

CHRYSA DAMIANAKI ROMANO

IL RITRATTO DI VINCENZO MONTI ESEGUITO
DA ANDREA APPIANI*

Andrea Appiani, *Vincenzo Monti*. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna (Inv. 1322); olio su tela, 74×53 cm. Provenienza: conte Giuseppe Manzoni Ansidei, 1908.

Cesare Cantù, nel suo *Romanzo autobiografico*, descrive con parole significative la fisionomia del poeta, ormai vecchio e malato, che si lasciava sulla sedia a rotelle¹. Nonostante la paralisi che lo aveva colpito fin dall'aprile del 1826, Monti si presenta al giovane Cantù come «un bel vecchio» dalla «fisionomia omerica»², impressionandolo particolarmente per l'intensità dello sguardo («con quegli occhi vivissimi», precisa Cantù)³ e per la solennità del viso. La maestà del volto, infatti, e la forza dello sguardo sono gli elementi che più caratterizzano il ritratto di Andrea Appiani (tav. 1), oggetto di questa lettura. Lo stesso Monti, del resto, seppe evidenziare questi aspetti rilevanti del suo ritratto (e cioè la bocca che tace e gli occhi che esprimono l'intensità della psiche) in un noto epigramma:

«Chi è questi?» – «Monti» – «Chi lo pinse?» – «Appiani».
– «Vedi quanta il pannel vita dispensa?» –
«Il veggo. Or di', perché non parla?» – «Ei pensa»⁴.

L'importanza dei suoi lineamenti, unitamente alla grande capacità oratoria, impressionarono altri illustri contemporanei a tal punto che Stendhal, dopo avere incontrato Monti in casa Di Breme nel 1816, lo definì perentorio-

* Saggio letto ad Alfonsine il 27 marzo 1999 in occasione del Convegno di Studi «Vincenzo Monti fra Roma e Milano».

1. Cfr. C. CANTÙ, *Romanzo autobiografico*, a cura di A. Bozzoli, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, pp. 251-58.

2. Ivi, pp. 251, 253.

3. Ivi, p. 253.

4. Cfr. V. MONTI, *Poesie*, a cura di G. Bezzola, Torino, Utet, 1974, p. 666.



riamente «le plus grand poète vivant», la reincarnazione di Dante nell'Ottocento; non senza elogiare la bellezza del suo corpo (quello di un uomo allora quasi sessantenne), chiamando a testimonianza proprio il ritratto di Appiani, che Stendhal dichiara «chef-d'oeuvre»⁵. Non soltanto Stendhal, ma anche altri poeti e scrittori stranieri che passarono per casa Di Breme, come Byron e Hobhouse, riferirono che la «superiorità» e il «genio poetico» di Monti si riflettevano particolarmente nei suoi tratti fisiognomici e nel suo comportamento⁶.

L'immagine di Monti, bello e facondo, che aveva fatto esclamare Byron (o, secondo altri, Hobhouse): «He knows not how he is a poet»⁷, viene ampiamente superata dalla suggestiva rappresentazione di Appiani, dove il poeta è raffigurato in una posa meditativa, con gli occhi rivolti in alto, a rispecchiare l'intensità del suo pensiero. E si potrà quindi comprendere meglio il significato dell'epigramma sopra citato, dove Monti richiama esplicitamente l'attenzione del lettore sul fatto che nel ritratto egli è intento non a parlare, ma a riflettere. Del resto, è assai probabile che l'atteggiamento pensieroso di Monti sia stato suggerito ad Appiani proprio dallo stesso poeta, desideroso di offrire allo spettatore l'immagine di sé più verisimile e soprattutto più rispondente alla sua identità poetica. Atteggiamento – questo di Monti – che troverà riscontro nella sua successiva preoccupazione di ordinare copie del suo ritratto, da lui stesso evidentemente considerato assai riuscito, al fine di diffondere la sua immagine in Italia e all'estero, tra parenti e amici fidati.

Nel dipinto di Appiani Monti è raffigurato a mezza figura, seduto, con la testa leggermente rivolta alla sua sinistra e con le mani giunte, appoggiandosi sopra tre libri posti su un tavolo, che alludono alla sua professione letteraria. L'età è matura, probabilmente attorno ai cinquant'anni, quando si era ormai stabilito a Milano, all'inizio cioè dei suoi successi mondani, il che confermerebbe la proposta della mia datazione del ritratto al 1803-1804;

5. Cfr. STENDHAL, *Voyages en Italie*, textes établis, présentés et annotés par V. Del Litto, Paris, Gallimard, 1973, p. 326: «[...] Je rencontre... Monti, le plus grand poète vivant... Monti est encore un fort bel homme de cinquante-cinq ans [sic]. Il a la bonté de me faire voir son portrait, chef-d'oeuvre d'André Appiani. Monti est le Dante ressuscité au XVIII^e siècle. Comme le Dante, il s'est formé en étudiant Virgile...». Il passo è ripreso e commentato da G. BARBARISI, *Stendhal, Monti, Foscolo*, in *Stendhal e Milano*, Firenze, Olschki, 1982, pp. 109-10.

6. È il caso, ad es., del diario di Hobhouse, cit. da BARBARISI, op. cit., p. 110.

7. Ivi, p. 110.



sulla base sia della testimonianza – mai prima d’ora considerata – di Giovanni Rosini (che nel febbraio del 1807 indirizza a Monti una lettera in cui dice che «nel 1804 vidi il vostro [ritratto] da Appiani, che amo di avere e scriverò a Bossi perché me lo disegni... mi parve bellissimo»)⁸, sia dall’attestazione del primo biografo di Appiani, Francesco Reina, il quale dichiara esplicitamente che Andrea «fece nel 1803 molti ritratti... quello del Gen.^e Trivulzio Ministro della Guerra, quello del Poeta Monti, dello scultore Canova...»⁹. E comunque il ritratto – così come oggi lo vediamo – non venne ultimato prima della fine del 1805, perché in quello scorcio d’anno (novembre) Monti fu insignito dell’ordine della Legion d’Onore, decorazione che appare mal dipinta e in bella vista sul petto del poeta¹⁰. Pertanto, alla luce di queste nuove considerazioni andrà respinta l’ipotesi di Bertoldi (1928), che faceva risalire il dipinto al 1808 (fondandosi sulla lettera dello stesso Monti del 9 novembre 1809, con la quale il poeta di Alfonsine ordinava a Francesco Rosaspina incisioni del ritratto di Appiani), e che identificava erroneamente nel nastro che decorava il petto del poeta due onorificenze («cavalierato della Corona di ferro e della Legion d’onore») anziché una («Legion d’onore»)¹¹. Anche se occorre segnalare la proposta di

8. Cfr. V. MONTI, *Epistolario*, raccolto ordinato e annotato da A. Bertoldi, vol. III (1806-1811), Firenze, Le Monnier, 1928, p. 106.

9. Cfr. G.L. MELLINI, *Dalle carte di Francesco Reina per la biografia di Andrea Appiani*, in «Labyrinthos», VI, 10, 1986, pp. 103-27, a p. 107.

10. L’ordine della Legion d’Onore venne istituito da Napoleone nel 1802; la decorazione, applicata su nastro rosso, era formata da una stella a cinque raggi doppi e dall’Aquila imperiale, con all’interno le scritte: «Napoléon empereur des Français», «Honneur et patrie». Nel dipinto di Appiani il nastro è dispiegato per far mostra completa della decorazione, che lo stesso Monti, il 28 nov. 1805, annunciò al fratello Cesare di avere ricevuto direttamente dal Viceré d’Italia, Eugenio de Beauharnais (1781-1824): «[...] Il Vice-Re mi ha chiamato a Monza la scorsa domenica [24 nov.], mi ha conferita in nome di Sua Maestà [Napoleone] e messa sul petto la Croce della Legion d’onore» (cfr. MONTI, *Epistolario*, cit., vol. II (1797-1805), pp. 464-65; ma cfr. pure Ivi, pp. 458, 460, 469).

11. Ivi, vol. III, p. 302. L’ipotesi di Bertoldi è superata, senza giustificazione, in S. PINTO-G. PIANTONI, *Galleria Nazionale d’Arte Moderna*, Torino, SACS, 1997, p. 23 (ma cfr. pure A. COLASANTI, *La Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma. Catalogo*, Milano-Roma, Bestetti e Tumminelli, s. d. [ma 1923], pp. 7-8), dove si allude al 1809; mentre nel cat. della mostra *Vincenzo Monti a Roma* (Roma, Pal. Braschi, mar.-apr. 1955, a cura di C. Pietrangeli e G. Incisa Della Rocchetta, con un saggio di P.P. Trompeo, Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1955, p. 36) si afferma, senza alcuna prova, che il ritratto è stato «eseguito a Milano tra il 1805 e il 1810».



Alessandra Zanchi (1995), che riconduce il ritratto di Monti al 1803, utilizzando però la fonte di Reina¹².

Nelle sue memorie non ancora pienamente utilizzate, Francesco Reina (m. 1825), biografo contemporaneo di Appiani, individua le caratteristiche pittoriche dell'artista milanese con notevole acribia: «L'Appiani è singolare nelle mosse, nella posiz.^e delle mani, nell'arie delle teste tutte vere ed aggraziate»¹³. Peculiarità che sono sicuramente frutto dei suoi lunghi e ripetuti studi dell'arte rinascimentale e dei pittori manieristi emiliani (Correggio, Domenichino, Guercino). La bravura nel disegno, sicuramente acquistata con lo studio delle opere di Raffaello, la grazia delle sue figure mosse (come ad es. nell'*Apoteosi di Napoleone* [1808, già nel Palazzo Reale di Milano e ora nella Villa Carlotta di Tremezzo, Como] (tav. 2) – che può riportare a Correggio (si veda per es. l'affresco dell'*Assunzione della Vergine* [1527-1528] nella cupola del Duomo di Parma) (tav. 3) –, il suo rigore compositivo, come appare nei *Fasti* (1803-1808)¹⁴ e che potrebbe rinviare a Luini, uno dei suoi primi maestri (secondo Reina)¹⁵, sono tutti aspetti significativi della sua arte. Ma il suo successo nell'ambito del linguaggio neoclassico – aspetto che ancora oggi gli vale il titolo di grande pittore del primo Ottocento – è legato soprattutto all'abilità di ritrattista.

Gli elementi che garantiscono la qualità dei suoi numerosi ritratti risiedono nelle forme del disegno e nell'acutezza della penetrazione psicologica dei personaggi raffigurati. Ereditando la grazia da Raffaello e da Correggio, Appiani trova il suo migliore insegnante proprio in Raffaello (che aveva abbondantemente studiato a Roma, in Vaticano e nella Farnesina)¹⁶. Ottimo disegnatore¹⁷, Andrea – come afferma l'amico Reina – «era eccellente anche nell'imitare»¹⁸ e si era poi perfezionato nell'arte del disegno attraverso gli

12. Cfr. A. ZANCHI, *Andrea Appiani*, Bologna, Clueb, 1995, p. 55.

13. Cfr. MELLINI, art. cit., p. 108.

14. Cfr. i seguenti cataloghi delle mostre dedicate ai *Fasti: Mito e storia nei «Fasti di Napoleone» di Andrea Appiani. La traduzione grafica di un ciclo pittorico scomparso*, Roma, Museo Napoleonico, 15 febb.-15 magg. 1986, Roma, De Luca, 1986; *I «Fasti di Napoleone» di Andrea Appiani*, Castello della Rancia (Tolentino), 24 apr.-29 giu. 1997, Testi di E. Bairati, M. Pivetta, N. Raponi, Vicenza, Neri Pozza, 1997.

15. Cfr. MELLINI, art. cit., p. 109.

16. Ivi, p. 117.

17. Sull'Appiani disegnatore cfr. ora il cat. della mostra *Andrea Appiani 1754-1817. Disegni e Cartoni*, magg.-giu. 1975, Milano, Compagnia del Disegno, 1975.

18. Cfr. MELLINI, art. cit., p. 111. Sulla perizia di Appiani come imitatore dei grandi pittori



studi di anatomia fatti a Milano con lo scultore Gaetano Monti¹⁹.

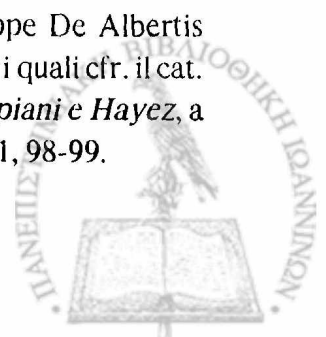
L'esplosione delle grandi doti di Appiani (specie come ritrattista) avvenne in occasione della discesa dei Francesi a Milano, quando egli giunse in contatto con il neoclassicismo francese di Antoine-Jean Gros (1771-1835), esponente di spicco (insieme con David, di cui era stato allievo) della pittura francese a carattere eroico-storica. Il suo *Napoleone ad Arcole* (Parigi, Louvre), realizzato proprio a Milano nel 1796 (tav. 4), venne considerato il più brillante ritratto di Napoleone di quel periodo, e fu famoso al punto che Giuseppe Longhi ne trasse nel 1798 l'incisione che lo diffuse ovunque (ora conservata presso il Museo Napoleonico di Roma). Il ritratto e l'incisione rivoluzionarono la ritrattistica di quegli anni, perché il dipinto di Gros rivelava una grande introspezione psicologica del personaggio, condotta con grande sottigliezza figurativa (a cui si aggiungeva, naturalmente, il forte impulso libertario che scaturiva dal dipinto). Su questi importanti elementi si basa il celebre ritratto di *Napoleone Primo Console*, che Appiani eseguì nel 1803 (ora a Bellagio, Villa Melzi, Collezione Gallarati Scotti) (tav. 5), il quale, inaugurando il neoclassicismo di marca napoleonica²⁰, ci riporta, per la tipologia e per il clima ideologico dell'epoca, al ritratto di Monti.

Ritratto chiaramente di stile neoclassico e certamente uno dei capolavori della ritrattistica neoclassica italiana. Le forme chiare e misurate, il disegno nitido, la idealizzazione della fisionomia, appositamente ricreata da Appiani per richiamare la spiritualità del poeta, costituiscono gli elementi cardini di un linguaggio artistico solenne che rende pienamente conto dell'ispirazione neoclassica di Monti e del suo patrimonio intellettuale. Tutto questo confer-

del Rinascimento e del Manierismo (va peraltro ricordata la sua giovanile attività di contraffattore di disegni celebri, durante il suo soggiorno fiorentino come scenografo del pittore e impresario teatrale Domenico Chelli [1782-1785]) si veda la testimonianza di Reina in MELLINI, art. cit., p. 112, riportata anche da ZANCHI, op. cit., p. 28; cfr. pure A. OTTINO DELLA CHIESA, *Appiani Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1961, pp. 616-20, a p. 617.

19. Cfr. MELLINI, art. cit., p. 126.

20. Si ricorda che i primi ritratti napoleonici di Appiani, secondo Reina, risalgono al 1796 (cfr. MELLINI, art. cit., p. 125) e che il ritratto di *Napoleone re d'Italia* (1805), ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna, costituì la base per i ritratti di Giuseppe Dotti (*Napoleone I Imperatore e Re d'Italia*, 1810, Milano, Bibl. Naz. Braidense) e di Giuseppe De Albertis (*Napoleone Re d'Italia*, 1811-1812 ca., Bolzano, Camera di Commercio), per i quali cfr. il cat. della mostra *Giuseppe De Albertis 1763-1845. Un pittore della realtà tra Appiani e Hayez*, a cura di E. Zanella Manara e F. Mazzocca, Milano, Mazzotta, 1998, pp. 50-51, 98-99.



ma, alla fine, che entrambi i protagonisti, il ritratto e il ritrattista, si nutrono consapevolmente degli ideali neoclassici del loro tempo.

Come neoclassico è il dipinto di Monti, il ritratto appianesco di un altro celebre poeta di quel periodo, *Ugo Foscolo* (1802 ca.; Milano, Pinacoteca di Brera) (tav. 6) esprime invece un'atmosfera preromantica, adeguata allo spirito poetico del personaggio e suggerito dal nome stesso di «Teresa», inciso dal poeta; Teresa, lo ricordiamo, è la protagonista principale dell'*Ortis* (1802), una delle prime opere letterarie del Romanticismo italiano.

Secondo Reina Appiani idealizzava le sue figure per creare un ritratto nobile ma fedele al naturale: «L'Appiani è singolarissimo nei suoi ritratti, perché hanno una ideale somiglianza scevra dagli individui difetti»²¹. Tra i modi che sceglieva Appiani per idealizzare il suo personaggio c'era quello d'ingrandire gli occhi «a mo' del Correggio»²². Infatti, il confronto tra il nostro dipinto (tav. 1) e l'incisione di Monti (ritratto qui ben più giovane e senza abbellimenti) eseguita da Giacomo Bossi nel 1793 per l'antiporta della *Bassvilliana*²³ (tav. 7), conferma la idealizzazione creata da Appiani: il viso assottigliato, la fronte allungata, gli occhi ingranditi e rivolti all'insù in atteggiamento pensieroso (tipico della ritrattistica letteraria fin dal Rinascimento, come si vede nel dipinto del noto umanista *Fedra Inghirami* [1515-1516; Firenze, Pal. Pitti] di Raffaello) (tav. 8). L'interpretazione del personaggio è ottenuta dalla combinazione di due elementi opposti fondamentali: l'intensità dello sguardo e la compostezza delle mani. Il primo è una delle principali caratteristiche dell'Appiani ritrattista, come si può ad es. notare nel suo *Autoritratto* (Firenze, Uffizi) (tav. 9), che può rimandare ai suoi studi sul preferito Raffaello (ad es. *Ritratto di Raffaello con un Amico* [Pietro Aretino?], 1519 ca., noto anche come *Doppio Ritratto*, Parigi, Louvre)²⁴

21. Cfr. MELLINI, art. cit., p. 115.

22. Ivi, p. 115.

23. Per la descrizione dell'incisione cfr. A. SAVIOLI, *Ricorrenze figurative montiane, 1: Ritratti grafici di Vincenzo Monti*, in «Quaderni Arte Letteratura Storia» della Bibl. «V. Monti» di Fusignano, VI, 1974, pp. 57-82, alle pp. 60 e 81.

24. Cfr. L. CAMPBELL, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven and London, Yale University Press, 1990, p. 100. L'identificazione dell'*amico* di Raffaello con l'Aretino è stata recentemente avvalorata da E. CAMESASCA (*Pietro Aretino nelle stampe della 'Raccolta A. Bertarelli'*, in «Rassegna di Studi e Notizie», Comune di Milano, Castello Sforzesco, XVI, 1991-1992, pp. 53-86, alle pp. 78-79, 84-85) e confermata da A. ROMANO (*I biografati dell'Aretino, dallo pseudo Berni al Mazzucchelli*, in *Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita*, Atti del Convegno di Roma-



(tav. 10), ma anche al contemporaneo David, molto ammirato da Appiani (si veda, come esempio, il dipinto incompiuto del *Generale Bonaparte*, 1797-1798, Parigi, Louvre) (tav. 11); il secondo, che può essere considerato un aspetto di minore importanza, rivela invece anche in questo caso la grande capacità d'indagine psicologica di Appiani e giustifica le parole di Reina («L'Appiani è singolare... nella posiz.^e delle mani»)²⁵: difatti nel ritratto di Monti (tav. 1) le mani trasmettono tranquillità e silenzio per far meglio risaltare la forza dello sguardo, mentre nel celebre *Napoleone Primo Console* (1803) le mani «parlano» (tav. 5).

L'affinità stilistica che intercorre tra il ritratto di Monti e quello di *Napoleone Primo Console*, ma anche con altri ritratti di quel periodo (come quello del *Marchese Alessandro Trivulzio*, 1803 ca., Milano, Collezione Privata)²⁶ (tav. 12), è l'espressione di un linguaggio neoclassico che tradisce l'influenza dei protagonisti del Neoclassicismo europeo come Mengs, David e Gros. A cui si dovrà aggiungere il contributo del clima ideologico del tempo, venutosi a creare soprattutto a Roma, dove Appiani si era recato nel 1791, all'inizio cioè della sua maturità artistica. Qui persistevano quelle tendenze culturali dominate dalle teorizzazioni degli ideali classici di Winckelmann e Mengs²⁷, coadiuvate da quelle correnti artistiche (pittoriche soprattutto) che si ricollegavano al classicismo del primo Cinquecento (Raffaello), alla tradizione seicentesca (Poussin) e allo studio della scultura antica, da cui si desumeva uno stile rigoroso e virile (David).

Appiani a Roma era venuto in contatto con quell'ambiente artistico dominato anche da Canova, il massimo scultore del periodo, appassionato

Viterbo-Arezzo [28 sett.-1 ott. 1992], vol. II, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 1053-71, alle pp. 1062-63).

25. Cfr. MELLINI, art. cit., p. 108.

26. La data dell'esecuzione del dipinto si evince dalle carte Reina (Ivi, p. 107).

27. Sull'influenza romana di Mengs cfr. ora il cat. della mostra *Angelika Kauffmann e Roma*, Roma, Accademia Naz. di San Luca, 10 sett.-7 nov. 1998, a cura di O. Sandner, Roma, De Luca, 1998, p. 77. La Kauffmann (1741-1807) – il cui positivo influsso sulla pittura romana fra Sette e Ottocento è stato giustamente rivalutato nella mostra di cui sopra – era peraltro nota allo stesso Monti, che la ricorda affettuosamente in una lettera del 2 febb. 1805 (lett. «Alla baronessa De Stael d'Holstëin»); «[...] Voi beata frattanto, che lontana da questi strepiti potete godervi in Roma lo spettacolo delle belle Arti, e scaldarvi di gran pensieri la mente contemplando la maestà di quelle ruine. Avrete occasione di veder qualche volta la Kauffmann. Salutatela, ve ne prego, con distinzione e affetto» (cfr. MONTI, *Epistolario*, cit., vol. II [1797-1805], pp. 348-49).



studioso dell'antico, e non si escludono neppure rapporti con la cultura letteraria romana. Monti nel 1791 risiedeva a Roma già da alcuni anni, e occupava un ruolo di primo piano nel panorama letterario della città (si ricordano, ad es., i successi ottenuti con la *Prosopopea di Pericle* [1779], *La Bellezza dell'Universo* [1781], l'ode *Al signor di Montgolfier* [1784], l'*Aristodemo* [1786]). Non ci sono prove che i due artisti si siano conosciuti nella capoluogo laziale, mentre è certo che essi divennero amici a Milano, stando alla lettera che il «Consigliere» Felici inviò al Monti l'8 dicembre del 1803²⁸. Anzi, la loro collaborazione divenne assai stretta durante l'allestimento pittorico dei *Fasti* (inaugurati nel 1807)²⁹, dove si potrebbero individuare spunti presi dal *Bardo della Selva Nera*, edito nel 1806. Il Beretta, altro biografo di Appiani³⁰, riconosce addirittura Monti nell'uomo paludato ritratto all'estrema sinistra della *Festa della Federazione della Repubblica Cisalpina, 9 luglio 1797*, uno degli episodi dei *Fasti*³¹ (tav. 13); e forse non a caso, se si tiene conto che Monti, pur non essendo materialmente presente a Milano in quell'occasione, già dal 3 marzo 1797 (giorno della fuga da Roma), tuttavia, era proiettato verso gli ideali napoleonici, ed Appiani lo raffigura ultimo e distaccato dal gruppo centrale della scena (tav. 13b), quasi a riconoscergli quella sua coraggiosa scelta, poi confermata dalla fervente attività milanese filofrancesa, iniziata proprio nell'agosto 1797. Per non dire che entrambi, condividendo gli stessi ideali, ricevettero da Napoleone, nell'anno della sua incoronazione italiana (1805), la massima onorificenza della Legion d'Onore, e poi anche quella del cavalierato della Corona di Ferro³²; Appiani fu

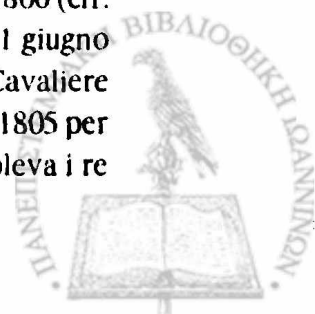
28. Cfr. MONTI, *Epistolario*, cit., vol. II (1797-1805), pp. 285-86.

29. Cfr. ZANCHI, op. cit., pp. 62-63.

30. Cfr. G. BERETTA, *Le opere di Andrea Appiani: primo pittore in Italia di S. M. Napoleone, cavaliere della Legion d'onore e della corona italica di ferro, membro dell'Istituto di Milano e di Francia [...]*, Milano, Dalla tipografia di Gio. Silvestri, 1848, p. 206.

31. La ZANCHI (op. cit., p. 161) respinge l'ipotesi di Beretta, ritenendo che Monti non era fisicamente presente a Milano il giorno della cerimonia.

32. Appiani l'ebbe entrambe nel 1805 (sul primato di Appiani durante il periodo napoleonico cfr. F. MAZZOCCA, *La pittura dell'Ottocento in Lombardia*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, tomo primo, Milano, Electa, 1990, pp. 87-155, alle pp. 87-100), mentre Monti venne investito dell'Ordine della Corona di Ferro soltanto a ridosso dell'estate del 1806 (cfr. MONTI, *Epistolario*, cit., vol. III [1806-1811], lett. a Ferdinando Marescalchi dell'11 giugno 1806: «[...] Tornato a casa, ho trovato qui la lettera che mi annunzia la nomina in Cavaliere della Corona di Ferro»). Quest'ultima onorificenza venne istituita da Napoleone nel 1805 per commemorare la sua incoronazione a Re d'Italia, rifacendosi alla tradizione che voleva i re



inoltre nominato da Napoleone «Nôtre premier peintre», mentre Monti ricevette l'incarico di «Istoriografo del Regno d'Italia»³³.

Si è visto come le principali vicende della carriera artistica dei due personaggi si svolgano nello stesso arco di tempo e, sorprendentemente, coincidano in alcune tappe fondamentali. Elementi che aiutano a definire meglio il ruolo da loro svolto nella Milano napoleonica, e a comprendere soprattutto la temperie culturale che produsse il ritratto di Monti. Il quale, tra i numerosi ritratti di personaggi napoleonici, sembra l'unico ad esprimere compiutamente la sintesi degli ideali del tempo, che risulta peraltro rafforzata dalla stima e dai rapporti personali (molto amichevoli) dei due artisti³⁴.

Come è stato detto all'inizio, Monti si preoccupò di ordinare copie del suo ritratto, giustamente ritenuto un dipinto molto ben riuscito. La commissione venne inoltrata dallo stesso poeta al noto incisore Francesco Rosaspina nel 1809 (tav. 14), con l'incarico supplementare d'inviare copie dell'incisione alla figlia Costanza, a Canova, al suo stampatore Bodoni e ad altri suoi conoscenti³⁵. La fortuna dell'incisione di Rosaspina (proveniente dal ritratto di Appiani) e di altre stampe derivate da successivi ritratti di Monti – tra questi si segnalano il disegno perduto di Antonietta Costa del

d'Italia, a partire da Ottone I, incoronati con la leggendaria corona di Teodolinda (m. 625 ca.), risalente però al IV-V secolo.

33. Per il quale Vincenzo non sembrava particolarmente entusiasta, considerandosi soprattutto un poeta; così, ad es., gli scrive l'amico Marescalchi il 26 sett. 1805: «[...] Ho parlato anche con qualcheduno del vostro rincrescimento d'essere stato nominato istoriografo, quando la maggiore vostra occupazione, la più geniale e quella in cui siete sicuro del fatto vostro è la poesia. Mi è stato risposto appunto quello che voi avete notato nella vostra all'Imperatore [Napoleone], cioè che in Francia si è dato sempre questo titolo a qualche scrittore, o poeta, o altro, non importa; che molti che ne sono stati decorati non hanno scritto una sillaba d'istorico; e che lo dovete riguardare come un contrassegno soltanto di onorificenza e di stima per parte di S. M.» (cfr. MONTI, *Epistolario*, cit., vol. II [1797-1805], pp. 454-55).

34. In una tarda lettera a Carlo Tedaldi Fores del 30 nov. 1825, Monti ricorda l'affinità estetica ed ideologica con Appiani, includendo anche Canova (cfr. MONTI, *Epistolario*, cit., vol. VI [1824-1828], pp. 147-50, a p. 148: «E in quanto ai romantici, chi può rimanersi dal dire che delirano, allorché pretendono di sbandirla [la mitologia] affatto dalla poesia? E non solo sbandirla, ma volerla spenta del tutto? E spenta con essa la fonte del bello ideale nelle belle arti? I capolavori di Canova e d'Appiani sono nella più parte tratti da questo fonte...»). Sull'argomento cfr. Pure C. DE FALCO, *Iconologia neoclassica fra il Monti e l'Appiani*, Roma, Rari Nantes, 1979.

35. Cfr. MONTI, *Epistolario*, cit., vol. III (1806-1811), pp. 301-2.



1817 ridotto in litografia da Antonio Dassi nel 1841 (tavv. 15 e 15b), e la litografia di Giovanni Monti, 1824 ca. (tav. 16) – è stata ricostruita da Antonio Savioli³⁶. Non è stato invece ancora detto che l'incisione di Rosaspina è servita quasi certamente al Baruzzi per il busto, idealizzato e postumo, di Vincenzo (1829; Alfonsine, Casa Monti) (tavv. 17a e 17b). Nella tipologia esso è neoclassico perché ricorda il formato della protome greca antica, che spesso riportava il nome della persona raffigurata, come si vede appunto nella scultura di Monti³⁷.

Una copia del ritratto appianesco, da esporre in Arcadia, fu altresì richiesta da Giovanni Monti, nipote del poeta, a Costanza Monti Perticari nella primavera del 1829. Probabilmente non se ne fece niente, benché Costanza s'interessasse a cercare il pittore che avrebbe dovuto eseguire la copia (il romano Fidenza, restauratore a Brera)³⁸.

Come che sia, il dipinto di Appiani rimase di proprietà di Costanza³⁹, che lo custodiva nella casa milanese assieme al suo ritratto eseguito da Filippo Agricola (1795-1857) nel 1821⁴⁰. Dopo la morte di Costanza (1840), i due quadri toccarono al cugino Giacomo Manzoni, presso i cui eredi essi rimasero fino al 1908 (Ritratto di Monti) e al 1909 (Ritratto di Costanza), gli anni cioè della loro vendita allo Stato Italiano⁴¹.

36. Cfr. SAVIOLI, art. cit., pp. 57-82.

37. Su Cincinnato Baruzzi (1796-1878) cfr. almeno la 'voce' redazionale dedicatagli nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. VII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, pp. 12-13; sul busto cfr. le scarse notizie di G. BUSTICO, *Iconografia di Vincenzo Monti*, Novara, Parzini, 1929, pp. 8-9 e di G. MAZZINI, *Cincinnato Baruzzi. La vita i tempi le opere*, Imola, Galeati, 1949, pp. 58-59.

38. Cfr. *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Perticari*, raccolte e ordinate da M. Romano, Rocca S. Casciano, Cappelli, 1903, pp. 289-90.

39. Il ritratto era stato lasciato in eredità a Costanza dallo stesso Monti prima di morire. Tuttavia la stessa figlia del poeta, in una lettera a Giuseppe Monti del 27 nov. 1828, non mancava di sottolineare che «in vero l'Appiani l'aveva a me donato» (cfr. MONTI, *Epistolario*, cit., vol. VI [1824-1828], pp. 359-62, a p. 360; cfr. pure *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Perticari*, cit., p. 283).

40. Ivi, p. 285.

41. Cfr. M. BORGESE, *Costanza Monti Perticari nei tempi di Vincenzo Monti*, Firenze, Sansoni, 1941, pp. 307-8.

POST SCRIPTUM

Per quanto riguarda i rapporti Canova - Appiani è necessario rinviare al recente volume *Canova e Appiani. Alle origini della Contemporaneità*, a cura di Renato Barilli, catalogo della mostra, Monza, Serrone della Villa Reale, 30 aprile - 25 luglio 1999, Milano, Mazzotta, 1999.





1. Andrea Appiani, *Vincenzo Monti*. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1803-4.



2. Andrea Appiani, *Apoteosi di Napoleone*.
Como, Villa Carlotta di Tremezzo, 1808 (affresco).



3. Correggio, *Assunzione della Vergine*.
Duomo di Parma, 1527-28 (affresco).



4. Antoine-Jean Gros, *Napoleone ad Arcole*. Parigi, Louvre, 1796.



5. Andrea Appiani, *Napoleone Primo Console*. Bellagio, Villa Melzi, Collezione Gallarati Scotti, 1803.



6. Andrea Appiani, *Ugo Foscolo*. Milano Pinacoteca di Brera, 1802 ca.



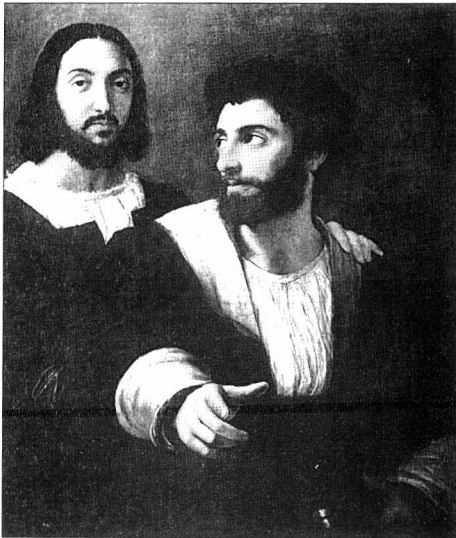
7. Giacomo Bossi, *Vincenzo Monti*. Antiporta della Bassvilliana, 1793 (incisione).



8. Raffaello, *Fedra Inghirami*. Firenze, Palazzo Pitti, 1515-16.



9. Andrea Appiani, *Autoritratto*, Firenze, Uffizi.

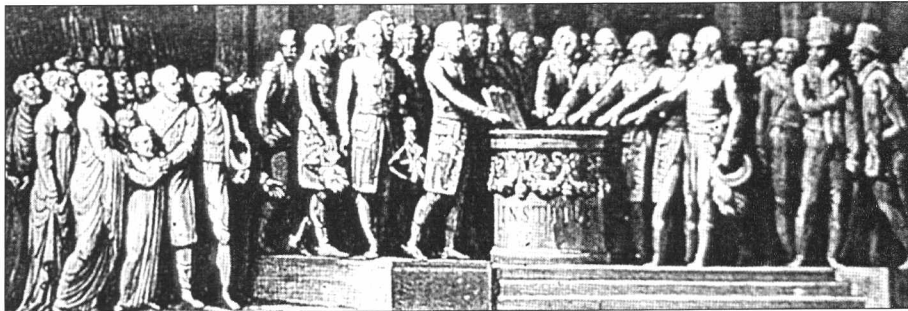


10. Raffaello, *Autoritratto con un Amico* (Pietro Aretino?). Parigi, Louvre, 1519 ca.

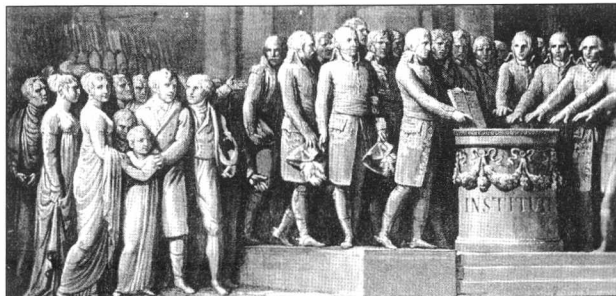


11. Jacques-Louis David, *Generale Bonaparte*. Parigi, Louvre, 1797-98 (dipinto incompiuto).

12. Andrea Appiani, *Marchese Alessandro Trivulzio*. Milano, Collezione Privata, 1803 ca.



13a. Andrea Appiani, *Festa della Federazione Repubblica Cisalpina*, 9 luglio 1797 (incisione).



13b. Particolare.



14. Francesco Rosaspina, *Vincenzo Monti*. Forlì, Biblioteca Comunale, «A. Saffi», Raccolte Piancastelli, 1809 (bulino).

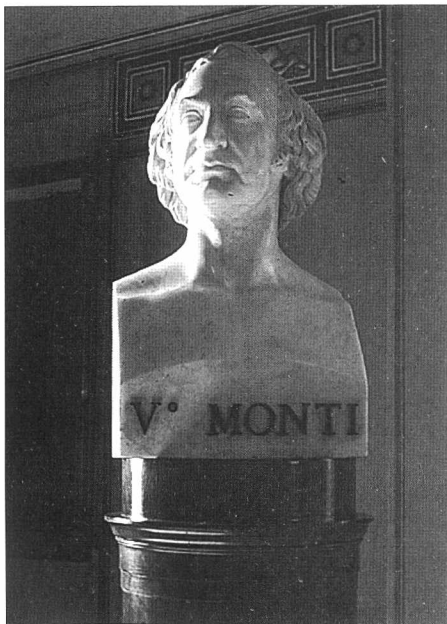


15a. Antonio Dassi, *Vincenzo Monti* (da un disegno di Antonietta Costa del 1817). Forlì, Biblioteca Comunale, «A. Saffi», Raccolte Piancastelli, 1841 (litografia).

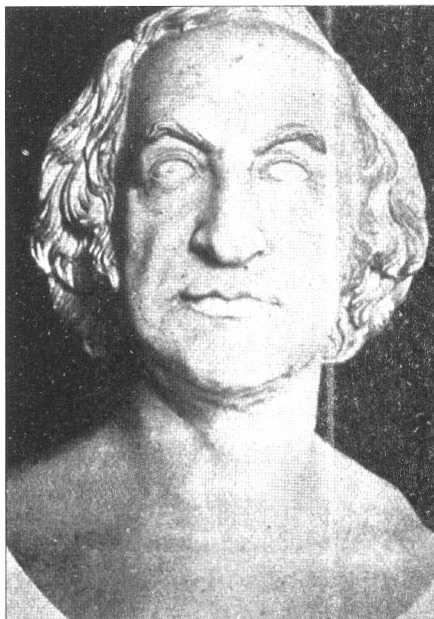


15b. Particolare.

16. Giovanni Monti, *Vincenzo Monti*.
Forlì, Biblioteca Comunale, «A. Saffi»,
Raccolte Piancastelli, 1824 ca.



17a. Cincinnato Baruzzi, *Vincenzo Monti*.
Alfonsine, Casa Monti, 1829
(marmo).



17b. Particolare.