

## Prima di Madame Tussaud

di Giuseppe Dardanella

Andrea Daninos

### UNA RIVOLUZIONE DI CERA

FRANCESCO ORSO E I "CABINETS DE  
FIGURES" IN FRANCIA

pp. 160, € 19,90,

Officina libraria, Milano 2016

Il tedesco Philippe Wilhelm Mathias Curtius e il piemontese Francesco Orso sono protagonisti di due vite avventurose e parallele che convergono nella Parigi di fine Settecento nel dar forma e celebrità a un genere di esposizioni di sorprendente successo popolare, i *cabinets de figures*, diretti antecedenti dei moderni musei delle cere. La congegnata strategia narrativa di Andrea Daninos si avvale dei riscontri di un'accanita indagine monografica sulle figure dei due ceroplasti, che trova via via risposte grazie all'avveduta capacità nell'incrociare fonti notarili e letterarie, almanacchi e gazzette contemporanee; per fare poi emergere i due protagonisti e la loro opera in un contesto di relazioni rivelatrici delle potenzialità di azione delle immagini nella Parigi sullo scorcio dell'*ancien régime*, quindi al centro degli eventi principali della Rivoluzione.

Dopo aver ricapitolato alcuni significativi antefatti della produzione scultorea in cera, che avevano tra l'altro sollecitato gli interessi di Aby Warburg (le seicento figure votive a grandezza naturale con i loro abiti o armature che ancora nel 1530 erano appese al soffitto della chiesa della Santissima Annunziata a Firenze) e poco più avanti suggerivano a Julius von Schlosser di scrivere una *Storia del ritratto in cera* (Vienna 1911), Daninos va a rintracciare nella Francia di metà Seicento la prima esposizione di personaggi svincolata dalle ragioni che ne avevano fino allora giustificato la realizzazione (dai rituali funebri alle destinazioni votive), il *Cercle royal*: la raffigurazione di gruppo di ventitré componenti della corte di Maria Teresa d'Austria, moglie di Luigi XIV, allestita da Antoine Benoist e ricordata da una rara incisione di Jean Lepautre. L'iniziativa era garantita dal carattere commerciale dell'esposizione, che contava sul riscontro del pubblico a pagamento senza avere alle spalle committenze ufficiali, che arriveranno soltanto in seguito a confermarne il successo con le richieste di busti in cera da parte di illustri personaggi delle corti europee.

Per seguire le vicende del più noto successore di Benoist occorre trasferirsi in Germania, a Stockach, nel 1737, quando nasce Philippe Curtius, presto trasferitosi a Strasburgo dove, dalla frequentazione di Anne-Marie Walder, nel 1761 viene alla luce Marie, la futura Madame Tussaud. Alla fine degli anni sessanta, con una semplice licenza da commerciante, Curtius approda a Parigi dove affianca l'attività di uno scultore che realizzava busti in cera sui *boulevards* per appro-

priarsi in breve di quella tecnica e aprire un proprio un gabinetto di figure visitabile a pagamento. Prende così avvio l'inarrestabile carriera di un geniale imprenditore, pronto a intuire i meccanismi di relazione tra l'immagine e il concetto di celebrità per sfruttarli commercialmente a suo favore e proporre al pubblico una serie di attrazioni che andavano incontro e ne sollecitavano le aspettative di spettacolarizzazione. È la storia di un successo che si ricostruisce sui trafiletti dei giornali parigini, quando ne viene registrata la capacità di piazzare attrazioni via via più provocatorie, facendo del suo salone una sorta di gazzetta visiva da aggiornare costantemente con nuovi personaggi: prima la famiglia reale e i grandi scrittori, poi le ragazze da copertina, i ladri famosi, fino alla presentazione dal vivo di personaggi equiparabili a fenomeni da baraccone, quali il prussiano Paul Butterbrodt, esibito nel 1787 per la sua stazza di 476 libbre.

La ricostruzione dell'ingegnosa produzione dello spregiudicato ceroplasta conduce al centro dei principali eventi della Rivoluzione quando, nei giorni immediatamente precedenti la presa della Bastiglia, i busti in cera del destituito ministro delle finanze Necker e del duca d'Orléans furono prelevati dal suo salone per essere portati in trionfo alla testa di una manifestazione contraria alla decisione del re. Da quel momento, l'utilizzo delle sue figure assume la valenza di un indicatore sensibile della

funzione politica e dell'impiego strumentale delle immagini, mentre gli eventi del 14 luglio 1789 diventano la principale attrazione del suo *cabinet*, quotidianamente aggiornato con materiali di sicuro impatto sul filo di un opportunismo azzardato sui repentini cambiamenti di identità, quando le teste degli eroi di un giorno diventavano quelle dei condannati del giorno dopo. La disinvolta mobilità nel cavalcare gli eventi non risparmiava a Curtius un attacco portato sul fronte della morale accademica da Athanase Detournelle, il quale nel 1794 ne chiedeva la chiusura del salone condannando la scarsa verosimiglianza delle figure, "médiocres, même monstrueuses", in nome del "vrai beau", che si doveva piuttosto andare a cercare nel museo. La censura non è che l'espressione più esplicita di un doppio binario nella ricezione delle manifestazioni figurative, su cui il libro di Daninos offre ottimi spunti di riflessione, che in realtà si intreccia continuamente nelle esperienze di Curtius e del suo collega Orso: il mondo accademico fa-

quadrato ed esclude dai circuiti ufficiali della cultura una produzione di sicuro impatto popolare, che in quei giorni si confrontava proprio con le rappresentazioni dei medesimi eroi rivoluzionari allestiti da David.

L'ultimo capitolo è dedicato a Francesco Orso, unico scultore piemontese a modellare ritratti in cera policroma. Collocati i suoi inizi in prossimità con Giovanni Battista Bernero, anche in ragione dell'impiego della cartapesta nella modellazione delle vesti che ne fa un caso isolato tra i ceroplasti del tempo, per via di una ricostruzione incalzante del catalogo dello scultore, Daninos ne fa emergere una serie di ritratti in ambiti di committenza sabauda, sovrante il consueto riferimento al modello dei virtuosi busti di Filippo e Teresa Provana del Sabbione scolpiti in marmo da Ignazio e Filippo Collino, che per documentate ragioni cronologiche dovettero, al contrario, trovare la loro fonte di ispirazione nel ritratto di Vittoria di Savoia Soissons, già modellato da Orso nel 1781. Con l'approdo a Parigi nel 1785, dove cambia il suo nome in Orsy, e l'allestimento di un proprio *cabinet de figures*, la biografia dello scultore piemontese può ricongiungersi nel racconto alle parallele vicende del salone di Curtius, che anche nel suo caso lo portano ad avere una parte negli eventi rivoluzionari, meno fortunata quando verrà accusato di aver esposto il busto dell'assassina di Marat. Il profilo di Orso non è esattamente sovrapponibile a quello del collega, nella scelta di figure e gruppi da soggetti allegorici o scene di genere, nella selezione più misurata dei personaggi e per l'accuratezza esecutiva di un'attività di ritrattista che non escludeva la scultura in terracotta e in marmo, documentata nel catalogo in chiu-



sura del libro da alcuni busti di un realismo in competizione con quello delle sue cere ed espressione di felice aderenza alla ritrattistica francese contemporanea.

Mentre il *cabinet* di Orso andrà incontro a una definitiva chiusura, l'intraprendenza della erede di Curtius, Marie Walder, sposata nel 1785 a François Tussaud, la porterà a trasformare il salone del padre in una esposizione itinerante in Inghilterra, dove avrà modo di mettere in atto la sua oculata strategia di auto-rappresentazione nel personaggio di Madame Tussaud.

giuseppe.dardanella@unito.it

G. Dardanella insegna storia dell'arte moderna all'Università di Torino

## Copiar Lionardo e Raffaele

per scostarsi dal barocco in voga

di Alessandro Morandotti

Francesco Leone

### ANDREA APPIANI PITTORE DI NAPOLEONE

VITA, OPERE, DOCUMENTI  
(1754-1817)

pp. 287, € 42,

Skira, Milano 2016

Un volume recente riporta al centro della scena europea uno degli artisti cruciali nel momento di passaggio tra Settecento e Ottocento, secondo solo a Canova agli occhi di Napoleone, che lo impiegò nelle sue qualità di ritrattista come in quelle di pittore di storia. Non si tratta di una banale antologia illustrata dei suoi capolavori, né il libro si presenta nella veste rassicurante di una monografia tradizionale, con saggi introduttivi e catalogo ragionato delle opere. È piuttosto un lavoro di scavo documentario che pone le basi per qualsiasi futura ricerca sull'artista: un libro di servizio, estremamente utile, articolato in un serrato regesto cronologico che segue quasi anno per anno la vita dell'artista: dagli anni della sua formazione a quelli dei difficili esordi, fino al successo della maturità. E questa fitta serie di documenti è resa viva dalla qualità narrativa del testo e dal seducente controcanto delle immagini.

Le fonti antiche e la documentazione di prima mano che attestano l'attività dell'artista sono numerose, ma nessuno aveva mai avuto l'idea di restituire il valore in un racconto continuo e ordinato. Accanto al catalogo di vendita (1818) dei beni dell'artista dopo la sua morte, e alla biografia scritta nel 1848 da Giuseppe Beretta, viene utilizzata ed edita qui per la prima volta la raccolta delle carte dell'avvocato Francesco Reina (1772-1826), uomo politico e letterato sodale di Giuseppe Parini, riunite tra il 1818 e il 1819 per redigere una biografia dell'artista in tre volumi che non vide mai la luce; il materiale di lavoro di Reina comprendeva testimonianze di artisti e altre personalità che avevano conosciuto Appiani (raccolte in forma di vere e proprie "interviste") nonché memorie personali delle frequentazioni con il pittore dello stesso Reina. Le carte Reina nel 1826 passarono nelle mani del noto bibliofilo Pietro Custodi, che arricchì i dossier, oggi alla Bibliothèque Nationale de France di Parigi.

Il valore rivelatore di queste carte può essere subito messo alla prova per gli anni più oscuri dell'artista, quelli della giovinezza

e della prima maturità, epoche in cui la memoria di Reina, di vent'anni più giovane di Appiani, non poteva aiutarlo a verificare le notizie offerte dai suoi informatori. Le parole di un compagno di strada di Appiani, lo scultore Gaetano Monti, ci illuminano circa i primi studi del pittore all'Accademia Ambrosiana (tra il 1769 e il 1775 circa), il luogo di formazione degli artisti milanesi prima dell'inaugurazione dell'Accademia di Brera nel 1776; in un'intervista rilasciata a Reina il 27 gennaio 1818, Monti ricorda gli studi compiuti sui disegni dell'Ambrosiana: "Vi copiai i disegni di Lionardo, di Raffaele e degli altri primi. Anche l'Appiani venne meco (...) ove continuavamo a copiare le cose dei sommi artisti (...) e la riscoprivamo poi colla natura (...).

In questo modo ci scostammo dallo stile barocco che era in voga a quei tempi".

La riscoperta dei grandi classici, che per Appiani vogliono dire certo Leonardo e Raffaello come indicato da Monti ma anche Bernardino Luini, Correggio e Domenichino, è la strada privilegiata per la sua riforma artistica in senso neoclassico, così come, in Francia, pochi anni dopo, sarà Poussin a diventare il modello-guida per Jacques-Louis David. In una città come Milano che, ancora verso la metà del Settecento, sembrava affascinata dai bagliori e dalla fantasia di Giovan Battista Tiepolo, Appiani guarda alla grande tradizione classicista cinque e seicentesca dell'Italia centrale e settentrionale, senza mai raffreddare la sua sensibilità di pittore degli affetti e della bellezza giovanile. Ce lo ricordano gli angeli e gli evangelisti dipinti sui pennacchi della chiesa di Santa Maria presso San Celso (1792-1795), un omaggio al Correggio delle cupole di Parma, ma poi gli straordinari disegni di figura e i notevoli ritratti maschili e femminili che punteggiano la sua attività.

Sarà però nei palazzi della Milano rinnovata dai rivolgimenti urbanistici promossi dall'architetto Giuseppe Piermarini che Appiani riformerà la pittura nel segno della semplificazione e della chiarezza compositiva, adottando sui soffitti ad affresco un rigoroso fuoco centrale lontano dalle prospettive multifocali care ai pittori barocchi nonché un disegno misurato e una tavolozza cromatica essenziale. Le carte Reina, con la testimonianza di Gaetano Monti e di molti altri protagonisti e comprimari della Milano napoleonica, ci aiutano a capire la maturazione di questo artista un poco trascurato, al quale, a partire dal volume di Francesco Leone, bisognerà di nuovo dedicare tutta l'attenzione che merita.

alessandro.morandotti@unito.it

A. Morandotti insegna storia dell'arte moderna all'Università di Torino

