

Massimo Miglio
IMMAGINI DI ROMA:
UN PITTORE, INCISORE E SCRITTORE POCO NOTO

Strana è la storia degli uomini e delle loro opere, che a volte scompaiono dimenticati per riemergere altrettanto casualmente.

Nei primi decenni dell'Ottocento un giovane pittore viene in Italia, forse perché trascinato dal mito della Roma antica, vi rimane qualche anno, si sposa, dipinge acquarelli e quadri, scrive libri anche ponderosi, che gli danno una qualche fama, ritorna in Francia dove con ogni probabilità muore. Ben presto la sua conoscenza scompare, i suoi olii e le sue incisioni diventano tanto rari da farlo dimenticare, i suoi libri giacciono nelle biblioteche non più letti o consultati.

Il suo nome era fino a ieri confinato a poche righe di repertori d'arte¹, oggi comincia ad essere possibile tracciare una sua biografia.

Era nato il 7 maggio 1794 a Tolosa da Alexandre Bonnard e Luise-Marie Réguis². Il padre, commissario capo della divisione d'ar-

¹ Notizie del tutto sommarie in V. Thieme-F. Becker, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler...*, IV, Leipzig, 1910, p. 304; E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs...*, Nouvelle édition... de Jacque Busse, Paris, Grund, 1999, 2, p. 529.

² Si legga soprattutto M. Hannoosh, *Between Ingres, Delacroix and the Pre-Raphaelites: a (no longer) anonymous French painter in Italy*, «*Burlington Magazine*», may 2008, nr. 1262, CL (2008), pp. 301-311 [309]; il contributo ricostruisce finalmente con precisione la biografia dei primi trentacinque anni di vita di Camille Bonnard, la complessa ed articolata rete delle sue conoscenze con artisti contemporanei, e contribuisce a dare spessore ad un personaggio finora quasi sconosciuto. Quasi contemporaneamente (ma venivo a conoscenza di questo contributo ad articolo già scritto) individuavo un disegno acquarellato di Bonnard, che mi permetteva divagazioni in campi

tiglieria dell'esercito, si era trasferito dal 1799 al Ministero della Guerra a Parigi. Forse prima del trasferimento doveva aver divorziato dalla moglie: nel 1800 a Nizza, ha da un'altra donna una figlia, Cornélie, con cui Camille rimarrà in anni successivi in stretti rapporti. La madre di Camille, per parte sua, aveva incontrato Charles-Louis Salafon, direttore delle imposte dirette per il Dipartimento della Gironda, ed era andata a vivere con lui a Bordeaux, dove Camille giocava con un giovanissimo Delacroix. Salafon lo aveva tenuto quasi come un figlio adottivo, ma alla morte di Luise-Marie, prima del 1815, si sposa ed ha una figlia; cominciano i problemi e diventano difficili i rapporti con Camille, che si trasferisce a Parigi, intorno al 1817, e vi lavora per qualche tempo, presso la zia materna Marie-Claire Réguis sposata con Jean-Jacques Lenoir de la Roche. Un viaggio per affari di famiglia in Italia, a Roma (forse nel 1819), dove si ferma ed abita in Piazza di Spagna, gli permette di dedicarsi interamente alla pittura, cosa che non aveva fatto a Parigi nella speranza di un avanzamento di carriera nel lavoro. Dai primi giorni del 1820 al settembre del 1821 è sicuramente a Firenze, dove affitta uno studio e un appartamento, evidentemente nella convinzione di un soggiorno prolungato, e dove lavora soprattutto alla realizzazione di piccoli dipinti su stoffa incollati su vetro. Nel 1822 sposa a Roma Angelina Cades che sembra lo avesse accompagnato a Firenze. È a Parigi negli ultimi mesi del 1824 e nei primi del 1825. Nel settembre dello stesso anno cerca di impiantare a Roma una stamperia di litografie, e a Roma deve essere rimasto fino al 1829-1830. Gli anni successivi rimangono ancora tutti da precisare, ma molto probabilmente vedono un suo ritorno sicuramente a Parigi, poi in altre città della Francia.

In Italia aveva visitato Pisa, Siena, Tarquinia, Viterbo (ma anche Bagnaia, Ferento, La Quercia), Terni, l'isola d'Elba³; tra il giugno e il

diversi e l'individuazione di Bonnard come scrittore ed autore di un'opera dedicata a Roma (*Le Pèlerin*, vedi sotto nota 8), cfr. M. Miglio, *Microstorie in versi, prose e qualche immagine: Rosa Bathurst e Bonnard*, di prossima pubblicazione (mi auguro! Era prevista nel 2009) in *Gli antichi e i Moderni. Studi in onore di Roberto Cardini*, a cura di Lucia Bertolini e Donatella Coppini, Firenze, e quindi ancora in M. Miglio, *Il Pellegrino e i suoi ricordi di Roma*, di prossima pubblicazione in *Storia, arte e cultura nel Medioevo e oltre. Studi in onore di Benedetto Vetere*.

Anche in una lettera di Edouard Gatteaux del 1825 (M. Hannoosh, *Between Ingres* cit., p. 305) il cognome appare Bonard come nel disegno acquarellato pubblicato in M. Miglio, *Microstorie in versi, prose e qualche immagine: Rosa Bathurst e Bonnard* cit.

³ Qualche notizia sui suoi viaggi in D. Bodart, *Journal d'un peintre français à Florence en 1821*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen âge – Temps moder-

luglio del 1830 Bologna, Monza, Milano, Padova, Verona e Venezia, perlustrando chiese, biblioteche, pinacoteche e musei per illustrare il suo volume dedicato ai *Costumes historiques des XII^e, VIII^e, XIV^e et XV siècles*⁴.

Le notizie sugli anni successivi erano finora pochissime e qualche indicazione era ricavabile dalle sue ultime pubblicazioni⁵, ora sappiamo che nel 1831 è tornato in Francia definitivamente ed è dal 1831 al 1840 *contrôleur des contributions directes* nel dipartimento dei Landes (Aquitania, dove il patrigno è sindaco di Camarsac dal 1831 al 1836); nel 1847 diviene *inspecteur des contributions directes* nel dipartimento del Aisne (Piccardia); dal 1848 al 1853 a Epinal nei Vosges (Lorena); dal 1854 al 1856 nella Côte d'Or (Borgogna). È ancora testimoniato nel 1860, ma continua a rimanere ignota la data e il luogo della sua morte⁶.

La lunga permanenza a Roma aveva segnato profondamente Camille Bonnard, che aveva vissuto la città come un momento della sua biografia intellettuale; che è ancora del tutto sconosciuta. Anche la sua esperienza professionale di pittore, finora praticamente ignorata, deve essersi modificata durante la permanenza in città, nel soggiorno fiorentino, nei viaggi in tante città italiane, nei rapporti con pittori ed incisori italiani e francesi⁷. Il disegno era diventato un sup-

nes», 83 (1971), pp. 123-147; l'individuazione dell'autore del diario si deve a M. Hannoosh, *Between Ingres* cit., pp. 301-303. Altre notizie sui suoi viaggi nelle lettere di Luigi Calamatta a Paolo Mercuri, collaboratore fedelissimo di Bonnard, pubblicate in I. Ciampi, *Vita di Paolo Mercuri incisore*, Roma, 1879, *passim* e dalle sue opere.

⁴ Per l'opera cfr. M. Hannoosh, *Between Ingres* cit., pp. 305-309, per le diverse edizioni, p. 311; qualche nota in Miglio, *Il Pellegrino e i suoi ricordi di Roma* cit. Un ritratto molto partecipato del Mercuri è in G. Pitre, *Nuovi profili biografici di contemporanei italiani*, Palermo, 1868, pp. 112-115.

⁵ Nel 1843 pubblica a Niort *Panorama de l'Ovest. Souvenirs historiques, monuments, scène de mœurs, costumes anciens et modernes de l'Anjou, de la Saintonge, de l'Aunis et de Poitou* (è una pubblicazione a fascicoli); nel 1844, ancora a Niort, *Monuments religieux, militaires et civils du Poitou. Vienne et Charente inférieure*; nel 1845, sempre a Niort, *L'Art de lever les plans, analyse raisonnée et démonstration pratique des formules et des opérations trigonométriques les plus usitées*.

⁶ Debbo queste notizie alla gentilezza di Michèle Hannoosh, che ringrazio molto.

⁷ Nel 2004 era in vendita all'asta in Inghilterra un album, proveniente dalla libreria del collezionista John Waldie (1781-1862) con 24 incisioni colorate a mano dei dintorni di Napoli di Giacinto Gigante, un'incisione colorata a mano di Teodoro Witting (1793-1846), e 19 incisioni acquerellate a seppia di monumenti romani realizzate da Camille Marie Bonnard. Un disegno acquerellato del 1826 era in vendita in Germania nel 1998, un olio nel 2009 in Francia.

porto per la sua ideologia. Ma doveva essere per questa ragione un disegno essenziale; doveva dare un'immagine fotografica della città.

Deciso a tornare definitivamente in Francia, Camille Bonnard affidava a *Le Pèlerin, ou souvenirs de Rome* la sua esperienza romana profondamente e intensamente vissuta⁸. Per ragioni che non possiamo conoscere, ma che sono facilmente riconoscibili nella violenta polemica politica e anticlericale, stampava anonimo il libro e affidava all'invenzione letteraria l'espedito del manoscritto consegnatogli da un esule/pellegrino austriaco, e concludeva la premessa con parole in cui, più che un indizio, si può leggere una traccia di autobiografia: «Possa il pubblico accogliere con indulgenza il primo volume del mio Pellegrino; questo giovane straniero possa sapere attraverso la pubblicazione di queste note che ho rispettato la sua esperienza»⁹. Il Pellegrino era lo stesso Bonnard¹⁰.

Un libro interessante per più aspetti, quasi sempre dalla lettura accattivante, fortemente polemico verso il governo pontificio, in cui travasa con forte ironia la sua ideologia e le sue tensioni politiche. Un libro in 27 capitoli più 5 pagine introduttive che hanno per titolo *Le pèlerin*, accompagnati da 30 immagini, tutte a piena pagina (sempre una per capitolo; solo in 2 casi – *Gesuiti* e *Sant'Onofrio* – sono più numerose), realizzate dallo stesso Camille Bonnard e tutte siglate

⁸ *Le Pèlerin, ou souvenirs de Rome*, I, Camille Bonnard éditeur, Paris, 1829. La Bibliothèque nationale de France, conserva due copie dell'opera: RES P-K-25, che ho consultato, e K-12951, che ho visionato in riproduzione fotografica; sulla base di una annotazione manoscritta, presente in RES P-K-25, il catalogo informatico della Bnf attribuisce l'opera a Bonnard; più cauto il «Bulletin des bibliothèques de France», 21 (1976): «l'illustrateur s'est édité lui-même [...] peut-être aussi l'auteur». Anche M. Hannoosh, *Between Ingres* cit., p. 310 riconosce Bonnard come l'autore dell'opera ed individua una terza copia dell'opera conservata alla Sutro Library of the State of California, 914.56 P38.

Sto preparando una traduzione italiana e un commento dell'opera.

Il volume è soltanto citato in V. Castiglione, G. Dotoli, R. Musnik, *Bibliographie du voyage française en Italie*, Bari, 2002, p. 198; in G. C. Menichelli, *Viaggiatori francesi reali o immaginari nell'Italia dell'Ottocento*, Roma, 1962, p. 19 era attribuito a Bonnard, ma venivano indicati due volumi, pubblicati nel 1828 e 1829, molto probabilmente sulla base di J. M. Quérard, C. Louandre, F. Bourquelot, *La littérature française contemporaine, 1827-1844*, II, Paris, 1846, p. 340, che attribuivano senz'altro il libro a Bonnard e affermavano che il primo volume era stato realizzato in tre fascicoli venduti a 10 franchi se le incisioni erano colorate, a 6 se in bianco nero; la stessa informazione era apparsa in «Bibliographie de France», 19 (1830), p. 690, nr. 5569.

⁹ *Le Pèlerin* cit., p. 10; nel frontespizio compare l'indicazione *Tome première*.

¹⁰ Vedi M. Miglio, *Il Pellegrino e i suoi ricordi di Roma* cit..

C.B. in basso a sinistra. Un libro in cui il rapporto tra testo e immagine è molto forte, ma ha bisogno di spiegazioni.

Preliminare alla comprensione del rapporto tra testo scritto e immagini può essere il confronto tra i titoli dei capitoli e le didascalie delle illustrazioni.

CAPITOLI	DIDASCALIE ILLUSTRAZIONI
A) <i>Le pèlerin</i>	nessun immagine
1) <i>Le Tombeau de Néron</i>	<i>Tombeau sur la voie Flaminia vulgairement appelé Tombeau de Néron</i>
2) <i>Les boeufs conduits au boucher</i>	<i>Boeufs conduits àu Boucher</i>
3) <i>Ponte Molle</i>	<i>Ponte Molle</i>
4) <i>Le pape</i>	<i>Le pape</i>
5) <i>Cité Léonine</i>	<i>Cité Léonine</i>
6) <i>Les Jésuites</i>	<i>Jésuites a¹⁾ a Rome a²⁾ au Tonquin Jésuites b¹⁾ aux Indes b²⁾ a la Chine</i>
7) <i>Le Forum</i>	<i>Le Forum</i>
8) <i>La sassajolata</i>	<i>La sassajolata</i>
9) <i>Les sacconi revenant de la Via Crucis au Colisée</i>	<i>Les sacconi revenant de la Via Crucis au Colisée</i>
10) <i>Porte du Peuple</i>	<i>Porte du Peuple</i>
11) <i>Temple d'Antonine le Pieux. Aujourd'hui la Douane de terre</i>	<i>Temple d'Antonine le Pieux. Aujourd'hui la Douane</i>
12) <i>Colonne Antonine</i>	<i>Colonne Antonine</i>
13) <i>Place d'Espagne</i>	<i>Place d'Espagne</i>
14) <i>Villa Médicis</i>	<i>Villa Médicis</i>
15) <i>Trinité des Monts</i>	<i>Trinité des Monts</i>
16) <i>Le chanteur de miracles sur la Place Barberini</i>	<i>Chanteur de miracles</i>
17) <i>Sainte Agnès</i>	<i>Couvent de S^{te} Agnès</i>
18) <i>Famille Ciociara</i>	<i>Famille Ciociara</i>
19) <i>Mons Sacré</i>	<i>Mons Sacré</i>
20) <i>Place de Saint-Pierre</i>	<i>Place St. Pierre</i>
21) <i>La dispense gratuite</i>	<i>La dispense gratuite</i>
22) <i>Basilique de Saint-Pierre</i>	<i>Basilique de S^t Pierre</i>
23) <i>Le pape e les cardinaux</i>	<i>Le pape e les cardinaux</i>
24) <i>Le Corpus Domini ou procession de la Fête-Dieu</i>	<i>Procession de la Fête-Dieu appelée le Corpus Domini</i>
25) <i>Porte Cavallegeri</i>	<i>Porte Cavallegeri</i>
26) <i>La folle</i>	<i>La folle</i>
27) <i>Saint Onuphre</i>	<i>a) St. Onuphre b) St. Onuphre c) Chêne St. Onuphre</i>

Un qualche interesse ha la presenza di più immagini dedicate ad uno stesso capitolo, mentre le varianti formali tra titoli dei capitoli e testi delle didascalie hanno poco significato e sembrano solo desti-

nate a valorizzare l'iconografia oppure a risolvere problemi di impostazione della pagina.

Per quanto riguarda il primo aspetto rimane confermato il forte interesse di Bonnard per abiti, costumi e paramenti, che negli stessi anni lo portava alla realizzazione dell'imponente opera sui *Costumi*, e che in questa circostanza lo spingeva alla presentazione di quattro diversi abbigliamento dei gesuiti; così come lo stesso interesse è alla base dell'immagine di *Le pape*, reiterata in quella relativa a *Le pape e les cardinaux*.

Le illustrazioni, tutte tranne rarissime eccezioni, registrano fedelmente, in modo asciutto, luoghi, monumenti, personaggi, scene, e sono ben lontane dalla pittura di genere. Non hanno tensioni legate a mode culturali, riducono all'essenziale la presenza di figure umane, rappresentano la città quasi anticipando l'immagine fotografica.

Le sole eccezioni sono per la prima incisione dedicata alla *Tomba sulla via Flaminia definita volgarmente Tomba di Nerone* dove, in alto sul lato destro, particolare che può sfuggire all'attenzione se non si legge il testo, si scorge un palo da cui pende una gamba smembrata, con un corvo appollaiato e due altri che volano intorno; e per la seconda, *Boeuf conduits au boucher*, che rappresenta la porta di un borgo rurale sovrastata dalle gabbie con le teste mozze dei briganti (anche queste si riconoscono solo con un fortissimo ingrandimento dell'immagine). Incisioni che solo nei particolari, marginali e sfuggenti, quasi invisibili (ed è questo aspetto assolutamente significativo e connotante), propongono la forza polemica che invece si ritrova nella scrittura.

Solo in pochissime incisioni Bonnard ritorna alla pittura di genere, ma accade quando il testo racconta lo spirito dei romani del tempo e descrive le loro abitudini municipali (*La sassajolata*)¹¹ e religiose (*Les Sacconi revenant da la via Crucis du Colisée*), o racconta consuetudini (*Chanteur de miracles*), o individua componenti della società (*Famille ciociarq*)¹². Altrettanto cruda prova ad essere l'immagine quando tenta di rappresentare quanto è descritto nel capitolo in cui più forte è la denuncia contro l'oscurantismo e il degrado umano della società romana (*La folle*), mentre l'incisione dedicata a *La despense gratuite* accompagna la costante ironia della scrittura.

¹¹ Era questa un'abitudine, testimoniata già nel Quattrocento, viva ancora alla fine dell'Ottocento che prevedeva scontri furiosi tra rioni e fazioni. Il luogo preferito era il Foro, accanto ad un enorme vasca di granito.

¹² In alcune di queste immagini sembra forte la suggestione di Bartolomeo Pinelli, attivo negli stessi anni.

La maggioranza delle incisioni confermano quanto già era stato indicato per i *Costumi*: «Devoid of human figures, they reveal an interest in space, light and architecture rather than local color»¹³; confermano la forte attenzione di Bonnard per la prospettiva, la ricerca di una fedeltà analitica nel disegno, la precisa osservazione dei particolari costruttivi e la accentuata resa delle volumetrie anche attraverso un uso attento della luce, la realizzazione di un cielo quasi totalmente neutro che accentua la presenza delle strutture edilizie¹⁴, i tratti decisi, lo studio attento della composizione della pagina. Con solo qualche tratto di colore locale probabilmente dettato dalla necessità di tener conto dei possibili fruitori del libro che, si ricordi, era stampato in Francia per un pubblico non italiano e non romano.

Ponte Milvio è disegnato dal lato esterno rispetto alla città, in una dimensione fortemente prospettica, che accentua la successione delle arcate e sottolinea la Torre recentemente costruita in testa di ponte, sul fiume un sandolino con tre pescatori; la *Cité Léonine* è vista con una rappresentazione molto tradizionale, ripresa dalla riva sinistra del Tevere (dall'attuale Lungotevere Tor di Nona, prima di Ponte Sant'Angelo), con al centro dell'immagine San Pietro, sulla destra Castello e sulla sinistra le case a scarpata sul fiume, sulla spiaggia sottostante quattro figurine che parlano, sul fiume ancora una barca con due persone; anche per il Foro il punto di vista dalle pendici del Campidoglio è abbastanza tradizionale (al centro la Via sacra, a destra le tre colonne del Tempio di Vespasiano, a sinistra l'arco di Settimio Severo, sullo sfondo il Colosseo) e rappresenta con molto realismo la situazione del tempo con larghe aree ancora coperte da vegetazione e, secondo tradizione, con i buoi che pascolano; Porta del Popolo è disegnata dal lato dell'ingresso in città, con un pellegrino che si appresta ad attraversarla, ma l'intera immagine è scandita dalle strutture edilizie; l'attuale Piazza di Pietra è quasi totalmente occupata dalla facciata del Tempio di Adriano (che Bonnard identificava con il Tempio di Antonino Pio), anche in questo caso sulla piazza si muovono piccoli gruppi di persone; la Colonna Antonina occupa il lato sinistro dell'immagine, in basso a destra la vasca della fontana, sullo sfondo Palazzo Montecitorio e a destra Palazzo Chigi, la piazza è affollata di piccoli

¹³ M. Hannoosh, *Between Ingres* cit., p. 309.

¹⁴ Ma sappiamo che Bonnard per altre tecniche era attento a studiare gli effetti del cielo: «J'ai fait aussi deux études de ciel, effet de soleil couchant», cfr. D. Bodart, *Journal d'un peintre* cit., p. 143.

gruppi di persone, una di loro con il costume ciociaro; Piazza di Spagna si apre in tutta la sua vastità, ripresa dal lato del Palazzo dell'ambasciata di Spagna, con sulla destra la scalinata e la chiesa di Trinità dei Monti e con piccoli gruppi di persone¹⁵; Villa Medici è vista dalla terrazza dell'aranciera, su cui passeggia un personaggio che sembra vestito all'orientale, con il ricco prospetto che dà verso i giardini; Trinità dei Monti è l'occasione per Bonnard per rappresentare la passeggiata che era stata realizzata qualche decennio prima dal governo francese con l'esproprio della proprietà degli agostiniani del convento di Piazza del Popolo, al centro sono le torri campanarie di Trinità dei Monti, sullo sfondo è il palazzo del Quirinale; il convento di Sant'Agnese è colto nelle sue estese strutture ancora del tutto immerse nella campagna romana, con un pastore e il gregge; anche la rappresentazione di Monte Sacro è realizzata con l'immagine tradizionale del ponte fortificato sull'Aniene; nel disegno di Piazza San Pietro l'approccio visivo è peculiare, l'obelisco divide il colonnato con a sinistra la cupola e a destra i palazzi pontifici, in primo piano un pellegrino e pochissime persone sulla piazza; un'abbastanza affollata San Pietro è individuata, con una veduta da sinistra (anche in questo caso piuttosto originale) verso l'apertura del transetto sinistro sulla cupola e con alla sinistra il baldacchino, con fedeli e pellegrini raccolti di fronte alla statua dell'apostolo; l'immagine della cupola, della facciata della chiesa e dei palazzi pontifici appaiono di nuovo in *Porte Cavallegieri* che si apre sulle mura della città; a Sant'Onofrio sono dedicate invece tre immagini: la prima è una rappresentazione del porticato (sullo sfondo Castel Sant'Angelo) con due monaci che accolgono un visitatore in stivali e mantella (di certo un abito non ottocentesco), la seconda è ancora un'immagine del porticato visto dal lato opposto: sulla porta della chiesa l'officiante accoglie un funerale, mentre dietro una colonna un pittore è al lavoro per un disegno (è un autoritratto? Come dirò più avanti un riferimento sicuramente autobiografico è sulla grande lastra disegnata sul lato destro dell'ingresso della chiesa), la terza immagine ha sulla sinistra l'anfiteatro voluto da san Filippo Neri su cui campeggia la quercia, che la tradizione popolare voleva impiantata dal Tasso (è lui il personaggio con un libro in mano in abiti non contemporanei?) e che Bonnard nel testo precisa messa a dimora dal santo.

¹⁵ «... oggi il luogo d'incontro degli stranieri che vi trovano alberghi passabili in una situazione piacevole», *Le Pèlerin* cit., p. 68.

La tensione del testo scritto è in totalmente diversa da quella delle immagini, anche se illustrano il testo. È una scrittura violenta (in qualche caso infuriata), polemica (in qualche caso aggressiva), ironica (a volte sarcastica, graffiante e beggarda), di denuncia e di accusa, che costruisce un pamphlet.

La *Tomba di Nerone* e *Les boeufs conduits au boucher* sono l'occasione nella scrittura per descrivere l'abbandono e la desolazione della campagna romana; *Ponte Milvio*, per raccontare l'incidente di una sventurata fanciulla caduta con il cavallo nelle acque del Tevere¹⁶; i capitoli dedicati al pontefice, alla città leonina, ai gesuiti, ai ciociari, alle dispense offrono una denuncia dell'oscurantismo pontificio, del potere assoluto del papa, della insensibilità morale, o peggior, dei religiosi¹⁷; le pagine dedicate al *Foro* irridono i pedanti e cavillosi eruditi romani e il loro noioso antiquarismo, mentre quelle per *Monte Sacro* esaltano la libertà dei Romani antichi; la *Sassaiolata*, i *Sacconi*, il *Cantore dei miracoli* sferzano le faide dei romani di oggi, la loro ingenua religiosità, la loro falsa carità e quella delle gerarchie; *Porta del Popolo* è occasione per una delle sue tante polemiche artistiche, in questo caso contro il Valadier, polemiche che risparmiano solo San Pietro (*Basilica di San Pietro*); il cosiddetto *Tempio di Antonino Pio*, dove era collocata la dogana, serve per una violenta e caustica invettiva contro la censura; la *Colonna Antonina* per ricordare la morte eroica di un francese che, circa trentacinque anni prima, non aveva voluto tradire ed era morto gridando la sua fedeltà alla Francia, mentre gli effetti benefici del buongoverno francese sulla città sono ricordati in *Piazza di Spagna*, insieme al giudizio altrettanto positivo per il cardinale Consalvi; *Villa Medici* è l'occasione invece per una polemica contro l'accademismo e il formalismo dell'Accademia di Francia; animosità che è indirizzata contro l'ordine dei Minimi di san Francesco da Paola nel capitolo dedicato a *Trinità dei Monti*, contro le false leggende agiografie in *Sant'Agnese* e contro l'inquisizione romana in *Porta Cavalleggeri*.

La forte discrasia tra immagine e scrittura sembra risolversi solo negli ultimi due capitoli dedicati a *La folle* e a *Sant'Onofrio*. Nel primo, l'incisione entra all'interno dell'Ospedale dei pazzi e si apre su una cella con la porta sprangata dove una giovane fanciulla, in piedi, seminuda,

¹⁶ Miglio, *Microstorie in versi, prose e qualche immagine: Rosa Bathurst e Bonnard*, cit.

¹⁷ «L'astuzia, la forza e la violenza hanno fondato questa tirannide che si sostiene e si perpetua con il soccorso dell'ignoranza e del fanatismo», *Le Pèlerin* cit., p. 93.

incatenata, poggiata a un saccone, si strappa i lunghi capelli; sulla parete profili infantili di diavoli, un gatto, numeri e figure geometriche, testimoniano la sua follia. La scrittura accompagna una storia di degrado morale, di violenza psicologica, di speranze e di illusioni perdute, la vita di una fanciulla di diciassette anni segregata fino ad allora in collegio dalla famiglia, che aveva sperato con il ritorno a casa di realizzare i suoi sogni. Ma tutto è diverso da come sognava e tutto precipita quando risponde, separati dalle sbarre di una finestra, al canto di un giovane. Sono scoperti, lei viene riportata in collegio. Entra nel tunnel della disperazione e delle torture mentali: preghiere interminabili, confessioni, minacce di una dannazione infinita, rituali liturgici agghiaccianti, finché «I suoi occhi non si addormentano più; i suoi begli occhi neri perdono la luce, diventano fissi e stravolti»; finché «un grido penetrante seguito da un lungo gemito»¹⁸ indica il suo ingresso nel mondo senza ragione. Che Bonnard registra in modo incisivo nel disegno.

L'ultimo capitolo ha, unico tra tutti, tre immagini. Le prime due rappresentano i portici di Sant'Onofrio: nella prima è l'arrivo di un personaggio in abiti del passato accolto dai monaci, nella seconda l'arrivo di un corteo funebre. È quest'ultima la più esplicitamente autobiografica tra le incisioni del libro se, a dispetto del voluto anonimato dell'opera, Bonnard rappresenta se stesso al lavoro e nasconde su una lastra a parete uno stemma con il suo nome e le date del suo lavoro¹⁹. La terza è occupata quasi del tutto dalla grande quercia del Tasso e dalla figura di un personaggio con un libro in mano che, con ogni probabilità, è lo stesso poeta. È proprio il Tasso, fin dalla citazione in esergo del suo epitaffio, il protagonista assoluto del breve capitolo; lui, il «primo poeta d'Italia», perseguitato e stremato per tanti anni, che Bonnard immagina di vedere all'ombra della quercia: «L'ombra del Tasso non sembra forse vagare all'ombra di quella bella quercia che domina tanto felicemente la città di Roma?»²⁰.

La passione per la pittura e per il disegno dettava a Bonnard un libro meditato e strutturato, che guida il lettore dal deserto e dall'abbandono della campagna romana all'incontro visivo con Roma: ma diversa è la città dei monumenti (quella delle immagini) da quella degli uomini (quella della scrittura). Roma lo ha ispirato e coinvolto; a Firenze, all'arrivo delle opere che aveva lasciato a Roma, aveva an-

¹⁸ *Le Pèlerin* cit., p. 152.

¹⁹ M. Miglio, *Il Pellegrino e i suoi ricordi di Roma* cit.

²⁰ *Le Pèlerin* cit., p. 152.

notato sul suo diario: «Je me suis senti de nouveau inspiré en revoyant l'image de la belle nature de Roma»²¹.

La passione politica e la tensione ideologica lo obbligavano all'anonimato, ma la coscienza della sua verità lo spingeva a lasciare un altro segnale della sua autografia e, in una delle illustrazioni de *Le Pèlerin* dedicate a *St. Onufre*, tra le ultime dell'apparato iconografico del libro, sul lato destro della porta d'ingresso alla chiesa, incideva (visibile soltanto con un ottimo ingrandimento) una lastra marmorea dove, al di sotto di uno stemma nobiliare, a quanto sembra di fantasia, si legge: «C. Bonnard / Pinxit Romae / MDCCCXXVII»²².

La lettera dell'esule, immaginata da Bonnard ad apertura del volume, con cui l'autore fantastica la consegna da parte di un anonimo pellegrino dei propri ricordi (*souvenirs de Rome*) sulla permanenza a Roma, era datata al 17 aprile 1828; l'opera veniva pubblicata a Parigi con la data del 1829, stampata sembra in tre fascicoli. Una lettera di Luigi Calamatta del 19 dicembre dello stesso anno informava Paolo Mercuri, che a Roma stava lavorando per Bonnard alle immagini dei *Costumi*, di quanto accadeva a Parigi tra gli amici comuni e in particolare aggiungeva: «Bonnard fa un'opera sopra Roma scritta con spirito e genio, dove fonda tutte le sue speranze, ed anche la tua venuta a Parigi per la primavera; ma non sono che speranze [...]»²³.

Tra 1827 e 1828 Camille Bonnard ha scritto e illustrato a Roma *Le Pèlerin ou souvenirs de Rome*, finito di stampare a Parigi negli ultimissimi giorni, è da credere, a meno che la data non sia stata volutamente retrodata, nel 1829.

Calamatta nella lettera sottolineava come Bonnard riponesse molte speranze in un'opera che egli riconosceva *scritta con spirito e genio*, anche se le sue parole successive disegnavano un Bonnard ambiguo: «Mr. Bonnard sta molto inquieto ... (e la nota dell'editore spiegava che sopprimeva «un passo, la cui pubblicazione potrebbe apparire assai indiscreta»)»²⁴. In questo mondo quasi tutte le cose hanno due aspetti. Da un'altra parte lui fa una vita comoda, è ben vestito, meglio alloggiato, e si diverte qualche volta; e tu (*Mercuri*) sei

²¹ D. Bodart, *Journal d'un peintre* cit., p. 131.

²² Da segnalare la *d* finale di tipo onciale del cognome, che rinvia a significative abitudini grafiche della sua scrittura, come nel disegno acquerellato dei Santi Quattro Coronati (Miglio, *Il Pellegrino e i suoi ricordi di Roma*, cit.) e in alcune cedole dell'Accademia di Francia a Roma, che mi sono state gentilmente segnalate da Michèle Hannoosh.

²³ I. Ciampi, *Vita di Paolo Mercuri incisore* cit., p. 115.

²⁴ La ricerca degli originali delle lettere non ha dato finora risultati.

sempre senza un soldo in tasca, e lavori giorno e notte. Sia causa sua o no, sei tenuto come uno schiavo»²⁵.

Sembra risolversi con la scrittura di *Le Pèlerin* quel dissidio interiore di Bonnard che Calamatta aveva intuito quando parlava della sua inquietudine e che il patrigno Charles-Louis Salafon rimproverava quando usava per lui i termini di *fou* (folle) e *étourdi* (sventato).

Roma e l'Italia aveva costruito le sue grandi speranze e messo alla prova le sue forti idealità. Con il ritorno in Francia (la moglie è probabilmente rimasta a Roma²⁶) sembra di assistere ad un ripiegamento su se stesso di Bonnard, a grandi rinunce, ad un progressivo abbandono della pittura, con l'utilizzazione solo strumentale delle incisioni per opere e iniziative di minore spessore che riprendevano però le intuizioni sviluppate a Roma. A Roma era esplosa la sua passione per la pittura, che gli aveva fatto abbandonare il lavoro che aveva a Parigi; il ritorno in Francia lo riporta a un lavoro che continuava la tradizione del patrigno Salafon; al disegno continuava a dedicare attenzione, ormai solo marginale nel suo quotidiano. Anche in Aquitania si sente Pellegrino: «Le Pèlerin est l'enfant vagabond d'un artiste qu'une vie aventureuse a conduit à chërcher une retraite plaisible et un atelier silencieux [...]», si dichiara lontano dalla politica «Etranger aux débats politiques, formé par l'expèrience et par tout ce qu'il a vu pendant se longs voyages, il laisse à d'autres le soin de traiter ces questions abstraits, mais ami de la vertu et des nobles actions il aime à en propager les leçons et les exemples»²⁷.

Fiaccato fors'anche dalle polemiche sull'attribuzione dei disegni dei *Costumi* a Mercuri; spossato dai fallimenti economici, ma non completamente annientato; «ferme et costante dans ses principes [...] ami de la vertu et des nobles actions», programma una pubblicazione periodica, che sarebbe uscita tre volte al mese accompagnata da un'incisione e che titola *Le Pèlerin, croquis, souvenirs, chroniques méridionales*; che sarebbe stata «étrangère à tout esprit de parti»²⁸.

²⁵ I. Ciampi, *Vita di Paolo Mercuri incisore* cit., ivi. Il giudizio di Calamatta su Bonnard, anche in altre circostanze, è abbastanza negativo.

²⁶ In una lettera da Roma di Tommaso Minardi a Paolo Mercuri, che è a Parigi, del 20 maggio 1835, si fa riferimento all'«occasione che mi porge la Signora Bonnard di unire ad una sua queste mie righe» (I. Ciampi, *Vita di Paolo Mercuri incisore* cit., p. 138); in una successiva del 5 luglio 1838, ancora al Mercuri a Parigi, Francesco Giangiacomo prospettava la possibilità di acquisti di rami, ma si preoccupava di indicare l'opportunità che non fosse coinvolta la Bonnard (I. Ciampi, *Vita di Paolo Mercuri incisore* cit., p. 148).

²⁷ *Le Pèlerin, croquis, souvenirs, chroniques méridionales*, Aire sur l'Adour 1838, del periodico Bonnard si dichiarava *écrivain, dessinateur, graveur et même imprimeur en taille-douce*. anche per questa segnalazione debbo ringraziare Michèle Hannoosh.

²⁸ *Ibidem*.