

Alessandra Mignatti
Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

Tra utopia e ricerca del consenso: fuochi e apparati effimeri di epoca napoleonica a Milano tra il 1801 e il 1803

Abstract

Public celebrations under Napoleon were political operations of propaganda and diplomacy, aimed to represent power and assert new values. In Milan, public festival also expressed a utopian vision of the city, with ephemeral structures that foreshadowed a new urban layout and a new society. Through critical analysis of archival sources and by examining and comparing different festive events from 1801 and 1803, including fascinating firework displays, this paper explores the vision behind these projects and how they evolved over the years, highlighting their utopian energy. The focus lies on the audience perceptions, along with the symbolism of the celebration. The aim is to understand the performative event in full – not only the desire to create consensus but also its aim to build a new identity. This analysis will allow reflection on the dichotomy between the ephemeral vs. the permanent and the historian's responsibility to perpetuate the latter through time.

1. *Introduzione*

Nel gioco del bambino la disposizione di giochi e oggetti introduce il 'facciamo che io ero', una diversa percezione del tempo, quello del *ludus*. Gli allestimenti effimeri, nella città o in un ambiente chiuso, modificano lo spazio, rendendolo 'altro' e innescando una diversa percezione del tempo.¹ È il tempo della festa, una magica e onirica sospensione del quotidiano, dove affiorano gli archetipi e una società ne viene rigenerata. Fondamentali per l'identità di uomini e comu-

1 Secondo Maurizio Unali (2010) le relazioni tra pensiero architettonico ed effimero "sono all'origine, infatti, di un complesso repertorio di argomenti e di significative creatività di natura interdisciplinare, generative di multiformi mutazioni spaziali..."

nità, feste e rituali creano coesione sociale e furono utilizzati nel corso dei secoli come strumento di potere che rendeva percepibile la grandezza del sovrano, politico e religioso. A Milano, dopo gli Sforza la città non ebbe più una vera corte e gli apparati per feste di stato erano tanto più importanti poiché rendevano presente un'assenza, quella del sovrano. L'arrivo di Napoleone nel 1796 trasformò la città in una capitale e accese molti artisti di entusiasmo ideologico. Le feste della prima Cisalpina (1796 – 1799) furono fortemente improntate a quelle della Rivoluzione francese ed evidenziarono la trasformazione di valori e ideali. In questa fase i responsabili degli apparati effimeri furono artisti che avevano operato anche con il passato regime, quali l'architetto Giuseppe Piermarini e lo scenografo Paolo Landriani, che pur si avvalsero della collaborazione di Andrea Appiani, pittore, e dell'architetto Luigi Canonica. Dopo Marengo, nell'800, la responsabilità artistica passò a chi aveva aderito agli ideali della Rivoluzione. Se la committenza per feste e spettacoli restò di stato, la proposta creativa ebbe un impulso più ideale: celebrando Napoleone, si celebrava un nuovo ordine sociale. Furono anni di grande utopia progettuale, con apparati che prefiguravano un nuovo assetto urbano e una nuova società.²

In questa sede ci soffermeremo su alcuni eventi festivi del 1801 del 1803, analizzando particolari omessi o sottovalutati da studi precedenti, come una grande macchina per fuochi del 1801, quintessenza dell'effimero. Potremo valutare come l'aspirazione progettuale degli apparati non si limitasse alla sola sfera urbanistica e architettonica. Rifletteremo sul progetto 'registico' d'insieme e di come questo sia mutato negli anni, ponendo l'accento sull'intero spettro percettivo e simbolico per comprenderne la capacità performativa, il desiderio di

2 L'impronta di Napoleone fu pervasiva e finalizzata a marcare la diversità rispetto al regime precedente. 'Rappresentare' il cambiamento comportò una sorta di capillare teatralizzazione, oggetto della mostra *Napoleone all'Ambrosiana. Percorsi della rappresentazione*, a cura di Francesca Barbieri e Alessandra Mignatti (Milano, Pinacoteca Ambrosiana, 5 ottobre 2021– 4 maggio 2022): propaganda, burocrazia, retorica, feste, ma anche satira, moda, teatro, scenografia dei nuovi spazi urbani. Il catalogo *Napoleon at the Ambrosiana. Paths of representations* a cura di Barbieri e Mignatti (2022), con i due saggi introduttivi, l'elenco dei materiali in mostra e un corredo iconografico è pubblicato in calce agli atti del convegno (Bianchi e Cascetta 2022). Un resoconto della mostra anche in Mignatti 2025. Cfr. inoltre Salvi 2015 e 2022; Mazzocca 2021; D'Amia 2021; Benzoni 2018, 2019, 2021 e 2023; Omes 2023; Tedeschi e Repishti 2011; De Francesco 2010; Pillepich 2001; Capra, Della Peruta e Mazzocca 2002; Mazzocca 2008 e 2021; Patetta 1978; Mezzanotte 1966; Storia di Milano 1959, vol.13.

creare consenso e di costruire una nuova identità. In ultima analisi, si propone una riconsiderazione della contrapposizione effimero *vs* permanente. Le fonti iconografiche e a stampa sono state interpretate considerando il loro intento propagandistico. Le fonti archivistiche, le corrispondenze fra le figure istituzionali e gli appaltatori, gli avvisi, i dettagli dei conti, hanno fatto luce sul reale ‘peso’ dell’effimero.

2. *Fra Parigi e Milano: gli artisti e i luoghi*

Dalle diverse fonti si comprende come queste feste siano frutto di un lavoro di squadra di artisti appassionati, quasi tutti legati all’Accademia di Brera, e interpreti di una concezione della magnificenza in chiave civile. Segnaliamo Giovanni Perego, scenografo, e il suo allievo Alessandro Sanquirico, nonché il giovane Canonica, che sostituì Piermarini nel ruolo di architetto di stato già nel 1797. Di formazione diversa Paolo Bargigli, architetto dalla forte impronta giacobina, molto attivo a Roma, rifugiato a Milano dopo la caduta della Repubblica romana.

Fra tutti gli artisti coinvolti, l’Appiani fu particolarmente rilevante nella diffusione del pensiero creativo d’oltralpe (Leone 2015). La cordialità che seppe guadagnarsi nel ’96 con Napoleone lo introdusse nella cerchia degli artisti più stimati. Si era segnalato per un ritratto ad olio di Napoleone, realizzato nelle prime settimane dopo l’ingresso di Napoleone a Milano, delineato sulla scorta di un disegno dal vero fatto il giorno dopo il suo ingresso (‘la seconda di Pentecoste’), durante un pranzo a Palazzo Reale. La piccola tavola servì probabilmente come studio per *Il generale Bonaparte e il Genio della Vittoria che incide le sue imprese alla battaglia del Ponte di Lodi*. Il successo fu tale che codificò la prima iconografia napoleonica anche in ambito francese.³ La stima di Napoleone gli procurò l’incarico di eseguire ritratti per la famiglia Bonaparte, disegni per incisioni e medaglie celebrative o per testate di lettere.⁴

All’incarico di pittore ufficiale se ne affiancarono altri: Commissario Ordinatore Superiore, Commissario per le belle arti e Commissario agli spettacoli. Ruoli importanti che gli permisero di approfondire quanto accadeva oltralpe

3 Si pensi ad Antoine-Jean Gros, *Napoleone al ponte di Arcole*, 1796, olio su tela, 73×59 cm, Reggia di Versailles. Cfr. Leone 2015, 61–64; Mignatti 2022, 326–27.

4 Per le molteplici commesse cfr. Leone 2015, 62–66.

e di confrontarsi con Jacques-Louis David, eminente pittore, politico e organizzatore delle feste del regime. Appiani stesso si recò a Parigi (1801 e 1804) e a Lione come delegato per i Comizi che sancirono la nascita della Repubblica Italiana con la presidenza di Napoleone (1801–1802). A Parigi ottenne nuovi incarichi, poté riflettere sulla pittura storica e conoscere meglio il sistema festivo francese. A Milano lo troviamo coinvolto in vari eventi festivi fin dal 1796. Anche se non figura sempre come responsabile delle feste, sicuramente ne seguiva il progetto con un ruolo propositivo e di supervisione.

A Milano l'eco del sistema festivo parigino non si concretizzò solamente in architetture effimere progettate su modelli romani, ma anche nella scelta dei luoghi. Quelle della prima Repubblica Cisalpina si erano svolte in spazi urbani spesso di grande valenza simbolica, come Piazza Duomo, Piazza dei Mercanti o la cappella del Lazzaretto.⁵ Al rientro dei francesi nell'800 Napoleone ordinò l'abbattimento della cittadella stellata intorno al castello. Si creò uno spazio vuoto fuori dalla città, per il quale fiorirono progetti architettonici dalla grande valenza ideale e utopica. Si realizzò anche il Campo di Marte, con chiaro riferimento a quello di Parigi.⁶

Lo spazio non costruito evoca la natura, in contrasto al sistema costruito della città, con le sue leggi e le strutture sociali. Nell'immaginario collettivo il deserto, la foresta, il mare, sono i luoghi dove sospendere convinzioni e condizionamenti, dove rigenerarsi.⁷ Non si trattò solo di un'eco rousseauiano, ma di un archetipo iscritto nel nostro inconscio⁸. Realizzare feste in uno spazio simile, o nei Giardini di Porta Orientale, non fu solo funzionale ad accogliere una folla numerosa, era il luogo dove la comunità poteva ritrovarsi, abbandonare i vecchi costumi per rigenerarsi. Il simbolismo degli apparati effimeri e delle feste di cui tratteremo va letto alla luce di questa prospettiva di rigenerazione che il contesto sollecitava.

5 Salvi 2015, 148–56; Salvi 2022, 222–26; Mignatti 2022, 329–30; 2025.

6 Sulla simbologia dello spazio vuoto nel contesto rivoluzionario e, in particolare, del Campo di Marte cfr. Pettena 1979, 17–20.

7 Cfr. Le Goff 1983.

8 Per Rousseau lo stato di natura era l'unica condizione in cui l'uomo potesse vivere 'libero' ed 'eguale' agli altri esseri viventi. Teorizzava una forma di associazione, un *Contratto sociale*, che garantisse questi principi per ogni individuo, in cui la volontà generale potenziasse la libertà del singolo, vera natura dell'uomo. Sull'archetipo del 'non costruito' sono fondamentali le riflessioni di Carl Gustav Jung, così come della sua allieva Marie-Louise von Franz o di James Hillman.

3. *La festa del 10 fiorile anno IX (30 aprile 1801)*

Dopo Marengo la fama di Napoleone prese il volo e la battaglia divenne un mito. La rifondazione della Repubblica Cisalpina non ebbe gli accenti giacobini precedenti e a Milano si aprì un periodo di grande fervore creativo, con progetti di architettura permanente ed effimera ispirati al mito di Roma. Nel dicembre dell'800 l'architetto Giovanni Antolini presentò un progetto grandioso per l'area del castello liberatasi dopo la demolizione delle fortificazioni, uno dei più significativi del periodo napoleonico: un progetto urbano che ambiva a rendere concreti i valori ideali, democratici ed egualitari della rivoluzione.⁹ Concepito come un antico foro, doveva essere delimitato da edifici civili e dal portico, dedicati alle funzioni pubbliche: quelle legate alla memoria, quelle economiche, civili, della cultura e dello svago. Alle spalle la nuova città, con case e laboratori per gli artigiani.

La festa del 30 aprile 1801, 10 fiorile anno IX, per celebrare la Pace di Lunéville fu l'occasione per la posa della prima pietra del foro Bonaparte.¹⁰ Responsabile dei manufatti effimeri fu l'architetto Bargigli, coadiuvato da diverse maestranze. Incisioni e descrizioni fecero memoria della festa (Fig. 1). Al centro un tronco di colonna sul modello di quella Traiana, con fascia a spirale che rappresentava la discesa dell'Armata Francese dal Gran San Bernardo e gli eventi che precedettero Marengo. Sulla sommità una colossale statua della Pace conferiva alle imprese militari istoriate sulla colonna valori e significati positivi. Un anfiteatro per ospitare i notabili, ornato di corone di bronzo e trofei militari, circondava il monumento. Di fronte era un'ara circolare, un altare dedicato alla Patria, ai piedi della quale era la pietra per la cerimonia rituale della prima posa, nucleo primigenio dell'erigendo Foro. In realtà il progetto non aveva avuto ancora il *placet* di Napoleone e fu interrata solo un'urna con medaglie coniate per l'occasione.¹¹

9 Cfr. Antolini 1801; 1806; Scotti Tosini 1989; D'Amia 2021, 161-73.

10 In *Raccolta* 1801 il programma della festa, la descrizione dei monumenti, i testi scritti per l'occasione: l'inno e il coro cantati al Foro Bonaparte, la cantata e l'ode al Teatro alla Scala. Salvi 2015, 148-56; Salvi 2022, 222-26; D'Amia 2021, 173-75.

11 La scelta di non interrare una lapide iscritta fu del Canonica (Scotti Tosini 2011, 14).



Figura 1. Benedetto Bordiga, su disegno di Giovanni Perego. *Pace Celebrata in Milano al Foro Bonaparte li 10 Fiorile Anno IX Republic.^{no} [...]*, 1801, acquatinta, 40.8x58.5 cm.

“Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli”, Castello Sforzesco, Milano

© Comune di Milano, tutti i diritti riservati.

A destra del Foro figurava una piramide a gradoni, monumento funebre dedicato ai caduti in battaglia, in particolare ai Generali Joubert, Championnet e Desaix. Strutturato sul modello classicheggiante tipico delle feste funebri del triennio giacobino, il monumento riprendeva la forma triangolare, importante simbolo rivoluzionario di matrice massonica, che indica l’elevarsi della mente umana. Elementi vegetali associati al lutto circondavano il monumento per rafforzare l’idea di un mondo altro rispetto a quello cittadino. Aperture nella parte inferiore alludevano a una cripta funeraria con le ceneri degli eroi. Non sappiamo se il monumento fu lo stesso, a firma Appiani, della cerimonia funebre in onore dei soldati francesi morti, tenutasi ai Giardini Pubblici nel febbraio precedente (29 piovoso anno IX, 18 febbraio 1801).¹² A sinistra era un tempio periptero a pianta circolare dedicato all’Immortalità. Struttura in voga in periodo neoclassico, presente in giardini, apparati per nozze e scenografie teatrali, assunse in questi anni una dimensione maggiore e un significato diverso. Qui

¹² Si presume che Appiani si sia avvalso del contributo del Canonica.

furono i busti di generali francesi, primo fra tutti Napoleone, le nuove ‘divinità’ di una religiosità laica che sostituiva l’eternità celeste cristiana con l’immortalità del ricordo delle imprese.¹³ L’importanza simbolica del monumento è attestata anche dall’incisione che ne fece Domenico Aspari, che colloca il tempio in primo piano rispetto agli altri effimeri e permette di apprezzare la dimensione che ebbero le statue sulla sommità, una Vittoria che incorona Napoleone (Fig. 2). Questo gruppo scultoreo e la statua della Pace sulla colonna dominavano in altezza tutti gli altri apparati, offrendo una sintesi visiva, immediata, del significato complessivo della festa. Il Tempio dell’Immortalità fu una struttura tipica anche negli anni a seguire, in scenografie teatrali (Fig. 3) e apparati, come nella celebre macchina per fuochi incendiata per celebrare il genetliaco di Napoleone nel 1806 (Fig. 4).¹⁴



Fig. 2. Domenico Aspari *Pace Celebrata al Foro Bonaparte Il Giorno 10 Fiorile Anno IX*, 1801, acquaforte, 19x25.1 cm. “Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli”, Castello Sforzesco, Milano

© Comune di Milano, tutti i diritti riservati.

¹³ Berthier, Massena, Brune, Moncey, Moreau, Macdonald, Murat.

¹⁴ “Descrizione della macchina incendiata in Milano li 15 agosto 1806” (*Corriere milanese*, 18 agosto 1806, 66, 529–30). Cfr. Selvafolta 2003, 187–89.



Figura 3. Giovanni Perego, Interno di tempio con mausoleo [1809 – 1815]. Acquarello in seppia e inchiostro grigio-nero su carta, 45.5×61.3 cm. Milano, Biblioteca Teatrale Livia Simoni del Museo Teatrale alla Scala.



Figura 4. Fratelli Bordiga, su inv. di Pietro Gilardoni, *Tempio dell'Immortalità. Macchina artificiale eretta, ed incendiata dagli Artificieri del Real Corpo d'Artiglieria in Milano alla Porta della riconoscenza la sera del 15 Agosto 1806 [...]*, 1806, stampa, 54.8×55.1 cm. "Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli", Castello Sforzesco, Milano. © Comune di Milano, tutti i diritti riservati.

Gli apparati dell'epoca rivoluzionaria e napoleonica sono la riproposizione di modelli dell'antica Roma, i cui valori si volevano in tal modo evocare e sollecitare: colonne, are, tholos, i templi peripteri a pianta circolare, archi di trionfo. A Milano si eressero diversi archi trionfali effimeri in epoca napoleonica e diverse porte urbliche furono concepite come tali (Fig. 5).¹⁵ Questi modelli erano stati codificati nella Parigi della Rivoluzione ed esaltati da David come ideali per il nuovo ordine sociale.¹⁶ Gli apparati proposti dal Bargigli per la festa del 10 fiorile a Milano ricordano le strutture effimere erette in piazza San Pietro per la Festa della Federazione della Repubblica Romana celebrata il 20 marzo del 1798.¹⁷ Fa riflettere la capacità di quest'epoca di risemantizzare questi monumenti, veri e propri simboli, la cui immagine era nota al pubblico non solo romano, presenti nell'iconografia neoclassica degli anni che precedettero la Rivoluzione.¹⁸

15 Solo l'attuale Arco della Pace è la traduzione in struttura permanente dell'effimero progettato dal Cagnola per l'entrata a Milano, il 12 febbraio 1806, degli sposi Eugenio di Beauharnais, viceré d'Italia, e Augusta di Baviera. La costruzione iniziò nel 1807, si interruppe con la caduta del Regno d'Italia nel 1814 e venne inaugurato nel 1838.

16 "Tutti gli apparati scenografici delle grandi feste si fondano sulla riproposizione di modelli romani: [...] codificati a Parigi, costruiti come plastici in legno ed esposti a Roma e nelle accademie tedesche fin dal 1791 da Antonio Chigi, architetto scultore, e indicati da David nel famoso *Rapporto alla Convenzione rivoluzionaria* (1793) come simboli rispondenti ai nuovi ideali politici e sociali." (Patetta 1978b, 22). Sul mito di Roma cfr. anche Parisi Presicce et al. 2021.

17 Gli effimeri di Bargigli eretti a Roma si possono apprezzare nel quadro di Felice Giani, *Altare patrio a piazza San Pietro per la Festa della Federazione*, 1798, olio su tavola, 38x53 cm, Museo di Roma (ultimo accesso: 29/12/2024).

18 Si pensi alla vasta circolazione delle incisioni di Piranesi.



Figura 5. Alessandro Sanquirico, su inv. di Luigi Canonica, *Ingresso di Napoleone e Giuseppina da Porta Ticinese, 8 maggio 1805*, 1805 ca., incisione allo stato lineare, 35.4×47.5 cm. “Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli”, Castello Sforzesco, Milano
© Comune di Milano, tutti i diritti riservati.

Le incisioni celebrative della festa del 10 fiorile non presentano alberi della libertà, alberi della cuccagna da assaltare. La fruizione della festa fu disciplinata, non partecipata: la presenza di tribune per i notabili ce lo attesta. Finita era l'epoca dello “spettacolo del popolo riunito”, che, secondo Robespierre, “è il più bello degli spettacoli” (Patetta 1978b, 22). La scelta registica di Bargigli fu decisamente paratattica, sembra ricordare le *mansiones* di epoca medievale. La cerimonia si strutturò infatti in momenti diversi, scanditi da musiche appropriate ai differenti luoghi deputati che il corteo dei notabili raggiungeva via via. Accolto dalle salve d'artiglieria il corteo si dispose nell'anfiteatro e le truppe a semicerchio. Dopo il discorso all'altare della patria, il corteo si spostò per la posa della prima pietra, sorretta da giovani in abiti romani. Al termine della cerimonia si avviò poi verso il monumento sepolcrale al suono di una marcia funebre in omaggio ai morti in battaglia: in loro onore i fanciulli del ‘Battaglione della speranza’ ornarono di ghirlande il monumento, simboli entrambi di continuità fra la vita e la morte. Attraversato il grande spiazzo,

fu poi il momento del Tempio dell'Immortalità, ornato dagli stessi fanciulli con corone di alloro. Seguirono inni, odi, cori, sinfonie. Quando il corteo fece ritorno all'anfiteatro, fu il momento delle truppe. Fanteria e cavalleria resero e ricevettero onori, conferendo l'immagine di uno Stato forte e compatto (Fig. 6).



Figura 6. Anonimo, *Celebrazione della Pace di Luneville e posa della prima pietra del Foro Bonaparte*, 1801, tempera e pittura su carta, 61x96 cm. Palazzo Morando | Costume Moda Immagine, Milano © Comune di Milano, tutti i diritti riservati.

Le incisioni mostrano il pubblico disposto ad anfiteatro, per nulla coinvolto nel cerimoniale, ma solo spettatore. Secondo Pettena (1979, 18), la folla spettatrice “diventa elemento dell’architettura o architettura stessa dello spazio vuoto”.¹⁹ Un’architettura effimera anch’essa, ma indispensabile per definire lo spazio sacro della festa e interlocutore fondamentale per gli officianti. Analogamente va considerato il movimento del corteo e delle truppe: elementi effimeri mobili che qualificarono e ridisegnarono lo spazio vuoto nei vari rituali.

¹⁹ Pettena riprende Mercier (1798) che descriveva in termini teatrali i costumi parigini all’epoca della rivoluzione.

Altri particolari effimeri vanno però ricostruiti dalle tracce iconografiche e dai documenti d'archivio. In primo luogo, il tessuto sonoro: colpi d'artiglieria, il suono ritmico e squillante delle bande musicali, quello più soave delle due orchestre presenti, lo scalpito degli zoccoli dei cavalli, grida e battimani si alternarono ai brani musicali suonati e cantati. Non mancarono orazioni e versi poetici. Anche l'olfatto fu sollecitato, e non solo dalla presenza di vasto pubblico e cavalli. L'incisione riporta chiaramente il fumo che si levava da 'profumiere' e tripodi, dalla combustione di legni e fragranze odorosi. All'imbrunire, uno spettacolo pirotecnico. Un tripudio di elementi che sollecitavano una ipersensibilizzazione delle percezioni, agivano in modo sinestetico producendo un rilevante effetto performativo, in grado di rafforzare la coesione e l'identità sociale.

Si celebrava la pace, frutto della vittoria di Marengo, si edificava la memoria dei nuovi eroi, delineando così una nuova storia, proseguimento ideale delle glorie e dei valori dell'antica Roma. Tutto ciò costituiva il fondamento ideale su cui costruire la nuova città e la nuova società: si celebrava la nuova municipalità, il nuovo assetto politico, ma soprattutto si esaltava la figura di Napoleone. Non mancarono le lodi del *Corriere milanese* (1801, 302), che descrisse l'evento come un momento in cui "Tutte le belle arti concorsero ad abbellire questa festa".²⁰

4. *Fuochi per la festa del 18 brumale, anzi... del 5 frimale*

"La festa del 18 brumale debb'essere più brillante di quel che credeasi": così si annunciavano le celebrazioni per l'anniversario del colpo di stato del 9 novembre 1799 che aveva consacrato Napoleone a Primo Console (Ibid: 729). L'avviso esaltava la pace e il benessere che ne erano seguiti.²¹ Questa festa del 1801, per alcuni aspetti 'mancata', si distingue per il programma pirotecnico: "Si prepara una gran coccagna, e vuolsi anche una fontana di vino, non che un gran fuoco artificiale; ma ciò che più piace alle anime sensibili, è che in tal giorno il governo farà distribuire ai poveri del pane e del riso per la somma di lir 8m." (Ibid.). Il Cancelliere arcivescovile avisò che la distribuzione era affidata ai parroci, precisando che

20 Si lodarono le sculture di Rusca, Manfredini e Ribossi, le musiche di Minoja e Pollini, i versi di Petracchi, Fugazza, Bernasconi e del Monti.

21 "Avviso" del 16 Brumale Anno X Repubblicano (7 novembre 1801), a firma Pancaldi. In Archivio di Stato di Milano (ASMi) *Spettacoli Pubblici Parte Antica*. 1/3.

l'atto era segno “dei tratti di munificenza” del governo, che vi aveva destinato ben ottomila lire.²² L'accento alla virtù regia della munificenza ha il sapore di antico regime, così come le “fontane di vino” sembrano in continuità con le feste barocche. Il programma ufficiale della festa seguiva un copione consolidato: colpi di cannone la sera del 17 e la mattina del 18 per annunciare la festa.²³ Corteo delle autorità fino al Foro Bonaparte, scortato da truppe in formazione da parata. Le autorità avrebbero preso posto sotto una tenda militare, fiancheggiata da due orchestre, disposte su due ordini. Per gli altri notabili erano approntati due palchi. Il disegno di seguito (Fig. 7) fa memoria degli apparati pensati per l'occasione. Non è firmato, ma ha grosse affinità con l'autografo di Perego conservato presso la Veneranda Biblioteca Ambrosiana.²⁴



Figura 7. Giovanni Perego (attr.), *Macchine erette nel Foro di Bonaparte per la Festa del dì 18 Brumaio anno X*, 1801, china e acquerello su carta, 23,5x33,5 cm. Palazzo Morando | Costume Moda Immagine, Milano © Comune di Milano, tutti i diritti riservati.

22 “Avviso” del 6 novembre 1801 (15 Brumale Anno X Repubblicano), a firma C. Gambarara, Decano della Metropolitana Cancelliere Arcivescovile. L'avviso consultato è in *Spettacoli Pubblici Parte Antica*. 1/3.

23 Copia del “Programma” della festa del 18 brumaio, datato 16 Brumale Anno X (7 novembre 1801) a firma Pancaldi.” In *Spettacoli Pubblici Parte Antica*. 1/3.

24 Il disegno dell'Ambrosiana reca una data pressoché illeggibile, che taluni leggono come ‘1808’. In realtà a quella data l'area del castello era diversa. L'immagine è, inoltre, speculare al disegno conservato in Palazzo Morando a Milano. (ultimo accesso: 29/12/2024).

Al centro di un giardino pensile spicca una grande statua della Pace, mentre due colonne si ergono nei fuochi dell'ellisse immaginaria dello spazio dedicato. Gli elementi più caratterizzanti sono però gli alti alberi della cuccagna ai margini del giardino pensile. Un colpo di cannone avrebbe dato il segnale per abbattere gli steccati e dar luogo all'assalto. Rispetto alla festa precedente si eressero pochi e semplici apparati simbolici, senza insistere su contenuti retorici, ponendo al centro il divertimento del popolo.

Giove Pluvio, però, sovvertì i piani. Il 18 brumale, il 9 novembre, il *Corriere milanese* (1801, 738) avvertì che la festa prevista veniva differita per le forti piogge che cadevano da giorni.

Non vi sarà la fontana di vino, siccome si era detto, ma solo la cuccagna, con orchestre, giardino pensile, statua della pace, colonne rostrali, padiglione militare sotto di cui le statue della repubblica francese e cisalpina, e le autorità costituite. Alla sera vi sarà illuminazione delle macchine e del castello a fiaccole non che il fuoco d'artificio. Oggi frattanto venne distribuito l'annunciata somma di pane e di riso ai poveri, e il cannone ci ricordò coi frequenti interrotti suoi colpi la memoranda giornata salvatrice della Francia e insieme rigeneratrice della Cisalpina.

Confermati erano anche il ballo in maschera a pagamento alla Scala, dopo l'opera, e quello gratuito alla Canobbiana. Il maltempo, però, fu inclemente: i corsi d'acqua strariparono, trascinarono con sé alberi e case, ponti, animali, raccolto e quanto trovarono sul loro percorso. Fu pertanto impossibile dar luogo alla festa con l'assalto agli alberi della cuccagna. Sarà per questo fallimento che i disegni realizzati per immortalare l'occasione rimasero tali. Entrambi sembrano infatti essere disegni preparatori per incisioni celebrative, a memoria dell'evento festivo.

Non tutto però andò perduto: Il 5 frimale (26 novembre), il *Corriere milanese* (1801, 783) avvertì: "Non essendosi trovato conveniente di dar la cuccagna che dovea aver luogo il 18 brumale, non si darà questa sera che il fuoco d'artificio, giacché lo promette il sereno succeduto alle piogge che desolarono le nostre contrade." Anche le disposizioni del governo chiarirono che non si era reputato opportuno fare la cuccagna. I tempi erano decisamente cambiati, non solo quello atmosferico: i comizi di Lione erano imminenti e un nuovo ordine politico più moderato era alle porte. Non mancarono i fuochi artificiali, vero e proprio manifesto di propaganda, il vero cardine della festa del 18 brumaio, cui la cuccagna doveva fare da corollario ludico. La partecipazione alla festa fu pertanto disciplinata.

Una grandiosa macchina pirotecnica, costruita “per ordine del Comitato di Governo” fu fatta brillare all'imbrunire.²⁵ L'incarico era stato affidato a Giuseppe Mellina, che vantava un curriculum di tutto rispetto: “artefice privilegiato di S.M.I.R.A. bombardiere, e fochista al servizio della R.C.A. in Ferrara” (Mellina [1789], frontespizio). Fuochista della casa d'Austria, nonché al servizio del Papa, lo si trova ingaggiato per macchine pirotecniche grandiose anche a Roma.

Quanto di più effimero dei fuochi artificiali? Eppure, sono in grado di generare emozioni diverse e contraddittorie, paura, meraviglia, incanto. Un fascino che si consuma nell'arco di minuti. Effimeri, sì. Eppure, le note spese dettagliate e descrittive dell'artificiere Mellina ci consentono di ricostruirne potenza e varietà di fuoco, complessità, dimensioni e soggetto della macchina pirotecnica che occupava la facciata e i torrioni.

Le dimensioni erano enormi, proporzionate alle dimensioni del castello e funzionali alla vista da lontano. Su ogni torre era stata apposta una struttura larga circa undici metri e alta circa dieci, con fuochi colorati: “Colonnate, e Guglie Tornanti con Fontanoni di grosso calibro, e Candele Romane [...] (*Nota delle spese*, p.n.n.). La struttura sul fronte, larga circa ventiquattro metri e alta circa diciotto, rappresentava una lussureggiante “Isola del libero Commercio” con alberi e fiori, difesa da scogli e da un mare solcato da bastimenti. In lontananza un tempio a colonne dedicato al Commercio (Ibid.). Il gioco pirotecnico si articolava in vedute successive:

Per la prima veduta composta di due giochi a doppio movimento verticale opposto [...] Per la seconda veduta composta di due Figure triangolari guarnita di altri 14. movimenti [...] Per la terza veduta composta di due quadri lunghi, con le due iscrizioni PACE. da un lato, e PERPETUA. da l'altro lato rinchiusa in un Pentagono di fuoco falisterante, ed a lato di questi altri 4. pezzi di figura quadrilatera a guisa di mosaico [...] Per la quarta veduta rappresentante due alberi chinesi guarniti, 12. altri movimenti [...] Per la quinta veduta rappresentante un arabesco con Rosetoni tornanti luminato a diversi colori, e guarniti di altri Gieti di Fuoco a faville di B.^a 24. l'uno di lunghezza [...] Per la sesta veduta rappresentante due rose a giliose guarnite di altre 12. Rosette tornanti colorite [...] Per la settima veduta rappresentante due Ornati inluminati a diversi colori guarniti di altri 24. movimenti di altezza B.^a 24., e 12. larghezza con le due iscrizioni LETIZIA RICONOSCEN-

25 “Nota delle spese fatte da Giuseppe Mellina pubblico artificiere per la costruzione della Macchina di fuochi artificiali [...]”. In *Spettacoli Pubblici Parte Antica*. 1/3.

ZA. [...] Per l'ottava veduta rappresentante, in B.^a 36, un fuoco a spagliera composto di Fontanoni, soli tornanti con candele Romane [...] (*Nota delle spese*, p.n.n.).

Chiaro e 'lampante' il messaggio politico. Anche per gli analfabeti, l'immagine del giardino lussureggiante con il tempio del commercio e le navi sullo sfondo parlava chiaro. L'opera era stata affidata allo scenografo Sanquirico. Le iscrizioni esplicitavano il messaggio. Il nuovo assetto politico della Repubblica avrebbe portato benessere, una pace duratura, la felicità del popolo che esprimeva riconoscenza al suo fautore. Colori e dimensioni mettevano in risalto la grandiosità del progetto politico, con elementi di fuoco che raggiungevano più di quattordici metri, alcuni più di ventuno. Le iscrizioni "Pace" e "Perpetua" erano racchiuse in un pentagono di "fuoco falisterante", o falistrante, fuochi di particolare luminosità, ottenuti da una mistura con limatura di ferro o acciaio.

²⁶ Tutta una sapienza pirica al servizio di un progetto politico. A corredo delle vedute centrali altri fuochi di grande potenza: "Per le tre sfugite di raggi sulli due Torioni, e nel mezzo composte di N. 900. raggi di diversi calibri [...] Per la Batteria Finale composta di 400. granate [...] Per la medesima N.4 Vasi O [?] gieta fuochi composti di N. 800. Serpentine, e lumi [...] Numero 28. detti più piccioli composti di N. 400 Soli d'aria, e lumi [...]" (*Nota delle spese*, p.n.n.).

"Fuochi d'aria" erano stati esplosi in apertura, prima che si incendiasse la grande macchina pirotecnica: "N.15. raggi di 24. linee di calibro con guarniture diverse [...] N. 45. detti di 18. linee di diametro, guarnizioni diverse [...] N. 78. Granate da mortaio [...] N. 24. Palle da gloria lunate [...]" (*Ibid.*). Una simile macchina richiese maestranze, materiali e competenze specifiche per un ammontare di 7533 lire, poco meno di quanto fu riservato alla distribuzione di pane e riso. Il costo della macchina fu comunque maggiore, se consideriamo che il Mellina era stato anche fornito di "polvere, e sal Nitro dalla Finanza".²⁷ Così riporta un "Elenco" con i costi di tutti gli artisti e artigiani, Mellina compreso, che concorsero all'allestimento generale e alle decorazioni, per un totale di 17395 lire.²⁸

26 Cfr. De Luca in questo volume; Werrett 2010; Lotz [1940]; Di Maio e Jona 1930 (1891). Per l'interpretazione della terminologia specifica cfr. Alberti 1749; Calà Ossorio 1819; Pacini 1845; Carbone 1863.

27 "Elenco delle Liste [...] per le decorazioni della Festa del giorno 18. Brumale al Foro Bonaparte." [1801]. In *Spettacoli Pubblici Parte Antica*. 1/3. Non si specifica il costo di polvere e salnitro.

28 *Ibid.* Un disegno del Fondo Canonica reca la pianta di un palco progettato per la festa. Cfr. Tedeschi e Repishti 2011, III-12.

Un esborso notevole per pochi minuti e senza la possibilità di un utilizzo successivo, come si verificava per gli apparati effimeri in materiali meno deperibili. Il fascino dei fuochi unisce meraviglia e paura. Luci, colori, immagini, il frastuono delle detonazioni nelle svariate sfumature, l'odore acre della polvere pirica e della combustione, tutto contribuisce a far vibrare e 'volare', naso in aria, in un mondo dove la luce accende l'immaginario. L'effetto è breve, ma lo stupore e il senso di sollievo che ne scaturisce permangono a lungo. Nei ricordi le immagini restano, come l'esperienza vissuta, una esperienza di comunità.

5. *Apparati per la festa del 26 giugno 1803*

Nonostante la posa della prima pietra il progetto per Foro Bonaparte non fu realizzato perché troppo oneroso. La zona del castello però continuò ad essere il palcoscenico ideale per le grandiose rappresentazioni del potere, con altri apparati. Ci riferiamo soprattutto al "Circo eretto nel Foro Bonaparte per la Festa del dì 26 Giugno 1803", su disegno di Appiani, esempio di come una struttura effimera prefiguri architetture permanenti, come prima ricordato per gli archi (Fig. 8). Appiani fu supportato per l'occasione da Bargigli, secondo quanto riportato dalle *Carte Reina* (Leone 2015, 90).²⁹ Il progetto ebbe successo e pochi anni dopo se ne realizzò una versione in pietra ad opera di Canonica, inaugurata nel 1807 come Anfiteatro di Milano.³⁰ A Parigi Appiani aveva avuto modo di vedere piazze allestite come circhi. Maturò così, probabilmente, l'idea di questa struttura effimera nel luogo dove doveva sorgere la nuova Milano.

29 Documenti raccolti dall'avvocato Francesco Reina, sodale di Appiani, per comporre una monografia sul pittore e conservati, a partire dalla c. 122, nella Cartella "Appiani Andrea" del Fondo Custodi della BnF, Ms. It. 1546. Trascrizione di Francesco Leone (2015).

30 Oggi Arena Civica Gianni Brera.



Figura 8. Alessandro Sanquirico, su inv. di Andrea Appiani, *Veduta del Circo eretto nel Foro Bonaparte per la Festa del dì 26 Giugno 1803. An.° II, 1803*, acquatinta, 35.2×47.8 cm.

“Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli”, Castello Sforzesco, Milano

© Comune di Milano, tutti i diritti riservati.

Già nel gennaio del 1802, dopo i Comizi di Lione, ebbe fra i vari incarichi quello di Direttore delle feste nazionali. Il ruolo sembrerebbe inusuale per un pittore, ma l'esperienza di scenografo degli anni giovanili lo resero edotto alla regia degli spazi e di come luci, colori, strutture, profumi, fossero determinanti per creare un'atmosfera sensibile, che sollecitasse l'emotività.

Secondo le *Carte Reina* Appiani realizzò il circo già nel 1802 in collaborazione con Bargigli. Una struttura in legno definita “una meraviglia de' tempi mod.ⁿⁱ fatta in un baleno” da una squadra di abili “legnajuoli”, Rocca, Valentini, Mezzanotte e Grassi, coadiuvati dal pittore Sanquirico.³¹ Non ab-

³¹ *Carte Reina*, c. 177v. In Leone 2015, 90 e 236.

biamo rintracciato documenti o pagamenti a proposito, né il suo utilizzo per quell'anno: sembra pertanto più probabile la data del 1803, nel primo anniversario della Repubblica italiana. La festa celebrava il fondatore della Repubblica, Napoleone. Appiani, però, riuscì a rendere partecipe l'intero popolo milanese.

Nel pomeriggio si aprirono i cancelli dei Giardini Pubblici dove era stato realizzato un bosco sacro (Fig. 9).³² All'ombra dei tigli ben potati erano statue, are e monumenti vari. Quello della Repubblica Italiana aveva un basamento con finto bassorilievo che rappresentava i vari dipartimenti, in "guisa" di fanciulle che danzavano in armonia. Dall'obelisco partiva il vero e proprio bosco sacro. Si celebrava, infatti, la memoria di uomini illustri per la patria. Sotto i tigli di sinistra are fumiganti riportavano i nomi di morti per la causa repubblicana, a destra quelle di artisti e di poeti.³³ Appiani concepì il disegno per l'incisione proprio con un grande obelisco in primo piano, simbolo di immortalità. Nella parte centrale dell'incisione si intravede la statua stessa dell'Immortalità circondata da una musa e da Marte che consegnano i nomi degli uomini illustri. Sopra le singole are incensiere profumate sollecitavano anche l'olfatto. In fondo al viale una via trionfale, con scudi su cui erano dipinte le gesta di Napoleone, conduceva alla statua della Vittoria che scriveva a caratteri d'oro il nome di Napoleone su uno scudo cinto da un serpente, simbolo anch'esso di immortalità. Statue della Repubblica francese e italiana si abbracciano mentre quattro statue della Fama ne davano notizia ai quattro punti cardinali.³⁴

32 *Descrizione della festa nazionale che si celebra in Milano Nel giorno 26 giugno 1803 anno II. R.I.*. Milano: Veladini [1803]. Per note critiche cfr. Mantovani 1987, vol.2, 128–32. Per approfondimenti Mazzotta 2001 e 2008; Bosi 2002; Selvafolta 2003; Boifava 2011; Pescarmona 2014–2015.

33 In *Inventario degli effimeri [...]*, 1803, (*Potenze Sovrane post 1535*, 140) i nomi dei personaggi: Lazzaro Spallanzani, Charles Antoine Desaix, Barthèlemy Catherine Joubert, Luigi Palcani, Pietro Verri, Eberhard, (Giovanni Battista?) Casali, Giovanni Fantuzzi, Lorenzo Mascheroni, Minotti, Jean Etienne Championnet, Giuseppe Parini.

34 Grazioso Rusca e Angelo Pizzi realizzarono le sculture allegoriche in legno e stucco.



Figura 9. Alessandro Sanquirico, su inv. di Andrea Appiani, *Veduta de' Giardini Pubblici con Monumenti eretti per la Festa del giorno 26. Giugno 1803. Anno II*, 1803, acquaforte, acquatinta, 34.6x46.9 cm. “Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli”, Castello Sforzesco, Milano © Comune di Milano, tutti i diritti riservati.

La celebrazione delle anime gloriose e di Napoleone non si realizzava con una visione distaccata e lontana, come negli apparati del 1801, ma richiedeva la partecipazione diretta del pubblico, l'immersione dei partecipanti in un luogo 'altro': piacevole, profumato, dove passeggiare alla scoperta dei personaggi illustri, sostare e intrattenersi nella grotta realizzata per offrire frescura. Un'esperienza personale, immersiva, per dirla in termini attuali. In un luogo distaccato era lo spazio per giocolieri e saltimbanchi, per soddisfare e coinvolgere anche i palati meno raffinati, “acciocché tutte le classi del popolo, e tutte le età ritrovinno passatempo adatto al loro genio, e perché non abbia mancare quel piacere, che nasce da una molteplice varietà.” (*Descrizione*, 9).³⁵

35 Elenco degli artisti, per un costo di L. 576, in “Specifica di pagamento fatta ai Girovagli qui sotto descritti [...]”. In *Potenze Sovrane post 1535*, 140.

Nel pomeriggio fu aperto il circo, un anfiteatro aperto da un lato per la fruizione dello spettacolo anche da case vicine o dalle alture (Fig. 8). In una simile struttura tutti potevano vedere ed essere visti, era più ‘democratica’. La competizione in costume, la corsa delle bighe, accese indistintamente gli animi di tutti, come adesso succede con il palio. Una struttura effimera, dunque, e uno spettacolo che consentivano una partecipazione più diretta. Costruito “ad imitazione di quello di Caracalla, o del Massimo” (*Descrizione*, 10), il circo era lungo circa duecentoquaranta metri e largo circa trentasei, con finte mura all’antica. Il lato maggiore verso il castello offriva quattro ordini di gradoni rialzati per far accomodare il pubblico. Nonostante la ‘democraticità’ dell’evento, le differenze sociali restavano marcate da un ricco e centrale pulvinare destinato alle autorità, con alte colonne corinzie che sorreggevano una cornice ornata, sormontata da statue con emblemi. All’interno erano arazzi e altre statue nelle nove nicchie sul fondo. Su un lato minore del circo si ergeva una struttura bassa, come fortificata, con aperture ad arco: erano le ‘carceri’, i recinti per le bighe; al di sopra erano i ‘tubicinatori’, suonatori di antiche trombe in abiti romani, che davano il segnale di inizio della corsa. Sul lato opposto una porta trionfale, sopra la quale era una ricca orchestra.

Le quattro bighe in gara dovevano compiere cinque giri intorno alla spina centrale, alle estremità della quale erano le ‘mete’ ornate di corone in finto bronzo e costituite da tre coni, ciascuno sormontato da un uovo, anticamente usati come contagiri. Come nel Circo Massimo esse rappresentavano i Dioscuri, Castore e Polluce, amanti degli spettacoli equestri e delle arti ginniche.³⁶ Al centro della spina svettava la statua di Napoleone su una colonna istoriata da bassorilievi con la gloriosa discesa dal Gran San Bernardo, ad imitazione della Colonna Traiana. Altri elementi scultorei erano posti simmetricamente sulla spina. Dapprima due colonne, di altezza minore, con la statua della Repubblica Francese sull’una e quella della Repubblica Italiana sull’altra. A seguire, su piedistalli, una statua della Vittoria e una della Fama. Tripodi ornati di corone esalavano fumi profumati.³⁷

36 Castore e Polluce sono rappresentati anche nel Circo Massimo da uova come contagiri. Secondo il mito greco Castore, Polluce e le sorelle Elena e Clitennestra nacquero da Leda dopo che Zeus si trasformò in un cigno per possederla: al momento del parto la madre diede alla luce quattro uova.

37 Per l’entità degli apparati cfr. “Inventario Delli Effimeri serviti per la Festa celebrata il giorno 26. Giugno 1803 [...]” e “Inventario Dell’ infrascritti Legnami, e Monumenti [...]”. In *Potenze Sovrane post 1535*, 140.

La foggia di bighe e aurighi, di colori diversi, era alla moda di Roma. L'anfiteatro, i decori e le colonne riportavano, per l'arco di quel *ludus*, nello spazio mitico dell'antica Roma con i suoi valori: se nel circo si esaltava soprattutto la *Virtus*, e nei Giardini la *Pietas*, erano comunque impliciti *Fides*, *Maiestas* e *Gravitas*. Un *ludus*, quello del circo, un'esperienza sensibile che accomunava tutti gli spettatori.

Altre occasioni di condivisione alla sera. Alla Scala e alla Canobbiana spettacoli e balli, ma anche ai Giardini ci fu festa. Per l'occasione furono illuminati da palloni tricolori. Nella zona del bosco sacro, invece, si preferì una luce più consona al raccoglimento, con palloni verdi. La statua dell'Immortalità, però, brillò di luce vivida.³⁸

Ogni particolare fu studiato attentamente, persino le luci 'effimere' dei Giardini. Una macchina del consenso? Uno strumento oneroso di propaganda?³⁹ Di sicuro momento di condivisione di valori su cui costruire, o ritrovare, un'identità.

6. Conclusione

Le feste napoleoniche furono operazioni politiche di propaganda e di diplomazia, di affermazione di nuovi valori e rappresentazione del potere, ma risposero comunque anche alla necessità, tipica dell'uomo, di 'ri-conoscersi', fondare o ri-fondare un nuovo mondo attraverso rituali. La festa, effimera di per sé, si nutre di effimeri, manufatti, profumi, musica ecc. Tutta questa creatività ha un effetto a lungo termine? Se produce una sospensione del quotidiano ed è in grado di proiettarci nel tempo del mito, del sogno, nel mondo degli archetipi, di vivificare l'orizzonte simbolico, di far vivere bellezza, i suoi effetti vanno oltre al tempo in cui si consumano. Il bambino gioca per conoscere e appropriarsi del mondo, per conoscere se stesso, placare le paure, trovare energie. Non si chiede quanto durerà, continua a ripetere il gioco. Così gli adulti.

Le tracce che l'effimero lascia nel tempo in documenti, conti, fonti di vario genere, ci parlano di creatività, di utopie generative, del sogno e di

38 Le luci, tuttavia, diedero problemi: spente dal vento o da vandali che fecero cadere pece sugli abiti dei convenuti. Il buio che ne derivò causò difficoltà alle orchestre.

39 Il costo della festa ammontò a L. 87648, cui si sommarono L. 4069 per lo smontaggio e il riparo dei manufatti.

progetti di una nuova città, di un mondo diverso, di valori e di dimensione del mito, del ricordo, di uomini che sono in grado di emozionare ed emozionarsi. È dovere di noi studiosi riunire i fili del ricordo e far rivivere tutto ciò, almeno col racconto.

Fonti dell'Archivio di Stato di Milano (ASMi)

Spettacoli Pubblici Parte Antica. 1/3.
Potenze Sovrane post 1535, 140.

Bibliografia

Alberti, Giuseppe Antonio. 1749. *La pirotechnia o sia trattato dei fuochi d'artificio di Giuseppe Antonio Alberti bolognese*. Venezia: Gio. Battista Recurti.

Antolini, Giovanni Antonio. 1801. *Piano economico-politico del Foro Bonaparte [...]*. Milano: Agnelli.

Antolini, Giovanni Antonio. 1806. *Descrizione del Foro Bonaparte*. Parma: Co' tipi bodoniani.

Barbieri, Francesca e Mignatti, Alessandra. 2022. *Napoleon at the Ambrosiana. Paths of representations*, catalogo della mostra. In *Napoleonic Milan. Laboratory of modernity and strategies of representation*, a cura di Angelo Bianchi e Annamaria Cascetta, 309–79. Pisa: ETS.

Barbieri, Francesca. 2022. "Napoleon at the Ambrosiana: an overview of the career of Gaspare Galliari." In *Napoleon at the Ambrosiana. Paths of representations*, a cura di Francesca Barbieri e Alessandra Mignatti, 312–24. Pisa: ETS.

Benzoni, Riccardo. 2018. "Celebrazione del potere politico e ricerca del consenso: le feste napoleoniche." In *Il Dipartimento del Rubicone. I suoi archivi e il contesto storico*, a cura di Angelo Turchini, atti del convegno, 131–145. Cesena: Il Ponte Vecchio.

Benzoni, Riccardo. 2019. *San Napoleone. Un santo per l'impero*. Brescia: Morcelliana.

Benzoni, Riccardo. 2021. "La costruzione del mito di Napoleone a Milano e in Lombardia. L'apporto delle feste politiche (1802–1814)". *Archivio Storico Lombardo* 147, no. 26: 175–89.

Benzoni, Riccardo. 2023. "Le feste politiche tra musica e memoria. Il reclutamento degli artisti nelle pubbliche celebrazioni della Repubblica italiana e del

Regno d'Italia". *Rivista europea di studi napoleonici e dell'età delle restaurazioni* 4, no. 2: 145–63.

Bianchi, Angelo, e Cascetta, Annamaria. 2022. *Napoleonic Milan. Laboratory of modernity and strategies of representation*. Pisa: ETS.

Boifava, Barbara. 2011. "Andrea Appiani, Paolo Bargigli, Brentano de Grian-ty, Luigi Canonica. Festa della Fondazione della Repubblica, Foro Bonaparte e Giardini Pubblici, Milano. 26 giugno 1803." In *Luigi Canonica, 1764-1844. Architetto di utilità pubblica e privata*, a cura di Letizia Tedeschi e Francesco Repishti, 112. Mendrisio: Mendrisio Academy Press; Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

Bosi, Stefano e Canella, Maria. 2002. "La trasformazione del volto urbano di Milano tra concorsi e utopie." In *Napoleone e la Repubblica Italiana (1802-1805)*, catalogo della mostra a cura di Carlo Capra, Franco Della Peruta e Fernando Mazzocca, 44-53. Milano: Skira.

Bosi, Stefano. 2002. "26 giugno 1803: Festa Nazionale della Repubblica Italiana." In *Napoleone e la Repubblica Italiana (1802-1805)*, catalogo della mostra a cura di Carlo Capra, Franco Della Peruta e Fernando Mazzocca, 54-61. Milano: Skira.

Buclon, Romain. 2013. "Du Foro Bonaparte de Milan au Quartier du roi de Rome de Paris. Continuités et divergences d'une utopie républicaine à une vision impériale." In *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines* 125, no. 2. <https://doi.org/10.4000/mefrim.1488> (ultimo accesso: 17/10/2024).

Calà Ossorio, Marcello. 1819. *Istituzioni di pirotecnia per istruzione di coloro che vogliono apprendere a lavorare i Fochi d'Artificio*. Napoli: Stamperia Reale.

Capra, Carlo, Della Peruta, Franco e Mazzocca, Fernando, a cura di. *Napoleone e la Repubblica Italiana (1802-1805)*, catalogo della mostra. Milano: Skira.

Carbone, Gregorio. 1863. *Dizionario militare compilato e dedicato alla maestà di Vittorio Emanuele II re d'Italia da Gregorio Carbone colonnello d'artiglieria direttore della Biblioteca militare di Torino*. Torino: Vercellino.

Corriere milanese. 1801; 1803; 1806. Milano: Veladini.

D'Amia, Giovanna. 2021. *Architettura, monumenti e spazi urbani della città napoleonica*. Cinisello Balsamo: Silvana.

De Francesco, Antonino. 2010. *26 maggio 1805. Bonaparte incoronato in Duomo*. Roma, Bari: Laterza.

Descrizione della festa nazionale che si celebra in Milano Nel giorno 26 giugno 1803 anno II. R.I.. Milano: Veladini, [1803].

Di Maio, Fabrizio, Jona, Mario 1930 (1891). *Pirotecnia moderna*. Milano: Hoepli.

Le Goff, Jacques. 1983. *Il meraviglioso e il quotidiano nell'occidente medievale*, a cura di Francesco Maiello, tradotto da Michele Sampaolo. Roma, Bari: Laterza.

Leone, Francesco. 2015. *Andrea Appiani, pittore di Napoleone: vita, opere, documenti (1754-1817)*. Milano: Skira.

Mantovani, Luigi. 1987. *Diario politico ecclesiastico*, a cura di Paola Zanolì, (5 voll.), vol. 1 e 2. Roma: Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea 1985-1994.

Mazzocca, Fernando. 2001. "Milano neoclassica." In *Milano neoclassica*, a cura di Fernando Mazzocca, Alessandro Morandotti ed Enrico Colle, con la collaborazione di Eugenia Bianchi, 9-80. Milano: Longanesi.

Mazzocca, Fernando. 2008. "Arti, propaganda e promozione tra la Repubblica italiana e il Regno di Napoli." In *Due francesi a Napoli*, a cura di Rossana Cioffi, Renata De Lorenzo e Aldo Di Biasio, 91-100. Napoli: Giannini.

Mazzocca, Fernando. 2021. *Napoleone e Milano tra realtà e mito. L'immagine di Napoleone da liberatore a imperatore*. Milano: Skira.

Mellina, Giuseppe. [1789]. *Spiegazione del fuoco artificiale [...]*. Roma: Salvioni.

Mercier, Luis Sebastien. 1862 (1798). *Paris pendant la Révolution (1789-1798)*. Paris: Poulet-Malassis.

Mezzanotte, Gianni. 1966. *Architettura neoclassica in Lombardia*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane.

Mignatti, Alessandra. 2022. "Napoleon at the Ambrosiana: action and representation." In *Napoleon at the Ambrosiana. Paths of representations*, a cura di Francesca Barbieri e Alessandra Mignatti, 325-46.

Mignatti, Alessandra. 2025. "Tra Biblioteca e Pinacoteca Ambrosiana: l'esposizione Napoleone all'Ambrosiana. Percorsi della rappresentazione". In *Archivi e biblioteche. Dalla storia napoleonica al suo racconto*, atti del convegno. In corso di stampa.

Omes, Marco Emanuele. 2023. *La festa di Napoleone. Sovranità, legittimità e sacralità nell'Europa napoleonica, 1799-1815*. Roma: Viella.

Pacini, Vincenzo 1845. *Il dilettante di pirotecnicia ovvero regole da tenersi per lavorare i fuochi di artificio e colorati*. Firenze: Campolmi.

Parisi Presicce, Claudio et al. 2021. *Napoleone e il mito di Roma*, catalogo della mostra. Roma: Gangemi.

Patetta, Luciano. 1978a. *L'idea della magnificenza civile. Architettura a Milano 1770-1848*, catalogo della mostra. Milano: Electa.

Patetta, Luciano. 1978b. "Architettura e spazio urbano in epoca napoleonica". In *L'idea della magnificenza civile. Architettura a Milano 1770-1848*, catalogo della mostra, 21-25. Milano: Electa.

Pescarmona, Daniele. 2015. "Paolo Bargigli e Andrea Appiani per un disegno di Alessandro Sanquirico, la *Veduta de' Giardini adorni dalli Monumenti eretti per la Festa del giorno 26 Giugno 1803 An° 11*". In *Rassegna di studi e di notizie* 37: 79-87.

Pettena, Gianni. 1979. *Effimero urbano e città: le feste delle Parigi*. Venezia: Marsilio.

Pillepich, Alain 2001. *Milan capitale napoléonienne 1800-1814*. Paris: Lettrage Distribution.

Raccolta di tutto ciò che si è stampato in occasione della gran festa del 10 fiorile anno 9. celebrata in Milano per la pace di Lunéville e per la collocazione della prima pietra nel Foro Bonaparte. 1801. Milano: Veladini.

Salvi, Greta. 2015. *Scenari di libertà. Teatro e teatralità a Milano durante il Triennio Cisalpino (1796-1799)*. Pisa, Roma: Fabrizio Serra Editore.

Salvi, Greta. 2022. "Public Festivals in Napoleon's Milan: mirror of the bourgeoisie and ways to create support." In *Napoleonic Milan. Laboratory of mo-*

ernity and strategies of representation, a cura di Angelo Bianchi e Annamaria Cascetta, 221–47. Pisa: ETS.

Scotti Tosini, Aurora. 1989. *Il Foro Bonaparte. Un'utopia giacobina a Milano*. Milano: Franco Maria Ricci.

Scotti Tosini, Aurora. 2011. “La costruzione di una brillante carriera di funzionario tra Repubblica Cisalpina e Regno d'Italia.” In *Luigi Canonica, 1764-1844. Architetto di utilità pubblica e privata*, a cura di Letizia Tedeschi e Francesco Repishti, 3–23. Mendrisio: Mendrisio Academy Press; Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

Selvafolta, Ornella. 2003. “Gli ‘ornati dell'allegrezza’: luoghi, apparati e ideologia delle feste nella Milano napoleonica.” *Archivio Storico Lombardo* 9: 167–192.

Storia di Milano. 1959. *L'età napoleonica (1796-1814)*, vol. 13. Milano: Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano.

Tedeschi, Letizia e Repishti, Francesco. 2011. *Luigi Canonica, 1764-1844. Architetto di utilità pubblica e privata*. Mendrisio: Mendrisio Academy Press; Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

Unali, Maurizio. 2010. *Architettura effimera XXI Secolo*. [https://www.treccani.it/enciclopedia/architettura-effimera_\(XXI-Secolo\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/architettura-effimera_(XXI-Secolo)/) (ultimo accesso: 29/12/2024).

Alessandra Mignatti, dottore di ricerca, abilitata da associato in Discipline dello spettacolo è stata docente a contratto di *Drammaturgia teatrale* (Università “Federico II”, Napoli) e di *Storia delle Teoriche teatrali* (Università degli Studi di Bergamo); cultore della materia (Università Cattolica di Milano). Si interessa di scenografia teatrale e urbana, feste e cerimonie nella Milano dei secoli XVI-XVIII; fonti iconografiche per i performance studies; origini antropologiche delle maschere; teorie del teatro e della performance; teatro e educazione. Fra le pubblicazioni, le monografie *La maschera e il viaggio. Sull'origine dello Zanni* (2008); *Scenari della città. Ritualità e cerimoniali nella Milano del Settecento* (2013). Ha curato mostre presso la Pinacoteca Ambrosiana di Milano, redigendone i cataloghi: *Festa, rito e teatro nella ‘gran città di Milano’ nel Settecento*, Milano (2009–2010); *Virtù, scene, supplizi. Rappresentazioni della Giustizia nella Milano del ‘700*, Milano (2014–2015); *Napoleon at the Ambrosiana. Paths of Representation*, Milano (2021–2022).