

Chiara Pasquinelli

*Giovanni Degli Alessandri: i primi anni del directorato agli Uffizi fra nuovi e vecchi ruoli*

Nel panorama culturale e artistico della Firenze fra il termine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento la figura del barone Giovanni Degli Alessandri (8 novembre 1765-20 settembre 1830) emerge come quella di un personaggio chiave. Egli è ben noto agli studiosi della storia toscana durante il periodo francese e della prima Restaurazione<sup>1</sup>. Ma noto, in questo caso, non è affatto sinonimo di studiato.

Non è nostra ambizione, in questa sede, completarne il ritratto a tutto tondo passando attraverso la sua intera e multiforme carriera, ma, casomai, introdurre alcuni spunti di riflessione per ulteriori e doverosi approfondimenti su questa figura e, in particolare, sui primi anni del suo directorato agli Uffizi come successore del compianto Tommaso Puccini<sup>2</sup>.

La *lectio magistralis* di Paola Barocchi<sup>3</sup> offre di Giovanni Degli Alessandri un ritratto veloce, essenziale, legato soprattutto alla collaborazione fra Uffizi e Accademia di Belle Arti, all'amicizia con Canova (e al conseguente incarico di seguire la nascita della sua *Venere Italica*), oltre che alla realizzazione della Sala delle sculture toscane. Quest'ultima, in particolare, era il proseguimento della volontà del predecessore Puccini<sup>4</sup>.

La figura di Giovanni Degli Alessandri nel periodo lorenese prima, e napoleonico poi, risulta essere di grande spicco all'interno dell'élite culturale fiorentina. Come anticipato, esistono però ad oggi ben pochi studi su questo personaggio, che al contrario richiederebbe una ricerca ed una rielaborazione storica più approfondite. Ad eccezione del lavoro di Barbara Cinelli, contestualizzato ai rapporti fra il 'nostro' e Carlo Lasinio, responsabile del Camposanto di Pisa<sup>5</sup>, tra il 1808 ed il 1812, sono poche le occasioni in cui si fa riferimento alla carriera del Barone<sup>6</sup>.

Edito di recente è il puntuale lavoro di Antonella Gioli che affronta il problema del riposizionamento delle opere dei 'Primitivi' toscani in Accademia all'epoca delle soppressioni ecclesiastiche degli anni napoleonici, senza tralasciare il delicato meccanismo dei rapporti di potere intercorsi fra l' 'astro nascente' di Degli Alessandri e quello di Puccini in fase di tramonto<sup>7</sup>.

1. *La nomina all'Imperial Galleria e il ruolo di consigliere nella politica artistica di Elisa Baciocchi Bonaparte di Degli Alessandri*

Già attivo nel mondo artistico fiorentino come presidente dell'Accademia di Belle Arti, nel 1811 Degli Alessandri farà un ulteriore scatto di qualità con l'incarico al directorato della Galleria degli Uffizi, a seguito proprio della prematura scomparsa dell'Abate. Ma, come accennato da Gioli, già dal 1809 egli iniziava a costruire le trame di questa successione<sup>8</sup>.

Subentrato alla direzione da maggio 1811, con un decreto imperiale firmato ad aprile dallo stesso Bonaparte, dove all'articolo 1 si esplicitava che «Le Baron Degli Alessandri, Président de l'Académie des Beaux Arts de Florence, est nommé à la place de Directeur de la Galerie Impériale de Florence, vacante par la mort du Sieur Puccini», egli prende effettivamente le redini dell'incarico verso la fine dell'anno<sup>9</sup>. Come da rito, il 6 maggio il direttore entrante è tenuto a giurare «l'obeissance aux constitution de l'Empire et de fidelité à l'Empereur»<sup>10</sup>, in presenza di Pierre Petiet, Auditore al Consiglio di Stato e Intendente ai Beni della Corona in Toscana, con testimoni Gian Battista Zannoni e Antonio Montalvi. Gli Uffizi erano divenuti nel frattempo «Imperial Galleria», in omaggio esplicito all'imperatore Bonaparte. Nonostante la nomina napoleonica, come suggerisce Danzi, non si può definire il Barone un simpatizzante filofrancese, sebbene proprio in quegli anni egli raggiungesse le vette più alte della propria carriera<sup>11</sup>.

È possibile rintracciare presso l'archivio della Galleria degli Uffizi una bozza del curriculum del nostro, all'epoca appena insediato. In questa, egli ricorda soltanto la propria data di nascita, l'età e i trentadue anni di servizio all'interno dell'amministrazione pubblica, a partire dal primo incarico di paggio alla corte di Pietro Leopoldo<sup>12</sup>.

Danilo Barsanti ne ha rintracciato un breve profilo - autografo - nello schedario dell'Ordine dei Cavalieri di Santo Stefano in cui Degli Alessandri delinea un quadro completo della propria posizione socioeconomica.

Nel 22 giugno 1791 fu fatto ciamberrano della real corte di Ferdinando III; negli 8 marzo 1796 fu eletto vicepresidente alla reale accademia delle belle arti di Firenze dal medesimo reale Granduca; nel 5 dicembre 1799 fu eletto dallo stesso Granduca presidente a detta accademia; nel primo aprile 1801 il governo provvisorio di Toscana lo incaricò, ne' 30 dicembre di detto anno sua maestà Ludovico lo dichiarò senatore; ne' 7 maggio 1802 venne eletto vicepresidente dell'accademia fiorentina di belle arti; nel 24 marzo 1803 fu eletto in terzo deputato sopra la nobiltà e cittadinanza; ne' 30 aprile 1804 fu avanzato al posto di secondo deputato sopra la nobiltà e cittadinanza; ai 18 aprile 1807 conseguì la carica di maggiordomo maggiore di sua maestà la regina reggente; nello stesso giorno fu dichiarato consigliere intimo attuale di stato e ne' 22 agosto 1807 venne promosso al posto di presidente e primo deputato sopra la nobiltà e cittadinanza...Tutti questi impieghi, meno quello di maggiordomo maggiore di sua

maestà la regina reggente per cui ha conseguita una provvisione di scudi 50 al mese con le solite retenzioni, gli ha esercitati gratuitamente come per se stessi onorari. Oltre a ciò ha avuta la consegna del re precedente e della reale infantina di lui sorella e per le occasioni dell'inoculazione del vajolo e dell'assenza della regina reggente dalla capitale<sup>13</sup>.

Fu anche attraverso le frequentazioni personali che la sua carriera prese una piega di un certo livello, al di là delle origini patrizie, che sicuramente favorirono la sua ascesa alla guida di tali istituzioni. Amico intimo di Canova, assiduo frequentatore di palazzo Gianfigliuzzi e del salotto Alfieri-D'Albany<sup>14</sup>, Degli Alessandri seppe ricoprire, forse, il ruolo vero e proprio del 'sovrintendente alle belle arti' durante l'epoca di Elisa Baciocchi, distinguendosi perfino dall'illustre Puccini. Come ricorda Gioli «Alessandri è un nobile alla presidenza di un'istituzione, capace di tessere relazioni personali, culturali, politiche, e perfino mondane da mettere al servizio dei propri scopi istituzionali e culturali»<sup>15</sup>.

All'epoca dell'assunzione del directorato agli Uffizi, Degli Alessandri ereditava il pesante fardello di un predecessore del calibro del Direttore pistoiese, le cui ambizioni di riallestimento della pinacoteca stessa erano state tali e pregnanti al punto di cambiare l'assetto datole dal celeberrimo Pelli Bencivenni<sup>16</sup>. Il processo di modernizzazione e di storicizzazione della collezione aveva assicurato una linea gestionale innovativa, tale da inserire di fatto gli Uffizi tra le prime gallerie moderne d'Europa<sup>17</sup>.

La terribile parentesi rivoluzionaria e napoleonica aveva sconvolto, anche se solo in parte, i piani di Puccini, obbligandolo ad una 'pausa' più che forzata nei lavori di riallestimento degli Uffizi. Giovanni Degli Alessandri passò invece attraverso la 'tempesta francese' in maniera differente.

Se si vocifera di una relazione clandestina con Maria Luisa di Borbone, regina d'Etruria, è certo invece il ruolo esclusivamente pubblico e di prim'ordine alla corte di Elisa Baciocchi Bonaparte, granduchessa di Toscana. Egli fu una figura centrale nell'ambiente istituzionale e artistico fiorentino.

Sebbene, come ha recentemente notato Ettore Spalletti, il disinteresse della granduchessa Elisa per la politica gestionale e di allestimento degli Uffizi fosse stato particolarmente chiaro durante gli ultimi anni del directorato di Tommaso Puccini<sup>18</sup>, l'apparente coinvolgimento personale per una politica artistica di grande rilievo ed il conseguente presenzialismo agli eventi culturali della granduchessa si erano fatti sempre più evidenti verso la fine del 1809.

Edgardo Donati ci ricorda la cerimonia di premiazione del concorso bandito dall'Accademia di Belle Arti, di cui il nostro era presidente, del 3 ottobre<sup>19</sup>. Qui Elisa, accompagnata non solo da Degli Alessandri, ma da Canova in persona, fu acclamata dai presenti. Si celebrò in tale occasione la presenza dello scultore che aveva appena finito i lavori alle statue di *Napoleone pacificatore* nelle vesti di Marte e a quella che ritraeva Paolina Borghese. Possiamo immaginare Degli Alessandri al fianco di Elisa e Canova.

Il biografo di quest'ultimo, Missirini, ci ricorda l'opera di Gaspare Martellini che li ritrae in quel medesimo giorno ne *La cerimonia di premiazione degli allievi dell'Accademia di Belle Arti di Firenze del 3 ottobre 1809* (in collezione Alessandri-Basile)<sup>20</sup>.

Quest'opera ci anticipa e rimanda con esattezza al modo in cui il direttore viene in seguito rappresentato nella celebre tela di Pietro Benvenuti, *Elisa Baciocchi fra gli artisti*. Raffigurato in un ritratto di corte piuttosto 'esplicito', Degli Alessandri si sporge all'orecchio di Elisa, lasciando trasparire l'immagine dell'effettivo consigliere della politica artistica della granduchessa.

Partire proprio dall'analisi di questa raffigurazione dell'apice della carriera del Barone, almeno per come egli stesso ci viene presentato nel famoso ritratto di gruppo oggi conservato presso il museo del Castello a Versailles, può regalarci alcuni spunti. Se la stessa Liletta Fornasari ci ricorda che il soggetto della tela nacque da un'idea del Degli Alessandri per celebrare Canova ed immortalare «il ruolo di principe dei pittori toscani raggiunto da Pietro Benvenuti, che non a caso si raffigura in posizione centrale»<sup>21</sup>, potremmo aggiungere che quello di 'suggeritore' della politica artistica di Elisa spetta di fatto al nostro. Proteso verso la granduchessa, in atteggiamento riverente, ma confidenziale rispetto al resto della corte: egli si avvicina a lei in una posa che lascia intendere la propria influenza.

Dobbiamo dunque fare un passo indietro per comprendere perché la successione a Puccini nella direzione degli Uffizi parve così naturale e scontata.

## 2. *L'incarico di seguire la Venere canoviana. Diplomazia, competenza e autorevolezza*

Degli Alessandri portava con sé non solo un eccellente curriculum come presidente dell'Accademia di Belle Arti, ma di gran peso fu sicuramente il compito che in quegli anni lo aveva assorbito anche sul lato personale: l'incarico affidato ad Antonio Canova per scolpire una copia della *Venere Medici*. Egli assunse l'impegno a contrattare con il 'moderno Fidia' a seguito della visita dell'artista a Firenze nel dicembre del 1802, quando Ludovico d'Etruria, prima di morire, richiese una copia della famosa *Venere Medici*, trasferita a Louvre (all'epoca Musée Napoléon) dopo una serie di vicissitudini che l'avevano condotta fino a Palermo<sup>22</sup>. La celebre *Venere Italica* che ne risultò fu difatti il frutto di complicate e lunghe trattative fra lui e lo scultore più famoso della penisola<sup>23</sup>.

Honour ci ricorda una lettera in merito alla vicenda che risale al 5 marzo 1803, a dimostrazione non solo che lo scultore aveva preso a cuore l'incarico, ma soprattutto che il responsabile da quel momento in poi sarebbe stato proprio il Presidente dell'Accademia di Belle Arti<sup>24</sup>.

In realtà all'archivio della Galleria degli Uffizi è conservata una memoria *Relativa all'approvazione dell'acquisto della statua della Venere scolpita dal sig. Antonio Canova, arrivo in Firenze di detta statua, e del d.o scultore, collocazione di essa nella Tribuna, e pagamento ordinario farsi delle spese occorse per il trasporto, e collocazione suddetta*, in cui il senatore Giulio Mozzi e Giovanni Degli Alessandri comunicano con Canova circa la decisione di far copiare la *Venere* perduta. La prima missiva risale già al febbraio dello stesso anno<sup>25</sup>. La *Venere* canoviana viene registrata tra gli ingressi agli Uffizi in data 29 aprile 1812 come

[...] una statua di marmo bianco alta metri 1,692 [...] rappresentante una Venere Stante con la testa voltata sulla sinistra in atto di stringersi al seno un panno, che le involge la metà del destro braccio, e le cade fino alle piante sopra una Acerra collocata verso il piede destro, opera dello scultore Sig. Cav. Antonio Canova, donata dalla Munificenza di S.M. l'Imperatore<sup>26</sup>.

Il valore di tale incarico, l'importanza di aver seguito non solo lo svolgimento in modo puntuale e preciso della missione conferitagli, ma soprattutto l'aver condotto la faccenda anche sul piano dei rapporti privati con Canova, ci riporta nuovamente all'abilità di Degli Alessandri nell'agire in maniera ben diversa da quella di un semplice funzionario di corte.

L'amicizia fra i due risaliva al 1802. Lo scultore più famoso d'Italia aveva trovato ripetutamente in Borgo Albizi un'ospitalità gradevole e accogliente. E fu proprio nell'*atelier* a lui riservato da Degli Alessandri che i professori dell'Accademia di San Luca lo rintracciarono per offrirgli la presidenza dell'accademia stessa<sup>27</sup>.

Ed è proprio con Canova che Degli Alessandri dimostrò con chiarezza quel polso fermo, autorevole, ma non autoritario, che ritroviamo in altri episodi risalenti a quei primi anni in Galleria che passeremo in rassegna denotando i tratti principali della sua direzione: diplomazia, competenza, ma soprattutto una grande capacità di decisione.

I rapporti personali con lo scultore si rivelarono essenziali non solo per far fronte alle richieste, a volte incontentabili dell'artista, ma in modo specifico nella conclusione dell'intera vicenda. Il rientro della *Venere Medici* da Parigi vide infatti il trasferimento della *Venere* canoviana a Pitti. Sebbene traslata in una *location* di tutto rispetto, era chiaro che vi era stata una 'declassazione' nel riposizionamento. Canova tentò di replicare, chiedendo un ritorno in Galleria per la propria opera. Ma Degli Alessandri, tra l'altro responsabile in quel momento del recupero in Francia delle opere trafugate<sup>28</sup> - come lo sarà lo stesso Canova per lo Stato Pontificio - con pochi, ma efficaci argomenti, mise a tacere le proteste dell'artista. Quella era la decisione di Ferdinando III, quello era l'ordine da rispettare. Il granduca

[...] ha voluto farla trasportare nel proprio appartamento e nel suo gabinetto che resta sopra il così detto rondò, io esposi che il lume che veniva da più parti dei terrazzini non sarebbe stato favorevole, ma egli mi replicò che verrebbe fatto costruire espressamente un locale con quel lume che fosse creduto il migliore<sup>29</sup>.

### 3. *La prova di forza con Dominique Vivant-Denon, direttore del Louvre*

Degli Alessandri, proprio durante il primo periodo del suo directorato, si trovò ad affrontare una delle 'prove di forza' più difficili per il proprio ruolo: la visita di Dominique Vivant-Denon, direttore del Musée Napoléon di Parigi, che nel 1811-1812 si era recato nella penisola con uno scopo ben preciso<sup>30</sup>.

Quando giunse a Firenze, Denon portò le sue richieste compilando un elenco significativo delle opere che era intenzionato a trasferire al Louvre. Denon arrivò in città nell'ottobre 1811<sup>31</sup>. In una lettera inviata al ministro dell'Interno, Jean-Pierre de Bachasson conte di Montalivet, Denon scrisse un dettagliato resoconto di quanto visto. Aveva scelto le opere alla presenza di Giovanni Degli Alessandri, che lo aveva accompagnato a visitare in primis il deposito di San Marco, forse nella speranza che solo lì trovasse opere interessanti per il Musée Napoléon, lasciando perdere quanto già esposto all'Accademia. Ma Denon non si mostrò interessato, come racconta al ministro dell'Interno: «M. Alessandri m'a fait voir le dépôt de Saint-Marc, d'où il a enlevé les tableaux qui sont maintenant à l'Académie. Il se compose encore d'environ 1000 articles, la plupart de vieux maîtres imitateurs des grands artistes de Florence, mais trop faibles pour entrer dans les collections»<sup>32</sup>.

In una lettera allo stesso Montalivet del 6 gennaio 1812, viene fatta una rendicontazione finale dei quadri segnalati nei conventi soppressi dei Dipartimenti di Montenotte, di Genova, degli Appennini, del Mediterraneo, dell'Arno, del Trasimeno e del Taro, che Denon definisce come «absolument nécessaires pour compléter cette sublime collection en y ajoutant la partie historique de l'art qui y manque»<sup>33</sup>. Per quanto riguarda la città di Firenze egli indicava anche qui lo stato dei quadri segnalati e la loro collocazione precisa, nella speranza di affrettare i tempi di imballaggio e di consegna della preziosa 'merce'. Alcune opere vennero selezionate direttamente da Denon. In seguito, incaricò Degli Alessandri di scegliere altri quindici o sedici pezzi che sarebbero partiti in un secondo momento.

In realtà egli troverà in Degli Alessandri un insidioso oppositore al proprio operato: il direttore degli Uffizi fece di tutto per ostacolare le operazioni e per rinviare il più possibile la partenza dei dipinti. Lui stesso confesserà nel memoriale inviato al granduca (luglio 1814) che, al momento della visita di Denon, aveva cercato di rimandare l'esecuzione di quegli'ordini.

Sulla fine del 1811 comparve qua il signor Denon Direttore del Museo di Parigi, intimando a tutta l'Italia una contribuzione pittorica, che servir doveva a com-

pletar la serie dei nostri antichi maestri al Museo suddetto. Firenze e Pisa furono le città della Toscana che doverono arricchire colle loro spoglie la Capitale dell'Impero. Quanto a Firenze potei ottenere qualche moderazione alle richieste del Signor Denon, facendo specialmente valere i diritti di proprietà delle famiglie sopra alcuni de' più bei quadri che esistessero nelle chiese preservate, e per gli altri che non mi riuscì di salvare, cercai di differire al possibile la spedizione, finché mi convenne cedere ai reiterati ordini del Governo, e mandare a Parigi in due volte 21 pezzi di quadri, tolti per la maggior parte dal Deposito dell'Accademia<sup>34</sup>.

Fra le carte dell'archivio della Galleria degli Uffizi si possono rintracciare i cataloghi che Degli Alessandri compilò al tempo delle richieste di Vivant-Denon, e da cui trasse una copia nel 1816 ad uso del cavalier Karcher, inviato a Parigi per la restituzione delle opere trafugate, insieme allo stesso Degli Alessandri e al pittore Pietro Benvenuti. La lista, redatta nel febbraio 1812, indica come punto di raccolta delle opere il convento di Santa Caterina di Firenze, che era stato allestito per l'occasione come deposito dei quadri provenienti dalle chiese sconsacrate e dai monasteri soppressi. Si nominano solo nove opere, tra queste dipinti di Domenico del Ghirlandaio, Lorenzo di Credi, Cosimo Rosselli, Beato Angelico<sup>35</sup>, Raffaellino del Garbo, Filippo Lippi, Gentile da Fabriano<sup>36</sup>. L'elenco era completato da una seconda lista datata 10 febbraio 1813<sup>37</sup>. Il documento si conclude con l'informazione che il tutto è stato chiuso in dodici casse; segue la firma di Giovanni Degli Alessandri.

Nella lista compare una *Madonna* del Botticelli. A proposito di questa opera, Denon scrisse una lettera un po' risentita al direttore degli Uffizi, sottolineando che nella ricevuta d'incassatura era segnata una tavola ben diversa da quella che lui stesso aveva selezionato<sup>38</sup>. Paul Wescher ricorda che in realtà Denon si vide recapitare un anno più tardi solo una copia di bottega della nota opera<sup>39</sup>.

Il presidente dell'Accademia non era stato dunque così efficiente come Denon si aspettava. Già in data 27 maggio 1812, aveva dovuto sollecitarlo a spedire prima possibile le opere scelte durante il suo viaggio a Firenze e ad aggiungere le altre che gli aveva segnalato personalmente<sup>40</sup>. Il 12 agosto 1812 Denon inviava un'altra comunicazione piuttosto indignata al Degli Alessandri, sottolineando che c'era stato un errore grossolano nella scelta dell'opera di Filippo Lippi. Inoltre rimproverava una serie di danni ad alcuni dipinti provocati dalla negligenza del trasportatore. Le opere danneggiate sono quelle citate di Cosimo Rosselli, Raffaellino del Garbo, Fra' Angelico, poiché le «ces deux caisses, quoique bien conditionnées, ont souffert en route et l'eau y a pénétré»<sup>41</sup>.

Il 2 dicembre 1812 Denon scrisse al Ministro dell'Interno che ormai tutte le opere segnalate in Italia erano arrivate al Musée, ma non quelle di Firenze e, riferendosi a Degli Alessandri sottolineava che «Je me repens maintenant de n'avoir pas, par condescendance pour lui, marqué moi-même ces tableaux, j'ai été peut-être trop confiant»<sup>42</sup>. Il Musée Napoléon ricevette questi dipinti solo

molto più tardi, come testimonia l'avviso che Denon fece direttamente al Degli Alessandri il 13 febbraio 1814.

Monsieur le Baron, j'ai reçu il y a peu de jours les tableaux que m'avez expédiés de Florence et je m'empresse de vous en accuser réception. Ils sont arrivés dans le meilleur état possible et je les ai trouvés tous, à l'exception seulement du Bronzino, dignes de votre choix et d'autres dans la collection impériale. Le Fra Lippi, le Vasari, le Ridolfo Gerlandaïo et le Piero di Cosimo sont des tableaux importants pour le musée et je me fais un vrai plaisir de vous en témoigner mes sincères remerciements<sup>43</sup>.

Da Firenze furono estratte ventuno tavole in totale e alcune si trovano oggi nei musei della provincia francese<sup>44</sup>. Queste opere furono esposte nella grandiosa mostra inaugurata il 25 di luglio del 1814 al Salon Carré.

#### 4. Tra i rinnovi di Palazzo Pitti e gli Uffizi

La presidenza dell'Accademia, la presidenza della Commissione per i beni soppressi provenienti dai conventi<sup>45</sup>, uniti all'assunzione del direttorato all'Imperiale e Reale Galleria, forse il più prestigioso incarico per l'ambizioso barone, si univano di fatto ad un altro impegno: suggerire il rinnovo degli arredamenti dei locali di Pitti. Come ci ricorda Carlo Sisi, la politica cesarea inaugurata dalla Baciocchi includeva, anzi metteva al primo posto, «un impegnativo programma di decorazione per Palazzo Pitti, ideato con la consulenza di Giovanni Degli Alessandri». Anche se tali progetti avrebbero trovato il loro compimento solo durante la Restaurazione<sup>46</sup>.

Presso l'archivio della Galleria degli Uffizi sono conservate le lettere fra lui e il Petiet, nelle quali vengono discussi i temi pittorici delle camere residenziali del palazzo della granduchessa.

Il 3 luglio 1812, a quasi un anno di distanza dall'assunzione della carica agli Uffizi, Alessandri inviava a Mr. Petiet una nota degli argomenti di pittura «proposti già per l'appartamento delle LL. MM. al Palazzo di Firenze, e di rimetterle quelli che da me, e dagli altri da V. E. a ciò deputati si propongono ora per ripiazzare i non approvati nella precisata nota»<sup>47</sup>.

Dalle proposte fatte possiamo notare non solo una certa tendenza ad assecondare la linea neoclassica imperante all'epoca, ma pure a promuovere e rinsaldare un legame stretto con gli artisti dell'Accademia da lui presieduta. Degli Alessandri suggeriva opere di Sabatelli, Benvenuti, Martellini, Colignon, Catani: rispettivamente *Il trionfo di Cesare* per il Gabinetto topografico; *Le nozze di Peleo e Tetide* per il Salone d'Onore; *Il riposo di Ercole* per la camera da letto dell'Imperatore; *La toilette di Venere* per il Gabinetto di Toilette e *Rinaldo e Armida* per



il Boudoir. A completamento dei temi indicati, il direttore non mancava mai di ricordare i riferimenti letterari da cui erano tratti gli argomenti ed i soggetti<sup>48</sup>.

Questo continuo giostrarsi tra le attenzioni verso Palazzo Pitti e l'impegno appena assunto in Galleria rende ancora più evidente un cambiamento del ruolo effettivo del direttore. Al tempo di Puccini, sebbene gli scambi con il responsabile della Guardaroba di Pitti, Baldelli<sup>49</sup>, fossero frequenti, con Degli Alessandri assumono una piega ben diversa. Quasi come fosse scontato che quell'incarico di cui era titolare dovesse procedere in stretta collaborazione a quello del Guardarobiere di Palazzo e dell'Intendente stesso alla Corona, per guidare al meglio le aspirazioni della politica augustea di Elisa granduchessa.

Per quanto riguarda gli Uffizi, dal 1811 l'attività di Degli Alessandri fu, con la nomina a direttore, più che mai frenetica e concentrata su differenti campi d'azione. Non si trattava di lavori ambiziosi o di stravolgimenti. Bensì si può notare, specialmente per quel che riguarda i progetti legati all'illuminazione, una continuità con il lavoro intrapreso dal Puccini.

Il budget preliminare approvato per l'anno 1812 prevedeva alcuni lavori necessari per riorganizzare precisi aspetti della Galleria.

Al di là delle paghe per gli impiegati e dell'assegno mensile per le spese d'impiego che si prospettava nel documento la spesa di 1.500 franchi per la montatura delle stampe, altri 1.479,66 per la mobilia, 50 per murare una finestra nel gabinetto delle gemme, la costruzione di un nuovo armadio nel medesimo gabinetto (235.20 fr), di una lanterna nella volta di uno dei gabinetti indicati nella rappresentanza, decorazione della volta medesima, e costruzione del pavimento ad ambrogetti di marmo (3.000 fr), la tintura dei telai dei finestroni dei corridoi, e pulimento delle vetrate dei medesimi (800 fr), per la riduzione «del vestibulo a piè della scala secondaria che porta alla galleria», e dai quartieri del direttore antiquario (436,80 fr). Per un totale di 25.735,66 franchi<sup>50</sup>.

Se la politica della Baciocchi fu soprattutto di tipo conservativo per quanto riguarda la Galleria, di fatto da quel momento fino al 1814 per Degli Alessandri vi erano alcuni aspetti da considerare: rendere operative alcune decisioni prese dal predecessore Puccini, concludere il già citato incarico nei confronti di Antonio Canova e la sua *Venere*<sup>51</sup>, fronteggiare l'arrivo di Vivant-Denon, affrontare in seguito il passaggio di consegne con il ritorno degli Asburgo-Lorena. Mantenendo in quest'ultima circostanza non solo l'incarico di direttore, ma la stessa centralità della propria politica artistica.

C'erano investimenti da rispettare, decisioni da prendere, regole da seguire: anche se in alcuni casi risultò difficoltoso mantenere una posizione irremovibile. Ma è proprio 'sconfinando' nei primi anni del rientro di Ferdinando III che troviamo alcuni degli aspetti più interessanti. Con la restaurazione del granduca lorenese e con il ritorno delle opere da Parigi si apriva infatti una nuova fase nella lunga carriera di Degli Alessandri agli Uffizi.

Una prova dell'autorevolezza di Alessandri si può evincere nell'ambito della spinosa questione delle riproduzioni di alcune opere della Galleria. Come nel caso del diniego ad un artista 'raccomandato' da Giuseppe Rospigliosi, principe e gran ciambelano di Ferdinando III (all'epoca da poco rientrato). Antonio Morghen richiedeva infatti al Degl'Alessandri (tramite il Rospigliosi, già protettore del più noto fratello) di poter «copiare in disegno ed indi eseguirlo in intagli il quadro di Annibale Carracci rappresentante una Venere esistente in Tribuna»<sup>52</sup>. Nonostante il suddetto legame con l'Accademia di Belle Arti e con i suoi professori - tra cui lo stesso Raffaello Morghen - toccò al nuovo direttore opporsi a questa richiesta<sup>53</sup>. Scrisse direttamente al Rospigliosi:

Sono in dovere di farle presente che non mi sembra ammissibile il permettere a questo artista di eseguire il disegno del quadro dipinto da Annibale Caracci esprimente una Venere [...] per intagliarsi in rame, per una particolare speculazione. E ciò perché è stato costante costume di questo stabilimento di non accordar di cavar copie dell'opere insigni che esistono in codesta Tribuna, se non che ai sommi artisti, che possino sostenere il decoro dell'originale, perché non conviene far mancare per lungo tempo dalla Tribuna le opere che tanto interessano la curiosità specialmente dei forestieri [...] per non removerle di frequente dai luoghi e risparmiarle così tutti i pericoli di essere danneggiate<sup>54</sup>.

Oltre alle motivazioni 'pratiche' Degli Alessandri esprimeva un giudizio piuttosto severo su Antonio Morghen: trattavasi di «artista comune non sommo», per la cui opera non valeva la pena rischiare l'incolumità del dipinto e rimuoverlo dalla sua collocazione.

Uno degli avvenimenti più significativi della politica artistica di Degli Alessandri, (specialmente se lo guardiamo con la consapevolezza degli osservatori contemporanei) fu l'ingresso in Galleria de la *Nascita di Venere* di Sandro Botticelli. La decisione fu presa dal direttore, come testimonia il resoconto conservato nell'archivio della Galleria, in cui il medesimo dichiarava in data 8 maggio 1815 che

[...] tra i quadri che S.A.R. ha ordinato trasportarsi dal Palazzo Pitti ai magazzini della R. Guardaroba in Palazzo Vecchio, tre ne esistono che io crederei opportuni per guarnire i corridoi di questa I. e R. Galleria. Il primo è una gran tela antica di Sandro Botticelli, esprimente la *Nascita di Venere*, che fa accompagnatura con un'altra dello stesso autore, già qui esistente tra i quadri della Scuola Toscana<sup>55</sup>.

Oggi questa tela imponente dal valore inestimabile è associata, assieme alla *Primavera* dello stesso artista, all'immagine della Galleria a livello internazionale, quasi come fosse un marchio di rappresentanza degli Uffizi nel mondo. La scelta dunque, sebbene il direttore non potesse prevederne la portata futura, fu più che fortunata.

Correva l'anno 1815 e Rospigliosi annunciava al direttore l'approvazione di S.A.R. alla proposta di spostare l'opera<sup>56</sup>. L'arrivo in Galleria di una delle opere più in vista dal secolo successivo fino ai giorni nostri coincideva di fatto con il rientro di quanto trafugato dai francesi nel 1799, come vedremo in seguito.

Nell'agosto dello stesso anno il direttore acconsentì all'ingresso di un altro dipinto, meno noto, ma altrettanto interessante. Si trattava di un dono di Fortunata Sulgher Marchesini, vedova Fantastici<sup>57</sup>, poetessa, che affidava agli Uffizi il proprio ritratto eseguito da Angelica Kauffmann nel 1792<sup>58</sup>. Era chiaro che, indipendentemente dalla donazione, per trovare una collocazione diretta in Galleria l'opera doveva ottenere l'approvazione di Degli Alessandri. Il giudizio fu positivo.

Si tratta di un'opera, che se non è delle più perfette, ed elaborate che abbia fatto l'Angelica, non disconviene peraltro a questo luogo, e si abbia riflesso all'artefice, o alla Rappresentanza, poiché son certo che non sarà discaro ai culti viaggiatori di riscontrar nella Galleria un quadro che risvegli loro la memoria di due donne, che si sono acquistate fama ai di nostri nelle due arti sorelle, la Poesia e la Pittura<sup>59</sup>.

Il dipinto ad olio rimase in Galleria per diverso tempo, per poi essere spostato nella collezione degli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti, dove si trova tutt'oggi.

Dopo la caduta di Napoleone, di lì a poco, Degli Alessandri insieme a Pietro Benvenuti ed al cavalier Karcher farà parte della commissione granducale per il recupero delle opere d'arte inviate a Parigi a seguito dell'occupazione del 1799. Al loro rientro, Ferdinando III mostrò un grande apprezzamento per la missione compiuta, tanto che sia Benvenuti che Degli Alessandri furono decorati con la Croce di San Giuseppe. Le vicende del recupero delle opere trafugate aprono una parentesi molto lunga e complessa, già affrontata in altri lavori editi o in corso di pubblicazione<sup>60</sup>.

Ma ci fermiamo qui e lasciamo ad ulteriori studi l'approfondimento delle successive vicende.

## Note

<sup>1</sup> Per la storia della Toscana durante questi anni vedi: G. Drei, *Il regno d'Etruria. Con un'appendice di documenti inediti*, Modena, Società tipografica modenese, 1935; F. Pesendorfer, *Ferdinando III e la Toscana in età Napoleonica*, Firenze, Sansoni, 1986; G. Gozzini, *Firenze francese. Famiglie e mestieri ai primi dell'Ottocento*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1989; R. Pasta, *Scienza politica e rivoluzione. L'opera di Giovanni Fabbri (1752-1822) intellettuale e funzionario al servizio dei Lorena*, Firenze, Olschki, 1989; C. Mangio, *I patrioti toscani fra Repubblica Etrusca e restaurazione*, Firenze, Olschki, 1991; R.P. Coppini, *Il Granducato di Toscana, dagli anni francesi all'Unità*, Torino, Utet, 1993; I. Tognarini (a cura di), *La Toscana nell'età rivoluzionaria e napoleonica*, Napoli, ESI, 1995

e il recente E. Donati, *La Toscana nell'impero napoleonico. L'imposizione del modello ed il processo d'integrazione (1807-1809)*, 2 voll., Firenze, Polistampa, 2008.

<sup>2</sup> Per lui cfr. A. Chiti, *Tommaso Puccini. Notizie biografiche con appendice di documenti inediti*, Pistoia, Sinibuldiana, 1907; E. Spalletti, *Qualche nota su Tommaso Puccini conoscitore e storico delle arti*, in P. Barocchi, G. Ragionieri (a cura di), *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, 2 voll., Firenze, Olschki, 1983, pp. 403 sgg. Cfr. anche M.C. Mazzi, *Tommaso Puccini: un provinciale cosmopolita*, «Bollettino d'arte», LXXI (1986), nn. 37-38, pp. 1-30 e C. Pasquinelli, *La Galleria in esilio. Il trasferimento delle opere d'arte da Firenze a Palermo cura del Cavaliere Tommaso Puccini*, Pisa, ETS, 2008 e M. Fileti Mazza, E. Spalletti, B.M. Tomasello, *La Galleria rinnovata e accresciuta. Gli Uffizi nella prima epoca lorenese*, «Gli Uffizi. Studi e ricerche n. 17», Firenze, Centro Di, 2008.

<sup>3</sup> P. Barocchi, *La galleria e la storiografia artistica*, in P. Barocchi, G. Ragionieri (a cura di), *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria* cit., pp. 129-134.

<sup>4</sup> «L'idea concepita dal mio benemerito antecessore Cavalier Puccini e da me sempre voluta nell'animo, di formare in questa R. Galleria una serie di Sculture Toscane dal risorgimento dell'arte fino al suo perfezionamento; serie interessantissima di per la curiosità degli amatori...», in Archivio della Galleria degli Uffizi di Firenze (d'ora in poi AGF), f. XLVI, 1822, n. 43. La sezione nacque nel 1825.

<sup>5</sup> Per i rapporti fra Carlo Lasinio e Giovanni Degli Alessandri rimando all'articolo di B. Cinelli, *Il Camposanto di Pisa e il progetto di Giovanni Degli Alessandri per un museo di arte antica italiana*, in C. Baracchini (a cura di), *I marmi di Lasinio: la collezione di sculture medievali e moderne nel camposanto di Pisa*, Firenze, Studio per edizioni scelte, 1993, pp. 37-44.

<sup>6</sup> Tra questi C. Bertini, *Giovanni degli Alessandri e la conservazione delle opere d'arte*, «Arte Musica Spettacolo. Annali del Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo [dell'Università degli Studi di Firenze]», VI-VII (2005-2006), pp. 135-159.

<sup>7</sup> A. Gioli, *A Firenze: le opere dei conventi soppressi tra Imperial Galleria e Accademia di Belle Arti*, in *Milano 1809. La Pinacoteca di Brera e i musei in età napoleonica*, Milano, Electa, 2009, pp. 228-237.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 229 e 233-234.

<sup>9</sup> AGF, f. XXXVII, 1811-1812, n. 22.

<sup>10</sup> Ivi, n. 23.

<sup>11</sup> Cfr. M. Danzi, *L'idiografo D. II del Misogallo*, in G. Tellini, R. Turchi (a cura di), *Alfieri in Toscana*, Atti del convegno (Firenze 2000), II, Firenze, Olschki, 2002, pp. 616-622.

<sup>12</sup> AGF, f. XXXVII, 1811-1812, n. 46, 2 novembre 1811.

<sup>13</sup> D. Barsanti, *Una classe dirigente allo specchio. L'autocertificazione della burocrazia toscana del 1808*, Pisa, ETS, 2005, pp. 121-122.

<sup>14</sup> Cfr. M. Danzi, *L'idiografo D. II del Misogallo* cit., p. 614.

<sup>15</sup> Cfr. A. Gioli, *A Firenze: le opere dei conventi soppressi tra Imperial Galleria e Accademia di Belle Arti* cit., p. 234.

<sup>16</sup> Vedi il saggio di E. Spalletti, *Tommaso Puccini e il "nuovo ordine e risalto maggiore" dato alla Galleria*, in M. Fileti Mazza, E. Spalletti, B.M. Tomasello, *La Galleria rinnovata e accresciuta* cit., pp. 73-120.

<sup>17</sup> Cfr. S. Meloni Trkuljia, E. Spalletti, *Istituzioni artistiche fiorentine 1765-1829*, in F. Haskell (a cura di), *Saloni Gallerie e Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte nei secoli XIX e XX*, Bologna, Clueb, 1981, pp. 13-21.

<sup>18</sup> Relazione di Ettore Spalletti, *Dopo Palermo: Puccini funzionario di due governi, ovvero del rigore etico e del senso dello stato*, presentata nella giornata di studi *Tommaso Puccini nel bicentenario della morte, 1811-2011* (Pistoia, 26 novembre 2011).

<sup>19</sup> Cfr. E. Donati, *La Toscana nell'Impero napoleonico* cit., II, pp. 909-910.

<sup>20</sup> G. Tellini, R. Turchi (a cura di), *Alfieri in Toscana* cit., p. 621.

<sup>21</sup> L. Fornasari, *Da giovane sussidiato dalla Fraternita dei laici di Arezzo a "Principe dei pittori Toscani"*, in L. Fornasari, C. Sisi (a cura di), *Pittore imperiale. Pietro Benvenuti alla corte di Napoleone e dei Lorena*, Catalogo della mostra (Firenze 2009), Livorno, Sillabe, 2009, p. 19.

<sup>22</sup> Cfr. G. Incerpi, *Vicende delle opere fiorentine dal primo Ottocento all'Unità. La Venere Italica*, in M. Mosco (a cura di), *La Galleria Palatina: storia della quadreria Granducale di Palazzo Pitti*, Catalogo della mostra (Firenze 1983), Firenze, Centro Di, 1982, pp. 103-107 e C. Pasquinelli, *Il rapimento della Venere dei Medici nel 1802. Un episodio ancora da chiarire*, «Studi di Memofonte», III (2009), pp. 1-16.

<sup>23</sup> Cfr. H. Honour, *Canova's Statues of Venus*, «The Burlington Magazine», CXIV (1972), pp. 658-671 e Id., *Canova e la storia di due Veneri*, in G. Capocchi et al. (a cura di), *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, Firenze, Giunti, 2003, pp. 193-209.

<sup>24</sup> H. Honour, *Canova e la storia delle due Veneri* cit., p. 194.

<sup>25</sup> L'intero plico, conservato al n. 68, riporta fra le comunicazioni iniziali la sottile contrattazione del prezzo e del pagamento della copia della *Venere* per intercessione dello stesso Degli Alessandri. AGF, f. XXXVII, 1812, n. 68, 14 febbraio 1803.

<sup>26</sup> AGF, f. XXXVII, 1812, n.12.

<sup>27</sup> Cfr. il resoconto di Melchiorre Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma, Stamperia de Romanis, 1823, pp. 359-360.

<sup>28</sup> Cfr. G. Paolini, *Simulacri spiranti, imagin vive*, Firenze, Polistampa, 2006 e C. Pasquinelli, *Il viaggio di Vivant Denon a Pisa e Firenze nel 1811*, negli atti del convegno *Municipalia. Storia del patrimonio culturale in due centri italiani* (Pisa 2009), Pisa, ETS, in corso di pubblicazione, in cui si affronta l'incarico del barone al momento del recupero delle opere trafugate a Parigi nel 1799 e della scelta di lasciare alla Francia le opere dei 'Primitivi' selezionati all'epoca delle soppressioni.

<sup>29</sup> Lettera citata da H. Honour, *Canova e la storia delle due Veneri* cit., p. 204.

<sup>30</sup> Dominique Vivant-Denon dal 1802 era direttore del Museo del Louvre, ribattezzato Musée Napoléon dal 1803 in onore di Bonaparte. Egli aveva seguito la spedizione d'Egitto del 1797, nella quale si era distinto agli occhi di Napoleone per le grandi conoscenze artistiche ed archeologiche. L'obiettivo di Vivant-Denon era quello di allestire il Louvre secondo i criteri di una vera e propria ricostruzione cronologica della storia della pittura: le lacune da colmare erano legate all'assenza dei pittori 'Primitivi'. Egli voleva assicurarsi opere del medioevo fiorentino da aggiungere agli esemplari dell'antica arte pisana: una prova di grande competenza da parte del direttore del Musée Napoléon che, non a caso, era riconosciuto come uno degli intenditori più raffinati del primo Rinascimento toscano. Su di lui vedi D. Gallo (sous la dir. de), *Le vies de Dominique Vivant Denon*, Actes du colloque (Paris 1999), 2 vols., Paris, La Documentation française-Musée du Louvre, 2001. Cfr. anche P. Lelièvre, *Vivant Denon. Homme des lumières, «Ministre des Arts» de Napoléon*, Paris, Picard, 1993, pp. 216-217 e P. Sollers, *Le Cavalier du Louvre: Vivant Denon (1747-1825)*, Paris, Plon, 1995. Per la missione italiana cfr. M. Blumer, *La Mission de Denon en Italie (1811)*, «Revue des études napoléoniennes», XXIII (1934), pp. 237-257; P. Wescher, *I furti d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 96-100 e M. Preti Hamard, *L'exposition des «écoles primitives» au Louvre*. «La partie historique qui manquait au Musée», in M.-A. Dupuy (sous la dir. de), *Dominique-Vivant Denon: l'œil de Napoléon*, Catalogue de l'exposition (Paris 1999-2000), Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1999, pp. 226-253.

<sup>31</sup> Come testimoniano le lettere con l'amata Isabella 'Bettina' Albrizzi scritte in data 19 e 28 ottobre 1811, in P. Briigliadori, E. Del Panta, A.L. Franchetti, A.M. Pizzorusso, A. Schoysmann (a cura di), *D. Vivant Denon, Lettres à Bettine*, Arles, Actes sud, 1999, pp. 558-559.

<sup>32</sup> Archives des Musées Nationaux Paris (d'ora in poi AMN), registre \*AA 12, *Correspondance supplémentaire, Denon*, lettera di Denon al ministro dell'Interno, n. 2233-2, 28 ottobre 1811 in <http://www.napoleonica.org>.

<sup>33</sup> AMN, registre \*AA8, n. 2249, Denon al ministro dell'Interno, 6 gennaio 1812 e la lista delle opere selezionate in Archives Nationales de Paris (d'ora in poi ANP), AF IV 1050, dr. 8 n. 23, AN 93, 6 gennaio 1812 (<http://www.napoleonica.org>).

<sup>34</sup> AGF, f. XXXX, n. 48. Edita anche in G. Paolini, *Simulacri spiranti, imagin vive* cit., pp. 63-64.

<sup>35</sup> La vicenda del quadro di Beato Angelico sottratto dal convento di Fiesole è approfondita nel saggio di F. Mineccia, *Le commissioni francesi di scienze ed arti in Toscana (1796-1814): il caso di Fiesole*, «Ricerche storiche», XXXVI (2006), n. 2, pp. 237-258.

<sup>36</sup> L'opera ritenuta da Denon di Andrea del Castagno era in realtà di mano ignota; trovandosi però vicina ad una tela dell'artista era stata erroneamente attribuita a lui. Cfr. M. Preti Hamard, *L'exposition des «écoles primitives» au Louvre* cit., p. 245, scheda 240.

<sup>37</sup> L'originale è conservato presso AGF, f. XXXX, n. 48. Vi si descrivono anche le caratteristiche di ogni singola opera. Il documento fu utilizzato a Parigi da Degli Alessandri come indicazione per il recupero delle opere d'arte.

<sup>38</sup> «Je me permettrai de vous faire une observation sur le tableau de Sandro Botticelli, qui ne me paraît pas être le même que celui que j'ai désigné avec vous dans la galerie de l'Académie. D'après la note que j'eus l'honneur de vous remettre avant mon départ, je remarque que ce tableau doit représenter la Vierge, l'Enfant-Jésus et 4 saints et dans le bas des petits sujets. Celui que vous m'annoncez est de forme circulaire, représente la Vierge, l'Enfant-Jésus et 4 anges, et, selon votre observation, est un peu fatigué. Je vous prie, si mon observation est juste, de faire réparer cette erreur et je vous renverrai celui que vous m'avez expédié», in AMN, registre \*AA8 p. 192, *Denon*, lettera di Denon a Giovanni Degli Alessandri, n. 2524, 24 luglio 1812, <<http://www.napoleonica.org>>.

<sup>39</sup> Nella stessa lettera del 24 luglio il direttore del Louvre si rivolgeva al Degli Alessandri con un tono duro:

«Vous n'ignorez pas que, par considération pour vous, je me suis astreint à ne point choisir dans les tableaux de l'Académie ceux qui pouvaient convenir à la collection impériale, et que ma mission, qui m'autorisait à prendre dans cette même galerie formée de tableaux extraits des monastères supprimés, se trouverait incomplète si votre promesse restait sans effet» (ivi). Cfr. anche P. Wescher, *I furti d'arte* cit., p. 137.

<sup>40</sup> Lettera di Denon a Giovanni Degli Alessandri, n. 2467, 27 maggio 1812 (<http://www.napoleonica.org>).

<sup>41</sup> Ivi, lettera di Denon a Giovanni Degli Alessandri, n. 2545-1, 12 agosto 1812: «Monsieur le Chevalier, permettez-moi de faire quelques observations sur l'envoi que vous venez de me faire du tableau de Fra Lippi; lorsque je marquai celui [de] l'Académie, vous me fites la proposition de m'en donner un autre "fort beau placé au Prato" je dus m'en rapporter à vos connaissances, [...] je ne puis vous dissimuler que mon étonnement a été extrême. Que voulez-vous, Monsieur le Chevalier, que je fasse du tableau que vous m'avez envoyé? Puis-je déceimment le placer dans la collection impériale, et d'ailleurs sa restauration est-elle possible? [...] Vous concevez, Monsieur le Chevalier, que je ne puis me contenter de ce tableau, la gloire d'un artiste florentin aussi distingué que Fra Lippi est trop répandue pour que je me permette d'y porter atteinte en exposant sous son nom un ouvrage médiocre et qui, fût-il même digne de lui, se trouve irréparable, ayant été usé et recouverts de repeints et d'huiles grasses qu'il est impossible d'enlever».

<sup>42</sup> AMN, registre \*AA8, *Denon*, lettera di Denon al Ministro dell'Interno, n. 2648, 2 dicembre 1812.

<sup>43</sup> AMN, registre \*AA12, *Correspondance supplémentaire*, lettera di Denon a Giovanni Degli Alessandri, n. 3057-2, 13 febbraio 1814.

<sup>44</sup> *San Benedetto* di Cecco di Pietro è oggi al museo di Dijon, l'opera di Raffaellino del Garbo invece è collocata ad Avignone, l'opera di Botticini si trova oggi al Museo Salies di Bagnères de Bigorre, la copia di Botticelli a Montpellier.

<sup>45</sup> Cfr. i citati lavori di Cinelli e Gioli.

<sup>46</sup> Cfr. C. Sisi, *Fatti dell'arte a Firenze intorno a Pietro Benvenuti*, in L. Fornasari, C. Sisi (a cura di), *Pittore Imperiale* cit., p. 26.

<sup>47</sup> AGF, f. XXXVII, 1811-1812, n. 71.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> Un'altra prova di autorevolezza Alessandri la dava il 26 maggio del '14, quando si trattò di replicare al guardarobiere di Pitti, Baldelli, che richiamava il noto restauratore Vittorio Sampieri ai propri obblighi nei confronti dei restauri dei quadri di Palazzo in attesa dell'arrivo della Corte, sottolineando che erano «sei mesi che il sud.<sup>o</sup> Sampieri lavora[va] non interrottamente per cotesta Galleria» (in AGF, f. XXXVII, 1813-1814, n. 61, Lettera di Baldelli del 24 maggio 1814). La risposta del direttore degli Uffizi fu tanto gentile quanto diretta: «in schiarimento dell'osservazione che Ella mi fa [...] è da premettersi che Egli era arretrato nel servizio della medesima nell'anno decorso di due mesi, per essere stato occupato nel R. Palazzo. A contare adunque dal gennaio dell'anno corrente in cui riprese l'esercizio dei di lui lavori per questo dipartimento, a tutto il successivo febbraio, egli occupò quello tempo per ripianare il servizio arretrato nel 1813 [...]. Quando VS. Ill.ma abbia necessità di valersi del Sig. Sampieri continuamente nei mesi di Giugno Luglio Agosto e Settembre attenderò che nell'ottobre egli torni a prendere i molti lavori che abbisognano in questo stabilimento» (in AGF, f. XXXVII, 1813-1814, n. 68).

<sup>50</sup> AGF, f. XXXVII, 1811-1812, n. 55.

<sup>51</sup> AGF, f. XXXVII, 1811-1812, n. 69. Nel documento che segue Degli Alessandri ricordava a Petiet l'importanza di reperire nuovi fondi per portare a conclusione il pagamento del lavoro di Canova per assicurare definitivamente l'ingresso dell'opera in Galleria «A Monsieur Petiet, Li, 29 agosto 1811. Fino dal Febbraio dell'anno 1802 mi commise il re d'Etruria Ludovico I d'impegnare l'insigne scultore Canova ad eseguire una copia della Venere Medicea, da collocarsi in questa Galleria di Firenze in luogo dell'originale trasferito a Parigi. Assunse il Canova un tale incarico, come V.E. può comprendere dalla lettera scrittagli allora dal Segretario di Stato Mozzi, e dalla di Lui risposta, che mi faccio un pregio d'impiegare. Aveva egli già incominciata quest'opera, quando essendosi recato in questa città nel seguente anno 1804 ebbe a voce dalla Regina Reggente Maria Luisa l'altra commissione di eseguire per questa medesima Galleria anche una Venere di propria invenzione. Quindi è che lasciata da parte la copia, sebbene fosse molto avanzata, mise mano alla statua d'invenzione, la quale era presentemente condotta al suo termine, come rilevo da una di lui lettera del 25 giugno decorso, con la quale mi avvisa di essere nella determinazione di recarla seco a Firenze nel prossimo autunno [...]. Di tanto mi faccio dovere di prevenire l'E.V. pregandola nel tempo stesso a volere interporre i suoi valevoli officj presso S.M. l'Imperatore, e S.A.R. la G. Duchessa, all'assetto che questa Galleria possa giungere a possedere questo insigne parto del Fidia moderno, il che non è sperabile senza che vi concorra un tratto particolare delle I. Munificenza, giacché i fondi ordinarj destinati per questo stabilimento non ci pongono in grado di potere sborsare mille luigi, qual'è il prezzo infimo della Statua di Canova, solito pagarsi da qualunque privato. La generosa protezione che S.M. l'Imperatore accorda alle Belle Arti, e la particolare considerazione della quale Ei si degna morar Canova mi pongono nella lusinga ch'Ei non vorrà rigettare un'opera intrapresa da questo insigne artefice per uno de' più cospicui musei che sieno presentemente sotto l'augusto suo dominio. In qualunque caso peraltro quella determinazione che piacerà alla M.S. di prendere tanto sulla statua già compita, quanto sulla Copia già avanzata della *Venere Medicea*, determinazioni ch'io prego V.E. di volermi a suo tempo abbassare, onde pormi in grado di farli sollecitamente presenti a Canova per sua regola».

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> AGF, f. XXXVIII, n. 68, lettera di Giuseppe Rospigliosi a Giovanni Degli Alessandri, 20 giugno 1814.

<sup>54</sup> AGF, f. XXXVIII, n. 68, Giovanni degli Alessandri a Giuseppe Rospigliosi, 8 luglio 1814.

<sup>55</sup> AGF, f. XXXIX, 1815, n. 13. Documento citato alla nota n. 423 di P. Barocchi, *La galleria e la storiografia artistica* cit., p. 130.

<sup>56</sup> AGF, f. XXXX, n. 13, 1815, Rospigliosi a Degli Alessandri, 15 maggio 1815. Vedi appendice III di documenti.

<sup>57</sup> Per Fortunata Sulgher vedi A. Giordano, *Letterate toscane del Settecento*, Firenze, All'Insegna del Giglio, 1994; M.L. Peronato, *Fortunata Fantastici Sulger 1755-1824*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Padova, a.a. 1996-1997. La poetessa dedicò alla pittrice una raccolta di *Poesie dedicate alla stessa Angelica Kauffmann*.

<sup>58</sup> AGF, f. XXXX, n. 23, 2 agosto 1815.

<sup>59</sup> AGF, f. XXXX, n. 21, 1815, Giovanni Degli Alessandri ad Elisa Baciocchi Bonaparte, firma autografa, 17 agosto 1815.

<sup>60</sup> Cfr. G. Paolini, *Simulacri spiranti, imagin vive* cit., e C. Pasquinelli, *Il viaggio di Vivant Denon a Pisa e a Firenze nel 1811* cit.