

Il viaggio di Vivant Denon a Pisa e Firenze nel 1811.

Chiara Pasquinelli

Vennero i francesi a portarci un palo ed una berretta che chiamavano libertà e ci rapirono monumenti preziosi ed averi¹.

Nell'ambito delle spoliazioni napoleoniche in Toscana e dalla prima occupazione di Livorno, la missione di Denon si può forse considerare come l'ultima tappa di un difficile e, in alcuni casi, perfino drammatico percorso per il patrimonio artistico toscano, investito in pieno dal cosiddetto 'tornado francese'².

La storia della Toscana dalla prima occupazione del porto toscano nel 1796, fino alla definitiva annessione all'Impero di Bonaparte, è ben nota³. Così come lo è quella delle confische di tesori artistici che vi si perpetrarono dal 1799 al 1814⁴. Tuttavia le requisizioni di opere d'arte compiute in seguito all'unione dell'ex regno d'Etruria alla Francia, e alla divisione nei tre dipartimenti dell'Arno, dell'Ombrone e del Mediterraneo, costituirono un caso a parte rispetto alle stesse spoliazioni del '99.

¹ Le parole di Cosimo del Fante sono riportate in G. GOZZINI, *Firenze francese. Famiglie e mestieri ai primi dell'Ottocento*, Firenze, Ponte alle Grazie 1989, p. 17. Citato in F. MINECCIA, *Le commissioni francesi di scienze ed arti in Toscana (1796-1814): il caso di Fiesole*, «Ricerche storiche», XXXVI, 2, 2006, pp. 237.

² Cfr. Z. CIUFFOLETTI, *Il tornado napoleonico*, in *Storia della civiltà toscana*, a cura di L. Lotti, Firenze, Le Monnier 1998;

³ Per citare solo alcuni studi: G. DREI, *Il regno d'Etruria. Con un'appendice di documenti inediti*, Modena, 1935; G. TURI, «Viva Maria». *La reazione alle riforme leopoldine (1790-1799)*, Firenze, Olschki 1969; C. CAPRA, *L'età rivoluzionaria e napoleonica in Italia*, Torino, Loescher 1978; F. PESENDORFER, *Ferdinando III e la Toscana in età Napoleonica*, Firenze, Sansoni 1986; 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*, in *Storia d'Italia*, Torino, Utet 1993, vol. XIII; *La Toscana nell'età rivoluzionaria e napoleonica*, a cura di I. Tognarini, Napoli, ESI 1995 e il recente E. DONATI, *La Toscana nell'impero napoleonico. L'imposizione del modello ed il processo d'integrazione (1807- 1809)*, Firenze, Polistampa 2008.

⁴ Per la vicenda delle requisizioni di opere d'arte in Toscana vedi anche A. ZOBBI, *Storia civile della Toscana dal 1737 al 1848*, Firenze, Molini 1850-1852, in particolare il tomo III; F. H. TAYLOR, *Artisti, principi e mercanti. Storia del collezionismo da Ramsete a Napoleone*, Torino, Einaudi 1954; C. GOULD, *Trophy of conquest. The Musée Napoleon and the creation of Louvre*, London, Faber and Faber 1965; F. BOYER, *Quelques considérations sur les conquêtes artistiques de Napoléon*, «Rivista di Studi Napoleonici», XXI, 1968, pp. 190-204; F. BOYER, *Le monde des Arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire*, Torino, SEI 1969, vedi p. 181 e sgg.; P. WESCHER, *I furti d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre*, Torino, Einaudi 1988; I. TOGNARINI, *La repubblica negata. La Toscana e la rivoluzione francese*, in *La Toscana e la rivoluzione francese*, a cura di I. Tognarini, Napoli, ESI 1994, pp. LXXIII-LXXIX ora in Id., *Patrioti, democratici e insorgenti. 1799 in Toscana*, Firenze, Polistampa 2003; M. L. VALACCHI- E. GUITARRINI, *Le confische artistiche in Italia in età napoleonica*, «Ricerche storiche», XXIX, 1, 1999, pp.149 e sgg; C. PASQUINELLI, *I furti d'arte in Toscana durante gli anni del dominio francese*, Livorno, Ed. Debatte 2005, pp. 13-56; Inoltre i recenti G. PAOLINI, *Simulacri spiranti, imagin vive*, Firenze, Polistampa 2006 e C. PASQUINELLI, *La Galleria in esilio, Il trasferimento delle opere d'arte da Firenze a Palermo a cura del Cavalier Tommaso Puccini (1800-1803)*, Pisa, ETS 2008.

Questo intervento sarà dedicato non tanto ai criteri di scelta della selezione di Denon, ma al racconto attraverso le fonti dirette di alcuni aspetti del viaggio di cui fu protagonista: la sua corrispondenza col Ministro dell'Interno Montalivet e i suoi rapporti con i due interlocutori principali, Carlo Lasinio a Pisa e Giovanni degli Alessandri a Firenze. Particolarmente rivelatori delle intenzioni e delle istanze furono anche alcuni imprevisti di questa missione, tanto delicata quanto importante per completare il Louvre della «partie historique qui manquait»⁵. Per converso anche il cosiddetto periodo delle 'riparazioni' potrà essere interessante da mettere a contrasto con la precedente fase per capire il destino delle opere selezionate proprio da Denon durante la missione nella penisola.

Al contrario di altri territori, in Toscana, aldilà dei funzionari in loco, per la selezione finale delle opere d'arte non ci fu nessuna commissione di ricerca creata 'ad hoc' proveniente da Parigi, come era avvenuto nel 1799⁶. Il direttore del Musée Napoléon, Dominique Vivant Denon, si occupò in prima persona dell'intera operazione⁷. Alla soglia dei sessantaquattro anni, quest'uomo, importante esponente del ceto intellettuale, profondo conoscitore delle arti e delle sue istituzioni, si accingeva a compiere quello che sarebbe stato il suo ultimo viaggio in Italia. Non dimentichiamo che proprio il

⁵ Cfr. M. PRETI HAMARD, *L'exposition des «écoles primitives» au Louvre. «La partie historique qui manquait au Musée»*, in *Dominique-Vivant Denon: l'œil de Napoléon*, Catalogue de l'exposition (Paris, musée du Louvre, 20 Octobre 1999 - 17 Janvier 2000) sous la direction de Marie-Anne Dupuy (commissaire général Pierre Rosenberg), Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux 1999, p. 226-253.

⁶ Il 27 febbraio 1799 era stata istituita una *Commission des Sciences et Arts en Italie* con le specifiche mansioni di scegliere, catalogare e prelevare, gli oggetti relativi alle scienze ed alle arti, che avrebbero dovuto arricchire i musei francesi. Nelle parole del Ministro dell'Interno francese, François de Neufchâteau, la Toscana assumeva una posizione di rilievo e le sue principali città costituivano tappe obbligate nella tabella di marcia dei commissari. Cfr. F. BOYER, *Le ricchezze artistiche della Toscana*, cit., pp. 82-84. In realtà la *Commission*, a causa dell'avanzare delle truppe nemiche, non riuscì mai a raggiungere la Toscana.

⁷ Dominique Vivant-Denon dal 1802 era direttore del Museo del Louvre, ribattezzato Museo Napoleone 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. Nato da una famiglia della piccola nobiltà, residente nella regione vinicola della Borgogna, si era inserito grazie ad amicizie, astuzia e talento personale nella corte di Versailles. In breve tempo fu avviato alla carriera diplomatica e, tra le sue numerose destinazioni, ci fu anche la penisola italiana, dove Denon entrò a contatto per la prima volta in maniera diretta col mondo dell'arte. In seguito, dopo la fine dei suoi incarichi diplomatici, visse per alcuni periodi a Firenze, Bologna, Venezia, dedicandosi al disegno e all'incisione e diventando a poco a poco uno dei maggiori conoscitori dell'arte italiana. Su di lui vedi anche *Dominique-Vivant Denon: l'œil de Napoléon*, cit. e *Le vies de Dominique Vivant Denon*, Actes du colloque, sous la direction scientifique de Daniela Gallo, (Paris, Musée du Louvre, 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, 23, 1934, p. 237-257; P. WESCHER, *I furti d'arte*, cit., pp. 96-100 e M. PRETI HAMARD, *L'exposition des «écoles primitives» au Louvre*, cit.

suo nome, quindici anni prima, compariva tra quello dei cinquanta artisti firmatari della petizione di Quatremère de Quincy del 26 agosto 1796, con la quale ci si opponeva fermamente alle requisizioni di opere d'arte in Italia, compiute a seguito delle vittorie di Bonaparte⁸. Questa volta l'occasione per fare nuovi 'acquisti' era fornita del decreto di soppressione degli ordini religiosi.

1. L'occasione da non perdere e l'insolita parsimonia di Denon.

L'occasione delle soppressioni degli ordini regolari si rivelò promettente soprattutto per la realizzazione della politica artistica di Denon. La chiusura delle congregazioni regolari e dei conventi, nonché la secolarizzazione delle chiese sbloccavano di fatto un immenso patrimonio artistico, rimasto fino ad allora inaccessibile al pubblico. Questa volta non era più al seguito di un esercito invasore, e nessun piano militare intralciava i suoi movimenti⁹. Il processo di nazionalizzazione e riorganizzazione dei beni ecclesiastici costituiva una chance irripetibile per arricchire ulteriormente la collezione del 'suo' Musée Napoléon. Nel 1811, quando egli convinse l'Imperatore a farsi inviare in missione nella penisola, sapeva perfettamente di trovarsi di fronte un'ottima opportunità di fornire nuove opere alla galleria.

Il viaggio si svolse tra l'estate e l'inverno del 1811: egli fu a Massa, Carrara, Pisa, passando per Volterra e arrivando infine a Firenze. In queste città contrassegnò, dopo una ricerca accurata, le opere 'interessanti' da spedire a Parigi. In data 28 ottobre 1811 aveva scritto da Firenze al Ministro dell'Interno:

j'ai trouvé à Pise et à Florence, Monsieur le Comte, des tableaux très précieux, mais dans cette dernière ville on en a d'après vos ordres déjà disposé en faveur de l'Académie. Je me suis entendu à ce sujet avec M. Alessandri, directeur de cet établissement et de la galerie, et je lui ai remis une note, dont je joins ici copie, en le priant de tenir à votre disposition un tableau de chacun des maîtres qui y sont indiqués, et lui en désignant plusieurs qui par leur conservation et leur beauté conviendraient essentiellement à la collection de Sa Majesté. [...]. A mon retour de Rome M. Alessandri [...] me fera voir ces tableaux qui peuvent être délivrés et me remettra la liste des 15 ou 16 tableaux des premiers maîtres que je demande pour le musée Napoléon [...]. Je vous prie d'écrire à M. le préfet de la Méditerranée pour qu'il autorise M. Lasinio, conservateur du Campo Santo à

⁸ Cfr. per il testo completo della petizione A. C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Lettere a Miranda*, a cura di Michela Scolaro, Bologna, Minerva Edizioni 2002, pp. 219-220.

⁹ Cfr. P. WESCHER, *I furti d'arte*, cit., p. 133.

Pise, à expédier de même à M. Henreaux à Lavenza les tableaux que j'y ai marqués [...] ¹⁰.

Anche in questa lettera si ribadiva con convinzione un concetto fondamentale: la circostanza fortuita dell'applicazione del decreto di soppressione dei conventi, condizione 'sine qua' sarebbe stato impossibile arricchire come si desiderava la collezione del Louvre:

cette réunion précieuse, qu'il serait impossible de former à l'avenir si l'on ne saisit pas avec empressement l'occasion favorable qui se présente, et qui deviendra pour le musée d'un intérêt inappréciable sera due, Monseigneur, à votre sollicitude pour les arts; elle ne privera point l'Italie puisque je n'ai rien pris dans les collections, et que tous les tableaux que j'ai indiqués se trouvent en double et triple dans les villes, indépendamment des fresques magnifiques qui décorent les églises ¹¹.

Molto eloquente la lettera che egli scrisse successivamente al ministro dell'Interno il 6 gennaio 1812. In questa possiamo avere un primo resoconto del viaggio e cogliere le sue personali osservazioni sul decreto di soppressione degli ordini e delle congregazioni religiose italiane:

Monseigneur,

J'ai l'honneur de mettre sous les yeux de Votre Excellence le résultat de mes observations sur les tableaux provenant des couvents supprimés des départements de Montenotte, de Gênes, des Apennins, de la Méditerranée, de l'Arno et du Taro que, d'après vos ordres, j'ai examinés pendant le voyage que je viens de faire en Italie [...]. Il fallait, Monseigneur, une circonstance aussi particulière que celle de la suppression des couvents en Italie pour pouvoir former cette suite; jamais avant cette époque on n'eût pu la faire et jamais, si l'on ne saisît cette occasion, on ne pourra, vu la rareté des peintres sur bois des premiers maîtres, la retrouver. Je prie donc Votre Excellence de peser dans sa sagesse cette observation, et l'invite à profiter de la circonstance favorable qui se présente pour procurer au musée Napoléon, déjà si magnifique, la seule

¹⁰ Archives des Musées Nationaux, (d'ora in poi AMN), registre, *AA 12, *Correspondance supplémentaire, Denon*, n. 2233-2, lettera del 28 ottobre 1811 al ministro dell'Interno, <<http://www.napoleonica.org>>.

¹¹ *Ibidem*.

branche de la peinture qui lui manque et que les étrangers amateurs y cherchent vainement¹².

Solo in Toscana sembra che siano stati secolarizzati circa quattrocentosessanta chiese e monasteri¹³ e, se consideriamo la quantità di opere d'arte provenienti da questo immenso patrimonio, in effetti possiamo concordare con Fugier¹⁴, e con lo stesso Denon, secondo il quale il direttore si comportò con insolita discrezione. «Ho segnalato solo un quadro», scriveva lo stesso Denon al Ministro degli Interni a metà ottobre del 1811, «di ogni pittore, due al massimo, quando ho visto che non avrei privato le città di tutte quante le opere d'arte», inoltre proseguiva, «ho l'onore di informarla che l'elenco non contiene nessuna delle opere insigni conservate nella Galleria [gli Uffizi]. Sono tutti quadri prelevati dai conventi e dalle loro chiese»¹⁵.

Diversa è invece l'opinione di Monica Preti Hamard che sottolinea «à l'inverse de ses prédécesseurs de la Convention et du Directoire, Denon ne s'embarasse pas de justifications idéologiques et invoque crûment le droit de conquête»¹⁶.

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 impadronirsi di opere dell'antica arte pisana da aggiungere agli esemplari dei 'medioevi' fiorentini, che iniziavano ad essere apprezzati solo in quegli anni: insomma 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.

Qui Denon si rese conto della differente considerazione per i capolavori del Trecento e del Quattrocento, rispetto alle opere del 'pieno' Rinascimento, nonostante risalga proprio a questi anni una certa rivalutazione, avvenuta anche a seguito del riallestimento in chiave storicistica della collezione degli Uffizi da parte di Puccini¹⁷. Questi, tra l'altro, proprio il 13 agosto 1795 aveva scritto

¹² AMN, registre *AA8, *Denon*, n. 2249, lettera del 6 gennaio 1812 al ministro dell'Interno, <<http://www.napoleonica.org>>.

¹³ Cfr. E. DONATI, *La Toscana nell'Impero napoleonico*, cit., p. 472 e R. LAPUCCI, *Fonti d'archivio per la storia delle arti durante la soppressione napoleonica a Firenze*, «Rivista d'arte», XXXIV, 39, 1987, pp. 475-493.

¹⁴ Cfr. A. FUGIER, *Napoleone e l'Italia*, 2 voll. Roma, Biblioteca di Storia Patria, 1970, vol. II, p. 214.

¹⁵ Cfr. P. WESCHER, *I furti d'arte*, cit., p. 135.

¹⁶ Cfr. M. PRETI HAMARD, *L'exposition des «écoles primitives» au Louvre*, cit., pp. 226-253.

¹⁷ Vedi anche il 'classico' G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi: dal Vasari ai Neoclassici*, Torino, Einaudi 1964. Il riordinamento in chiave storicistica degli Uffizi, insieme ad altri eventi museografici che si erano svolti fra Firenze e la Toscana di inizio Ottocento, appare come uno dei momenti più importanti per la definitiva affermazione collezionistica e storiografica del 'gusto dei primitivi'. Per un approfondimento sulla politica museale del Puccini vedi E. SPALLETTI, *Qualche nota su Tommaso Puccini conoscitore e storico delle arti*, in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, a cura di P. Barocchi e G. Ragonieri, 2 voll., Firenze, Olschki 1983, pp. 403 e sgg; ID., *Firenze 1798: Fabio di Maniago e la cultura artistica in Toscana*, in *Fabio di Maniago e la storiografia artistica in*

all'Arcivescovo di Pisa per convincerlo a trasferire sette dipinti di primitivi dalla Primaziale, insistendo sul fatto che quegli stessi dipinti «per quanto possono essere preziosi uniti con altri a formare un'istoria completa del risorgimento delle arti in Toscana, altrettanto sono scarsi di pregio assoluto, come prodotti di un tempo in cui la pittura era lontana dalla sua perfezione»¹⁸. Ma avremo modo in seguito di riprendere la questione del cosiddetto metodo di 'selezione'.

2. Il decreto di soppressione e la catalogazione dei beni

Il 29 febbraio 1808 il clero toscano era stato assoggettato al Ministero dei Culti di Parigi con il decreto dell'Amministratore Generale della Toscana Edoardo Dauchy: nei tre dipartimenti dell'Arno, dell'Ombrone e del Mediterraneo fu introdotta a tutti gli effetti la politica napoleonica di soppressione degli ordini regolari, con la successiva incorporazione dei beni ecclesiastici al Demanio.

I religiosi venivano diffidati dall'appropriarsi degli effetti appartenenti ai conventi ed erano obbligati a dichiarare ai Maires, entro un mese dalla pubblicazione del decreto, le loro risorse, le entrate di qualunque tipo, i mobili appartenenti ai conventi ed a depositare presso il prefetto tutta la documentazione relativa alla proprietà o all'amministrazione dei beni¹⁹. Passavano direttamente al Demanio dello stato «le biblioteche, i manoscritti, le medaglie, i quadri, le incisioni, le statue, i bassorilievi, e qualunque oggetto d'arte; i cristalli, i tini, le botti da vino e gli strettai, l'argenteria, la biancheria, gli effetti ed ornamenti che servono al culto divino, e che sono rinchiusi nelle sagrestie e nelle chiese; ovvero che sono alla loro decorazione destinati»²⁰.

Vennero in seguito nominati dai prefetti appositi commissari con il compito di rendere effettive le soppressioni ed inventariare tutti i beni posseduti dai conventi. Il reperimento, la schedatura e la descrizione degli oggetti furono eseguiti in maniera discreta e scrupolosa. In effetti era ben difficile che qualcosa sfuggisse ai funzionari poiché, in tempi non sospetti, ossia nei mesi precedenti al

Italia e in Europa tra Sette e Ottocento, a cura di C. Furlan, M. Grattoni D'Arcano, Atti del Convegno internazionale di studi, Pordenone-Udine 25-27 novembre 1999, Udine, Forum Editrice Universitaria Udinese 2001, vol. 1, pp. 229-237; ID., "...Avvertendo che S. A. R. vuole la pittura chiara". *Il rinnovamento dell'arte e la promozione granducale nella Firenze di Ferdinando III (1791-1799): un primo bilancio*, in *La pittura italiana dell'Ottocento*, a cura di M. Hansmann e M. Seidel, Venezia, Marsilio 2005, pp. 130-134 e il recente 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, in particolare pp. 73-114.

¹⁸ Lettera citata nel saggio di E. SPALLETTI, *Dal primo periodo del Granducato di Ferdinando III agli anni della Restaurazione* in S. MELONI TRKULJA- E. SPALLETTI, *Istituzioni artistiche fiorentine 1765-1825*, in *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, atti del XXIV Congresso C.I.H.A., (Bologna 10-18 settembre 1979), a cura di Francis Haskell, Bologna, CLUEB 1981, p. 14.

¹⁹ Cfr. I. BIAGIANTI, *La soppressione dei conventi in età napoleonica*, in *La Toscana in età rivoluzionaria e napoleonica*, cit., pp. 455-456.

²⁰ Cfr. Decreto imperiale del 9 aprile 1809, riguardante la liquidazione del Debito pubblico toscano, ed altre importanti materie, art. XX in *ivi*, p. 458.

decreto di soppressione, erano stati compilati precisi inventari dello stato patrimoniale delle corporazioni religiose, attraverso il tradizionale sistema amministrativo²¹. Una particolare attenzione era stata dedicata al reperimento e alla stima degli arredi sacri delle chiese e dei monasteri: all'interno dell'inventario più generale dei beni mobili presenti nei conventi, venne infatti compilata una nota a parte per le argenterie, i quadri e le statue. Ovunque, negli ambienti destinati al culto o alle celle dei singoli religiosi, si procedette alla descrizione delle opere d'arte: quadri, crocifissi, sculture, affreschi, portali. All'interno delle chiese si elencarono i dipinti, le pale d'altare, i candelabri, gli ostensori, i calici, le statue, le vetrate, etc.

Come sottolinea Biagianti, queste descrizioni analitiche ci consentono di quantificare la presenza dell'arte sacra nei monasteri e nelle chiese all'epoca della loro soppressione²². Quello che emerge da tale ricognizione è una ricca dotazione patrimoniale, composta da una preziosa mobilia, varia argenteria, pergamene, manoscritti antichi e molti volumi a stampa. La rete dei conventi e dei monasteri soppressi poteva essere a tutti gli effetti paragonata ad un'enorme 'bottega antiquaria' di arte sacra di ogni tipologia²³: quadri, statue, tabernacoli, predelle d'altare, monumenti sepolcrali, urne ed ostensori, etc.

In realtà la questione della catalogazione e della conservazione delle opere d'arte provenienti dai monasteri fu ben più complessa di quanto si possa immaginare. In primo luogo perché l'improvvisa disponibilità di tanti oggetti artistici aveva risvegliato gli appetiti di molti intenditori, antiquari e collezionisti, che fin dal Settecento si erano ritagliati un lucroso campo di attività. Il rischio immediato era proprio quello di mettere a repentaglio l'incolumità di tale patrimonio e di esporlo, non solo a furti mirati e commissionati, ma anche di vedere dispersi - come spesso avvenne - pregiati capolavori nel circuito, di certo non troppo limpido, delle aste pubbliche e private. In questa circostanza molte opere d'arte abbandonarono il luogo per cui erano state realizzate per essere portate via e divenire, nella maggioranza dei casi, oggetti messi in vendita.

Il compito dei prefetti consisteva nel proteggere e conservare in appositi magazzini ogni arredo, suppellettile, decorazione, quadro o scultura ritenuti meritevoli di essere conservati. Per la selezione di tali opere si fece riferimento ad esperti del luogo.

Il Ministro dell'Interno francese annunciò al prefetto del Dipartimento dell'Arno, che anche i monasteri e le proprietà messe in vendita a seguito della nuova ordinanza sarebbero stati ispezionate da chi di dovere, cioè l'Accademia delle Belle Arti di Firenze:

l'intenzione di S.M è che venghino eccettuati dalla vendita quegli edifizii ove si
perverranno dei monumenti egualmente preziosi sotto il rapporto delle arti, che

²¹ «Attraverso il Soprassindaco della Camera delle Comunità fu diramata l'istruzione del 10 febbraio 1808, con la quale si chiedeva per ciascun convento del rispettivo territorio la compilazione dello stato attivo e passivo, servendosi dell'eventuale ausilio di periti ed estimatori», *ivi*, p. 455.

²² *Ivi*, p. 459.

²³ Cfr. M. CARCIONE, *Bonaparte e la concezione moderna di bene culturale*, «Rivista Napoleonica RNR», 2001, 1, p. 187.

fanno parte integrante dei detti edifici [...]. Quanto alle chiese, i conventi e monasteri nei quali il più gran merito è di contenere dei quadri, dei libri e degli altri oggetti d'arte, io vi incarico di prendere delle misure per far porre in riserva quelli di questi oggetti che saranno giudicati degni di essere conservati, Voi considererete senza dubbio conveniente di combinare sopra questo oggetto con il Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Firenze²⁴.

Uno dei punti di raccolta delle opere d'arte provenienti dai conventi del Dipartimento dell'Arno fu proprio l'Accademia di Belle Arti di Firenze. La Galleria dell'Accademia, fondata dal granduca nel 1784, si era progressivamente arricchita degli antichi dipinti provenienti dalle chiese e dai monasteri soppressi, prima ad opera di Pietro Leopoldo alla fine del Settecento, poi proprio a seguito dell'ordinanza napoleonica.

A Pisa, fu invece il Camposanto monumentale del Duomo a divenire deposito delle opere estratte dalle chiese. L'incisore Carlo Lasinio, che dal 1807 era stato destinato dalla regina d'Etruria Maria Luisa di Borbone alla delicata e prestigiosa -ma poco remunerativa- mansione di conservatore del Camposanto, venne incaricato di mettersi a disposizione dei funzionari dell'Accademia. Il direttore del Registro e del Demanio lo aveva informato in data 3 giugno 1811 «que d'après les ordres de sa Majesté, les objets d'arts qui existent dans les églises, couvents et monastères supprimés ont été réservés pour être mis sous l'inspection de l'Académie des Beaux Arts de Florence»²⁵.

Il direttore dell'Accademia di Firenze, Giovanni Degli Alessandri, si affrettò a mettersi in contatto con lui. Lo avvertì in via confidenziale che approvava quello che Lasinio già progettava da tempo, ossia arricchire il monumento pisano degli oggetti di pregio artistico provenienti dalle chiese e dai conventi:

nella circostanza della seguita soppressione di tante chiese e conventi [...] mi figuravo che il Campo Santo pisano potesse arricchirsi con oggetti e non solo con monumenti sepolcrali insigni, come di gran numero di quadri, sculture [...], mi farà gran favore a compiacersi di indicarmi confidenzialmente tutti gli oggetti di arte che possono estrarsi da tutti i luoghi soppressi, onde formare una discreta collezione di opere interessanti, e per la storia e per le arti in codesto Campo Santo²⁶.

²⁴ Archivio dell'Opera Primaziale Pisana, (d'ora in poi AOPP), *Fondo Lasinio, Corrispondenza con Parigi*, Lettera del ministro dell'Interno al Barone Fauchet, 12 gennaio 1811.

²⁵ AOPP, *Fondo Lasinio, Corrispondenza con Parigi*, lettera dal direttore del Registro e dei Demani a Lasinio, 3 giugno 1811.

²⁶ AOPP, *Fondo Lasinio, Corrispondenza con Parigi*, lettera di Giovanni Degli Alessandri a Lasinio, giugno 1811.

Lasinio sperava da tempo di poterlo trasformare in uno dei più grandi musei, per collocarvi una collezione di quadri, «che già tanti ve ne sono, e formare una stupenda galleria, la quale sarebbe un richiamo il più vistoso per il colto forestiere e decoro della patria, nonché utile e vantaggioso alla gioventù»²⁷.

Questo desiderio parve realizzarsi dopo che a Firenze si formò una *Commissione di esperti per la conservazione dei monumenti di scienze e arti*. Giovanni Degli Alessandri nominò i responsabili che avrebbero dovuto agire in sua vece anche nella città di Pisa. Tra gli scopi della Commissione c'era quello di raccogliere e trasferire in un luogo opportuno i monumenti e i quadri provenienti dalle chiese e dai conventi soppressi, per sottrarli alla dispersione e alla rovina, per poterli meglio conservare e perché potessero soddisfare la curiosità degli amatori²⁸:

Mi fu prescritto, come Presidente di questa Accademia di Belle Arti, d'incaricarmi della scelta e della conservazione dei più preziosi monumenti di scienze e di arti che si fossero trovati nelle chiese, nei conventi e nei monasteri soppressi dei tre dipartimenti della Toscana e di render conto di ogni oggetto raccolto [...] ove siano provvisoriamente depositati, e se abbisogni consegnar loro più opportuno luogo, affinché, e riuniti si conservino e siano d'altrui istruzione²⁹.

A proposito dell'incarico di Lasinio nella *Commissione periferica*, insieme con Da Morrone, Fanucci, Viani, Ciampi e l'operaio Venturini Galliani, rimando volentieri ai saggi contenuti nel volume a cura di Clara Baracchini, nel quale tra l'altro ci si sofferma a lungo e puntualmente sui contrasti intestini e sulle vicissitudini che coinvolsero lo stesso curatore.³⁰

3. Denon a Pisa: l'incontro con Carlo Lasinio, Conservatore del Camposanto

²⁷ Archivio di Stato di Pisa (d'ora in poi ASPi), *Comune E* 13, c. 383, 6 ottobre 1810, lettera di C. Lasinio, citata in D. BARSANTI, *Pisa in età napoleonica*, Pisa, ETS 1999, p. 184.

²⁸ Cfr. Archivio della Galleria degli uffizi (d'ora in poi AGF), filza XXXX, n. 48. Documento riportato anche in A. ZOBBI, *Storia civile della Toscana*, cit., vol. IV, pp. 118-122.

²⁹ AOPP, *Fondo Lasinio, Corrispondenza con Parigi*, lettera di Giovanni Degli Alessandri a Lasinio, 19 febbraio 1812.

³⁰ Cfr. *I marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa*, a cura di Clara Baracchini, Firenze, Spes 1993, in particolare i saggi di Milone, Cinelli e Casini; D. LEVI, *Carlo Lasinio: curator, collector and dealer*, «The Burlington Magazine», CXXXV, 2, 1993, pp. 140 e sgg. e A. PINELLI, "Per pochi paoli". Ademollo, Bossi, Lasinio ed il traffico d'esportazione di "primitivi" italiani, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica, A proposito del Trattato di Tolentino*, Tolentino 18-21 dicembre 1997, Ministero per i Beni e le Attività culturali, Pubblicazioni degli Archivi di Stato 2000, pp. 312-319.

A Pisa l'interlocutore di *Monsieur le directeur* fu dunque l'incisore trevigiano. Le vicende vollero che proprio grazie al suo riordinamento nel deposito del Camposanto, il lavoro di selezione di Denon fosse enormemente facilitato. È infatti proprio in questa sede che egli effettuò le prime scelte.

Carlo Lasinio fin dal luglio 1810 aveva chiesto con insistenza al Maire di poter prelevare e trasportare al deposito del Camposanto gli oggetti d'arte provenienti dai conventi soppressi, o in via di soppressione, nella città e nel contado pisano. Richiesta raccolta il 13 ottobre quando lo stesso Maire di Pisa Ruschi avvisò Lasinio:

Ella è stato da me prescelto a raccogliere tutte le medaglie, quadri, bassorilievi e tutti gli altri oggetti d'arte che crederà degni di essere conservati, che trovansi attualmente nei monasteri soppressi col decreto legale del 13 settembre caduto [...]. Questi oggetti devono essere chiusi nelle casse coi rispettivi inventari e in tali casse saranno tenuti a mia disposizione [...]³¹

Come già ricordato, fu proprio grazie alla sistemazione di Lasinio che Denon riuscì a compiere le proprie scelte con grande facilità³². A Pisa Denon selezionò in totale nove opere ed un bassorilievo, di cui riportiamo l'essenziale della lista inviata a Firenze e firmata da Lasinio e dal Maire Ruschi³³:

Cassa Numero primo - due quadri, il primo *S. Francesco che riceve le stimmate*, pittura in tavola di Giotto³⁴ [...] nella stessa cassa altro quadro levato dal coro della Primaziale di Pisa, rappresentante il *Sacrificio di Abramo* [...] del Sodoma³⁵.

Cassa Numero secondo - *La Vergine coronata dal suo Divin Figlio ed altri santi*, dipinta in tavola da Cenobio Machiavelli³⁶ [...].

Cassa Numero terzo - *Maria Santissima col suo Divin Figlio* [...] di Taddeo Bartoli senese³⁷ [...].

Cassa Numero quarto - Un quadro rappresentante *San Tommaso d'Aquino fra i Dottori della Chiesa*, appartenente alla Primaziale Pisana. Tavola di Benozzo Gozzoli³⁸ [...].

³¹ AOPP, *Fondo Lasinio, Corrispondenza con Parigi*, Lettera del Maire a Lasinio, 13 ottobre 1810.

³² Cfr. la lettera di Lasinio a Denon qui riportata del 24 febbraio 1812, conservata presso le AMN, Z 4.

³³ AGF, f. XXXX, n. 48. I documenti originali sono conservati presso l'AOPP, *Fondo Lasinio* e pubblicati nella versione francese da G. LUCCHESI, *L'Opera del Duomo e le requisizioni francesi al tempo di Napoleone I*, «Bollettino Storico Pisano», LXIV, 1995, pp. 256 e sgg.

³⁴ Proveniente dalla chiesa di San Francesco di Pisa.

³⁵ Proveniente dalla Tribuna del Duomo.

³⁶ Proveniente dal convento di Santa Croce in Fossabanda.

³⁷ Proveniente dalla chiesa di San Paolo all'Orto.

Cassa Numero quinto - *Maria Santissima col suo Divin Figlio fra mezzo e degli Angioli*. Tavola dipinta da Turino Vanni di Pisa³⁹ [...].

Cassa Numero sesto - Due quadretti in tavola, che uno rappresenta la *Morte di San Bernardo dell'Orcagna* [...] l'altro rappresentante *San Benedetto*, opera di Andrea del Castagno⁴⁰ [...].

Cassa Numero settimo - Tavola molto grande, opera di Cimabue, che rappresenta *Maria Santissima e vari Angioli* di figura gigantesca⁴¹ [...].

Cassa Numero ottavo - Bassorilievo in marmo di Carrara. Scultura di Niccolò, ovvero di Giovanni Pisano, rappresenta *Maria Vergine che adora il suo Divin Figlio*⁴² [...].

Tra l'altro, in un primo momento la scelta di Denon era caduta su un diverso dipinto di Benozzo Gozzoli, la *Vergine, Sant'Anna e Gesù* come si può vedere dalla lettera da lui inviata al Ministro dell'Interno del 6 gennaio 1812. In seguito si cambiò idea⁴³.

L'ordine di inviare a Parigi queste opere arrivò più tardi. Giampiero Lucchesi ricorda l'ordinanza del 4 febbraio 1812, con la quale il ministro dell'Interno comunicava al prefetto del Dipartimento Mediterraneo la decisione definitiva di inviare al Musée Napoléon di Parigi i quadri e il bassorilievo di proprietà dell'Opera del Duomo di Pisa⁴⁴. In questo documento si ricordano anche le condizioni delle opere citate: spesso queste versavano in uno stato deplorabile per il nero fumo delle candele nelle chiese, o viceversa, per un eccesso di zelo nella pulizia e nel restauro. Le opere scelte da Denon partirono da Pisa il 23 ottobre 1812.

In questa complessa circostanza il rapporto che si venne a creare fra il 'Directeur' e l'incisore veneto fu molto particolare. Lasinio infatti si era lamentato più volte del trattamento a lui riservato dalla comunità di artisti, studiosi e perfino dalla popolazione pisana che lo aveva accusato di aver favorito con il suo lavoro certosino i prelievi di Denon. Di questo informò lo stesso a Parigi, sottolineando in alcune lettere quanto la sua posizione richiedesse un appoggio 'dall'alto':

mi prendo la libertà di rivolgermi a Vostra Eccellenza per supplicarla a non ricusare di assistermi nelle mie veramente critiche circostanze. Finora qui sono stato inquietato e deriso perché mi davo pensiero di raccogliere quei monumenti che altrimenti sarebbero periti, e mi si biasimava come un pazzo

³⁸ Proveniente dal Duomo.

³⁹ Estratta dal convento di San Silvestro.

⁴⁰ Opere entrambi provenienti dagli uffici dell'Opera del Duomo.

⁴¹ Tavola estratta dal convento di San Francesco.

⁴² Bassorilievo proveniente dal monastero di Santa Marta.

⁴³ Cfr. elenco delle opere scelte da Denon conservato presso le Archives Nationales Paris (d'ora in poi ANP), IV 1050 dr. 8 n. 23, Denon al Ministro dell'Interno, AN93, 6 gennaio 1812.

⁴⁴ Cfr. G. LUCCHESI, *L'Opera del Duomo e le requisizioni francesi*, cit., pp. 256-257.

che raunava tutte le anticaglie degne del fuoco. Ora poi che ho ricevuto quest'ordine della spedizione d'alcuni dei pezzi da me raccolti sono perseguitato e calunniato d'aver io dato [sic] luogo a questa domanda; giacché, dicono, se non avessi raccolto e messo in vista tutto ciò che stava disperso non sarebbesi pensato a far la scelta degli oggetti richiesti. Così mi credo vittima dell'ignoranza e della malignità senza trovare chi mi difenda, e chi mi assista. Mi raccomando dunque all'E. Vostra di darmi aiuto in qualche modo, perché diversamente mi vedo al momento di perire vittima delle angustie e della persecuzione⁴⁵.

Una nuova occasione per Lasinio di richiedere il sostegno del potente direttore fu proprio la vicenda del dipinto del Gozzoli. Come indicato, Denon aveva deciso di cambiare il lavoro selezionato in precedenza con quello che si trovava all'interno del Duomo e che rappresentava *San Tommaso d'Aquino circondato dai Dottori*. Il direttore del Louvre chiese al ministro dell'Interno in persona l'intercessione per farlo imballare da Lasinio. Già il 29 agosto 1812 Denon aveva richiesto il permesso per la sostituzione.

Un des peintres qui a le plus illustré la ville de Pise et qui a couvert de ses peintures une façade entière du Campo Santo est Benozzo Gozzoli [sic]. Cet artiste a peint un petit tableau de 4 pieds carrés environ représentant saint Thomas d'Aquin avec un grand nombre de docteurs, il se trouve placé à contre-jour sur un des pilastres du Dôme⁴⁶.

Come sua consuetudine, nell'avanzare tale richiesta egli non solo metteva in risalto l'importanza dell'acquisizione per la collezione imperiale del Museo Napoleone, ma ribadiva che tale privazione non avrebbe arrecato alcun danno alla città toscana.

L'abandon de ce tableau ne pourra être une privation pour la ville de Pise puisqu'elle possède, si l'on peut s'exprimer ainsi, un demi arpent d'ouvrages capitaux de ce grand peintre. Ce petit tableau, bien conservé, donnerait une idée de son genre de composition et de sa manière de peindre. Il serait de plus pour le musée d'un prix inestimable en ce qu'il continuerait la serie des anciens maîtres au nombre desquels le Benozzo peut être cité comme un des plus célèbres⁴⁷.

⁴⁵ AMN, Z 4, lettera di Lasinio al Denon, 24 febbraio 1812.

⁴⁶ AMN, registre *AA8, *Denon*, lettera di Denon al ministro dell'Interno, n. 2556, 29 agosto 1812, <<http://www.napoleonica.org>>.

⁴⁷ *Ibidem*.

Questa scelta avrebbe presto suscitato forti proteste: lo scontento e la polemica di Francesco Maria Scorno sono ben noti⁴⁸. L'ex cavaliere di Santo Stefano, ordine ormai soppresso da Napoleone⁴⁹, scrisse infatti due lettere molto risentite con cui rivendicava la proprietà del *San Tommaso* di Gozzoli. La prima fu indirizzata al Maire il giorno seguente la partenza delle opere pisane per Parigi:

Mi è giunta notizia che il quadro di mia proprietà situato in un lato del Duomo di Pisa, opera di Benozzo Gozzoli, sia stato tolto e destinato per portarvi altrove. Con tale notizia non posso disperarmi dal darvi avviso come uno dei deputati della conservazione delle belle arte, che il detto mio quadro, essendo oggetto di mia proprietà non può divenire oggetto d'asportazione [...] ⁵⁰.

Inoltre, si raccomandava:

non permettiate portino altrove il quadro di Benozzo Gozzoli di mia spettanza [...] qualunque siano gli ordini, che si hanno di raccorre le opere migliori, pare che questi non possano rubare e ledere le proprietà, e specialmente senza rendere inteso quello che se ne fa ornamento o deposito. Tocca a voi, amico della giustizia, e difensore della patria a sostenere i miei diritti, e voi cui i cittadini lasciano il deposito le opere delle loro famiglie, non cedute ai luoghi soppressi, né a luoghi che esistono⁵¹

Polemica che non si attutì, tanto che in data 29 novembre 1812 lo stesso Scorno tornò a protestare:

Dentro l'espressioni suddette [...] io intendo perciò a prevenire qualunque accidentalità che potrebbe farvi credere venuta da esse, come s'è voluta far credere essersi stata combinata per il mio quadro di Benozzo Gozzoli, che esisteva nella Primaziale, che fu mandato altrove, non perché gli chiedessero i quadri di proprietà, ma per poco zelo [...] ⁵².

⁴⁸ Cfr. D. BARSANTI, *Pisa in età napoleonica*, cit., p. 185.

⁴⁹ Egli per protesta continuava ancora a firmarsi come 'Cavaliere'.

⁵⁰ ASPi, *Comune E 15*, lettera di Francesco Maria Scorno al Maire Ruschi, 24 ottobre 1812.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ivi*, lettera di Francesco Maria Scorno al Maire Ruschi 29 novembre 1812. Cfr. anche le proteste per la restituzione delle urne etrusche che, sottolinea Scorno, "ho ragione di dubitare non possano avere una reale sicurezza", ASPi, *Comune E 15*, 30 ottobre 1812, cc. 478-481.

Le lamentele dell'ex-cavaliere non ebbero alcun effetto: la tavola di Gozzoli era dunque partita per il Museo Napoleone il 23 ottobre 1812, insieme alle altre opere. Ancora oggi si può ammirare nel Salone degli Italiani al Louvre. L'8 novembre 1812, poco dopo la partenza delle opere selezionate da Pisa per il Museo Napoléon, Lasinio si rivolse nuovamente a Denon:

Ora le aggiungo in fretta e con mio rammarico che, se nel passato fui mal veduto da questa popolazione fatta fare da quei pochi che mi beffano, ora più che mai son mal veduto, e sprezzato, ed il signor ex cavaliere Francesco da Scorno il giorno dopo partiti i quadri, mi scrisse una lettera minacciandomi di levar quanto esso aveva a me dato per il Camposanto, se non rimettevo il quadro di S. Tommaso di Benozzo, che dice d'esserne il proprietario ed una ne scrisse al Maire⁵³.

Da parte sua, il direttore del Louvre fece in modo di andare incontro a Carlo Lasinio in diverse maniere, per quanto gli fu possibile. Ad esempio, cercando di indennizzare la perdita dei primitivi inviati a Parigi. Lo testimoniano le spedizioni di alcune copie di statue conservate al Museo Napoleone, come indica la lettera di Denon al Maire di Pisa del 19 giugno 1812, in cui egli annuncia l'invio di quattro pezzi destinati alla scuola di disegno di Pisa: *l'Apollo del Belvedere, la Diana Cacciatrice, il Gladiatore Borghese e il Fauno Borghese*⁵⁴ e l'incarico al pittore francese Alexandre Guillemot, pensionato a Roma, di riprodurre in copia il *Sacrificio di Isacco* del Sodoma⁵⁵.

Inoltre dette un grande rilievo al lavoro di Lasinio eseguito in collaborazione con Rosini, ossia il noto *Pittura a Fresco del Camposanto di Pisa, disegnatte ed intagliate da Carlo Lasinio, conservatore del medesimo*, partecipando alla promozione dell'opera in Francia, di cui dette conto allo medesimo Ministro dell'Interno in toni elogiativi⁵⁶.

4- Denon a Firenze: l'incontro ed i conflitti con Giovanni Degli Alessandri

Quando giunse a Firenze, Denon portò le sue richieste al Cavalier Degli Alessandri, direttore degli Uffizi e segretario dell'Accademia delle Belle Arti, compilando un elenco significativo di ciò che era intenzionato a trasportare a Parigi. Egli fu nella capitale toscana nell'ottobre 1811, come testimoniano

⁵³ AMN, Z 4, lettera di Lasinio a Denon, 8 novembre 1812.

⁵⁴ Cfr. lettera di Denon al Maire di Pisa del 19 giugno 1812, in AMN, registre *AA8, *Correspondance, Denon*, n. 2488 e AMN, Z 4, lettere di Lasinio a Denon del 3 febbraio e dell' 8 marzo 1813. Vedi anche la lettera di Denon al Ministro dell'Interno del 10 marzo 1812, nella quale egli chiede soddisfazione per Lasinio e lo raccomanda animatamente, AMN, registre *AA8, *Correspondance, Denon*, n. 2359.

⁵⁵ Cfr. M. PRETI HAMARD, *L'exposition des «écoles primitives» au Louvre*, cit. p. 253.

⁵⁶ Cfr. AMN, *Correspondance, Denon* registre *AA8, Denon al Ministro dell'Interno, n. 2285, 28 gennaio 1812, <<http://www.napoleonica.org>>.

anche le lettere scritte dal barone all'amata Isabella 'Bettina' Albrizzi, scritte in data 19 e 28 ottobre 1811⁵⁷.

In una lettera inviata a Montalivet, Denon fece un importante 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 anche nella speranza che lì - e lì soltanto - avrebbe potuto trovare qualcosa di interessante per il Musée Napoléon, lasciando perdere le opere già esposte 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 [...]⁵⁸.

A questo punto Denon fa una considerazione particolare che ci riporta a quanto accaduto al deposito del Camposanto di Pisa.

Ils peuvent être utiles pour remplacer dans les églises conservées les tableaux précieux qu'on en voudrait extraire ou pour meubler les sacristies et églises des hôpitaux. Quant à en faire une vente, on en tirerait si peu de chose que les frais d'adjudication, d'enregistrement, etc., etc. pourroient en couvrir le montant [...]⁵⁹.

Esattamente come per la città di Pisa, il suo progetto era quello di rimpiazzare le perdite con altre opere. Magari, come avvenne per il Camposanto pisano, le tavole sottratte potevano essere sostituite con copie di noti capolavori.

Nella lettera già citata 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»⁶⁰. Per quanto riguarda la città di Firenze egli indicava anche qui lo stato dei quadri

⁵⁷ VIVANT DENON, *Lettres à Bettine*, a cura di P. Briigliadori, E. Del Panta, A.L. Franchetti, A.M. Pizzorusso, A. Schoysmann, Arles, Actes sud 1999, pp. 558-559.

⁵⁸ AMN, registre, *AA 12, *Correspondance supplémentaire, Denon*, lettera di Denon al ministro dell'Interno, n. 2233-2, 28 ottobre 1811, cit., <<http://www.napoleonica.org>>.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Cfr. AMN, registre *AA8, n. 2249, 6 gennaio 1812, Denon al ministro dell'Interno, cit. e la lista delle opere selezionate ANP, AF IV 1050, dr. 8 n° 23, AN93, 6 gennaio 1812, cit., <<http://www.napoleonica.org>>.

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 poi sarebbero partiti in seguito. In realtà, come vedremo, egli troverà in Degli Alessandri un insidioso oppositore al trasporto dei quadri fuori della Toscana: il direttore degli Uffizi fece di tutto per ostacolare il francese e per rinviare il più tardi possibile la partenza delle opere. Lui stesso confesserà nel memoriale inviato al Granduca nel luglio del 1814 che, al momento della venuta di Denon, aveva cercato di rimandare l'esecuzione degli ordini del direttore del Musée Napoléon più a lungo possibile.

Sulla fine del 1811 comparve qua il signor Denon Direttore del Museo di Parigi, intimando a tutta l'Italia una contribuzione pittorica, che servir dovea a completar 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 ottener 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'Accademia⁶¹.

Fra le carte dell'Archivio della Sovrintendenza alle Belle Arti si possono rintracciare i cataloghi che Degli Alessandri compilò al tempo delle richieste di Vivant-Denon, e da cui ne ricavò una copia nel 1816 all'uso del Cav. 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, indicava come punto di raccolta delle opere il convento di Santa Caterina di Firenze, che era stato adibito a deposito dei quadri provenienti dalle chiese sconsacrate e dai monasteri soppressi. Il tutto era firmato da Giovanni Degli Alessandri⁶². In seguito, c'è una nota delle pitture che erano a Firenze e che si dovettero mandare al Musée Napoléon nell'anno 1812. Si nominano solo otto opere, tra queste quelle suddette di Domenico del Ghirlandaio, Lorenzo di Credi, Cosimo Rosselli, Beato Angelico⁶³, Raffaellino del Garbo, Filippo Lippi, Gentile da Fabriano. Si svela inoltre che l'opera ritenuta da

⁶¹ AGF, filza XXXX, n. 48. Edita anche in G. PAOLINI, *Simulacri spiranti imagin vive*, cit., pp. 63-64.

⁶² *Ivi*, elenco dei quadri prelevati da Firenze, 13 febbraio 1812.

⁶³ La vicenda del quadro di Beato Angelico, sottratto dal convento di Fiesole, viene affrontata approfonditamente nel saggio di F. MINECCIA, *Le commissioni francesi*, cit., pp. 237 e sgg.

Denon di Andrea del Castagno era in realtà di mano ignota, trovandosi però vicina ad una tela dell'artista, era stata erroneamente ritenuta dello stesso autore opera⁶⁴.

Riportiamo l'elenco delle opere prelevate dal deposito del convento di Santa Caterina del 13 febbraio 1812⁶⁵:

N°1. Un quadro in tavola, alto metri due e tredici centimetri, largo metri due e undici centimetri, rappresentante l' *Incoronazione della Vergine* dipinto da Fra Angelico. Proveniente dal convento di S. Domenico di Fiesole. Sette piccoli quadretti formanti il gradino collocato sotto il detto quadro [...].

N°2. Un quadro in tavola di figura circolare, di metri uno e quattordici centimetri, rappresentante la *Vergine con Gesù Bambino e quattro angeli*, [...]. Dipinto da Sandro Botticelli. Estratto dalla Sala delle Belle Arti di Firenze.

N°3. Un quadro in tavola, alto metri due e novantaquattro centimetri, largo metri uno e sessantasette centimetri, rappresentante l' *Incoronazione della Vergine e quattro santi*, [...] dipinto da Raffaellino del Garbo. Proveniente dal Convento di S. Salvi.

N°4. Un quadro in tavola, alto centimetri quaranta, largo centimetri quarantaquattro, rappresentante *San Giovanni Battista e due monaci* [...] dipinto da Andrea del Castagno. Proveniente dall'Accademia delle Belle Arti di Firenze.

N°5. Un quadro in tavola, alto metri uno e centimetri settanta, largo metri uno e centimetri sessantott, rappresentante la *Natività*, [...] dipinto da Filippo Lippi. Proveniente da un convento soppresso della città di Prato.

N°6. Un quadro in tavola, alto metri uno e novanta centimetri, largo metri uno e ottanta centimetri, rappresentante la *Vergine, il Bambin Gesù e S. Bernardo*, [...]. Dipinto da Cosimo Rosselli. Proveniente dalla chiesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, di Firenze.

N°7. Un quadro in tavola [...] rappresentante la *Visitazione della Vergine* [...]. Dipinto da Domenico Ghirlandaio. Proveniente dalla chiesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, di Firenze.

N°8. Un quadro in tavola [...] rappresentante la *Vergine, Gesù, S. Giuliano, S. Niccolò*, [...]. Dipinto da Lorenzo di Credi. Proveniente dalla chiesa di Santa Maria Maddalena dei Pazzi, di Firenze.

⁶⁴ Cfr. M. PRETI HAMARD, *L'exposition des «écoles primitives» au Louvre*, cit., p. 245, scheda 240.

⁶⁵ L'originale è conservato presso AGF, filza 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.

N°9. Un quadro in tavola [...] rappresentante *Presentazione al tempio* [...]. Dipinto da Gentile da Fabriano. Proveniente dall'Accademia delle Belle Arti di Firenze.

Segue un altro elenco in data 10 febbraio 1813, che riporta di altre opere prelevate dal convento di Santa Caterina⁶⁶:

N°1. Un quadro in tavola [...] rappresentante *l'Incoronazione della Vergine*, con numero quattro santi e diversi angeli [...]. Dipinto da Piero di Cosimo. Proveniente dalla chiesa soppressa di S. Girolamo di Firenze.

N°2. Un quadro in tavola [...] rappresentante *l'Annunciazione della Vergine* [...]. Dipinto da Giorgio Vasari. Proveniente dalla soppressa chiesa di S. Maria Novella d'Arezzo.

N°3. Un quadro in tavola [...] rappresentante *Gesù che appare alla Maddalena*, con diverse figure indietro e veduta di Paese. [...] Dipinto da Angelo Bronzino. Proveniente dalla chiesa di Santo S. Spirito di Firenze.

N°4 Un quadro in tavola [...] rappresentante il *Portare della Croce* con quantità di figure [Trasporto della Croce]. Dipinto da Benedetto Ghirlandaio. Proveniente dalla chiesa di S. Spirito di Firenze.

N°5. Un quadro in tavola [...] rappresentante la *Vergine con Bambino in braccio e due santi* [...]. Dipinto da Mariotto Albertinelli. Proveniente dalla chiesa di SS.ma Trinita di Firenze.

N°6. Tre quadretti in tavola, formanti un gradino d'altare, [...] rappresentante dei fatti della *Vita di Cristo* [...]. Dipinto da Taddeo Gaddi. Proveniente dal convento di Santa Maria degli Angeli di Firenze.

N°7. Due detti formanti un gradino come sopra [...] uno dei quadri rappresentante *San Francesco*, e l'altro il *Miracolo del moribondo*. [...] Dipinti da Pesello Peselli. Provenienti dal convento di Santa Croce di Firenze.

N°8. Un quadro in tavola [...] rappresentante la *Madonna con Bambino in braccio, Sant'Anna, San Sebastiano, San Pietro e San Benedetto a figure intere*, [...]. Dipinto da Jacopo da Pontormo. Proveniente dalla chiesa di Sant' Anna sul Prato di Firenze.

N°9. Un quadro in tavola [...] rappresentante *l'Incoronazione della Vergine*, [...]. Dipinto da Ridolfo Ghirlandaio. Proveniente dalla chiesa di Ripoli di Firenze

⁶⁶ AGF, filza XXXX, n. 48, elenco del Cav. Degli Alessandri, 10 febbraio 1813.

N°10. Un quadro in tavola [...] rappresentante la *Vergine col Bambino in braccio, diversi santi e angeli*, [...]. Dipinto dall'Empoli. Proveniente dall'Accademia delle Belle Arti di Firenze.

N°11. Un quadro in tavola [...] rappresentante la *Vergine col Bambino in braccio, e diversi santi e angeli* [...]. Dipinto da Fra Filippo Lippi. Proveniente dalla Sala dell'Accademia suddetta, e precedentemente dalla sagrestia di Santo Spirito di Firenze.

N°12. Un quadro in tavola [...] rappresentante *l'Incoronazione della Vergine e due angeli* [...]. Dipinto da Simone Memmi. Proveniente dal convento della SS.ma Annunziata di Firenze.

L'elenco 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:

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 expédié⁶⁷.

Lo studioso Paul Wescher ci informa che in realtà Denon si vide recapitare un anno più tardi solo una copia di bottega della nota opera⁶⁸. 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

⁶⁷ AMN, registre *AA8 p. 192, *Denon*, lettera di Denon a Giovanni Degli Alessandri, n. 2524, 24 luglio 1812, <<http://www.napoleonica.org>>.

⁶⁸ Cfr. P. WESCHER, *I furti d'arte*, cit., p. 137.

même galerie formée de tableaux extraits des monastères supprimés, se trouverait incomplète si votre promesse restait sans effet [...]»⁶⁹

Il direttore 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 di aggiungere le altre che gli aveva segnalato personalmente⁷⁰. 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»⁷¹.

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 fîtes 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 [...]»⁷².

Il 2 dicembre 1812 Denon scrisse al Ministro dell'Interno che ormai tutte le opere segnalate in Italia erano arrivate al Museo. Tutte, tranne quelle di Firenze:

tous les tableaux que j'ai marqués en Italie sont arrivés ou en route; il ne reste que M. Degli Alessandri en retard pour les 12 tableaux des premiers maîtres florentins qu'il a promis d'envoyer au musée. Je me repens maintenant de

⁶⁹ AMN, registre *AA8 p. 192, *Denon*, lettera di Denon a Giovanni Degli Alessandri, n. 2524, 24 luglio 1812, cit., <<http://www.napoleonica.org>>.

⁷⁰ *Ivi*, lettera di Denon a Giovanni Degli Alessandri, n. 2467, 27 maggio 1812, <<http://www.napoleonica.org>>.

⁷¹ *Ivi*, lettera di Denon a Giovanni Degli Alessandri, n. 2545-1, 12 agosto 1812.

⁷² *Ibidem*. Il dipinto si trova oggi ad Louvre. Cfr. anche M. PRETI HAMARD, *L'exposition des «écoles primitives» au Louvre*, cit., pp. 234-235, n. 64.

n'avoir pas, par condescendance pour lui, marqué moi-même ces tableaux, j'ai été peut-être trop confiant, mais enfin cette promesse faite par écrit ne peut être illusoire et je prie Votre Excellence de vouloir bien réitérer ses ordres à M. le préfet pour que cette affaire se termine en enjoignant à M. Alessandri de faire un choix qui soit digne du célèbre établissement où ces tableaux doivent entrer [...]⁷³

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 [...]⁷⁴.

Denon nei confronti di alcuni di questi capolavori aveva adottato uno strano metodo di scelta: si può notare riguardo alle predelle d'altare. L'*Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano, dipinto dall'artista poco prima di morire per la chiesa di Santa Trinità, fu smembrato nelle sue tre parti *Natività, Presentazione al Tempio, Fuga in Egitto*: di queste soltanto la seconda fu imballata per essere spedita a Parigi. Anche l'opera di Filippo Lippi, *La Madonna con diversi santi* realizzata per la cappella dei Barbadori nella chiesa di Santo Spirito, fu divisa nelle sue tre sezioni e solo la tavola centrale, che si può ancora ammirare al Louvre, raggiunse la Francia⁷⁵. Le grandi pale d'altare, solitamente composte da più elementi dipinti e da cornici intagliate, venivano smontate e, nei casi peggiori, segate, per poter meglio collocare i singoli pezzi sul mercato antiquario o semplicemente per trasportarli più facilmente. Spesso i politici, ormai smembrati, passavano di collezionista in collezionista, di città in città, tanto che diverse tavole, separate in quegli anni, sono divenute ad oggi un autentico rebus per gli studiosi.

Da Firenze furono estratte ventuno tavole in totale, di queste opere nessuna ha fatto ritorno in Toscana. Alcune opere sono state dislocate fra i musei delle provincia: *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

⁷³ AMN, registre *AA8, *Denon*, lettera di Denon al Ministro dell'Interno, n. 2648, 2 dicembre 1812.

⁷⁴ AMN, registre *AA12, *Correspondance supplémentaire*, lettera di Denon a Giovanni Degli Alessandri, n. 3057-2, 13 febbraio 1814.

⁷⁵ Cfr. P. WESCHER, *I furti d'arte*, cit., p. 136.

Montpellier. Queste opere furono esposte nella grandiosa mostra inaugurata il 25 di luglio del 1814 al Salon Carré.

5. Il tempo delle riparazioni: la missione di Karcher, Benvenuti e Degli Alessandri a Parigi.

In realtà il tempo che intercorse fra questa ultima fase di prelievi e la caduta definitiva di Bonaparte fu breve. La commissione incaricata dal Granduca Ferdinando III di recarsi a Parigi nel 1815 e di recuperare le opere estratte dalle collezioni toscane presto si trovò di fronte ad un dilemma non indifferente. Era il caso di recuperare tutto quanto, infliggendo così un duro colpo all'immagine del Luigi XVIII appena restaurato, o qualche cosa si poteva di lasciare a quella che adesso era una nazione alleata?

Fin dal principio fu evidente una distinzione fra ciò che era stato requisito nel 1799 e durante il regno d'Etruria, con quanto era stato preso proprio da Denon all'epoca della cosiddetta 'riunione legale' della Toscana all'Impero di Francia.

Secondo la linea di difesa sostenuta da Dominique-Vivant Denon le scelte delle opere effettuate nel periodo delle soppressioni in Toscana non si potevano definire tecnicamente 'requisizioni' alla stregua delle confische avvenute durante l'occupazione del 1799. Le tavole prelevate non rappresentavano un trofeo di guerra, né il bottino personale di qualche commissario. La Toscana era stata divisa nei tre Dipartimenti dell'Arno, dell'Ombrone, del Mediterraneo e annessa alla Francia. Le frontiere erano cambiate ed il Granducato di Toscana non esisteva più, così come l'effimero regno d'Etruria: esso era stato integrato nell'Impero di Napoleone.

Il Direttore del Louvre sosteneva che si doveva bensì parlare di una politica di riorganizzazione del patrimonio museale nazionale, che implicava, a causa di scelte di gestione, spostamenti da una parte all'altra di un territorio amministrato dalla stessa giurisdizione. Secondo questa tesi non vi era stato nessun rastrellamento, nessuna violenza, nessuna conquista diplomatica, ma solo indicazioni, (che avevano tuttavia il peso di ordini), da parte del Conservatore del più grande museo di Francia, alle quali avrebbe dovuto saggiamente attenersi qualsiasi altro curatore di galleria, collezione o museo.

Questa linea di condotta si riallacciava ad una concezione ideologica e culturale ben precisa che risaliva ai tempi del Direttorio: Parigi era la capitale dell'Impero, il fulcro della cultura e delle arti, e il Louvre il suo fiore all'occhiello, il centro propulsore da cui l'intera Europa veniva 'irradiata'. La nuova capitale dei popoli, cardine della rinascita rivoluzionaria e nuova terra di libertà, doveva costituire un esempio non solo politico e amministrativo, ma anche culturale⁷⁶. Come sostiene Woolf:

⁷⁶ Cfr. E. CASTELNUOVO, *Arti e rivoluzione. Ideologie e politiche artistiche nella Francia rivoluzionaria*, «Ricerche di storia dell'arte», 1981, nn. 13-14, pp. 5- 20; vedi anche per l'argomento D. POULOT, *La naissance du Musée, in Aux armes & aux arts! Les arts de la Révolution 1789-1799*, Paris, Adam Biro 1988 e ID. *Musée, nation, patrimoine 1789-1815*, Paris, Gallimard 1997.

l'evidenza di come il modello politico francese, nelle successive incarnazioni rivoluzionaria e napoleonica, fosse considerato dai suoi rappresentanti non solo superiore ad ogni Stato o società esistente, ma tale da dover essere da essi emulato. [...] E proprio perché la Francia era maestra d'Europa molti ritenevano giusto che Parigi, la nuova Roma, la capitale e il cuore della civiltà, fosse arricchita dei prodotti più significativi delle arti e delle scienze che si trovavano in altre parti d'Europa⁷⁷.

Tra i principali obiettivi del rinnovamento c'era quello di dimostrare che l'arte, un tempo riservata esclusivamente ai piaceri di pochi, era invece un diritto di cui doveva essere partecipe il popolo intero. Tutti avevano il diritto di godere delle bellezze artistiche, l'accesso non era più limitato: con la Rivoluzione l'Ancien régime si era violentemente concluso e con esso i suoi privilegi di classe, tra cui l'arte.

Con questo messaggio, fortemente innovatore, si era fatto in modo che le stesse opere estratte dalle collezioni del sovrano, della nobiltà e del clero fossero al più presto fruibili dalla comunità intera, attraverso la creazione di musei di tipo moderno, come centri di diffusione dell'arte, tramite i quali si contribuiva allo sviluppo culturale e sociale della nuova società borghese. Nel Louvre, secondo questa precisa convizione, si stava concretizzando a tutti gli effetti il progetto di un museo democratico e pubblico, tema centrale della politica culturale rivoluzionaria, la cui idea, elaborata fin dal 1791 e spinta verso l'utopia del museo universale, stava divenendo realtà⁷⁸.

Questa visione però rivelava una contraddizione intrinseca: dietro al concetto della libera fruizione delle opere d'arte si nascondeva una gestione tutt'altro che liberale. La necessità di integrazione all'Impero dei territori annessi e gli evidenti favoritismi nei confronti della Francia, e di Parigi in particolare, erano in realtà due facce della stessa medaglia. Secondo Godechot il primitivo significato dell'espressione 'Grand Nation' era stato stranamente alterato e senza dubbio anche le razzie di opere d'arte, esattamente come le contribuzioni forzate e le taglie, fecero dimenticare l'importante sforzo della Francia in campo ideologico e resero avversari della Grande Nazione molti di coloro che un tempo avevano sostenuto ed apprezzato la sua missione emancipatrice⁷⁹.

Per quanto riguarda la vicenda dei prelievi di tesori d'arte dai conventi secolarizzati è opportuno tener presente un aspetto fondamentale: per dirla con Wescher, in Italia «i beni artistici erano da sempre nelle mani dei principi, dell'aristocrazia e della chiesa, [pertanto] sussistevano ampie

⁷⁷ S. J. WOOLF, *Napoleone e la conquista dell'Europa*, Roma, Laterza 1990, p. 14.

⁷⁸ Cfr. M. L. VALACCHI- E. GUITARRINI, *Le confische artistiche in Italia*, cit., pp. 149 e sgg.

⁷⁹ Cfr. J. GODECHOT, *La grande nazione*, cit. Per la questione delle requisizioni napoleoniche vedi le pp. 732-739. Per approfondire l'aspetto ideologico vedi anche E. POMMIER, *L'art de la liberté, doctrines et débats de la Révolution française*, Paris, Gallimard 1991; ID., *Il gusto della Repubblica e La Rivoluzione e il destino delle opere d'arte*, entrambi pubblicati in italiano in A.C. QUATREMÈRE DE QUINCY, *Lettere a Miranda*, cit.

possibilità di esproprio»⁸⁰. Il decreto Dauchy aveva rappresentato un'occasione da non perdere, vista la ricchezza e l'originalità dei capidopera che furono estratti da Denon. Del resto, le opere provenienti dai monasteri soppressi erano state fino a questo momento a disposizione per un pubblico ristretto. Portarle al Louvre significava renderle disponibili per un pubblico decisamente vasto.

Ma questi capolavori non sarebbero stati altrettanto visibili in patria? Magari conservati all'Accademia delle Belle Arti di Firenze, o collocati nella Galleria degli Uffizi, o ancora, per quanto riguarda la città di Pisa, nel deposito dell'Opera del Duomo? Le collezioni toscane in fondo erano accessibili per tutti gli amatori e gli studiosi interessati, italiani o stranieri che fossero.

La Galleria degli Uffizi, aperta al pubblico nel 1769 da Pietro Leopoldo che l'aveva dotata di un regolamento per gli impiegati e i visitatori, era una collezione pubblica e liberamente accessibile a tutti⁸¹. Se il suo regolamento faceva esplicito riferimento al carattere educativo e di pubblica utilità⁸², il suo patrimonio, che si era formato nel corso degli anni, era stato profondamente modificato proprio col directorato di Puccini.

Questi aveva saputo dare un respiro europeo alla pinacoteca, oltre che razionalizzare l'intero allestimento⁸³. Fu lo stesso Puccini che, protestando contro le requisizioni degli occupanti, aveva scritto nel 1799 un memoriale al Direttorio di Parigi nel quale evidenziava proprio questo aspetto. A sostegno dell'intangibilità delle ricchezze artistiche della Toscana, egli sottolineava la liberalità della propria amministrazione. C'era sempre stata, anche con il governo del Granduca, la possibilità di accedere senza impedimenti alla opere che si trovavano sotto la sua responsabilità: le belle arti erano

⁸⁰ P. WESCHER, *I furti d'arte*, cit., p. 57.

⁸¹ Cfr. M. SPERONI, *La tutela dei beni culturali*, cit., p. 63 e il saggio di S. MELONI TRKULJA, *Dalla reggenza al granducato di Pietro Leopoldo*, in *Saloni, gallerie, musei*, cit., pp. 9-13. La Galleria fin dal 1769 fu svincolata dall'amministrazione della Guardaroba generale e la sua gestione passata al Dipartimento delle Finanze. Non dimentichiamo che a partire dal 1780 Pietro Leopoldo aveva disposto che l'ingresso nella Galleria fosse gratuito, come era stato felicemente notato dallo stesso Jérôme de Lalande, cfr. F. BORRONI SALVADORI, *Memorialisti e diaristi a Firenze nel periodo leopoldino (1765-1790). Spigolature d'arte e di costume*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», classe di Lettere e Filosofia, serie III, IX, 1979, p. 1269. Per la storia della Galleria vedi di M. FILETI MAZZA-B. M. TOMASELLO, *Antonio Cocchi primo antiquario della Galleria fiorentina 1738-1758*, Modena, F. C. Panini 1996; *Galleria degli Uffizi: la politica museale di Raimondo Cocchi*, Modena, F. C. 1999. Vedi anche il *Catalogo delle pitture della Regia Galleria compilato da Giuseppe Bencivenni già Pelli: gli Uffizi alla fine del Settecento*, a cura di M. Fileti Mazza-B. Tomasello, Firenze, SPES. 2004. Infine i recenti A. FLORIDIA, *Forestieri in Galleria: visitatori, direttori e custodi agli Uffizi dal 1769 al 1785*, Firenze, Centro Di 2007 e M. FILETI MAZZA, E. SPALLETTI, B. M. TOMASELLO, *La Galleria rinnovata e accresciuta*, cit.

⁸² Cfr. A. CONTINI - O. GORI, *Spazi pubblici e privati al piano nobile di Pitti al tempo di Pietro Leopoldo*, in *Palazzo Pitti. La reggia rivelata*, a cura di G. Capecchi, A. Fara, D. Heikamp, V. Saladino, Firenze, Giunti 2003, p. 336.

⁸³ Per il lavoro di Puccini alla Galleria prima dell'arrivo dei francesi cfr. E. SPALLETTI, «...Avvertendo che S.A.R. vuole la pittura chiara», cit., ma anche il recente M. FILETI MAZZA, E. SPALLETTI, B. M. TOMASELLO, *La Galleria rinnovata e accresciuta*, cit.

sempre state alla portata di tutti, non solo della famiglia reale e della sua corte. Chiunque poteva godere di questo inestimabile patrimonio. Ricordiamo un passaggio fondamentale della 'memoria':

chiamo testimoni tutti i Vostri artigiani, tutti i Vostri Ministri qui residenti, tutti i Vostri cittadini viaggiatori, se in tutti i tempi, in tutte l'ore, non ho esposta alla loro curiosità la Galleria, se non ho prestata loro tutta l'assistenza, se i monumenti toscani non stati il soggetti dei loro studi, con eguale facilità che lo possono essere quelli del Vostro Museo Nazionale [...] ⁸⁴.

Quest'ultima argomentazione suggeriva una precisa attenzione da parte sua a una fruibilità sempre più ampia delle opere d'arte in favore dell'intera comunità di studiosi e interessati. In un'epoca come quella dell'Ancien Regime, in cui l'arte era stata una prerogativa esclusiva dei nobili e del clero, la Toscana si era mostrata per certi versi all'avanguardia. Inoltre, Puccini toccava un tasto bene preciso: la Galleria non apparteneva al Granduca, ma alla Toscana:

Riflettete, Cittadini Direttori, che per una Legge fondamentale dello Stato, scrupolosamente osservata finora gli effetti tutti componenti, la Galleria non apparteneva al Granduca di Toscana, ma bensì alla Nazione, riflettete, che Ferdinando terzo avendo potuto prima della sua partenza impossessarsene con la forza, se ne astenne perché non ne aveva il diritto ⁸⁵.

Il rimando al *Patto di Famiglia* stipulato dall'ultima erede dei Medici con i Lorena è del tutto evidente: all'articolo terzo dell'accordo si stabiliva il vincolo perpetuo alla città di Firenze dell'immenso patrimonio artistico e culturale raccolto dai Medici nell'arco della lunga storia di governo della dinastia sulla Toscana. Con questa decisione, Anna Maria Luisa dei Medici aveva di fatto scongiurato il pericolo di trasferimenti o alienazioni per via dinastico-politica ⁸⁶.

⁸⁴ BFP, *Raccolta Puccini*, cassetta 2.2, Scritti occasionali di carattere pubblico e privato, La Regia Galleria di Firenze difesa dai Commissari Francesi l'anno 1799, *Ragguaglio Istorico del Cav. Tommaso Puccini Direttore della medesima e Segretario della R. Accademia delle Belle Arti*, appendice di documenti n. 24, *Memoria al Direttorio*. Documento riportato in C. PASQUINELLI, *I furti d'arte in Toscana*, cit., p. 30. Cfr. anche S. A. LATERRIER, *La patrie de l'art et la patrie de la liberté. Universalité et nationalité des chefs d'oeuvres*, in *Ideologie e patrimonio storico - culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica*, cit., p. 52, in cui si evidenzia la tematica del museo 'nazionale' come difesa da parte di Puccini nella lettera scritta al Direttorio.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Cfr. L. BERTI, *Profilo di storia degli Uffizi*, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze, Centro Di 1978, p. 27 e *La Principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa dei Medici Elettrice Palatina*, catalogo di mostra a cura di Stefano Casciu, (Firenze, Palazzo Pitti, 23 dicembre 2006 - 15 aprile 2007), Livorno, Sillabe 2007.

Ma torniamo al cosiddetto periodo delle 'riparazioni'. Al momento delle restituzioni il Cavalier Degli Alessandri e Pietro Benvenuti non ripresero tutte le opere che si trovavano al Louvre: i primitivi furono lasciati definitivamente alla Francia. Perché? L'obiettivo era quello di recuperare altre opere definite 'più interessanti'. Pertanto, se fosse stato necessario rinunciare a qualcosa, si doveva scegliere il male minore. Ed il male minore fu la perdita di dei primitivi.

Su questa scelta aprero pesarono diversi fattori. Partiamo dall'aspetto diplomatico della vicenda. L'inviato toscano Karcher scrisse un'interessante nota al primo ministro austriaco Metternich in data 1 agosto 1815 nella quale si indicavano una ad una le richieste di restituzione delle opere prelevate e l'occasione in cui erano state requisite, giustificando in maniera esauriente la validità delle richieste di risarcimento. Alla nota numero 7 veniva specificato che «la maggior parte della spoliazione non ha avuto luogo durante la riunione legale della Toscana alla Francia»⁸⁷. Lo stesso ministro Fossombroni in una nota al Karcher del 16 settembre 1815 raccomandava di rimarcare che la Toscana reclamava solamente oggetti presi in un'epoca in cui la sua unione alla Francia era bel lontana dall'essere effettuata⁸⁸.

L'incaricato toscano aggiungeva che nessun accordo, sia espresso che tacito, aveva mai sanato il possesso degli oggetti prelevati prima dell'annessione all'Impero. Questa precisazione però poteva divenire un'arma a doppio taglio: se da un lato era più che valida per agevolare il recupero delle opere requisite dal Direttorio, e poi il codice Virgiliano e la *Venere dei Medici*, dall'altro metteva sotto una luce diversa le opere dei primitivi prese durante gli anni 1812-1814. Evidentemente gli inviati toscani consideravano più difficoltoso il recupero di ciò che era stato trasferito oltralpe al momento in cui l'Impero napoleonico era riconosciuto dalla grande maggioranza degli Stati europei. Inoltre infliggere al nuovo sovrano appena restaurato una mutilazione completa della prima Galleria di Francia, non era da considerarsi un gesto diplomaticamente vincente.

Terzo aspetto fondamentale: per il recupero completo delle opere di Pitti, specialmente le tavole in pietra dura e i numerosi dipinti requisiti, spesso dislocati nei vari palazzi ministeriali e reali, se non nei musei di provincia, occorre la collaborazione della autorità francesi⁸⁹. Quale modo migliore per ingraziarsele che quello di agire con discrezione e contegno? Questa fu la risoluzione dei toscani: al Lavallée, Segretario del Museo del Louvre, i commissari promisero di lasciare i ventinove quadri prelevati al tempo delle soppressioni da Pisa e da Firenze, oltre al bassorilievo attribuito a Giovanni Pisano (in realtà di Andrea Guardi), a patto che tutte le altre opere richieste fossero rinviate. Solo il *Sacrificio d'Isacco* del Sodoma fece ritorno nella sua sede originaria.

⁸⁷ ASF, *Esteri*, b. 1048, prot. 12, ins. 21; citato anche in F. BOYER, *Le retour à Florence en 1815 des oeuvres d'art emportées en France*, cit. pp. 116-118. I documenti che seguono fanno parte dell'appendice in G. PAOLINI, *Simulacri spiranti, imago vive*, cit.

⁸⁸ ASF, *Esteri*, b. 1051, prot. 13, ins. 9.

⁸⁹ *Ivi*, b. 1052, prot. 14, ins. 7, lettera di Karcher a Fossombroni del 24 settembre 1815.

Quali furono le giustificazioni di una scelta che già pochi anni dopo, sarebbe stata considerata del tutto inconcepibile? In data 24 settembre 1815 Degli Alessandri, che tra l'altro aveva inviato queste stesse opere poco tempo prima, scriveva a Corsini:

Alcuni quadri di mole grandissima, opere di antichi Pittori della Scuola Fiorentina, che in verità non valevano la spesa del viaggio, che sarebbe stata grande per essere detti quadri dipinti sopra grosse tavole, e richiederebbero molto tempo per incassarli, si è creduto, col consenso del Cavalier Karcher, cosa prudente di rilasciarli, tanto più che con ciò abbiamo facilitato di poter di poter riavere quelli che appartengono a Palazzo Pitti⁹⁰.

Lo stesso Degli Alessandri precisava al ministro degli Esteri toscano, Vittorio Fossombroni, la propria linea di condotta:

Devo ora a mio discarico e del Signor Benvenuti avvisare l'Eccellenza Vostra che, degli ultimi Quadri tolti dalle Chiese di Firenze, di Pisa e da questa real Accademia delle Belle Arti, quello del Sodoma che esisteva nel Duomo di Pisa, perché insigne, sarà il solo che qui ritornerà.[...] Determinò Egli [Karcher] infatti opportunamente che si lasciassero questi quadri mediocri, in veduta che non erano in capi d'opera di quelli antichi nostri ritrovatori dell'Arte, di cui qui si posseggono in gran numero i più singolari esemplari⁹¹.

Fossombroni, già a conoscenza di certe trattative, aveva elogiato tale scelta scrivendo al Cavalier Karcher:

voi avete fatto molto bene, come pure i Signori Deputati, a non insistere per il recupero dei 29 quadri che resteranno al Museo, visto che, secondo l'opinione dei signori Alessandri e Benvenuti, questi oggetti non sono di grande pregio, e che il loro abbandono ha come scopo di preparare delle facilità alla più rapida restituzione di articoli più interessanti [...]⁹².

Poi, a sostegno del poco valore di questa perdita, si sottolineava che la città di Firenze possedeva certi autori a sufficienza. Come scriveva Benvenuti allo stesso ministro:

⁹⁰ *Ivi*, lettera di Degli Alessandri a Corsini, pubblicato in G. PAOLINI, *Simulacri spiranti*, cit., p. 122.

⁹¹ AGF, filza XXXX, n. 48, lettera di Degli Alessandri a Vittorio Fossombroni, 30 novembre 1815, riportato anche in F. BOYER, *Le retour a Florence en 1815 des ouvres d'art*, cit., pp. 122-123.

⁹² AGF, filza XXXX, n. 48, lettera di Vittorio Fossombroni, ministro degli Affari Esteri, al Cavalier Karcher, data 3 ottobre 1815.

io poi le posso assicurare che meno di 4 pezzi sono buoni, ma che sono autori di terza classe, e dei quali abbiamo molto in Firenze, tutto il resto son sì miseri che non meritava la pena della spesa e del trasporto⁹³.

Dominique Vivant Denon con questa scelta aveva dimostrato una preparazione ed una lungimiranza in campo artistico non indifferenti: l'entità della perdita della Toscana sarebbe stata evidente solo negli anni successivi. Giovanni Degli Alessandri e Pietro Benvenuti scrissero a Lavallée, Segretario Generale del Museo Del Louvre:

quando noi abbiamo ripreso gli oggetti d'arte rubati dalla Toscana, noi abbiamo, nelle nostre osservazioni, acconsentito a lasciare al Museo Reale 29 quadri e un bassorilievo, provenienti dalle chiese di Firenze e di Pisa e formanti una serie interessante dei Primi Maestri della Scuola Fiorentina [...]. Abbiamo dichiarato allo stesso tempo che gli ordini del Nostro Governo ci facevano in dovere di insistere sulla restituzione totale dei quadri e tavole di pietra dura portate via da Palazzo Pitti⁹⁴.

La scelta di fatto fu dettata da due necessità fondamentali: agire in fretta e recuperare le opere di Pitti, considerate i veri capolavori. L'atteggiamento moderato e poco insistente dei commissari toscani non passò affatto inosservato al Segretario Generale del Museo del Louvre. Questi, in una lettera indirizzata a Pradel, direttore della *Maison du Roi*, elogiava l'atteggiamento ben disposto dei toscani, che avevano acconsentito ad abbandonare al Museo ben 29 quadri di 'preraffaelliti', tra i quali tavole di Giotto, Cimabue, Ghirlandaio, Beato Angelico, Andrea del Castagno etc, sottolineando in una lettera inviata a Pradel che il valore complessivo di queste opere era di 300.000 franchi⁹⁵.

Lavallée si mosse in seguito per recuperare dai musei di Rouen, Bruxelles, Grenoble, Marsiglia e Digione le opere richieste dai commissari con l'ordine di farle spedire direttamente in Toscana. Karcher in seguito, stilò una lista degli oggetti recuperati, incassati e spediti da Parigi verso Firenze il 24 ottobre 1815, insieme all'elenco delle opere non restituite e rimaste in Francia⁹⁶. Queste sarebbero state recuperate nei giorni seguenti dallo stesso Karcher. Degli Alessandri e Benvenuti si misero in viaggio insieme alle prime opere in partenza.

Giunti a Firenze scrissero una relazione sulle vicende parigine e gli oggetti recuperati, informando il granduca Ferdinando III che il 24 ottobre era partita dalla Francia una carovana che trasportava ben 110 casse, colme dei quadri e delle statue restituite, oltre ai caratteri della Tipografia Medicea ed alle

⁹³ ASF, *Esteri*, b. 1052, prot.14, ins. 7, Lettera di Benvenuti a Fossombroni del 24 settembre 1815.

⁹⁴ Cfr. F. BOYER, *Le retour à Florence en 1815 des oeuvres...*, cit., p. 120.

⁹⁵ *Ivi*, p. 121.

⁹⁶ AGF, filza XXXX, n. 48, 24 ottobre 1815.

carte dell'Archivio delle Riformazioni di Siena. Le casse giunsero a Firenze il 26 dicembre 1815 accolte dal tripudio generale. I debiti controlli vennero eseguiti il giorno successivo presso l'Accademia delle Belle Arti dove si riunirono i ministri e gli esperti della suddetta accademia. Alcune opere risultarono piuttosto danneggiate, a volte a causa del lungo viaggio sostenuto o dell'imballaggio inadeguato, altre per restauri o 'ripuliture' un po' troppo accurate: tra questi, capolavori come la *Venere dei Medici* di Cleomene d'Apollodoro, *La partenza di Marte per la guerra* di Peter Paul Rubens, la *Madonna dal collo lungo* di Parmigianino e il *Sacrificio di Isacco* di Giovanni Bazzi detto il Sodoma.

A tre anni esatti dalla sua partenza, quest'ultimo quadro fu l'unico, fra quelli prelevati durante le soppressioni degli enti e delle congregazioni regolari, ad essere restituito alla Toscana. In seguito venne ricollocato nella tribuna del Duomo di Pisa, da cui era stato prelevato nel 1812.

La missione di Denon rappresentò a tutti gli effetti l'atto finale nella vicenda delle requisizioni di opere d'arte nelle terre dell'ex Granducato, sebbene egli avesse agito con un'insolita discrezione. Se, come già ricordato, si trattò di uno spostamento legale di opere da un dipartimento francese ad un altro⁹⁷, Denon era perfettamente a conoscenza che l'occasione di selezionare e sottrarre i dipinti in questione era più unica che rara. La coincidenza delle soppressioni dei conventi imponeva di 'cogliere l'attimo'.

In effetti, al di là delle ampie possibilità di esproprio che il mandato di Direttore del Louvre gli concedeva, Denon si accontentò di selezionare poche opere, anche se accuratamente scelte, piuttosto che operare un prelievo massiccio, specialmente nel deposito dell'Accademia di Belle Arti di Firenze. Le tappe obbligatorie di Pisa e di Firenze aprirono a Denon scenari ben diversi, a partire proprio dai due interlocutori responsabili del Camposanto pisano e dell'Accademia di Belle Arti, con i quali entrò in contatto durante il tour. Se Lasinio infatti cercò di favorire il lavoro di Denon e di entrare nelle sue 'grazie' anche per ottenere una protezione dai numerosi delatori pisani, Degli Alessandri si rivelò piuttosto ostile. Del resto, come Direttore degli Uffizi e Segretario dell'Accademia di Belle Arti, il rischio di perdite importanti era alto e quasi certo. Inoltre, dato l'esempio del suo predecessore, Puccini, tutt'altro che accondiscendente alle richieste francesi, Degli Alessandri non poté che seguirne l'insegnamento senza mostrarsi da meno.

È interessante ricordare, a conclusione di questo saggio, che alcuni anni prima era stato proprio Tommaso Puccini a prevedere con esattezza che il prossimo obiettivo dei francesi sarebbero state proprio le opere conservate nei conventi e nelle chiese, sebbene in quel momento egli non potesse neanche immaginare la futura annessione della Toscana all'Impero di Napoleone.

⁹⁷ ASF, *Affari esteri*, b. 1048, prot. 12 inserto 21.

Durante la sua missione palermitana⁹⁸, in una lettera all'amico marchese Federico Manfredini, il Puccini commentava l'ingresso a Firenze delle truppe francesi nell'ottobre del 1800 e il proclama del generale Dupont in cui si garantiva di rispettare le proprietà e i beni pubblici cittadini cittadini:

È arrivata una commissione per raccogliere i monumenti d'arte. Al risentimento dei toscani han risposto con l'annesso foglio, in cui si protestano di rispettare la Galleria, e gli stabilimenti pubblici. Ma in quella conseguono non esser rimasti che pochi avanzi, e dopo quella non conosco altri pubblici stabilimenti dell'arte. Dunque tremo per la porta di San Giovanni, per il Perseo, per il Centauro, per il San Giorgio di Donatello, per i quadri più insigni delle chiese, che non son pubblici stabilimenti.⁹⁹

Ma i tempi ancora non erano maturi per le requisizioni dalle chiese. L'occasione fortuita si sarebbe presentata anni dopo, con la stesura e l'applicazione del decreto Dauchy e con Dominique Vivant Denon, 'l'uomo giusto' capace di cogliere la «circonstance favorable»¹⁰⁰ della soppressione di enti e congregazioni regolari dell'ex Granducato.

⁹⁸ Tommaso Puccini tra il giugno e l'ottobre del 1800 aveva organizzato in collaborazione con la Reggenza Granducale, il viaggio per mare da Livorno a Palermo di settantacinque casse contenenti quanto di meglio esisteva nelle gallerie degli Uffizi e di Pitti. L'obiettivo era quello di preservarle dal nuovo arrivo delle truppe francesi e da nuove possibili requisizioni. Egli rientrò in Toscana nel febbraio del 1803, dopo aver perduto 'soltanto' la Venere dei Medici.

⁹⁹ Biblioteca del Museo Correr di Venezia, *Epistolario Moschini, Puccini*, Lettera di Tommaso Puccini a Federico Manfredini, Palermo, 14 gennaio 1801, riportata per intero in C. PASQUINELLI, *La Galleria in esilio*, cit. pp. 147-149.

¹⁰⁰ Cfr. AMN, registre *AA8, *Denon*, n. 2249, lettera del 6 gennaio 1812 al ministro dell'Interno, cit., <<http://www.napoleonica.org>>.