



images

Il Magazine delle Gallerie degli Uffizi

CRISTINA FARNETTI

LA GALERIE DE FLORENCE DI ALEXANDRE DUMAS,
OVVERO IL ROMANZO SULL'ARTE AGLI UFFIZI

Gli Uffizi
Corridoio Vasariano
Palazzo Pitti
Giardino di Boboli

9

novembre 2023



Antonio Costa (?),
La Tribuna degli Uffizi,
ca. 1830, già Milano, Galleria Roberta Etro.

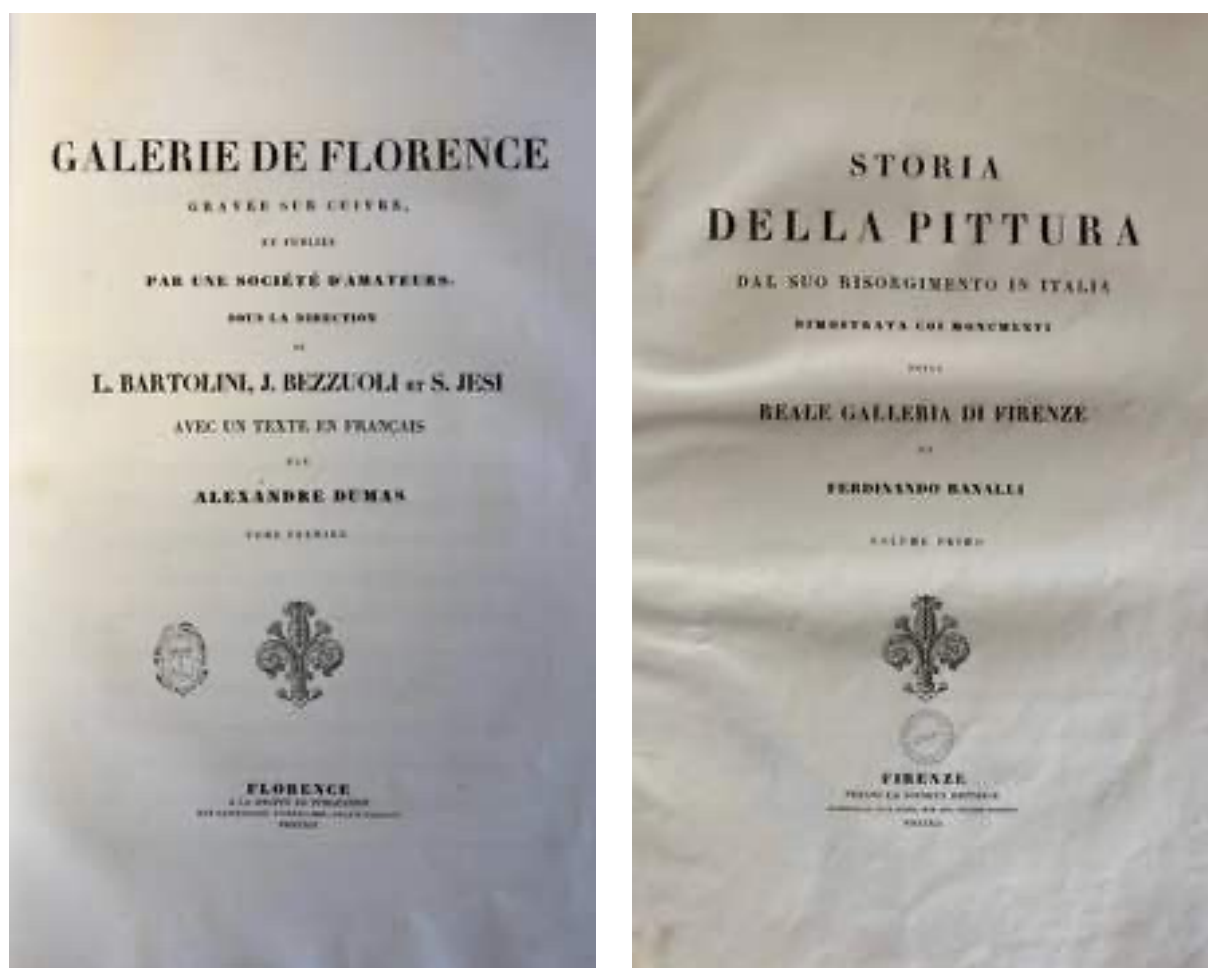
Cristina Farnetti

LA GALERIE DE FLORENCE DI ALEXANDRE DUMAS, OVVERO IL ROMANZO SULL'ARTE AGLI UFFIZI

La *Galerie de Florence*, un'imponente opera in-folio dalle complesse vicissitudini editoriali, composta da due volumi di testo e da oltre trecento incisioni corredate in gran parte di commento, venne stampata tra il 1841 e il 1851 dal tipografo Vincenzo Batelli e, quanto agli ultimi otto fascicoli editi a partire dal 1856, da Achille Paris per i tipi Le Monnier¹. Non si trattava certo di una novità editoriale. Tra gli anni ottanta del Settecento e l'avvio di questa pubblicazione, i testi dedicati alle collezioni medicee e lorenese, per la maggior parte in francese, si erano susseguiti numerosi. Ciò che l'avrebbe resa speciale, anzi unica rispetto alle precedenti compilazioni, fu un'opportunità che si profilò ben tre anni dopo la prima richiesta di concessione di riproduzione delle opere formulata nel 1837 al granduca Leopoldo II.

Fin dall'inizio la nuova pubblicazione era stata pensata in duplice versione, italiana e francese (figg. 1-2), ma solo nell'estate del 1840, con l'arrivo a Firenze di Alexandre Dumas, quest'ultima poté inaspettatamente giovare di una prosa straordinaria, una prosa che avrebbe trasformato il racconto storico, le biografie e i commenti in opera letteraria a sé stante. Dumas infuse la propria personalità a un progetto editoriale già definito, plasmandolo secondo il proprio talento; trasformò un incarico ben retribuito, peraltro tacitamente vincolato da nessi e rimandi a testi autorevoli sulle collezioni d'arte e sulla storia dell'arte riconosciuti ormai come modelli, in un atipico romanzo sull'arte, sapientemente articolato nella storia del casato dei Medici e dei Lorena, della pittura e dei pittori; una narrazione che, fatta astrazione dall'attendibilità o meno dei dati riportati, e anzi ancor più in virtù dell'esuberante inventiva che di continuo vi avrebbe preso il sopravvento, si sarebbe configurata essa stessa come opera d'arte. Stranamente, di un autore tra i più letti non solo in Francia ma nel mondo intero, buona parte di quel romanzo non venne più ristampato dopo il 1862, e attende ancora la fama dovuta.

Una parentesi di metodo. Quanto segue si limita al racconto della genesi e del farsi dell'opera, poco nota anche in ragione del numero esiguo di copie rintracciabili. Paola Barocchi ne aveva rilevato i tratti salienti nel suo contributo al convegno pisa-



1-2

Frontespizi del tomo I della versione francese e italiana della *Galerie de Florence*, Firenze, Batelli, 1841.

no del 1982 sugli Uffizi²; successivamente, tranne saltuari cenni, sono apparsi nella storiografia francese alcuni brevi contributi dovuti a Claude Schopp – che di Dumas è il più attento studioso contemporaneo – Laetitia Levantis, Émilie Passignat e pochi altri³. Manca tuttavia un lavoro che ne tratti in modo articolato. In particolare, non si è tenuto finora conto della documentazione presente nei fondi archivistici fiorentini, della cronologia interna delle tavole e delle diverse mani dei disegnatori e incisori, né del rapporto con la versione italiana di Ferdinando Ranalli, che ne costituì non solo il *pendant* linguistico, ma anche l'antagonista nei contenuti e nella visione storico-artistica. Su tutto ciò seguiranno alcune indicazioni, soprattutto documentarie, avendo bene a mente che un'analisi organica dell'opera necessiterebbe di uno spazio ben superiore a quello disponibile in questa sede, e rimandando ogni approfondimento a una prossima occasione. Mi limiterò pertanto ad alcuni richiami indispensabili, tenendo sullo sfondo il primo soggiorno di Dumas a Firenze nel 1835, i suoi rapporti con il *milieu* fiorentino nonché le sue precedenti incursioni di penna in campo artistico.

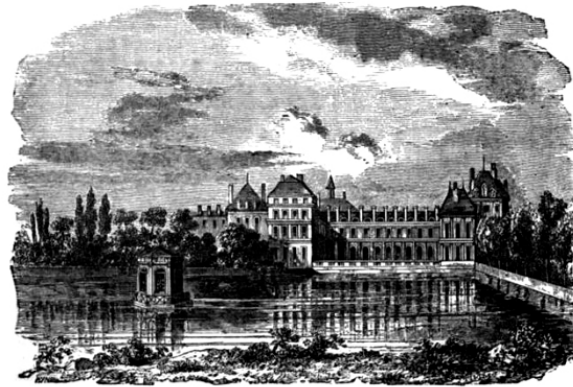
images

L'ARTISTE

REVUE DE PARIS

RÉDACTEUR EN CHEF : ARSÈNE HOUSSAYE

V^e SÉRIE. — TOME II.



PARIS

FERDINAND SARTORIUS, ÉDITEUR
QUAI MALAQUAIS, 17
M. DCCCXLIX

3

“L'Artiste. Revue de Paris”,
serie V, t. II, 1839.

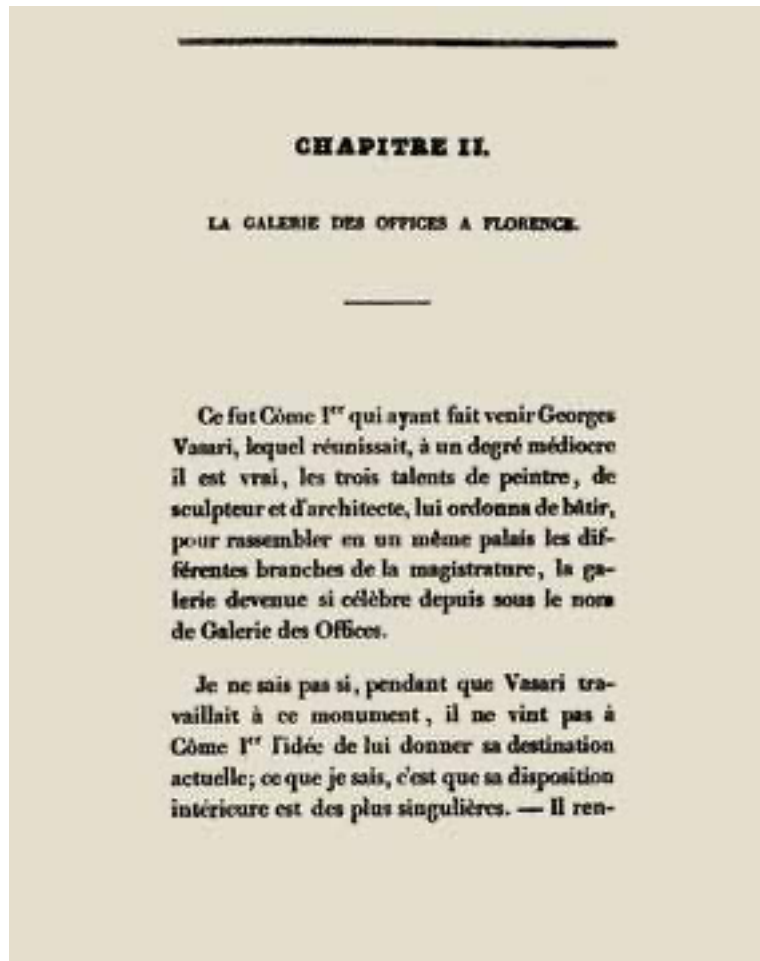
Partiamo da quest'ultimo punto. La firma di Dumas è presente nelle riviste d'arte (fig. 3) che proprio in quegli anni nascevano in Francia come controparte delle rubriche divulgative della stampa periodica, alle quali pure non mancava di contribuire. In entrambi i registri di scrittura, che si trattasse di esposizioni d'arte o affondi su singoli protagonisti, alla cronaca era solito intrecciare impressioni e giudizi personali. Si espresse in favore dei *Romantiques*, di cui scrisse alcuni profili biografici, e giunse a prendere posizioni nette. Come quando, in risposta alle critiche di François Buloz comparse nella “*Révue des deux mondes*”, si spese in favore di Claude Vernet, di Paul Delaroche e, con sentita e duratura ammirazione, di Delacroix, così come, al contrario, si esprimerà negativamente su Ingres nel pezzo che avrebbe scritto alla morte del pittore⁴.

Con tono diverso, prevalentemente diaristico, si mosse invece nella vasta produzione di ricordi di viaggio – *Impressions* e *Recits de voyages* – dove pure si sofferma spesso su monumenti e opere d'arte. Se ne ha un esempio in *Une année à Florence*, sorta

di reportage della tappa fiorentina di un più lungo viaggio compiuto nel 1835, scritto a Firenze nei primi mesi del 1840 – dunque all’inizio del suo secondo soggiorno – e pubblicato a Parigi da Dumont nel 1841⁵.

Su questo testo serpeggiò in città immediatamente viva curiosità, anzi inquietudine, nella Segreteria degli Affari Esteri, che nell’ottobre richiedeva all’Ispettore di Polizia di procurargli copia di un “opuscolo, che dicesi ridondare di maldicenza, e circolare per mani di molte persone in Firenze”⁶. Cosa non semplice, giacché quel titolo era andato a ruba, tanto che il libraio-editore Guglielmo Piatti, così come Giuseppe Molini e Giovanni Ricordi, ne attendevano da Parigi ulteriori copie non appena pronta la seconda edizione, a riprova dell’interesse suscitato in città. Quanto alle maldicenze temute, andranno probabilmente individuate nelle battute che Dumas riservava al carattere dei fiorentini, desiderosi di riposo – un “*sommeil fabuleux de la Belle au Bois dormant*”; o a quelle sulla mancanza di manifatture e negozi – tanto che quei pochi dove vestirsi elegantemente erano francesi, e tutto vi giungeva da Parigi; o ancora all’uso di prevedere per le giovani spose un *cavalier servant*, che finiva poi, col tacito benessere di tutti, per far da marito⁷. Fatto sta che le apprensioni si sciolsero nel nulla, e il testo circolò liberamente. Le osservazioni sui costumi locali e sui viaggiatori stranieri, le descrizioni di luoghi d’arte e festività vi si intrecciano con la storia dei Medici e dei Lorena, di cui molti passi coincidono con quanto andrà a stampa nel *précis d’histoire* loro riservato nella *Galerie de Florence*. Nel capitolo dedicato a Palazzo Vecchio faceva invece entrare in scena Giorgio Vasari nella sua triplice veste di storico delle *Vite*, pittore del duca a Palazzo Vecchio e infine architetto, autore sia del Corridoio – paragonato, grazie all’*auctoritas* omerica, a quello che univa il palazzo di Priamo a quello di Ettore – e della Galleria degli Uffizi, “*devenue aujourd’hui le tabernacle de l’art, et dont Florence publie à cette heure une magnifique illustration*”⁸. Soffermandosi su piazza della Signoria, la *place du Grand-Duc*, così concludeva: “*Voilà tout ce qu’on trouve sur cette magnifique place, sans compter la galerie des Offices qui y aboutit. Mais comme la galerie des Offices ne peut être parcourue en une heure, nous remîmes à un autre moment la visite que nous comptons de faire*”⁹.

Da scrittore di genio ma dall’occhio sempre attento alle vendite, il finale non poteva che lasciare in sospeso i lettori d’oltralpe e sottintendere un ‘continua nella prossima puntata’. Che sarà infatti *La Villa Palmieri*, dove racconterà del soggiorno tra il 1840 e il 1842¹⁰. Qui i passaggi dedicati alle Gallerie fiorentine sono numerosi, arricchiti da quinte storiche e aneddoti teatralizzati dal dialogo diretto, con particolare enfasi su quanto fatto dal cardinal Leopoldo e da suo fratello Ferdinando per le raccolte d’arte. Ne ricorda, ad esempio, le commissioni ai pittori contemporanei e il desiderio che si acquistassero ovunque, e ai prezzi richiesti, tutti i ritratti di pittori che fosse stato possibile reperire, ad arricchimento del nucleo preesistente¹¹. Non solo. Alla Galleria intitola un lungo capitolo¹² (fig. 4) in cui, oltre a notizie e commenti,



4

Alexandre Dumas, *La Villa Palmieri*,
vol. II, Paris, Dolin, 1843.

dichiara il proprio approccio narrativo, chiave di lettura utile per farci meglio intendere il registro scelto per la ‘sua’ *Galerie*, la cui redazione si avviava già nell’estate del 1840, poco dopo l’arrivo a Firenze. In questo capitolo Dumas mutua l’esordio da una precedente, diffusissima *Galerie de Florence*, un tascabile più volte ristampato, con ampliamenti e modifiche, a partire dal 1800¹³; ma si discosta rapidamente dall’impianto descrittivo che caratterizzava da decenni quel filone, dichiarando l’intento di scrivere non un catalogo o una guida delle venti sale la cui disposizione trovava peraltro “*de plus singulières*”, bensì una storia, *une histoire* intrecciata alla storia fiorentina. Sorvola dunque, come i curiosi, sugli sfortunati autori secondari che sembrano non trovarsi lì se non per essere insultati dall’indifferenza dei visitatori, e corre subito alla Tribuna. Su cui a lungo, invece, si sofferma, cesellando una dettagliata descrizione delle cinque statue tuttora in loco, un prezioso tassello complementare ai futuri testi della *Galerie*, che della scultura come vedremo, considererà soltanto i “moderni Toscani”. Anche qui non perde occasione per narrare o riportare aneddoti – l’incidente occorso

all'Apollino per cui egli stesso, come il Granduca, si era precipitato quella mattina in Galleria – per lanciare battute nei confronti degli autori delle tante interpretazioni susseguitesì nel tempo – come nel caso dell'Arrotino – o per sentenziare giudizi estetici, talvolta eccentrici: di fronte alla *Venere de' Medici* – dopo aver ricordato gli ormai canonici Thompson, Denon, Winckelmann e il proverbiale santo Catino genovese – prorompe con tocco dissacratorio dicendo che, per niente bella, assomigliava più a una ninfa sorpresa al bagno dai pastori, con posa degna di una coreografia di Corali o Mazillier¹⁴, dotata di una testa che tutto lasciava presagire fuor che scoperte degne di un Copernico o di un Franklin¹⁵.

Voltosi alla pittura, scorre le sale e si sofferma solo su alcune tele: la *Madonna con il Bambino e San Giovannino* di Raffaello, il *Tondo Doni* di Michelangelo – dove ritroviamo l'aneddoto sul prezzo, che pure compare nella biografia del Buonarroti inserita nella *Galerie* –, o ancora sulle due *Veneri* di Tiziano, “*deux des plus beaux Titien qu'il y ait au monde*”¹⁶; confronta, come esempi della scuola *spiritualiste* e *naturaliste*, la *Vergine con san Sebastiano e san Giovanni Battista* del Perugino e la *Baccante, satiro e amorini* di Annibale Carracci¹⁷; non risparmia formule a effetto, ma le ragiona poi in dettaglio¹⁸. E arriva infine alla collezione unica e peculiare degli Uffizi, la sua preferita, quella dei 350 ritratti di artisti, anzi dei “*portraits de maîtres faits par les maîtres eux-mêmes*”, davanti ai quali ci confida di aver trascorso molte ore nel tentativo di ripercorrere il tratto psicologico di quelle fisionomie in cui ritrovava il carattere, il sentimento, il genio dell'artista, fissato, raccontato in quell'istante dal pennello, così come Rousseau nelle *Confessioni* e Alfieri nelle *Memorie* avevano dipinto sé stessi con l'inchiostro¹⁹.

È una delle rare pagine in cui il calco da altri testi, il gusto letterario, la frase *tranchante*, l'invenzione aneddotica cede il passo all'esperienza personale, all'occhio interiore che ricerca un contatto con l'esperienza artistica altrui. E sembra di sentire l'emozione provata quando, dopo lungo osservare, ritrovava il filo che indissolubilmente legava per lui il volto di Leonardo alla *Cena*, quello di Raffaello alla *Madonna della Seggiola* e così via fino al Salvator Rosa del *Giuramento di Catilina*, che più si avvicina alle illustrazioni pittoresche in gran voga in quegli anni²⁰.

Dopo un volo d'uccello sulle restanti opere, e un affondo sulla *Niobe*, segnala le gemme, le medaglie e il museo etrusco, dubitando però che il visitatore potesse trarne gran svago, e nello stesso tempo, congedando la *Villa Palmieri*, rivelandoci la misura del suo²¹.

Queste pagine, che nel loro genere sono solo una piccola parte di quanto egli riportò negli anni dai suoi viaggi, si inquadrano nel ben noto filone dei cataloghi, descrizioni e guide di città e musei da cui si era via via formato un genere in cui le incisioni delle opere avevano guadagnato un ruolo sempre più rilevante in rapporto alla loro descrizione. Da esili volumetti pensati per accompagnare il visitatore, con descrizioni cursorie incordate da un numero corrispondente a quello del cartellino



5

La Venus de Médicis, incisione di Giovanni Paolo Lasinio, in *Galerie Impériale et Royale de Florence, ornée des planches de la Vénus de Médicis de celle de Canova et de l'Apollon*, 11^o édition, Florence, chez Albizzi, 1830.

dell'opera, l'inserimento di tavole incise sempre più numerose ne fecero pubblicazioni di formato maggiore, spesso prestigiosi in-folio il cui scopo non era più di sussidio alla visita, quanto invece di rilettura, di diffusione e di approfondimento delle principali collezioni d'arte europee a uso anche di chi non potesse recarvisi²². Strumenti di valorizzazione, diremmo oggi, se non addirittura visite virtuali.

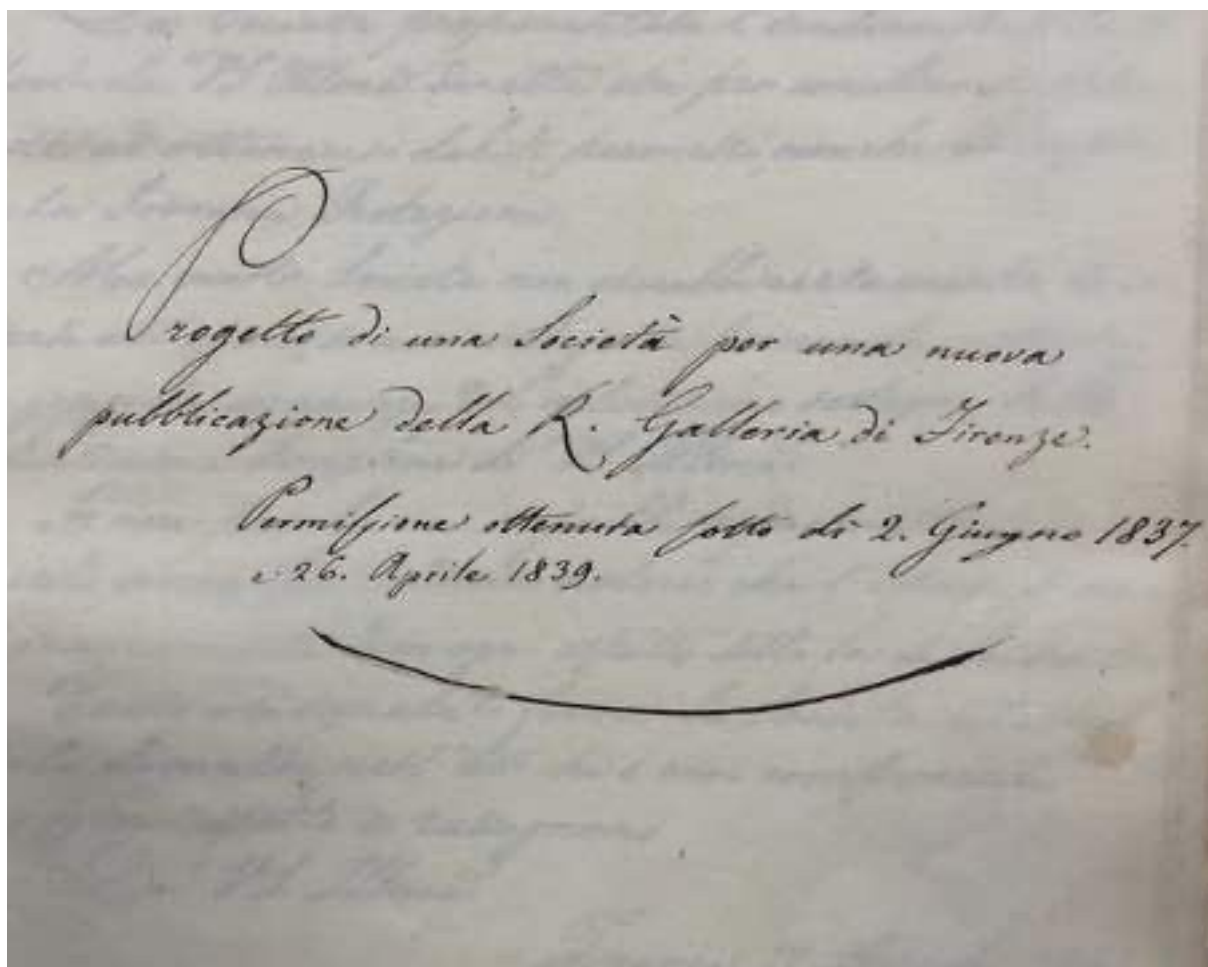
Quanto all'Italia, nel 1783 era apparsa la pionieristica *Description de la Galerie royale de Florence* di Francesco Zacchioli; tra il 1789 e il 1807, in quell'arco temporale in cui la Rivoluzione francese prima e la parabola napoleonica poi incidevano traumaticamente sulle collezioni d'arte europee e nello stesso tempo portavano al rinnovamento dell'assetto del museo parigino per eccellenza e dei principi che ne sottendevano la gestione e fruizione, escono proprio a Parigi i quattro tomi contenenti i *Tableaux, statues, bas-reliefs et camées de la Galerie de Florence et du palais Pitti*, dedicati a Pietro Leopoldo, con disegni di Jean-Baptiste Wicar e testi descrittivi di Antoine Mongez, la cui

qualità li rese per decenni imprescindibile punto di riferimento editoriale; ancora a fine secolo, i sei volumi dell’*“Almanacco pittorico”*, pubblicati tra il 1792 e il 1798, contengono, oltre alla descrizione del Perseo di Cellini “ed altro riguardante le Belle Arti [...] dodici ritratti di pittori della Real Galleria di Firenze, co’ loro rispettivi elogi”.

Il 1800 segna la pubblicazione a Basilea della *Galerie de Florence* cui si è prima fatto cenno. Si tratta di un volumetto agile il cui testo, con modifiche e integrazioni – tra cui quella caratterizzante e duratura dell’inserimento delle tavole riproducenti la *Venere de’ Medici*, la *Venere Italica* del Canova e l’*Apollino* – (fig. 5) sarà la base di riedizioni per almeno quarant’anni, passando per le tipografie di Guglielmo Piatti, Pasquale Albizzi, Gaspare Ricci, Giuseppe Landi e Giuseppe Molini, arricchendosi via via dei disegni di Vincenzo Gozzini incisi da Giovanni Paolo Lasinio, cui pure si devono le tavole della *Reale Galleria di Firenze*, di ben altra mole, su cui torneremo²³. Negli stessi anni, a Bologna, Francesco Rosaspina dava alla stampa, in dodici fascicoli, settantadue incisioni tratti dai dipinti della Pinacoteca, dove era confluito, grazie all’operato di Canova per parte vaticana nelle trattative conseguenti la Restaurazione, quanto precedentemente requisito nel corso delle campagne napoleoniche in Italia. Le incisioni verranno riunite in volume nel 1830, con commenti ai dipinti e cenni biografici dell’artista, in italiano e francese²⁴. Lo stesso accadeva a Brera, più di ogni altra incardinata alle direttive napoleoniche, di cui nel 1838 si pubblicava il catalogo²⁵. Intanto cresceva il numero delle guide della città di Firenze, anch’esse prevalentemente in francese. Si veda la *Guide de la ville de Florence* del Bulgarini del 1823 o quella edita dal Garinei nel 1838, che includeva “la description de la Galerie et du palais Pitti ornée de vues et statues”, corredata di quasi cinquanta tavole e di una pianta topografica²⁶. Un dovuto cenno ai diari di viaggio, dai Barri e Monconys²⁷ fino ai Grands Tours di fine Settecento, che nella sosta fiorentina dedicano uno spazio sempre più ampio agli Uffizi. Per la sua atipicità segnalo tra tutti il *Voyage en Italie et Sicilie* di Louis Simond, stampato a Parigi nel 1828, che dalla descrizione della *Venere de’ Medici* prende spunto per riflettere sul sentimento di nudità nella donna e sul suo ruolo nell’antichità e nel contemporaneo²⁸.

Una Société d’Amateurs - Il progetto

È sullo sfondo di questo panorama editoriale che nell’aprile del 1837 prende forma il progetto di una ‘nuova’ *Galerie de Florence*, un’iniziativa privata a opera di quattro personaggi dal profilo alquanto eterogeneo: Giuseppe Ambron, membro di un’influente famiglia ebraica di banchieri, Antonio Sferra, già allievo dell’Accademia di Belle Arti, Vincenzio Batelli, tipografo, e John Clark, un americano di cui nulla è stato possibile rintracciare. Nell’annunciare la loro intenzione di presentare supplica a Leopoldo II

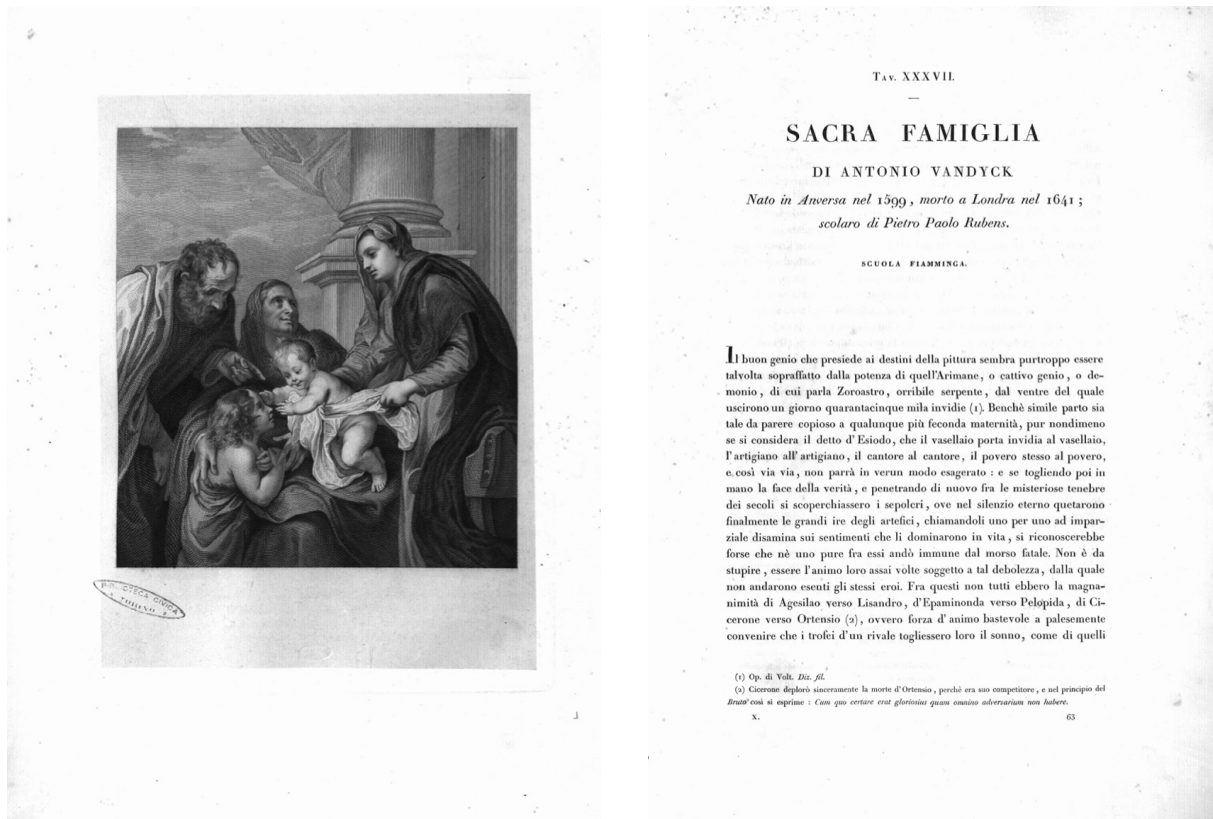


6

*Progetto di una Società per una nuova pubblicazione della R. Galleria di Firenze.
Permissione ottenuta sotto di 2. Giugno 1837 e 26 aprile 1839, ASGF, 1840, 2.*

per la concessione dei debiti permessi per una nuova serie di incisioni, chiedevano al direttore della Galleria, Antonio Ramirez da Montalvo, preventivo assenso e sostegno²⁹ (fig. 6). Diremmo oggi, qualcosa tra il patrocinio e una benevola mediazione istituzionale, sostenuta da eventuali quanto benvenute riletture e suggerimenti.

L'annunciata supplica ufficiale giunse pochi giorni dopo, il 7 maggio, circoscritta inizialmente ai soli dipinti conservati nella Tribuna del Buontalenti. I proponenti, che non avevano mancato di richiamare in apertura l'opera appena avviata da Luigi Bar-di su Palazzo Pitti e la Galleria Palatina, vi si definivano una "Società di Capitalisti bramosa di contribuire all'incremento del pubblico decoro, ed allo splendore che da siffatte illustrazioni ridonda"³⁰. Un'impresa privata dunque, non un'iniziativa proposta dalla Galleria medesima – come è stato anche recentemente suggerito³¹ – né, tanto meno, da Leopoldo. Peculiare anche per l'inedita intenzione di offrirne versione non solo in italiano e francese – cosa usuale – ma anche in inglese, allo scopo di diffonderla, grazie allo zelo di Clark, "nelle vaste Provincie degli Stati Uniti d'America"³².



7-8

Antoon Van Dyck, *Santa Famiglia e commento*, in *La Reale Galleria di Torino Illustrata da Roberto D'Azeglio* [...], vol. I, Torino, Chirio e Mina, 1836.

Il Granduca ne veniva dettagliatamente informato il 30 maggio seguente da un'articolata relazione di Montalvo, che nel farsi latore della richiesta dei quattro soci si soffermava, tra le pubblicazioni analoghe prese a confronto, sulla *Galleria di Firenze illustrata*, uscita a fascicoli tra il 1817 e il 1833 per i tipi di Giuseppe Molini junior³³. Nonostante la buona accoglienza dell'opera, ne reputava tuttavia la qualità tipografica meno lussuosa di quella dedicata alla Regia Galleria di Torino (oggi Galleria Sabauda) (figg. 7-8) per cura di Roberto d'Azeglio, che fin dalla sua istituzione ne era stato il direttore³⁴, e che sarà programmaticamente presa a modello della nuova impresa fiorentina³⁵. Considerazione anche maggiore andava riposta all'"altra più antica e magnifica eseguita a Parigi per cura del noto pittor francese Vicar", la cui accuratezza e successo imponevano una seria valutazione dei rischi e degli obiettivi da raggiungere. Montalvo suggeriva dunque al Granduca, nel caso reputasse di dare il proprio assenso "nella politica veduta di lasciar libero il corso all'industria", che l'impresa conservasse un carattere privato da cui non trasparisse la collaborazione della Direzione e di chi nella Galleria lavorava, e che in un primo tempo si limitasse alle opere custodite nella Tribuna, come d'altronde già i quattro soci avevano proposto. Riservava ampio spazio alla tutela e alla possibilità



9

Stabile di proprietà di Vincenzo Batelli [...] affittato ad una società tipografica sotto la ditta V. Batelli e Compagni, in Progetto di Vincenzo Batelli per la fondazione di una società libraria tipografica [...], Firenze, s.d.

di fruizione delle opere con richiamo esplicito alla normativa e alle buone pratiche di matrice napoleonica, già accolte nell'analogia, precedente concessione del 1811 al citato Molini³⁶, raccomandando di non rimuovere i dipinti dalle loro collocazioni e, nel caso di copia di opere che necessitassero di guardia a vista, di non destinarvi più di un disegnatore alla volta, per non impegnare l'intera guardiania allo scopo e di conseguenza sottrarre ai restanti visitatori la possibilità di accesso.

Il 2 giugno giungeva la concessione che recepiva tutti i suggerimenti di Montalvo e l'esplicito riferimento alla pubblicazione del D'Azeglio come modello editoriale. Nell'aprile 1839, neanche due anni dopo, informando la Segreteria di Stato che i disegni delle opere conservate nella Tribuna, ricavati "con fedeltà e perfezione [...] da abili artisti per farli incidere da intagliatori egualmente valenti", erano stati ormai eseguiti, si formulava la richiesta di ampliare la concessione alla riproduzione dell'intera quadreria, concessa anch'essa a stretto giro, il 26 seguente. Nel ringraziare, Sferra – ora direttore delegato della Società editrice –, Batelli e Ambron (va registrato che Clark non figura più) rivolgevano a Montalvo preghiera di immutato sostegno, rinnovando opportunamente ossequiosa considerazione per la sua informale direzione³⁷.

Il quadro che ne emerge è dunque quello di un'impresa per un verso privata e autofinanziata – essenziali, le quote dei sottoscrittori – dall'altro incardinata a doppio filo alle istituzioni, sia per l'indispensabile avallo granducale quanto per l'ineludibile coordinamento ombra assegnato d'ufficio al Direttore degli Uffizi, allora ancora denominati “Galleria delle Statue”.

Della stampa, come già detto, era stato incaricato il tipografo Batelli (fig. 9), per il quale la *Galerie* non era il primo impegno volto a magnificare la Fabbrica degli Uffizi. Già nel novembre 1834 aveva depositato un suo progetto “per le statue da collocarsi nelle nicchie del Fabbricato degli Uffizi”, mosso in primo luogo dal desiderio di procurare occasione ai giovani e allievi dell'Accademia di Belle Arti (il cui presidente era allora Montalvo) di mostrare il proprio talento, che avrebbe altrimenti trovato difficilmente spazio per esprimersi. A tal fine, proponeva una sottoscrizione di un fiorino al mese, per un massimo di trenta quote, per raccogliere i fondi necessari a commissionare per le nicchie dei pilastri del loggiato vasariano le statue mai realizzate, che avrebbero raffigurato altrettanti toscani distintisi per azioni virtuose, o nelle scienze, lettere e arti. Articolato in quattordici punti, il progetto definiva con precisione le modalità di adesione, l'assegnazione dei soggetti per estrazione, nonché i compensi degli artisti, e venne accolto molto positivamente dalle Regie Fabbriche (con il suggerimento di insediare una commissione che ne seguisse i lavori) e dalla Segreteria delle Regie Finanze (da cui Pratesi applaudiva “col core e con la mente a questo nobile divisamento”)³⁸. L'entusiasmo e l'impegno che Batelli profuse per la realizzazione delle statue vennero ampiamente riconosciuti. Se ne trova ampio riscontro anche nelle parole di Giovanni Benericetti Talenti che ripercorrono la storia della loro realizzazione nell'opuscolo pubblicato in occasione del completamento e inaugurazione, nel 1856³⁹.

La Società editrice si era nel frattempo strutturata solidamente in una Commissione artistica, composta da Lorenzo Bartolini, Giuseppe Bezzuoli e Samuele Jesi – cui si aggiunse all'inizio del 1845 Carlo Markò⁴⁰ – un Consiglio di amministrazione, una Commissione artistica e una Commissione di sorveglianza, organi in cui figurano nomi di spicco della nobiltà, dell'aristocrazia e dei circoli intellettuali fiorentini, primo tra tutti il Gabinetto Vieusseux⁴¹.

A firma di Sfera, giungeva nell'aprile del 1842 un'ulteriore supplica al Granduca. Si chiedeva questa volta la concessione alla riproduzione della “Scultura Toscana moderna che adorna la Galleria medesima e che non mai pubblicata potrebbe altamente crescere lustro, e decoro all'impresa”⁴². Il lavoro previsto avrebbe avuto a garanzia di buona riuscita la presenza, tra i commissari artistici, di Lorenzo Bartolini (fig. 10), scultore di fama e prestigio internazionale⁴³. La rinnovata attenzione alla produzione toscana, dopo il ruolo conferito all'Etruria agli arbori delle primissime prove dell'arte pittorica⁴⁴, cade ora sulle opere scultoree del primo Trecento e sull'op-



10

Pasquale Romanelli, *Busto ritratto di Lorenzo Bartolini*,
Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna.

portunità di diffonderne la conoscenza. E lo fa riprendendo il topos che riconosceva la scultura, ancor prima che la pittura o l'architettura, all'origine della rinascita delle arti⁴⁵. Concessa anche quest'ultima con rescritto granducale del 29 aprile, il programma editoriale sarebbe rimasto invariato.



11

Masaccio, da un disegno di Luigi Calamatta, inciso da Luigi Calamatta, dalla serie dei Ritratti della *Galerie de Florence*, 1843.

Le due Gallerie - La struttura

Dell'edizione in inglese non si fece più cenno. La duplice redazione in italiano e francese fu invece mantenuta, ma viaggiò su binari autonomi, affidata la prima a Ferdinando Ranalli e la seconda ad Alexandre Dumas. Impaginate in modo identico con pari veste grafica resa da caratteri fusi *ad hoc*, cadenzate dall'uscita in fascicoli mensili, esse si discostano però, e in modo radicale, quanto ai testi, che i due autori avevano avuto agio di organizzare in piena libertà anche nella stesura dei commenti alle incisioni, che erano per contro condivise. A ciascuna corrispondeva un distinto prospetto, che informava i sottoscrittori del piano dell'opera corrispondente alla lingua per la quale aderivano⁴⁶.

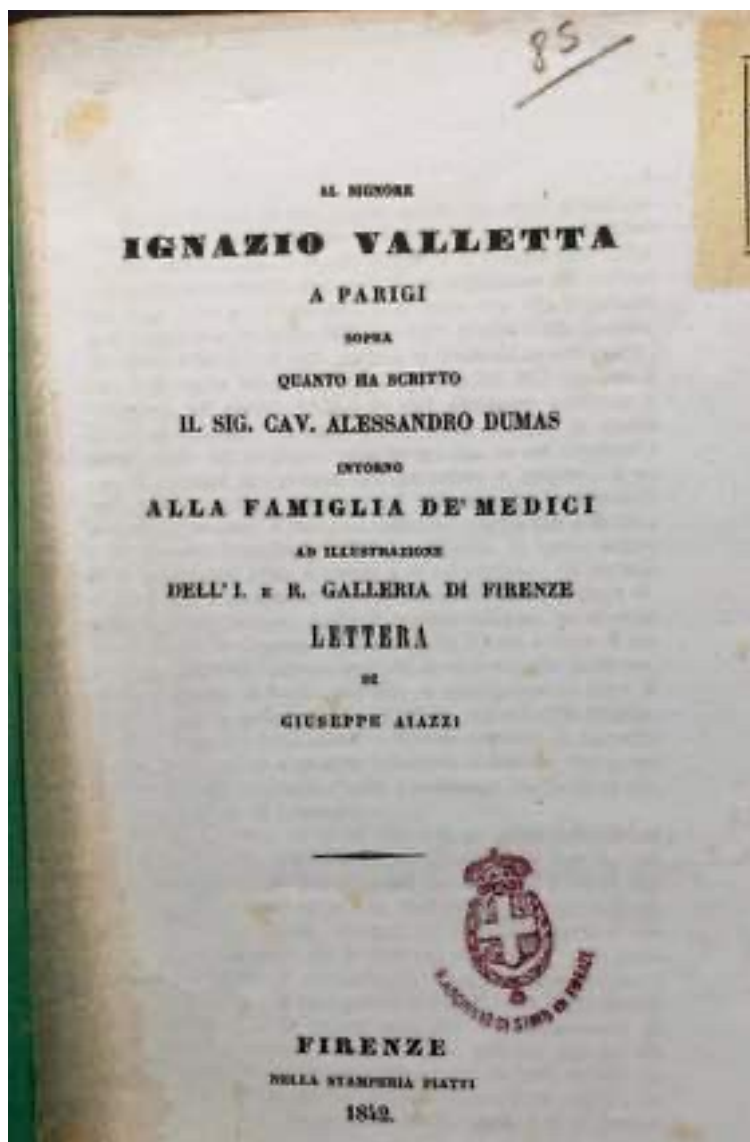


12

Giuseppe Bezzuoli, *Autoritratto*, 1839,
Firenze, Gli Uffizi.

Da una parte, la *Galerie* di Dumas, che prevedeva sei volumi complessivi contenenti una prefazione storica dedicata ai Medici, una storia della pittura, una storia dei pittori – ovvero una serie di biografie di coloro, da Masaccio a Bezzuoli, i cui ritratti si trovassero agli Uffizi (figg. 11-12) –, la serie delle incisioni commentate delle opere selezionate e quella dei ritratti dei pittori. Ne sarebbe risultata, riprendendo un passo in cui Dumas ne dava notizia al suo amico Auguste Maquet, non solo la storia artistica e aneddotica di singole personalità quanto quella di otto secoli di pittura in Italia⁴⁷.

Dall'altra, l'*Imperiale e Reale Galleria di Firenze* di Ranalli, che, priva di introduzione storica, proponeva invece una *Storia della pittura dal suo risorgimento in Italia di-*



13

G. Aiazzi, *Al Signore Ignazio Valletta a Parigi, sopra quanto ha scritto il sign. cav. Alessandro Dumas intorno alla famiglia de' Medici, [...]*, [1842].

mostrata coi monumenti della Reale Galleria di Firenze in cinque sezioni, la raccolta delle incisioni commentate, i ritratti e un volume contenente un *Ragionamento storico sulla scultura italiana*, anch'esso completato da alcune tavole⁴⁸. Del disallineamento si avvertì ben presto la portata, tanto che il segretario di Stato Francesco Cempini ritenne di chiedere a Montalvo di “estendere le sue Ispezioni anche alla parte Francese dell’Opera stessa, scritta dal Dumas, che per quanto apparisce dalle prime bozze presentate alla Censura, non è già una testuale versione del Lavoro del Ranalli, ma bensì una Illustrazione modellata su confini più ampi⁴⁹.

Anche i tempi di pubblicazione, per quanto intrecciati, ebbero sfasature, e i due autori, ben lungi dal collaborare, non mancarono di suscitare commenti, talvolta velenosi.

Ferdinando Ranalli era stato chiamato in causa fin dagli esordi. Giunto a Firenze nel 1837⁵⁰, aveva trovato impiego come direttore letterario nella tipografia di Batelli⁵¹, per conto del quale si trovò a dover imbastire un comitato per la pubblicazione della nuova impresa tipografica appena concepita, per l'appunto la *Galleria di Firenze*. Ce ne riferisce un resoconto stringato ma efficace della vicenda, tratto dalle memorie del Ranalli medesimo come riportate da Ernesto Masi, nell'affettuoso volumetto che gli dedicò a fine secolo⁵². Ranalli si adoperò con zelo sia alla redazione che alla diffusione dell'opera, scrivendone e inviando il manifesto – in circolazione già dal giugno del 1840 – a conoscenze sparse in Italia e oltralpe⁵³. Ma si lagnava delle stravaganze di Batelli e, soprattutto, dell'inadeguatezza di Dumas, sul quale, fin dall'inizio, emerse da più parti un giudizio marcatamente negativo. Gli si riconosceva, sì, “un’incantevole facondia e una magia che abbaglia i lettori” ma gli si rimproverava nel contempo il continuo “trascorrere in errori”⁵⁴. Ranalli, che ne disprezzava la spregiudicatezza (“per quattrini avrebbe scritto anche sopra il dogma della Concezione”) gli imputava di “romanzare” la storia dei Medici che andava scrivendo a Firenze e di avere solo una superficiale conoscenza di cose d’arte, non avendo visitato le Gallerie di Firenze se non per “passeggiare, come fanno tutti i forestieri”⁵⁵. Fino ad accusarlo di plagio a proposito dei commenti alle tavole, che il collega francese avrebbe in molti casi redatto rielaborando testi suoi. Senza poi contare il fatto che il compenso riservato al chiacchierato romanziere, piombato inaspettatamente a sparigliare le pacate compilazioni di un “purista” erudito, ammontava a ben tre volte il suo⁵⁶.

Ranalli e i suoi sodali erano in buona compagnia. Val la pena ricordare la lettera di Giuseppe Aiazzi, indirizzata a Parigi al sig. Ignazio Valletta e data alle stampe nel 1842 (fig. 13), nella quale criticava puntigliosamente una lunga serie di errori contenuti a suo giudizio nell'*Histoire des Médicis*, che leggeva nei primi fascicoli della *Galerie*⁵⁷. In apertura ricordava anche l'uscita di *Un an à Florence*⁵⁸, su cui riversava parole sarcastiche, tacciandolo di “fantasie strampalate” prodotte (come il *Lorenzino de' Medici*, andato in scena a Parigi di recente) dal “fertile ingegno del famoso storico-romanzier-poeta [...] merce straniera per la penna di scrittori a compito, che stampano viaggi in paesi che hanno malamente percorso appena con l'occhio sulle mappe”⁵⁹.

Tanta veemenza, seppur comprensibile a fronte di un'analisi erudita di molte delle pagine di Dumas prese in considerazione e della mancanza di un ossequioso taglio accademico con cui la patria storia veniva esposta, racconta anche, in sordina, lo scompiglio destabilizzante provocato dall'arrivo, tanto improvviso quanto ingombrante, del romanziere fattosi storico, anzi storico dell'arte.



14

Paul Nadar, ritratto di Alexandre Dumas, Atelier Nadar,
Album de référence de l'Atelier Nadar, vol. 51, Bibliothèque nationale de France,
Département des Estampes et de la photographie, NA-238.

Il romanzo dell'arte

Per assistere all'entrata in scena di Dumas a Firenze (fig. 14) e del suo farsi protagonista delle pagine della *Galerie* è però necessario fare un passo indietro.

Alla fine degli anni trenta la situazione economica, a Parigi, si era fatta per lui particolarmente critica. L'inarrestabile ed eterogeneo flusso della produzione letteraria che costantemente lo contraddistingue, disseminata in riviste, volumi o destinata alle scene, si spiega anche con la necessità continua di sanare i debiti dovuti allo stile di vita lussuoso e alla gestione poco attenta degli affari. Per arginare le difficoltà si era da ultimo appoggiato a Jacques Domange, giunto da poco a Parigi in cerca di fortuna, con cui era entrato in contatto tramite Ida Ferrier (nata Marguerite-Joséphine Ferrand), un'attrice cui da anni era legato. Domange era un uomo scaltro, capace, e in breve tempo aveva saputo costruirsi una situazione economicamente solida. Avrà un ruolo importante per Dumas, lo coprirà finanziariamente e agirà da controparte nel contratto economico sotteso al matrimonio con Ida, celebrato nel febbraio del 1840 al culmine dell'emergenza economica. L'accordo lo sancirà proprietario dei diritti d'autore di Dumas – che di recente si era insediato anche alla direzione del Théâtre-Français – a fronte del ripristino di un qualche temporaneo benessere per la coppia⁶⁰. Ma i debiti accumulati erano tali da necessitare un'azione drastica: nel giro di poche settimane Dumas decise per una sorta di esilio temporaneo. Scelse Firenze, “l'Eldorado de la liberté individuelle”⁶¹, dove la coppia giungerà il 7 giugno 1840, lasciando a Domange la procura degli affari in Francia, e al Théâtre-Français un impegno per i testi di prossima consegna. Tra i quali, quello sui Guelfi e Ghibellini venne addotto dalla stampa a motivo della partenza⁶².

Giunti in città i coniugi si installano in un primo tempo nel lussuoso Palazzo Larderel a Porta alla Croce (oggi piazza Beccaria), a nulla rinunciando nel tenore di vita nonostante i debiti lasciati alle spalle⁶³. Nella corrispondenza si trovano tracce delle frequentazioni ben presto avviate, delle serate nei salotti *à la page*, alla Filarmonica – dove Dumas ebbe modo di ascoltare Giuseppe Poniowski, compositore e cantante, nonché futuro membro della Commissione di sorveglianza della Società editrice – e alla Pergola. E già in agosto, in una lettera all'amico e collaboratore Auguste Maquet, compariva il primo cenno all'incarico relativo alla “*Galerie des Offices*”, che è utile trascrivere per intero:

La Ville de Florence ayant décidé qu'elle ferait une publication de sa magnifique Galerie des Offices, la plus belle de toute l'Italie [...] et qu'il serait fait deux textes, l'un italien, l'autre français, s'est adressée à votre serviteur pour le texte français et lui a offert soixante-dix milles francs qu'il s'est bien gardé de refuser, cependant, il n'a pas accepté qu'à la



15

Scuola Francese, *Ritratto di Ferdinando Luigi di Borbone, duca d'Orléans* (al centro, in piedi), 1830 c., Parigi, Petit Palais Musée des Beaux Arts.

condition qu'il serait libre de dédier l'ouvrage à Mr. le Duc d'Orléans [...]. L'ouvrage se composera de 350 portraits de peintres qui ont envoyé leurs portraits à la Galerie, depuis Cimabue jusqu'à M. Ingres. L'histoire biographique et anecdotique de ces peintres sera en même temps l'histoire de la peinture pendant 8 siècles [...]. Ces tableaux seront gravés à la fois et selon leur caractère par les meilleurs graveurs modernes et les dessins sur lesquels ils doivent être gravés envoyés à la fois en Allemagne, en France, en Angleterre et dans toutes les autres parties de l'Italie⁶⁴.

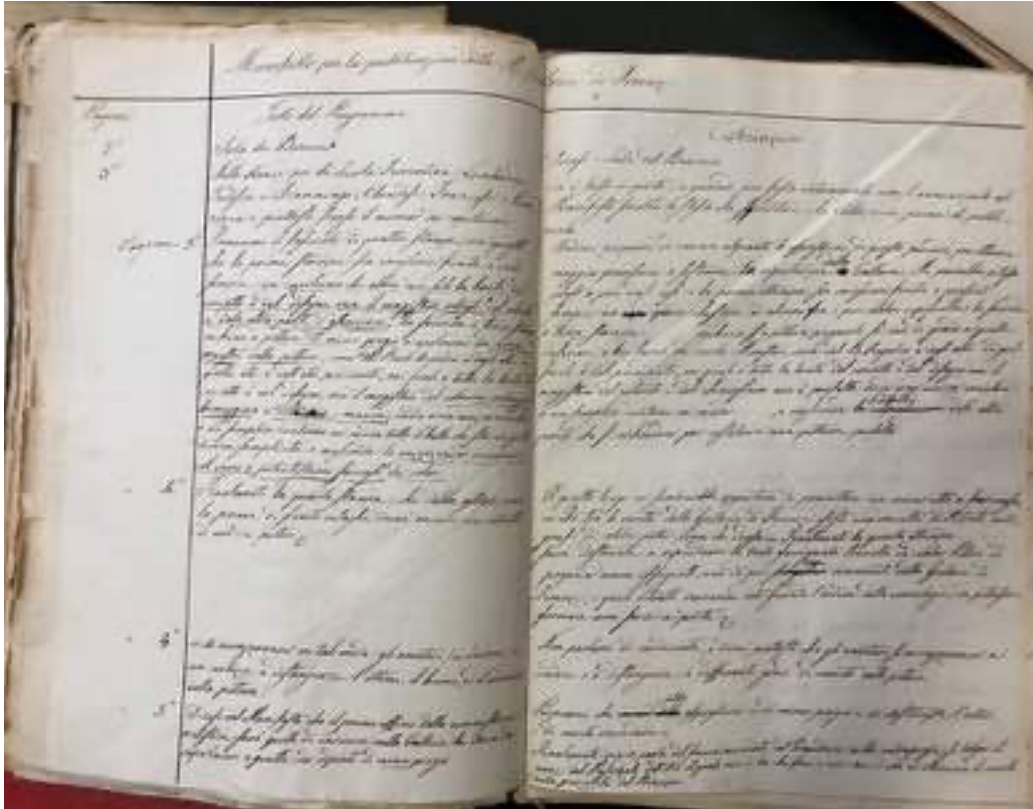
Dumas, come altrimenti non avrebbe potuto essere, accettò, e non da ultimo, è lecito pensare, per la considerevole offerta economica. Poneva tuttavia una condizione, ovvero la facoltà di dedicare l'opera al Duca d'Orléans (fig. 15), così che essa rimanesse “*entièrement français*”. E motivava la sua scelta non tanto perché trattavasi di un principe reale, ma in quanto lo considerava “*le plus artiste des princes royaux*”⁶⁵.

Un'opera imponente, sulla quale Dumas invitava Maquet a fare battage di stampa. E a stretto giro suggeriva all'amico Amaury Duval di recarsi a Firenze e proporsi come disegnatore, prefigurandogli un guadagno di cinque-seimila franchi in un anno⁶⁶.

Tuttavia, il quadro fornito a Maquet era ancora impreciso e risentiva, probabilmente, dell'iniziale incertezza – o degli iniziali fraintendimenti – riguardanti il piano dell'opera, divulgato di lì a poco. La voce circolò velocemente. Il 16 agosto il direttore del “*Magasin pittoresque*”, Édouard Charton, all'indomani di un fugace incontro con lo scrittore, si esprimeva con sarcasmo quanto all'impegno che vi avrebbe profuso: “*Il cherche un petit jeune homme qui lui exhume des chroniques sur les peintres: il arrangerà les chroniques les plus absurdes de préférence, en romans, et voilà!*”. Tra le righe, Charton testimonia suo malgrado della fascinazione di cui il nome di Dumas era capace, lasciando trasparire anche qui la curiosità e il magnetismo che il suo arrivo aveva destato⁶⁷. Il “*petit jeune homme*” sarà Hector de Garriod, all'epoca neanche trentenne, che ritroveremo una quindicina di anni dopo quale principale artefice della ripresa della pubblicazione dei fascicoli, destinata a rallentare e poi arenarsi a causa delle turbolenze politiche verificatesi nel 1848 e di quanto ne derivò⁶⁸.

Si è fatto cenno ai due distinti prospetti dell'opera. Ebbene, già nel settembre 1840, composto verosimilmente dallo stesso Dumas, circolava un *Manifesto* pubblicitario in francese, recante l'invito alla sottoscrizione all'opera⁶⁹. Di contro, l'archivio storico degli Uffizi conserva un inserto manoscritto, dal titolo *Manifesto per la pubblicazione della R. Galleria di Firenze*, che potrebbe esserne il corrispettivo italiano inviato in bozza alla Direzione per l'opportuna approvazione. Vi si trovano infatti, a fronte, osservazioni e correzioni⁷⁰.

Esiste inoltre uno stringato *Plan de l'ouvrage* riportato nelle veline di frontespizio di ogni fascicolo, che annuncia 150 uscite a cadenza mensile, ciascuna costituita da dieci/dodici pagine di testo e quattro incisioni *d'après*, di cui due “*entièrement terminées*”, una “à la mezza-macchia, *c'est-à-dire, à l'eau-forte avancée, ou gravure grise*”, e l'altra “*au trait*”, intendendo rendere con le incisioni finite la maniera dei pittori “à effet”, e con le altre due tecniche “*le sentiment des peintres puristes*”. Con l'ulteriore avvertenza che, non essendovene a sufficienza a mezza-macchia e a tratto per completare tutti i fascicoli, vi sarebbero state sostituite all'occorrenza dai ritratti di pittori, tutti “*finiti*”. In sintesi, si prefiguravano 450 incisioni, che in realtà si ridussero a meno poiché i fascicoli stampati furono in totale novantotto.



16

Manifesto per la pubblicazione della R. Galleria di Firenze, ASGF, 1840, 2.

La bozza manoscritta del manifesto in italiano (fig. 16) conservato agli Uffizi le descriveva grosso modo negli stessi termini⁷¹. Riguardo alla quarta stampa, quella recante il ritratto di un pittore, proponeva però l'aggiunta al testo di un paragrafo, che ci restituisce un'inedita testimonianza sul prestigio che alla collezione si conferiva:

mi sembrerebbe opportuno di premettere un cenno atto a far conoscere che tra le rarità della Galleria di Firenze esiste una raccolta di Ritratti autografi di celebri pittori, come chi dicesse = Finalmente la quarta stampa ... sarà destinata a riprodurre la tanto famigerata Raccolta de' celebri Pittori di propria mano effigiati, uno de' più rari ornamenti della Galleria di Firenze, i quali ritratti verranno dati secondo l'ordine della cronologia, da potersene formare una serie a parte⁷².

Per ciascuna delle incisioni, salvo poche eccezioni, esistono i commenti in entrambe le lingue, spesso rilegati in coppia dopo il dipinto (o la scultura) cui si riferiscono. Vennero pubblicate non secondo l'ordine numerico che le incorderà, a caratteri ro-



17

Alessandro Bonvicini detto il Moretto,
Ritratto d'ignoto, da un disegno di L. Ciardi,
inciso da David Testi, in *Galerie de Florence*,
1859 (data dal fasc. 95).



18

Tiziano, *Ludovico Beccadelli*,
da un disegno di Girolamo Tubino,
inciso da Antonio Perfetti,
in *Galerie de Florence*, 1841 (data dal fasc. 7).

mani, nei volumi finiti, ma, verosimilmente, a mano a mano che i rami venivano consegnati. Per la loro datazione si rivela prezioso l'esemplare della *Galerie* conservato a Bruxelles presso i Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique⁷³, perché conserva le copertine in velina azzurra di ciascuno dei novantotto fascicoli, recanti la data e l'elenco dettagliato delle quattro incisioni presenti⁷⁴. Ciò permette di ricostruirne la sequenza cronologica interna e spiega, nei volumi della *Galerie* contenenti le tavole – a volte tre, altre quattro – l'assenza di frontespizio, l'impossibilità di datarli univocamente (potendo coesistere all'interno di ciascuno tavole stampate a distanza anche di dieci anni se non più), gli avvicendamenti delle mani e le apparentemente incongrue oscillazioni nelle misure della riquadratura. Come esempio dei continui salti interni, si prendano il *Portrait d'homme, tableau sur bois, par Alexandre Bonvicino, dit le Moretto de Brescia* e il *Portrait de Monseigneur Louis Beccadelli, tableau sur toile, par Titien Vecelli* (figg. 17-18, accostate). Il primo, con numero di corda LXXII, risulta compreso nel fasc. 95, stampato nel 1859 su disegno di L. Ciardi e incisione di David Testi; il secondo, a distanza di poche pagine, al numero LXXIX, risale al fasc. 7 pubblicato nel 1841 – ben diciotto anni prima – su disegno di Girolamo Tubino e incisione di Antonio Perfetti.



19

Francesco Francia, *Ritratto di Evangelista Scappi*, da un disegno di Angiolo Tricca, inciso da Luigi Sivalli nello Studio Toschi, in *Galerie de Florence*, 1845 (data dal fasc. 49).

A esergo dei volumi di tavole avrebbe ben figurato un passaggio tratto dalla rivisitazione della *querelle* sulla scultura e pittura che Dumas inserisce nella vita di Tiziano, dove assegna a Giorgione la battuta sul compito che le incisioni hanno di eternare i dipinti, dotandoli di quella riproducibilità che la stampa aveva dato alla letteratura e alla musica e di quella resistenza al tempo che la scultura possiede intrinsecamente dall'esser fatta di marmo e bronzo⁷⁵. Parole che pienamente colgono – e sembrerebbe con implicita adesione di chi letterariamente le fingeva – il senso delle tante raccolte di stampe di traduzione comparse in quegli anni. All'impresa di Bartolini, Bezzuoli e Jesi collaborarono decine di disegnatori e incisori, con alcuni dei quali non mancarono occasionali attriti, tanto che in alcuni casi si giunse alla decisione di supplire ai sottoscrittori una seconda versione delle stampe tardivamente ritenute indegne dell'opera dalla Commissione Artistica.

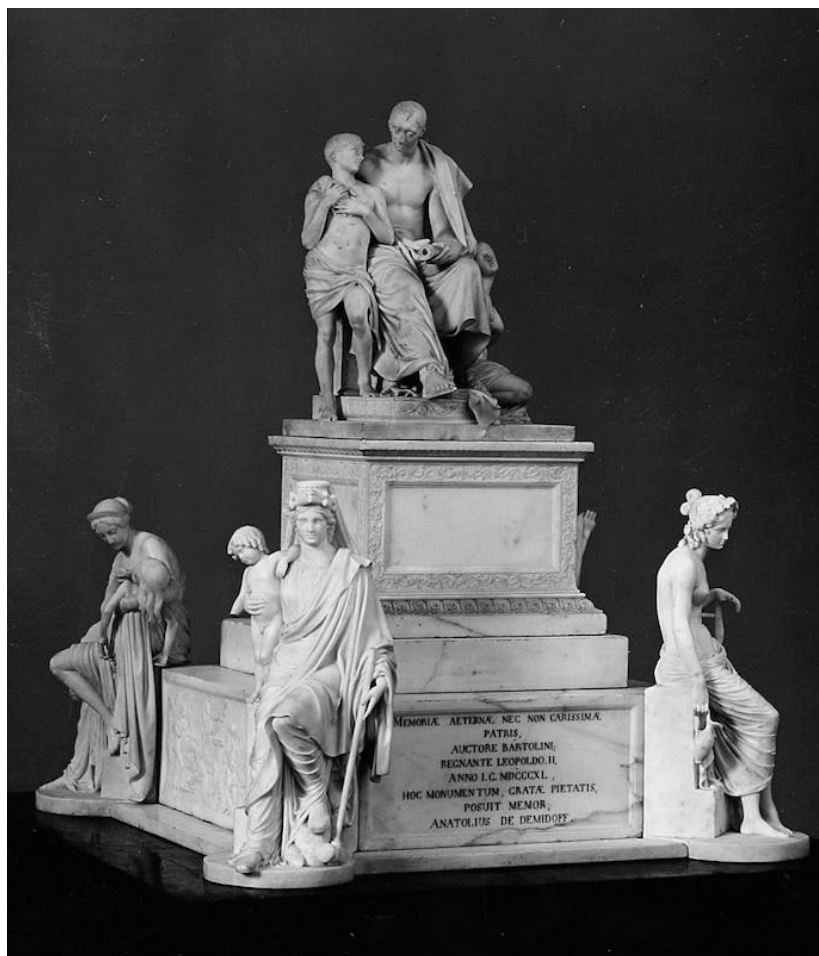
Nel carteggio di Bartolini si ha traccia, ad esempio, degli “strani modi” di Angiolo Tricca e del pessimo giudizio sui suoi ultimi disegni, al punto da sospenderne l'incarico all'inizio del 1844. Si era poi riscattato con un disegno tratto da Rubens, risultato invece ben riuscito, che attendeva per la pubblicazione l'avallo di Luigi Ca-

lamatta, atteso a Firenze nel maggio seguente⁷⁶. Qualche mese dopo, nel dicembre, avuta notizia di ulteriori critiche espresse in casa Demidoff sulla qualità di alcune tavole, Sferra considerava l'ipotesi di sostituirlle, e anzi attendeva una nuova versione di un quadro di Francesco Francia⁷⁷. Si tratta del ritratto di Evangelista Scappi (fig. 19), già inserito nel fasc. 14, che verrà riproposto nel fasc. 49 disegnato da Tricca e inciso da Antonio Dalcò⁷⁸.

La dedica

A fronte di un contenuto così fortemente legato alla città di Firenze, all'edificio vasariano, al casato regnante e alla sua collezione d'arte, può sorprendere che la *Galerie de Florence* sia offerta all'imperatore di Russia Nicola I. La dedica ebbe in effetti una gestazione travagliata, né quella allo Zar fu la prima opzione. Si è già accennato al fatto che Dumas, in prima battuta, avesse posto come condizione per accettare l'incarico la libertà di scegliere il dedicatario, che per lui non avrebbe potuto essere che Ferdinando Filippo di Borbone, duca d'Orléans⁷⁹. Ma è ben facilmente immaginabile che questo suo desiderio, quando pure fosse giunto in via ufficiale, sarebbe stato poco o nulla considerato. Per parte italiana, nel settembre 1841 la dedica era stata invece offerta al Granduca Leopoldo, che ne aveva però respinto la concessione⁸⁰. Una lunga trattativa approdò solo nell'estate del 1844 alla conferma definitiva – di cui “da un anno a questa parte si vociferava” – che lo Zar avesse dato il benestare⁸¹. Un gesto che, proprio per il precedente rifiuto del Granduca – come sottolineava il Segretario del Buon Governo mettendone a sua volta al corrente il segretario di Stato Giuseppe Paver – assumeva ancora maggior rilievo diplomatico⁸². La Società, con non celata soddisfazione, volle darne annuncio nella “Gazzetta di Firenze”, dove infatti comparve il 6 agosto 1844, ottenuta la dovuta autorizzazione della Segreteria di Stato⁸³.

Della notizia Sferra aveva ossequiosamente informato anche Lorenzo Bartolini, che della *Galerie* era uno dei commissari artistici e la cui fama internazionale come scultore dovette contribuire non poco alla trattativa⁸⁴, soprattutto in virtù della rete di relazioni con l'aristocrazia e la nobiltà russa. In particolare, con la contessa Olga Orloff, che nel 1838 gli aveva commissionato una statua per la sua residenza a San Pietroburgo⁸⁵ e che già nel gennaio 1840 gli annunciava che “il Granduca ereditario avrebbe fatto altrettanto”⁸⁶. Ugualmente, e il corposo scambio tra i due ne è testimonianza, Bartolini era in stretto contatto con Anatolij Demidoff, figura ben nota e influente nella società aristocratica fiorentina, mecenate e benefattore negli ambiti più disparati, insignito del titolo di Principe di San

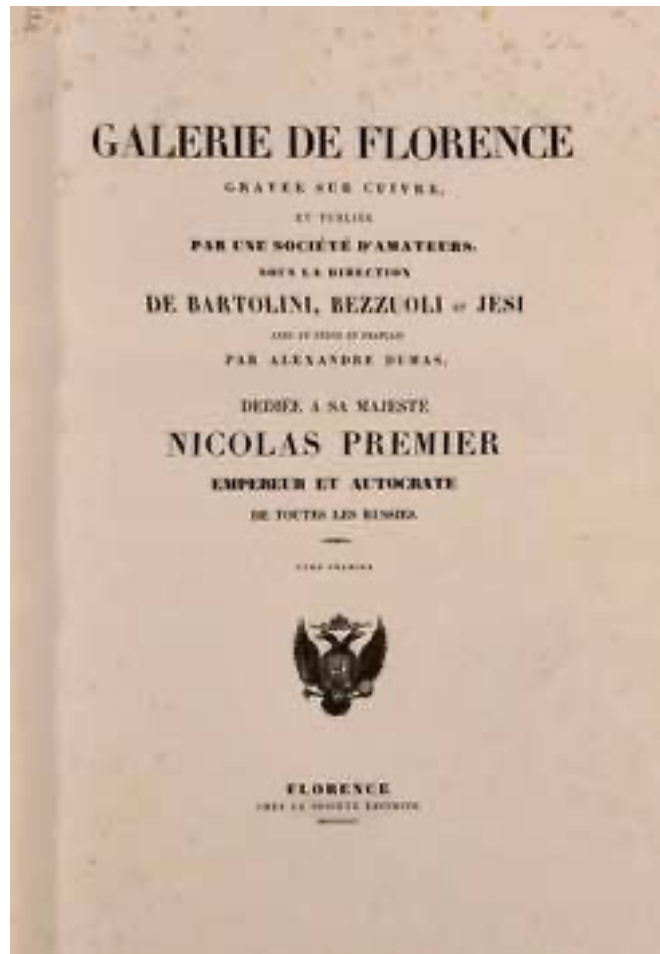


20

Lorenzo Bartolini, *Modello del Monumento a Nicola Demidoff*, 1840, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna.

Donato da Leopoldo in occasione del suo matrimonio con Matilde Bonaparte, nipote di Napoleone, che ne aveva sancito la definitiva ascesa sociale⁸⁷. Al Bartolini Anatolij aveva commissionato una statua celebrativa in onore del padre (fig. 20), completata e posta *in situ* nel 1840⁸⁸. È quanto mai probabile, quindi, che fosse al corrente del progetto sin dai primi passaggi e che, vista la sua passione per l'arte e il forte legame con il Granduca, se ne fosse interessato. Quanto al suo rapporto con Dumas si segnala una lettera del novembre 1840, con cui lo scrittore accompagnava l'invio di un numero della "Revue des deux mondes" contenente un breve romanzo di Mérimée che la moglie, la principessa Matilde, desiderava leggere⁸⁹.

Tralasciando le complicate tappe intermedie, sta di fatto che nel febbraio 1845 la copia per lo Zar, consegnata dall'ambasciatore Conte di Colleredo, giunse a San Pietroburgo, e che la Società editrice ricevette i ringraziamenti dal conte Karl Vasil' evič di Nesselrode, ministro degli Esteri⁹⁰. Lo stesso Dumas scrisse di persona allo Zar, da Parigi, il 15 novembre 1844:



21

Frontespizio del tomo I della versione francese della *Galerie de Florence*, con dedica allo Zar Nicola I, Firenze, Batelli, 1844.

Sire, J'apprends que Votre Majesté impériale a daigné accepter la Dédicace de la Galerie des Offices. Auteur du texte français je suis heureux et fier de trouver encore une fois l'occasion de mettre mon nom aux pieds de Votre Majesté. J'ai l'honneur d'être avec respect, Sire, de Votre Majesté impériale, le très humble et le obéissant serviteur, 15 novembre 1844, Alex Dumas⁹¹.

Ma la questione della dedica (fig. 21), aldilà delle spigolature a sfondo diplomatico, aiuta anche a precisare la storia redazionale dell'opera e spiega la compresenza, nei due volumi di testo di alcuni esemplari, di un doppio frontespizio. I testi introduttivi consegnati da Dumas e Ranalli vennero infatti stampati nel 1841 e 1842 senza dedica e con il giglio fiorentino a stemma; concluse le trattative i frontespizi vennero ristampati, con data 1844, dedica allo Zar, aquila imperiale a stemma e con diversa indicazione editoriale⁹². Quanto ai volumi con le incisioni commentate, l'arco temporale si estese ben oltre, e anzi, come vedremo, giungerà a termine solo con la ripresa dei lavori curata da Hector de Garriod nel 1856.

La Galerie de Florence

La prefazione dell'opera, stampata in elegante corsivo, si apre su Cosimo I e Giorgio Vasari, responsabili l'uno dell'idea, l'altro della realizzazione dell'edificio degli Uffizi. Omaggio, potrebbe dirsi, scontato, dovuto⁹³. Ma già nel secondo paragrafo il tradizionale parallelismo tra la parabola in politica e nelle arti si fa protagonista e impone di includere nel "*précis historique*" sui Medici – che funge da introduzione all'intera opera – la narrazione dell'iniziale ascesa della famiglia, cornice indispensabile per la trattazione della contemporanea rinascita della pittura⁹⁴. L'*iter* culminerà nella giustapposizione di Pericle e Cosimo I, e sarà ripercorso ancor più nel dettaglio alla fine del lungo excursus storico. Come alla prima ascesa di Averardo fino a Cosimo il Vecchio la pittura rinasceva con Giotto, Cimabue e Masaccio, come poi raggiungeva il suo culmine all'epoca di Cosimo I, passando per le precedenti fasi di crescita e maturità sotto Lorenzo e Leone X che ne videro la piena fioritura, così cominciò la parabola politica discendente con Francesco I e quella figurativa con Vasari, per arrivare alla caduta con Gian Gastone da un lato e ai vari Gabbiani e Dandini dall'altro⁹⁵.

Ancora ai Medici Dumas riservava nella prefazione l'elogio finale, ricordando, con climax retorico, i grandi cui il casato aveva dato i natali, dai granduchi di Toscana alle regine di Francia fino ai papi per il mondo intero, anteponeandone le gesta a quelle di qualsiasi altro principe, re o imperatore, passato e futuro⁹⁶. Paragone che, nel momento in cui sarebbe stato rinnovato il frontespizio con la dedica a uno zar, non sarebbe forse passato inosservato.

Alla storia dei Medici segue l'*Histoire de la peinture*, dove pure torna il topos del buongoverno come condizione necessaria per il fiorire delle arti: "*l'art, cette fleur de la paix*", come esclamerà commentando le vittorie dei Greci a Platea e Micala⁹⁷. Anche qui lo spazio riservato al resoconto evenemenziale è molto ampio. Giocando su un doppio piano, della storia *tout-court* e di quella artistica, Dumas intreccia l'enciclopedismo pliniano ai maggiori storiografici greci e latini, ricomponendoli a suo gradimento alla ricerca di analogie tra pittori dell'antichità e del Rinascimento⁹⁸. Ecco dunque che Masaccio apre il secolo di Leonardo, Tiziano e Raffaello come Bularco lo aveva fatto per Zeuxis, Apelle e Protogene; che il duello tra gli acini d'uva di Zeuxis e la tenda di Parrasio prefigura quello tra Michelangelo e Raffaello; che Correggio, trovandosi come Apelle a doversi confrontare con i giganti che lo precedettero, per eccellere scelse la grazia. Arrivando a domandarsi se mai Alessandro, come poi Carlo V a Tiziano, avesse mai raccolto il pennello caduto ad Apelle: non solo al pittore ma anche all'amico.

Non è dunque l'imitazione degli antichi, la ripresa "archeologica" di canoni artistici che Dumas intende mettere in evidenza, quanto una rinnovata, potente fase

creativa che l'assetto politico e sociale realizzato dal casato dei Medici nel corso di circa tre secoli aveva reso possibile. Si direbbe quindi più un 'ricorso' vichiano che una tappa storicista, o forse, più sommessamente e in linea con il passo bulimico della sua scrittura, *"une salade de haute fantaisie"*, un *"ordre composite"*⁹⁹ che accosta con disinvoltura generi e temi tra i più disparati, dagli *elogia* ai panegirici imperiali, dal biografismo classico al ritratto paradossale, dall'affresco storico all'aneddoto pittoresco. Al netto dei quali ci si aspetterebbe una qualche predilezione per gli artisti toscani, un riconoscimento di primato che, oltre a corrispondere al privilegio di aver quant'altri mai beneficato del contesto creatosi, lo avrebbe posto in linea con le scelte del Vasari, sempre vigile, insieme al veneto Carlo Ridolfi e pochi altri, sul suo scrittoio¹⁰⁰. Ma non è così. Fermo restando il pieno, imprescindibile riconoscimento per Michelangelo e Raffaello, i due semidei nel paradiso dell'arte cui dedica righe memorabili¹⁰¹, la sua sensibilità lo trascina verso Tiziano e Rubens, lo rende incline all'espressività del colore assai più che alla nitidezza del disegno. In un passo di estrema concentrazione poetica, per intendersi, egli così impatta in maniera grandiosa tale predilezione:

Au nom seul de Titien, ce peintre enthousiaste et passionné de la couleur et de la forme, mille idée de volupté, de plaisir et d'amour se reveillent dans les cœurs les plus froids, dans les imaginations les plus engourdies. Ce ne sont plus les hautes conceptions de Léonard, ni les vierges idéales de Raphaël, ni les formidables dessins de Michel-Ange.

Le temps des suaves rêveries, des aspirations célestes, des épouvantements bibliques est passé; nous sommes en pleine renaissance, en pleine orgie, au milieu de cette Venise ardente et sensuelle, et ivre comme une fille de joie. Ce sont des Vénus au contours voluptueux, des Bacchantes aux poses lascives, des courtisanes à la beauté éclatante, aux dévorantes ardeurs. Ce sont les frais paysages remplis d'ombres et de mystères, des groupes d'enfants nus se jouant sur un sable d'or ou sur un gazon d'émeraude; ce sont des chœurs mélodieux et invisibles, chantants des hymnes tout empreints de la poésie d'Horace et de Tibulle; ce sont de blondes chevelures ruisselant sur des reins d'albâtre; c'est une exubérance de chairs bondissantes à donner les frisons aux anachorètes de la Thébaïde; c'est la pourpre, c'est le sang, c'est la vie¹⁰².

Eppure, Vasari (fig. 22) si rivela la filigrana costante di Dumas, che ne adotta la struttura letteraria delle *Vite* avendo ben fissi nella memoria interiore quegli stessi ritratti che trecento anni prima lo scrittore aretino per primo aveva diffuso come galleria iconografica intrinsecamente collegata alle rispettive narrazioni biografiche. Aveva dato corpo a un'operazione colta, dalle complesse filiazioni classiche che non possono essere qui richiamate, ma di cui Dumas non sembra preoccuparsi. Riconosce a Vasari stesso lo statuto di 'classico', di modello, e ne riprende l'organizzazione del testo. Dopo l'*Histoire de la peinture*, speculare al *Proemio delle Vite*, Dumas (e con lui Firen-

ze) pubblica una sua collezione di ritratti, aggiornata cronologicamente e rivisitata stilisticamente. E proprio da quel *Proemio* sembra raccogliere il testimone e l'eredità del suo illustre predecessore. Che in chiusura, pur scongiurandone l'evenienza, prefigurava il caso che “per trascuraggine degli uomini o per la malignità de' secoli [...] ella [ovvero l'arte] incorresse di nuovo nel medesimo ordine di ruina” e si augurava che le sue fatiche fossero degne di “mantenerla in vita, o almeno dare animo ai più elevati ingegni di provvederle migliori aiuti”¹⁰³.

Dumas non è certo il primo ad attingere all'aretino e alla schiera di compilatori di vite e dizionari che via via contribuirono alla fortuna o all'oblio di generazioni di artisti¹⁰⁴. Di certo però è tra i pochissimi a farlo alla stregua dei “più elevati ingegni”. La sua storia della pittura e dei pittori – e prima, dei Medici – trae da ogni episodio una novella, e nell'insieme affresca una saga. E di ciascuno scruta l'anima e i sentimenti attraverso i volti e le opere, teatralizzando e amplificando, per meglio renderli, fatti noti e tramandati – o, alla bisogna, inventandone. Anche qui, “vasarianemente”, intendendo la letteratura come strumento per eternare la fama, per contrastare quella “seconda morte” che la voracità del Tempo implacabilmente infligge.

Ma la letteratura viene chiamata in campo anche sotto altro ruolo. Con la lunga digressione dedicata a Dante, Petrarca e Boccaccio, Dumas costruisce il raccordo tra il periodo di coesistenza delle tre “scuole” – italiana, greca e gallo-germanica¹⁰⁵ – e l'imporsi del paganesimo in un'arte fino ad allora permeata di religiosità. L'insegnamento del greco che Petrarca e Boccaccio ricercarono e promossero, l'operato del monaco Barlaam di Seminara ad Avignone e di Leonzio Pilato a Firenze, ristabilirono le condizioni per la conoscenza diretta dei classici che concorsero alle prime “*hérésies artistiques*”, come gli Apostoli dalle teste degli animali loro simboli di Spinello Aretino, l'illustrazione delle *Metamorfosi* di Ovidio di Dello Delli o ancora l'instancabile ricerca della resa prospettica di Paolo Uccello, “*un autre fou*”¹⁰⁶.

L'affresco storico culmina con Lorenzo Ghiberti, nella cui opera, scomparse le ultime tracce del gotico, Dumas coglie i primi bagliori dell’“*art moderne*” di Benvenuto Cellini e Giambologna. Intento allo stesso tempo a enfatizzare il gusto dei Medici per la classicità, per le favole dei Greci, ne chiude la vita ricordando a effetto – ma distorto quanto leggeva, probabilmente, in Vasari – che, oltre ai portali del Battistero, gli era stato commissionato un Marsia per un sigillo di cornalina, la stessa effigie che Nerone aveva scelto per sé¹⁰⁷. Con questa suggestione imperiale sullo sfondo si dà inizio alla *Galleria* dei protagonisti: Masaccio sarà il primo di una lunga serie¹⁰⁸.

L'*Histoire des peintres, faisant suite à l'Histoire de la peinture*, comprende ventiquattro biografie suddivise come segue: nel tomo primo, alle pp. 97-254, Masaccio, Perugino, Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Tiziano e Giorgione; nel tomo secondo, alle pp.



22

Giorgio Vasari, da un disegno di Alessandro Mazzanti, inciso da Giuseppe Marri, dalla serie dei Ritratti della *Galerie de Florence*, 1846 (data dal fasc. 60).



23

Diego Velázquez, da un disegno di Joseph Delboete, inciso da Joseph Delboete, dalla serie dei Ritratti della *Galerie de Florence*, 1847 (data dal fasc. 81).

[5]-231, Giovanni Bellini, Andrea del Sarto, Fra Bartolomeo, Giulio Romano, Primaticcio, Lucas Cranach, Quentin Metsys, Baccio Bandinelli, Hans Holbein, Sodoma, Pinturicchio, Andrea Mantegna, Albrecht Dürer, Rubens, Correggio e Vasari.

Segue un capitolo (fig. 23), incompiuto in tutti gli esemplari, dedicato ai pittori spagnoli, una *revue retrospective* che li annuncia ripartiti in quattro scuole: Toledo, Valencia, Siviglia e Madrid. Il testo si interrompe, negli esemplari più completi, a p. 256 (per un totale di ventitré pagine), ovvero nel mezzo della biografia di Luis de Vargas, sivigliano. A differenza di altri casi di lacune dei singoli esemplari, ascrivibili a un qualche salto nella raccolta dei fascicoli periodici, in questo caso sembrerebbe che il testo non sia mai stato terminato o comunque, seppure consegnato, mai dato alle stampe. È anche peculiare il fatto che Dumas – che del riutilizzo di scritti precedenti per ristampe e compilazioni, anche molto commerciali, era maestro – non abbia più ripreso in mano queste pagine. Fatto sta che al di qua dei Pirenei, fino a pochi anni prima – eccezion fatta per Velázquez e, in misura minore, Murillo – poco si sapeva e si era visto della pittura spagnola, di cui, peraltro, Dumas si dimostra informato e



24

Louis-Pierre Baltard, *Vue de la Colonnade du Louvre*,
ca. 1805, Parigi, Musée Carnavalet.

appassionato. Certamente aveva seguito le vicende legate all'arrivo a Parigi di oltre 400 tele per l'apertura della *Galerie Espagnole* del Louvre, voluta da Luigi Filippo, e ne aveva lodato, tra i primi, l'idea¹⁰⁹. Così come può dirsi che sia stato tra i primi a parlare estesamente del Greco, i cui otto dipinti esposti nel *Salon des Colonnades* (fig. 24) avevano avuto poca o nulla eco nella stampa, né avevano suscitato grande curiosità nel mercato. Al pittore cretese dedica nella *Galerie* un ampio capitolo che, nonostante i rimandi romanzzati a un'intricata catena di precedenti, mantiene la novità della considerazione riservatagli¹¹⁰. L'allestimento parigino durò poco, e solo a distanza di dieci anni, con la rivoluzione e deposizione di Luigi Filippo, la *Galerie Espagnole* venne chiusa e la raccolta, dopo una serie di passaggi accidentati, finì per essere dispersa nei principali musei del mondo¹¹¹. Per quanto notissimo, ricordiamo che degli otto dipinti del Greco originariamente esposti solo uno, il *Cristo in croce con due donatori*, rientrò al Louvre nel 1908.

Nell'impianto delle vite convivono, tradizionalmente, due piani narrativi: il biografismo votato al racconto dei fatti e alla descrizione delle opere insieme alla costruzione di una catena di filiazione artistica e di appartenenza alle diverse tendenze espressive, che qui rispondono ancora alle categorie di idealismo, spiritualismo, na-

turalismo e paganismi. A queste due componenti si aggiungono lunghi inserti – alla bisogna tradotti – attinti da altri autori ed espedienti narrativi tipici della sua penna, in particolare la teatralizzazione resa dal dialogo diretto e l’inserimento di finestre di approfondimento su fatti storici o personaggi di sfondo, spesso di estensione tale da costituire veri e propri racconti nel racconto¹¹².

Quanto ai testi mutuati, basterà ricordare gli ampi stralci dal *Trattato dell’arte della pittura, scoltura et architettura* di Giovanni Paolo Lomazzo¹¹³, dalle *Novelle* di Matteo Bandello¹¹⁴, dall’*Histoire des républiques italiennes* di Sismonde de Sismondi¹¹⁵, da *La peinture en Italie* di Stendhal¹¹⁶, dall’*Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël* di Quatremère de Quincy¹¹⁷; tra quanti cita *en passant* e da cui trae aneddoti e giudizi, le *Notizie dei professori del disegno* di Filippo Baldinucci, la *Storia pittorica della Italia* di Luigi Lanzi, il *Paradiso perduto* di Milton, o ancora gli scritti di Francisco Pacheco, Antonio Palomino e Cean de Bermudez nelle pagine dedicate agli Spagnoli.

Le scene in dialogo, di varia estensione, sono ricorrenti, talvolta rese con vena quasi comica. Come quando, narrando della discussione sulla tela da commissionare per il loro convento, l’abate del monastero geronimita di Santa Maria de la Sisle – poco discosto dalle mura di Toledo – e i confratelli ne discutono animatamente, e nell’entusiasmo tutti insieme si alzano in piedi “*comme se dressent les députés conservateurs à la demande du vote de confiance de la part du président du conseil des ministres en France*”, per poi proporre, ciascuno ma all’unisono, un soggetto diverso, costringendo l’abate a ristabilire ordine e silenzio. La scena continua nella bottega del Greco, che vedremo rincorrere con un bastone il suo allievo Luis Tristan – cui intendeva passare la commessa – per aver chiesto un compenso troppo contenuto. Fino a spuntarla con l’abate, in un crescendo di battute, di voce, e di levata di bastone, e ottenere per il suo giovane seguace più del doppio del pattuito¹¹⁸.

Altrove, le battute assumono tutt’altra funzione, come nel caso dello scambio tra Rubens (fig. 25), in procinto di partire per Venezia, e il governatore dei Paesi Bassi cattolici Alberto d’Asburgo. Al giovane pittore, la cui descrizione calzerebbe ad Athos¹¹⁹, affida il compito di raccontare il passaggio di testimone, allo scoccare dell’anno 1600, dai protagonisti della pittura italiana del Cinquecento – e in particolare da Giorgione, Tiziano e Veronese, che Rubens dichiara al suo principe di prediligere per l’uso possente del colore – alla propria generazione, che ne dovrà e vorrà portare l’insegnamento oltralpe. Adesione stilistica che Dumas gli riconosce interamente, definendo *flamboyants* i suoi colori¹²⁰. Sullo sfondo, una Venezia ‘pittoresca’, tratteggiata dalla penna del romanziere con tinte morbide, quasi sensuali:

Venise avec ses Doges, [...], la voluptueuse cité, toute palpitante de vie et de rumeur, non-chalamment penchée sur les bords de l’Adriatique comme une odalisque sur son miroir, la



25

Peter Paul Rubens, da un disegno di Leon Carlo Castelnuovo, incisione di Antonio Marchi, dalla serie dei Ritratti della *Galerie de Florence*, 1841 (data dal fasc. 7).

*ville blasée à qui il faut des chants et des parfums pendant le jour, et des rumeurs et des sanglots pendant la nuit; courtisane lascive qui, comme Messaline est quelquefois lassée, mais jamais assouvie*¹²¹.

Poi, a tratti, torna la prima persona singolare. E così come si descriveva agli Uffizi in silenzioso dialogo con i ritratti, lo troviamo a San Pietro in Vincoli a Roma prorompere con tonalità intrise dell'estetica del sublime e del topos del genio romantico, annichilito in solitaria contemplazione del Mosè di Michelangelo:

Je plains les critiques qui ont voulu mesurer le géant à leur taille des nains: tant de grandeur les écrase. C'est ici qu'il faut sentir au lieu de raisonner [...] C'est un rêve étrange et colossal, traduit en marbre pendant une nuit d'insomnie et de terreur: c'est une inspiration biblique de la plus haute puissance, et telle que Dante lui seul saurait nous la décrire. Tout est surnaturel et formidable dans cette personification sublime qui surpasse de cent coupées les héros des âges fabuleux.

*Entrez dans l'église de San Pietro in Vincoli, seul, à la nuit tombante, contemplez la lueur incertaine du crépuscule, cette apparition surhumaine, et vous serez saisi d'un de ces épouvantements hyperboliques que produit sur une imagination fiévreuse la lecture de l'Apocalypse!*¹²²

O, ancora, come premessa alla vita di Tiziano, rivolgersi direttamente al lettore prendendo spunto da alcune recenti critiche rivolte al re dei coloristi, all'“Ariosto della pittura italiana”, per sferrare un attacco al fanatismo storico-artistico che nell'arte rappresenta per lui ciò che i Neocattolici sono per l'ordine morale:

*Il est de toute évidence que ceux qui n'apprécient dans le corps que le squelette, qui n'adorent que le gris dans la couleur, doivent préférer Giotto à Titien, et Cimabué à Giorgion. Grand bien leur fasse. Quant à moi, je le confesse en toute humilité quoique j'aie renoncé pour ma part et tout comme un autre à Satan et à ses pompes je ne crois pas avoir contracté implicitement l'obligation de mettre à l'index les tableaux de Titien et de Rubens. Je pousserai plus loin ma franchise en proclamant tout haut ma prédilection pour les écoles vénitienne et flamande, ce que l'on verra bien, du reste, dans les biographies qui vont suivre*¹²³.

Più prosastiche le divagazioni storiche, disseminate, senza preannuncio e talvolta artificiosamente, con generosità. Emblematica, a questo proposito, la vita del Vasari, che chiude la serie delle biografie, così come nelle sue *Vite* la chiudeva. Qui le digressioni occupano quasi la metà delle sedici pagine complessive, divagando sui Medici e su Guillaume de Marcillat – di cui mantiene la provenienza marsigliese secondo la vulgata italiana – e la pittura su vetro¹²⁴. Nelle ultime pagine Dumas si sofferma sulla sua opera di storiografo, “la seule chose dont-on doit être vraiment reconnaissants à Vasari”. Gli riconosce una solida formazione classica, una piena autonomia di scrittore, la disponibilità verso i consigli stilistici di Annibal Caro, l'acribia nella ricerca di documenti. E gli dà atto – nonostante che il suo libro sia “pieno d'errori” – di imparzialità, di aver fatto tutto il possibile per raggiungere la verità. Invita a leggerne le pagine senza prevenzione, come lui aveva assicurato di aver scritto, avendo a mente che la sua predilezione per il disegno non poteva che portarlo a giudizi più tiepidi sui pittori del colore e delle forme. Come volesse ricercare, aldilà della coerenza espressa, un apprezzamento non scritto per quegli artisti che corrispondevano di più al suo proprio sentire. Esprime grandi lodi per la forma pura e lo stile chiaro dell'aretino, ma stende poi un'ombra finale: “En 1574 Vasari mourut après une vie d'une ennuyeuse uniformité, et que le peintre eût cependant dû accider, par politesse pour ceux qui seraient un jour forcés d'écrire sa vie, comme il a écrit celles des autres”¹²⁵. Quasi a rimproverargli che la sua esistenza personale non offrisse sufficiente materia narrativa, e che il codificatore del genere biografico non fosse stato, nella sua propria, terrena esistenza, all'altezza del ruolo di attore.

Epilogo

Eccezion fatta per occasionali *défaillances*, la macchina redazionale della *Galerie de Florence* procedette efficacemente, mantenendo costante l'annunciato ritmo mensile dell'uscita dei fascicoli e ricevendo critiche positive fin dall'inizio¹²⁶, tanto da ottenere, nel 1844, il prestigioso premio assegnato dall'Accademia di Belle Arti all'Esposizione delle manifatture toscane, istituita pochi anni prima dal granduca Leopoldo¹²⁷. Dal punto di vista economico l'impresa ebbe invece ricorrenti problemi fin dall'inizio. Una lettera di Sferra del 7 luglio 1847 al segretario Ambrogio Piovacari, nel chiedere ancora una volta sostegno governativo, ne ripercorreva i momenti critici, in occasione dei quali – soprattutto per il numero di sottoscrittori assai inferiore a quello previsto – i soci avevano dovuto reintegrare di persona, già all'inizio del 1843, il capitale esaurito. Si era poi sofferto della mancata elargizione da parte dello Zar, promessa in occasione della concessione della dedica, perdurante lo stallo nelle sottoscrizioni. Si risolveva dunque, onde evitare la chiusura subitanea dell'impresa e il disagio inevitabile che le famiglie delle settanta persone che vi lavoravano avrebbero patito, a implorare il Granduca dell'acquisto di nove copie dell'opera, che avrebbero coperto il passivo¹²⁸. La richiesta venne accolta solo in parte, disponendosi a stretto giro l'acquisto di quattro copie¹²⁹. A queste difficoltà si aggiunsero i disordini incorsi nel 1848 e i temporanei cambiamenti governativi, che ne rallentarono ulteriormente la pubblicazione, fino a ridursi all'uscita di un solo fascicolo per i successivi tre anni, per poi arrestarsi nel 1851, giunta al novantesimo dei 150 previsti.

Fu soltanto cinque anni dopo che, su deliberazione della Società editrice, Hector de Garriod (fig. 26) ebbe l'incarico di riprendere il lavoro¹³⁰, mantenendo identico il titolo, salvo l'aggiunta del suo nome come continuatore. L'editore sarà Achille Paris, anch'egli “*continueur*” della Società editrice, mentre il tipografo non sarà più Batelli bensì Le Monnier. Degli otto fascicoli che vedranno la luce gli ultimi due non sono datati. Il cambio di ragione sociale nell'ultimo, da “*Imprimerie Felix Lemonnier*” a “*Imprimerie des Successeurs Le Monnier*”, permette però di collocarlo dopo il marzo 1865, quando Le Monnier cedette a una Società anonima l'attività tipografica. Un opuscolo espone ragioni e propositi della nuova serie, di cui si rese noto a breve distanza l'elenco dei sottoscrittori. Vi spiccano i regnanti dei principali casati europei, lo Zar di Russia e una nutrita rappresentanza della nobiltà e aristocrazia internazionale¹³¹. È lo stesso Garriod a dirci che Dumas non parteciperà:

Mais pendant ce temps [gli anni di interruzione] Mr. Dumas, qui habitait Florence lorsqu'il avait accepté la rédaction du texte français, s'était éloigné de cette ville pour jamais y revenir. Cette distance des objects qu'il avait à illustrer, et des travaux considérables dans l'accomplissements desquels n'était pas entré le calcul du retour imprévu de celui-ci, lui ayant fait perdre l'attrait qu'il trouvait à la continuation de cet ouvrage, il s'en est désisté¹³².



26

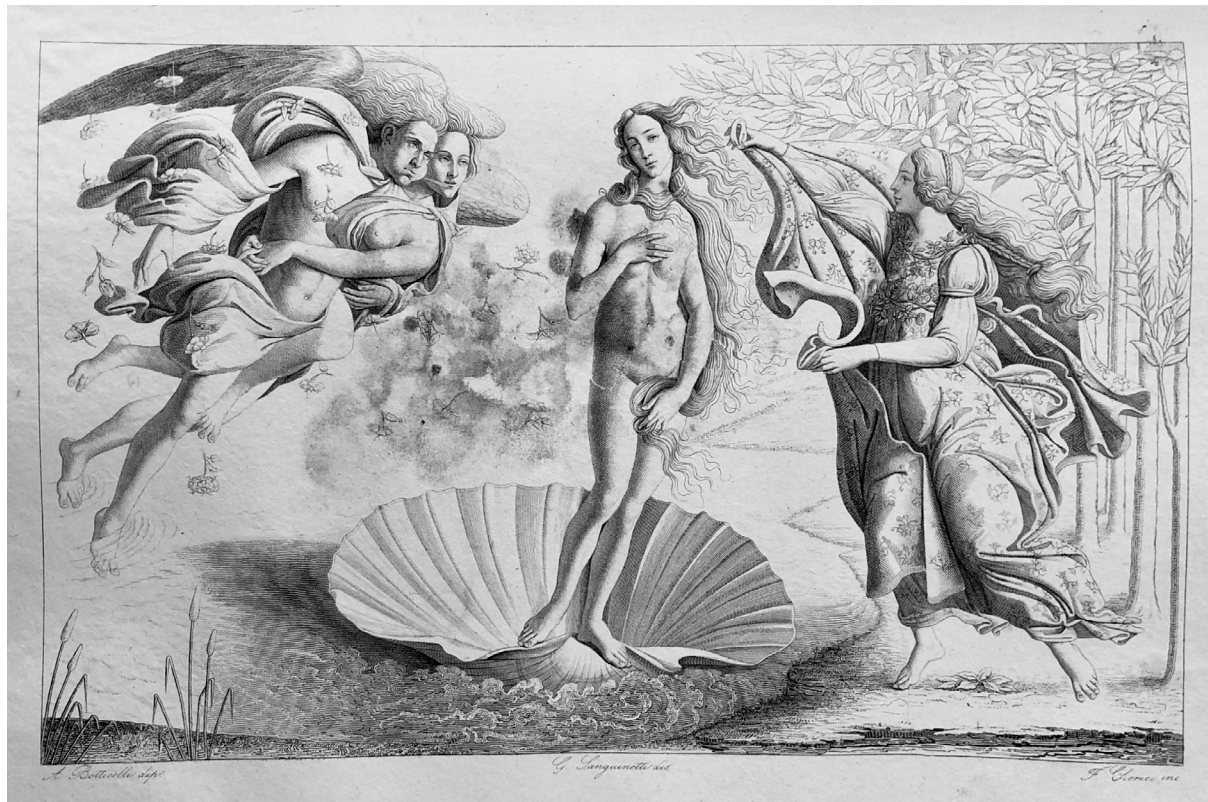
Giovanni Battista Biscarra, *Ritratto di Hector de Garriod*,
Coll. privata (Sotheby's London 18 novembre 2021, lotto 20).

Tiene a lasciare testimonianza della loro intima e duratura amicizia, dei suoi scrupoli nel rimpiazzarlo e del suo impegno a mantenerne immutato il piano espositivo, riservando per sé la sola “*indépendance d’opinion et de sentir en matière d’art*”.

Si comprende in tal modo un dettaglio che a prima vista potrebbe apparire disarmonico, se non presuntuoso, ovvero la firma in calce alle proprie voci, che a null’altro serviva se non a distinguerle – esse pure in francese – da quelle dell’illustre amico. Se ne contano una trentina, ricche di riferimenti testuali alle fonti, di puntuali discussioni stilistiche e attributive e notevolmente più estese di quelle di Dumas.

Che come unica eccezione aveva firmato col suo nome il commento alla *Nascita di Venere* del Botticelli¹³³ (fig. 27), l’unico reso in versi. Volendo forse ribadire al lettore, con una vera e propria *sphraghis*, la sua dimensione autoriale di letterato, di romanziere-poeta fattosi per l’occasione storico dell’arte.

*L’hiver s’enfuit, le printemps embaumé
Revient suivi des amours et de Flore,
Aime demain qui n’a jamais aimé,
Qui fut amant, demain le soit encore.*



27

Sandro Botticelli, *Nascita di Venere*, da un disegno di Gustavo Sanguinetti, inciso da Francesco Clerici, in *Galerie de Florence*, 1845 (data dal fasc. 28).

*L'hiver était le seul maître des temps
Lorsque Vénus sortit du sein de l'onde,
Son premier souffle enfanta le printemps,
Et le printemps fit éclore le monde*

*L'été brûlant a ses grasses moissons
Le riche automne a ses treilles encloses,
L'hiver frileux son manteau de glaçons,
Mais le printemps a l'amour et la rose.*

*L'hiver s'enfuit, le printemps embaumé
Revient suivi des amours et de Flore,
Aime demain qui n'a jamais aimé,
Qui fut amant, demain le soit encore¹³⁴.*

Alexandre Dumas

NOTE

Nel corso di questa ricerca ho potuto giovarmi della disponibilità e competenza dei curatori dei fondi archivistici e bibliotecari consultati, che mi è caro ringraziare: Carla Basagni per la Biblioteca degli Uffizi, Simona Pasquinucci per l'Archivio storico delle Gallerie fiorentine, Paola Conte per l'Archivio di Stato di Firenze, Marzia Marigo per l'Archivio storico della Galleria dell'Accademia di Firenze, Daniele Mazzolai per l'Archivio storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, Sara Jacobsen per la Biblioteca Marucelliana, Anna Bernabè per la Biblioteca di Lettere e filosofia 'Amleto Bassi' dell'Università di Ferrara, Ingrid Goddeeris per la Biblioteca dei Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Alessia Alberti per il Gabinetto dei Disegni - Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli" di Milano. Inoltre, Mascia Cardelli per lo scambio di notizie su Ferdinando Ranalli e gli amici Bert Kraaijpoel e David Santoro, che hanno passato qualche ora al mio posto, nelle biblioteche dell'Aja e di Bruxelles, in compagnia degli esemplari della Galerie li conservate, inviandomi foto e descrizioni utili. Infine, Jocelyn Fiorina, il presidente della Société des Amis de Dumas, dal cui incontro in occasione di una sua conferenza romana è nata l'idea di questa ricerca, e il direttore degli Uffizi Eike Schmidt, che l'ha generosamente accolta, senza riserve.

1 Edizione francese: *La Galerie de Florence, gravée sur cuivre et publiée par une société d'amateurs sous la direction de L. Bartolini, J. Bezzuoli et S. Jesi. Avec un texte en français par A. Dumas*, Florence, Vincenzo Batelli tipografo, 1841-1851 (fasc. 1-90); edizione italiana: *Imperiale e Reale Galleria di Firenze. Storia della pittura dal suo risorgimento in Italia dimostrata coi monumenti della Reale Galleria di Firenze da Ferdinando Ranalli*, Firenze presso la Società editrice, 1841-1851. Entrambe le edizioni presentano, con data 1844, un frontespizio rinnovato a includere la dedica a Sa Majesté Nicolas Premier, empereur et autocrate de toutes les Russies / *a Sua Maestà l'Imperatore Niccolò Primo autocrate di tutte le Russie*, e l'aquila imperiale dello Zar come stemma a sostituzione del Giglio, che siglava i frontespizi del 1841 e 1842. Nel 1856 Hector de Garriod, che vi aveva collaborato fin dall'inizio, curò la ripresa dell'opera, di cui uscirono ulteriori otto fascicoli, editi da Achille Paris presso la Tipografia Le Monnier. Come si vedrà nel seguito, non è agevole dare di quest'opera un riferimento bibliografico univoco, stante la complessa storia editoriale che caratterizzò le due versioni. Si tenga per ora a mente che il piano dell'opera venne sviluppato in parallelo ma con sostanziali differenze nei testi, che le tavole furono condivise ma ebbero

anch'esse – con alcune eccezioni – commenti diversi e indipendenti in italiano e francese. A ciò si aggiungano le varianti di legatura degli esemplari superstiti, che risentono delle eventuali lacune dovute all'uscita a un tempo mensile e pluriennale dei fascicoli e – in particolare per quanto riguarda le tavole – delle diverse possibilità di accorpamento.

2 Barocchi 1982, pp. 1512-1513.

3 Fiorina 2021, Levantis 2015, Levantis 2022, Passignat 2021, Schopp 1983, Schopp 2011, dove pubblica il capitolo sugli Uffizi contenuto ne *La Villa Palmieri*, Paris 1843, su cui torneremo.

4 Tra le riviste in questione, ricordiamo “La Presse”, “L'Artiste”, “L'Indépendance belge” e, più tardi, “Le Mousquetaire” e “Le Dartagnan”, fondati dallo stesso Dumas. Per un elenco dettagliato degli articoli rimando a Vanachter 2010. Da notare che Dumas non raccolse mai in volume i suoi numerosi interventi sull'arte, né a questo soggetto venne mai dedicato un volume nelle diverse edizioni dell'opera completa.

5 La prima edizione del 1841, in 2 volumi (340 e 343 pp.) verrà poi ristampata più volte a partire dal 1851. Vd. anche *Impressions de voyage*, 5 voll., Paris, A. Guyot, Charpentier et Dumont, 1834-1837. Nel 1841 uscivano anche le *Nouvelles impressions de voyage. Midi de la France*, in 3 volumi.

6 Minuta del 15 ottobre 1841, ASF, Presidenza del Buon Governo, Archivio segreto, filza 1841, Negozi, Affare 109.

7 Dumas 1841a, vol. II, p. 76, 80 e 114.

8 Ivi, p. 283.

9 Ivi, p. 343.

10 *La Villa Palmieri*, anch'essa in 2 volumi (pp. 278 e 337, Parigi, Dolin, 1843), avrà numerose ristampe, tra cui quella a puntate ospitata dal «Musée littéraire du Siècle», pubblicato da Michel Lévy Frères nel 1855.

11 “Ils firent recueillir dans toutes les villes où ils se trouvaient, et aux prix que les possesseurs en voulurent, plus de deux cents portraits de peintres peints par eux-mêmes et commencèrent ainsi cette collection originale que Florence possède seule au monde”; Dumas 1843, vol. I, p. 95.

12 Ivi, vol. II, pp. 15-41.

13 *La Galerie de Florence*, à Basle, 1800, più volte ristampata. La catena delle riprese e dei calchi testuali è ben più complessa, poiché, oltre a que-

sta, vanno tenuti in conto per lo meno altre due filiazioni. La prima, costituita dalla *Description de la Galerie Royale de Florence par M. Francois Zacchirolì Ferrarois*, Firenze 1783, ripresa con varianti e integrazioni nel 1790 da Giovan Francesco De Giudici (Arezzo 1790); la seconda costituita da alcuni testi circolanti all'estero, quali il volume di Saint-Germain Leduc, *L'Italie, la Sicile, les îles Éoliennes ... publiés par Audot père*, 2 voll., Paris 1834-1837, e *Italy* di Lady Morgan, 3 voll., London 1821 (trad. francese Paris 1821), che pure conosce il testo base delle descrizioni pubblicate a Firenze. L'intero capitolo tratto da *La Villa Palmieri*, dal titolo *La Galerie des Offices à Florence*, è stato incluso in Schopp 2011, pp. 113-150, annotato dallo stesso Schopp, che non considera però le varie compilazioni fiorentine dedicate alla *Galerie* precedenti il 1819.

14 Joseph Mazilier (1801-1868) e Jean Corali (1779-1854), entrambi di origine italiana, ballerini e coreografi acclamatissimi all'Opéra di Parigi, il secondo reso celebre per la coreografia di *Giselle*.

15 Dumas 1843, vol. II, pp. 21-24. Poco oltre prende di mira anche gli autori delle differenti attribuzioni: “*Les uns l'ont faite fille de Scopas, les autres de Praxitèle, les autres enfin de Phidias. La Vénus de Médicis, qui fut un instant sans géniteur, en a trois maintenant. Choisissez*”; ivi, p. 27.

16 Ivi, p. 30.

17 Ivi, p. 31.

18 “*Pérugin avait pris le sentiment, Titien le coloris, Raphaël la forme, Michel-Ange l'expression, le Corrège la grâce*” che i Carracci, riunendole, “*approchèrent-ils de leurs modèles autant que le talent peut approcher du génie, autant que l'habileté peut approcher de la conscience, autant que l'esprit peut approcher du sentiment.*”; ivi, p. 36.

19 Ivi, p. 39. Della collezione dei ritratti, si mantiene il numero complessivo come Dumas lo riporta.

20 Nel febbraio del 1833 usciva il primo numero del “Magasin pittoresque”, e a breve giro si formarono opinioni contrastanti sul nuovo genere. La *littérature pittoresque* – che una decina d'anni dopo sarebbe stata ridefinita come *littérature illustrée* – era caratterizzata dall'uscita in fascicoli di testi di vario argomento, accomunati dalla presenza di incisioni. Molti periodici seguirono questa nuova moda. Tra questi “L'Illustration”, “L'Artiste”, il “Musée des familles” e “La revue pittoresque”, in cui comparvero anche ristampe di alcuni dei testi di Dumas scritti per la *Galerie*. Cfr. Diaz 2019.

21 Dumas 1843, vol. II, p.41.

22 *Catalogue des objets contenus dans la Galerie du Muséum français décrété par la Convention nationale, le 27 juillet 1793 l'an second de la République française*, Paris, Patris, 1793; Joseph Lavallée-Armand Caraffe-Jean Florentin Defraîne, *Galerie du Musée Napoléon*, Paris, Filhol, 10 voll., 1804-1815; Agostino Tofanelli, *Catalogo delle sculture antiche e de' quadri esistenti nel museo e galleria di Campidoglio*, 2 voll., 1817 e 1818, dall'anno seguente ristampato più volte in volume unico, con il titolo *Descrizione delle sculture e pitture che si trovano al Campidoglio*; Antonio Niccolini, *Real Museo borbonico*, 11 voll., Napoli 1824-1835.

23 Il sovrapporsi delle numerose versioni indusse Giuseppe Molini e poi i suoi successori ad apporre sulle copie licenziate dalla propria tipografia un'etichetta con il seguente testo: "Messieurs les Étrangers sont prévenus que le présent livre est la seule édition originale de la description de la Galerie de Florence, et que pour la distinguer des contrefaçons elle sera toujours suivie du présent avis revêtu de la signature de Joseph Molini librarire imprimeur, in via degli Archibuisieri". Questa versione in 8°, in francese, pensata per un pubblico più ampio, non va confusa con la *Reale Galleria di Firenze Illustrata*, per cui si veda la nota 33.

24 *La Pinacoteca della Pontificia Accademia delle Belle Arti in Bologna pubblicata da Francesco Rosaspina Professore nell' Accademia suddetta*, Bologna, 1830. La versione italiana e francese dei commenti si succede a coppia a seguire di ogni incisione. Nell'introduzione, Rosaspina elegge Francesco Francia a "patriarca della nostra scuola". Privilegia le grandi composizioni mentre esclude le opere più risalenti – dubitando che opere "dell'infanzia della pittura" potessero essere gradite al lettore – e i ritratti.

25 *Guida per l'I. R. Pinacoteca di Brera*, Milano, Tipi di M. Carrara successore a G. Molla, maggio 1838.

26 *Nouvelle Guide de la ville de Florence et ses environs, avec la description de la Galerie Publique, du Palais Pitti et du cabinet Physique, orné de vues et statues*, chez Ange Garinei Libraire, Florence 1838.

27 Balthasar de Monconys, *Journal des voyages de monsieur de Monconys*, Lyon, Horace Boissat e George Remeus, 1665-1666, 3 voll., vol. I pp. 109 sgg.; Giacomo Barri, *Viaggio pittoresco in cui si notano distintamente tutte le pitture famose de' più celebri pittori, che si conseruano in qualsiasi città dell'Italia. Descritto da Giacomo Barri pittore in Venetia*, Venezia, Giovan Giacomo Hertz, 1671 (trad. inglese *The Painter's Voyage of Italy*, London, Flesher, 1679), dove a p. 95 si legge un elenco, assai ridotto, delle opere della "Galleria del Serenissimo Granduca".

28 "Les anciens sentaient toute la dignité de l'homme; mais sa compagne n'était pour eux que le complément nécessaire de l'espèce, tout simplement la femelle de l'homme; et la grossièreté, ainsi que l'injustice de cette conception, suffirait à mes yeux pour marquer les progrès immenses de l'esprit et du cœur humain, ainsi que la supériorité morale que les modernes ont acquise", L. Simond, *Voyage en Italie et Sicilie*, Paris, A. Sautet et Compagnie, 1828, pp. 112-113.

29 Lettera del 27 aprile 1837, ASGF, 1840, affare 2: "Progetto di una Società per una nuova pubblicazione della R. Galleria di Firenze. Permissione ottenuta sotto dì 2. Giugno 1837 e 26 aprile 1839".

30 Nel frontespizio francese recita *Société d'Amateurs*. Il riferimento è a *L'imperiale e reale Galleria Pitti illustrata per cura di Luigi Bardi regio calcografo dedicata a S. A. I. e R. Leopoldo secondo Granduca di Toscana*, Firenze, coi tipi della Galileiana, 1837-1842. I quattro volumi in folio contengono 501 tavole calcografiche, ciascuna delle quali reca un commento firmato. Tra i collaboratori figura anche Hector de Garriod, redattore della prima ora della *Galerie de Florence* e curatore della ripresa editoriale del 1856 (cfr. nota 68 e l'Epilogo).

31 Nayrolles 2011, p. 42 e Levantis 2021, p. 86.

32 "e questa ultima con tanto più di fondamento, che uno dei Soci stessi il firmato Clarck [sic] degli Stati Uniti di America, se ne proporrebbe un'ampia diramazione in quel vasto Continente", ASGF, lettera del 27 aprile 1837, cit.). Sarà utile ricordare che nel 1823 il granduca Ferdinando III aveva istituito a Firenze il Consolato americano dopo aver avallato la presenza ufficiale di un'agenzia per gli scambi commerciali tra i due Paesi.

33 I dodici volumi della *Reale Galleria di Firenze Illustrata* furono pubblicati a Firenze tra il 1817 e il 1823 con il coordinamento di Pietro Benvenuti, direttore dell'Accademia di belle arti; interrotta per difficoltà imprenditoriali al dodicesimo volume, fu poi accresciuta di un tredicesimo uscito con uno stacco di due anni. La Tipografia, fondata da Giuseppe Molini senior, aveva attraversato già alla fine del 1815 un momento di difficoltà quando la società "Molini, Landi e compagno", una collaborazione tra i librai-stampatori Giuseppe Molini junior e Giuseppe Landi attivo a Venezia, con il contributo del pisano Giovanni Rosini, si era sfaldata riducendo il sodalizio a "Società Landi & Compagno" e infine alla tipografia, sempre in Firenze, "All'Insegna di Dante" (1820-1836). L'opera era stata strutturata in cinque serie: *Quadri di storia*, *Quadri di vario genere*, *Ritratti di pittori*, *Statue, bassirilievi, busti e bronzi*, *Cammei ed intagli*, ciascuna arricchita da stampe di

traduzione incise a contorno da Giovanni Paolo Lasinio, “di un buon numero di Monumenti d’ogni genere, i più cospicui per merito d’arte e di Antichità che siano in quel famoso Museo”. Le schede che accompagnano le tavole non sono firmate, ma Montalvo annota che erano state redatte “dagli stessi Impiegati della R. Galleria”, eccezione fatta per gli articoli di soggetto archeologico, elaborati da Giovanni Battista Zannoni.

34 *La Reale Galleria di Torino Illustrata da Roberto D’Azeglio direttore della Medesima, Membro dell’Accademia di Belle-Arti di Torino e di Milano ecc. dedicata a S.M. il Re Carlo Alberto*, Torino, Chirio e Mina, 4 voll., 1836-1846. Il piano dell’opera prevedeva ottanta fascicoli mensili in uscita a partire dal settembre 1835, ciascuno dei quali contenente quattro tavole in rame corredate di commento. A Giovanni Paolo Lasinio era affidata la maggior parte di esse nonché la supervisione generale.

35 La dedica apposta da Roberto d’Azeglio a re Umberto del primo volume della *Reale Galleria di Torino Illustrata* reca la data 18 gennaio 1836.

36 La richiesta era stata inoltrata alla Direzione degli Uffizi tramite Pierre Petiet, Auditore al Consiglio di Stato e Intendente ai Beni della Corona in Toscana. In questo caso, come modello veniva presa la descrizione di “*un choix des tableaux, statues et autres objets de curiosité conquis par les armées françaises en 1805 et 1806*”, curata da Charles-Paul Landon negli “*Annales du Musée et de l’École moderne des beaux-arts*” pubblicati tra il 1810 e il 1821. I documenti relativi a questa precedente concessione sono legati nel medesimo volume 1840 dell’ASGF.

37 Lettera a Montalvo del 18 giugno 1839, a firma Batelli, Sferra e Ambron, ASGF, 1840, cit. affare 2.

38 Archivio dell’Accademia di Belle arti di Firenze-AABAF, filza 23, anno 1834, ins. 81. Il progetto, manoscritto, occupa nove pagine a mezza colonna. Altra documentazione viene pubblicata in Iacopo Pozzi 2001.

39 *L’inaugurazione delle XXVIII statue di illustri toscani nel Portico degli Uffizi. Ricordo agli amatori sinceri delle glorie nazionali in Firenze*, Firenze, co’ tipi calasan-ziani, 1856.

40 L’adesione di Carlo Markò padre (1761-1860) fu richiesta con particolare cura, data la celebrità che gli era derivata fin dalla sua prima esposizione di vedute all’Accademia fiorentina. Ebbe committenti e clientela di prestigio, tra i quali figura anche il Granduca di Toscana che nel 1847 acquistò il suo *Ritorno di Tobia alla casa paterna*.

41 Questa la composizione nel dettaglio: Consiglio d’amministrazione: Vincenzo Batelli (direttore), Gaetano Stacchini Durazzo, Marco Borroni, Rocco Massaroni, Pasquale Pinazzoli, Antonio Sferra (direttore delegato); Consiglieri: Giuseppe Ambron, Caissier; Commissione artistica: Lorenzo Bartolini, Giuseppe Bezzuoli, Samuele Jesi, Carlo Markò, Girolamo Tubino (come *adjoint*); Commissione di sorveglianza: Giuseppe Poniatowski, Giulio di Bagno dei Conti Guidi, Luigi Torrigiani, Vincenzo Martini.

42 ASGF, 1842, affare 20.

43 Nell’archivio di Lorenzo Bartolini conservato presso l’Archivio storico della Galleria dell’Accademia di Firenze si trovano numerose lettere, a firma Antonio Sferra, riguardanti la pubblicazione della *Galerie*. Purtroppo, a oggi, non si hanno notizie di eventuali carte Sferra. Cenni utili in Bietoletti et alii 2014.

44 Il *plan de l’ouvrage*, presente nelle veline di uscita dei fascicoli periodici, prevedeva una “*histoire de l’art, depuis ses essais en Egypte et en Etrurie, ses progrès et son apogée à Athènes, son émigration à Alexandrie, à Syracuse, à Pergame et à Séleucie jusqu’à sa décadence à Rome, et sa perte sous les derniers empereurs*”.

45 “*Ainsi chez les modernes comme chez les anciens, dans l’art chrétien comme dans l’art grec, la sculpture a pris le devant sur la peinture: Nicole de Pise est venu avant Cimabue*”. E a Nicola Pisano Dumas attribuisce il primo riconoscimento dell’antico, che, a suo dire, gli si rivelò grazie al sarcofago raffigurante il mito di Fedra e Ippolito che Beatrice di Toscana aveva eletto a suo monumento funebre (Dumas 1841d, I 60). Il sarcofago, databile al II sec. d.C., si trova ora nel Camposanto pisano.

46 Come si ricava dall’opuscolo stampato alla ripresa dei lavori, nel 1857, che ne ripercorre le fasi iniziali: “*L’une des conditions fondamentales de l’institution de la Société fut la publication du texte en deux langues, l’une française confiée à M. Alexandre Dumas, l’autre italienne à M. Ferdinand Ranalli, totalement indépendantes l’une de l’autre et formant deux éditions simultanées offertes au choix des souscripteurs. La liberté de rédaction fut abandonnée entièrement au génie de chacun des écrivains, qui tracèrent à leur gré le plan de l’ouvrage de la manière relatée dans les prospectus respectifs du texte pour lequel on souscrivit*”, de Garriod 1857a, p. 6.

47 Cfr. *infra*, e nota 64.

48 *Ragionamento storico sulla scultura italiana di Ferdinando Ranalli*, Firenze, presso la Società Editrice, 1848. Nel 1845 usciva, sempre per i tipi della Società editrice fiorentina, anche la sua *Storia delle belle arti in Italia*, in volume unico. Ancora in

ambito storico-artistico, Ranalli curò per Batelli (6 voll., 1845-1847) la ristampa, con annotazioni e supplementi, delle *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* di Filippo Baldinucci (1681-1728).

49 Francesco Cempini a Antonio Ramirez de Montalvo, 26 marzo 1841, ASGF, 1840, affare 2.

50 Aveva soggiornato lungamente a Roma, impegnato nella redazione di una raccolta di *Vite di uomini illustri romani dal risorgimento della letteratura Italiana*, che, a causa della censura vaticana, vennero poi stampate a Firenze da Pagni tra il 1838 e il 1842.

51 Cfr. *Ricordi biografici di Vincenzio Batelli, tipografo fiorentino, raccolti da Piero Batelli*, Firenze, Barbera, 1872, p. 16.

52 E. Masi, *Memorie inedite di Ferdinando Ranalli l'ultimo dei puristi*, Bologna, Zanichelli, 1899. Il manoscritto gli era giunto dal figlio di Ranalli, Guido. M. Cardelli, nel suo *Ferdinando Ranalli o della pedanteria onesta*, dedica alcune pagine alla redazione della versione italiana della *Galleria di Firenze*, riportando estesamente sia le reazioni positive, talvolta entusiaste, della stampa toscana all'uscita dei primi fascicoli, sia passi dalla corrispondenza di Ranalli con Melchiorre Missirini, Pietro Giordani e altri che ben illuminano da un lato la stima e la simpatia goduta dal Ranalli presso i letterati e i cultori di storia patria, dall'altro la cattiva fama di Dumas (Cardelli 2010, pp. 144-151). La definizione di "ultimo dei puristi" riprende il titolo di un saggio di Francesco De Sanctis del 1868.

53 Già nel settembre 1840 era stata consegnata a Leopoldo la sua *Prefazione*; cfr. Cempini a Montalvo, 26 marzo 1841 ASGF cit., in cui incaricava Montalvo, su richiesta del Granduca, della lettura attenta dei successivi articoli redatti da Ranalli per la *Galleria*.

54 Cardelli 2010, p. 150.

55 Del metodo di lavoro di Dumas qualcosa può ricavarsi da incisi sparsi. Uno dei quali, calzante in questo caso con l'accusa di occasionale conoscenza diretta dei dipinti, si ricava dal suo commento al ritratto di Giovanni Antonio Pantera di Giovan Battista Moroni, che Tiziano aveva suggerito ai suoi committenti bergamaschi stimandolo abilissimo ritrattista. Così si esprime: "Or c'était un bon juge en pareille matière que Titien, et cette fois surtout on peut dire, en examinant le portrait dont la gravure nous avons sous les yeux"; *Galerie de Florence*, tav. LXXX, *Portrait de Jean-Antoine Pantera. Tableau sur toile par Jean Baptiste Moroni* (riconducibile al fasc. 32, pubblicato nel 1843).

56 E. Masi, *op. cit.*, p. 22. A tal proposito, si può rilevare che nei commenti alle tavole Dumas trasmette in vari casi un che di estemporaneo, una compilazione cursoria affidata a rapide impressioni personali, denunciando in filigrana il ritmo serrato – e consumato – dello scrittore assediato dai tempi di consegna, dai compensi da ritirare, dai debiti da pagare. Si vedano ad esempio i tre brevi paragrafi dedicati al *San Paolo* del Veronese (tav. LXXXIIIb), in cui si limita a paragonare la paletta dei colori all'arcobaleno, concludendo con la banale affermazione che si tratta di un piccolo capolavoro; o quelli a chiosa della *Madonna con Gesù Bambino e san Giovannino* di Tiziano (tav. LXXIXF), "l'homme des couleurs, de la chair vive et palpitante" che, nonostante la poca propensione alla vena religiosa offre una "charmante composition" in cui i due angeli, sulle teste della Vergine e del Figlio, formano "une couronne de leurs têtes blondes perdues dans la vapeur".

57 G. Aiazzi, *Al Signore Ignazio Valletta a Parigi, sopra quanto ha scritto il sign. cav. Alessandro Dumas intorno alla famiglia de' Medici, ad illustrazione dell' I. e R. galleria di Firenze*, lettera di Giuseppe Aiazzi, [1842].

58 Ovvero il romanzo pubblicato con il titolo *Une année à Florence* (Dumas 1841a).

59 G. Aiazzi, *op. cit.*, pp. 3-4.

60 Schopp 2011, pp. 328-332. Il matrimonio ebbe luogo il 5 febbraio 1840. Per contratto, Dumas portò in dote l'intero suo corpus letterario e drammatico.

61 Dumas 1841a, vol. II, p. 78. A più riprese Dumas elogia le riforme sociali dovute alla politica lorenese, elencando la bonifica in Maremma, la revisione del catasto, delle ipoteche, del sistema giudiziario, i congressi scientifici, tutte "idées qui émanent de lui, et que l'apathie populaire, et la routine démocratique, lui ont donné grande peine à exécuter". Lo descrive a passeggio in città, austero, dai capelli imbiancati dal molto lavoro, la testa pensosa inclinata sul petto che ogni dieci passi solleva per un saluto ai passanti. Con un sorriso speciale, che emerge dal cliché del saggio regnante: "A chaque salut, sa figure calme et pensive s'éclaire d'un sourire plein d'intelligente bienveillance: ce sourire lui est particulier, et je ne l'ai vu qu'en lui" (Ivi, p. 89).

62 "Le Courrier des Théâtres", 16 aprile 1840.

63 "[...] nous habitons un palais avec belvédère et salle de spectacle, plus douze chambres, pour nous tout seuls ; nous avons un jardin, grand comme celui du Luxembourg, avec jets d'eau, fontaines, nayades, tritons, bosquets de lauriers, bosquets de citronniers, et un jardinier nommé Demétrius", Dumas a Louis Boulanger, Firenze 9

giugno 1840, in Dumas 2019, n. 901, pp. 192-193. La casa descritta, compreso il giardiniere Demetrio, corrisponde all'abitazione che Dumas descrive come loro prima residenza all'arrivo a Firenze di cinque anni prima, in Dumas 1841a, vol. II, p. 72).

64 Dumas a Auguste Maquet, [Florence, 13 août 1840], Dumas 2019, n. 919, p. 213.

65 *Ibid.* Mecenate delle arti, collezionista, Ferdinando Luigi di Borbone, duca d'Orléans, fu legato in particolare ad Ingres, che conobbe, probabilmente, già nel 1834. Gli commissionò il proprio ritratto, eseguito al ritorno dell'artista dalla direzione dell'Accademia di Villa Medici a Roma, proprio nel 1842, anno in cui il duca morì prematuramente per un incidente in viaggio. Andrà pure ricordato che il casato d'Orléans risaliva, attraverso Luigi XIII, a Maria de' Medici.

66 Dumas a Amaury Duval, [Florence, août 1840]: "On fait sous les Auspices du Grand-Duc et aux frais d'une société composée des plus riches seigneurs et banquiers de Florence une publication immense de la Galerie des Offices : et entr'autres des 348 portraits de peintres. Vous comprenez que la société a besoin de quelque chose comme deux mille dessins. Or j'ai vu quelques-uns de ces dessins payés jusqu'à 400 [francs]. Le prix commun des petits portraits de peintres est de 60 à 100 [francs]", Dumas 2019, n. 920, p. 215.

67 Inutilmente aveva messo al corrente i "libraires de Florence", responsabili dell'incarico, dei suoi timori: "le nom de Dumas les fascine", Dumas 2019, p. 215 nota 97. Da notare che il compenso riportato da Charton risulta inferiore di ventimila franchi rispetto a quello che Dumas dichiarava a Maquet.

68 Hector Voltaire, baron de Garriod (1803-1883), savoiardo, si era trasferito a Firenze dove raccoglierà negli anni una cospicua collezione di quadri del XVI e XVII secolo, legata per testamento al museo di Chambéry dove è tuttora conservata. Attento al dibattito artistico, pubblicò nel gennaio 1842, presso Le Monnier, *La légitimité du portrait de Leon X*, un saggio polemico in risposta a *Sul ritratto di Leone X dipinto da Raffaello di Urbino e sulla copia di Andrea del Sarto* di Antonio Niccolini, pubblicato l'anno precedente a Napoli come estratto dal proprio *Real Museo borbonico* in undici volumi, Napoli 1824-1835. Su Garriod, figura finora poco indagata, si vedano Giacomelli 2016 e Giacomelli 2021, dove andrà però rivista la cronologia interna della *Galerie*.

69 Nella citata lettera polemica Aiazzi (p. 9) ne discute alcuni stralci, avvalorando l'ipotesi dell'attribuzione.

70 *Manifesto per la pubblicazione della R. Galleria di Firenze*, ASGF, 1840, affare 2.

71 *Ibid.*: "con questo che la prima stampa sia incisione finita, e rechi sempre *un capolavoro che abbia non solo la bontà del concetto e del disegno, ma il magistero altresì del colorito e delle altre parti d'esecuzione*, la seconda e terza stampa rechino o *pittura di minor pregio* o capolavori dei *primi maestri della pittura*, come del Beato Angelico e degli altri di quella età e dell'età precedente, nei quali è tutta la bontà del concetto e del disegno, ma il magistero *del colorire, ombreggiare, lumeggiare e rilievare manca*; onde una mezza macchia o un semplice contorno ne rende tutto il bello che sta in quella divina semplicità e nasconde la *rozzezza di incarnare col vario e potentissimo soccorso dei colori*. Finalmente la quarta stampa, che debbe essere, come la prima, di finito intaglio, dovrà recare il ritratto di uno dei pittori".

72 Contrariamente a quest'indicazione, le tavole dei ritratti sono per lo più rilegate in ordine alfabetico; si veda ad esempio l'esemplare conservato nella Biblioteca Marucelliana e nella Biblioteca degli Uffizi.

73 Con le seguenti collocazioni: RP IV 142 A (*Préface* e *Histoire des Médicis*), RP IV 142 B (*Histoire de la Peinture* e *Histoire des Peintres* parte I), RP IV 142 C (*Histoire des Peintres* parte II) e RP IV 142, 1-98 (fascicoli sciolti, non rilegati, contenenti le tavole; le pagine di testo, raccolte da ciascuno, costituiscono i tre volumi segnati A-C).

74 Una trascrizione accurata dell'elenco completo, secondo la grafia originale, dei nomi e delle didascalie, si trova nella scheda di catalogo dei Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, alla collocazione RP IV 142 (1-98).

75 "Mais vous oubliez, messieurs, que l'imprimerie a été inventée pour reproduire, et perpétuer les livres et la musique, et la gravure pour reproduire et éterniser les tableaux"; Dumas 1841d, *Giorgione*, p. 203.

76 Sferra a Bartolini, Firenze 20 aprile 1844, Archivio storico della Galleria dell'Accademia-ASGA, fondo Bartolini.

77 Sferra a Bartolini, 11 dicembre 1844, *ivi*.

78 Il fasc. 49, datato 1845, reca un Avviso in velina rosa incollata che avverte della sostituzione, informando che lo stesso zelo verrà riposto nei confronti del ritratto di Leonardo, di cui una nuova versione era stata commissionata. Anche Dalcò aveva già lavorato per l'I. e R. Galleria di Palazzo Pitti del Bardi.

79 Cfr. la citata lettera a Maquet e nota 64.

80 Con rescritto del 24 settembre 1841, come ci informa la minuta del 31 luglio 1844 in ASF, Presidenza del Buongoverno 1808-1848, Affari comuni n. 854 (Stampa anno 1844), Affare n. 55. Il testo del rescritto in questione sembrerebbe non essersi conservato.

81 Sfera a Montalvo, [16 luglio 1844], ASGF, 1844, affare 26. La notizia fu accolta molto favorevolmente da Montalvo, consapevole del prestigio che ne derivava non solo sull'impresa editoriale ma anche sull'istituzione da lui diretta.

82 Sfera a Montalvo, [16 luglio 1844]; ASGF, *ibid.*

83 “La Società Editrice della Illustrazione Artistica e Letteraria della I. e R. Galleria detta degli Uffizi, in Firenze, ascrive ad onore il potere annunciare come S. M. l’Imperatore di Russia siasi degnato accettare colle più graziose espressioni la dedica di questa Opera, per la quale con tanta emulazione lavorano i più distinti disegnatori ed incisori di Europa. Posta come Ella è sotto così prosperi auspicii, non è da nutrirsi alcun dubbio circa il fausto conseguimento di tale intrapresa de’ cui progressi miglioramenti oggimai fanno fede 41 dispense già pubblicate le quali costituiscono pressoché un terzo dell’intera opera”, “Gazzetta di Firenze”, n. 94, 6 agosto 1844, p. 4.

84 Apprezzato fin dagli esordi dalla committenza internazionale, invitato a Carrara a ricoprire ruoli di rilievo artistico e organizzativo da Elisa Baciocchi Bonaparte negli anni del suo governo in Toscana, dopo la caduta di Napoleone si trasferì a Firenze, dove condivise il suo primo studio con Ingres. Affermatosi nel giro di pochi anni nonostante le critiche rivoltegli per i tratti innovativi del suo stile che, distaccandosi dal neoclassicismo, reinseriva lo studio dal vero e l’aderenza al naturale, fu nominato professore di Scultura all’Accademia di Belle Arti di Firenze nel 1839 e eletto senatore del Parlamento toscano nel 1848. Le carte di Bartolini, conservate presso l’Archivio storico della Galleria dell’Accademia, raccolgono, nonostante le dispersioni subite, numerose lettere legate alle commissioni ricevute dai Demidoff, Orloff, Zamoyski, Golycin, e un fascicolo dedicato alla “Società Editrice della Galleria di Firenze”. Vedi anche Bietoletti *et alii* 2014, in particolare Melloni Franceschini 2014, dove andranno però rivisti alcuni punti, in particolare sulla presunta traduzione di Dumas dell’edizione del 1857.

85 Non si conosce l’attuale collocazione della statua. Un modello in gesso, conservato presso la Galleria dell’Accademia di Firenze, fu donato da

Bartolini a Costanza Hall.

86 Lettera del 5 gennaio 1840, ASGA, fondo Lorenzo Bartolini, Corrispondenza, ss. 2 “Corrispondenza ordinata per Mario Tinti”, IV “Corrispondenza e documenti vari ordinati per Tinti”, fasc. Orlova, n. Žerebkova, Ol’ga Alexandrovna, a L. Bartolini, doc. I.1.488.

87 Il cognome, insieme al titolo di “nobili ereditari”, era stato concesso a un suo avo nel 1720 dallo zar Nicola I per i servizi resi e per la smagliante ascesa economica. In particolare, la famiglia possedeva in Siberia miniere di malachite, un marmo verde pregiatissimo, le uniche dove al tempo si estraesse. Suo padre Nikolaj si era trasferito in Italia nel 1818, stabilendosi a Firenze prima a Palazzo Serristori poi nella Villa San Donato. Anatolij, morto il padre nel 1828, finì di restaurarla e ne fece la sua residenza. Il suo legame con la famiglia Bonaparte rimase saldo anche dopo la separazione da Matilde, tanto che nel 1851 acquistò la Villa di San Martino all’Elba, dove Napoleone aveva soggiornato in esilio, custodendone numerosi cimeli nell’attigua Galleria Demidoff, espressamente costruita.

88 La statua, commissionata dopo la morte di Nikolaj, si trova tuttora in piazza Demidoff. La Galleria d’arte moderna di Palazzo Pitti ne conserva un bozzetto.

89 Dumas 2019, p. 257/947. Sullo sfondo, anche un cenno sulla presenza di Dumas al Gabinetto Vieusseux, da cui la rivista proveniva e che gliene concedeva il prestito per soli due giorni. Pur essendo assai probabile che Dumas lo frequentasse, non risulta tra i tesserati né resta in archivio corrispondenza a suo nome, fatta eccezione per la minuta di una lettera di Vieusseux indirizzatagli nel 1860 a Napoli (CV, XXXI, 804). Una traccia se ne trova però tra i *Papiers de Dumas* conservati nella Biblioteca nazionale di Francia a Parigi (XXX, Nouv. Acq. 24665). Legata a un fascio di appunti manoscritti relativi a Firenze e Roma, si conserva una lettera di presentazione a Vieusseux, a firma H. Littardi, da Tolone, relativa al primo soggiorno fiorentino di Dumas, a meno di mie sviste, inedita. “*N’ayant pas le temps de donner à M. Alexandre Dumas une lettre d’introduction auprès de M. Vieusseux je le prie de vouloir bien accueillir ce voyageur distingué, et de le mettre en rapport avec les litterateurs et les savants de Florence. Je saisis avec empressement cette occasion pour me rappeler au souvenir de M. Vieusseux, et lui offrir mes compliments empressés. / Toulon 15 juin 1835. H. Littardi Receveur Général du Var. / A M. Vieusseux Directeur du Cabinet Litteraire et ancien Directeur de l’Anthologie, à Florence*”.

90 Sfera a Bartolini, 17 febbraio 1845, ASGA, cit. La National Library of Russia di San Pietroburgo conserva tutt'oggi una copia della *Galerie de Florence* rilegata in sette tomi (Rossica Collection, B-7/26), con ogni probabilità quella inviata in dono allo Zar.

91 Dumas 2020, pp. 224-225/1210, già in Dumas 2002, p. 148.

92 Nell'edizione 1842 indicata come "À la Société de Publication rue Saint-Égide, numéro 6638, Palais Magnani"; nell'edizione con dedica del 1844 come "chez la Société Éditrice".

93 "Ce fût Côme premier, successeur du Duc Alexandre, qui ayant fait appeler, en 1564, Georges Vasari, lequel réunissait en sa personne, le triple mérite de peintre, architecte et historien, lui ordonna, pour ressembler en un même palais, de ressembler les différents branches de la magistrature, de bâtir la Galerie devenue si célèbre depuis sous le nom de Galerie degli Uffizi", Dumas 1841b, Préface p. [1]. Da notare che nel riutilizzare questo testo ne *La Villa Palmieri* come attacco del cap. II "La Galerie des Offices", Dumas inserisce un inciso poco lusinghiero nella presentazione del Vasari, che "[...]réunissait en sa personne, à un degré médiocre il est vraie, les trois talents de peintre, sculpteur et architecte [...]"; Dumas 1843, vol. II, p. 15.

94 "Peut-être paraîtra-t-il étonnant qu'à propos d'une introduction à l'histoire de l'art, nous nous soyons si largement étendu sur l'histoire d'une famille. Mais c'est qu'il faut le dire, l'art a grandi et est tombé avec cette famille, et, chose étrange! a subi toutes les variations de grandeur et d'abaissement que les Médicis ont subies eux-mêmes. [...] L'histoire des uns se rattache donc plus qu'on ne le croyait à l'histoire de l'autre. [...] ils ont plus fait pour la gloire du monde que n'avaient jamais fait avant eux, et que ne firent jamais depuis, ni princes, ni rois, ni empereurs". Alla storia del casato, suddivisa in tre parti (branche aînée, cadette e Maison de Lorraine), Dumas dedica ben 135 pagine, che verranno in vario modo riutilizzate nei *Souvenirs de voyage* ("Revue de Paris", ottobre 1843) e anche come volume a sé stante (*Les Médicis*, Parigi, Recoules, 1844-1845, più volte ristampato). Da ultimo, se ne veda l'edizione Schopp 2012.

95 Anton Domenico Gabbiani (1652-1726). Dei Dandini si hanno numerosi esponenti per tre generazioni: è probabile che Dumas si riferisca a Ottaviano (1690-post 1740).

96 Dumas 1841b, p. 135. *L'Histoire de la peinture* (Dumas 1841c) ricomincia la numerazione delle pagine e occupa le pp. 5-94.

97 Dumas 1841c, p.7.

98 Per un'analisi dettagliata e attenta del-

le fonti, soprattutto antiche, dell'*Histoire de la peinture*, si veda Nayrolles 2011, pp. 41-66. Dove andranno però aggiornate alcune affermazioni sulla committenza dell'opera e sul peso assegnato alla *Galerie de Florence* di Antoine Mongez (cfr. nota 31).

99 Dumas 1873, p. 80.

100 Contemporaneamente alla redazione della *Galerie de Florence* veniva pubblicata la traduzione francese integrale delle *Vite* curata, con note e ampi commenti, da Philippe-Auguste Jeanron e Léopold Leclanché: *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, 10 voll., Paris, Juste Tossier, 1839-1842.

Questa traduzione rispondeva non solo alla diffusa esigenza di disporre di un testo aderente all'originale, stante le numerose antologie in circolazione, ma si proponeva anche di correggerne gli errori e aggiungere nuovi dati. Ebbe riscontri molto positivi fin dall'inizio: "MM. Jeanron et Léopold se proposent une autre tâche, plus difficile peut-être, le commentaire de l'œuvre de Vasari. Ce commentaire, que les traducteurs ont déjà commencé dans les deux volumes parus, est moins une explication pure et simple des idées de Vasari, qu'un supplément indispensable à ces idées, soit pour les rectifier, soit pour les coordonner, soit pour les soumettre à une interprétation lumineuse. On peut citer, comme un modèle de ce genre de commentaire, les trente ou quarante pages qui accompagnent, dans la traduction, la vie de Raphaël", Chaudes-Aigues 1838, p. 163.

101 "Il y a dans le paradis de l'art deux demi-dieux que leur génie surhumain a fait si resplendissants, que leur taches, semblables à celle du soleil, se perdent dans la fulgurante lumière: l'un est le vieux Michel-Ange, l'autre est le jeune et beau Raphaël", Dumas 1841d, Raphaël Sanzio d'Urbino, p. 169.

102 Dumas 1841d, p. 196.

103 Bettarini - Barocchi 1966-1987, I, 1966, p. 81; Mattioda 2017, pp. 183-184.

104 Tra i riferimenti meno noti segnalo l'ampia citazione tratta da *La poésie chrétienne* di Alexis-François Rio, un testo dedicato alla storia della pittura fino a Raffaello caratterizzato dalla rivalutazione dei primitivi senesi, che ebbe poca fortuna in Francia. Dumas ne riporta un ampio stralcio dal cap. III: *Résumé des progrès faits par l'art dans cette première période*, in *La poésie chrétienne. La forme de l'art*, 2 voll., 1835-1836, vol. I, pp. 85-89.

105 L'italiana, "s'étant mis à la recherche du Beau"; la greca, "s'étant vouée au Laid"; la gallo-germanica, "dans l'ignorance complète des chefs-d'œuvres de l'anti-quité", Dumas 1841c, pp. 56-57.

106 Ivi, pp. 82-85.

107 Ivi, pp. 93-94. Com'è noto, Vasari riporta che Lorenzo ne avrebbe realizzato la montatura in oro su richiesta di Giovanni, figlio di Cosimo il Vecchio. Il *Sigillum Neronis*, approdato nella collezione Farnese, è conservato presso il Museo archeologico nazionale di Napoli.

108 Alle ventiquattro biografie pubblicate nella *Galerie de Florence* Dumas ne aggiunse, tra il 1845 e il 1862, ulteriori quattordici, di varia estensione: Cornelis Bega, Guerit Berckheyde, Sandro Botticelli, Francesco Francia, Angelo Gaddi, Domenico Ghirlandaio, Filippo Lippi, Bernardino Luini, Simone Memmi, Frans van Mieris, Antonio Pollaiuolo, Pontormo, Salaino e Giovanni Antonio Sogliani. La questione dell'autografia o meno di alcune di esse non è ancora stata affrontata in modo sistematico, ma è certo che, almeno per alcune ricorse alla "bottega", in questo caso al figlio Alexandre. Se ne trova traccia nella corrispondenza del maggio 1844 ("*Reviens vite l'affaire de la Galerie de Florence est arrangée, nous allons travailler*"; Dumas 2020, p. 168/1176), giugno ("*En outre si tu veux continuer tes Peintres – je te laisserai aussi, ce que Béthune [l'editore dell'edizione francese del 1845 della *Galerie*] les paie, me réservant pour plus tard ce qu'on me les paira à Florence*"; ivi, p. 176/1183), ottobre ("*Fais Quentin Metsis si tu veux, comme tu dis c'est assez joli à faire*"; ivi, p. 208/1198).

109 M. le Baron Taylor en Espagne, "La Presse", 28 maggio 1837, pp. 1-2, dove riferisce in termini entusiasti dei viaggi di Taylor (del 1833 e 1835-36, cui ne seguirà un altro nel 1838), inviato da Luigi Filippo in Spagna per individuare e portare a Parigi quanti più dipinti spagnoli possibili. In quello stesso anno Achille Joubinal pubblicava la *Notice sur le Baron Taylor et sur les tableaux espagnols achetés per lui d'après les ordres du Roi*, Paris, chez Édouard Pannier, Éditeur du Musée d'artillerie espagnol, 1837.

110 Ma l'intera vicenda, stante anche l'ampia bibliografia esistente, necessita di un approfondimento a sé stante, su cui mi riservo di tornare in una prossima occasione. Basti qui un cenno alla mostra organizzata dal Metropolitan Museum di New York e dal Musée d'Orsay nel 2002 che, mettendo a sistema fonti e cronologia, ha nel contempo fatto un bilancio e ulteriormente rilanciato gli studi sull'argomento (cfr. Tinterow – Lacambre 2002).

111 Nel 1848 Luigi Filippo portò con sé in Inghilterra la raccolta. Dopo la sua morte (Claremont House, 26 agosto 1850), a seguito di passaggi complessi, andò all'asta a Londra, presso Christie's, tra il 6 e l'8 maggio 1853.

112 Contrariamente a Ranalli, che nei suoi commenti alle tavole nomina quasi sistematicamente gli autori del disegno e dell'incisione, raramente Dumas vi si riferisce. Occasionalmente rimanda ad altre raccolte, come nel caso di quella dedicata alle *Logge di Raffaele nel Vaticano* di Giovanni Volpato e Giovanni Ottaviani (Roma 1772-1777), che definisce "*un magnifique travail*" (Dumas 1841d, *Raphaël Sanzio d'Urbino*, p. 179).

113 Milano 1585, l. I cap. IX, in Dumas 1841d, *Léonard de Vinci*, p. 116.

114 *Ibid.*, dove si riferisce alla Novella LVIII.

115 Paris, 1832, in Dumas 1841c, pp. 89-90.

116 In particolare, dalla *Vie de Léonard de Vinci*, che dell'*Histoire* stendhaliana costituisce il l. III (1 ed. 1817), riporta per intero l'aneddoto sulla ricerca del modello per la testa di Giuda nel *Cenacolo* (a proposito del quale cita anche Lomazzo), e probabilmente mutua la trascrizione integrale della lettera a Ludovico il Moro conservata nel Codice Atlantico, che Stendhal aveva riportato nel cap. XLIII; ancora, e per intero, i capp. LI-LIII sull'ammaloramento del *Cenacolo*; cfr. Dumas 1841d, *Léonard de Vinci*, pp. 115-117 e 123-125.

117 Parigi 1824. Nella vita di Raffaello, oltre a numerosi passaggi, Dumas trascrive integralmente anche la lettera che l'archeologo e storico Antonio Nibby inviò a Quatremère dopo l'apertura, nell'ottobre 1833, della tomba del pittore al Pantheon (Dumas 1841d, *Raphaël Sanzio d'Urbino*, pp. 193-195).

118 Dumas 1842, *École de Tolède*, pp. 239-241. È possibile che Dumas avesse letto una versione dell'episodio nel *Dictionnaire des Peintres Espagnoles* di Frédéric Quillet, Paris 1816, pp. 347-348.

119 "*Un jeun homme de vingt-deux à vingt-trois ans, les cheveux blonds flottants, la moustache fauve relevé, grand, bienfait, l'air noble, l'épée au coté, le feutre en tête*", Dumas 1842, *Pierre Paul Rubens*, p. 162.

120 "*Ce que la plume de Dante fit pour Béatrice, le pinceau de Rubens le fit pour Hélène Formann. Qui demanderait compte en effet de la vie et de la morte de cette grosse et insignifiante flamande, si son visage n'eut reflété l'âme du peintre aux flamboyants couleurs?*"; *Galerie*, tavola CDXXVII, *Hélène Formann. Tableau sur bois par Pierre-Paul Rubens* (riconducibile al fasc. 59 pubblicato nel 1845).

121 Dumas 1842, *Pierre Paul Rubens*, p. 164.

122 *Id.* 1841d, *Michel-Ange*, pp. 157-158.

123 Ivi 1841d, *Titien Vecellio*, p. 197

124 *Ivi*, pp. 215-217 e 218-221. A “Guglielmo da Marcilla pittore francese e maestro di finestre invetriate” Vasari dedica una delle vite nel primo volume della terza parte dell’edizione giuntina (Bettarini – Barocchi 1966-1987, II, 1987, pp. 90-95).

125 Dumas 1841d, cit., pp. 229-231.

126 Cfr. nota 52.

127 Nel luglio 1839 il granduca Leopoldo II aveva stabilito che ogni tre anni, in coincidenza con la festa del 24 giugno che celebrava il patrono cittadino, san Giovanni, si sarebbero organizzate esposizioni pubbliche dei prodotti delle arti e delle manifatture toscane. Vi furono esposizioni quello stesso 1839, nel settembre 1841 – dunque in anticipo di un anno, per farla coincidere con il III Congresso degli scienziati italiani – e così via.

128 La lettera, in copia, cui si aggiungono osservazioni e riepilogo dei rescritti fino ad allora concessi con ogni probabilità da Montalvo, si trova nell’affare 35 “Società editrice della R. Galleria degli Uffizi. Acquisto di 4. esemplari di d:a Opera a carico del R.º Erario”, ASGF, 1847.

129 A. Piovicari a Montalvo, 14 luglio 1847, *ivi*.

130 Cfr. nota 30.

131 de Garriod 1857a e *Id.* 1857b.

132 *Id.* 1857a, p. 7.

133 Su disegno di Gustavo Sanguinetti e incisione di Francesco Clerici, la tavola reca il numero di corda XXIV, riconducibile al fasc. 28 stampato nel 1843.

134 Questi versi, vero e proprio *apax* nella *Galerie de Florence*, aprono un problema di critica di attribuzione che non potrà essere discusso in questa sede. Costituiscono infatti la scena I dell’atto V del *Caligula*, una tragedia di Dumas in cinque atti rappresentata per la prima volta al Théâtre-Français il 26 dicembre 1837, alla cui stesura, così come in precedenza a quella di *Piquillo*, andato in scena il 31 ottobre dello stesso anno all’Opéra Comique, aveva collaborato in modo consistente Gérard de Nerval.

FONTI

ASF: Archivio di Stato di Firenze

Presidenza del Buon Governo, Archivio Segreto, filza 1841, Negozi, affare 109

Presidenza del Buon Governo, 1808-1848, Affari comuni n. 854 (Stampa 1844), affare 55

AABAFI: Archivio storico dell’Accademia di Belle Arti di Firenze

Filza 23 (anno 1834, ins. 81)

ASGA: Archivio storico della Galleria dell’Accademia

Fondo Lorenzo Bartolini

ASGF: Archivio storico delle Gallerie fiorentine

1840, filza LXIV, parte I, affare 2: “Progetto di una Società per una nuova pubblicazione della R. Galleria di Firenze. Permissione ottenuta sotto dì 2. Giugno 1837 e 26 aprile 1839”

1842, filza LXVI, parte I, affare 20

1844, filza LXVII, parte I, affare 26: “Società editrice dell’Opera ‘R. Galleria degli Uffizi’ dedicata a S.M. l’Imperatore delle Russie e dalla M.S. accettata”

1847, filza LXXI, parte I, affare 35

BIBLIOGRAFIA

Barocchi 1982: P. Barocchi, *La storia della Galleria degli Uffizi e la storiografia artistica*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia”, 1982, serie III, vol. 12/4 (1982), pp. 1411-1523

Bettarini – Barocchi 1966-1987: G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 8 voll., Firenze 1966-1987

Bietoletti et alii 2014: Lorenzo Bartolini. *Atti delle Giornate di studio*, (Firenze, 17-19 febbraio 2013), a cura di S. Bietoletti, A. Caputo, F. Falletti, Pistoia, Gli Ori, 2014

Cardelli 2010: M. Cardelli, *Ferdinando Ranalli o della pedanteria onesta*, Firenze 2010

Chaudes-Aigues 1838: J. Chaudes-Aigues, rec. di *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, trad. e note di Ph.-A. Jeanron e L. Leclanché, 10 voll., Paris, Juste Tessier, 1839-1842, in “Revue de Paris”, II serie, IV/1838, t. II, pp. 143-163

de Garriod 1857a: *Galerie de Florence, gravée sur cuivre et publiée par une Société d'amateurs sous la direction d'un comite artistique avec un texte en français par Alexandre Dumas continué par Hector de Garriod*, Florence, A[chille] Paris 1857

de Garriod 1857b: *Note de Souscripteurs à la Galerie de Florence*, Firenze, A[chille] Paris 1857

Diaz 2019: J.-L. Diaz, *La ‘littérature pittoresque’ en procès (1833-1844)*, in *Littérature, image, périodicité (XVIIe-XIXe siècles)*, Actes du Colloque (Lausanne, 15-16 novembre 2018), 2019
<http://www.fabula.org/colloques/document6449.php> (pagina consultata il 28 gennaio 2023)

Dumas 1841a: A. Dumas, *Une année à Florence*, 2 voll., Paris, Dumont 1841

Dumas 1841b: A. Dumas, [Préface] e *Histoire des Médicis*, in *La Galerie de Florence, gravée sur cuivre et publiée par une société d'amateurs sous la direction de L. Bartolini, J. Bezzuoli et S. Jesi. Avec un texte en français par A. Dumas*, Florence, Vincenzo Batelli tipografo, 1841-1851, t. I, pp. [1]-135, Firenze 1841

Dumas 1841c: A. Dumas, *Histoire de la peinture*, in *La Galerie de Florence*, cit., t. I, pp. [5]-94, Firenze 1841

Dumas 1841d: A. Dumas, *Histoire des peintres, faisant suite à l'Histoire de la peinture*, in *La Galerie de Florence*, cit., t. I, pp. 97-254, Firenze 1841

Dumas 1842: A. Dumas, *Histoire des peintres, faisant suite à l'Histoire de la peinture*, in *La Galerie de Florence*, cit., t. II, pp. [1]-256, Firenze 1842

Dumas 1843: A. Dumas, *La Villa Palmieri*, 2 voll., Paris, Dolin 1843

Dumas 1873: A. Dumas, *Grand dictionnaire de cuisine*, Paris 1873

Dumas 2002: A. Dumas, *Correspondances. Deux cents lettres pour un bicentenaire*, “Cahiers Alexandre Dumas, 29”, 2002

Dumas 2019: A. Dumas, *Correspondance générale*, a cura di C. Schopp, vol. III: 1838-1842, Paris 2019

Dumas 2020: A. Dumas, *Correspondance générale*, a cura di C. Schopp, vol. IV: 1843-1844, Paris 2020

Fiorina 2021: J. Fiorina, *Alexandre Dumas. L'Italia nel cuore-Alexandre Dumas. L'Italie au cœur*, illustrazioni di C. Rispoli, Roma 2021

Giacomelli a.a. 2015-2016: L. Giacomelli, *Il barone Hector de Garriod (1803-1883). Mercato e storia dell'arte nell'Ottocento a Firenze*, Scuola Normale Superiore di Pisa - Classe di Lettere e filosofia - Corso di perfezionamento in Storia dell'arte, relatore M. Ferretti, a.a. 2015-2016

Giacomelli 2021: L. Giacomelli, *Hector de Garriod (1803-1883): a marchand amateur in Risorgimento Italy*, “Journal of the history of collections”, 2021, XXXIV/1, p. 113-126

Iacopozzi 2001: S. Iacopozzi, *Il ciclo scultoreo degli Uffizi: genesi e sviluppo di un progetto non solo celebrativo* in *Gli uomini illustri del Loggiato degli Uffizi. Arte e restauro*, a cura di M. Scudieri, Firenze 2001, pp. 15-33; 227-236

Levantis 2015: L. Levantis, *La fascination pour Florence au XIXe siècle: d'Alexandre Dumas à Guy de Maupassant*, in “Bollettino del CIRVI, Centro interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia”, Moncalieri, 2015, pp. 323-369

Levantis 2021: L. Levantis, *Quand le romancier devient critique d'art. Florence et ses artistes sous la plume d'Alexandre Dumas*, in *Florence, ville d'art et les Français. La création d'un mythe*, a cura di A. Lepoittevin, E. Lurin, A. Mérot, Roma 2021, pp. 85-100

Mattioda 2017: G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, edizione diretta da E. Mattioda, 5 voll., Alessandria 2017-2021, vol. I, 2017

Melloni Franceschini 2014: S. Melloni Franceschini, *L'eredità Bartolini: le carte acquisite dalla Galleria dell'Accademia e nuovi documenti dell'Archivio di Stato di Firenze*, pp. 197-208, in Bietoletti et alii 2014

Nayrolles 2011: J. Nayrolles, *L'enfance de l'art vue par Alexandre Dumas et quelques autres Romantiques français*, Atti delle giornate di studio dumasiane del 20 novembre 2010, Paris, Société des Amis d'Alexandre Dumas, Parigi, 2011, pp. 41-66

Passignat 2021: É. Passignat, *History of Painters in Le Mousquetaire* (1855), in "Paragone Past and Present" 2 (2019-2021), pp. 137-148

Schopp 1983: C. Schopp, 1840-1844. *La Galerie de Florence. Esquisses pour un livre rare*, "Cahiers Alexandre Dumas, 12", 1983, p. 14-15

Schopp 2011: C. Schopp, *La Galerie des Offices à Florence*, in *Alexandre Dumas. Histoire(s) de l'art*, Actes de la première journée d'études dumasienne tenue au château de Monte-Cristo (20 novembre 2010), a cura di C. Schopp, Société des amis d'Alexandre Dumas, 2011

Schopp 2012: A. Dumas, *Les Médicis. Splendeur et secrets d'une dynastie sans pareille*, a cura di C. Schopp, Paris 2012

Tinterow - Lacambre 2002: *Manet Velasquez. The French Taste for Spanish Painting*, catalogo della mostra (Parigi, 16 settembre 2002 - 5 gennaio 2003; New York, 24 febbraio - 8 giugno 2003), a cura di G. Tinterow e G. Lacambre, Paris-New York 2002

Vanachter 2010: P. Vanachter, *L'art dans l'œuvre d'Alexandre Dumas*, in *Alexandre Dumas. Histoire(s) de l'art*, cit., pp. 19-34

imagines





ISSN n. 2533-2015

Imagines
a Firenze
delle Gallerie degli Uffizi
Direttore responsabile
Elke D. Schmidt
Redazione
Dipartimento Informatica e Strategie Digitali