

NEOCLASSICO



Semestrale di arti e storia

30

Neoclassico
Semestrale di arti e storia
n. 30 a. 2006

Comitato Scientifico

Marianna Accerboni, Elena Agazzi, Alessandro Arbo,
Cristina Benussi, Ivano Cavallini, Rosanna Cioffi,
Giorgio Cusatelli, Elisa Debenedetti, Elvio Guagnini,
Paolo Mariuz, Maria Masau Dan, Fernando Mazzocca,
Giuseppe Pavanello, Orietta Rossi Pinelli,
Anna Rosa Rugliano, Fulvio Salimbeni

Redazione

Renzo Arcon, Riccardo Cepach, Alberto Craievich,
Massimo De Grassi, Giuliana Samuelli

NEOCLASSICO

Periodico semestrale di arti e storia

Direzione e redazione

Biblioteca Civica "A. Hortis"

Trieste, piazza Hortis 4

tel. 040 6758200

fax 040 6758199

E-mail: neoclassico@comune.trieste.it

www.retecivica.trieste.it

Direttore responsabile Bianca Cuderi

Direttore editoriale Riccardo Cepach

Autorizzazione n. 853 d.d. 20 ottobre 1992 presso
il Tribunale di Trieste

Realizzazione, amministrazione e pubblicità

Biblioteca Civica "Attilio Hortis"

Trieste

Servizio abbonamenti Giuliana Samuelli

tel. 040 6758159 lu/me

e-mail: neoclassico@comune.trieste.it

Stampa Artigraficheriva S.r.l. - Trieste

Distribuzione nelle librerie

Biblioteca Civica "Attilio Hortis"

Trieste

Abbonamento annuo

2 numeri € 25,83

Estero € 46,50

1 numero singolo € 15,50

Numeri arretrati

numero singolo € 31,00

per ordini superiori a uno € 15,50

per i nuovi abbonati € 10,85

Ci permettano i nostri cortesi
Lettori di far quì pompa di un
tal sentimento , e di rinnovare
le rispettofe proteste , e le pro-
messe , che fatte abbiamo nel
Manifesto . La gentilezza di que'
Signori che al nostro foglio af-
fociandosi ci hanno data una
prova non equivoca di bontà ,
e di confidenza , esige da noi
un publico contrafegno di gra-
titudine .

Efemeridi letterarie di Roma
n. 1, 4 gennaio 1772 . .

*I disegni di copertina sono tratti
dal Manuale Tipografico di Gian
Battista Bodoni, Parma, 1813.*

NEOCLASSICO

Neoclassico promuove e incoraggia gli studi, le ricerche e la catalogazione nei settori dell'arte, dell'architettura, della cultura letteraria e scientifica del periodo neoclassico. Si adopera per sviluppare lo scambio e la circolazione di queste conoscenze in Italia e all'estero. Diffonde e rafforza l'immagine di Trieste Neoclassica e si fa promotore di iniziative volte alla conservazione e valorizzazione del patrimonio artistico e architettonico.

NEOCLASSICO

Periodico semestrale di arti e storia

Direzione e redazione

Biblioteca Civica "A. Hortis"

Trieste, piazza Hortis 4

tel. 040 6758200

fax 040 6758199

E-mail: neoclassico@comune.trieste.it

www.retecivica.trieste.it

Direttore responsabile Bianca Cuderi

Direttore editoriale Riccardo Cepach

Autorizzazione n. 853 d.d. 20 ottobre 1992 presso
il Tribunale di Trieste

Realizzazione, amministrazione e pubblicità

Biblioteca Civica "Attilio Hortis"

Trieste

Servizio abbonamenti Giuliana Samuelli

tel. 040 6758159 lu/me

e-mail: neoclassico@comune.trieste.it

Stampa Artigraficheriva S.r.l. - Trieste

Distribuzione nelle librerie

Biblioteca Civica "Attilio Hortis"

Trieste

Abbonamento annuo

2 numeri € 25,83

Esteri € 46,50

1 numero singolo € 15,50

Numeri arretrati

numero singolo € 31,00

per ordini superiori a uno € 15,50

per i nuovi abbonati € 10,85

NEOCLASSICO

SEMESTRALE DI ARTI E STORIA

30

CARDINALE ERCOLE CONSALVI 250 ANNI DALLA NASCITA

atti del convegno di Roma
8 giugno 2007

a cura di Roberto Regoli

Cardinale Ercole Consalvi: Atti del Convegno

Prefazione	8	Cardinale Ivan Dias
Il terzo Comitato Consalviano	12	Maurizio Brunacci
Introduzione	16	Roberto Regoli
Ercole Consalvi: una singolare personalità ecclesiastica	20	Cardinale Tarcisio Bertone
La storiografia consalviana	30	Roberto Regoli
<i>“Sollers, iustus, suique contemptor ...”</i> La personalità del cardinale Ercole Consalvi attraverso la sua iconografia	70	Antonello Cesareo
Consalvi al Congresso di Vienna	104	Alessandro Roveri
Consalvi tutelare dei beni artistici per conto di Pio VII e le sue relazioni con Canova, gli scavi del foro e la duchessa di Devonshire	110	Bianca Riccio
Consalvi e i progetti del 1805 per l'area Flaminia a Roma	124	Alessandro Cremona
La famiglia di Consalvi	146	Maurizio Brunacci



1) Jean-Baptiste Wicar, *La ratifica del Concordato del 1801*, Versailles, Musée des Beaux-Arts.

«Sollers, iustus, suique contemptor ...»
La personalità del cardinale Ercole Consalvi
attraverso la sua iconografia

Antonello Cesareo

Nel 1802 Jean-Baptiste Wicar lavora all'esecuzione di un disegno di grandi dimensioni raffigurante *Pio VII che il 15 agosto 1801 si appresta a leggere ed a firmare i documenti del Concordato stipulato con la Repubblica Francese* (Versailles, Museo, fig. 1).¹ Gli è accanto il cardinale Consalvi che regge il testo aperto della convenzione munito di bolla. Il gesto di papa Chiaramonti, ritratto mentre prende i fogli, oltre a descrivere la scena nel suo farsi, mostra i meriti di Wicar come cronista di valore. Con questo accordo, la Chiesa riconosceva i nuovi principi di coscienza e laicità scaturiti dalla Rivoluzione e non rivendicava i

71

* *I miei ringraziamenti vanno a Maurizio Brunacci, Giuseppe Pavanello e don Roberto Regoli, per gli utili suggerimenti. La mia riconoscenza è per Angela Cipriani grato per le interessanti conversazioni, impareggiabile stimolo alla ricerca. Dedico questo studio a Biancamaria Colasacco, mia maestra negli anni post-universitari, con affetto e stima.*

¹ Sull'argomento ha scritto Maria Teresa Caracciolo: «I negoziati condotti a Parigi da Consalvi e da Cacault si conclusero con il Concordato firmato dal Primo Console il 15 luglio del 1801, ratificato a Roma da Pio VII il 15 agosto e a Parigi da Bonaparte l'8 settembre. Il trattato consisté in un compromesso fra le due parti: la Chiesa di Roma riconobbe i principi di libertà di coscienza e di laicità formulati dalla Rivoluzione e la Francia consolare riconobbe a sua volta il principio della giurisdizione di Roma sulle chiese nazionali. La religione cattolica venne dichiarata in Francia 'religione della maggioranza dei cittadini' e il libero esercizio del culto cattolico venne nuovamente garantito. I vescovi francesi che avevano prestato giuramento alla Rivoluzione furono costretti alle dimissioni e l'autorità della Chiesa di Roma nell'ambito delle nomine del clero ristabilita. In sostanza, il trattato rinforzò il potere spirituale del papa, mentre nulla venne tentato per compensare le perdite in denaro e in opere d'arte subite dalla Santa Sede nel corso delle campagne italiane» (Maria Teresa Caracciolo, *La ratifica del Concordato del 1801 fra Napoleone Bonaparte Primo Console e Pio VII*, in *Da Lille a Roma. Jean-Baptiste Wicar e l'Italia*, catalogo della mostra di Perugia, Milano, Electa, 2002, pp. 107-108). Del dipinto considerato esiste un disegno preparatorio che ben ci restituisce la genesi dell'opera (Lille, Museo, fig. 2).



2) Jean-Baptiste Wicar, *Pio VII e il cardinale Consalvi nella Ratifica del Concordato del 1801*, Lille, Musée des Beaux-Arts.

beni nazionalizzati in cambio di una retribuzione statale per alcune categorie di ecclesiastici, mentre la Francia accettava la giurisdizione del papa sulle chiese nazionali. Alla prima e più semplice composizione, seguì in breve tempo, un dipinto più articolato e di maggior respiro, che al soggetto già trattato aggiungeva altri personaggi (tre cardinali in primo piano ed alcune figure sul fondo, nel vano della porta), così da conferire una grande solennità all'evento (Castel Gandolfo, Palazzo Papale, figg. 3-4).² Entrambe le opere furono tradotte in inci-

² Per quanto riguarda il grande quadro di Castel Gandolfo, Maria Teresa Caracciolo ha descritto con ricchezza la storia e la composizione dell'opera dicendo che: «L'opera fu terminata dall'artista solo nel 1804. La composizione del dipinto, dalla scelta dei personaggi ai dettagli degli abiti e degli oggetti raffigurati, fu oggetto di lunghe riflessioni da parte di Cacault e di Wicar, che si rivolsero in varie occasioni a Canova per ottenere consigli e suggerimenti» (Maria Teresa Caracciolo, *Il dipinto di Castel Gandolfo*, in *Da Lille a Roma ... cit.*, p. 112); «al centro il papa porge al cardinal Consalvi la bolla di ratifica, mentre a destra sono seduti e conversano i monsignori Spina e Caselli, e a sinistra, monsignor Di Pietro regge con la mano destra un foglio che ha appena tratto da una cartella» (Maria Teresa Caracciolo, *Il dipinto di Castel Gandolfo*, in *La ratifica del Concordato del 1801 ... cit.*, p. 114). I personaggi raffigurati nel quadro, oltre al pontefice ed al suo Segretario di Stato, sono



- 3) Jean-Baptiste Wicar, *La Ratifica del Concordato del 1801*, Castel Gandolfo, Palazzo Papale
 4) Pietro Fontana da Jean-Baptiste Wicar, *La Ratifica del Concordato del 1801*, incisione.



5) Jean-Baptiste Wicar, *Ritratto del cardinale Ercole Consalvi*, Roma, Museo Napoleonico.

sione.³ Committente del disegno e del dipinto fu Francois Cacault, diplomatico francese, incaricato da Napoleone Bonaparte della cura degli interessi della Repubblica a Roma.

i futuri cardinali Giuseppe Spina, Carlo Francesco Caselli e Michele di Pietro. Sempre la stessa studiosa ha detto sull'argomento: «*La Ratifica del Concordato del 1801* contiene cinque notevoli ritratti che Wicar preparò accuratamente a livello grafico e pittorico. I disegni del Museo di Lille e del Museo Napoleonico testimoniano efficacemente del tipico metodo sincopato dell'artista, che studia i particolari della composizione in articolazioni successive ed indipendenti l'una dall'altra; quando si sofferma sul costume, evita di delineare il volto, relegandolo nel vuoto del foglio bianco o meglio, per dirla con i termini tecnici conosciuti, come ha notato Anna Ottani Cavina, unicamente dalla lingua francese, lasciandolo 'en reserve'; quando si concentra sulla resa più impegnativa della fisionomia e dell'espressione, egli tralascia invece ogni altro dettaglio circostante e spesso perfeziona la sua ricerca insistendo nel margine del foglio, su particolari significativi quali, tra gli altri, l'occhio e lo sguardo del modello» (Maria Teresa Caracciolo, *Dal disegno al dipinto: itinerario di Wicar ritrattista*, in *Jean-Baptiste Wicar. Ritratti della famiglia Bonaparte*, catalogo delle mostre di Roma e Napoli, Napoli, Electa Napoli, 2004, p. 16).

³ Oltre all'incisione riprodotta ne è nota un'altra, acquerellata, di Alessandro Contardi (Inv. MN 708, Roma, Museo Napoleonico).

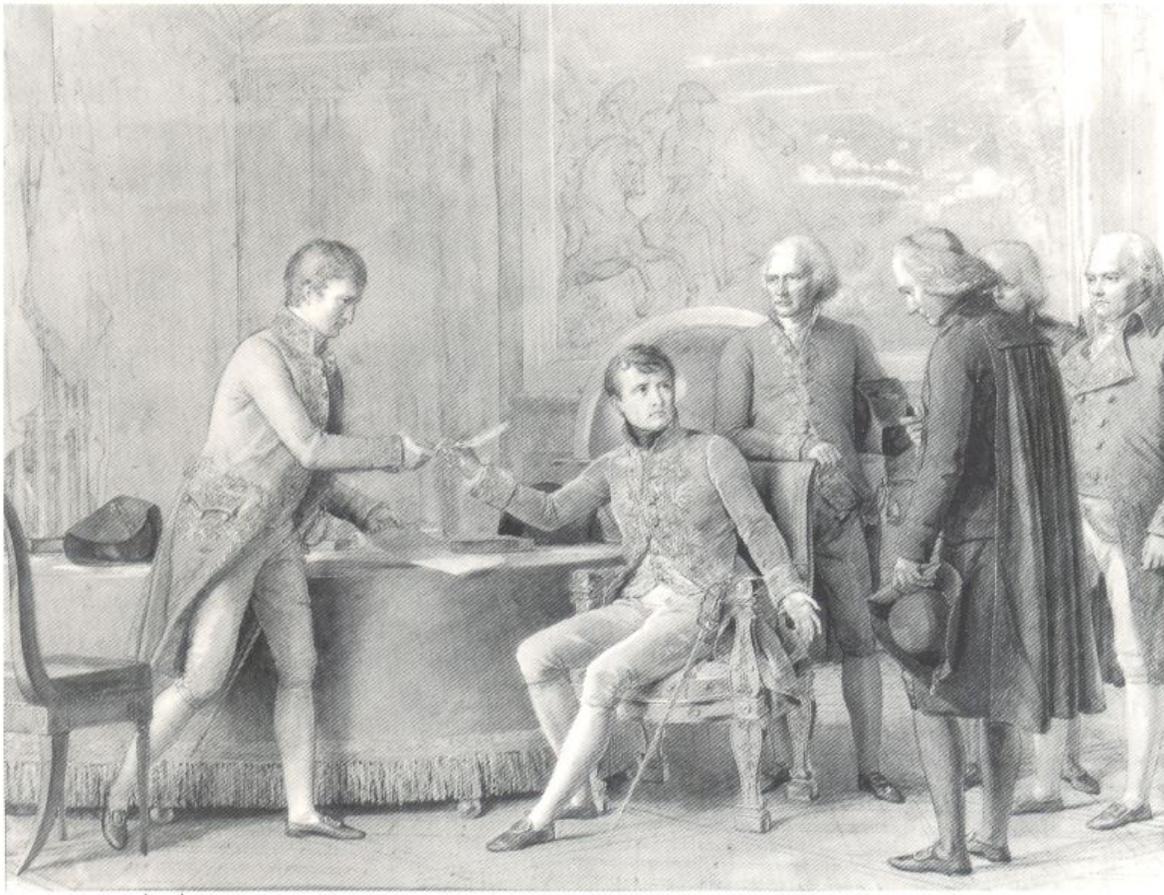


6) Jean-Baptiste Wicar, *Ritratto del cardinale Ercole Consalvi*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.

Nelle due composizioni, il cardinale Consalvi è rappresentato stante, accanto al pontefice seduto, mentre regge il testo del Concordato. La posizione del porporato permette di ammirare per intero la sua figura elegante e slanciata. Il volto di profilo, oltre a rispondere a necessità meramente scenografiche, servì a lasciare Pio VII come protagonista dell'episodio. I lineamenti regolari del cardinale, costruiti con forza, sono ben percepibili in due studi preparatori per la prima opera considerata (Roma, Museo Napoleonico; Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, figg. 5-6). La concentrazione dell'artista sul volto del porporato ha permesso infatti di coglierne la regolarità dei tratti e la *gravitas* degne di figurare in un bassorilievo antico. L'importanza in cui Wicar tenne i due dipinti e la considerazione dei contemporanei è altresì testimoniata dall'*Autoritratto* che l'artista francese eseguì nel primo decennio dell'Ottocento, raffigurando sé stesso con alle spalle la seconda versione della *Ratifica del Concordato* (Roma, collezione dell'Insigne Pontificia Accademia di Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon). Il quadro venne consegnato all'Accademia di San Luca per la Galleria dei Ritratti, a celebrare la propria elezione a sodale di quella istituzione nel 1805. Apparentemente configuratosi come un omaggio al pontefice ed al Suo Segretario di Stato che avevano permesso la riconciliazione religiosa in

ANTONELLO CESAREO
«SOLLERS, IUSTUS, SUIQUE
CONTEMPTOR ...»

LA PERSONALITÀ DEL CARDINALE
ERCOLE CONSALVI ATTRAVERSO
LA SUA ICONOGRAFIA



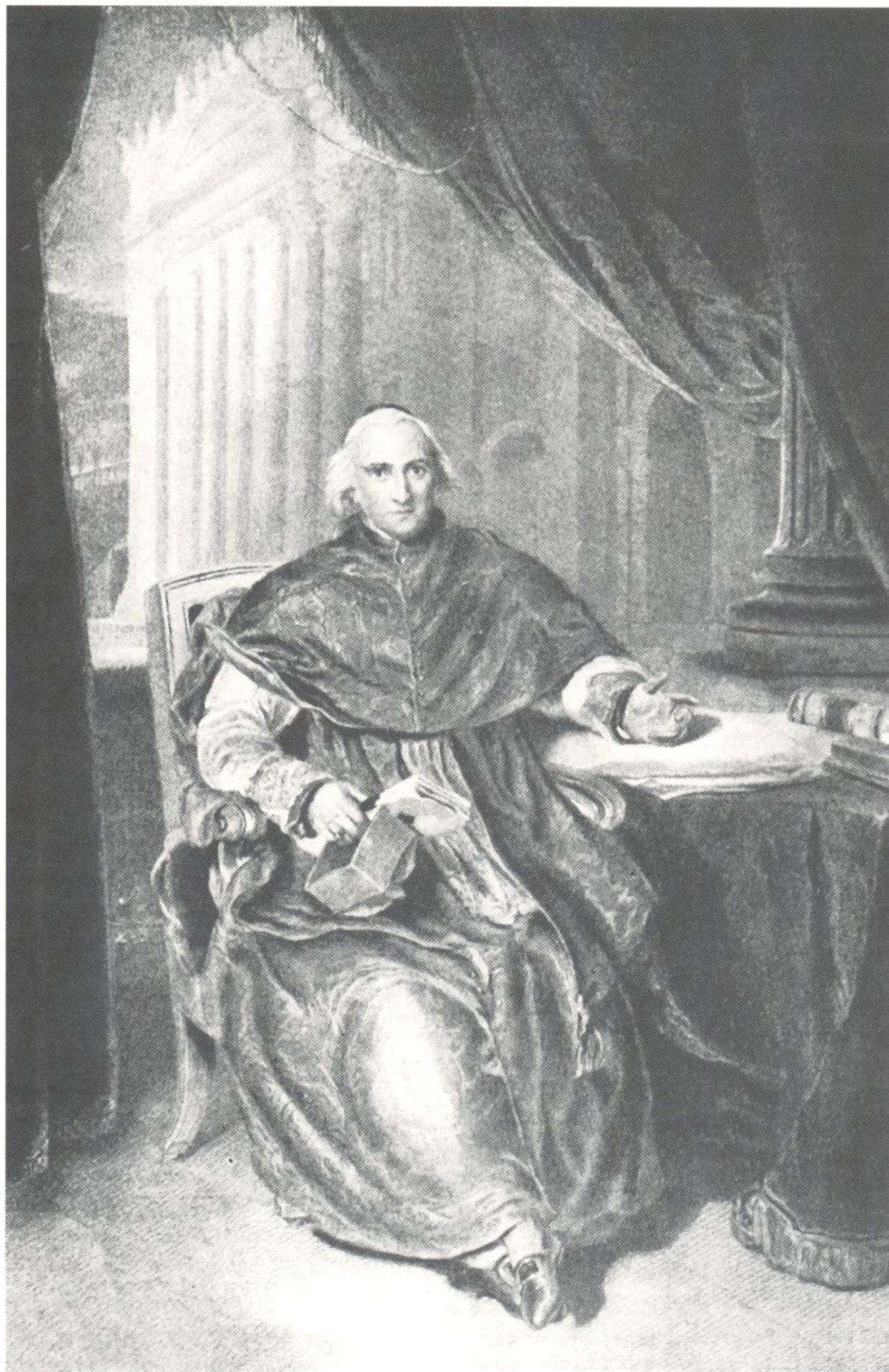
76

7) Francois Gerard (?), *La firma del Concordato tra la Repubblica Francese e la Santa Sede il 15 luglio 1801*, Versailles, Musée National du Chateau.

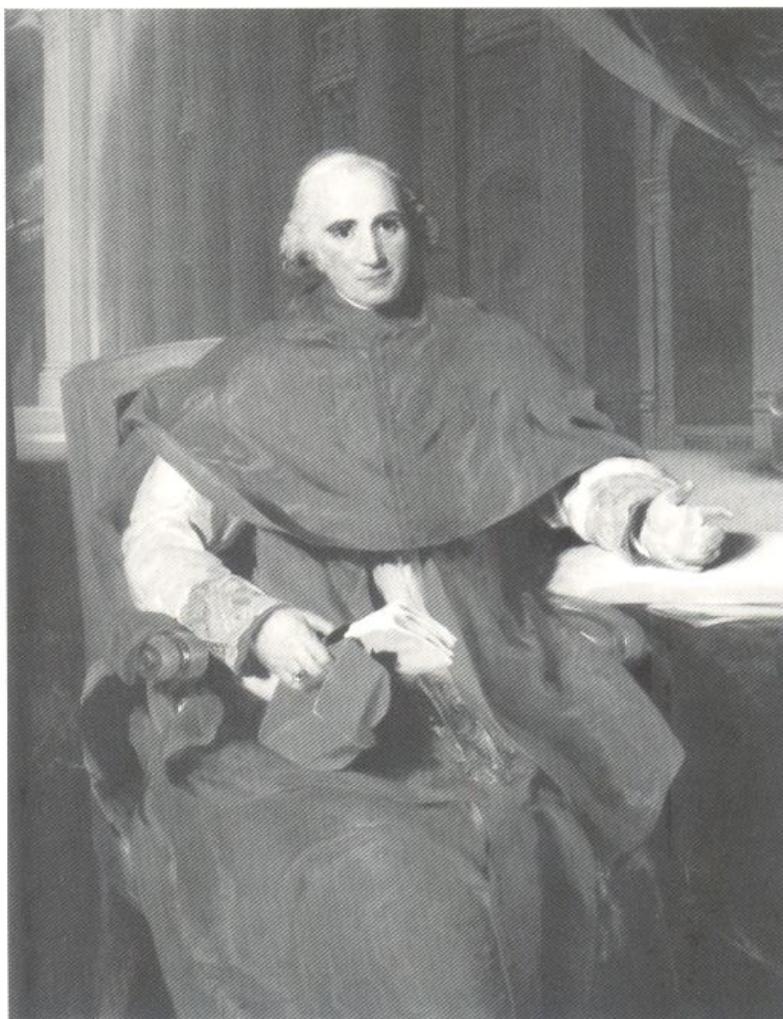
Francia, il dipinto è in realtà la lode di Napoleone, che aveva voluto il Concordato, ricomponendo la frattura tra la Repubblica di Francia e la Chiesa cattolica.⁴

Nel 1818 Giorgio di Hannover, Principe Reggente d'Inghilterra inviò a Roma il suo pittore ufficiale, Thomas Lawrence, perché ritraesse Pio VII ed il cardinale Consalvi (Windsor Castle, Waterloo Chamber, fig. 8).⁵ La missione

⁴ Ideale controparte dei due quadri di Wicar è un disegno rappresentante *La firma del Concordato tra la Repubblica Francese e la Santa Sede il 15 luglio 1801* (Versailles, Musée National du Chateau, fig. 7). Punto focale della composizione è Napoleone, seduto in poltrona, mentre riceve dal fratello Giuseppe i fogli e la penna per firmare. Il volto del Bonaparte guarda dritto Consalvi, che stante, in abito scuro è dinanzi a lui. La mano sinistra del Primo Console aperta a ventaglio mostra in modo benevolo quanto egli sta per concedere alla Chiesa. A corona intorno al cardinale sono riconoscibili: Emmanuel Cretet, conte di Champmol e consigliere di Stato, Etienne-Alexandre-Jean-Marie-Bernier, vescovo di Orléans e Carlo Francesco Caselli, cardinale *in pectore* dal 23 febbraio 1801. Chiaramente faziosa è la rappresentazione di Ercole Consalvi. Il suo capo chinato e l'atteggiamento umile dinanzi a Napoleone sono palesemente inverosimili. Sebbene il porporato rappresentasse il papa e fosse anche nell'interesse della Santa Sede arrivare ad un accordo che tutelasse il clero ed i cattolici di Francia, sappiamo bene che Consalvi mostrò sem-



77



9) Thomas Lawrence, *Ritratto del cardinale Ercole Consalvi*, collezione privata.

rientrava dunque nella volontà del futuro sovrano di raccogliere le effigi dei contemporanei più autorevoli. Della serie facevano già parte i ritratti di *Alessandro I, zar di Russia*, *Federico Guglielmo III, re di Prussia*, dei generali *Matvey Ivanovich Platoff* e *Gebhard Leberecht Blucher*, eseguiti durante il loro

pre un carattere di ferro dinanzi a Napoleone. Ne è una prova il matrimonio tra Maria Luigia d'Austria ed il novello Imperatore, il 2 aprile 1810. Consalvi insieme ad altri dodici cardinali si rifiutò di presenziare al rito nuziale, subendo per questo l'esilio a Reims e la privazione della porpora. Il disegno però vuole essere soprattutto una ricostruzione celebrativa dell'evento. Sappiamo infatti che Napoleone non fu realmente presente alla firma, rappresentato dal fratello Giuseppe, Consigliere di Stato. Per l'occasione l'ignoto artista (probabilmente François Gerard) ha posto Napoleone e Consalvi l'uno di fronte all'altro, mettendo sul fondo un episodio delle campagne napoleoniche come apoteosi dell'uomo d'armi. Dal disegno venne tratto nel 1834 un dipinto da Joseph-Roland-Leon de Lestang-Parade, su richiesta del re Luigi Filippo d'Orleans (Galeries Historiques de Versailles). Per una visione più completa dell'opera cfr. Maurice Allegret, *Analyse de quatre oeuvres de François Gerard*, "Revue du Souvenir Napoléonien", 406 (1996), pp. 61-62. Il disegno mi è stato segnalato da Maria Teresa Caracciolo, a cui devo tutte le informazioni qui riportate. Alla sua generosità di studiosa va tutta la mia riconoscenza.

soggiorno londinese per celebrare la vittoria su Napoleone e dell'*Arciduca Carlo d'Austria*, dipinto a Vienna (tutti a Windsor Castle, Waterloo Chamber). Consalvi è stato raffigurato seduto, "cortesemente" ringiovanito, con l'abito rosso fiammeggiante che illumina di bagliori di fuoco tutta la scena di posa. Il ritratto è un esempio della capacità di Lawrence nel riprodurre un volto con magistrale caratterizzazione. Questo spiega la ragione dell'appellativo di «Tiziano inglese», dato al pittore quando i quadri raffiguranti *Pio VII* e *Consalvi* furono esposti a Roma.⁶ L'architettura che si intravede sul fondo è riconoscibile come parte della Basilica di San Pietro in Vaticano ed allude chiaramente alla Chiesa ed al ruolo dell'effigiato. L'uomo con la sua umanità sembra qui ritrarsi, lasciando il primo piano al religioso, simboleggiato dalla veste cardinalizia e dalla veduta di San Pietro a cui viene dato gran risalto. Nel quadro in esame, è pienamente percepibile il tocco fluido ed il senso del colore, che mascherano lo sforzo e l'intelligenza delle sue composizioni. La presenza solenne del Consalvi del resto, dovette colpire molto il ritrattista inglese che di lui scrisse a Joseph Farington: «The cardinal is one of the finest subjects for a picture I have ever had. A countenance of powerful intellect and great symmetry».⁷ Le gambe distese, i piedi incrociati e la naturalezza con cui il pittore ed il cardinale si presentano allo sguardo dell'osservatore esemplificano i modi del Consalvi che sappiamo scevri da qualunque pompa e maniera.⁸

⁵ Il rilievo della commissione ricevuta da Lawrence e la reputazione goduta dal pittore in Inghilterra è riferita da Leonée Ormond, che ha scritto in merito: «The royal commission established Lawrence as the leading portrait painter in Europe. On his return to England in 1820, he was elected PRA, a position he occupied with considerable success» (Leonée Ormond, *Lawrence Thomas*, in *The Dictionary of Art*, 18, Willard - Ohio, Jane Turner Editor, 1996, p. 893); «Lawrence was a portrait painter in the grand tradition of Van Dyck, whose composition and manner he sometimes echoed, and of Lely, Gainsborough and Reynolds» (ivi, p. 894). Del dipinto esiste uno studio preparatorio che costituisce il momento più vicino all'opera finita (collezione privata, fig. 9).

⁶ Per la considerazione in cui Lawrence era tenuto, Leonée Ormond ha precisato che: «He was the finest portrait painter of his generation in Europe and the last english inheritor of the legacy of Van Dyck. His technical facility and rapid and enormous public success should not obscure the originality and selfconsciousness of his imagination» (in *Nome per esteso Ormond, Lawrence Thomas ... cit.*, p. 890).

⁷ Caroline Chapman, *Elizabeth and Georgiana. The Duke of Devonshire and his two duchesses*, London, John Wiley Editor, 2002, p. 245.

⁸ Lawrence aveva capacità di creare composizioni solenni, dotate al tempo stesso di grande naturalezza. In proposito ha detto Ormond: «Lawrence had a remarkable ability to infuse his characterizations with life and sensibility. For all their formality of setting, his sitters appear in the midst of actual life, pausing for a brief interval to allow the artist to capture their likeness» (in Leonée Ormond, *Lawrence Thomas ... cit.*, p. 894).

ANTONELLO CESAREO

«SOLLERS, IUSTUS, SUIQUE
CONTEMPTOR...»

LA PERSONALITÀ DEL CARDINALE
ERCOLE CONSALVI ATTRAVERSO
LA SUA ICONOGRAFIA

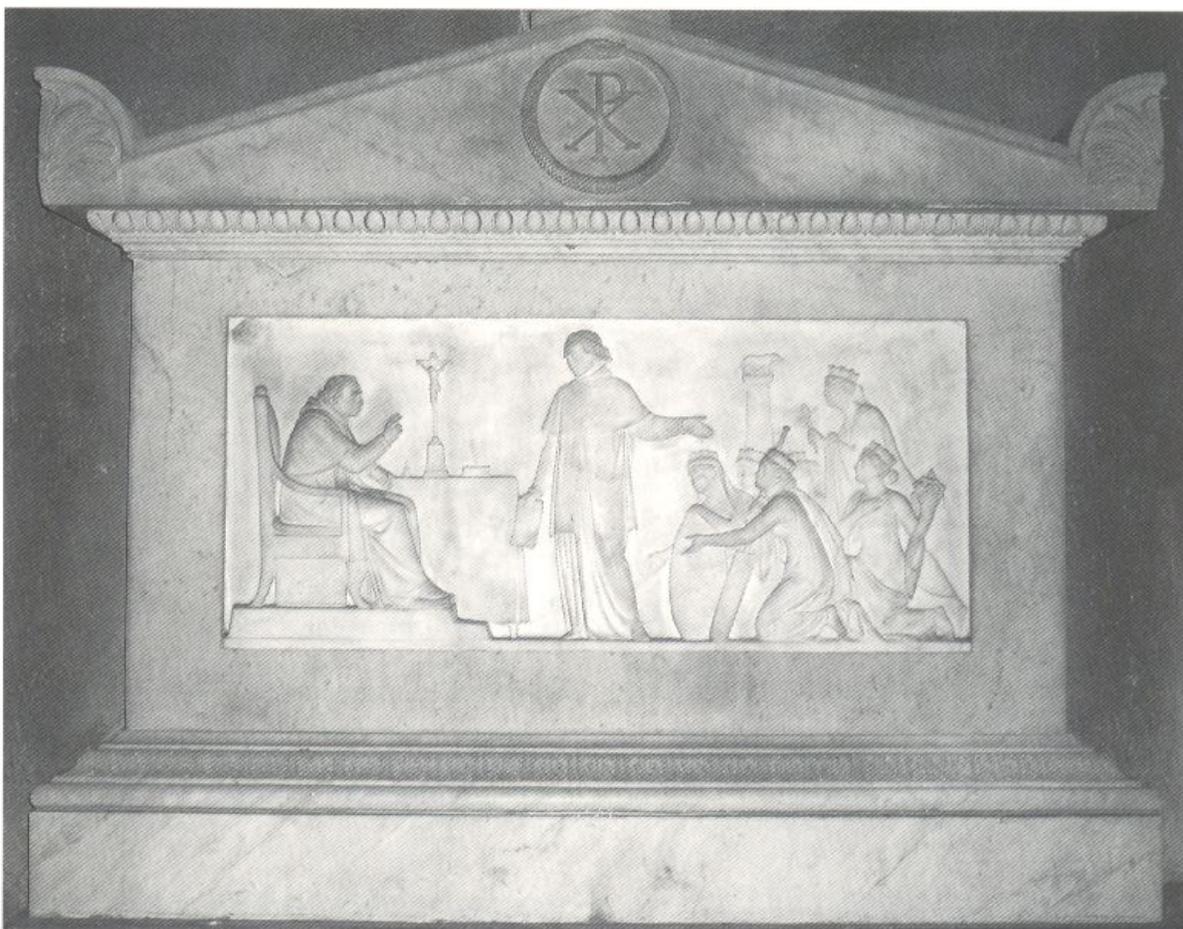


80

10) Francois Marius Granet, *La visita del primo gennaio 1822*, Roma, collezione privata.

Il 24 gennaio 1824 muore a Roma il cardinale Consalvi.⁹ In suo onore Elizabeth Hervey Foster, duchessa di Devonshire, promuove una sottoscrizione tra gli amici dello scomparso per la realizzazione di due medaglie commemorative e di un cenotafio, che collocato nel Pantheon celebra la memoria del defunto e fornisca consolazione agli afflitti. Il monumento, opera di Bertel Thordwalsen (a cui Consalvi aveva affidato l'esecuzione della *Tomba di Pio VII* in San Pietro in Vaticano), è costituito da un sarcofago, ornato sul davanti da un bassorilievo dove il cardinale stante mostra a Pio VII seduto le province di Bologna, Ferrara, Forlì, Ravenna, Pesaro, Pontecorvo e Benevento, "figlie prodighe", tornate a casa dopo la parentesi napoleonica (Roma, Santa Maria ad Martyres, fig. 11). Consalvi, pur nella semplicità della composizione, troneggia al centro della scena, tra il pontefice

⁹ Una delle ultime immagini del porporato è il disegno di Francois Marius Granet, *La visita del primo gennaio 1822*, (Roma, collezione privata, fig. 10), difficilmente riconducibile ad un episodio preciso.



11) Bertel Thordvalsen, *Cenotafio del cardinale Ercole Consalvi*, Roma, Santa Maria ad Martyres.

benedicente e le cinque fanciulle supplici. Eloquentemente è il gesto del cardinale. Il suo braccio sinistro teso indica, ma già accoglie, mostra le Legazioni al pontefice, ma le ha di nuovo perdonate e riammesse. Sul vertice del sarcofago, lo scultore pose un busto con l'effigie del morto. In esso lo stile severo di Thordvalsen si unisce ad una precisa descrizione del Consalvi. Il viso, basato sulla maschera funeraria del personaggio è un'effigie *sub specie aeternitatis*. La fronte tersa, senza pensieri di sorta, le guance levigate, lo sguardo forte, traducono insieme «la maestà e la gentilezza», che i contemporanei tanto apprezzarono in lui. La mozzetta che gli copre il busto, cadendo aderente, quasi senza pieghe, con l'unico ornamento della fila di bottoni, contribuisce al generale senso di rigore che la figura tutta emana (Roma, Santa Maria ad Martyres, fig. 12).¹⁰

Il corpo, secondo le disposizioni testamentarie venne sepolto in San Marcello al Corso a Roma, nella Cappella del Santissimo

¹⁰ In "Memorie Romane di Antichità e di Belle Arti", II (1825), p. 245-249. Il testo per intero è riportato in Appendice. Un disegno di Francesco Manno, poi tradotto in incisione da Antonio Banzo nel 1815 e raffigurante *Il cardinale Consalvi riammette le Legazioni alla presenza di Pio VII* (acquaforte, editore Pietro Bettelini, fig. 13) è stato verosimilmente spunto per l'iconografia del bassorilievo di Thorvaldsen al



12) Bertel Thorvaldsen, *Ritratto del cardinale Ercole Consalvi*, Roma, Santa Maria ad Martyres.

Pantheon, realizzato circa dieci anni più tardi. Suggestive le figure del Pontefice e del suo Segretario di Stato al centro della scena, con le Legazioni inginocchiate a sinistra, sovrastate dalla Giustizia e la Storia, — che trascrive l'evento e la Forza e la Mansuetudine, quali virtù di Pio VII.



13) Antonio Banzo da Francesco Manno, *Il cardinale Consalvi riassume le Legazioni alla presenza di Pio VII*, incisione.

Crocifisso. Gaetano Moroni così ha parlato del sepolcro: «l'artista che inventò ed eseguì il monumento (il padovano Rinaldo Rinaldi), lo compose di un basamento con iscrizione e sopra vi pose un'urna avente la medaglia nel centro coll'effigie del cardinale e quella del marchese suo fratello (morto nel 1813); il tutto secondo la volontà del porporato. Ma l'esecutore testamentario e lo scultore per far memoria di quanto il grand'uomo avea fatto per la Chiesa, credettero bene di aggiungere nel davanti dell'urna la statua appunto della Chiesa, tutta vestita di vari panni, e che in atto mesto guarda il ritratto del defunto, e tiene con la destra la croce, che appoggia sulla medesima urna e con la sinistra le chiavi» (Roma, San Marcello al Corso, figg. 14-16).¹¹ L'opera risulta completata e collocata *in situ* nel 1831. Alle effigi considerate vanno aggiunte altre immagini che ritraggono il cardinale. Quasi nessuna di queste opere può essere riferita alla specifica committenza del Consalvi. Egli sembra alieno dal desiderio di vedere la sua pur bella figura riflessa in tele e marmi ed acconsente di buon grado soltanto se ciò gli viene richiesto (come

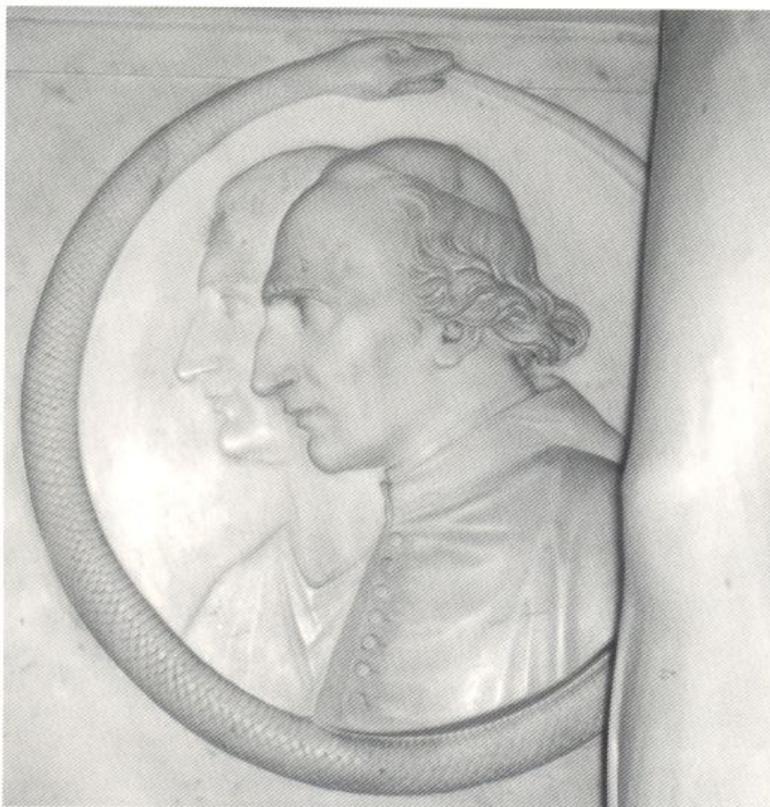
¹¹ Gaetano Moroni, *Consalvi Ercole*, in *Dizionario di Erudizione Storico-Ecclesiastica*, Venezia, Tipografia Emiliana, 1842, p. 8.



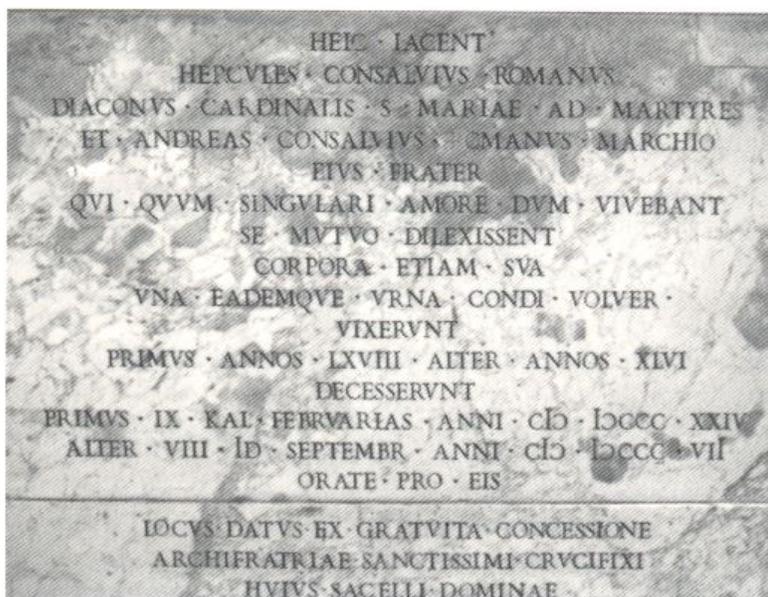
14) Rinaldo Rinaldi, *Tomba di Andrea ed Ercole Consalvi*, Roma, San Marcello al Corso.

nella maggior parte dei casi) o per obbedire al ruolo rivestito.¹² Il dipinto dell'Accademia Ecclesiastica (Roma, Accademia

¹² L'attività pubblica del cardinale è descritta da John Martin Robinson, che ha scritto: «During his first ministry (1800-1806), Consalvi was prevented by shortage of money from carrying out any largescale architectural improvements in Rome apart from the new archway at the Ponte Milvio designed by Giuseppe Valadier in 1805 to welcome Pius VII back to Rome after the coronation of Napoleon. During his second ministry (1814-1823), he was able to achieve significant improvements, financed partly by a reform of the rating system. The major urban project of these



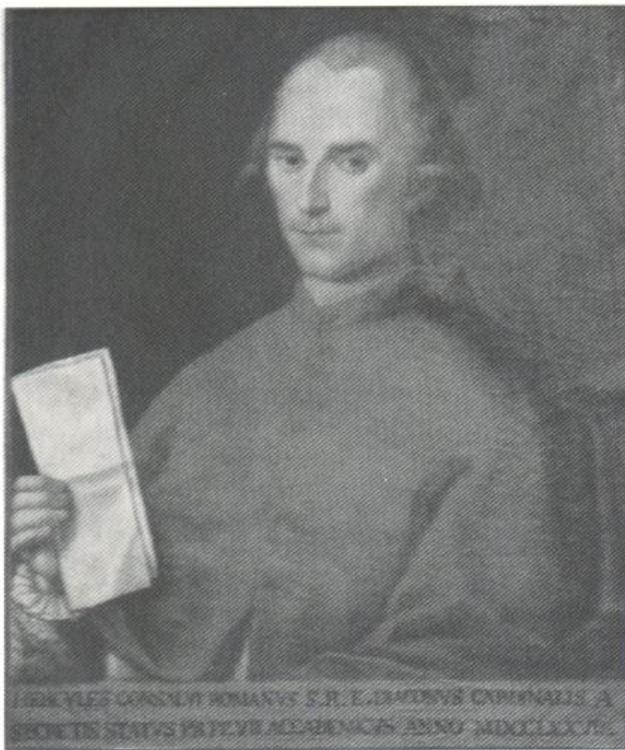
ANTONELLO CESAREO
 «SOLLERS, IUSTUS, SUIQUE
 CONTEMPTOR ...»
 LA PERSONALITÀ DEL CARDINALE
 ERCOLE CONSALVI ATTRAVERSO
 LA SUA ICONOGRAFIA



85

15-16) Rinaldo Rinaldi, *Tomba di Andrea ed Ercole Consalvi*, particolari, Roma, San Marcello al Corso.

years was the creation of the Piazza del Popolo and the laying out of the new park on the Pincio, designed by Valadier and executed between 1816 and 1822. Other projects initiated by Consalvi included the repaving of the Piazza della Rotonda in front of the Pantheon, the reconstruction of the Arch of Titus to its original appearance (as recorded on medals), the creation of a fountain (designed by Stern) in the Piazza del Quirinale and the laying out of a series of walks and avenues to connect the excavated Roman ruins in the Forum with the Baths of Diocletian and the Pyramid of Caius Cestius. He was able also to secure the complete restoration to Rome of the Vatican collection by sending Canova to Paris in 1816 to negotiate the return of such treasures as the *Apollo of the*



17) Pittore attivo a Roma nella seconda metà del Settecento, *Ritratto di Ercole Consalvi*, Roma, Accademia Ecclesiastica.



18) Pittore attivo a Roma agli inizi del XIX secolo, *Ritratto di Ercole Consalvi*, collezione privata.

Ecclesiastica, fig. 17), dove egli aveva studiato, opera di artista ignoto e di non grande pregio, rientra nell'uso degli allievi di consegnare un quadro con le proprie fattezze (ne è un esempio

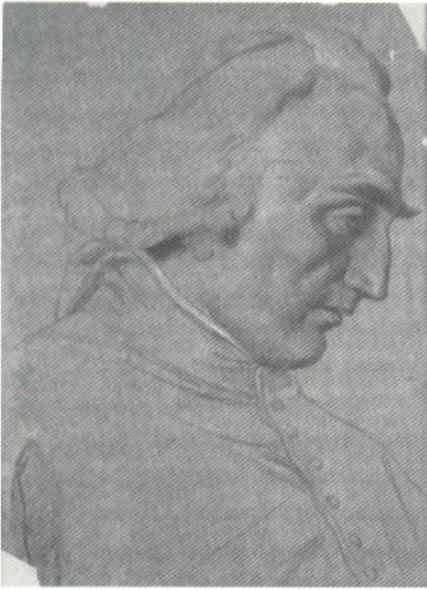
Belvedere and the Laokoon, taken by the French in 1797 in accordance with the terms of the Treaty of Tolentino. In 1816, under Canova's direction the lunettes of the Museo Chiaramonti were embellished with a series of 15 murals by young Germans nazarenes as well as Roman Neo-classical artists. The subjects chosen by Consalvi, were intended to record for posterity the key events in the artistic restoration of Rome. The museum was further enlarged by the erection of the Braccio Nuovo (1817-1820), designed by Stern and Pasquale Belli while the Borgia rooms were converted into a picture gallery for the display of paintings, for example Raphael's *Transfiguration* (Roma, Pinacoteca Vaticana), that had formerly hung in churches. Consalvi also established the Protomoteca Capitolina, a collection of portraits busts of famous people commissioned from Canova and his pupils and one of the first national galleries in Europe» (John Martin Robinson, *Consalvi Ercole*, in *The Dictionary of Art*, 7, Willard - Ohio, Jane Turner Editor, 1996, p. 726). Luigi Cardinali ha dato una bella descrizione del Consalvi privato, scrivendo: «Quindi la facilità nello ascoltare qual si fosse più piccolo uomo del mondo: la prontezza nello accogliere ogni più lieve ricorso intorno ogni più lieve negozio: la inclinazione a deffinire per se medesimo anziché pel ministero ogni faccenda. E non gioverebbe il tacere che di questi modi non ne ritrasse egli pubblica lode (che sarebbe stato un miracolo) anzi gli riuscì la cosa tutto in contrario. [...] nessuno potrà non convenire essere almeno stata la volontà suà sempre costante nell'ottenere il bene, nell'operare il giusto, nel procurare la felicità pubblica, e in quanto dalla pubblica non la stimasse deviare, eziandio la privata di ciascun cittadino» (in Luigi Cardinali, *Elogio detto alla Memoria di Ercole Consalvi*, Pesaro, Nobili, 1824, p. 23).



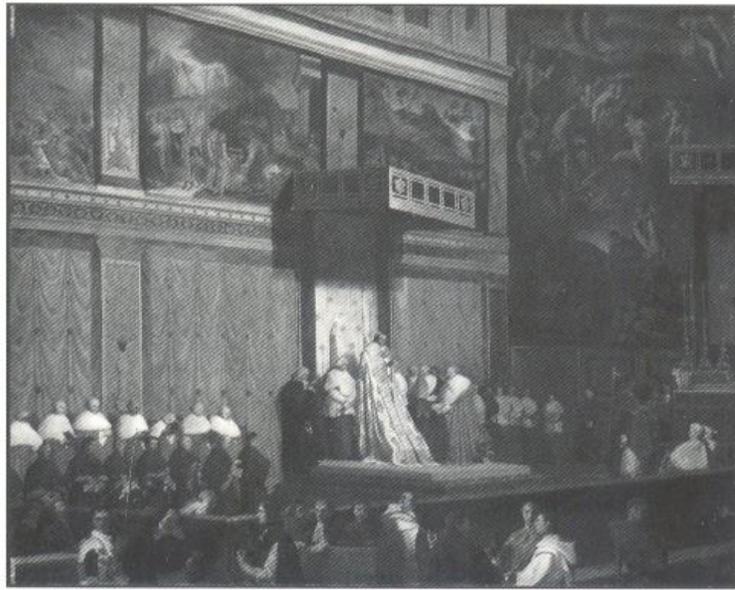
19) Carlo Antonini, *Ritratto del cardinale Ercole Consalvi*, incisione.

la raccolta di ritratti del Collegio Nazareno a Roma).¹³ L'incisione di Carlo Antonini (fig. 19), realizzata per la nomina del prelado a cardinale nel 1800, mostra insieme al religioso il

¹³ Per le date esatte della presenza del giovane Consalvi all'Accademia Ecclesiastica ha detto Alessandro Roveri: «Dall'ottobre 1776 all'ottobre 1782 il Consalvi frequentò l'Accademia dei Nobili Ecclesiastici di Roma, nella quale studiò giurisprudenza e storia ecclesiastica, avendo come docente di quest'ultima l'ancora influentissimo ex gesuita F. A. Zaccaria [...] Grazie alle sue doti di intelligenza e di cultura e in virtù del proprio talento e del proprio fascino, il Consalvi iniziò una brillante carriera ecclesiastica» (Alessandro Roveri, *Consalvi Ercole*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVIII, Roma, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, 1983, p. 34). Altre notizie su questo argomento vengono da Roberto Regoli: «Ercole entrò all'Accademia il 4 novembre 1776, per restarvi sei anni, fino al 4 ottobre 1782. In questo periodo studiò il diritto e la storia, sotto la direzione dell'abate Zaccaria, già gesuita, fautore di un'ecclesiologia affermativa del primato pontificio con relativa giurisdizione universale sulla Chiesa» (Roberto Regoli, *Ercole Consalvi. Le scelte per la Chiesa*, (Miscellanea Historiae Pontificiae, 67), Roma, Ed. Pontificia Università



21) Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Ritratto del cardinale Ercole Consalvi*, collezione privata.

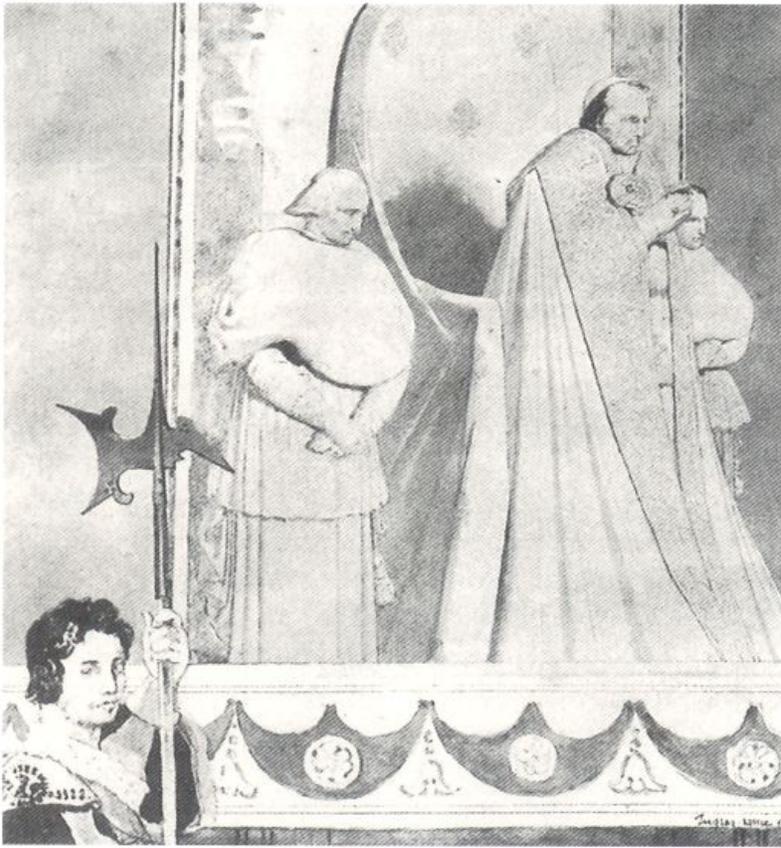


20) Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La Messa del Chrisma del Giovedì Santo nella Cappella Sistina alla presenza di Pio VII*, Washington, National Gallery of Art.

gentiluomo raffinato, ancora influenzato dal gaudente cardinale duca di York, vescovo di Frascati, nel cui Seminario, Consalvi si era formato.¹⁴ Essa fu realizzata per celebrare l'evento e rientra nell'uso dei porporati di avere un'incisione che li raffigurasse. Il dipinto di Ingres, rappresentante la *Messa del Chrisma del Giovedì Santo*, ritrae Consalvi stante e solenne accanto a Pio VII nella Cappella Sistina. La tela è nata dalla volontà del giovane francese, che a Roma nel 1807, viene folgorato dalle cerimonie della Settimana Santa e desidera darne testimonianza, mostrando al contempo la sua abilità nel riprodurre le opere dei grandi maestri che ornano le pareti della Sistina (Washington, National

Gregoriana, 2006, p.126); Si ricordano a titolo esemplificativo alcuni nomi di diversi studenti coevi al Consalvi: Bartolomeo Pacca, Antonio Gabriele Severoli, Luigi Ercolani, Tommaso Arezzo, Francesco Cesarei Leone, Romualdo Onesti Braschi, Pietro Vidoni, Giuseppe Morozzo. Tutti questi diventeranno cardinali, ricoprendo anche importanti cariche (ivi, pp. 126-27). Contemporaneo al dipinto dell'Accademia Ecclesiastica è un *Ritratto* eseguito per la nomina dell'effigiato a cardinale. Esso mostra il cardinale seduto, con indosso gli abiti di ruolo ed una lettera aperta nella mano destra. La fattura semplice, poco adatta all'elevata condizione del personaggio, vuole essere più l'obbedienza ad un obbligo (una richiesta dei parenti?) che un'espressione di vanità (fig. 18). Nel 1924 l'opera si trovava a Modena presso gli eredi Consalvi.

¹⁴ La personalità di Consalvi è stata ben messa a fuoco da Roberto Regoli che di lui ha detto: «La sua inclinazione per le belle arti e l'amore per le poesie e la musica indicano una delicatezza d'animo, che si esprime massimamente nei rapporti amicali, quando, ad esempio, ormai avanti negli anni si ricorda con sincero sentimento, con *pathos*, delle amicizie giovanili [...] Possiede una grande finezza e sensibilità, è noto per la sua affabilità, per il suo *savoir faire* e ciò lo favorirà nelle corti e negli ambienti diplomatici. La naturale dignità ed il sentimento di rispetto del proprio operato si estrinsecano in un atteggiamento determinato, addirittura orgoglioso» (in



22) Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Pio VII ed il cardinale Consalvi*, Besancon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.

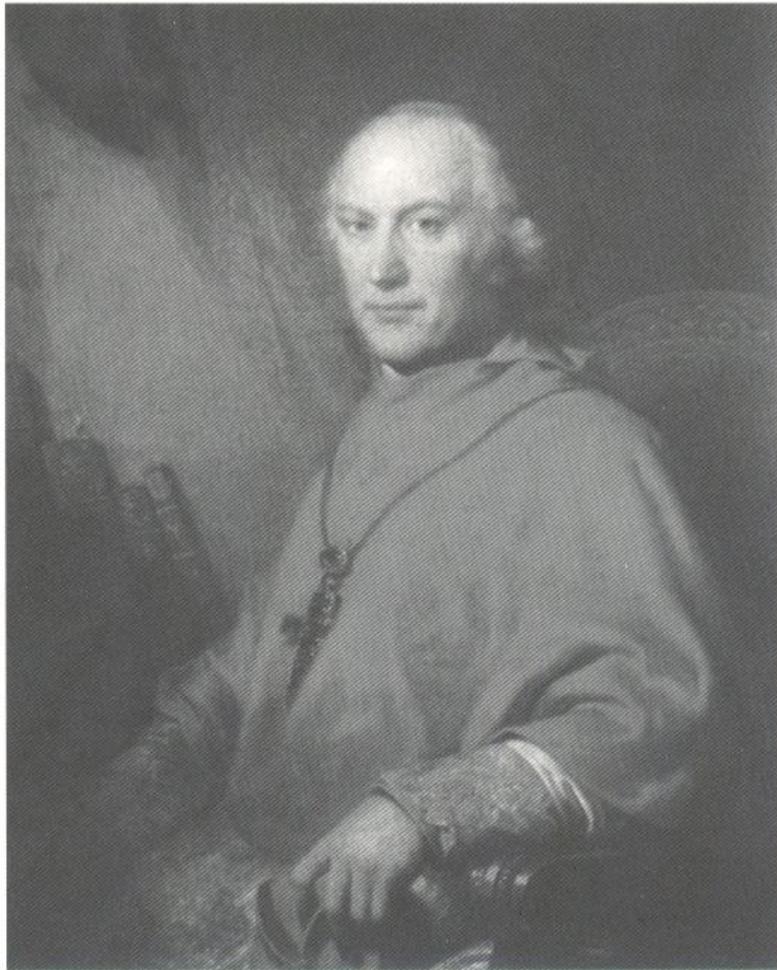
Gallery of Art, fig. 20).¹⁵ Il ritratto del Consalvi è preceduto da uno studio accurato del suo volto che mostra con quanta abilità e passione Ingres avesse lavorato (collezione privata, fig. 21).¹⁶

Roberto Regoli, *Ercole Consalvi ... cit.*, p. 135); «Delicatezza e fermezza d'animo accompagnate da una salute continuamente cagionevole, e non solo alla fine della sua vita. Dato fisico, quest'ultimo, comune a tutti i fratelli Consalvi. Nonostante ciò, ai tempi della prelatura amava viaggiare, conoscere direttamente. A tutto ciò si univa l'interesse per la cultura in generale e il desiderio di una vita tranquilla, lontano dalle responsabilità, in particolare governative, e che gli permettesse di coltivare i suoi interessi, secondo i suoi ritmi vitali» (ivi, pp. 137-138).

¹⁵ Eitner Lorenz ha scritto sul quadro: «Despite its moderate size and lack of a specific narrative, *Pius VII in the Sistine Chapel* is, in fact, a modern history painting in the line of David's *Coronation of Josephine* (Louvre). As a subject taken from modern reality it has an exceptional place in Ingres's work. Theophile Gautier admired it as 'a history painting of the highest style', while other critics, down to the present, have emphasized what seemed to them its eyewitness truth, some going so far as to compare its visual immediacy with the effect of impressionist painting» (in Eitner Lorenz, *French Paintings of the Nineteenth Century, Part I: Before Impressionism. The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue*. Washington D.C., The National Gallery of Art, 2000, p. 290).

¹⁶ Ingres ha realizzato anche un disegno preparatorio (penna ed acquerello), concentrandosi su *Pio VII e sul cardinale Consalvi*, dei quali ha catturato la maestà (Besancon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, fig. 22).

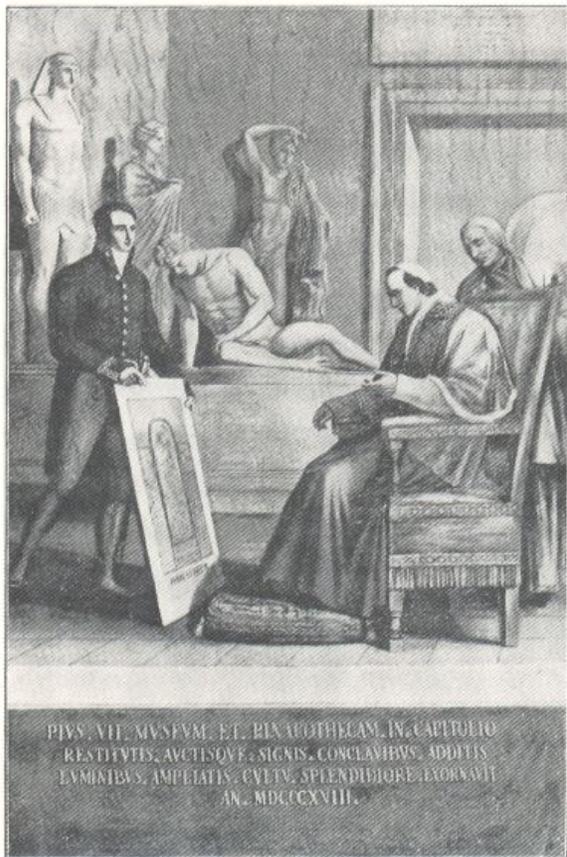
ANTONELLO CESAREO
«SOLLERS, IUSTUS, SUIQUE
CONTEMPTOR ...»
LA PERSONALITÀ DEL CARDINALE
ERCOLE CONSALVI ATTRAVERSO
LA SUA ICONOGRAFIA



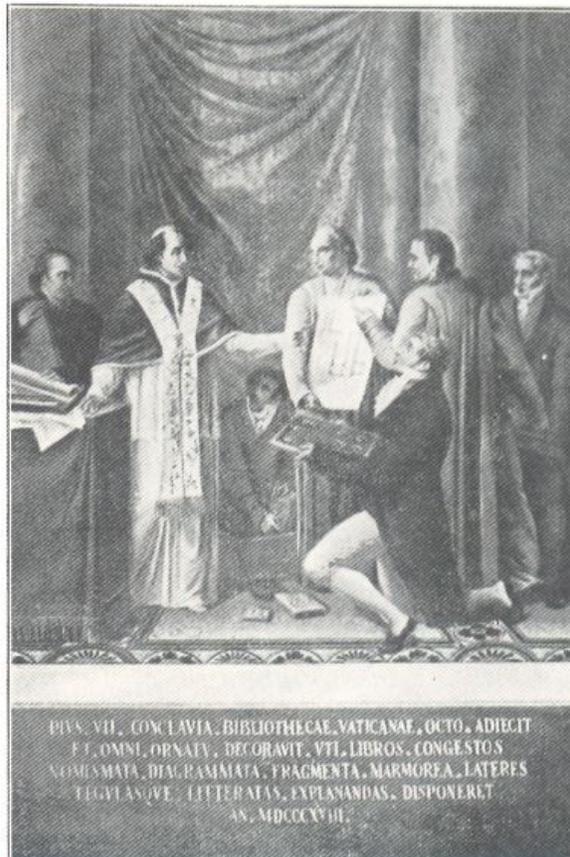
23) Giovan Battista Lampi, *Ritratto del cardinale Ercole Consalvi*, Esztergom, Kereszteny Muzeum.

Nel settembre 1814 il cardinale Consalvi in qualità di Segretario di Stato di Pio VII parte per Vienna per partecipare al Congresso dove si darà un nuovo assetto all'Europa post-napoleonica. Durante il soggiorno viennese (fino al giugno 1815), Consalvi venne ritratto da Giovan Battista Lampi, già pittore di Caterina II di Russia e professore presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna. Il cardinale con il volto deciso è ritratto seduto, con gli abiti di ruolo; la mozzetta con il cappuccio, la croce pettorale, il rocchetto, lo zucchetto in testa, in un interno semplice e quieto, lontano dalle sontuose messe in scena del Lampi (Esztergom, Kereszteny Muzeum, fig. 23).¹⁷ Conoscendo il ca-

¹⁷ Le fattezze del cardinale Consalvi sono riconoscibili con certezza almeno in due scene illustranti episodi della vita di Pio VII, eseguite probabilmente da Domenico Del Frate sullo scorcio del pontificato Chiaramonti: *Pio VII decide l'ampliamento dei Musei Capitolini* e *Pio VII stabilisce l'allargamento della Biblioteca Vaticana* (Roma, Palazzi Vaticani, figg. 24-25). In entrambi, Ercole Consalvi alto e maestoso affianca il pontefice ed il suo bel volto è chiaramente riconoscibile. I dipinti hanno avuto in passato un'attribuzione a Domenico de Angelis al quale si riferiscono comunemente le *Storie della vita di Pio VI* (Bartolomeo Nogara, *Il cardinale Ercole Consalvi e le antichità e le belle*



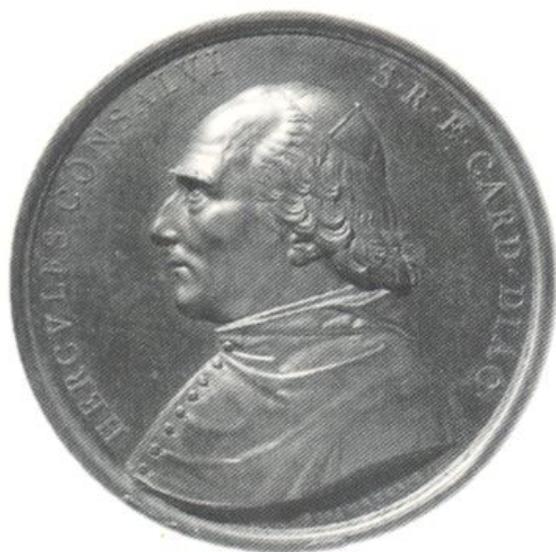
24) attribuito a Domenico Del Frate, *Pio VII stabilisce l'allargamento dei Musei Capitolini*, Roma, Palazzi Vaticani



25) attribuito a Domenico Del Frate, *Pio VII decide l'ampliamento della Biblioteca Vaticana*, Roma, Palazzi Vaticani

rattere di Consalvi («suique contemptor») è detto nella sua iscrizione funeraria) ed essendo il quadro da lungo tempo in

arti, in *Nel I centenario dalla morte del card. Ercole Consalvi*, Roma, Tipi Vaticani, 1924, p. 92). Olivier Michel in proposito riferisce che: «Secondo il Trenta, il Del Frate ne avrebbe eseguiti sei (dei quattordici pannelli realizzati), ma in assenza di documenti contabili è azzardato identificare i diversi autori, tanto l'insieme è impersonale» (Olivier Michel, *Del Frate Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVIII, Roma, Istituto per l'Enciclopedia Italiana, 1988, p. 566). Dello stesso parere è Paolo Liverani che sul tema scrive: «Nel 1818 vengono eseguite nella Galleria Clementina della Biblioteca Apostolica Vaticana le pitture murali che raffigurano le benemerenze di Pio VII nei confronti della cultura, in particolare dei Musei e della Biblioteca Vaticana, mentre nell'adiacente Sala Alessandrina vengono dipinti fatti della vita di Pio VI. L'attribuzione abituale di queste pitture murali a Domenico De Angelis è erronea; nel 1818 infatti, l'artista era già morto. Forse è possibile attribuirle a Domenico Del Frate. Canova aveva «suggerito i soggetti che dovevansi dipingere nella Biblioteca, riguardanti i fatti principali dello stesso Pontefice (Pio VII) e di Pio VI», ma il D'Este nell'elencarne i soggetti aggiunge una precisazione interessante: si tratta infatti dei «soggetti dati, ma non diretti dal Canova». Probabilmente voleva prendere le distanze dalla qualità alquanto povera dell'esecuzione del ciclo» (Paolo Liverani, *La nascita del Museo Pio-Clementino e la politica canoviana dei Musei Vaticani*, in *Canova Direttore di Musei*, Atti della prima settimana di studi canoviani, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, 2004, p. 95).



26) Giuseppe Girometti, *Medaglia commemorativa del cardinale Ercole Consalvi*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

27) da Giuseppe Cerbara, *Medaglia commemorativa del cardinale Ercole Consalvi*, incisione.

Ungheria, è più che verosimile che esso fu richiesto da un committente diverso dal ritrattato.¹⁸ Subito dopo la morte del porporato la duchessa di Devonshire, legata a lui da amicizia, promosse la realizzazione di due medaglie, che ne ricordassero la figura e ne celebrassero i meriti. I proventi della loro vendita avrebbero pagato Thordvalsen ed il mausoleo che questi avrebbe eseguito al Pantheon. L'incarico fu affidato a Giuseppe Girometti e Giuseppe Cerbara. Girometti rappresenta sul *recto* il busto del personaggio e sul *verso* Minerva e l'iscrizione «Quo Fas et Gloria ducunt. De Amicor (um) sententia» (fig. 26). Cerbara dopo aver riprodotto sul *recto* le fattezze del cardinale, incise sul *verso* la seguente iscrizione: «Viro immortal(i) de relig(i)one patr

¹⁸ Luigi Cardinali, *Elogio detto alla memoria ... cit.*, p. 38.



30) Pietro Belli, *Coppa Consalvi*, Hillerod, Frederiksborgmuseet.

(iae) Princ (ipi) optime merito ingenio fide constantia omnibus domi forisque carissimo amici d.d. Romae MDCCCXXIII» (fig. 27).¹⁹ Due di queste medaglie vennero incastonate nella cosiddetta *Coppa Consalvi*, più verosimilmente una tabacchiera o una zuccheriera d'argento, eseguita dall'orafo Pietro Belli e donata dagli amici di Consalvi a Thordvalsen, che aveva eseguito gratuitamente il bassorilievo per il monumento del Pantheon (Hillerod, Frederiksborgmuseet, fig. 30). La successione dei ritratti di

¹⁹ Nel 1824 Giuseppe Caputi realizzò una medaglia con l'effigie del Consalvi (Roma, collezione privata, fig. 28). Sono grato a Lucia Pirzio Biroli per alcune precisazioni sull'argomento. Esiste inoltre una matrice in vetro da un cammeo raffigurante il cardinale Ercole Consalvi (Roma, Museo di Roma, fig. 29).



28) Giuseppe Caputi, *Medaglia commemorativa del cardinale Ercole Consalvi*, Roma, collezione privata.



29) Giuseppe Girometti, *Matrice in vetro da un cammeo raffigurante il cardinale Ercole Consalvi*, Roma, Museo di Roma.

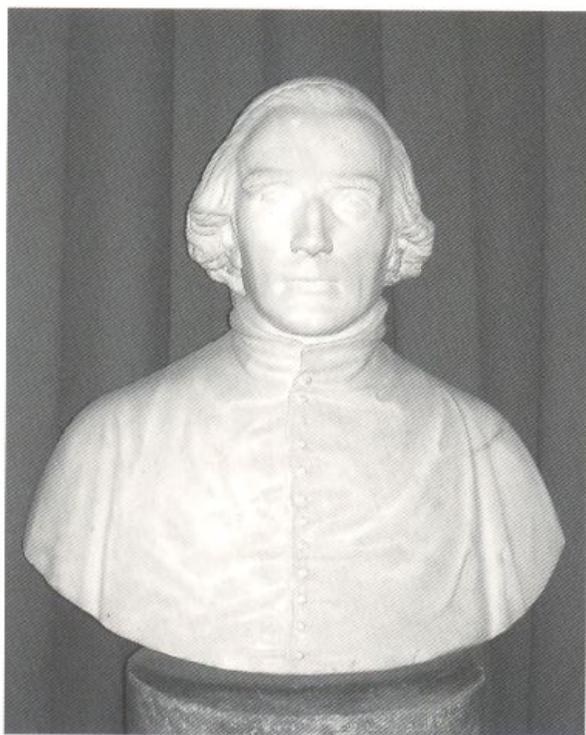
Consalvi e le vicende relative descrivono un personaggio dai modi semplici ed austeri, consapevole dell'alta posizione occupata e degli obblighi che questa comportava, gentile, accondiscendente alle richieste, ma che, per quanto sappiamo non cercò mai di essere ritratto.²⁰ Conoscendo il proprio aspetto fisico, fuori dell'ordinario, per altezza, imponenza ed armonia dei lineamenti, vide probabilmente nei ritratti, coerentemente con il proprio credo religioso ed umiltà, un segno di *vanitas* e perciò vi si astenne.²¹ A questo dobbiamo unire anche una riflessione sugli anni in cui visse il cardinale; tempi difficili per la Chiesa, sia dal punto di vista politico che economico. Ne fornisce un esempio lampante la tiara fatta realizzare da Pio VII per la propria incoronazione; semplice e dimessa, se confrontata con quelle dei suoi predecessori (Roma, Tesoro della Cappella Sistina).²² Ma ai problemi finanziari avrebbe certamente supplito il pennello e lo scalpello di molti artisti che avrebbero ritratto Consalvi anche gratuitamente, come servizio alla Chiesa e per averne lustro.²³

²⁰ «Si può dire con l'Angelucci che 'morì quasi povero, lasciando una modesta eredità destinata principalmente a usi di religione e di carità, detratti i legati ai suoi domestici e piccoli doni a particolari amici'. Non si era arricchito durante il suo ministero, rifiutando a più riprese diverse regalie, anche dei sovrani» (in Roberto Regoli, *Ercole Consalvi ... cit.*, pp. 140-141).

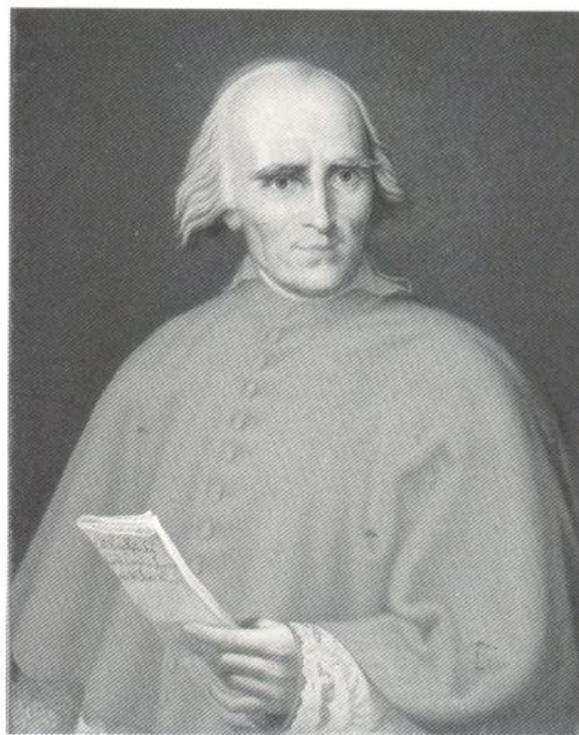
²¹ Sull'austerità di Consalvi Gaetano Moroni, cogliendo testimonianze contemporanee ha così scritto: «operò sempre con rettitudine d'intenzioni, con estremo amore di Roma, e con incomparabile attaccamento all'immortal Pio VII, di cui procurò sempre la gloria ed una fama perenne» (Gaetano Moroni, *Consalvi Ercole ... cit.*, p. 7).

²² Ringrazio Padre Isidoro Liberale Gatti per avermi fornito la notizia qui riportata.

²³ Successivo alla morte del Segretario di Stato è un *Busto di Ercole Consalvi* (Tuscania, Palazzo Comunale, fig. 31), eseguito nel 1841 da Girolamo de Andrea, per volontà degli abitanti di Tuscania, come ci informa l'iscrizione sul basamento della scultura: «Herculi Consalvi Pat [riae] Card [inali] Pio VII Pontificis Maximi fere quamdiu tenuit sacr [um] principatum a negotiis publicis quem difficillimis rei Christ [i] et pub [licis] temporibus ardua quaeque explanantem magna perficientem Europa universa admirata est ordo et populus Tuscan [iae] autore Hieronymo de Andrea Antist [ites] Praef [ectus] civit [ati] et Prov [inciae] cui preclare de patria merito Anno MDCCCXXXI». Il personaggio, è rappresentato mentre guarda pensoso dinanzi a sé, quasi ancora assorto nei pensieri che caratterizzarono la sua esistenza. In esso si percepisce il ricordo del *Busto di Bartolomeo Pacca* di Francesco Massimiliano Laboureur (Roma, Accademia di San Luca), di cui ripete la disposizione e l'atteggiamento ispirato. Probabilmente successivo alla morte del Consalvi è un altro *Ritratto* del porporato, eseguito da Vincenzo Ferreri (Tuscania, Duomo, fig. 32). La generale freddezza dell'immagine, permette di considerare il quadro un'immagine *post-mortem*. Vincenzo Ferreri era un artista ben noto ed apprezzato dal



31) Girolamo de Andrea, *Busto del cardinale Ercole Consalvi*, Tuscania, Palazzo Comunale.

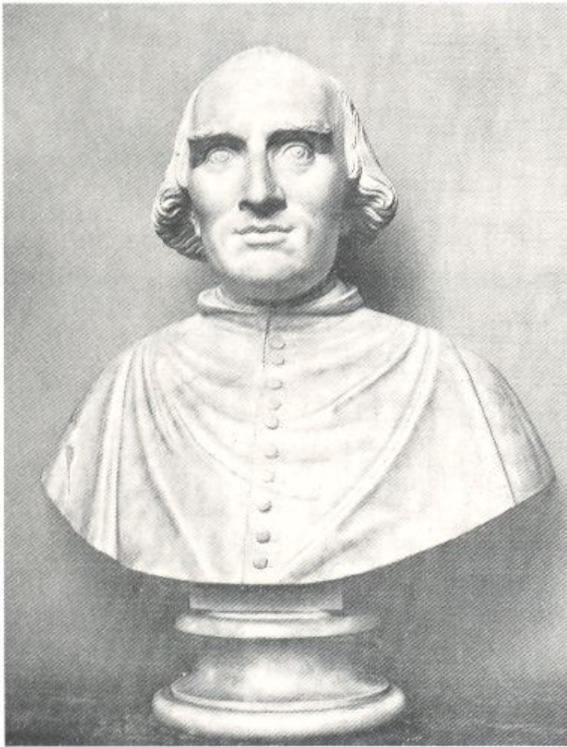


32) Vincenzo Ferreri, *Ritratto di Ercole Consalvi*, Tuscania, Museo Diocesano.

Consalvi non volle nulla di tutto ciò.²⁴ La situazione descritta appare maggiormente definita se si volge lo sguardo ai ritratti cardinalizi immediatamente precedenti all'epoca considerata. Nel secondo Settecento, cardinali autorevoli commissionano ai pittori più in vista del tempo, ritratti di grande effetto, che uniscono alla celebrazione della persona, l'espressione del loro *status* e l'elogio del pittore, capace di rendere incarnati, tessuti ed oggetti, come fossero veri. È questo il caso di *Francisco Xaverio de Zelada*, Segretario di Stato di Clemente XIV e cardinale

Consalvi. Premiato più volte ai concorsi dell'Accademia di San Luca (1785; 1786; 1787; 1792), aveva preso parte alla decorazione del Museo Chiaramonti in Vaticano dipingendo *Pio VII emana nuove leggi a favore delle antichità*. Nella lettera che il ritrattato tiene in mano si legge in alto: «All'Emo P.pe Sig.r Card.Consalvi Segretario di Stato di S.S.» ed in basso: «Vin.zo Ferreri».

²⁴ Un'altra descrizione del cardinale ci viene da B. Nogara: «Uomo schivo per natura, e più per virtù di mente, degli onori e delle ricchezze, gli onori e le ricchezze si accumularono su di lui e contro la sua volontà; ma degli uni e delle altre fece un uso così sapiente, che nessuno mai poté accusarlo di avidità e di ambizione. Non vi fu idea bella e generosa, che egli non facesse sua o della quale non assumesse il patrocinio volenterosamente sì, ma con senno e senza partito preso» (Bartolomeo Nogara, *Il cardinale Ercole Consalvi* ... cit., p. 95). Verosimilmente coevo al primo centenario della morte del cardinale Consalvi ed alla pubblicazione del volume in suo onore è il *Busto* che lo raffigura (Roma, Palazzi Vaticani, fig. 33) eseguito da uno scultore attivo a Roma nella prima metà del XX secolo, la cui identità è però ignota. La figura ritratta frontalmente, con lo sguardo fisso, gli occhi immobili e la mozzetta dalle pieghe inamidate ben si accordano infatti all'algido classicismo in voga in quegli anni.



33) Scultore attivo a Roma nella prima metà del XX secolo, *Busto di Ercole Consalvi*, Roma, Palazzi Vaticani.



34) Anton Raphael Mengs, *Ritratto del cardinale Francisco Xaverio de Zelada*, Pistoia, Museo Civico.

bibliotecario, che nel 1773 si fa ritrarre da Anton Raphael Mengs, pittore di corte di Carlo III di Borbone e già *Principe* dell'Accademia di San Luca (Pistoia, Museo Civico, fig. 34). *Il cardinale Clemente Argenvilliers*, Uditore di papa Benedetto XIV e Prefetto della Congregazione del Concilio, nel 1754 scelse di posare per Pompeo Batoni, il ritrattista più esclusivo e pagato della Capitale, richiesto soprattutto dai viaggiatori inglesi del *Grand-Tour* (collezione Koelliker, fig. 35).

Franziskus Herzan von Harras, cardinale, Ministro Plenipotenziario e Protettore dell'Impero presso il papa, Uditore del Tribunale della Sacra Rota per la Nazione Tedesca, nel 1779, scelse invece Anton von Maron, allievo prediletto di Mengs, pittore ufficiale di Sua Maestà l'Imperatrice d'Austria e dopo la morte del maestro, nel 1779, il protagonista assoluto della ritrattistica romana (collezione privata, fig. 36). Dal pittore austriaco von Harras si fece ritrarre più volte ed in pose diverse. *Michele Poniatowski*, cardinale, Primate di Polonia e fratello del re Stanislao Augusto, nel 1790, posò per Marcello Bacciarelli, raffinato esecutore, a cui si devono tanti lusinghieri ritratti di dame e gentiluomini dell'Europa dell'Est (Roma, Accademia di San Luca, fig. 37).

Passata la tempesta napoleonica la rinnovata prosperità torna ad ammirarsi anche nella pittura. Mentre Consalvi persevera nel suo atteggiamento discreto, pur essendo ormai una delle personalità più celebri d'Europa, altri cardinali della Curia romana decidono ed accettano di farsi ritrarre da artisti molto noti, con modalità eleganti, in pose ricercate, che ricordano i



97

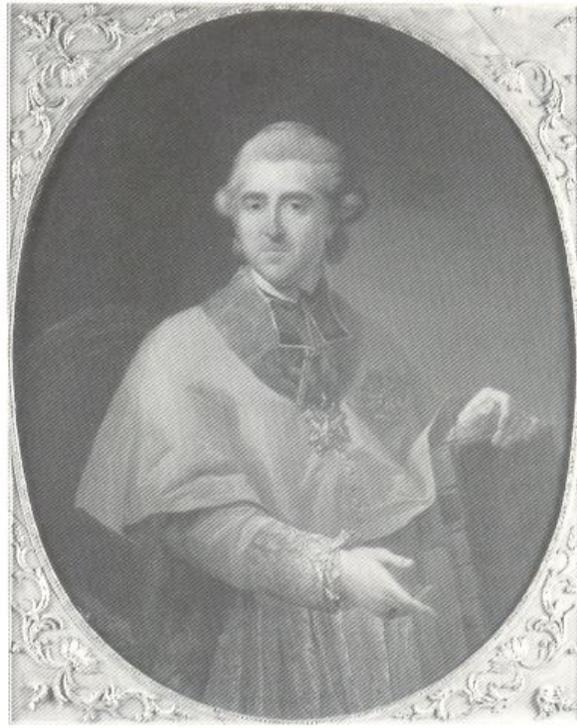
35) Pompeo Batoni, *Ritratto del cardinale Clemente Argenvilliers*, collezione Koelliker.

quadri di grandi maestri del passato.²⁵ *Bartolomeo Pacca*, cardinale, già Nunzio Apostolico a Colonia e Lisbona e Pro-Segretario di

²⁵ Roberto Regoli, così ha colto i vari aspetti della persona del Consalvi, restituendoci un quadro pieno di dettagli: «Al 1772 risale la



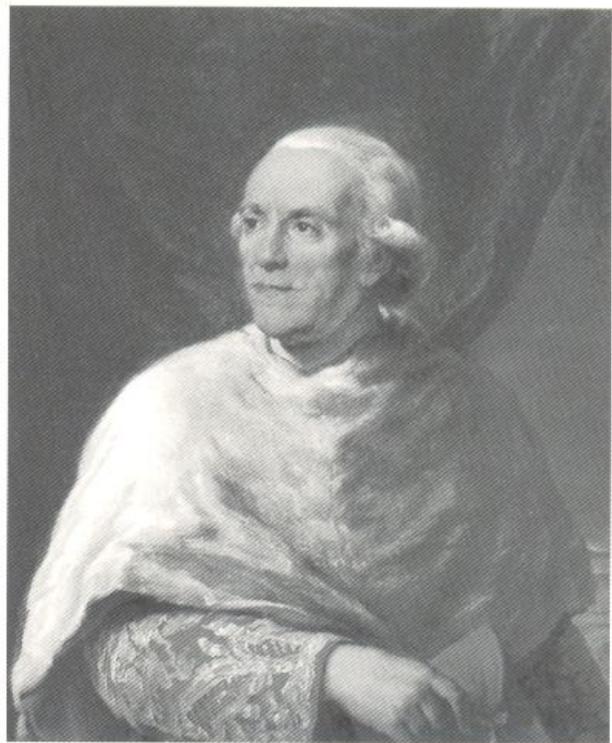
36) Anton von Maron, *Ritratto del cardinale Franziskus Herzan von Harras*, collezione privata.



37) Marcello Bacciarelli, *Ritratto del cardinale Michele Poniatowski*, Roma, Accademia di San Luca.

Stato, di Pio VII, nel 1815 viene immortalato dallo scultore Francesco Massimiliano Laboureur, su richiesta dell'Accademia di San Luca, che intende così ringraziarlo per il favore mostrato nei confronti dell'istituzione (Roma, Accademia di San Luca, fig. 38). Il busto rende con linguaggio solenne la personalità del porporato. Le grandi dimensioni del marmo, la mozzetta animata da pieghe, il volto eccezionalmente forte e lo sguardo che fende lo spazio intorno, esibiscono i meriti dell'artefice e documentano un personaggio di straordinaria energia. *Benedetto Naro* posa invece per Vincenzo Camuccini, pittore di grande fama, Presidente dell'Accademia di San Luca e Soprintendente alle Pitture dei

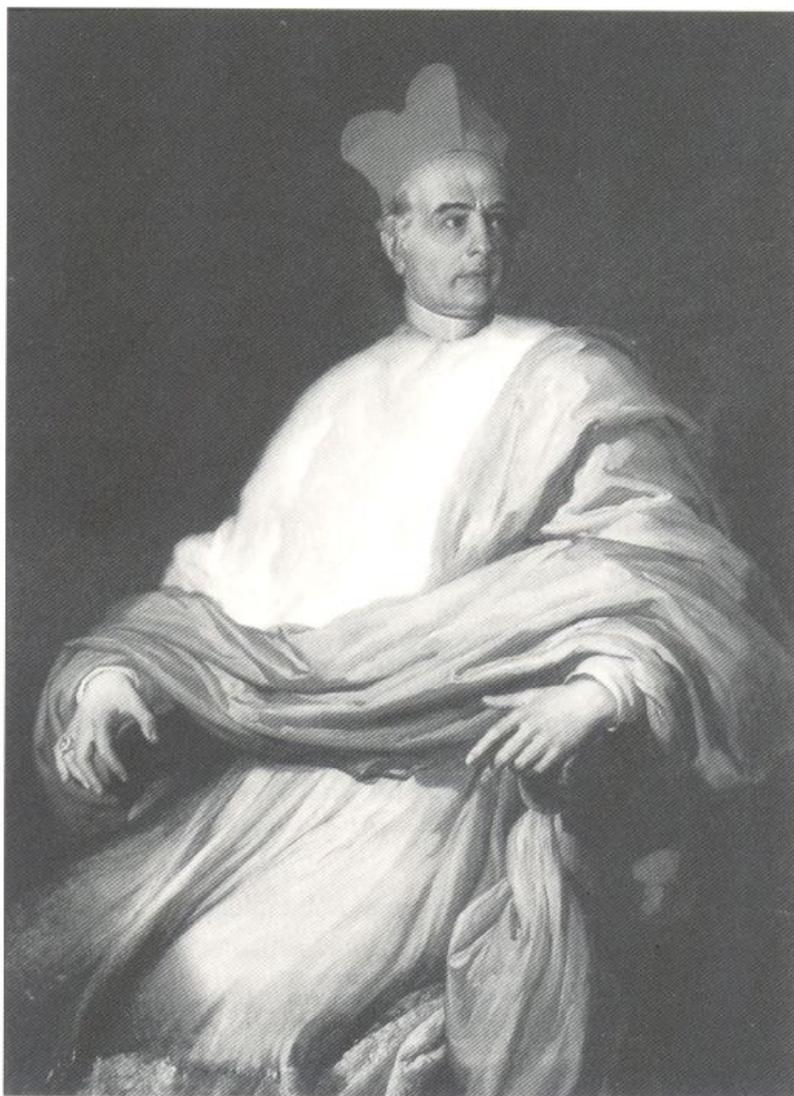
sua ascrizione tra gli arcadi con il nome di Laurindo Erminiano, quando era ancora uno studente a Frascati. Scrive diverse poesie seguendo i canoni in voga a Roma dopo la metà del '700, piuttosto classicheggianti. Secondo l'uso del tempo, nel 1780, nel periodo di studi presso l'Accademia Ecclesiastica, tiene in latino una orazione sull'Ascensione di Cristo. La propensione per le belle lettere si associa al vivo interesse musicale. È nota l'amicizia intessuta con Domenico Cimarosa, di cui possiede degli spartiti e per cui interviene per liberarlo dalla giustizia napoletana nel 1800. Altresì non va dimenticata l'altrettanto famosa amicizia con il Canova. È un uomo che sa stare bene in mezzo agli altri e che sa stringere amicizie in tutti gli ambienti che frequenta. Nei suoi viaggi diplomatici, nonostante l'infessato lavoro, riesce ad entrare in relazioni vive e veraci con diversi personaggi, con cui nel tempo mantiene la corrispondenza. È un lavoratore instancabile, può arrivare tranquillamente ad un'attività di diciotto ore lavorative giornaliere. In questo ritmo incalzante l'unico svago che si concede è la coltura dei fiori e la protezione delle belle arti» (in Roberto Regoli, *Ercole Consalvi ... cit.*, pp. 139-140).



38) Francesco Massimiliano Laboureur, *Ritratto del cardinal Bartolomeo Pacca*, Roma, Accademia di San Luca.

39) Vincenzo Camuccini, *Ritratto del cardinal Benedetto Naro*, Roma, Galleria Spada.

Palazzi Apostolici. Rifiutando qualunque adulazione del personaggio, l'artefice descrive con indubbia abilità la mozzetta di ermellino, la manica del rocchetto e fa risaltare la persona contro un drappo di velluto sanguigno che rende palpitante la figura. La posa di tre quarti e lo sguardo pensoso catturano l'interiorità del personaggio e mutano un insieme di dettagli magistralmente eseguiti in vita ed anima (Roma, Palazzo Spada, fig. 39). Il quadro fu forse commissionato dagli Spada nel 1823. Un membro di quella famiglia, Alessandro, venne infatti riconfermato Vicario dell'Arcipretura di Santa Maria Maggiore a Roma dal cardinale Naro. *Antonio Tosti*, dal 1834 Tesoriere Generale della Reverenda Camera Apostolica e cardinale nel 1838, posa subito dopo la nomina per Francesco Coghetti (Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, fig. 40). L'uomo di chiesa si muta qui in un principe del Rinascimento; seduto, con la cappa *magna* che gli avvolge sontuosa il busto e le mani affusolate come di *bisquit*. Il viso girato, alieno da ogni compiacimento, distratto dalla posa dai suoi pensieri, rinnova un modulo ripetuto all'infinito e gli conferisce anelito di vita. All'Accademia di San Luca si conserva un quadro donato dal pittore inglese George Henry Harlow nel 1818 e raffigurante *William Warham, Arcivescovo di Canterbury, che consegna il galero a Thomas Wolsey nell'Abbazia di Westminster* (Roma, Accademia di San Luca, fig. 41). Il quadro fa riferimento a un episodio realmente accaduto nel 1515. Harlow descrive la scena cinquecentesca alla luce di quanto aveva visto a Roma, durante il suo soggiorno di studio. La disposizione dei personaggi, la ricchezza dei paramenti, la solennità dell'evento, di cui è colta



40) Francesco Coghetti, *Ritratto del cardinale Antonio Tosti*, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

al tempo stesso la mondanità e la spiritualità è un perfetto documento di quanto accadeva a Roma. Tutto questo, ammirabilissimo per fattura e contenuti, fa brillare per contrasto la persona di Ercole Consalvi, sulla cui iscrizione funebre, collocata all'interno della sepoltura venne scritto a perenne memoria: «nei più gravi pericoli della Chiesa fu sostenitore della giustizia», «esilio, travagli, persecuzioni, sofferse con fede immobile», fu «infaticabile, solerte, giusto, integerrimo» e «dispregiatore di sé stesso».²⁶

²⁶ In Luigi Cardinali, *Elogio detto alla Memoria ...* cit., p. 39.

Gaetano Moroni servendosi di molte testimonianze di prima mano ha detto del Consalvi: «Operò ancora molte cose grandi ed utili, ma il timore de' tempi e quello di comparire insaziabile di dominio, lo dissuasero da altre operazioni che non minor onore gli avrebbero partorito. Integro, e d'indole generosa e magnanima, di modi cortesi, amico di tutti i principi regnanti, dei più illustri uomini, e più autorevoli, mecenate degli artisti e dei letterati, non risparmiò industria per guadagnarsi l'ammirazione degli stranieri, e perché Roma si rendesse loro un soggiorno gradevole, e comparisse regina dell'universo» (in Gaetano Moroni, *Consalvi Ercole ...* cit., p. 7).



101

41) George Henry Harlow, *William Warham, Arcivescovo di Canterbury, conferisce il galero a Thomas Wolsey*, Roma, Accademia di San Luca.

“Memorie Romane di Antichità e di Belle Arti”, II (1825), pp. 245-249

Memorie intorno al bassorilievo del Cavaliere Torwaldsen nel Panteon ed alle sculture di Tenerani, Tadolini, Kelsels, Albacini

Sembrami convenevole, che non si debba tralasciare di far menzione di un monumento non ha quasi innalzato, il quale, se non è distinto per ricchezza e maestà, lo è per l'artefice, che lo lavorò e per l'uomo, che vi si volle onorare. Intendo parlare del monumento, che in memoria di Ercole cardinale Consalvi e di lui amici, coll'opera del celebre artista Cav. Torwaldsen posero in una cappella del nostro Pantheon. Questo è appositamente costruito per conservare i precordi del defonto cardinale, li quali secondo porta uno nostro uso romano devono nella Chiesa titolare essere riposti. Semplice si è il disegno, modestissima la costruzione. Uno zoccolo di bardiglio ov'è l'iscrizione serve di base al monumento, il quale è poi di bel marmo bianco di Carrara. Esso consiste in un plinto seguito da una cornice lavorata, che sostiene un'urna. Nel corpo di questa evvi un bassorilievo, di cui parleremo in seguito; una cornice lavorata ad ovoli termina l'urna. Il coperchio ha la forma ordinaria di quelli degli antichi; nel mezzo del timpano evvi una serpe, che rode la coda emblema dell'eternità, e nel centro di questo v'è il simbolico nome di Christo. La sommità del coperchio è occupata da un busto del cardinale di grandezza a quel che sembrami naturale. L'altezza del monumento dalla terra alla sommità del busto è di palmi dodici. La maggior lunghezza del basamento è di palmi otto once due: il bassorilievo è lungo palmi cinque once sei sopra palmi due e mezzo. Il bassorilievo presenta un soggetto allegorico: è il cardinale in atto di presentare al suo sovrano Pio Settimo le recuperate provincie di Bologna, Ferrara, Forlì, Ravenna, Pesaro, Pontecorvo e Benevento. E qui è da commendarsi altamente l'artista, che ha scelto ad effigiare un'azione, che siccome sommo beneficio arrecò alla Santa Sede, sommo splendore alla patria, a lui somma lode; così tende a destare, mantenere, infiammare in noi quei sentimenti di riconoscenza, che ce ne rendono cara vieppiù la memoria. Il cardinale si stà nel mezzo in piedi rivolto verso il Sommo Pontefice, che gli è a dritta, seduto presso ad un tavolino, sopra cui v'è un crocifisso, ed additagli nel tempo istesso colla manca le provincie, le quali in figura di donne si giacciono in quel lato supplicevoli e riverenti verso il pontefice, che amoroso le benedice. Esse sono riunite attorno ad una colonna, sopra cui è l'emblema di Roma, cioè a dire una lupa in atto di allattare quei due gemelli; che a questa città diedero rinomanza, se non origine. La prima a distinguersi è la provincia di Bologna; essa è quasi totalmente prostrata, mentre con un braccio è in atto di rendere omaggio al Pontefice, cui dirige lo sguardo, coll'altro si poggia e direi si riposa sullo scudo, ove come emblema vedesi effigiata una civetta, sotto cui è scritto il *docet*; lo che fa credere che l'artista fosse somamente persuaso, che contro le avversità l'animo unicamente si riposa tranquillo sotto lo scudo della vigilanza e della sapienza. La provincia di Ferrara quindi si presenta allo sguardo: prostrata anche essa avanti il Pontefice, lascia posare sul di lei braccio dritto il timone, ordinario emblema de fiumi, e ciò per allusione al fiume Po' che a quelle contrade, bagnandole, procura fama e vantaggio. La provincia di Ravenna è posta in piedi, ma piegasi in atto di riverenza verso il Pontefice; ella colla mano destra porta una pigna, con che ci si ricordano que' pineti, che presso gli antichi tanto celebri resero quelle contrade. La provincia di Forlì sostiene colla manca il solito emblema dell'abbondanza, mentre appressando la destra nobilmente al suo petto, e stando genuflessa dalla sinistra sembra essere in atto di prestare

al Pontefice la dovuta obbedienza. All'indietro poi si lasciano osservare le teste delle altre provincie, le quali essendo di meno valore e rinomanza, ragionevolmente volle l'artefice, formassero semplice accessorio all'interessantissimo quadro. La figura del Pontefice è pregiabile per quell'idea di mansuetudine e di dolcezza, che presenta, e colla quale seppe l'artefice ricordare le doti di quel principe venerabilissimo; ma sopra tutto è da rimarcarsi in questo bassorilievo la somiglianza grande che ritrovasi nel ritratto del cardinale: ed a quel che io penso, tanto le linee del volto, quanto l'atteggiamento in cui è posto, sono capaci di eccitare al primo sguardo di chi lo conobbe, idea vivissima di lui operoso, ed intento alle diplomatiche occupazioni: egli tiene con la mano dritta un foglio svolto, ove l'artefice credè scrivere: PONTIFICIAE POTESTATIRESTITUTISA.D.MDCCCXV, per indicare forse più chiaramente, quale si fosse il soggetto, che erasi intrapreso a trattare. Riguardo al busto del cardinale, che come dicemmo sul vertice del monumento venne situato, la simiglianza n'è rimarcabilissima; e siccome esso è di grandezza naturale e di esattissimo lavoro, sembra rimirarne il volto in quella maestà e gentilezza, con cui egli era solito trattare. Non mi resta dir molto sull'iscrizione, la quale indica a chi, e da chi il monumento sia innalzato, e che è posta, come dicemmo, nel zoccolo in carattere di metallo. A me sembra esser essa degna di qualche lode. Sodi e facili sono i concetti, commovente n'è il sentimento e quel che è più rimarcabile si allontana da quella prolissità, che benché infelicamente è ovvia nelle iscrizioni de' nostri tempi, pur tuttavia è ben lontana dal formare bellezza dello stile lapidario. Così è scritto: HERCULI CARDINALI CONSALVI S.R.E.CARDINALI S.MARIAE AD MARTYRES CUIUS COR HIC CONDITUM EST HOCCE PIETATIS MONUMENTUM AMICI TANTI VIRI POSUERUNT MDCCCXXIV. Dovrei ora dir qualche cosa sopra il merito del lavoro, ma io manco ancora per grazia del cielo di quell'ardire, che decide molti non artisti a voler criticare le opere d'arte. Io porto opinione, che per quanto un uomo abbia saggio discernimento, mai può acquistare quella proprietà per poter decidere su tali opere senza timore di sbaglio. Egli può conoscere quelli principali difetti, quelle bruttezze patenti, che si oppongono alle comuni idee di bellezza; ma l'artista solo colla ripetizione continua delle medesime sensazioni e de' medesimi giudizi, può formarsi quel tatto fino (come suo, dirsi), onde discernere a colpo d'occhio le bellezze ed i difetti tutti di un lavoro. Quindi io non artista mi sarei guardato di entrare, su questo in disamina, ancorché secondo il mio giudizio, avessi potuto rimarcare nell'opera, di cui discorro un qualche difetto: debbo però meco stesso congratularmi, che tale ommissione non potrà apporsi a difetto della relazione mia, poiché parlo di un lavoro che a cagione del suo artefice posso celebrar pure con sicurezza, senza tema di essere di adulazione accusato. La semplicità unita ad una certa serietà ed accuratezza formano le proprietà, che si scorgono a colpo d'occhio tanto nel monumento in complesso, quanto nelle parti di esso. Le fisionomie sono tutte marcate ed esprimenti con molta verità le affezioni, che l'artefice volle alle diverse figure attribuire. L'esecuzione in ultimo non presenta ricercatezza. Tale è il mio sentimento sul lavoro, che ho impreso descrivere e termino il mio dire col rendere somme grazie a quei valorosi cittadini, i quali diedero opera acciò la memoria di tanto uomo fosse dallo scalpello di tanto artista onorata, poiché ci lasciarono in tal guisa un monumento, il quale per la maestria del lavoro, attirando l'attenzione di tutti eccita nel tempo istesso alla ricordanza ed alla imitazione di un'uomo che amico alle scienze, protettore delle arti seppe nelle tempeste de' tempi lottare pel vero splendore della patria sua, cui portò sempre caldissimo affetto.

ANTONELLO CESAREO
 «SOLLERS, IUSTUS, SUIQUE
 CONTEMPTOR ...»
 LA PERSONALITÀ DEL CARDINALE
 ERCOLE CONSALVI ATTRAVERSO
 LA SUA ICONOGRAFIA