nel Granducato di Toscana sotto l'Impero e durante la Restaurazione.

Per ultima, ma non per quello meno importante, la collana diretta da Enrico Colle ha contribuito inoltre alla conoscenza del variegato panorama delle arti decorative in Italia.

Tra le mostre incentrate sulla cultura artistica dell'Ottocento sono da segnalare quella sui *Maestri di Brera* (1975), seguita dalle esposizioni *Venezia nell'età di Canova* (1978), *il Veneto e l'Austria* (1989), *Neoclassico* (1990) e *Ottocento di Frontiera* (1995). Le mostre dedicate alle Arti decorative ed all'ornato sul periodo preso in esame sono state: *Cultura figurativa ed Architettura negli Stati del Re di Sardegna*, tenuta a Torino nel 1980, *l'età neoclassica a Faenza*, del 1979 e *Maria Luigia Donna e Sovrana* allestita a Parma.



Charles Normand, Progetti per arredi, incisioni tratte da *Nouveau Recueil en divers genres d'ornements et autres objets propres à la décoration* edito a Parigi nel 1803

Nel 1812 Percier e Fontaine pubblicarono il famoso *Recueil de décorations intérieures* e l'Impero era divenuto lo stile ufficiale delle corti napoleoniche già da diversi anni: i richiami verso le forme e gli ornati dell'antichità che avevano caratterizzato l'arte e le decorazioni di interni durante il regno di Luigi XVI si erano sempre di più accentuati spogliandosi del tutto delle grazie Settecentesche per assumere il tono guerresco dei nuovi tempi.

Se per buona parte della seconda metà del Settecento si era guardato alle decorazioni di Ercolano e Pompei, per i toni delicati delle colorazioni e la parsimonia degli ornati sempre inseriti entro ordinati partiti architettonici, dal Direttorio in poi vi era stata una riscoperta delle antichità romane attraverso le opere del Piranesi.

Anche gli artisti francesi cominciarono a riscoprire i «maestosi avanzi» classici dell'Urbe e dopo David anche i futuri architetti di Napoleone, Percier e Fontaine iniziarono a studiare le varianti decorative che i reperti archeologici potevano suggerire per l'elaborazione di un nuovo stile; ogni particolare richiama all'antico, dalle stoffe drappeggiate a simulare una tenda da accampamento militare, alla struttura stessa del mobilio esemplificato sulla scultura antica. Ma ciò che colpisce di questi allestimenti è il valore simbolico che gli architetti attribuivano ad ogni stanza da loro progettata: la camera da letto, ad esempio, eseguita per Monsieur G. a Parigi, presenta una tappezzeria con dipinto sopra il letto il carro di Diana, allusivo alla morigeratezza del committente ma anche alla Notte di cui la dea, insieme alla Luna, è il simbolo. In altra camera «il silenzio e la notte» collocati ai due lati della pedana su cui posa il letto connotavano in modo inequivocabile la funzione della stanza, così come gli ornati a motivo di spoglie di animali selvatici applicati in un letto sottolineavano le passioni guerriere del committente. La sala del Consiglio voluta da Napoleone alla Malmaison invece fu arredata con una «tenda sostenuta da picche, fasci ed insegne guerresche riprese da quelle dei popoli guerrieri più famosi del globo, consona alla funzione della stanza dove si radunavano i ministri».

Percier e Fontaine, apprezzati da Napoleone per il loro straordinario talento di architetti, restaurarono e rimodernarono le varie residenze di corte secondo i dettami

del nuovo stile Impero creato apposta per connotare in maniera fastosa lo scenario del potere imperiale, scegliendo motivi decorativi non solo ispirati all' antichità classica ma anche all' antico egitto, per la varietà delle decorazioni offerte e per il fascino dei cimeli archeologici da poco scoperti.

Pure molta attenzione fu data alla scelta dei materiali impiegati nella realizzazione del mobilio e degli ornati: legni, marmi, pietre dure, porcellane, cristalli e bronzi dorati vennero impiegati con dovizia nella costruzione dei mobili che nel modello Direttorio richiedeva preziose applicazioni a rilievo al posto delle tarsie in legno colorato che avevano caratterizzato il mobilio neoclassico; si preferiscono tinte più accese, ed il mogano era il legno preferito dagli architetti perché sul suo colore cupo ben risaltavano gli intagli e le applicazioni in metallo dorato.

Sciabole, scudi e altri simboli militari verranno utilizzati per sorreggere sedili, piani di tavoli o elaborati drappaggi che occupano in maniera quasi ossessiva ogni spazio. Pittura, scultura, architettura, decorazione di ambienti, perfino la moda e le porcellane o i mobili sono tutti chiamati a celebrare l'imperatore secondo un intento di promozione dello Stato e della figura del sovrano.

Durante il regno di Napoleone quindi si assiste alla creazione dello stile Impero che sarà l'ultimo di quelli elaborati esclusivamente per un re e la sua corte, perché poi con la Restaurazione e con l'affermazione di un nuovo ceto borghese gli indirizzi del gusto si frammenteranno in molteplici direzioni dettate dall' interesse per la rivisitazione degli stili storici.

Chesneau infatti, pur elogiando l'operato dell'architetto ne individuava i limiti nell'assenza di varietà, nella mancanza di agilità e fantasia, nella povertà di immaginazione, nell'abuso dei tracciati geometrici elementari, nella ripetizione degli stessi motivi, nella ineleganza e pesantezza delle sagome nella poca cura del benessere e del confort dei mobili.

Gli architetti e i decoratori italiani (soprattutto Lombardi), cercarono di superare questi limiti attraverso lo studio delle opere del Rinascimento e la ricerca del bello

naturale per ritrovare la varietà di forme e di linee necessaria ad ovviare alla monotonia riscontrata spesso negli interni francesi di questo periodo.

Se da una parte si assiste quindi ad una ossessiva ripetizione degli ornati, dall'altra l'Impero si fece portatore di arredi finora sconosciuti come il divano da riposo *agrippina*, il *dejeuner* ossia un tavolino da disporre al centro dei salotti; lo *specchio a bilico*, o *psiche* sorretto lateralmente da due supporti ed usato per specchiarsi a figura intera; il *secretaire*, una sorta di scrivania da appoggiare al muro con cassetti, di cui una parte abilmente celati al suo interno, con una forma assai simile allo *chiffonnier*, un mobile alto e stretto munito di numerosi cassetti sovrapposti; e i comodini chiamati anche tavolini da notte, secondo un'usanza settecentesca, oppure *somno*, mentre i cassettoni, i *guéridon* e i tavolini da lavoro moltiplicano le loro fogge a seconda della destinazione.

I letti muniti di fastosi baldacchini a forma di tempietti, venivano progettati per essere addossati alle pareti e la loro forma poteva essere *en bateau*, con spalliere concave disposte simmetricamente verso l'interno, *a l'antique* con una sola testata, *en chaire a precher* con le testate dritte. I sedili erano concepiti per essere disposti lungo le pareti alternati alle *consoles*, da cui spesso derivavano forma e decorazioni; i tavolini per la toilette mattutina divennero allora veri e propri mobili progettati in maniera funzionale al loro uso.

Ideatori e grandi esecutori di tali arredi furono in Francia i Jacob, una dinastia di ebanisti già attivi durante l'*ancien régime* e che durante l'Impero realizzarono tutte le commissioni ufficiali della corte, tramite la loro società e con una divisione ed organizzazione del lavoro ripreso poi dalle botteghe di ebanisteria ottocentesche, anche italiane.

In Italia la diffusione dello stile Impero avvenne grazie all'arrivo di arredi da Parigi ordinati dai familiari di Napoleone ed in virtù dei frequenti scambi artistici con la capitale dell'Impero dei soggiorni di artisti e di colti viaggiatori Francesi.

Fra le pubblicazioni stampate per divulgare in Italia il nuovo stile si segnala il repertorio di incisioni d'arredi concepiti tenendo presenti le più recenti soluzioni

stilistiche francesi e inglesi pubblicato in Italia a cura di Pietro Ruga con i *disegni di Lorenzo Roccheggiani*. A Firenze il gusto Impero francese trovò un terreno fecondo grazie alla presenza dell'ebanista Youf le cui opere molto stimolarono gli editori Landi e Balatresi che, all'indomani della restaurazione di Ferdinando III sul trono del Granducato di Toscana, misero in commercio una serie di fogli con incisioni colorate all'acquerello raffiguranti progetti per arredi accolti con favore anche dal sovrano e dalla sua corte.

Ma il gusto neoclassico di fine Settecento era stato ampiamente superato grazie ad una maggiore adesione ai motivi all'antica quali trofei di guerra, emblemi allusivi alle arti e fregi architettonici propugnati all'interno di quella fucina del gusto che fu l'Accademia di Brera e dai lavori del Borsato.

Il Borsato pubblicò a Milano nel 1831 la sua celebre *Opera Ornamentale*, il primo vero e proprio repertorio di arredi eseguito tenendo presenti i dettami dei teorici dell'Illuminismo fatti propri da Percier e Fontaine.

L'ultimo e tardivo omaggio allo stile Impero è dato dalla pubblicazione nel 1843, a Venezia, del *recueil* di Percier e Fontaine, con l'aggiunta di dodici tavole illustranti alcune tra le più celebri decorazioni eseguite a Venezia da Giuseppe Borsato che si era formato profondamente studiando le opere antiche di Roma, Pompei, Ercolano e quelle preziose sparse nelle fabbriche magnifiche del Riccio, dei Lombardi, dei Bergamaschi, dei Colonna e dei Vittoria ma elaborando la sua particolare sigla stilistica, dove i richiami alle forme Impero francesi sono superati in virtù di una vastità di immaginazione, gusto antico, armonia di linee e di quella particolare grazia che lega l'animo dell'osservatore alla visione delle sue opere.

Con la creazione del regno Italico nel 1805, di cui l'imperatore si proclamò re, entrarono a far parte dell'impero Napoleonico il Regno di Napoli, Roma, l'Etruria, Lucca e Piombino, con il Piemonte e Liguria e gli ex ducati di Parma e Modena. Dopo il nuovo assetto, a partire dal 1808, si iniziarono i lavori di ammodernamento delle regie italiane. A Firenze e Roma si crearono appartamenti destinati ad accogliere la coppia imperiale durante gli eventuali soggiorni in Italia, finanziati

direttamente da Parigi. Se per i primi anni dell' Ottocento gli ornatisti e i decoratori d' interni adottarono un tardo stile neoclassico solo dal 1808 fanno la loro comparsa arredi Impero importati direttamente da Parigi prima e poi eseguiti dalle botteghe degli artigiani.

A Torino nel 1805, in occasione del passaggio di Napoleone alla volta di Milano per cingere la corona di re d'Italia venne allestita nelle sale di palazzo Madama la prima esposizione di arti, manufatti e mestieri, il cui carattere misto tra belle arti e artigianato fu adottato anche a Milano inaugurando così il moderno meccanismo espositivo che avrà largo seguito durante la Restaurazione. Parlando del gusto di dipingere l'ornato negli Stati Italiani, il Vallardi osservava che a Roma, Napoli, Firenze vi erano sì Accademie delle Belle arti ma in esse non vi era scuola pubblica d' ornato come si trova a Milano alla Accademia di Brera perché l' insegnamento dell' Ornato interessava oltre a quelli che lo professano anche la classe ben più numerosa degli artigiani essendo destinato a nobilitare ed arricchire non solo le cose architettoniche ma anche i mobili, le armi, le stoffe ed ogni genere di manifatture. Anche Bologna aveva una buona scuola d' ornato che nel 1809 aveva iscritti oltre 150 studenti.

Con la Restaurazione, e quindi con il ristabilimento delle case regnanti europee si assiste ad una continuità dello stile Impero che aveva caratterizzato gli insegnamenti e gli allestimenti dei palazzi durante il periodo Napoleonico .

Accanto al linguaggio ufficiale delle corti venne a determinarsi però un gusto borghese che preferiva ambienti arredati in modo confortevole, dove l' intimità degli affetti domestici favoriva la contemplazione. La casa si arricchisce di mobili dalle forme comode ed avvolgenti destinati al riposo ed ai passatempi domestici. La disposizione degli arredi viene mutata ed al posto della collocazione simmetrica lungo le pareti di sedie, poltrone e consoles, si preferisce creare dei nuclei di sedili posti al centro delle stanze o attorno al caminetto, creando lo stile Biedermeier. A Napoli ad esempio i Borbone mantennero inalterate le sale di parata arredate dai

Murat, facendo allestire accanto a queste appartamenti più intimi ed adatti alla vita quotidiana del re e della sua famiglia.

Si conferma quindi che negli Stati Italiani prevalsero sempre lo stile teso a connotare in modo originale il gusto della corte e contemporaneamente la produzione artigianale, che attraverso l'attività didattica promossa dalle Accademie e dalle Scuole di Arti e di Mestieri cercò sempre di imporsi sulle mode provenienti dall'estero, senza per questo rifiutarle totalmente.

Ai decoratori d'interni e agli architetti italiani attivi durante la prima metà dell'Ottocento va il merito di aver elaborato, entro una salda struttura di ascendenza neoclassica, varie e diverse maniere di ornare ed arredare in quella manifestazione del gusto Impero che caratterizzano ancora oggi parte degli allestimenti dei palazzi italiani.

Tra i divani continua ad essere diffuso il *lit de repos*, il modello più tipico dello stile Direttorio è detto *récamier*. Come già l'*athénienne*, anche in questo caso di *chaise longue* la sua denominazione risale ad un dipinto: il ritratto che David fece a Juliette Bernard, moglie di Monsieur Recamier.

La famosa bellezza alla moda, che si era fatta arredare à l'*antique* la camera da letto del suo appartamento parigino, appare infatti raffigurata nel quadro di un sofà «alla greca» opera di Jacob. Il nuovo modello che sostituì la *chaise longue* dell'epoca di Luigi XV, è privo di schienale, mentre presenta alle due estremità spalliere di eguale altezza lievemente piegate in fuori a descrivere una voluta. I sostegni, in numero di quattro o otto, posti al di sotto di una larga fascia continua, sono generalmente torniti, almeno quelli anteriori, secondo il motivo «a trottola»; un poggiatesta solitamente accompagna la *récamier*.

Lo stile Impero presenta una grande varietà soprattutto tra i mobili «sostenitori».

Nella tipologia dei sedili, di uso comune continuano ad essere gli sgabelli o *ployants*, in legno dipinto e dorato; le gambe, incrociate ad X assumo anche forme elaborate, come nel caso di Jacob Desmalter, che rievoca la forma di due sciabole incrociate.

Le poltrone riprendono il tipo *en gondole* e hanno sostegni lievemente incurvati *en sabre* o a sezione piramidale; i braccioli sono spesso sostituiti da motivi zoomorfi; lo schienale reca motivi decorativi scolpiti o intagliati in legno e dorati, mentre il sedile, di forma leggermente trapezoidale, è sostenuto da una fascia alta, anch'essa decorata. Le sedie sono imbottite e presentano fra i tipi più caratteristici, la *chauffeuse*, riservata solitamente alle donne, riconoscibile per il basso sedile e la *causeuse*, che rappresenta una grande poltrona per due persone, o meglio, un piccolo divanetto; entrambi i tipi sono ovviamente conformati secondo gli schemi neoclassici ed i relativi elementi di decorazione.



David, Madame Recamier



PIETRO BENVENUTI

(Arezzo 1769 - Firenze 1844)

Ritratto di la Regina d'Etruria con i figli Carlo Ludovico e Luisa Carlotta tenente in mano il ritratto del padre Ludovico I, 1803/07

olio su tela, cm 122 x 108

Firenze, depositi della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti

Nel panorama figurativo toscano dell'Ottocento, Pietro Benvenuti ha svolto un ruolo determinante, reggendo anche in qualità di direttore dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze, le sorti della cultura pittorica dei primi quattro decenni del secolo.

Il momento di massima gloria del "David di Firenze", così come era stato chiamato dai suoi sostenitori ha coinciso con l'era Napoleonica, sebbene dipinti e disegni di grande importanza documentino episodi salienti della sua lunga e fervida carriera e contribuiscano a verificare la sua fase "troubadour", e la sua attenzione nei confronti della pittura storico civile di Francesco Hayez e di Giuseppe Bezzuoli.

Certamente, quindi, Benvenuti ha avuto grande importanza come rappresentante del gusto anche nell'ambito dei contrasti ideologici tra classici e moderni scaturiti nell'ambiente fiorentino intorno al 1820.

Celebrato come valoroso pittore, che aveva riportato Firenze alla sua "originaria grandezza", le sue opere hanno dato vita ad un vero e proprio orgoglio nazionale, godendo nei primi anni trenta dell'Ottocento di una fama che lo pose al centro di scambi culturali ed amicizie internazionali, come quella con Antonio Canova.

Non meno importante è stata la sua frequentazione di Vincenzo Camuccini e di Berthel Thorvaldsen.

Benvenuti fu insignito di riconoscimenti importanti da parte di molte istituzioni europee e non solo. Nel 1808 fu nominato membro del reale Istituto di Francia dove riscosse grande fortuna. Ma grande fama riscosse anche in patria dove agli inizi dell'Ottocento autore di una prima biografia manoscritta è stato proprio il marchese aretino Antonio Albergotti, suo protettore, amico e mecenate. Interessante per la

ricerca è stato il ricco scambio epistolare tra i due, indispensabile per la conoscenza del decennio trascorso a Roma.

La primissima formazione di Benvenuti si svolse nella città natale, presso lo studio privato di Giovanni Cimica, artista locale che dopo un soggiorno a Roma nel 1767 introdusse in città il gusto “marattesco” con il quale era venuto in contatto nella capitale delle arti prima con Pompeo Batoni e poi con Stefano Pozzi.

Officina molto importante per l'apprendistato dell'Arte fu la Fraternità dei Laici sempre ad Arezzo che finanziò gli studi di molti giovani di Talento concedendo “luoghi di studio” nelle varie discipline.



Raffaele Giovannetti (1795-1855), copia del ritratto di Pietro Benvenuti raffigurante *La regina d'Etruria con i figli Carlo Ludovico e Luisa Carlotta tenente in mano il ritratto del padre Ludovico I*. Collezione privata

Ma l'elemento determinante per la crescita artistica di Benvenuti fu quando il padre Bartolomeo il 24 Agosto del 1783 fece una supplica che, dichiarando la propria

indigenza economica, chiedeva alla Fraternità di concedere al figlio quattordicenne il sussidio per studiare a Firenze o a Roma.

La richiesta fu accompagnata da una domanda scritta di proprio pugno dal giovane Pietro e da un attestato del Cimica con disegni precisi ad alcuni disegni fatti dall'artista e fu esaminata dai Rettori che assegnarono a Bartolomeo un sussidio mensile di cinque scudi per quattro anni soggiornando presso la dimora fiorentina degli Albergotti.



Ginori, servizio etrusco 1800/15

Ebbe così inizio il periodo fiorentino e nel 1785 Pietro iniziò a frequentare la nuova Accademia delle Belle Arti, da poco riformata da Pietro Leopoldo e dove ottenne premi e riconoscimenti tra i quali nel 1789 il premio di prima classe di pittura con il quadro di invenzione dal titolo *Enea che fugge dall'incendio di Troia*.

Del suo soggiorno Romano sappiamo che, insieme a Vincenzo Camuccini, condivise l'interesse per l'antico, per Raffaello, per i classici del Seicento e per David convinti di acquisire le padronanze del disegno come mezzo espressivo e di studio.

Tra le testimonianze del periodo romano sono *Il San Sebastiano curato dalle pie donne*, *il Martirio di San Donato*, *il ritratto del vescovo Tommasi*. Ma l'opera più importante del periodo romano è senza dubbio la *Giuditta che mostra al popolo la testa di Oloferne* della quale esistono due originali: uno custodito a Napoli al Museo di Capodimonte ed uno ad Arezzo all'interno del Duomo.

L'avvento a Firenze di Elisa Baciocchi segnò il processo di omologazione sui modelli francesi imperiali e Pietro Benvenuti divenne il pittore dell'establishment napoleonico, impegnato in incarichi di grande prestigio, come il *Pirro Corsini*.

Gli anni impiegati per l'esecuzione del *Pirro* furono ricchi di eventi importanti e come i principi Corsini, anche tutte le altre famiglie aristocratiche vicine alla corte commissionarono lavori al Benvenuti.

Il soggiorno Parigino fu grande occasione di studio ed apprendimento; al suo ritorno realizzò opere molto importanti tra le quali ricordiamo *Elisa fra gli artisti* e in qualità di pittore di corte realizzò *Ritratto di Elisa e della figlia Napoleona Elisa*.

La fama di Benvenuti continuò anche con il passaggio dall'era Napoleonica al ritorno dei Lorena: il primo Febbraio 1814 cessò il potere della Baciocchi sulla Toscana e a settembre il granduca Ferdinando III prendeva possesso di Firenze, impegnandosi a recuperare le opere trafugate dai Francesi e nel completamento dei lavori del primo piano di Palazzo Pitti.

La sua attività non conobbe interruzione fino alla fine, morì il 3 Febbraio 1844.



Della Valle attr. 1807 Palazzo Pitti

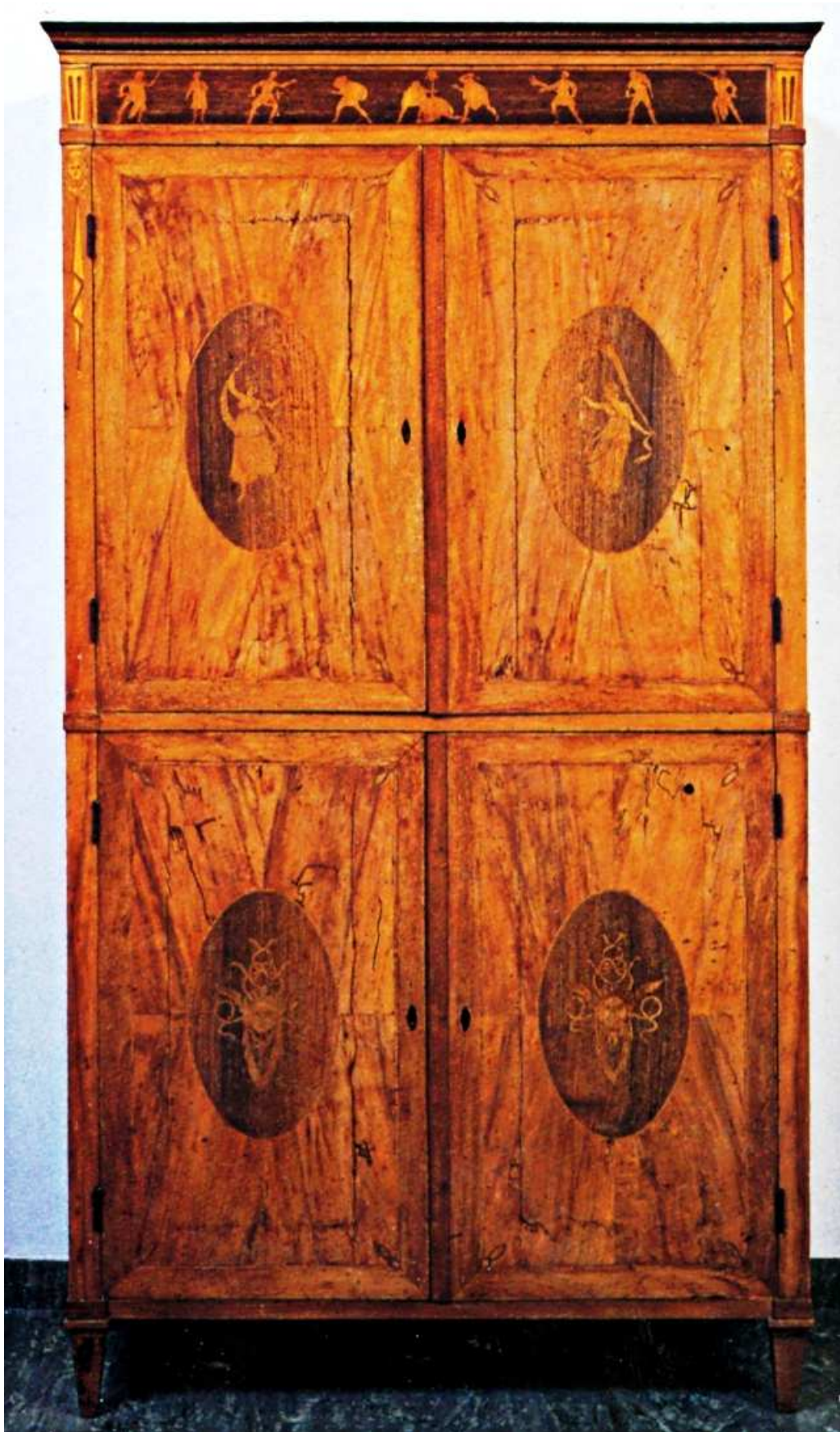


Comodino, Giovanni Giascomelli, 1804, legno impiallacciato di acero con intarsi di palissandro e ebano; piano di marmo broccatello di Spagna, cm 76 x 51 x 33,5

Il comodino ed il suo pendant, ora in deposito alla Camera dei Deputati, figurano descritti nell'Inventario dei Mobili di Palazzo Pitti redatto a partire dal 1802. Infatti al 30 Marzo 1805 sono registrati “due tavolini di notte impiallacciati di acero rosso, con sportelli davanti impiallacciati come sopra e fregettati di noce d'India bianchi e neri, incassatovi due figurine baccanali e piano sopra di broccatello di Spagna, con borchie e maniglia di metallo inargentato” che dovevano servire ad arredare, insieme al precedente armadio, la Camera da letto della Regina d'Etruria.

Giovanni Giascomelli ne è l'autore, insieme al marmista Giuseppe Corsi, che il 30 Aprile dell'anno precedente era stato pagato dalla Guardaroba granducale per aver consegnato due “tavolini da notte con sportellini da avanti impiallacciati di nocie nostrale e filettati diversi colori e fregiati di listra risaltata di ciliegio e fatta la intelaiatura per incassarvi il marmo per il piano, tutti ferrati con ferramenti della Guardaroba tutti lustrati a ciera”.

Bibliografia: Colle 1998, p. 397, n 22 a.



Armadio, Giovanni Giascomelli 1805, legno impiallacciato di acero con intarsi di palissandro e ebano, cm 194,5 x 108 x 41

L'armadio fu realizzato dall'ebanista Giovanni Giascomelli (Chiarugi, 1994, p. 483) e "compagni falegnami" entro il 25 Giugno 1805, data in cui l'artigiano ricevette dalla Guardaroba il saldo del compenso per aver eseguito appositamente per la camera da letto della Regina d'Etruria un "armadio di Ontano impiallacciato di acero e fregettato di legnami diversi orientali con fascia da capo intarsiatovi figurine diverse e quattro sportelli con ovatino intarsiatovi figurine e mascheroni. Entrovi due cassette per da piedi e quattro... sopra con diversi palchetti e scalette" (IRC 4690, c. 864). Il mobile completava una serie di arredi simili comprendente anche due comodini con uguali decorazioni ad intarsio e per i quali il Giascomelli, insieme al marmista Giuseppe Corsi, era stato pagato nell'Aprile dell'anno precedente.

Bibliografia:

Colle, 1998, p. 397, n. 22 a.



Catani, guardaroba del appartamento della Regina d'Etruria



PIETRO BENVENUTI

(Arezzo 1769 - Firenze 1844)

Ritratto di Elisa Baciocchi e della figlia Napoleona Elisa, 1809

olio su tela, cm 242 x 169, inv.: F. 3357 C

Parigi, Chateâu de Fontainebleau, Musée Napoléon I

Un'abile ed equilibrata costruzione consente a Benvenuti, pittore di corte e di grande esperienza, di dar vita al gruppo centrale di Elisa e della figlia, che insieme compongono un potente triangolo in primo piano, delineato dallo strascico della madre e dal braccio destro della bambina.

Ai lati del gruppo femminile l'artista ha sapientemente distribuito i due perni del potere, ovvero il luogo e l'Imperatore.

A destra sullo sfondo vi è dipinta la dominata città di Firenze, con il campanile del Duomo e la cupola del Brunelleschi, mentre a sinistra in evidenza sopra a un guéridon il busto dell'Imperatore cinto d'alloro.



Con un movimento della mano destra la granduchessa indica il suddetto busto ed una corona sul cuscino, volutamente disposta alla stessa altezza dell'aquila di legno

dorato che, poggiata su un montante del trono, domina sulla città sottomessa e allude perciò all'impresa francese sulla terra di Toscana, eretta a granducato a favore di Elisa con un senatoconsulto del 2 marzo 1809.

Ma il dipinto vuol dare un messaggio politico e dinastico: le braccia di Elisa collocate a chiusura del busto di Napoleone preparano in realtà un'altro triangolo la cui punta è data dal volto di Napoleona Elisa.

L'erede è già vestita in abiti ufficiali in quanto ammessa da Napoleone alla successione di Piombino e quindi era conveniente porre l'attenzione sulla riconoscenza verso il fratello dispensatore di troni in Europa che scatenavano lotte e gelosie tra gli stessi membri della famiglia.



Questo ritratto che era stato commissionato per il Palais de Tuileries, fu alla fine esposto nel Salon de Famille dello Chateâu de Saint Cloud, a lato del Ritratto di Paolina, duchessa di Guastalla, davanti al busto di Napoleone cinto d'alloro (Chateâu de Versailles) in cui anche il pittore francese Robert Lefevre punta sulla medesima fedeltà verso il fratello al quale tutto dovevano i Bonaparte.

Ritroviamo questo legame in un eccezionale gruppo statuario nato dal disegno di Benvenuti e realizzato dallo scalpello di Bartolini (Chateâu Fontainebleau, Musée Napoléon).

Vestita all'antica, Elisa mostra alla figlia Napoleona Elisa, una medaglia con il profilo di Napoleone cinto d'alloro collocata su un piedistallo ornato da un aquila che stringe un fulmine.

L'opera coniuga due concetti fondamentali: il richiamo alla grandezza di Roma invocata dal regime imperiale e la fedeltà dei Bonaparte verso il fratello al culmine del suo potere.



Tavolo, Jean Baptiste Youf (1762 ca.- Parigi 1838), 1811. Legno impiallacciato di mogano in parte intagliato e dorato, applicazioni di bronzo dorato; piano di diaspro verde di Corsica, cm 85,5 x 147.

Villa del Poggio Imperiale

L'insediamento a Firenze dei Baciocchi coincise con un più risoluto orientamento da parte dei decoratori e mobiliari fiorentini, verso lo stile Impero francese, particolarmente apprezzato dalla nuova sovrana che, che durante il suo soggiorno a

Parigi nel settembre del 1810, in occasione del matrimonio di Napoleone con Maria Luisa d'Austria, aveva colloqui con l'architetto Pierre-François-Leonard Fontaine circa la possibilità di aggiornare gli ambienti della reggia fiorentina ai dettami del nuovo gusto Impero.



Charles Percier, Pierre-François-Léonard Fontaine, «Sedia da Scrittoio e Vasi», incisione tratta da *Recueil de décorations intérieures* dato alle stampe per la prima volta nel 1812 (ed. 1843, tav. VI)

Tale repentino adeguamento dell'indirizzo stilistico fu subito colto da Benvenuti, che ritrasse nel 1809, in qualità di pittore di corte, Elisa Baciocchi con la figlia Napoleona sullo sfondo di un monumentale trono in legno intagliato e dorato ricavato dai progetti di Percier e Fontaine per gli arredi dei palazzi imperiali francesi, e accanto ad un tavolo circolare il cui prezioso piano di alabastro è sorretto da sfingi poste al di sotto di una balza impiallacciata di mogano e abbellita con l'applicazione di bronzi dorati; il tutto secondo la moda che di lì a poco diverrà tipica per i sostegni di gran parte della mobilia creata a Firenze per più di un quarto di secolo.

E' il caso ad esempio della poltrona "con sfinge intere sotto ai braccioli" come si legge nel conto dell' intagliatore Vincenzo Ristori che la eseguì nel 1810, insieme ad altri cinque esemplari uguali ora nel Palazzo del Quirinale, per arredare una delle sale della palazzina della Meridiana", utilizzata come trono nel dipinto Elisa tra gli artisti (1811-1813) e il cui modello servì a Benvenuti anche per altri ritratti eseguiti durante la Restaurazione, come quello dell'arciduchessa di Toscana Maria Teresa d'Asburgo Lorena o come quello dei coniugi Schubart.

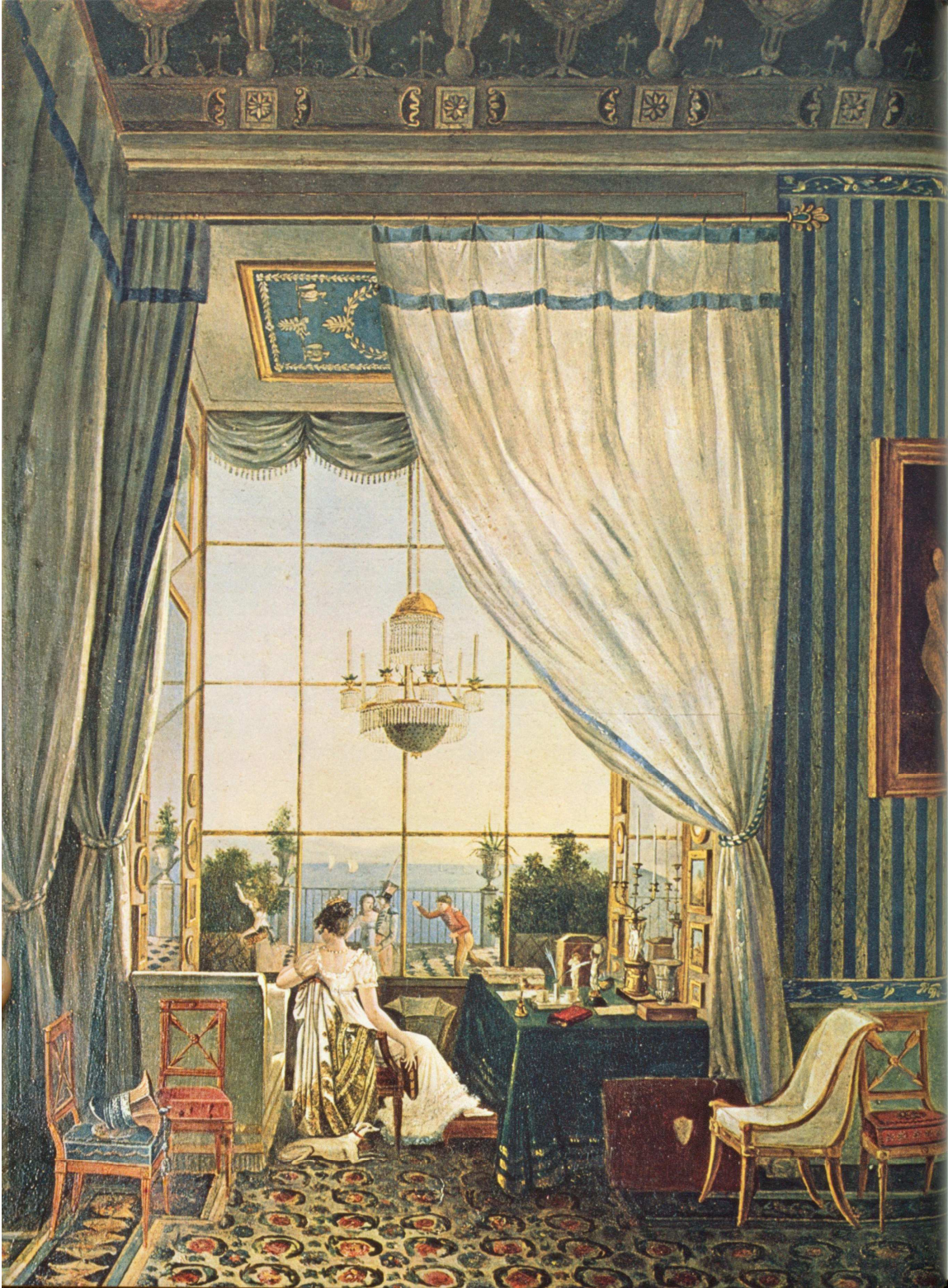


Console. Giuseppe Colzi e Lorenzo Ristori, 1809. Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna. Cat. 90
L'arredo nel ritratto di Elisa Baciocchi ha come elemento di spicco un tappeto decorato da una cornice di palmette greche, con all'interno disegni di stelle a otto punte, uguali alle stelle che ornamentano la fascia del guéridon Impero.

Durante il periodo Napoleonico le ambizioni della nuova aristocrazia e l'esigenza di rinnovare gli arredamenti dei grandi palazzi Imperiali danno un nuovo impulso alla manifattura dei tappeti. Si verifica una notevole unità stilistica: le cornici del tappeto diventano rettilinee e presentano, assai spesso, ai bordi il tipico motivo di fasci di foglie di alloro, trattenuto da nastri incrociati, lungo la superficie, volute di foglie e ghirlande di fiori più composte di quelle barocche circondano il tradizionale centro ovale dove viene inserita la «N» Napoleonica, coronata da un serto di alloro e accompagnata da una cornice di api, altro simbolo del Bonaparte, come possiamo vedere nella foto del tappeto del Castello della Malmaison.



Particolare di un tappeto prodotto dalla Savonnerie (Castello della Malmaison)



CHARLES OTHON FREDERIC JEAN-BAPTISTE CONTE DI CLARAC

(Parigi 1777 - 1847)

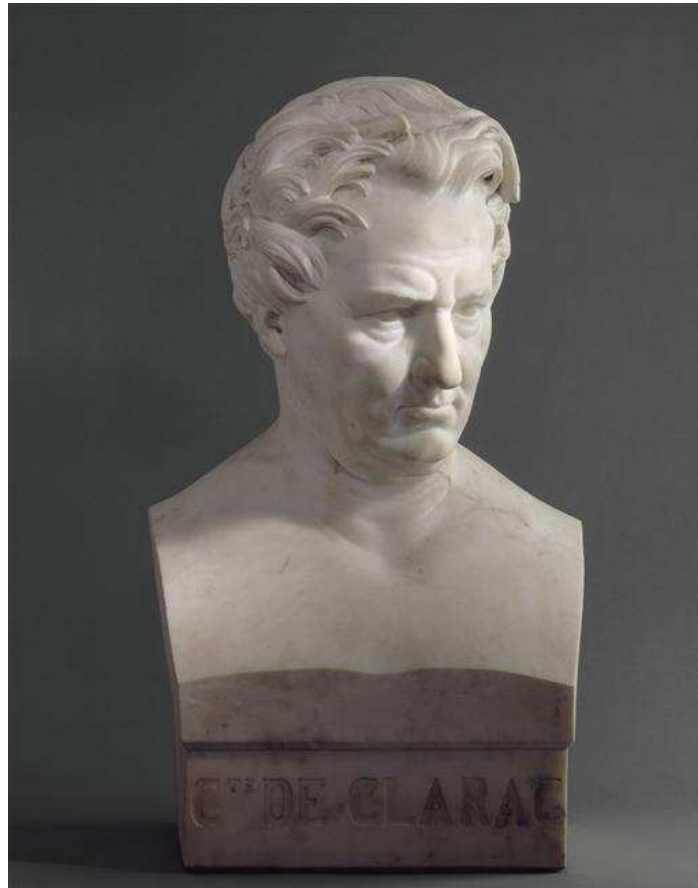
Carolina Murat e i figli nella Reggia di Napoli, 1810 ca.

olio su tavola

già coll. Praz, rubato nel marzo 1982

Una idea di quali fossero la decorazione e gli arredamenti dei Murat a Napoli ci è offerta da tre immagini dell'epoca: un acquerello del pittore Elie-Honorè Montagny, un piccolo olio su tavola del conte di Clarac (entrambi appartenuti a Mario Praz) e di un meraviglioso ritratto di Ingres.

Da questi tre dipinti si ha l'impressione da una parte che la vita dei sovrani si svolgesse in ambienti sontuosi dove i capolavori della pittura italiana si accompagnavano ai sublimi reperti dell'antichità, dall'altra che anch'essi non disdegnassero angoli più intimi che in qualche modo esprimono atmosfere di soave comodità. Quindi accanto ai marmi di scavo presenti nella reggia la regina voleva arredi del tutto funzionali come il *petit bureau en acajou* che ella acquistò da Jacob nel 1814, pochi mesi prima del trapasso del suo potere.



Arnaud Charles-Auguste (1825-1883) *Charles Othon Frédéric Jean-Baptiste de Clarac*, 1854

L'acquarello di Montagny, firmato e datato a Napoli nel 1811, è stato liricamente commentato dal suo primo proprietario, come il quadretto del Clarac. Ci troviamo sempre nella stessa stanza, probabilmente quella della regina anche se però l'ambiente ha subito modifiche. Nel dipinto del Clarac sono stati cambiati i tendaggi e il parato nonché il grande tappeto che copre l'intero pavimento, e la finestra è stata sistemata in un telaio a riquadri: il dipinto l'Educazione di Cupido del Correggio, si intravede ora sulla parete di fondo, dove prima vi era un altro Correggio, l'Ecce Homo, entrambi ora alla National Gallery. Il lampadario che nel 1811 era in mezzo alla stanza è stato spostato nell'andito della finestra, dove rimangono ancora un sofà imbottito dalle lunghe frange ed un tavolo drappeggiato in due tonalità di verde. Carolina adopera per questo interno i mobili più antichi del suo regno, come la sedia a gondola spostata sul fianco della scrivania e sostituita con una poltrona dei tempi di Ferdinando IV. Le sedie con i dorsali traforati a frecce disposte nel quadretto di

Clarac datano all'epoca dei Murat ed esistono ancora alla Reggia di Caserta con le iniziali di Murat la G di Gioacchino.

L'arredamento di un ambiente a Napoli non seguiva necessariamente la regola ferrea del *Garde - meuble* imperiale delle regge di Napoleone, ma fosse più libero, cioè un insieme di svariati stili.

Un decennio più tardi ad opera di Lady Blessington si riconosce il miglioramento del gusto e dello stile dovuto ai Murat.

“La dimora deve tutte le sue comodità ed il suo fascino al lavoro ed al gusto eccellente di madame Murat, ex regina di Napoli, che dimostrò una grande attenzione nel modificare e rinnovare le residenze reali. Si dice che Ferdinando riconosceva a fatica i suoi antichi palazzi ed era molto soddisfatto nel vederli così rinnovati e che definiva Murat un ottimo tappeziere che gli aveva arredato le stanze come se fosse a conoscenza del suo gusto. Il palazzo di Portici è così come lo ha lasciato Madame Murat, niente è stato spostato ad eccezione dei ritratti imperiali finito in un ripostiglio... Camera, bagno e biblioteca sono impeccabili esempi di stile e lusso parigino”.



ELIE HONORE MONTAGNY
(Parigi,? - 1864)

La stanza di Carolina Murat nel Palazzo Reale Di Napoli, 1811
acquarello su carta, cm 40,6 x 45,8, inv.: 600
firmato e datato: "E.H. Montagny, FE 1811 Naples"
Roma, Museo Mario Praz



Coppia di sgabelli in legno intagliato, dipinto e dorato. Napoli fine del secolo XVIII
ciascuno con gambe a sciabola scanalate, sormontate da girali a foglie, ricoperte di velluto verde;
consunzioni alla decorazione pittorica e piccole cadute. Già Sotheby's

Questa coppia di sedili fa parte di un finimento eseguito per le residenze reali della Corte Napoletana, di cui alcuni esemplari si conservano tutt'oggi nella reggia di Caserta.

Connotato da una elegante curvatura di legni, appena commentata da risalti dorati, questo insieme si avvicina ad alcune sedi e databili agli ultimi anni del Settecento, che compaiono nei nostri dipinti raffiguranti la stanza della regina Carolina Murat nel Palazzo Reale di Napoli (Alvar González-Palacios, *Il gusto dei Principi*, Milano 1993, figg. 106, 108, 110). Sono noti alcuni nomi di artefici attivi per Ferdinando IV verso la fine del XVIII secolo, le realizzazioni dei quali seguono modelli di una grande semplicità ed eleganza, affidata alla bicromia bianco e oro.

Alcuni di essi attivi nel Palazzo di Caserta a cavallo tra l'ottavo ed il nono decennio del Settecento sono menzionati da Alvar González-Palacios (*Civiltà del 700 a Napoli, 1734-1799*, Firenze 1980, vol. II, p. 207, n. 451): nella scheda relativa al finimento di sedie nella reggia di Caserta, con delle gambe simili a quelle dei nostri sgabelli,

vengono ricordati Antonio Pittarelli e Bartolomeo Di Natale per la decorazione pittorica e la doratura del sedime.

Per l'esecuzione lignea si conoscono numerosi pagamenti a nome dell'architetto regio Carlo Vanvitelli a favore di Emanuele Girardi.



Foto antica della Sala della Toletta di marmo. Caserta, Palazzo Reale



Toiletta di marmo, manifattura toscana, 1829 o poco prima. Caserta, Palazzo Reale

Nella lista dei regali di provenienza “estera” dobbiamo inserire la toletta di marmo del bagno detto di Francesco II a Caserta.

Un documento inedito la segnala quale dono a Francesco I da parte di Pantaleone del Nero, che ne fu ricompensato con una spilla di brillanti. Nel 1830, alla morte del re per tisi, questo famoso arredo venne salvato dalla decimazione di tutti i suoi effetti, destinata a interrompere il contagio, insieme a pochi altri oggetti preziosi fra i quali spiccava una veste da camera imbottita regalata da Carl Meyer Rotschild. La toletta era stata infatti “depositata in Caserta con intelligenza del Cavaliere Niccolini, per quindi mettersi nello appartamento di parata, quando sarà terminato per disposizione data da S. M. in Settembre 1829”.

Pantaleone del Nero, di Carrara, era un negoziante di armi, e nel 1826 fu pagato per un gruppo scultoreo commissionato dallo stesso architetto Niccolini e realizzato da suo fratello Giuseppe per la Floridiana.

E’ possibile che anche l’esecuzione della toletta spetti a Giuseppe Del Nero. Non possiamo del tutto escludere che l’architetto Niccolini, di origini toscane e forse

incline ad aiutare il suo connazionale, abbia avuto un ruolo nella progettazione di questo arredo: e a dire il vero fra i camini progettati da Niccolini ve ne sono alcuni che ricordano la toletta in più di un particolare.

Per quanto però dicono le nostre carte questo dono, destinato a propagandare il magazzino carrarese di Pantaleone del Nero nel regno di Napoli, andrà comunque considerato fra le realizzazioni più riuscite nella storia del mobilio toscano alla fine del terzo decennio dell'Ottocento.



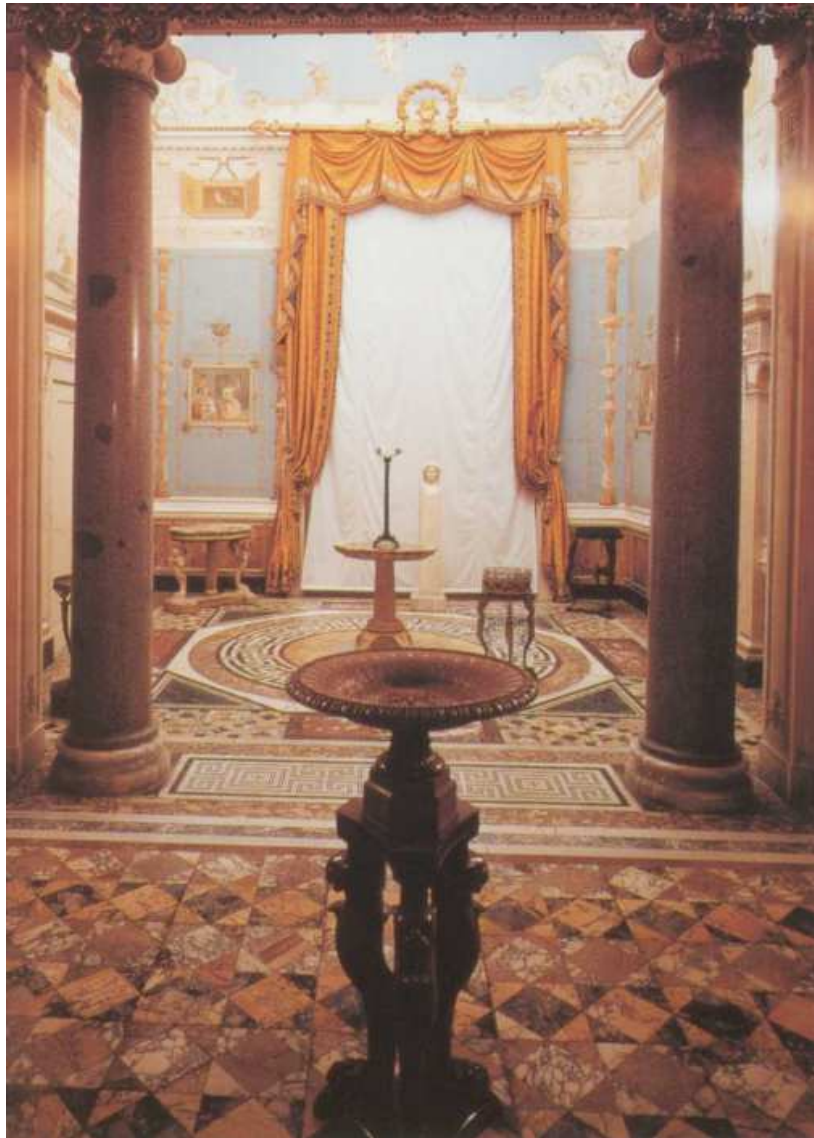
Emanuele Bianchi e Angelo Solari. Tavolo da gioco, 1834-1835

Alabastro e marmo scolpito, legno pietrificato con intarsi di pietre dure

Scacchiera sul ripiano; i supporti, di chiara derivazione classica, sono da collegarsi alla «moda» degli arredi ispirata ai ritrovamenti archeologici della Campania, verso la metà del '700

cm 86 x 94 x 70; inv. 1907, n. 3290

(Napoli, Museo di Capodimonte)



Salottino pompeiano (Camera da letto di Francesco I e Maria Isabella)

In primo piano:

Tripode di marmo rosso, XVIII secolo

Marmo rosso antico; base in porfido,

cm h 123; diam vasca 68

(Napoli, Museo Archeologico Nazionale)



Sedia napoletana



Napoli inizi XIX secolo



Tavolo porta-fiori e gabbia per uccelli: un complesso «Impero» in mogano con bronzi cesellati e dorati di finissima fattura (Napoli, Museo di Capodimonte)



PIETRO BENVENUTI
(Arezzo 1769 - Firenze 1844)

Ritratto dei coniugi Schubart, 1813 - 1814
olio su tela, cm 144 x 197
collezione privata

Pietro Benvenuti ebbe un profondo legame con Livorno, città dove andava per i bagni termali e dove aveva parenti ed amici tra i quali il barone Herman Shubart (1756-1832) e sua moglie Jacoba Elisabeth van Wieling (1765-1814), donna di origini olandesi, non bella ma dotata di una voce straordinaria.

Residenti a Napoli, dove il barone fu inviato in qualità di Delegato della Danimarca e di Procuratore Generale per gli affari di Danimarca e Norvegia, i due coniugi durante l'estate sfuggivano la calura dell'Italia Meridionale soggiornando nella tenuta di campagna, in località Montenero, a sud di Livorno, luogo dalla splendida veduta sul mare.



Studio preparatorio per il *Ritratto del barone Schubart e della moglie*, collezione privata

Vi dimorò anche Thorvaldsen ospite degli Schubart, suoi grandi protettori nel 1804, nel 1805 e nel 1813 che avevano allestito un studio proprio per lui.

Shubart aveva invece conosciuto il Benvenuti a Firenze nel 1813 e fu la baronessa a commissionargli il quadro, per il quale si recò a Montenero nell'Ottobre seguente per portare gli schizzi e con l'intenzione di "operare al vero".

Tali notizie sono date dal barone stesso alla sorella Charlotte, in data 16 Ottobre 1816.

Una bellissima descrizione del doppio ritratto è quella fatta dalla poetessa danese Friedricke Brun:

“stanza aperta sulla collina di Montenero con grandiosa vista sul mare di Livorno e lontano dall'isola d'Elba. La signora Shubart è seduta su una piccola poltrona riccamente dorata, rivolta verso il suo interlocutore come se avesse distolto lo sguardo dal pianoforte con davanti lo spartito dell'Agnese di Fernand Paer, rappresentata a Parma nel 1809.

“Il suo consorte è seduto in fondo; la Baronessa indossa un abito di velluto verde secondo la moda spagnola...è pomeriggio...caldi vapori aleggiano sulla grande marina e tra le due figure vi è una fortissima somiglianza caratterizzata da una nobile espressione unita ad un ideale puro”.



Studio preparatorio per il *Ritratto del barone Schubart e della moglie*, collezione privata

In virtù della sua bella voce la Baronessa era diventata il punto di riferimento per il circolo musicale di Montenero ed il dipinto, nel quale le due figure non hanno lo stesso peso, è un omaggio alla donna ed al suo amore per la musica.

Nella parete è raffigurato *Amore e Psiche*, scolpito da Thorvaldsen per la baronessa come regalo di compleanno del 1810.

Gli schizzi a cui il barone si riferisce nella famosa lettera alla sorella, sono ancora conservati nella collezione degli eredi e furono esposti nel 1969, trattandosi di tre studi preparatori che documentano fasi diverse della composizione. Un disegno che rappresenta sei schizzi per il doppio ritratto è conservato al museo di Copenaghen.



Studi per il *Ritratto del barone Schubart e della moglie*, Copenaghen, Museo Thorvaldsen

Gli schizzi di Benvenuti sono realizzati sul verso di un foglio, nel cui recto sono riconoscibili schizzi del Thorvaldsen per *Ila e le ninfe* e *Amore e Anacreonte* (matita nera, carta bianca, mm 370 x 245, Thiele registro n 380). Sul recto è anche visibile il monogramma ES, che si riferisce alle iniziali della baronessa. Si tratta di un foglio disegnato in casa Shubart.

Quando la baronessa morì nel 1814 il quadro non era ancora stato completato, ma il barone volle in tutti i modi che lo fosse per farlo diventare un dipinto commemorativo, nel quale il Tusculum di campagna è stato elevato a Tempio ed il simbolo dell'immortalità è rappresentato da *Amore e Psiche*.

Nel 1815 il dipinto, che era stato donato alla nipote baronessa di Holstein, fu anche esposto all'Accademia delle Belle Arti di Copenaghen.

Del quadro fu anche fatta una replica a Giuseppe Colzi de Cavalcanti.

Bibliografia:

Viviani 1921, p. 184; Bobè 1922, p. 455; Hartman 1958, p. 184; Fornasari 2004, pp. 281-286.



PIETRO BENVENUTI

(Arezzo 1769 - Firenze 1844)

Ritratto di Maria Teresa di Toscana, 1817

olio su tela, cm 167 x 123,5

firmato e datato: "P. BENVENUTI FECE FIRENZE 1817"

Racconigi, Castello Reale



Vincenzo Ristori e Pasquale Corsani, Poltrona (Roma, Palazzo del Quirinale)

Introduzione storica sull'evoluzione dello stile Restaurazione

Anche durante la Restaurazione, come accade nei secoli precedenti, tutte le arti furono chiamate, sotto la sapiente guida di abili architetti, a far rifiorire il decoro e l'amobigliamento degli interni.

Le tecniche artigianali e industriali si moltiplicano e si confondono: ci sono mobili in bronzo e in ottone dorato, la ghisa serve per le colonne e fregi per pensiline, porticati ed alcove interne. Si fanno letti di acciaio, di ferro; pavimenti di cotto dipinti, una volta messi in opera ad intarsio di marmo. Ci sono pavimenti in legno più ricchi di un mobile intarsiato e composti da decine di legni preziosi; dei finti camini in legno; dei finti arazzi dipinti a succo d'erba; dei mobili quasi interamente ricoperti di intarsi di marmo, altri filettati di argento, come ad esempio la comoda del Museo del Romanticismo di Madrid. Qualcuna è novità vecchia rispolverata in nuove formule, qualcuna è novità vera peculiare dell'Ottocento.

Le stoffe vengono profuse in abbondanza alle pareti; cortinaggi che si trasformano poi in panneggi rinascimentali, nella seconda metà del secolo, per la ricca borghesia di città e di provincia. Il mestiere del tappezziere si integra con quello dell'architetto che disegna tende e cortinaggi; si sposa con quello del mobiliere creando mobili che di legno hanno solo lo scheletro; commistione, contaminazione, di artisti e di artigiani; si pensi che un pittore come l'Appiani non disdegnò di dipingere le portiere di una carrozza!

E come sempre è avvenuto al mondo, ma ormai in misura crescente è lo scambio di artisti e di tecniche e di invenzioni da Paese a Paese. Dalla Francia, Inghilterra, e Germania arrivano pittori e incisori a studiare le antichità classiche venute alla luce in gran profusione dagli scavi avvenuti nella seconda metà del Settecento.



Cassettone bombato (c. 1850), intarsiato in argento. Le sue forme morbide e pesanti costituiscono la risposta spagnola allo stile Luigi Filippo (Madrid, Museo del Romanticismo)

Napoleone e i Napoleonidi da una parte, i Borboni dall'altra, importano da Parigi mobili, porcellane, oreficerie, quadri, ma al contempo ordinano in Italia, mobili che andranno a Parigi o in Spagna, scrigni cesellati e cofanetti intarsiati con cui faranno omaggio a principi reali sedenti alla corte di Russia, Vienna o Prussia.

Ormai anche in America arrivano le opere dell'arte e dell'artigianato italiano; Giuseppe Ceracchi esegue una testa in gesso al vivente Washington; il Canova fu chiamato, morto il Presidente, a farne la statua in marmo riprendendo le fattezze dal bustino del Ceracchi. Ne venne fuori un somigliantissimo, ma divertente generale Americano, vestito alla Romana; d'altronde nessuno si stupì del Napoleone nudo, alla maniera eroica che ancora oggi si vede a Brera. Molti edifici neoclassici di Pietroburgo che saranno imitati anche nel Novecento persino per la Metropolitana di Mosca ed altri palazzi pubblici sono opera degli italiani Rossi e Quarenghi nonché dell'Adamini e del Fossati.

A Napoli si importano le ceramiche di Sévres bianche e poi si riesportano con le miniature dei Giovine. In una vecchia casa del Mississippi, a Natchez considerata città museo del vecchio Sud si trovano colonnine di ghisa dipinte di bianco fatte venire da Napoli nel 1850 e camini di marmo bianco provenienti da Carrara.

Ma nella seconda metà del secolo molti artisti vanno a lavorare per il mondo: il Canonica e lo Zocchi in Russia, L'Apolloni in India, il Trentanove ed il Monteverde nelle Americhe ed il Luigi Tulliano Visconti che veniva chiamato da Napoleone per i lavori di completamento del Louvre.

Dopo lo stile Impero si ha quello comunemente conosciuto col nome di Restaurazione con al suo interno il filone neo-gotico.

Parallelamente, verso gli anni quaranta del secolo si assiste anche al ritorno del gusto barocco che intreccia e corrompe le forme dell'Impero fino a sovrastarle: nasce così lo stile Neobarocco. Verso la metà del secolo si affacciano poi nuove tecniche - le strutture di ferro e di cemento - ma la tecnica si nasconde sotto lo stile di moda, non crea ancora uno stile funzionale.

In Piemonte l'epoca di Napoleone aveva demolito alcune fortificazioni ma nella prima metà del XIX secolo abbiamo importanti realizzazioni architettoniche ed urbanistiche oltre che l'importante opera di rinnovamento degli ambienti interni del palazzo reale intrapresa da Carlo Alberto avvalendosi degli architetti Carlo Bernardo Mosca ed Ernesto Melano per la parte muraria e di Pelagio Pelagi per quella decorativa.



Studio di Camillo di Cavour nel suo palazzo di Torino: Il palazzo risale alla prima metà del Settecento, ma la tappezzeria e tutti gli arredi di questo ambiente sono tipicamente Ottocenteschi (da un incisione di Guido Gonin, 1861)

Non possiamo però dimenticare i famosi caffè torinesi del primo Ottocento, così importanti anche come cenacoli politici: Vittorio Emanuele per avere notizie sui commenti politici del giorno chiedeva la mattina: *Qu' est-ce qu' on dit au caffè Fiorio?*

Ma anche il famoso Caffè San Carlo fu eseguito nel 1839 da Giuseppe Leoni e decorato alla Pompeiana da Giuseppe Borra e Giuseppe Bogliani; come pure di quegli anni è il ristorante Del cambio che ebbe assiduo cliente il Cavour ed il Caffè del gas che fu così chiamato perché fu il primo ad essere illuminato a gas.

Tra i pittori il primo ad introdurre il gusto Neoclassico a Torino fu il Pecheux che fu chiamato dall'Accademia di Belle Arti: gli successe il Biscarra, ma poi verso la metà del secolo ed oltre lavorarono vari pittori di cavalletto e come decoratori di ambienti il Gastaldi, il Morgari, il Ferri e il di Azeglio.

A Milano l'arte neoclassica ebbe un divulgatore in Giuseppe Piermarini che eresse tra il 1775 ed il 1780 i palazzi di Belgioioso, il palazzo Reale di Milano e la Villa Reale di Monza, nonché il Teatro alla Scala ponendo i caposaldi di quella Milano neoclassica che fu tanto amata dallo Stendhal.

Anche il Canonica lavorò alle importanti modifiche che furono apportate agli appartamenti di Palazzo Reale creati dal Piermarini, dopo la di lui morte, e che ebbero come artefici l'Albertolli, i pittori Knoller e Traballesi, gli scultori Franchi e Callani. Purtroppo quelle sale, che costituivano una delle più cospicue raccolte di ambienti decorati e arredati dal 1785 al 1820 andarono quasi interamente distrutte nel 1943.



Massimo Dazeglio, dipinto raffigurante lo studio nella sua villa di Cannero, tipico e caratteristico ambiente di metà dell'Ottocento (Galleria d'Arte Moderna,Torino)



Grande ballo di corte in onore di Guglielmo al palazzo reale di Milano nell'Ottobre del 1873, nel sontuoso salone delle cariatidi, opera del Piermarini (da un disegno del Buonamore)

Riguardo all'arredo dell'epoca Restaurazione, le innovazioni sono da annoverare soprattutto nell'ambito delle tecniche e dell'uso dei materiali.

Nel campo dei sedili continua a prevalere la forma *en gondole*; le gambe tornano rastremate e scanalate; gli schienali, qualora a «giorno» assumono diverse fogge e sono arricchiti da intagli; i braccioli sono spesso sagomati a cigno dal collo piegato.



Divanetto, cm H 58 x 130 x 88, legno dorato, Piemonte XIX secolo. Il Confident o Canapè a confidents fu creato in Francia a metà del settecento e fu prodotto per tutto il secolo successivo, apprezzato quale arredo particolare da collocare nei grandi saloni ricchi di poltrone e salotti. Il disegno che lo caratterizza è un profilo a doppia voluta che lega le poltrone in modo da permettere alle persone sedute di fronteggiarsi. Questo elegante esemplare, in legno dorato, presenta lo schienale a giorno a ringhierina, i sedili imbottiti ed i sostegni sagomati in stile Luigi XV, reminiscenza cara al gusto del periodo Luigi Filippo.

Tipica dello stile Restaurazione è una nuova versione del letto a barca, già presente nell'Impero, detto *lit a couronne*, con il particolare baldacchino, ovale o circolare, che sovrasta il letto; esso assume la forma di una corona, dalla quale drappaggi e tendaggi, formando una morbida curva, scendono fino alle due spalliere del letto che è posto contro il muro secondo il lato lungo.

Nel settore dei tavoli si preannunciano quelle modificazioni verso una più spiccata funzionalità verificatesi nel corso del secolo: valga per tutte il caso della *console*. Ridotta la sua funzione da mobile da parata a tavolo di appoggio o di servizio, la

console si *semplifica* anche nella struttura formale: spesso non c'è più la specchiera, scompaiono le parti decorative in legno o in bronzo, mentre permane il carattere figurativo dei sostegni che abbandonano i temi eroici a favore dei soggetti più vicini allo spirito romantico, quali i cigni ed i delfini. In sostanza semplicità e grazia prendono il posto della complessità e della ricchezza.

Più importanti però saranno i tavoli da centro: uno dei modelli più diffusi è ancora quello a forma circolare monopode, con il piano di marmo ed il sostegno centrale foggiato a colonna; maggiore varietà si riscontra nella base che può essere stellare, triangolare, quadrangolare o rotonda.



Artefici francesi e napoletani. Tavolino in mogano «con piede in cristallo di Francia», terminato nel 1832. Mogano, cristallo, bronzo e porcellana h 79 cm; piano superiore dodecagonale, l 66 cm (Napoli, Museo di Capodimonte)

Altri tipi di tavolo hanno gambe a mensola, ma tra i più caratteristici è il tavolo «a lira», dai sostegni che imitano lo strumento musicale.

Tra gli scrittoi molto favore gode il *secrétaire*, mobile scrivania piuttosto alto, munito di anta ribaltabile dietro la quale si nascondono vari cassettoni e talvolta un fondo a specchi. Esso sostituisce il monumentale scrittoio a ribalta sormontato da fastose scarabattole, caduto completamente in disuso.

Tra i mobili menzioniamo la credenza che, nello stile Restaurazione, ha una fronte liscia delimitata da due colonne reggenti il lungo cassetto posto sotto il piano e lievemente aggettante rispetto al corpo del mobile. Nel Medioevo la credenza era un basso tavolino che veniva posto accanto alle mense più ricche per reggere i piatti con le vivande destinate a essere assaggiate, prima di essere servite, dal "credenziere", al fine di scongiurare il pericolo di un eventuale avvelenamento per i signori. Il termine, nelle epoche successive, passò a indicare il mobile che conservava i servizi da tavola o, temporaneamente, i cibi. Nei modelli più antichi aveva struttura semplice, bassa e larga, con sportelli ed eventuali cassette al di sotto del piano di appoggio; in seguito complicò le sue forme, fino ad avere due corpi sovrapposti, di cui quello superiore arretrato. La credenza fu largamente utilizzata dal Rinascimento fino a tutto l'Ottocento, soprattutto nelle sale da pranzo delle famiglie borghesi, dove spesso appariva in coppia con la denominazione di buffet e contro-buffet. E' un mobile tipicamente italiano -forse sviluppatosi dal medievale cassone- che esercitò tuttavia importante influenza nell'arredamento francese. Nella credenza, come nel comò, nei comodini e nella console, costante è il piano di marmo.

In tutti i mobili la ripresa dei modelli Impero si accompagna ad una tendenza verso le linee curve che prelude ai successivi mutamenti stilistici.

Per tutta la fase classicistica, comprendente gli stili Direttorio, Impero, e Restaurazione, vige una regola forte che vale per l'intero ambiente, dalla mobilia agli elementi della fodera ed alle suppellettili.

Motivi analoghi a quelli delle applicazioni bronzee che decorano i mobili si trovano anche su pareti e soffitti la cui superficie appare divisa in riquadri dipinti, in diverse forme, che recano al centro un tondo figurato con amorini e scene mitologiche. Figurine pompeiane possono anche apparire realizzate a rilievo, essendo state formate

con stampini per soffitti e pareti a stucchi; soggetti di pitture di Ercolano si trovano nelle pareti, inseriti in tondi, medaglioni e lunette, al di sopra degli architravi delle porte.

La decorazione delle pareti poteva essere affidata alle carte da parati che, in misura sempre maggiore, andavano sostituendo le stoffe da tappezzeria in uso nei periodi precedenti. La diffusione alla fine del XVIII secolo della stampa a colori incoraggiò la committenza desiderosa di sostituire in maniera meno costosa i rivestimenti delle pareti fatte in seta, arazzi e velluti.

Accanto all'uso della xilografia permane tuttavia una lavorazione parzialmente artigiana: si tratta dei cosiddetti *papiers paint*, carte da parato cioè dipinte, decorate e stampate a mano.

Nei motivi decorativi le carte da parato si adeguano alla moda stilistica: si abbandonano i soggetti cinesi tanto apprezzati nel 700 per altri più consoni al nuovo gusto, segnatamente di origine archeologica. In molti casi la raffigurazione si distribuiva con continuità tutto intorno alla stanza, sviluppando scene storiche, mitologiche o con vedute di città (*papiers panoramiques*).

In pieno declino è l'arazzeria. La manifattura di Beauvais sopravvisse in qualche modo ai rovesci rivoluzionari: fu infatti chiusa nel 1794 per essere riaperta solo un anno dopo; la sua sopravvivenza si deve all'alto livello di qualità dei prodotti ed alle notevoli capacità di adattamento dimostrate. Qui si produssero infatti quasi esclusivamente arazzi per mobili commissionati da Napoleone, Luigi XVIII e Carlo X.

Anche le manifatture di Aubusson, divenute indipendenti dopo la Rivoluzione, si industrializzarono, specializzandosi nella produzione dei arazzi per mobili, in particolare per sedie, poltrone e divani.

Quanto alla più prestigiosa manifattura di arazzi, i Gobelins, anche essa sopravvisse alla Rivoluzione, mentre nel campo dei tappeti la Savonnerie è costretta a ridimensionare la sua produzione, ricorrendo a materiale più economico e adottando disegni più poveri dalle linee sommarie e dai colori meno numerosi; questa riduzione

tecnico formale sembra adattarsi anche all'austerità dei temi e motivi tratti dal repertorio antico.

Perdurano anche i motivi classici dei periodi precedenti cui si aggiungono, sotto le suggestioni del Retour d'Egypte, sfingi e soggetti analoghi. Tra i disegnatori dei cartoni emerge la Hamayde de Saint Ange, che continua ininterrottamente la sua attività anche durante i regni di Luigi XVIII, Carlo X e Luigi Filippo, adeguando elegantemente la decorazione al mutare del gusto ed aggiornando i simboli e le insegne dei diversi sovrani.



Thomire. Orologio da tavolo in marmi e bronzo dorato raffigurante il Genio delle Arti
(Castello della Malmaison)

Tra gli elementi più tipici dell'arredo di questa epoca un posto di rilievo spetta ai tendaggi, ossia a una vera e propria arte dei drappeggi, che prelude del resto all'uso esasperato di stoffe che farà l'Ottocento maturo.



Interni con quadri protetti da veli, contro le numerose mosche, nella stagione estiva in Russia

L'imitazione degli esempi antichi porta a sostituire talvolta alle pannellature che scompartiscono le pareti, drappaggi dipinti. Laddove non si sostituiscono alle pareti, i tendaggi si moltiplicano nei punti chiave degli interni, quali finestre, porte, vani di alcova, soffitti ed anche a protezione dei dipinti, come nel caso della Russia; le tende assumono ancora per così dire un aspetto informale: realizzate in leggero calicò, sono fissate ad anelli che scorrono con aste in ottone, ma con lo stile Impero esse vengono riccamente drappeggiate così da ottenere effetti di movimento.

Le discese formano pieghe e si intersecano asimmetricamente in due o più *croisées*: al movimento partecipa la mantovana drappeggiata a mo' di toga che viene gettata intorno all'asta che regge le tende per essere poi sostenuta dal becco e dagli artigli di una aquila o analogo fermatende; frange doppie e triple infine arricchiscono l'insieme.

Solo i tendaggi introducono una nota discordante, denunziando con il loro preordinato disordine, un gusto romantico ed una sensibilità inquieta che porterà, nel

corso del secolo, ad una sempre più marcata ricerca di effetti scenografici e pittoreschi.

La presenza degli specchi può considerarsi una eredità settecentesca; tanto i tendaggi che gli specchi negano i margini architettonici: i primi, tuttavia, proponendo nuovi limiti accentuano il carattere di divisione spaziale e di internità, mentre i secondi, smaterializzandoli, dilatano con molta illusione i confini delle sale, come avviene ad esempio nella sala degli Specchi di Versailles.

Oltre gli specchi inseriti nelle *boiseries* e comunque nei rivestimenti delle pareti, tra gli specchi a muro che costituiscono autonomi oggetti di arredo, va ricordata, come tipica del periodo neoclassico la *sorciera* (letteralmente strega) ovvero uno specchio di forma circolare con superficie riflettente convessa che ricorda per tale caratteristica gli specchi «occhio di bue» fabbricati a Norimberga ed in altre città della Germania Meridionale dal XV secolo in poi. Nella cornice di legno dorato della *sorciera* ritroviamo invece motivi propri del nuovo stile, dalla sagoma circolare, intagliata con una fila di perline si diparte un coronamento superiore spesso terminante con un'aquila ad ali tese ed un'appendice inferiore, solitamente intagliata con motivi vegetali. La funzione di questa tipologia di specchi era quella di poter vedere e controllare in un solo colpo tutta una stanza, a disposizione del proprietario, che in occasioni mondane o ricevimenti riusciva a sorvegliare gli invitati per evitare il furto di oggetti di valore; siamo nell'antenato elegante e raffinato di quello che oggi sono le telecamere di sicurezza. Questo singolare tipo di specchio che poteva essere completato lateralmente con bracci reggicandele, ebbe notevole successo, non solo in Francia ma anche in Italia, Inghilterra e persino in America.

In ambito dell'arte vetraia da tavola, prevale la linea a coppa, che per lo spessore del vetro sembra addirittura intagliata nel cristallo. Quanto alla decorazione, essa si limita solitamente a bordature e a nastri dorati, cui si aggiungono talvolta medaglioni incisi. Il vetro è sempre trasparente, e su esso, durante la Restaurazione risalteranno tralci di fiori dipinti con colori delicati. Dopo i primi decenni del secolo, al vetro trasparente

si preferì quello colorato. La decorazione più adatta ai vetri colorati, che sono la novità del secolo, è quella ottenuta con le tecniche dell'incisione ed intaglio.

Agli inizi del secolo i due principali centri vetrari sono la Germania e l'Inghilterra: fino al 1850 il cristallo tagliato tedesco fu di gran moda; dall'altra parte il *flint* ovvero il caratteristico cristallo di piombo inglese, una volta tagliato, per la sua luminosità raggiungeva risultati addirittura superiori al cristallo di Boemia, sicché proprio nell'Ottocento la particolare predilezione per il cristallo intagliato assicurò all'Inghilterra un ottimo mercato. Un posto di rilievo spetta comunque alla Francia, grazie alla qualità del cristallo prodotto nella nuova manifattura di Baccarat, fondata da D'Artigues nel 1818. *La Compagnie des Cristalleries de Baccarat*, dall'omonima località divenne ben presto famosa sia per le finissime cristallerie da tavola, sia soprattutto per i prismi di cristallo e gli splendidi lampadari a cristalli sfaccettati e a gocce, ampiamente esportati all'estero.



Vasi in opaline; epoca Restaurazione (Parigi, Musée des Arts Décoratifs)

Ma è nel campo delle ceramiche che si verificano i maggiori cambiamenti: rispetto al passato l'Ottocento non regge il confronto con il secolo precedente, ricco di invenzioni, di diffuso interesse e di prodotti di alta qualità; rispetto al futuro nell'Ottocento si preparano i metodi di lavorazione industriale senza tuttavia raggiungere quell'obiettivo di quantificare la qualità che sarà propria del XX secolo. Ci troviamo insomma in età di crisi, con un calo produttivo ed una profonda trasformazione.

In Inghilterra si afferma un procedimento inventato nel 1748 ma solo ora giunto a maturazione, la *bone china*; si tratta di un tipo di porcellana realizzato con l'aggiunta di polvere d'ossa calcinate. Oltre al colore di un bianco purissimo, la *bone china* è più tenera della porcellana a pasta dura, ma più durevole e meno costosa di quella a pasta tenera.

E' diventata la più tipica porcellana inglese ed ha assegnato all'Inghilterra un proprio posto nella storia della ceramica.



Coppa in porcellana di Sèvres con cammeo raffigurante l'imperatrice Giuseppina
(Castello della Malmaison)

In Germania si distinguono le litofanie, consistenti nell'applicazione di motivi intagliati su lastre di porcellana fine trasparente, che si vedono in luce ed ombra quando vengono osservati in controluce.

Tali litofanie vennero prodotte nella celebre manifattura di Meissen, a partire dal 1828 e presso la fabbrica di porcellana di Berlino fra il 1827 ed il 1850.

In Italia resistette la manifattura fiorentina di Doccia, favorite da varie circostanze, anzitutto la ascesa di Firenze, capitale dello Stato con Elisa Baciocchi, sorella di Napoleone, il che si traduce in nuove ed importanti commissioni per la manifattura. A ciò si aggiungono le miglione e le innovazioni portate da Carlo Leopoldo Ginori, artefice di grandi abilità ed al corrente delle più aggiornate esperienze internazionali. L'importazione del caolino dalla Francia consentì la composizione di una bella pasta, bianca e traslucida, particolarmente duttile.

Le forme più notevoli sono le zuppiere a «sepolcro», con manici quadrati o le tazze, all'«etrusca» o all'«ercolana». Le tazzine sono «bavate» cioè di forma cilindrica, e slargate verso l'alto, o a pisside e con due manici; le caffettiere hanno il collo alto ed il beccuccio ed il manico terminanti rispettivamente a testa di cavallo o di delfino. A ciò si aggiungono vasi, calamai e, dopo il 1830, la *veilleuse* (recipiente di ceramica composto di due pezzi, che prende lo stesso nome del famoso divano) e litofanie. Anche le decorazioni si adeguano al gusto corrente; dopo i motivi neoclassici ricompaiono paesaggi, ville e s'inizia la riproduzione realistica di mazzi di fiori e gruppi di frutta o ritratti e scene campestri, fino ad una ripresa, negli ultimi decenni, dei «bassorilievi istoriati» di gusto barocco.

Per ultimo vediamo lo stile Carlo X; niente più decorazioni di bronzo, pesanti come le onorificenze appuntate sulle giubbe dei militari, niente più mogano, al bando la gravità.

Al contrario, la leggerezza dei legni chiari come l'olmo, l'acero biondo, il frassino, il satin, il tasso, il platano o il limone decorati da contrastanti intarsi scuri d'ebano, amaranto, sicomoro, palissandro.



Scatola in cristallo molato a punta di diamante. Basamento e piedi ferini in bronzo dorato.

Francia, periodo Carlo X, 1830 ca. cm 9,5 x 12 x 7,5. Già Sotheby's

Le superfici continuano ad essere animate da palmette, viticci, ghirlande, rosoni, cornucopie, greche, losanghe e geometrie varie, ma lasciano la scena grifoni, sfingi, leoni, chimere e cariatidi. Al loro posto compaiono cigni, lire e delfini, più dolci e aggraziati. Gli spigoli diventano rotondi, i volumi si riducono leggermente, un senso di praticità del tutto borghese sostituisce il bisogno di ostentare un potere aggressivo e severo.

In molti pensano che si tratta dell'influsso della sfortunata Carolina duchessa di Berry, moglie di Carlo Ferdinando di Borbone, figlio secondogenito di Carlo X. Era una donna complessa, sensibile, vicina al suo tempo, che amava fare il bagno al mare e si circondava di pittori, musicisti e letterati. Nel 1820, dopo l'assassinio del marito si trasferì alle Tuileries, la residenza reale, da dove esercitò la sua influenza. Ed ecco perché alcuni storici attribuiscono la categoria estetica del femminile agli arredi in stile Carlo X, dimenticando però che i mobili non hanno sesso. Diremo allora che è

uno stile dolce, sobrio, ricercato e paradossalmente più vicino al mondo reale di quanto la sua ascendenza possa far ritenere.

Una delle caratteristiche principali dei mobili prodotti in questo periodo è la qualità della manifattura. In effetti molti degli ebanisti, sono gli stessi che avevano lavorato per la corte napoleonica, ma nel frattempo le richieste della committenza sono cambiate ed assieme alla rivoluzione stilistica si assiste ad un deciso cambiamento di rotta anche sul piano delle tecniche da costruzione. Ora infatti la borghesia parigina è più forte e se ancora è l'aristocrazia che ha la capacità di imporre stilemi formali, qualità di fabbricazione e funzionalità diventano fattori determinanti per far breccia nei nuovi mercati. Ed ecco che, accanto ai mobili importanti, cominciano a farsi strada una serie di prodotti più agili e funzionali, destinati ad un pubblico esigente ma non colto, più attento a come spende i propri denari. Infatti le uniche commissioni del palazzo durante il regno di Carlo X furono un letto da parata e le cinque console destinate al Salon de las Paix di Versailles.



Caffè Pedrocchi a Padova. Arredato in stile Carlo X

Le finiture sono raffinate e meticolose come mai prima di allora, le impiallacciate in quercia, sicomoro e sandalo conquistano nuovi spazi, i mobili sono più solidi e resistenti. I piedini artigliati lasciano il posto a più efficaci elementi a mensola, a ciabatta o a rocchetti torniti, nei sedili si diffonde lo schienale a gondola, mentre i braccioli sono a voluta semplice o doppia, oppure a testa di cigno. I letti *meridienne* sono molto diffusi e spesso montano capezzali asimmetrici, quelli *en bateau* hanno le testiere a forma di tulipano. I *gueridons* crescono di dimensione ed acquistano piani di marmo, vetro, specchio, porcellana, ma è sui tavolini che si concentra il meglio della produzione: *travailleuses*, *necessaires*, *vide-poche*, forme e soluzioni fioriscono.

Ovviamente non mancano *secrétaire*, commode, buffet, *chiffonieres* e librerie, sempre disegnati pensando di coniugare la leggerezza delle linee con la migliore qualità costruttiva. Al mobile poi si applica tutto il repertorio di cassetti a scomparsa, vani nascosti, elementi estraibili o trasformabili, come se, a contare fossero praticità d'uso e novità delle soluzioni.

Secondo alcune fonti nasce in questo periodo anche una forma nuova di cassettone, con il cassetto di testa a calatoia mobile, che aprendosi rivela una cassetiera estraibile.



RAFFAELLE GIOVANNETTI
(1795 - 1855)

Ritratto di Carlo Ludovico di Borbone nel Palazzo Ducale di Lucca, 1823
olio su tavola
Firenze, Villa Medicea di Petraia

Coetaneo di Michele Ridolfi e suo compagno d'Accademia a Lucca sotto il Morghen e il Tofanelli durante il governo di Elisa Baciocchi, pensionato a Roma negli anni 1812-1815, poi attivo per i Borboni e l'aristocrazia lucchese in Palazzo Ducale e in diverse residenze e chiese del Ducato, il Giovannetti muore l'11 giugno 1855. Benché quasi tutte le sue opere principali siano conservate, l'artista non è stato fino ad ora oggetto di una qualsiasi attenzione da parte degli studiosi. Il suo neoclassicismo di base sembra negli anni tardi risentire moderatamente della cultura nazarena e neomedievale di Michele Ridolfi e Pietro Nocchi (cfr. la *Maria Stuarda* illustrata in *L'Ape Italiana delle Belle Arti*, vol. IV, tav. XXVI).



Scrivania, Jean-Baptiste Youf, 1809. Legno impiallacciato di mogano con applicazioni di bronzi dorati, piano rivestito di panno verde, cm 76 x 198 x 104 (Palazzo Pitti, Quartiere d'Inverno)

La scrivania, trasferita dal Palazzo Ducale di Lucca alla reggia fiorentina il 31 Dicembre 1850, è la prima opera documentata dell'ebanista parigino Jean-Baptiste Youf, il quale incise la propria firma e la data su una delle guide d'ottone che permette al piano rivestito di panno verde di scorrere. L'arredo, descritto negli inventari del Palazzo Ducale di Lucca -dove risulta registrato a partire dal 1820 nella "Decima Camera dipinta dal Salvetti" nel "Quartiere di S.M. la Regina" al piano nobile del palazzo- è raffigurato in questi due ritratti di Carlo Ludovico di Borbone, intorno al 1819, e si trovava già nelle sale della reggia lucchese quando Maria Luisa di Borbone, intorno al 1819, intraprese i lavori di riarredo del palazzo: la lettera «E» apposta accanto alla descrizione del mobile ("una Segreteria grande di mogogon guarnita in bronzi a due facciate con tiratori da ambe le parti, e piano di panno verde") sta infatti ad indicare che esso esisteva prima dell'arrivo della sovrana.

E' quindi probabile che la scrivania rientri tra le opere eseguite da Youf per la Granduchessa di Toscana Elisa Baciocchi.

La scrivania infatti si identifica in quella "Tavola da Burò di Mocogon a 12 cassette posata sopra 8 colonne e con Marrocchino verde sopra, descritta nel 1814 nel Gabinetto da Lavoro al primo piano della villa di Marlia (Colle 2005, pag. 42). Trasferito nel Palazzo Ducale di Lucca per arredare l'ultima delle sale che componevano il quartiere di Maria Luisa di Borbone, il monumentale arredo si trovava ancora in questo ambiente nel 1834 ("una gran scrivania di mogogon isolata a 8 colonne con capitelli e base di metallo dorato 12 cantore e piano da mandare coperto di panno verde"); mentre, secondo il successivo inventario del 1848 ("una scrivania simile sostenuta da 8 colonnini e 4 pilastri, con basi e capitelli di metallo dorato, con piano da scorrere e panno verde incassato e cassette interne sotto il piano"), esso nel frattempo era stato spostato nella sala 178 al secondo piano del palazzo destinata a "Studio e Libreria" del Duca. In questo stesso documento, in

marginale alla descrizione dell'arredo, è riportata anche l'indicazione che l'11 Giugno 1850 il mobile fu spedito al "R. Palazzo Pitti Giust. N. 1".

Bibliografia:

Worsdale 1977, p. 47, fig. 11; González-Palacios 1986, pp. 169, 195, fig. 349; Colle 1991, p. 50; Colle 1998, p. 116, n. 28; Colle 2005, tav. XXIVa.



Sedia, manifattura lucchese o fiorentina, 1818-1820. Legno intagliato e dorato, sedile e spalliera imbottiti e rivestiti di stoffa in seta damascata rossa, cm 94 x 51 x 58. (Villa Medicea di Petraia)

La serie di sedie, composta da otto esemplari rivestiti di stoffa a fondo cremisi e fiori bianchi, proviene dal Palazzo Ducale di Lucca, (il 31 Marzo 1865 con mandato n 428), dove risulta inventariata a partire dal 1820 nella “Galleria sul Gran Terrazzo dipinta da Martellini” nel “Quartiere di S.M. il Re” al piano nobile del palazzo “Otto sedie intagliate, e dorate, con teste, e ali d’aquila, coscino movibile, e spalliera imbottita, ricoperta di stoffa simile al parato (fondo cremisi e fiori bianchi)”.

Una delle sedie compare raffigurata nel nostro *Ritratto di Carlo Ludovico di Borbone* nel Palazzo di Lucca di Raffaello Giovannetti del 1823.

Bibliografia:

González-Palacios 1986, p.168, fig.348; Chiarugi 1994, p.143, fig.173.



Carlo Ludovico di Borbone 1825 ca. (Luca, Museo di Palazzo Mansi)



Poltrona, Manifattura lucchese o fiorentina, 1818 – 1820. Legno intagliato e dorato, sedile, spalliera e braccioli imbottiti e rivestiti di velluto rosso. cm 102 x 65 x 54. Palazzo Pitti, Galleria del Costume

Le poltrone, che hanno il loro originario rivestimento in velluto rosso contornato da un “gallone d’oro buono largo a pizzo”, provengono dal Palazzo Ducale di Lucca (il 31 Dicembre 1865, senza numero di mandato), dove risultano inventariate a partire dal 1848 nelle stanze di Guardaroba (“Due dette poltrone con spalliera a frontone con bracci e cornucopie e diversi intagli nella fascia, frontone e bracci tutti dorati imbottiti, sedile, spalliera e bracci, e guarniti di gallone d’oro buono a largo pizzo”).

Una delle due poltrone è raffigurata, insieme a la scrivania di ed a un poggiatesta attualmente conservati a Palazzo Pitti, nel ritratto che Carlo Ludovico di Borbone si fece dipingere intorno al 1825 e ora esposto nel Museo di Palazzo Mansi a Lucca. Il modello di questo tipo di poltrone -con tutta probabilità eseguite intorno al 1820, quando cioè la madre di Carlo Ludovico, Maria Luisa di Borbone, riarredò l’intera reggia lucchese- è identificabile con un prototipo inglese il cui disegno compare inciso nel 1811 alla tavola n. 10 del quinto volume del *Repository of Arts, Literature, Commerce, Manufacts, Fashion and Politics* pubblicato dagli inglesi R. Ackermann e L. Harrison.

Bibliografia:

González-Palacios 1986, p. 195, fig. 431; Colle 1998, p. 402, n. 68a; Colle 2005, tav. LXC.



Poggiapiedi, manifattura lucchese o fiorentina, 1818-1820. Legno intagliato e dorato, piano imbottito e rivestito di seta operata, cm 19 x 39 x 30 (Palazzo Pitti. Appartamenti Reali)

L'arredo fa parte di una serie composta di due esemplari provenienti dal palazzo Ducale di Lucca (il primo Aprile 1863 senza numero di mandato) dove sono inventariati a partire dal 1848 nelle stanze al primo piano adibite a Guardaroba (stanza 169 “due sgabelletti da piedi con fusto intagliato e dorato ricoperti di velluto cremisi”).

Raffigurato in questo ritratto di Carlo Ludovico di Borbone che ora si trova al Museo di Palazzo Mansi a Lucca, il poggiapiedi, con i suoi originali decori triangolari disposti lungo la fascia al di sotto dell'imbottitura, potrebbe essere stato eseguito intorno al 1820 su disegni di Lorenzo Nottolini.

Nell'inventario della reggia lucchese stilato nel 1860 il poggiapiedi risultava: “ricoperto di broccatello in seta a fiorami bianchi argento su fondo celeste” e così nel precedente inventario del 1848, quando esso era registrato insieme ad un altro analogo (“due sgabelletti da piedi che uno foderato di drappo celeste opera bianca e tutto dorato e l'altro di ricamo in lana puntunghero”).



CLEMENTE ALBERI

(Bologna 1803 - 1864)

Ritratto dell'ebanista Francesco Capelli, 1831

olio su tela, cm 107 x 85

firmato e datato sul retro della tela: "Ritratto del Sig. / d'anni 50 / Francesco Capelli, primo Ebanista di / Bologna dipinto da Clemente Alberi / in Bologna nel 1831"

Sassuolo, collezione privata

Clemente Albéri (Bologna 1803 - 1864), tra i più abili protagonisti della ritrattistica del secondo quarto dell'Ottocento. A Bologna, Clemente emergeva con continuità tra i premiati dell'Accademia, dove il padre Francesco Albéri (1765 - 1836) aveva insegnato pittura di figura dal 1803 al 1836 e difendeva questa attività soltanto riproduttiva affermando che «una copia può meritare egual stima del suo originale», purché «sia quasi una esatta replica dell'autore» (*La Ricreazione*, 27 novembre 1834). Questi testimoni sono autorevole di quel «neoclassicismo imbevuto di ideali d'impegno politico e religioso» destinato a precedere l'esperienza artistica unitaria. Una produzione, quella di Albéri senior, sicuramente più complessa e articolata di quanto non risulti dal catalogo della ritrattistica a lui riferito dalla critica moderna, ricordato dalle fonti ma attualmente noto attraverso pochissimi esemplari. Certo, la frequentazione dell'Accademia di San Luca (1785), lo studio delle opere di Mengs e il viaggio in Inghilterra, oltre al classicismo bolognese, furono determinanti per la sua formazione e indirettamente per quella di Clemente, cui giovò, in aggiunta, il fratello Eugenio, «letterato e filosofo di qualche autorità». Un clima familiare colto che si trasmise al figlio di Clemente, Raffaele (? - 1864), a sua volta pittore d'Accademia. Clemente Albéri pare soprattutto sensibile alle sollecitazioni della cultura fiorentina: non a caso vi espose nel 1827 e vi mantenne rapporti, se gli affreschi per la cupola della Cappella di San Domenico (la sua maggiore impresa pubblica, del 1844), gli valsero l'elogio del Bezzuoli.

Nel 1839 risiede brevemente a Roma, per sollecitarvi la nomina a professore in accademia, che ottenne rapidamente. Professore di pittura all'Accademia di belle arti

di Bologna dal 1839 al 1860, maestro quindi alla più giovane generazione (tra cui Giulio Cesare Ferrari, Antonio Muzzi, Antonio Rosaspina) che cercheranno poi nei più avanzati risultati delle altre scuole pittoriche italiane i propri modelli, bene rappresenta la tradizione accademica bolognese negli anni che precedono il più aperto clima culturale dell'Unità d'Italia.

Più che alle tele storiche la fama dell'Alberi era affidata ai ritratti, condotti «*con bravura, verità, e buon effetto*» (*Gazzetta di Firenze*, 30 ottobre 1872). La prudenza e la «*facile mano*» (Bellentani, 1855, pp. 113-114) ne fecero artista seguito, presente con puntualità sulla scena bolognese e, nei limiti consentiti dalla situazione, molto ricercato: «*Il Professore Clemente Alberi è oggi senza dubbio uno di quegli ingegni pittorici, che onorano non solamente Felsina ma la comune patria: la quale oltre che ammira nel grembo di lei molti portenti della mano di cotesto suo figlio, sente altresì eccheggiare le lodi che vi si tributano da lontane regioni, sendocché egli tramandava il suo nome oltre ad Italia, all'Inghilterra, all'Irlanda, al Portogallo, alla Germania, ed alla Russia, luoghi tutti nei quali l'opere sue in gran copia sparsero*» (*Il Quotidiano*, 24 aprile 1847).

Eccellente copista come il padre, Clemente esordì nel 1824 con la *Comunione di San Gerolamo* di Agostino Carracci commissionata dal principe Spada per la chiesa di San Girolamo della Certosa, per cui era stato lodato da Francesco Tognetti nella orazione accademica del 1834 come «*uno dei più valorosi giovani che oggi ci abbiano queste scuole...che in questa bella copia di tale insigne opera...ha cominciato a distinguersi fuori delle Scuole Accademiche*».

Accanto all'attività di copista fin dalle prime prove sono presenti nella sua produzione gli altri generi in cui si affermerà la sua personalità di artista, cioè la pittura di storia ed il ritratto.

Nell'ambito della prima tra le principali opere ricordiamo quella del 1825 per la quale ottiene il premio accademico, *Pitagora con seguaci soffermatosi dinanzi la bottega di un fabbro, per la percussione dei martelli sull'incudine, determina co' i pesi della bilancia le proporzioni armoniche*; nel 1828 su commissione del conte Gia. Battista

Amati di Rimini esegue *Paolo e Francesca da Rimini sorpresi da Lanciotto* e nel 1839 presenta una *Carità filiale* eseguita in Roma della quale S. Muzzi sottolinea i valori idealizzanti “*Non è un ritratto che ei faccia; è una scena, una virtù che egli crea...non la solita donna che soccorre col latte alla fame del padre prigioniero: questa carità è troppo materiale, Egli la volle più nobile*”.

Nel 1845 poi, su commissione del duca Marino Torlonia, rappresenta *Brunelleschi che, sul modello di esso fattone descrive al duca Costantino Sforza, signore di Pesaro, il piano e le tracce della pesarese fortezza* in cui dimostra di aver messo a punto il suo stile disinvolto, facile e perfetto.

Ma è soprattutto nei ritratti, con cui si presenta alla esposizione di Firenze nel 1827, che egli ebbe il motivo principale della sua fama e della ricchezza di commissioni.

Unanime è l’ammirazione della critica per la “scioltezza del pennello”, “insieme diligente e pulito”, la “somiglianza con gli originali così ben ottenuta”, “il buono stile ricco di armonia, esattezza e verità”, e soprattutto la puntigliosa perizia nella resa degli accessori e dei particolari. “Alcuni dipinti poi sono con tanta imitazione del vero, che si potranno eguagliare ma non superare” nota S. Muzzi nel 1833 recensendolo sul Repertorio Enciclopedico di Belle Arti in cui Alberi presentava un *Ritratto di Famiglia*; l’anno seguente poi in occasione della tela di altare per la Chiesa di S. Agostino in Fano in cui rappresentava il martirio di S. Filomena lo loda scrivendo: “*il sommo amore ond’è condotta, e che quasi direbbesi eccedere nelle cose accessorie, nelle quali d’altronde è meglio assai la diligenza che la non curanza*”.

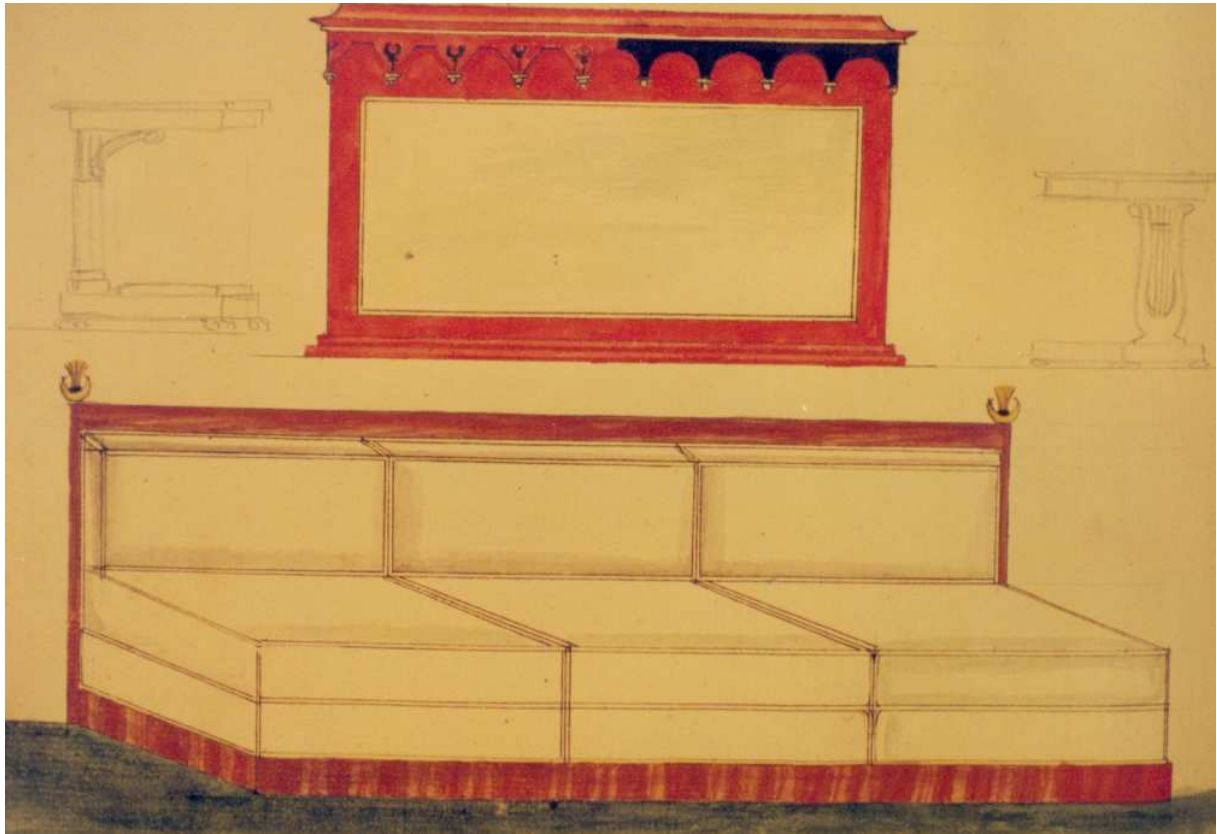
L’assegnazione della cattedra di pittura nel 1939, anche se abbastanza discussa, coincide con l’ inizio di un decennio di maggiori successi ed onori. Ricordiamo: nel 1841 la copia della *Comunione di S. Girolamo* del Carracci e della *Pietà del reni* in cui egli non solo mostra la “mano sicura, cui era facile assimilarsi le qualità altrui”, ma interviene in modo personale sul dibattito sul restauro rifiutandosi di restituire, tramite velature, l’effetto antico del dipinto, prodotto da duecento anni di esposizione.

Sono del 1844 gli affreschi per la cupola di S. Domenico che Bezzuoli considerava il lavoro meglio riuscito.

Continua nel frattempo la ricchissima produzione di ritratti in cui egli -negli anni 40- si libera dalla impostazione neoclassica delle opere precedenti, contraddistinte dalla ricercatezza degli accessori e degli elementi dell'ambiente e, come dimostra il ritratto di Teresa Gavaruzzi, si arriva ad una resa più vicina al vero e attenta all'espressione psicologica dei volti che poi -negli anni 50- si approfondisce in una più moderna e sentita ritrattistica. Nel '51 viene inserito nel percorso dell'esposizione accademica, ma già dal '55 il clima diventa a lui sfavorevole ed infatti il Bellentani scrive che *“dall'artista la scolaresca si estende degli esempi, che nel passato lodevolmente produceva”*, ed inoltre egli scrive al conte Stefano Tomiani Amiani di Fano per manifestargli le sue preoccupazioni ed il mutamento del clima artistico che lo circonda: *“qui rilegato da tanti anni fra gli odi dei colleghi e la cattiveria delle persone mi vedo invecchiando senza speranze di miglioramento... o bei tempi passati!”*.

Bibliografia:

Atti Acc., 1819 p. 50; Gazzetta di Firenze, 30 Ottobre 1827; Gazzetta di Bologna, 16 dicembre 1828; Gazzetta di Bologna, 31 Luglio 1830; Giornale delle Belle Arti, Giugno 1833, p. 55. Repertorio Enciclopedico, 23 Marzo 1833.



Francesco Capelli, disegno per divano (collezione privata)



Francesco Capelli, disegno per letto a barca (collezione privata)

In questi due disegni di mobili creati da Francesco Capelli si apprezzano le caratteristiche dello stile Impero in Italia, cioè legni preziosi tipo mogano o radica di noce con ricche applicazioni in bronzo dorato, linee molto squadrate che offrono un senso di comfort in accordo con le idee della nuova borghesia emergente.



Letto a barca, periodo Restaurazione, legno intagliato con applicazioni in bronzo dorato. Ferrara

Nel primo disegno Capelli inventa un divano molto moderno con ampie e massicce sedute composte da due cuscini smontati e schienali rigidi e squadrati, formando un blocco compatto; tappezzato il tutto in colore beige consegue far risaltare la tonalità rossiccia della impiallacciatura in mogano che circonda la parte superiore, inferiore e i fianchi del divano; questo tipo di assento è un precursore della moda che arriverà nell'ultimo quarto dell'800 in Europa quando le poltrone, sedie e divani si tappezeranno nella loro totalità; mascherando la struttura primigenia in legno e dando una sensazione di accoglienza, comfort e morbidezza grazie alla imbottitura, al capitonè, alle frange, alle passamanerie, ai bottoni ed ai tanti cuscini di tutte le forme che si distribuiranno sopra i divani, realizzati in densi velluti, brillanti sete naturali, ricercati damaschi e anche in pellicceria. Tornando al nostro divano, ancora molto più semplice che i modelli di fine ottocento, vediamo che mantiene un ricordo dello stile Napoleone I per le due lire dorate che coronano gli angoli della spalliera. In un acquarello su carta di Giuseppe Naudin (Parma 1791 - 1872) intitolato *Sala di studio dei figli di Maria Luigia* del anno 1831 possiamo vedere sulla parete in fondo un divano molto simile nella forma al quello di Capelli, ma tappezzato in nero e con braccioli. Non è difficile pensare che la influenza del ebanista bolognese arrivasse alla Corte di Maria Luigia di Parma, dove il gusto Biedermeier si stava imponendo con grande forza grazie a un arredamento più intimo e comodo che quello del Neoclassicismo, per altro si dà la coincidenza che il ritratto di Clemente Alberi è stato realizzato nello stesso anno (1831) che il acquarello di Naudin a Parma.

Sopra il divano l'ebanista Capelli progetta una specchiera sempre in stile Impero e nella parte superiore fa vedere una prova nella quale dà due opzioni decorative: quella a destra con le arcate nere e quella di sinistra a trapezi intercalati con un intarsio in legno mostrando un disegno a forma di mezzaluna; il tutto ci fa pensare come se fosse un catalogo da mostrare ad un Cliente. Ai due lati della specchiera si apprezzano due disegni senza colore, si tratta di due modelli di tavoli da lavoro, realizzati con una sola gamba. Quello di destra ha la gamba a forma di una lira con tre corde, invece quello di sinistra possiede una colonna unita al piano di lavoro per

mezzo di una arcata volante. I piedi del tavolo a lira sono a forma di cipolla mentre quelli del tavolo a sinistra sono a zampa di leone, motivo molto usuale durante l'Impero.

Il secondo disegno ci fa vedere un letto «en bateau» tipico dello stile Impero, ma anche in questo caso si offrono due possibili rifiniture; a nostra destra il grembiale presenta una ghirlanda di foglie di rovere in bronzo dorato e cesellato, invece a sinistra il letto dà più importanza al copriletto beige, essendo la frangia la protagonista del grembiale insieme a una gran nappa che cade dal cuscino a forma di cilindro, con un disegno a margherita mentre l'altro cuscino, sempre a forma di cilindro, possiede un festone esterno a modo di archi. In quanto al legno di destra, di colore rossiccio, secondo me si tratta di mogano mentre quello di sinistra, più scuro, potrebbe essere noce. Le filettature in bronzo dorato sono più abbondanti nella versione di destra che in quella di sinistra. Il tutto mi fa riflettere che la versione di destra sia prodotta della ultima moda Biedermeier, la quale abroga per mobili meno importanti, senza i bronzi lussuosi dell'Impero. I due balaustri del letto servono di piedestalli a due sculture in legno intagliato e dorato, quella di destra, con diadema di lauro, si potrebbe trattare di Dafne e quella di sinistra Apollo, per motivi ovvi con rispetto al mito della Antichità. I due sculture sostengono il baldacchino, fatto nello stesso colore beige, molto in voga durante lo stile Biedermeier, e rifinito con frangia grigia. La tenda del baldacchino parte da una galleria a forma di corona possibilmente ducale che gli dà al mobile un effetto di rispetto e solennità.

Troviamo nel Palazzo Reale di Napoli un letto «en bateau» nella stanza di Gioacchino Murat che ha le stesse caratteristiche di quello del disegno di Cappelli, appartenente a una persona di ceto alto e per questo motivo molto arricchito di bronzi dorati con trionfi militari, al posto delle sculture lignee ci sono quattro lance che custodiscono l'alto baldacchino e ai due lati del letto due comodini che assomigliano due are di sacrificio, è una vera e propria tenda di campagna militare, molto in linea con l'uso maschile di questa camera da letto.

Invece la versione femminile del letto la troviamo nel tipo alla polonessa che vediamo nel dipinto di Garnerey *Camera nella Reggia di Caserta*, in questo ultimo caso la moda Luigi XV ci fa un sofisticato baldacchino con tante onde e trionfi di piume di struzzo. Un'altra differenza radica nella posizione del letto, mentre il modello Biedermeier si apposta sul lato più lungo al muro, facendo le volte di divano il modello alla polonessa si colloca al modo classico di tutti letti, cioè con la testiera nel muro.



Camera da letto di Gioacchino Murat con letto «en bateau», scrivania, cassettoni e sedie stile Impero. Prima metà del XIX secolo. Mogano e bronzo dorato (Reggia di Caserta)



Charles Percier e Pierre-François-Léonard Fontaine. Camera per Madame M. a Parigi (dal volume *Recueil de décorations intérieures*, 1801)

Tra i maggiori arredatori e mobiliari dell'Ottocento, Percier e Fontaine occupano un posto di rilievo non solo in quanto creatori dello stile Impero, ma anche perché anticipano un tipo di collaborazione professionale, con relativa divisione dei compiti, che diverrà frequente per tutto il secolo.

Se le personalità dei due architetti risultano diverse o complementari, le loro biografie hanno molti punti in comune: si incontrano assai presto a Parigi, città natale di Percier (1764-1838), e in cui si trasferisce dalla provincia Fontaine (1762-1853); entrambi *pensionnaires* dell'Accademia a Roma, si interessano sia alle antichità classiche che alle architetture del Rinascimento.

Dopo il lungo soggiorno italiano il loro sodalizio si interrompe. Alo scoppio della Rivoluzione, Fontaine rientra a Parigi e da qui, vista la difficoltà di trovare un lavoro soddisfacente, emigra clandestinamente in Inghilterra, dove fu influenzato dall'opera di Robert Adam. Richiamato in patria per evitare i severi provvedimenti emanati contro i clandestini, fu invitato a collaborare con Percier, che intanto aveva assunto un posto direttivo quale pittore di scenari al teatro dell'Opera.

Da quell'anno 1794 il sodalizio fra i due proseguì fino al 1814. L'affiancarsi di un artista, come Percier, ad un organizzatore impresario come Fontaine, all'interno di un attivo atelier, determinò l'immediato successo dei due architetti che, conquistatisi il favore di Napoleone, raggiunsero in Francia e all'estero una posizione di assoluto prestigio.

L'incarico che li mise in contatto con il futuro imperatore, fu quello di restaurare e decorare il vecchio castello della Malmaison, presso Parigi, acquistato, come detto, da Giuseppina Beauharnais nel 1798. La scelta di costei fu influenzata soprattutto dall'arredamento eseguito da Percier e Fontaine nella residenza parigina di M.me de Chauvelin, già ambasciatrice francese alla corte di Londra. Nel 1801 Percier e Fontaine vengono nominati architetti del primo e del secondo Console e dal 1804 Fontaine diviene architetto dei palazzi imperiali. Quest'ultimo conservò una posizione preminente anche dopo la caduta dell'Impero, impegnandosi come architetto di Luigi XVIII prima e di Luigi Filippo poi.



Capelli. Disegno di pavimento.



GIUSEPPE NAUDIN
(Parma 1791 - 1872)

Sala di studio dei figli di Maria Luigia, 1831
acquarello su carta
Parma, Museo Glauco Lombardi

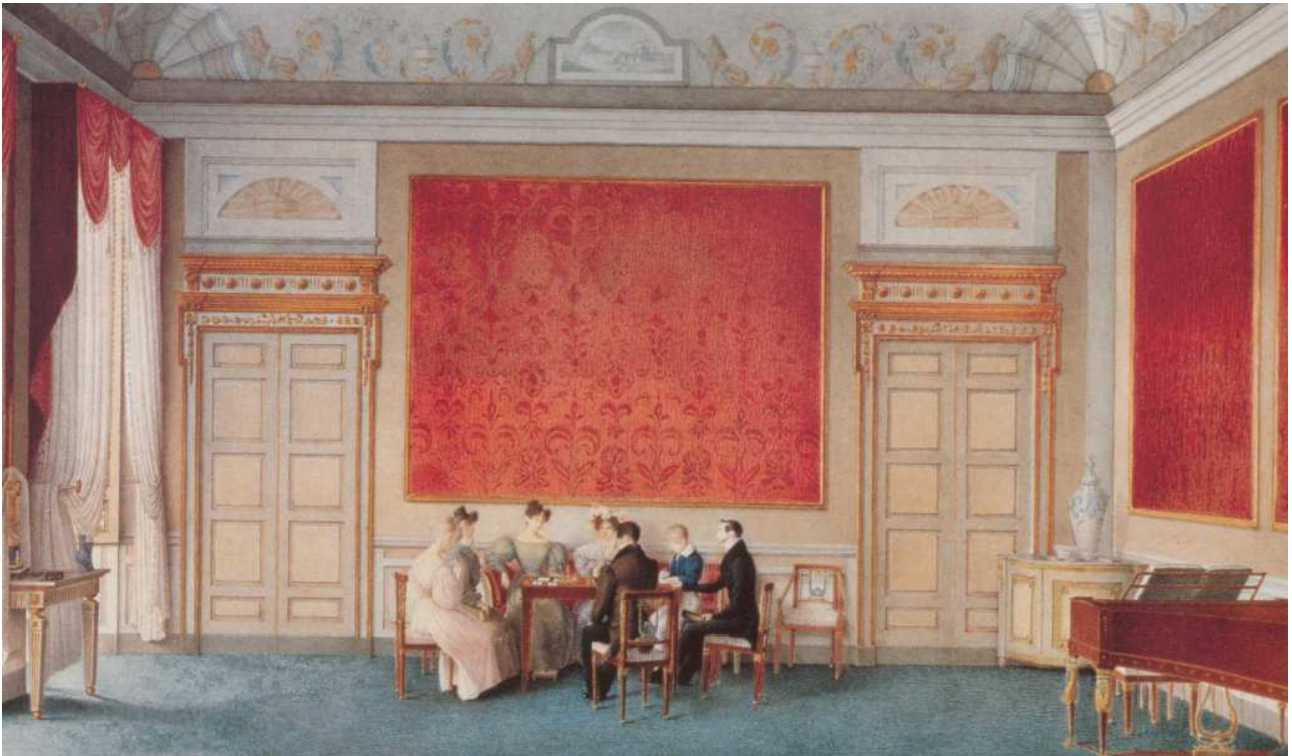
Questa visione di interno di Naudin, insieme alle altre raffiguranti delle sale del Palazzo Ducale di Parma, sono le opere più significative per documentare il modo di vivere di quell'epoca e il relativo arredamento. Ogni ambiente nei suoi colori e nei suoi arredi è attestazione dei costumi di un'epoca. Nella sala di studio dei figli di Maria Luigia -qui illustrata- si registra un diradarsi arredativo essenziale. Non mancano il fortepiano, lo stesso conservato nel Museo Glauco Lombardi di Parma, un lineare etager, i tavoli da lavoro e una tappezzeria a righe giallo azzurre che caratterizza la stanza, mentre ognuno dei protagonisti è silenziosamente intento in una particolare occupazione. I fasti imperiali hanno ceduto il passo ai composti sentimenti della buona borghesia ottocentesca. La luce penetra soffusa dall'esterno ed illumina la serie di acquerelli appesi in doppia fila sulla parete, mentre le candele del lampadario sono ancora spente a significare le prime ore del meriggio.



Sedia 1830



Fortepiano appartenuto a Maria Luigia (Parma, Museo Glauco Lombardi)



GIUSEPPE NAUDIN
(Parma 1791 - 1872)

Sala di soggiorno, 1832
acquarello su carta
Parma, Museo Glauco Lombardi

Nel 1816 Maria Luigia d'Austria giunge nel suo nuovo Stato e mette insieme i sontuosi regali donati da Napoleone per le sue nozze, cioè il gruppo di mobili in metallo prezioso che componevano la toilette donata nel 1810 dalla città di Parigi, realizzata dagli artisti Odiot e Thomire, su disegni di Prud'hon e con i modelli dello scultore Roguier. In realtà la toilette consisteva in un tavolino da bagno con tutti i suoi accessori per il trucco e la pulizia del viso, la componevano anche due *athéniennes*, un candelabro, una *psiche*, una poltrona, uno sgabello eseguiti in argento dorato e lapislazzuli.



Console, manifattura parmense, ante 1832. Legno intagliato, dipinto e in parte dorato, cm 93 x 124,5 x 60,5 (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna)

Anche questa console, che insieme al suo pendant fu inviata a Palazzo Pitti da Parma dopo l'Unità d'Italia, figura in una delle sale del Palazzo Ducale che il pittore Giuseppe Naudin riprodusse nei suoi acquerelli. La data 1832 apposta sul dipinto in questione permette di porre questo anno come termine di datazione *ante quem* per l'esecuzione delle consoles (Morazzoni, 1955, tav. CLXXXIV; Hotz, 1981, p. 158, n. 50e).

Le due *consoles* furono inviate a palazzo Pitti da Piacenza il 19 Febbraio 1867 (senza riferimenti al mandato). Da quanto riportato nell'inventario Molinari del 1866, entrambi i tavoli risultavano essere dipinti di colore bianco e in parte dorati ("una consol di noce con quattro gambe quadrate e scannellate, colorita di bianco e oro e avente ai lati teste di leone scolpite e tavola di marmo venato giallo e bianco" a margine l'annotazione che il marmo era rotto e quindi fu eliminato dall'inventario, seguita da un'altra "consol colorita bianco e oro con tavolo di marmo giallo come la retro descritta"), ma avevano i piani diversi: secondo l'inventario del 1872 infatti uno aveva il piano di alabastro, l'altro sorreggeva un piano di marmo bianco.

Una delle *consoles* può essere individuata in quel tavolo da muro raffigurato da Giuseppe Naudin nella *Sala di soggiorno di Palazzo Ducale*. La data 1832 apposta sul dipinto in questione permetterebbe quindi di porre questo anno come termine di datazione ante quem per l'esecuzione dei due arredi.

Bibliografia:

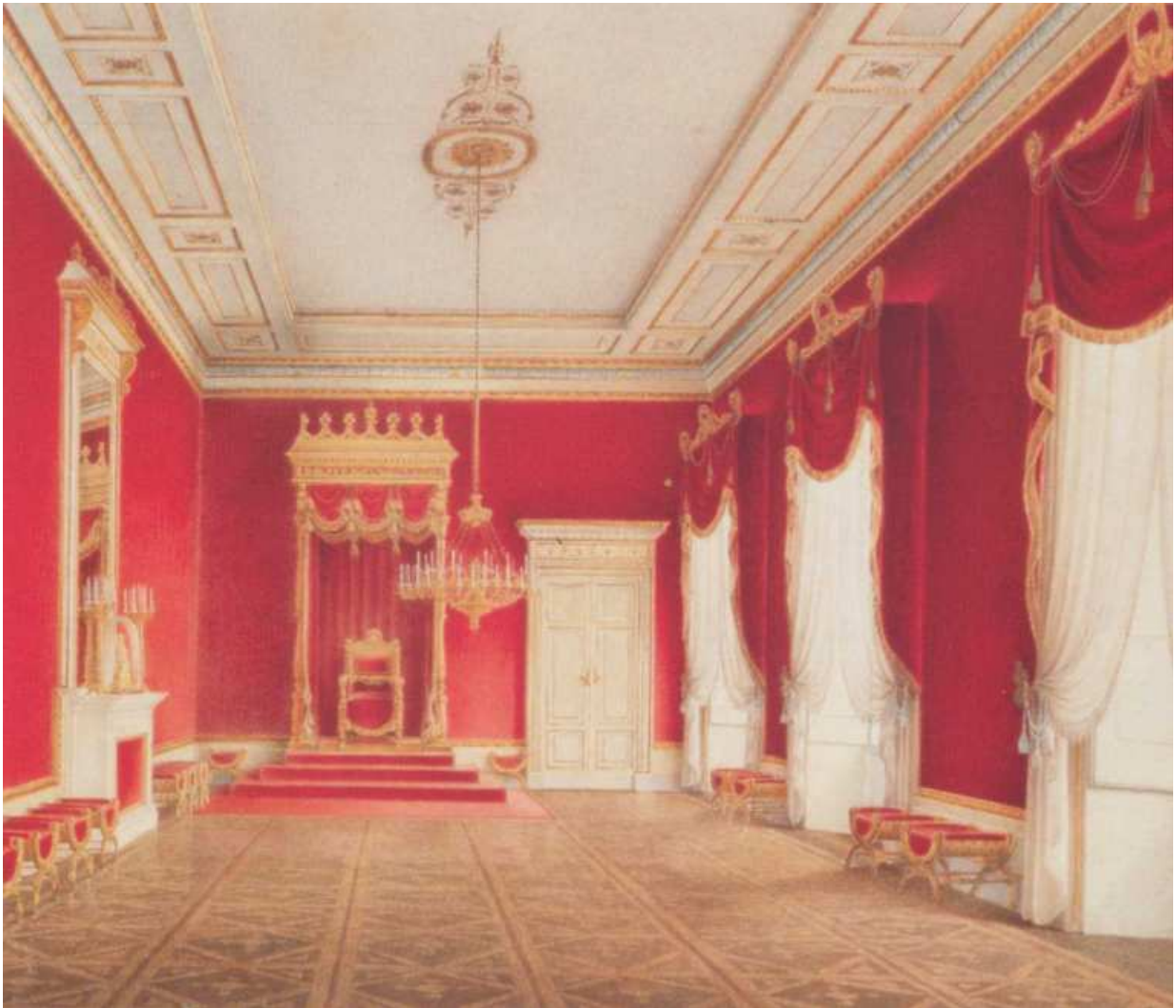
Morazzoni 1955, tav. CLXXXIV; Colle 1998, p. 407, n. 113°. Hotz 1981, p. 158, n. 50e.

Maria Luigia ordina inoltre, come arredo del Palazzo Ducale di Parma, un tripode in legno di mogano intagliato con applicazioni di bronzo dorato, si pensa che può essere di manifattura francese, ma sempre intorno al 1820-1830. La sua struttura è formata da un recipiente con coperchio sostenuto da tre piedi a forma di zampa di capra terminanti in alto da slanciate foglie d'acanto, che rimanda ad analoghi arredi in legno intagliato o in bronzo dorato usciti dalle fiorenti botteghe parigine durante i primi decenni dell'Ottocento. Secondo E. Colle (*I Mobili di Palazzo Pitti Firenze* 2010), questo tipo di arredo utilizzato a seconda dei casi come bruciaprofumi, portafiori o scaldavivande, sarebbe stato acquistato da un anonimo ebanista parigino su commissione di Maria Luigia d'Austria.



Atelier Louis-Hippolyte Le Roy, Corbeille de mariage, dono di Napoleone a Maria Luigia d'Asburgo, 1810, inv.: 1614, legno di pioppo dorato, velluto di seta, raso di seta, bronzo dorato, ricami in filato metallico argentato e dorato, madreperla (Parma, Museo Glauco Lombardi)

La corbeille de mariage è costituita da un elegante cesto ovoidale concluso da un coperchio a cuspide e sorretto da due figure allegoriche poggianti su una base ovale. Il coperchio, rivestito in velluto di seta, regge i simboli in bronzo dorato di Amore (arco e freccia) e un globo, pure bronzeo, con stelle in madreperla applicate; una serie di ricami in filati metallici scandisce il profilo del coperchio. Il cesto in legno è rivestito in velluto color avorio ornato da ricami in filato metallico e da decori in bronzo dorato: due teste d'aquila (contornate da serti d'ulivo in filato metallico) reggono ghirlande di rose e due corone di mirto racchiudono i monogrammi della coppia imperiale (M-N e L-M).



Giuseppe Naudin, *Il Salone del Trono nel Palazzo Ducale di Parma*, 1839
(Parma, Museo Glauco Lombardi)

Alla corte di Maria Luigia a Parma lo stile Biedermeier aveva un grande successo; questo interno del Salone del Trono come anche gli altri di Naudin sorprende per l'assoluta nudità. La parete sinistra è totalmente vuota di arredo se non fosse per il camino in marmo bianco di Carrara e coronato da una specchiera intagliata in legno dorato simile a quella che si trova a Palazzo Pitti nel quartiere d'Inverno su probabile progetto di Lorenzo Nottolini (E. Colle, *I mobili di Palazzo Pitti* Firenze 2010).

Le sedie allineate a sinistra e a destra si trovano oggi nel museo Glauco Lombardi di Parma; sono sgabelli intagliati, dorati e tappezzati in velluto rosso rappresentando nel fronte una «X».



Sgabello, Paolo Canavesi, 1835. Legno intagliato e dorato, sedile imbottito e rivestito di velluto, cm 51 x 66 x 45 (Parma, Galleria Nazionale)

Lo sgabello, insieme ad altri diciassette esemplari uguali, fu eseguito nel 1835 dall'intagliatore piacentino Paolo Canavesi su disegni dell'allora architetto Paolo Gazzola per arredare la Sala del Trono del Palazzo Ducale di Parma. Si trovano infatti raffigurati nell'acquerello di Giuseppe Naudin che illustra questo ambiente del palazzo all'epoca in cui regnava Maria Luigia. La doratura degli sgabelli venne affidata ad un artigiano milanese, tale Giovanni Zampori.

Bibliografia:

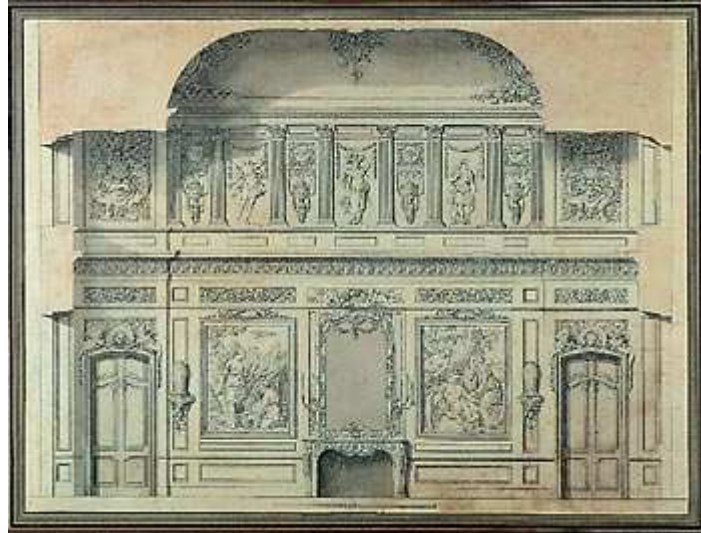
Dall'Accademia al vero. *La pittura a Bologna prima e dopo l'Unità*. Comune di Bologna/ Galleria d'Arte Moderna, Renzo Grandi (a cura di). Bologna, Galleria d'arte moderna. 29 gennaio - 4 aprile 1983.

La definizione di “mobile parmigiano” si riferisce correntemente in modo precipuo a mobili d’uso domestico costruiti a partire dalla seconda metà del settecento, creati per ambienti che per le proporzioni ridotte e per la destinazione erano assai diversi dalle sale da parata. Nel XVIII secolo, lo spirito galante che si sostituiva alle pompe e alla solennità barocca determinò un nuovo orientamento anche per l’architettura e l’arredamento.

I saloni di rappresentanza, grandiosi e fastosamente ornati secondo il gusto italiano, furono sostituiti da piccoli ambienti che esprimevano un senso di raccolta intimità e di confort. Esigenza che si avvertirono dapprima in Francia e che portarono alle trasformazioni del palazzo di Versailles, iniziate da Luigi XV nel 1722.

Queste novità ebbero un’ampia risonanza anche in Italia: ne abbiamo testimonianza negli scritti di alcuni studiosi, la cui cultura cosmopolita li rendeva molto attenti a quanto succedeva Oltralpe. Iacopo Martello ne “Il vero parigino italiano” faceva ironia sulle “sterminate fughe di sale” e Giovanni Battista Algarotti nel 1758 scriveva a Francesco Maria Zanotti che avrebbe voluto “abitare una casa francese posta dirimpetto a un palagio del Palladio”.

Mentre in molte città italiane il gusto dei grandiosi arredi barocchi sopravvisse ancora per qualche lustro, a Parma l’interesse per i mobili che si adeguassero al carattere più intimo e confortevole delle stanze si diffuse assai presto; fu contemporaneo alla rapida trasformazione dell’espressione artistica determinata dall’arrivo delle teorie illuministe, che i rapporti con la cultura francese avevano favorito e diffuso. Esponente di queste tendenze fu marchese Guillame Dutillot, ministro di Filippo di Borbone dal 1748 al 1771. “*Amateur*” raffinato ed esperto, il ministro divenne consigliere di Louise Elisabeth, figlia di Luigi XV e duchessa di Parma, guidandola, insieme all’architetto Petitot, nell’opera di restauro e trasformazione dei palazzi ducali. Madame Enfant amò arredare i suoi appartamenti secondo le nuove tendenze del gusto francese: commodes, angoliere, consoles, divani, poltrone, sedie furono commissionati a Cressent, a Dubois, a Boulard, a Van Riesen Burgh e molti altri ebanisti attivi per la corte di Parigi.



Ennemond Alexandre Petitot (Lione, 1727 - Parma, 1801)

Progetto decorativo per la Sala Grande del Palazzo di Colorno, 1755

Chiara Briganti ci illustra con ricchezza di particolari questo fervido momento della vita del ducato identificando centoventi mobili creati dagli stipettai francesi, che trasferiti dalle regge di Parma e di Colorno, ornano oggi il palazzo del Quirinale, sede del Presidente della Repubblica Italiana. Insieme agli arazzi firmati da Boucher, alle pendole e alle appliques in bronzo dorato, ai servizi delle manifatture di Sevres e di Meissen testimoniano con quale ricercatezza fossero arredati gli appartamenti ducali. I nobili e gli esponenti dei ceti più alti, influenzati dalla corte, andarono a gara per trasformare le loro abitazioni secondo la nuova moda, e gli artigiano parmensi seppero trarre benefico vantaggio dal clima culturalmente elevato della città: anche nei mobili di uso domestico rivelarono un valido pensiero ideatore e una notevole perizia tecnica.

Questi mobili , per arredare le stanze dei palazzi di città e le ville di campagna, rispondevano alle diverse esigenze di una borghesia evoluta e raffinata, e alle più moderne necessità di vita. A differenza degli arredi di corte, impiallacciati con essenze pregiate e decorati con bronzi dorati e finemente cesellati, furono costruiti in massello di noce e verniciati in nero. Solo alcuni esemplari, più ricercati nell' esecuzione, vennero lucidati a cera: ciò serviva a mettere in evidenza l' intonazione

biondo-mielata del legno. Di struttura semplice e sobria ebbero elementi decorativi che si riallacciavano allo stile Luigi XV.

L' elemento più caratteristico di questa produzione è una decorazione a pannelli incisi con la sgorbia in massello di noce segnati da un sinuoso contorno. I cartigli disegnati sulle fasce dei tavoli e delle consoles, sui battenti degli armadi, sui fianchi e sulle pareti frontali dei cassettoni, disposti per incorniciare le maniglie e le placchette delle serrature, alleggerivano la superficie lignea rendendo più aggraziata la forma del mobile. Motivi che ricordano le decorazioni usate nella Francia meridionale, soprattutto in Provenza, e in Piemonte, regioni che ebbero in comune con Parma una produzione di mobili d' uso, distinta dai mobili di corte, ma che si mantenne sempre ad un livello notevole di qualità estetiche e tecniche. Anche le maniglie e le placchette delle serrature in bronzo cesellate con motivi floreali di gusto tipicamente "rocaille" testimoniano l' influenza francese, penetrata profondamente nella società parmense.

I cassettoni e le ribalte, con la parte frontale leggermente bombata, sono completati da un grembiule centinato che corre lungo il bordo inferiore sino a congiungersi con i sostegni, che possono essere piedi ricurvi o gambe alte e inarcate. In questo caso il cassettoni (con due cassette) acquista un aspetto più leggero ed articolato e la sua struttura richiama quella della commode a *piedes eleves*, ideati principalmente da Charles Crescent, il geniale ebanista attivo anche alla corte di Versailles, a cui anche la Duchessa di Parma aveva dato alcune importanti commissioni.

La console ha una fascia tanto alta tanto da poter contenere un cassetto, cosicché potrebbe essere chiamata "*commode en console*". Talvolta i pannelli a sgorbia sono accostati a una decorazione a giorno, con un disegno *rocaille*, intagliata in modo risentito e plastico, tipicamente emiliano. Ci sono poi *le petit meubles* tipici dello stile Louis XV: angoliere, *secrétaires*, tavolini da notte che richiamano per le piccole ed eleganti proporzioni, per l' esilità delle strutture e per l' accuratezza tecnica dei mobili francesi.

I caratteri del mobile parmigiano, così facilmente individuabili, rimasero costanti, pur nella varietà della forma, anche col mutare dello stile. Una autrice, Ginevra Terni de Gregory che tra le prime dedicò la sua attenzione alla riscoperta del mobile regionale italiano, scrisse che non era facile datarlo, perché i motivi decorativi rimasero invariati sino all'Ottocento inoltrato.

A questa regola fanno eccezione alcuni mobili di maggiore pregio la cui decorazione di tipo *rocaille* viene affiancata o sostituita da motivi chiaramente neoclassici: i pannelli intagliati nel massello di noce assumono un andamento geometrico, e la rigidità degli spigoli è evidenziata da paraste scanalate che si ricongiungono ai sostegni diritti, rastremati verso il basso. I cassettoni e le ribalte conservano una leggera bombatura nella parte frontale, mentre nella parte inferiore si elimina il grembiule centinato e la fascia scorre con andamento lineare, decorata talvolta con un fregio alla greca secondo l'orientamento classicista che si affermò in Parma intorno al settimo decennio del secolo.

Fu soprattutto il ministro francese Dutillot che favorì nel ducato lo sviluppo di teorie artistiche che ricercavano qualità di semplicità e sobrietà insieme all'architetto Petitot che fu per la piccola capitale borbonica "... ce que Charles lebrun avait etè a Versailles au siecle precedent"; di Petitot rimangono poche testimonianze: una console da muro del palazzo ducale di Colorno, gli arredi della chiesa di San Liborio dello stesso centro e alcuni mobili della biblioteca Palatina di Parma; tutte opere che appaiono pregevoli ed innovatrici per una ricerca di essenzialità e di equilibrio compositivo e per una decorazione che anticipa i temi che saranno propri dello stile neoclassico.

I mobili parmensi eseguiti da ebanisti e scultori del legno, come Ignazio Marchetti, Odoardo Parmini e Michel Poncet furono un esempio stimolante per gli artigiani attivi nel ducato o nelle zone limitrofe, che si ispirarono perciò alle decorazioni, ai motivi, ai fregi, che gli artisti gravitanti intorno al Petitot avevano adottato.

Anche il mobile di uso domestico andò via via adeguandosi al nuovo gusto, modificando la struttura e adottando le decorazioni desunte dall'architetto francese.

Fra gli arredi più interessanti di questa fase ricordiamo la ribalta in massello di noce, di una collezione privata di Reggio Emilia: il profilo concavo e convesso della parte anteriore, sottolineato dalle gambe “*au pied de biche*” è accostato a fregi di gusto classicista: pendoni di fogli di lauro trattenuti da rosette e da nastri annodati simili a quelli che decorano gli arredi della Biblioteca palatina.

In altri esemplari le nuove tendenze sono rese da una rigorosa semplicità strutturale valorizzata da una decorazione essenziale il cui motivo principale è il fregio *alla greca*.

Purtroppo a differenza degli arredi costruiti per la Corte non è possibile rintracciare i nomi degli stipettai che costruirono questi mobili, perché secondo una consuetudine italiana nessun esemplare porta stampigliato il nome dell' esecutore. Tuttavia a parte l'anonimato l'esecuzione appare accurata e pregevole con risultati di sobria eleganza ed originalità.



VINCENZO ABBATI

(Napoli 1803 - 1866)

Maria Isabella di Napoli nel suo appartamento nella Villa della Regina a Capodimonte, 1836

olio su tela, cm 59,5 x 79, inv.: 942

firmato e datato: "V. Abbati f. 1836"

Roma, Museo Mario Praz

Questo dipinto è secondo Mario Praz (*La Filosofia dell'arredamento*, 1964, pp. 39) opera di Carlo De Falco (1798 - 1882) che aveva dipinto anche il ritratto della regina Maria Cristina che si trova nel Palazzo Reale di Caserta, ma le ultime ricerche dicono che sia di Vincenzo Abbati, già che si è trovata la sua firma nel corso del restauro dell'opera con motivo della mostra "Le stanze della memoria".

Vincenzo Abbati rappresenta a la regina Maria Isabella di Napoli, vedova di Francesco I Re delle due Sicilie e madre di Ferdinando II.

Il dipinto la mostra nei suoi appartamenti vedovili, nel Casino della Regina, sito nel Parco di Capodimonte, nell'anno 1836.

Rimasta vedova nel 1830 Isabella nella sua qualità di Regina madre, si è trasferita in questi appartamenti arredati per l'occasione con eleganti mobili di produzione napoletana in acero filettato di amaranto ed alle pareti molti dipinti, tra cui *La Piazza della Vicaria* di Gonsalvo Carelli (sopra al divano) vedute e paesaggi, stampe e miniature.

Quattro anni dopo, nel 1840, Isabella convolerà a nuove nozze con il Conte Francesco del Balzo, e questi a sua volta rimasto vedovo nel 1848 dell'ex regina, maggiore di lui di 14 anni, contrarrà nuove nozze. Presso la famiglia dei discendenti dei del Balzo è stato possibile recuperare la maggior parte degli arredi del Casino della Regina raffigurati nel dipinto che evidentemente Isabella aveva portato con se - come sua personale proprietà- nel palazzo del nuovo consorte.

E con detti arredi nel 2008 attorno a questo dipinto è stato possibile allestire nel Museo Mario Praz di Roma una mostra dal titolo appunto *Napoli 1836, le stanze della regina madre*. Tra questi arredi spicca il bel tavolo col piano intarsiato in pietre

dure di Giovan Battista Calì, della celebre famiglia di artisti napoletani, già esposto alla grande Mostra dell'Ottocento napoletano, nel 1997, una coppia di vasi in alabastro, regalo di nozze dell'Imperatore d'Austria e tutta una serie di miniature raffiguranti personaggi dei Reali di Napoli e di Spagna.

Praz acquistò quest'opera nel 1960 ad un'asta della famiglia del Drago -dove il dipinto era arrivato con l'ingresso nella famiglia del Drago di Milagros una delle nipoti spagnole di Isabella- e solo per questo non compare ne la *Casa della Vita*, edito nel 1958.

Nel dipinto possiamo vedere tutti i particolari minuziosamente riprodotti relativi all'arredamento della stanza: in primo luogo il magnifico tappeto ad Aubusson dell'epoca della Restaurazione, con la iniziale del nome della regina (una I), sotto una corona reale negli angoli, una ghirlanda di fiori sul centro del tappeto ricorda le Robbiane Fiorentine, ma con colori pastello che dolcificano il gran riquadro rosso del tappeto. Il sofà è un bell'esemplare di mobile Biedermeier con schienale basso ispirato ai modelli classici, che si possono vedere nella tappezzeria a stelle ricamate. L'insieme è di ciliegio ed intarsiato con legni da frutto tipo limoni e palissandro; e parliamo ora del tavolino da lavoro, di acero con gli intarsi neri, piano circolare e i due sostegni a forma di lira che sono collegati da un vassoio e sostenuti da gambe a mezzaluna, con piccole ruote: questo mobile era molto utile nell'800 per fare ricamo lasciando nel vassoio la lana. Due divani affiancano la finestra ad ogni lato, riprendendo modelli stile impero come la palmetta intarsiata nel fregio che insieme alla tappezzeria ricordano modelli di divano di stile Pompeiano; anche la console è in stile Biedermeier con il piano superiore di marmo bianco statuario di Carrara, sopra il quale troviamo un orologio in bronzo dorato accompagnato da due campane di vetro che proteggono mazzi di rose finte (questo tipo di suppellettili era molto usuale nella Napoli dell'800 che poi i Borboni portarono in Spagna e che si diffuse molto come regalo di nozze fino agli anni 30 del secolo XX, queste campane coprivano anche i presepi napoletani).



Dettaglio della console in fondo

La composizione del tavolo termina con tre tazze di porcellana Vecchia Parigi e due ciotoline di vetro francese di *Baccarat*. In questa stanza vediamo non solo mobili

costosi ma anche quelli più *a la page* come il tavolino tondo realizzato in *papier machè* che data la sua leggerezza si spostava molto facilmente per tutta la stanza.

In primo piano a destra un bel vaso di alabastro che in alta epoca sarebbe stato elemento da giardino, contenente un mazzo di diversi tipi di fiori che appoggia su un guéridon di ferro battuto e dipinto ad imitazione del legno; questo guéridon, di possibile manifattura tedesca, fa *pendant* con un altro ai due fianchi del sofà. Le sedie riprendono lo stesso motivo del sofà sia per il legno, con motivi di foglie stilizzate, che per il colore della tappezzeria, e strutturalmente la sedia ha un disegno ergonomico per lo schienale disegnato appositamente per i voluttuosi vestiti delle donne (come ad esempio quello indossato dalla regina Isabella nel nostro olio).



Fiori sotto campana di vetro, Spagna, XIX secolo



Dettaglio del dipinto dove si apprezza il bel tavolo firmato Calì



Giovan Battista Calì, tavolo con piano intarsiato in pietre dure, ante 1837, Napoli

Tre poltrone posizionate in modo volutamente disordinato ci mostrano tre interpretazioni dello stile Impero; quella nell'angolo inferiore sinistro in stile «en gondole», quella di spalle al centro in stile Direttorio; forse la più notevole e maestosa è quella frontale con i braccioli a sfingi alate, lo schienale di legno intagliato rappresentando uno stemma di una vittoria militare e le gambe posteriori a zampa di leone; il tema delle cariatidi si riprende anche nel poggia piedi che ha davanti. Sia la poltrona, il poggiapiedi ed il cuscino fanno un *degradè* in diagonale con lo stesso motivo (farfalle) sulla stoffa bianca, come se il tessuto si stesse svuotando di queste farfalle che scivolano dal sedile della poltrona fino al cuscino.

Davanti al sofà un tavolo tondo di un unico piede sostiene una collezione di libri e miniature, rappresenta il gusto per l'*horror vacui* ed anche il ritratto di una nobildonna sopra questi libri, possibilmente santi, attenda ad una preghiera che mi suggerisce la posizione devozionale della regina con un libro novenario nella mano sinistra ed il viso coperto da un velo come se fosse in una chiesa anzi in centro del tavolo spicca un tabernacolo Gotico che mi fa affermare la posa religiosa della protagonista.

Nei dipinti, sostenuti da arpioni terminanti in borchie dorate, si raffigurano paesaggi alpini, oblunghe marine, foreste e ritratti di donne tutti con cornici dorate meno che marine e le miniature ai lati della consolle, che sono ebonizzate.

Questo stile di adornare le pareti non era proprio nella epoca Impero, periodo in cui i muri si vedevano coperti di *boiserie*, cioè la decorazione era insita nella propria architettura, non andava di moda alcun tipo di accessori; invece qui siamo già nel periodo *Biedermeier* con una atmosfera più calda e vissuta, tanto che si fanno vedere anche la cinta in *petit point* nel angolo della stanza, che veniva usata per chiamare la servitù. Un altro aspetto da rilevare è quello della carta dei muri che per il colore e i disegni di fiori ci fa immaginare di essere al centro di una serra. L' unica entrata della luce naturale è proporzionata dal balcone dal quale si scorge Napoli ed suo golfo. Una tenda vaporosa rifinita con preziosi *madroños* che assomigliano al vestito della corrida spagnola. Il soffitto è l' unica parte che non è stata trasformata e rimane in

stile Neoclassico, con lo sfondo dorato e ghirlande in colore grigio e nella lunetta una lira. Al centro del soffitto pende un lampadario stile Impero in bronzo dorato con otto cigni alati che supportano nella testa altrettanti punti di luci o supporti per le candele (il sistema per collocare le candele si faceva scendendo il lampadario tramite un sistema di puleggia coperta da un velluto nero). Infine attraverso la porta in fondo si possono scorgere alcuni mobili della camera da letto accanto: una toletta in mogano con piano in marmo bianco statuario di Carrara, specchio oscillante e bronzi dorati, la psiche che era un grande specchio verticale incorniciato, sostenuto a metà da due perni laterali, che gli permettono di inclinarsi avanti e indietro, usato nell' Ottocento per camere da letto o per saloni da sartoria. Per ultimo la protagonista di questo dipinto è una piccola figura di donna vestita di verde con il capelli racchiusi in una cuffia di merletto che passa inavvertita per la grandissima cornice che è tutta la stanza; è quest'ultima la vera protagonista, l'ambiente qui è molto più importante della persona al contrario di tutti gli altri ritratti nella storia della pittura dove in primo piano ci sono i personaggi e lo sfondo è poco importante e sempre generico.

Bibliografia:

Napoli 1988, p. 108; Napoli 1997, scheda n. 17.58 (Patrizia Rosazza-Ferraris).



ULISSE GRIFFON

(Napoli prima metà del XIX sec.)

Damigella con arpa in un interno, 1833 dat.

olio su tela

Roma, Museo Mario Praz

Bibliografia

Abrate, D'amico 1992

Vincenzo Abrate ed Elvira D'amico, *Artificio e realtà*, catalogo della mostra 1992
Palermo

Alberici 1980

C. Alberici, *Il mobile veneto*, Milano 1980

Alessandrini 1997

Chiara Alessandrini, *Dai Dogi agli Imperatori. La Fine della Repubblica tra Storia e Mito*, catalogo della mostra, Milano 1997

Aschengreen Piacenti 1979

K. Aschengreen Piacenti, in *Curiosità di una reggia. Vicende della guardaroba di Palazzo Pitti*, catalogo della mostra, Firenze 1979

Barbantini 1923

N. Barbantini, *Il ritratto veneziano dell'Ottocento*, catalogo della mostra, Venezia 1923

Bemporad 1993

M. E. Bastianelli, in D. Liscia Bemporad (a cura di), *Argenti fiorentini dal XV al XIX secolo* Firenze 1993

Brosio 1962

V. Brosio, *Mobili italiani dell'Ottocento*, Milano 1962

Chiarugi 1994

S. Chiarugi, *Botteghe di mobili in Toscana 1780-1900*, Firenze 1994

Cirillo, Godi 1983

G. Cirillo, G. Godi, *Il mobile a Parma fra Barocco e Romanticismo 1600-1860*, Parma 1983

Colle 1988

E. Colle, *Ebanisti e mobili toscani dell'Ottocento* in M. P. Mannini (a cura di) *L'Artigianato del legno a Prato*, Prato 1988

Colle 1991

E. Colle, *Palazzo Pitti, Il quartiere d'inverno*, Firenze 1991

Colle 1992a

E. Colle, *I mobili di Palazzo Pitti. Il primo periodo lorenese 1737-1799*, Firenze 1992

Colle 1992b

E. Colle, in *Maria Luigia Donna e Sovrana. Una corte Europea a Parma 1815-1847*, catalogo della mostra, Parma 1992

Colle 1993

E. Colle, in M. Chiarini, S. Padovani (a cura di), *Gli appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Una reggia per tre dinastie: Medici, Lorena e Savoia tra Granducato e regno d'Italia*, Firenze 1993

Colle 1995

E. Colle, *“Dipingere coll’intarsiatura in legno”*: appunti sul mobile intarsiato lombardo, in ‘Rassegna di studi e notizie’, 1995

Colle 1998

E. Colle, *Il mobile Impero in Italia. Arredi e decorazioni d’interni dal 1800 al 1843*, Milano 1998

Colle 2000

E. Colle, *I mobili di Palazzo Pitti. Il secondo periodo lorenese 1800-1846. Il granducato di Toscana*, Firenze 2000

Colle 2001a

E. Colle, *L’arredo di Palazzo Reale* in E. Colle, F. Mazzocca (a cura di). *Il Palazzo Reale di Milano*, Milano 2001

Colle 2001b

E. Colle, in E. Colle, A. Griseri, R. Valeriani, *Bronzi decorativi in Italia. Bronzisti e fonditori italiani dal Seicento all’Ottocento*, Milano 2001

Colle 2002

E. Colle, in *Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, catalogo della mostra Milano 2002

Colle 2003

E. Colle, *Maria Luisa di Borbone e la Galleria dei Lavori in Pietre Dure di Firenze*, in ‘Decart’, 2003

Colle 2004

E. Colle, *Gli inventari delle corti. Le guardarobe reali in Italia dal XVI al XX secolo*, Firenze 2004

Colle 2004a

E. Colle, *Scagliole Granducali*, in 'Decart', 2004, n. 1

Colle 2004b

E. Colle, *Una coppia di sgabelli per il bagno di Maria Luisa a Palazzo Pitti*, in 'Decart', 2004, n. 2

Colle 2005a

E. Colle, *Il mobile di corte a Lucca (1805-1847)*, Lucca 2005

Colle 2005b

E. Colle, *Il mobile neoclassico in Italia: arredi e decorazioni d'interni dal 1775 al 1800*, Milano 2005

Colle, Mazzocca 2005

E. Colle, F. Mazzocca (a cura di), *Il trionfo dell'ornato - Giocondo Albertolli (1742-1839)*, Milano 2005

Colle 2007

E. Colle, *Il mobile dell'Ottocento in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1815 al 1900*, Milano 2007

Colle 2009

E. Colle, *Il mobile lucchese dal Cinquecento all'Ottocento*, Lucca 2009

Colle 2010

E. Colle, *I mobili di Palazzo Pitti. Il secondo periodo lorenese 1800-1846. I ducati di Luca, Parma e Modena*, Firenze 2010

Fusco 1985

Renato de Fusco, *Storia dell'arredamento*, Torino 1985

Gentile Ortona 1998

E. Gentile Ortona, *Arredi italiani a Teheran*, in *Antologia di Belle Arti*, 1998

Giusti 1979

A.M. Giusti, in U. Baldini, A. M. Giusti, A. Pampaloni Martelli, *La cappella dei Principi e le pietre dure a Firenze*, Milano 1979

Giusti 1984

M. A. Giusti, *Le residenze dei principi a Marlia*, in *Il Principato napoleonico dei Baciocchi (1805-1814). Riforma dello Stato e Società*, catalogo della mostra, Lucca 1984

González-Palacios 1969

A. González-Palacios, *Il mobile nei secoli*, Milano 1969

González-Palacios 1972

A. González-Palacios, *Note sugli arredi*, in S. Pinto (a cura di), *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana granducale*, Firenze, 1972

González-Palacios 1979

A. Gonzalez-Palacios, *Curiosità di una Reggia. Vicende della guardaroba di palazzo Pitti*, catalogo della mostra, Firenze 1979

González-Palacios 1984

A. González-Palacios, *Il tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco. Roma e il Regno delle Due Sicilie*, Milano 1984

González-Palacios 1986

A. González-Palacios, *Il tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e Barocco. Il Granducato di Toscana e gli Stati Settentrionali*, Milano 1986

González-Palacios 1993

A. González-Palacios, *Il Gusto dei Principi. Arte di corte del XVII e del XVIII secolo*, Milano 1993

González-Palacios 1995

A. González-Palacios, *Il patrimonio artistico del Quirinale. I mobili francesi*, Milano 1995

González-Palacios 1996

A. González-Palacios, *Il patrimonio artistico del Quirinale. I mobili italiani*, Milano 1996

González-Palacios 1996

A. González-Palacios, *Il mobile in Liguria*, Genova 1996

González-Palacios 1997

A. González-Palacios, *L'armadio delle meraviglie*, Milano 1997

Haskell 1971

F. Haskell, *Tiepolo and Grigolletti*, in "The Burlington Magazine", 1971

Hotz 1981

M. L. Hotz, *Arredamento dei Palazzi Ducali di Parma durante il governo di Maria Luigia d'Austria*, in *Le regge disperse*, catalogo della mostra, Colorno 1981

Listri 2005

Massimo Listri e Vittorio Sgarbi, *Le case dell'anima*, 2005 Roma

Livi Bacci 2008

L. Livi Bacci, *La cappella Demidoff*, in 'Decart', 2008, n. 9

Marconi 2009

E. Marconi, *Magnificenza e Progetto*, catalogo della mostra, Milano 2009

Morazzoni 1955

G. Morazzoni, *Il mobile neoclassico italiano*, Milano 1955

Morolli 2002

G. Morolli, *Percorsi nel Palazzo Pubblico di Lucca: tempi, forme, strutture*, Lucca 2002

Pigozzi 2001

Marinella Pigozzi, *L'insegnamento dell'architettura all'Accademia di Belle Arti*, Bologna 2001

Pigozzi 2004

Marinella Pigozzi, *I luoghi dell'abitare della classe senatoria bolognese fra Seicento e Settecento. I Marescotti e gli Aldrovandi*, Milano 2004

Pigozzi 2005

Marinella Pigozzi, *Fontanesi e gli interpreti reggiani della quadratura e della scenografia*, in *Un museo ritrovato. Il patrimonio dell'Istituto d'arte Chierici restituito alla città*, Reggio Emilia 2005

Pigozzi 2007a

Marinella Pigozzi, *La percezione e la rappresentazione dello spazio a Bologna e in Romagna nel Rinascimento fra teoria e prassi*, Bologna 2007

Pigozzi 2007b

Marinella Pigozzi, *Le capitali della festa. Italia centrale e meridionale*, Roma 2007

Pigozzi 2009

Marinella Pigozzi, *Da una tipologia all'altra. L'Italia diffusa e sacrificata*, in R. A. CIRIMONDO, *L'arte nell'arte. Il riuso architettonico di edifici storici*. Il Museo Greco di Orvieto, Bologna 2009

Pilo 1971

G. M. Pilo, *Michelangelo Grigolletti e il suo tempo*, catalogo della mostra, Pordenone 1971

Pinto 1982

S. Pinto, *La promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle riforme all'Unità*, in *Storia dell'Arte italiana*, Torino 1982

Praz 1974

M. Praz, *Gusto neoclassico*, Milano 1974

Praz 1971

M. Praz, *Scene di conversazione*, Roma 1971

Praz 1979

M. Praz, *La casa della vita*, Milano 1979

Praz 1981

M. Praz, *La filosofia dell'arredamento*, Milano 1981

Rosazza-Ferraris 2008

Patrizia Rosazza-Ferraris, *Museo Mario Praz, Inventario Topografico delle opere esposte*, Roma 2008

Spinosa, Di Mauro 1989

N. Spinosa, L. Di Mauro, *Vedute napoletane del Settecento*, Napoli 1989

Susinno, di Majo 1987

S. Susinno ed E. di Majo, *Le stanze della memoria*, Roma 1987

Susinno, 1991

S. Susinno, *La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, E. Castelnuovo (a cura di), Milano 1991

Susinno, 2000

S. Susinno, *From La Casa della Vita to the Museum Mario Praz*, in *Napoleonic Italy Historical, Literary & Artistic Perspectives*, E. A. Miller (a cura di), Glasgow 2000

Tomasi 1999

G. Tomasi, *I bronzi decorativi del mobile Impero in Toscana. Le tecniche e gli artisti*,
Firenze 1999

Vaccari 1992

Alberto Vincenzo Vaccari, *Dentro il Mobile*, Vicenza 1992

Worsdale 1977

D. Worsdale, *Jean-Baptiste Youf ebanista di Eloisa Baciocchi e di Maria Luisa di Borbone*, in 'Antichità Viva', 1977

Worsdale 1979

D. Worsdale in *Curiosità di una reggia. Vicende della guardaroba di Palazzo Pitti*,
catalogo della mostra, Firenze 1979