

RICCHE MINERE

2025
24



RICCHE MINERE

2025

24

SCRIPTA EDIZIONI

RICCHE MINERE

Rivista semestrale di storia dell'arte
Anno XII numero 24 - Dicembre 2025

Direzione e redazione

Cannaregio 5243
30121 Venezia
riccheminere@scriptasc.it | www.scriptasc.it

Rivista scientifica riconosciuta
dall'ANVUR di Classe A
per la Storia dell'arte (settore 10B1)

Direttore: GIUSEPPE PAVANELLO

Comitato scientifico

ADRIANO AMENDOLA *Università di Salerno* • ILARIA ANDREOLI *IHNA, Parigi* • IRINA ARTEMIEVA *Ermitage, Pietroburgo* • VICTORIA AVERY *The Fitzwilliam Museum, Cambridge* • NADIA BARRELLA *Università della Campania* • PETER BELL *Cincinnati Art Museum* • CLAUDIA BOLGIA *Università di Udine* • LUCIA CALZONA *Galleria Borghese, Roma* • ALBERTO CRAIEVICH *Fondazione Musei Civici, Venezia* • GIUSEPPE DARDANELLO *Università di Torino* • CLARIO DI FABIO *Università di Genova* • MIGUEL FALOMIR FAUS *Museo del Prado, Madrid* • GIOVANNI MARIA FARA *Università Ca' Foscari, Venezia* • FLAVIO FERGONZI *Scuola Normale Superiore, Pisa* • PETER FUHRING *Fondation Custodia, Parigi* • DAVIDE GASPAROTTO *J. Paul Getty Museum, Los Angeles* • MANUELA GIANANDREA *Sapienza Università di Roma* • FREDERICK ILCHMAN *Museum of Fine Arts, Boston* • CLAUDIA KRYZA-GERSCH *Staatliche Kunstsammlungen, Dresda* • DONATA LEVI *Università di Udine* • STÉPHANE LOIRE *Musée du Louvre, Parigi* • CRISTINA MARITANO *Fondazione Musei di Torino* • GIUSEPPE PAVANELLO *IVSLA, Venezia* • EMANUELE PELLEGRINI *IMT - School for Advanced Studies, Lucca* • SIMONE PIAZZA *Università Ca' Foscari, Venezia* • LOUISE RICE *New York University* • MASSIMILIANO ROSSI *Università del Salento* • MARCO RUFFINI *Sapienza Università di Roma* • SEBASTIAN SCHÜTZE *Universität Wien* • MICHELE TOMASI *Université de Lausanne* • ALESSANDRO VOLPE *Università di Bologna*

Elaborazioni fotografiche: GIOVANNI FELLE

I contributi (anche quelli su invito), che devono presentare originalità e qualità di risultati e di metodologie, vengono sottoposti al vaglio del Comitato Scientifico e dei Revisori anonimi (con doppia valutazione "cieca"). Indispensabile il requisito dell'esclusività per la stampa in *Ricche Minere*. I testi dovranno rispettare le norme redazionali della rivista ed essere consegnati in formato Word; le immagini a corredo in formato digitale, ad alta risoluzione e libere da diritti, con relative didascalie in specifico file. Saranno accettati anche testi in lingua francese e inglese. Indirizzare a: riccheminere@scriptasc.it
La pubblicazione della rivista si ispira al codice etico elaborato dal COPE. Best Practice Guidelines for Journals Editors.

Essays, including those by invitation, must show originality and quality in both outcomes and methodology. Essays are evaluated by the Scientific Committee and subject to "double blind" peer review. Publication in Ricche Minere requires exclusivity. Essays must respect editorial guidelines of the magazine and must be submitted in Word format. Accompanying pictures must be in digital format, in high resolution, free of any intellectual property rights and with corresponding captions sent separately.

*Essays can also be submitted in French and English.
All documents shall be submitted to: riccheminere@scriptasc.it
The publication of the magazine follows the ethical recommendations of COPE. Best Practice Guidelines for Journals Editors.*

Amministrazione e pubblicità

Scripta edizioni
viale Cristoforo Colombo 29, 37138 Verona
amministrazione@scriptasc.it
Autorizzazione del Tribunale di Verona
Registro stampa n. 2007 del 16 dicembre 2013
Direttore responsabile: Enzo Righetti

© 2025 Scripta edizioni
ISSN 2284-1717
ISBN 979-12-5654-075-4

Ogni numero

Italia: euro 34,00, compresa spedizione a mezzo Poste Italiane
Esteri: euro 34,00 + euro 10,00 contributo di spedizione

Abbonamento annuale (due numeri)

Italia: euro 60,00, compresa spedizione a mezzo Poste Italiane
Esteri, euro 60,00 + euro 20,00 contributo spedizione

Versamento a mezzo bonifico bancario:
BANCA PER IL TRENTINO ALTO ADIGE
IBAN: IT 59 S 08304 34350 000080056963
BIC: CCRTIT2T76A

Nella causale specificare "Rivista Ricche Minere" e inserire indirizzo di spedizione, completo di codice di avviamento postale, nome, cognome e codice fiscale/P.IVA per la fatturazione

Sommario

CONTRIBUTI

MARIA CRISTINA ROSSI

Tra vescovi e aristocrazia cittadina:
la cattedrale di Bari in età angioina
(1266-1309).....5

FERNANDO RIGON FORTE

Le *Stagioni* di Jacopo Bassano (II).
Meditazioni testamentarie nelle prime
redazioni dell'*Autunno* e dell'*Inverno*:
nuove fonti21

ISABELLA DI LIDDO

Sculpture lignee napoletane in Puglia
tra XVI e XVII secolo: Francesco
de Salepici e i *Misteri della Passione*
di Molfetta.....37

CHIARA LO GIUDICE

Novità su Jacopo Amigoni.....53

IANA SOKOLOVA

Il ritorno di una raccolta: il catalogo
ritrovato del Gabinetto di pittura
fiammingo-olandese venduto
da G.B. Bodissoni alla corte sabauda
nel 173769

LUCA BRIGNOLI

La collezione di Sándor Lederer
a Budapest. Riletture storico-critiche
e novità documentarie..... 109

SCHEGGE

GIOVANNI BORACCESI

La Puglia delle sorprese:
nuove oreficerie medievali..... 123

FRANCESCO CERETTI

Un orologio notturno di Lorenzo
De Ruggiero: orologiaio e collezionista
napoletano tra il marchese
del Carpio e Paolo De Matteis 139

GIUSEPPE NAPOLETANO

Per Giacomo Farelli: una *Leda e il cigno*,
altri dipinti inediti e poco noti..... 150

MARCO BOMBARDIERI

Un bozzetto, un disegno e una pala
d'altare: aggiornamenti al catalogo
di Francesco Lorenzi..... 159

ATTUALITÀ

I dipinti italiani nel *Musée Napoléon*

(GIUSEPPE PAVANELLO)..... 165

I dipinti italiani nel *Musée Napoléon*

Ci si è, in qualche misura, abituati, a pubblicazioni importanti su temi e ambiti di vario genere, anche volumi in serie; ma questo di Stéphane Loire è davvero unico. Anzitutto, perché curato da una sola persona: 760 pagine, con testi in corpo ridotto, su quattro colonne per pagina – e chi è del mestiere sa cosa significhi –, con 1140 schede di opere, tutte accompagnate da illustrazione, eccetto quelle, ma non tutte, ancora di ubicazione ignota.

C'è davvero da rimanere stupiti di tanto lavoro, e di lavoro ben fatto, un una professionalità esemplare, anche per i giovani studiosi. Di cosa stiamo discutendo? Ecco il titolo del volume: “*Les Peintures italiennes du Musée Napoléon (1810-1815)*”, con sottotitolo *Edition illustrée et commentée du volume I de l'Inventaire Napoléon*. Pubblicato da Musée du Louvre assieme a Édition Mare & Martin (Paris 2025)¹.

Abbiamo finalmente la completa rassegna dei dipinti italiani (e spagnoli) del *Musée Napoléon*, ma attendiamo l'edizione degli altri tre volumi dedicati alle scuole tedesca, fiamminga e olandese (il secondo), alla scuola francese (il terzo), mentre il quarto sarà incentrato ai dipinti inviati in deposito nei dipartimenti. Si è quindi in presenza di un lavoro colossale, di portata europea.

Musée Napoléon: proprio la straordinaria ricchezza di quell'insieme riunito al Louvre farà scrivere a un viaggiatore inglese, Francis William Blagdon, a Parigi nel 1803: ecco un museo che contiene “the choicest productions of art, and, of course, become the *centre* of study. Its magnificence and splendour speak to every eye, and are calculated to attract the attention of foreigners from the four quarters of the globe; while, as a source of improvement, it presents to students the finest models that the arts and sciences could assemble”. E continua: “In a philosophical point of view, such a Museum may be compared to a torch, whose light

will not only dispel the remnant of that bad taste which, for a century, has predominated in the arts dependent on design, but also serve to guide the future progress of the rising generation”².

Quella citazione chiude il saggio introduttivo al catalogo, lì messo – così, ci pare – anche quale ‘giustificazione’ dell'immane opera di spogliazione voluta dal Direttorio, quindi da Napoleone imperatore, e coordinata da Dominique-Vivant Denon. Non fu l'unico il nostro viaggiatore britannico, all'epoca, a rilevare che il *Musée Napoléon* era non solo un'impresa unica, mai prima tentata, ma che doveva rimanere intatto quale rassegna dell'arte d'Europa (Gran Bretagna esclusa, per ovvii motivi) e, al tempo stesso, scuola per le giovani generazioni. Dire che doveva essere stupefacente aggirarsi in quegli ambienti (collezioni archeologiche comprese) è dire poco, e la pittura italiana, qui interamente documentata, ne era il fulcro, tali e tanti, e di pressoché tutte le scuole della penisola, erano i capolavori lì riuniti. Era uno dei motivi addotti nel 1815, dopo Waterloo, per indurre i vincitori a non reclamare la restituzione delle opere d'arte per i loro paesi. Non per nulla, le nozze fra Napoleone I e Maria Luisa d'Asburgo-Lorena furono celebrate nel Salon Carré e il corteo nuziale sfilò nella Grande Galerie, tappezzata per lo più con dipinti prelevati dall'esercito francese a fine Settecento, a far da cornice all'evento del secolo, nell'unione dei due imperi, francese e austriaco patrocinata da Talleyrand. Una data: 17 luglio 1798. Corteo trionfale a Parigi con dipinti e sculture destinate al Museo, principalmente da Verona, Mantova, Venezia, Pesaro, Fano, Loreto e Roma, per celebrare quella che si definì “Festa delle Libertà e delle Arti”. Ma non bastò quanto era stato già preso. Denon fa un viaggio in Italia nel 1811-1813 alla ricerca di dipinti per ‘tappare’ buchi del museo, dei “Primitivi” in particolare: segno peraltro di notevole intelligenza critica, sempre all'interno dell'assunto del “Museo Universale”. I boc-



1. *Les Peintures italiennes du Musée Napoléon (1810-1815)*. Edition illustrée et commentée du volume I de l'Inventaire Napoléon, Paris 2025, copertina

Tableaux Napoléon, fédération, Pontine, Lombard, Milanais

| N° | Titre de l'œuvre | Description des objets | Origine | PREL | PREL | Contenance | Observations |
|----|------------------|-------------------------------|---------|--------------|--------------|------------|--------------|
| | | | | à l'Empereur | à l'Empereur | | |
| 1 | <i>Alcibiade</i> | <i>Le Mariage d'Alcibiade</i> | | | | | |
| 2 | <i>Alcibiade</i> | <i>Le Mariage d'Alcibiade</i> | | | | | |
| 3 | <i>Alcibiade</i> | <i>Le Mariage d'Alcibiade</i> | | | | | |
| 4 | <i>Alcibiade</i> | <i>Le Mariage d'Alcibiade</i> | | | | | |
| 5 | <i>Alcibiade</i> | <i>Le Mariage d'Alcibiade</i> | | | | | |
| 6 | <i>Alcibiade</i> | <i>Le Mariage d'Alcibiade</i> | | | | | |
| 7 | <i>Alcibiade</i> | <i>Le Mariage d'Alcibiade</i> | | | | | |
| 8 | <i>Alcibiade</i> | <i>Le Mariage d'Alcibiade</i> | | | | | |
| 9 | <i>Alcibiade</i> | <i>Le Mariage d'Alcibiade</i> | | | | | |
| 10 | <i>Alcibiade</i> | <i>Le Mariage d'Alcibiade</i> | | | | | |
| 11 | <i>Alcibiade</i> | <i>Le Mariage d'Alcibiade</i> | | | | | |
| 12 | <i>Alcibiade</i> | <i>Le Mariage d'Alcibiade</i> | | | | | |
| 13 | <i>Alcibiade</i> | <i>Le Mariage d'Alcibiade</i> | | | | | |
| 14 | <i>Alcibiade</i> | <i>Le Mariage d'Alcibiade</i> | | | | | |
| 15 | <i>Alcibiade</i> | <i>Le Mariage d'Alcibiade</i> | | | | | |
| 16 | <i>Alcibiade</i> | <i>Le Mariage d'Alcibiade</i> | | | | | |
| 17 | <i>Alcibiade</i> | <i>Le Mariage d'Alcibiade</i> | | | | | |
| 18 | <i>Alcibiade</i> | <i>Le Mariage d'Alcibiade</i> | | | | | |
| 19 | <i>Alcibiade</i> | <i>Le Mariage d'Alcibiade</i> | | | | | |
| 20 | <i>Alcibiade</i> | <i>Le Mariage d'Alcibiade</i> | | | | | |

2. Inventaire Napoléon consacré aux peintures de l'école italienne, primo foglio. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150162/16

coni prelibati furono le tavole di Beato Angelico (*l'Incoronazione della Vergine*, prelevata da Firenze), di Cimabue e di Giotto portate via da Pisa: erano nella chiesa del convento (soppresso) di San Francesco. Il nostro direttore era infaticabile: beni da Savona, Genova, dalle Marche, Foligno, Todi e Perugia, poi Milano, esaminando ben seimila opere. Un grande funzionario, senza dubbio, che non esitò a definire Antonio Canova – di cui pure era stato amico – “Emballeur” invece che “Ambassadeur” quando nel 1815 il grande scultore era a Parigi nella ‘missione’ di riportare a Roma quanto sottratto a fine

Settecento³. Per converso, anatema, per noi, al senatore Giovanni degli Alessandri, presidente dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, che doveva recuperare le opere d'arte del granducato di Toscana, e lasciò a Parigi quelle tre inarrivabili tavole splendenti d'oro: superficialmente giudicate di poco interesse. Ancora una prova, se fosse necessario, che conoscenza e salvaguardia sono le facce di una stessa medaglia.

Ma il discorso è più ampio e coinvolge altri Stati italiani: ritroviamo al Louvre, ad esempio, la tavola di Pier Francesco Sacchi con *I Dottori della Chiesa e i simboli degli Evangelisti*, da Genova, prelevata nel 1813 dalla sacrestia della chiesa di San Siro, determinando pure la scomposizione dell'assieme: predella scomparsa, lunetta con *Compianto sul Cristo morto* finita in collezione privata. Ed è grazie al presente volume che è possibile discernere casi come questo, e, al contempo, venire a conoscenza che Denon adduceva il motivo di quel ‘prelievo’: “tableau précieux pur le musée ne privera point la ville de Gènes qui possède du même maître un autre tableau placé à l'église de Santa Maria di Castello”. Perfetto, verrebbe da dire! Quell'opera non fu restituita, a differenza del *San Giorgio in lotta con il drago*, preso nel 1811 dalla chiesa della Santissima Annunziata di Levanto, dove è tornato nel 1815, ma con una nuova cornice, ‘neoclassica’, fatta fare nel museo. Chi comprende questi ‘meccanismi’ è bravo, vien da dire.

Tutte cose note e discusse tante volte, e non è il caso qui di riprendere un discorso approfondito sui ‘ritorni’ e su quanto, invece, lasciato, fra cui – e lo dico da veneziano studioso dell'arte veneta – le due tele di Paolo Veronese tolte dal Palazzo Ducale di Venezia e rimaste in Francia perché erano state portate nel castello di Versailles; e Canova, purtroppo, non ne era stato informato, come parimenti avvenne per tutto quanto non si trovava allora al Louvre. Più nota la vicenda delle *Nozze di Cana*, l'immensa tela (7 metri per 10) prelevata dal monastero di San

Giorgio Maggiore, scambiata nel 1815 con la *Cena in casa di Simone* di Charles Le Brun, da qualche anno fatta uscire dai depositi delle Gallerie dell'Accademia di Venezia⁴.

In conclusione a tutta la vicenda, dal nostro volume sappiamo che furono 515 su 1140 i dipinti 'italiani' restituiti. Fu solo grazie al ritorno sul trono di Napoleone nei Cento Giorni che ciò poté avvenire, dal momento che nel 1814, dopo la disfatta di Lipsia e il rientro dall'esilio di Luigi XVIII, pressoché nulla si mosse, e lo stesso 'restaurato' re Borbone, trovandosi tutta quella grazia di Dio nel palazzo del Louvre, se ne proclamò indiscusso proprietario. È il motivo per cui il cardinale Ercole Consalvi, segretario di Stato di Pio VII, comandò a Canova di recarsi lui nella capitale del ristabilito Regno, nella difficilissima impresa volta al recupero delle opere d'arte dello Stato della Chiesa.

E si discusse, all'epoca, sul destino di quanto veniva portato via dal Louvre e si accampò, per ostacolare quell'operazione, il fatto che negli edifici d'origine se ne sarebbe oscurata la fama, con danno delle conoscenze. Perciò Canova volle istituita a Roma la Pinacoteca Vaticana: vi fu collocata anche la cimasa della pala di Pesaro, di Giovanni Bellini, raffigurante *Cristo morto con la Maddalena, Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo* – prelevata nel 1797 e restituita nel 1815 –, smembrando definitivamente quell'incomparabile assieme, nonché tanti altri dipinti già nelle chiese romane, fra cui la *Sepoltura di Cristo* di Caravaggio; e ci riesce difficile capire il criterio seguito in quell'occasione, dal momento che quella pala era ben visibile sul suo altare nella Chiesa Nuova. L'ambiguità di quei riposizionamenti si nota anche a Venezia, per fare un altro esempio, dove non fu invocata la raccomandazione di Leopoldo Cicognara, presidente dell'Accademia di Belle Arti, di ricollocare nelle chiese d'origine le opere recuperate, e lo stesso Cicognara non seguì sempre quel dettato, facendo prelevare, ad esempio, dalla basilica dei Frari l'*Assunta* di Tiziano per le neonate Gallerie dell'Accademia.



In Pinacoteca Vaticana furono portati, fra l'altro, i dipinti 'romani' di Raffaello, a partire dalla *Trasfigurazione*, una delle opere che assieme all'*Apollo del Belvedere*, sarebbe bastata al grande scultore – secondo sue parole – per dare un risultato, per quanto minimo, alla sua missione⁵.

E quel grandioso dipinto troneggia nell'acquello di Benjamin Zix con il *Corteo nuziale di Napoleone e di Maria Luisa nella Grande Galerie* (Parigi, Musée du Louvre), significativamente riprodotto nella copertina del nostro volume (fig. 3). Gli sono accostati la *Pala di Foligno* e altri lavori, a costituire un insieme

3. Benjamin Zix, *Corteo nuziale di Napoleone I e Maria Luisa d'Asburgo-Lorena nella Grande Galerie*, particolare. Parigi, Musée du Louvre

unico, che Maria Cosway immortalò assieme a Julius Griffiths per il volume *Galerie du Louvre, représentée par des gravures...*, uscito a Parigi nel 1802. In una pagina sono riuniti, intorno alla *Trasfigurazione*, altri dipinti di Perugino e di Raffaello nonché *La Belle Jardinière* e il *Ritratto di Baldassare Castiglione*, a unire opere sottratte e opere delle collezioni reali: ecco l'unicità del Musée Napoléon proclamata da Denon (fig. 4).

Ci si impegnò parecchio per riavere i quadri del grande urbinato, a differenza di quanto avvenne per Perugino, di cui poco tornò nelle sedi d'origine. Per fare un solo esempio, il suo *Sposalizio della Vergine*, che si trovava in un luogo periferico, a Caen, dove tuttora si conserva.

In conclusione, la storia del Louvre è anche la storia del Musée Napoléon e delle vicende europee fra antico e nuovo regime, nelle quali, al pari quanto era avvenuto nell'antica Roma nei confronti della Grecia conquistata, le opere d'arte diventano parte delle guerre e dei trattati di pace. Lo scopo era di fare della 'nuova' Francia lo stato leader in Europa, anche nell'ambito culturale.

La nostra 'divagazione' è stata quindi necessaria per capire cosa fu il Musée Napoleon, la sua creazione e cosa è stata la sua 'riduzione' nel 1815: e proprio quanto trasportato dagli Stati d'Italia ebbe la sorte di rimanere a Parigi in misura maggiore rispetto agli altri Stati europei.

E veniamo alla struttura del volume. Sono stati identificati e localizzati tutti i dipinti delle scuole d'Italia – termine più esatto, a nostro modo di vedere, in luogo di "dipinti italiani" –, si sono specificate le diverse provenienze, e a quale data; i luoghi esposizione (Louvre o altrove) e per quanto tempo, destinazioni delle opere dopo che hanno lasciato la Francia, le varie attribuzioni, come sono state valutati quei dipinti fra il 1793 e il 1815. Impossibile dar conto di quanto esaminato nel volume, o anche solo di buona parte, tali sono i materiali analizzati e discussi: ogni scheda impressiona per rigore e quantità dei

dati, sia in relazione a dipinti importanti sia per quelli 'minori', trattati alla stessa stregua. Scorrendo le pagine, si colgono alcune predilezioni, anche degli stessi *Commissaires pour la recherche des objets de Science et d'Art*: per la scuola emiliana o per la scuola umbra. Si sa della quantità di opere di Perugino rimosse dagli edifici religiosi, 'colpa' dell'alta valutazione critica del maestro di Raffaello in quegli anni. Al contrario, il pressoché ignoto Lorenzo Lotto non fu degnato di uno sguardo sia quando venne stipulato il Trattato di Tolentino (febbraio 1797), sia da Denon nel viaggio che si è menzionato⁶. Così, possiamo ancor oggi avere l'emozione di rinvenire le sue pale nelle chiese per cui furono create.

Ogni sfaccettatura è stata oggetto di approfondimenti, sicché ora possiamo avere un panorama completo, anche nelle proporzioni fra provenienze e destinazioni finali: il trenta per cento dalle collezioni reali, altrettanto dalle requisizioni fatte in Francia (chiese, conventi e monasteri soppressi, confische fatte ad aristocratici emigrati, Accademia di Belle Arti), quaranta per cento dalle requisizioni dagli eserciti francesi in Fiandre, Paesi Bassi, Italia, paesi tedeschi, Sacro Romano Impero, Spagna. E quale esito, alla fine, di tutto? Il trenta per cento rimasto nel Louvre, altro trenta per cento restituito ai paesi d'origine, la stessa quota di opere in depositi esterni, per lo più in musei francesi; un piccolo, ma non infimo numero, infine, disperso.

Parliamo ancora della struttura del volume. E diamo uno sguardo anche agli "Annexes" alla fine: "Index des lieux de conservation", Francia, Europa, persino Canada; quindi "Provenance des oeuvres", dalle collezioni reali e altre raccolte di Francia, poi Germania, Spagna, Italia, Paesi Bassi; e poi l'utilissimo "Index des changements d'attribution"; l'"Index des tableaux restitués" con indicazione delle opere e dei relativi luoghi; "Estimations des oeuvres dans l'*Inventaire Napoleon*": il dipinto più caro, e non poteva essere altrimenti, la *Trasfigurazione* di Raffa-



4. Julius Griffiths, *Galerie du Louvre, représentée par des gravures à l'eau-forte exécutées par Mme Maria Cosway, avec une description historique et critique de chaque tableau qui compose cette superbe collection...* Parigi, Bibliothèque nationale de France. Réserve des livres rares, V 291

ello, valutata un milione e mezzo di franchi, al pari dell'*Apollo del Belvedere* e del *Laocoonte*. Seguono, a un milione di franchi, *La Madonna di san Girolamo* di Correggio e *Le nozze di Cana* di Veronese. Moltissimi i dipinti valutati cifre modeste, anche un franco o zero, e, alla fine, tantissime opere, anche di scuola

spagnola, "Sans estimation": compresi capolavori come l'*Allegoria delle Virtù* e del *Vizio* di Correggio. E, dopo la bibliografia – e sorprende non poco la rassegna delle 'voci' "Notice" (ben 23), la più parte pubblicate fra Sette e Ottocento, a dar conto di quante novità stavano susseguendosi allora a Parigi

nei fatti d'arte e della necessità di darne conto in testi a stampa, in forma come di critica militante; quindi l'"Index général" (nomi e luoghi insieme).

Tornando alle schede, basterà dare un'occhiata alla *Trasfigurazione* o alla *Santa Cecilia* di Raffaello. Nell'"entrée triomphale des objets de science et d'arte recuillis en Italie" del 27-28 luglio 1798, addirittura un vessillo accompagnava la *Trasfigurazione*: "Artistes accourez! Vos maîtres sont ici". Astutamente, ricordando che la pala era prevista per la cattedrale di Narbonne, di cui era vescovo il cardinale Giulio de' Medici, committente dell'opera, la si salutò come finalmente giunta "Sur les Ailes de la victoire, à sa première destination". Denon non esitò a scrivere: "Rome ne put se détacher du dernier ouvrage de Raphaël et trois siècles avaient passé sur les réclamations de la France, lorsque les victoires de Bonaparte firent la conquête de ce tableau et le ramenèrent à sa première destination" ("Moniteur universel", 3 gennaio 1803).

Quanto ci si tenesse pure alla *Santa Cecilia*, lo attesta un passo della lettera dello stesso generale Buonaparte da Bologna, del 21 giugno 1796, al Direttorio, presso il quale voleva accreditarsi per fare carriera anche in ambito politico: "le citoyen Barthélémy s'occupe dans ce moment-ci à choisir les tableaux de Bologne. Il compte de prendre une cinquantaine parmi lesquels se trouve la *Sainte Cécile*, qu'on dit être le chef-d'œuvre de Raphaël". Si sa che furono prelevati anche dipinti di scarso valore, suscitando sconcerto a Parigi.

Rovesciando il discorso, sarebbe stato meglio rimanesse al Louvre la pala di Tiziano della basilica veneziana dei Santi Giovanni e Paolo raffigurante *L'uccisione di san Pietro martire*, trasferita a Parigi e restituita nel 1815, dal

momento che venne distrutta da un incendio nel 1867.

Non manca un cenno sulla scuola spagnola, e su opere già in collezioni spagnole come il *Ritratto di Diego Mexia Felipez de Guzman y Davila* di Van Dyck che ha avuto la sorte di finire a Tokyo (National Museum of Western Art), il doppio ritratto dei coniugi 'barbuti' o *Il sogno di Giacobbe* di Jusepe de Ribera, o, ancora, i dipinti di Zurbaran⁷.

Per concludere lo sguardo sulle schede, si rimane anche sorpresi da taluni 'incontri'. Solo un caso: l'*Autoritratto* di Giorgione, da Brunswick, prelevato nel 1806, restituito già nel 1814 con la prima spedizione delle opere, pretesa subito dal re di Prussia quand'era a Parigi dopo la battaglia di Lipsia: un anno prima, dunque, della grande vicenda.

Scorrendo i testi, ci catturano relazioni (su restauri, eccetera) e commenti coevi alla collocazione dei dipinti nel museo, ma anche nel palazzo delle Tuileries: ecco una sezione che si potrebbe definire specificamente relativa alla storia dell'arte, che viene a completare il tutto. E uno degli aspetti che scandiscono lo scorrere delle pagine è il dialogo serrato fra dipinti 'francesi', già nelle collezioni reali e in altre raccolte, e i dipinti 'prelevati', poi restituiti o rimasti in Francia, sicché la lettura procede a scatti, suscitando continue curiosità.

Quanta mole di lavoro! Era dunque il momento di mettere le cose scientificamente, in senso pieno, a posto; e Stéphane Loire, con spirito di abnegazione e grandi competenze lo ha fatto: il risultato è eccellente, e gli siamo grati per le sue fatiche. Sono previsti ulteriori sviluppi in tale ambito, e speriamo vivamente che ciò possa avvenire presto.

Giuseppe Pavanello
IVSLA, Venezia
riccheminere@scriptasc.it

NOTE

¹ L'iniziativa di pubblicare i diciassette volumi dell'*Inventaire Napoléon* si avviò, quale ambizioso progetto, nel momento di preparazione della mostra dedicata a *Dominique-Vivant Denon* (1999-2000), su spinta dell'allora direttore del Musée du Louvre, Pierre Rosenberg. Era stato finora pubblicato il volume sulle "Antichità" (2004).

² F.W. Blagdon, *Paris as it was and as it is; or A Sketch of the French Capital, illustrative of the Revolution, with effects to Sciences, Literature, Arts, Religion, Education, Manners and Amusements...* vol. V, London 1803, pp. 183-184. Non si può non rilevare anche la condanna dell'arte del Settecento francese, giudicata di cattivo gusto, proprio quell'arte che tanto si era imposta in Europa.

³ Si è avuta occasione di puntualizzare quella vicenda in relazione alla figura di Canova nei cataloghi delle mostre dedicate all'artista, allestite a Roma e a Bassano del Grappa (*Canova a Parigi, 1815: il recupero delle opere sottratte agli Stati d'Italia*, in *Canova eterna bellezza*, catalogo della mostra (Roma, Museo di Roma, Palazzo Brascchi) a cura di G. Pavanello, Cinisello Balsamo 2019, pp. 126-131; *Parigi 1815: Canova "commisario" per il recupero delle opere d'arte*, in *Io, Canova genio europeo*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico) a cura di M. Guderzo, B. Guidi, G. Pavanello, Cinisello Balsamo 2022, pp. 207-215). Si rinvia, inoltre, al recente studio di Paolo Mariuz, *Antonio Canova ambasciatore: "abile in trattare come in scolpire"*, in *Il genio universale di Canova*, Genova 2023, pp. 66-78, con pubblicazione del documento autografo dello scultore relativo al "Recupero degli oggetti d'arte a Parigi". Allo studioso si deve anche la pubblicazione di una singolare lettera (11 aprile 1824) di Louis-Philippe d'Orléans a Leopoldo Cicognara, che aveva chiesto a Luigi XVIII di dare un con-

tributo pecuniario per l'erezione del *Monumento a Canova* nella chiesa veneziana dei Frari. Ecco il brano che ci interessa, di insolita 'durezza' per una risposta di un membro della corte, che annuncia il diniego del sovrano: "malheureusement il est notoire qu'en 1815 Canova a quitté son ciseau pour venir à Paris, se charger de la dévastation du Musée dont la France déplore la perte, et dont les amis des beaux-arts de tous les pays, doivent, selon moi regretter la dissémination. Cette triste page de son histoire interdit à tout Français d'ajouter son nom à la liste de ceux qui lui élèvent un monument" (*Giambattista Sartori Canova, Leopoldo Cicognara. Epistolario (1822-1833)*, a cura di Paolo Mariuz, Bassano del Grappa 2024, p. 118). "Dévastation" e "Dissémination", dunque, sono le parole chiave scritte dal futuro re di Francia: e questo si può considerare come il sigillo, da parte francese, sull'intera vicenda. Nella vasta bibliografia relativa alla nostra questione, si segnala, per l'accurato spoglio archivistico: V. Gabbrielli, *Patrimoni contesi. Gli Stati italiani e il recupero delle opere d'arte trafugate in Francia. Storia e fonti (1814-1818)*, Firenze 2009. Quindi, di recente *Il museo universale: dal sogno di Napoleone a Canova*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale) a cura di V. Curzi, C. Brook, C. Parisi Presicce, Milano 2016 (con ampia bibliografia). Si possono inoltre richiamare, sull'argomento, più in generale, studi di carattere giurisprudenziale, come quelli del professor Erik Jayme, fra cui: *Zwischen Klassizismus und Romantik. Antonio Canova und die Kunstsanschauungen der Goethezeit*, in "Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts", pp. 190-220; *Antonio Canova, la Repubblica delle Arti ed il diritto internazionale*, «Rivista di diritto internazionale», vol. LXXV, fasc. 4, 1992, pp. 889-902; *La Repubblica delle Arti ed il suo impatto sul diritto internazionale: note sul pensiero di Antonio Canova*, in *Oltre il Diritto*, a cura di M. Costanza, Padova 1994, pp. 113-135.

⁴ Per 'sanare' in qualche modo quella perdita, sulla parete di fondo del refettorio del monastero benedettino è stata collocata in anni recenti una copia fedele della tela di Paolo Veronese: cfr. *Il miracolo di Cana. L'originalità della ri-produzione. Storia e riproposizione delle Nozze di Cana di Paolo Veronese per il refettorio palladiano di San Giorgio Maggiore*, a cura di G. Pavanello, Caselle di Sommacampagna 2007.

⁵ Lettera ad Antonio D'Este a Canova: "Amico, mi sento male, anzi dubito cadere malato. Nulla ancora ho ottenuto e forse non l'otterrò: mi fa tanto male il prevedere che dovrò tornare in Roma con le mani vuote, che se voi mi scrivete che tutto il mio studio è andato a fuoco, e nulla mi è rimasto per la mia sussistenza, di niente mi rammaricherei, in confronto a quanto mi duole di non vedere un raggio di luce che mi consoli: ed intanto soffro pene di morte: almeno potessi ritornare in Roma con l'Apollo e la Trasfigurazione! questi due oggetti soli salverebbero in parte l'onore mio" (A. D'Este, *Memorie di Antonio Canova...*, Firenze 1864, pp. 203-204).

⁶ Si è avuta occasione di affrontare queste e altre problematiche nella recensione al volume *Opere d'arte prese in Italia nel corso della Campagna napoleonica 1796-1814 e riprese da Antonio Canova nel 1815*, a cura di Andrea Emiliani e Michel Lacroix (Faenza 2018), apparsa in "Ricche Minere", 12, 2018, pp. 118-129.

⁷ Un episodio curioso: non giunse a Parigi *L'acquaiolo di Siviglia* di Velázquez, parte di una spedizione di dipinti messa in atto da Giuseppe Bonaparte, il nuovo re di Spagna, in direzione della Francia. Nel 1813, l'esercito guidato dal duca di Wellington sconfisse i francesi nella battaglia di Vitoria e, durante la ritirata, il dipinto fu preso dalle truppe inglesi, quindi donato al duca dal re di Spagna Ferdinando VII: infine, collocato nella residenza londinese di Apsley House.

ISBN: 979-12-5654-075-4



9 791256 540754

€ 29,00