

Voyages et conscience patrimoniale / Viaggi e coscienza patrimoniale

Aubin-Louis Millin 1759-1818
entre France et Italie / tra Francia e Italia



Campisano Editore

Voyages et conscience patrimoniale
Aubin-Louis Millin (1759-1818)
entre France et Italie

sous la direction de
Anna Maria D'Achille
Antonio Iacobini
Monica Preti-Hamard
Marina Righetti
Gennaro Toscano



Campisano Editore

Viaggi e coscienza patrimoniale
Aubin-Louis Millin (1759-1818)
tra Francia e Italia

a cura di

Anna Maria D'Achille
Antonio Iacobini
Monica Preti-Hamard
Marina Righetti
Gennaro Toscano



Campisano Editore

Table des matières / Indice

7	Introduction / Introduzione <i>Anna Maria D'Achille, Antonio Iacobini, Monica Preti-Hamard, Marina Righetti, Gennaro Toscano</i>
11	Préfaces / Prefazioni <i>Éric Gross, Jacqueline Sanson, Marina Righetti</i>
15	Aubin-Louis Millin entre sciences de la nature et sciences de l'homme <i>Alain Schnapp</i>
	DE LA QUÊTE SAVANTE À LA QUÊTE PATRIMONIALE : LES PRÉCURSEURS DE MILLIN DALLA RICERCA ERUDITA ALLA RICERCA SUL PATRIMONIO: I PRECURSORI DI MILLIN
25	La collection Gaignières <i>Anne Ritz-Guilbert</i>
33	<i>Itinera literaria</i> et antiquités du Moyen Âge. L'Italie de Jean Mabillon et Bernard de Montfaucon <i>Francesco Russo</i>
47	Autour de Millin : les voyageurs français en Italie, de la Révolution à l'Empire <i>Gilles Bertrand</i>
59	Documentazione, selezione e «cangiamenti» dello stile: il metodo di Lanzi dai taccuini di viaggio alla <i>Storia pittorica</i> <i>Chiara Gauna</i>
	MILLIN ET LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE MILLIN E LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
75	La carrière d'Aubin-Louis Millin : mondanité et service de l'État <i>Thierry Sarmant</i>
87	Le fonds Millin au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France <i>Marie-Laure Prévost</i>
93	Les recueils de dessins « archéologiques » de Millin conservés au département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France <i>Jocelyn Bouquillard</i>
	LES VOYAGES DE MILLIN EN FRANCE ET EN ITALIE I VIAGGI DI MILLIN IN FRANCIA E IN ITALIA
111	Les <i>Antiquités nationales</i> d'Aubin-Louis Millin : un voyage autour du patrimoine <i>Cecilia Hurley</i>
123	Portrait du Languedoc dans le <i>Voyage dans les départemens du Midi de la France</i> <i>Annie-France Laurens</i>
135	« Mes regards... se tournoient toujours vers la terre classique » : le voyage de Millin en Italie (1811-1813) <i>Monica Preti-Hamard</i>
157	Aubin-Louis Millin a Torino: i rapporti con le istituzioni culturali e gli eruditi locali <i>Lucetta Levi Momigliano</i>
169	Aubin-Louis Millin a Torino: la visita alla Biblioteca dell'Università e ai suoi fondi manoscritti <i>Giovanna Saroni</i>
181	Roma di fronte alla storia. Cultura della tutela nel periodo napoleonico <i>Valter Curzi</i>
189	Tra visionarietà e osservazione: la riproduzione dei monumenti antichi nel XVIII secolo e le origini della moderna topografia classica <i>Marcello Barbanera</i>
205	«Estrarre i segni di verità dagli oggetti»: il museo di Stefano Borgia e dintorni <i>Orietta Rossi Pinelli</i>

- 215 «L'Italie! L'Italie! Tel est le vœu de tous les artistes»:
il Bel Paese nell'opera di Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819)
Luigi Gallo
- 225 Séroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval
Henri Loyrette
- 249 Séroux d'Agincourt e Millin
Ilaria Miarelli Mariani
- 261 Séroux d'Agincourt e il patrimonio librario
Simona Moretti
- 273 «Tous les lieux qui méritent d'être observés»: Millin e i monumenti della Roma medievale
Anna Maria D'Achille
- 299 Da Roma al regno di Napoli: sulle tracce del Medioevo di Millin
Antonio Iacobini
- 327 Millin e il «véritable trésor lapidaire» delle chiese di Roma
Fabrizio Federici
- 339 Millin e l'edizione del mosaico con scene di teatro nel Museo Pio-Clementino:
autenticità del documento e fedeltà del rilievo
Michela di Macco
- 357 I *Diari* di viaggio di Pierre Adrien Pâris e le lettere a Millin
Elisa Debenedetti
- 369 Millin, il *voyage pittoresque* e la pittura di Panorama
Silvia Bordini
- 377 Il regno di Napoli al tempo di Millin
Tobia R. Toscano
- 387 Millin et « l'école » napolitaine de peinture et de sculpture
Gennaro Toscano
- 413 Millin et la collection de vases antiques de Caroline Murat, reine de Naples
Florence Le Bars
- 423 Alla scoperta della Magna Grecia: il viaggio in Calabria di Millin, Catel e Astolphe de Custine
Monica Preti-Hamard
- 443 Viaggiatori ed eruditi in Abruzzo tra Sette e Ottocento
Pio Francesco Pistilli
- 457 « Le lion de Saint-Marc a été brisé, j'en suis fâché ! » : Millin à Venise
Gennaro Toscano
- 497 L'«Ancienne Lombardie» nei viaggi e nella corrispondenza di Aubin-Louis Millin
Stefano Bruzzese
- 515 La conservazione dei monumenti medievali tra fine Settecento e Ottocento:
restauro e colore tra Francia e Italia
Eliana Billi
- 525 Viaggi e nascita della storia dell'arte nell'Ottocento
Donata Levi
- ANNEXES / APPARATI
- 534 Itinéraire du voyage de Aubin-Louis Millin en Italie /
Itinerario del viaggio di Aubin-Louis Millin in Italia
Monica Preti-Hamard

L'incontro tra Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt e Aubin-Louis Millin, prima virtuale che reale, avvenne intorno agli anni novanta del XVIII secolo, e si intensificò quando il primo era finalmente alle prese con la complessa vicenda della pubblicazione della sua *Histoire de l'Art par les monumens depuis la décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle*¹. L'opera, prevista in ventiquattro fascicoli a partire dal giugno 1810², fu preceduta, nel febbraio dello stesso anno, dalla distribuzione di un *Prospectus*, scritto dal curatore parigino, l'architetto Léon Dufourny e volto a catturare l'attenzione internazionale dei potenziali lettori e acquirenti. Il *Prospectus*, del quale furono stampati ben quattromila esemplari, ebbe una straordinaria diffusione europea, fino a raggiungere l'America del Nord³ e sancì in maniera ufficiale e definitiva l'avvenuta trasformazione del lavoro di Seroux da eterno progetto 'aperto'⁴, condiviso dalla comunità internazionale dei *savants*, a concluso lavoro a stampa. Nelle poche pagine di presentazione dell'opera scritte da Dufourny, il cui ruolo di revisore e vero e proprio *editor* dell'*Histoire de l'Art* è emerso pienamente solo di recente, vengono delineati i contenuti dell'opera e del suo straordinario apparato iconografico, mettendo in evidenza una delle caratteristiche fondamentali dei futuri volumi, ossia l'essere frutto di ricerche prolungate e discusse con la comunità scientifica internazionale. Il lavoro di continua e quasi maniacale revisione svolto da Seroux in più di trent'anni gli aveva infatti permesso di sottoporre molti dei temi incontrati nell'affrontare per la prima volta in maniera organica e sistematica questioni di storia dell'arte medievale e del primo Rinascimento con i maggiori esperti europei, sia attraverso scambi epistolari che accogliendoli nella propria casa-studio durante l'immane viaggio a Roma dell'*Europe littéraire*. Nel *Prospectus*, infatti, Dufourny inserisce un breve elenco dei colti personaggi con i quali l'autore aveva intrattenuto «des rapports particuliers de société ou de correspondance», tra i quali non poteva mancare il nome di Aubin-Louis Millin⁵. A quella data Millin, di quasi vent'anni più giovane di Seroux, aveva da tempo abbandonato gli studi di scien-

ze naturali per dedicarsi interamente a quello dei monumenti del passato, divenendo nel 1795 *conservateur-professeur* del *Cabinet des médailles, des antiques et des pierres gravées* della *Bibliothèque nationale* e poi direttore dello stesso nel 1799. Grazie al suo ruolo istituzionale e alle sue profonde conoscenze del patrimonio nazionale, Millin, che aveva raccolto una sua personale e ben fornita biblioteca, era divenuto un imprescindibile punto di riferimento della vita culturale e storico-artistica francese e internazionale. Nel 1792, inoltre, aveva fondato e portato avanti praticamente da solo, dal 1795 al 1816, una delle fonti più importanti della vita culturale e artistica europea del periodo napoleonico e della Restaurazione, il *Magasin encyclopédique*⁶, vera e propria miniera di informazioni sulla politica artistica governativa e non. Ma, in particolare, Millin era stato l'autore, a partire dal 1790, delle *Antiquités nationales ou Recueil de monumens*⁷, cui scopo primario era quello di salvare dall'oblio e dalla distruzione i monumenti medievali francesi, minacciati dalla vendita dei beni nazionali, attraverso la loro descrizione e la loro immagine⁸. Una tale opera, imperniata sullo studio e, soprattutto, sulla riproduzione di *tombeaux, inscriptions, statues, vitraux, fresques, etc. tirés des abbayes, monastères, châteaux et autres lieux devenus nationaux*⁹ e in cui, come ha ben sottolineato Cecilia Hurley, i monumenti erano chiamati a «parlare da soli», lasciando all'autore della raccolta il ruolo di semplice e 'neutro' interprete¹⁰, non poteva non destare l'attenzione di Seroux d'Agincourt. Egli era infatti profondamente convinto che l'unico modo possibile per conoscere e capire le opere d'arte e i monumenti del passato fosse quello di «laisser parler eux-mêmes aux yeux, en les aidant que d'explications succinctes»¹¹. I recenti studi condotti sulla figura di Millin, che, non diversamente da quanto accaduto per Seroux d'Agincourt, è stata ben presto e a lungo dimenticata¹², hanno messo in evidenza la grande importanza conferita al disegno e alla riproduzione dei monumenti esaminati¹³, attenzioni che lo avvicinano profondamente al più anziano collega. L'effettivo scambio epistolare tra Millin e Seroux, ricor-

dato nel *Prospectus* dell'*Histoire de l'Art*, è testimoniato dalla presenza di alcune lettere di Seroux d'Agincourt tra i volumi della corrispondenza di Millin conservati alla Bibliothèque Nationale de France¹⁴. Benché distanti, i due studiosi erano a conoscenza delle reciproche ricerche. In una lettera inviata a Böttinger l'8 settembre 1799, mentre Millin era alle prese con gli studi e la raccolta di disegni e incisioni per i *Monumens antiques*¹⁵, egli mostra preoccupazione per il circolo di intellettuali che avevano animato la colta società neoclassica della Roma pre-rivoluzionaria: «Les nouvelles de Rome sont tres allarmantes je voudrais bien savoir ce que deviennent Visconti et Borgia, Zoega Dazincourt tous ceux enfin que cultivent les lettres qu'il soient Grecs ou Troyens»¹⁶.

Al di là dell'appartenenza politica, Millin riconosce in questi nomi, Ennio Quirino Visconti, il cardinale Stefano Borgia, animatore del noto Museo borgiano di Velletri, il numismatico Jörgen Zoega e nello storico dell'arte Seroux d'Agincourt, notoriamente monarchico e cresciuto alla corte di Luigi XV, parte della forza culturale della città, identificandoli con coloro «qui cultivent les lettres»¹⁷, partecipanti di quella *République des Lettres*, in cui Millin ancora si riconosceva¹⁸.

Dal canto suo, Seroux loda pubblicamente, sulle pagine dell'*Histoire de l'Art* il ruolo svolto da Millin per la salvaguardia del patrimonio francese. In una nota del I volume, riguardante l'architettura gotica europea, egli scrive: «L'histoire nationale des trois arts du dessin de la France aura de grandes obligations à M. Millin et à M. Le Noir, qui ont pris les plus grands soins pour sauver une foule de monumens de la destruction totale à laquelle ils se trouvaient exposés par les malheurs de la révolution, et qui en ont formé des collections et en ont fait le sujet d'ouvrages utiles»¹⁹. Il riferimento, per quel che riguarda Millin, il cui nome è accostato a quello di Alexandre Lenoir, è, ovviamente, alle *Antiquités nationales*, il cui primo fascicolo fu presentato all'*Assemblée Nationale* l'11 dicembre del 1790²⁰. La stessa figura di Seroux, in Francia, fu accostata al dibattito per la salvaguardia dei monumenti nazionali. Nel 1794 egli fu iscritto nella *liste des émigrés*, con la conseguente confi-

1. *Choix de quelques unes des meilleures peintures antiques qui soient parvenues jusqu'à nous*, in J.-B.L.G. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art*, v, pl. 1

sca dei suoi beni e rendite francesi²¹. Nel 1795, in una lettera redatta da un anonimo autore di Aix-en-Provence apparsa sul *Magasin encyclopédique* si annunciava una petizione firmata da svariati artisti per radiarlo dalla *liste des émigrés* in modo da poter continuare i lavori della sua opera²², completamente auto-finanziata²³. Due anni più tardi l'argomento fu ripreso da Pommereul, che aveva conosciuto personalmente Seroux durante il suo lungo soggiorno italiano, sul quotidiano parigino *La clef du cabinet des souverains*, in cui chiedeva il suo rimpatrio «parmi les monumens des arts qui, de Rome, vont venir embellir et enrichir la France» per permettergli di pubblicare la sua opera illustrata nel momento in cui i monumenti medievali «vont bientôt disparaître du sol de la France»²⁴.

Pommereul aveva inoltre ripreso la questione nel 1798 in una nota sull'architettura medievale della sua famosa traduzione dell'*Arte di vedere nelle Belle Arti* di Francesco Milizia, in cui si appella direttamente a Napoleone in favore del rimpatrio a Parigi di Seroux per «rapporter à sa patrie le fruit précieux de tant d'années de recherches et de travaux, et assurer que le gouvernement lui fournira les moyens d'achever et de publier son intéressant ouvrage»²⁵.

A fine secolo XVIII, dunque, interesse profondo per la conoscenza dell'arte medievale e per la riproduzione dei monumenti come strumento ormai necessario per la disciplina storico-artistica accomunano le ricerche di Seroux d'Agincourt e Millin.

Molti anni più tardi, il 16 aprile 1810, non appena ricevuto il *Prospectus* dell'*Histoire de l'Art*, Millin ne scrive entusiasticamente a Böttinger «Vous trouverez dans le Magasin le prospectus de l'ouvrage de M. d'Agincourt; j'en ai vu les planches et je puis Vous assurer que c'est un véritable trésor pour les amateurs de l'histoire de l'art et de l'antiquité figure, il faudra nécessairement que Vous Vous les procuriez»²⁶. Nel giugno del 1810 gli scrive ancora: «Vous aurez pû lire dans le Magasin le Prospectus de l'ouvrage de M. d'Agincourt et ce que j'en pense; c'est un livre qui Vous est indispensable»²⁷. Millin non era ancora partito per il suo viaggio in Italia, ma aveva evidentemente avuto occasione, a Parigi, di



Choix de quelques unes des meilleures peintures antiques qui soient parvenues jusqu'à nous.

vedere le incisioni e di conoscere nel dettaglio il piano dell'opera di Seroux. Come annunciato a Böttinger, nel 1810 aveva pubblicato nel *Magasin encyclopédique* il *Prospectus* dell'*Histoire de l'Art*, aggiungendovi alcune note personali in cui raccontava di aver conosciuto la figura e i lavori di Seroux «dans la conversation du chevalier Azara, son intime amie et par les récits des hommes les plus distingués que j'ai appris à le connaître, et je me trouve heureux de pouvoir de consigner ici le témoignage du respect et de l'admiration que j'ai pour lui». José Nicolás de Azara, a Roma dal 1765 come Agente generale e Procuratore del re di Spagna, e ministro plenipotenziario dal 1784, era una delle personalità più in vista della città. Abile diplomatico, si distinse per la protezione concessa generosamente ad artisti a letterati e per i suoi salotti culturali frequentati, tra gli altri, da Winckelmann e Mengs e, più tardi, da Seroux d'Agincourt, con il quale contrasse un profondo legame, tanto da nominarlo nel proprio testamento tra i suoi amici più cari²⁸. Millin conobbe Azara negli ultimi anni della sua carriera, quando, sempre più isolato dal governo di Madrid e allontanato per sempre dall'Italia, si trasferì a Parigi come ambasciatore, una prima volta nel 1798 e, di nuovo, dal 1800 al 1803, per morirvi nel

gennaio del 1804²⁹. Fu probabilmente anche attraverso i nostalgici racconti di Azara e degli altri *savants* che avevano avuto modo di vivere gli splendori della Roma pre-rivoluzionaria, che Millin era al corrente delle ricerche e dei vivaci cenacoli culturali cui partecipavano anche i già ricordati Borgia, Visconti e Zoëga.

In occasione della diffusione del *Prospectus* dell'*Histoire de l'Art*, Millin presenta dunque ai suoi connazionali non solo l'opera, ma anche la figura del «patriarcale des Français»³⁰ residenti a Roma, secondo un'immagine ormai nota: un uomo che aveva consacrato la sua vita e i suoi beni allo studio delle arti, benvenuto da tutti coloro che avevano avuto occasione di conoscerlo o di intrattenere con lui rapporti di corrispondenza, generoso e accogliente verso tutti i francesi e gli stranieri residenti o in visita a Roma, soprattutto durante i momenti più difficili legati alle vicende politiche, benefattore verso i giovani artisti stranieri e non, con cui era prodigo di consigli e incoraggiamenti e ai quali lasciava libero accesso alla sua dotta biblioteca e alle sue collezioni³¹.

I primi fascicoli dell'*Histoire de l'Art* trovano tempestivo riscontro nelle pagine del *Magasin encyclopédique*, a partire dalla già citata pubblicazione del *Prospectus* nel

1810. In tale occasione, oltre a presentare personalmente la figura dell'autore dell'opera, Millin inserisce un'opinione personale su quella che riteneva una delle parti di maggiore interesse dell'opera, ossia le tavole riprodotte centinaia di monumenti medievali.

Commentando il passo del *Prospectus* in cui Dufourny afferma che «Les monumens qu'elles contiennent excèdent le nombre de mille quatre cents, dont plus de sept cents sont inédits. Gravées à Rome par d'habiles artistes, sous les yeux et la direction de l'auteur, ces planches sont exécutées avec une fidélité dont il y a pas d'exemples, et le véritable caractère des originaux y est soigneusement conservé, ce qui étoit de la dernière importance pour l'objet de l'ouvrage», Millin inserisce la seguente nota: «J'ai vu la plupart des planches, et je puis assurer que leur réunion seule offre un trésor de connoissances tel qu'un homme peut déjà savoir beaucoup seulement après les avoir bien examinées et comparées». Nessuno aggiunge, potrà tralasciare l'acquisto di un'opera che gli fornirà dei mezzi di studio «si agréables et si faciles»³². Anche solo osservando e paragonando tra loro i monumenti pubblicati nelle tavole, dunque, i lettori avrebbero potuto acquisire un 'tesoro' di conoscenze sull'arte medievale.

Dopo aver di nuovo presentato ai lettori l'opera di Seroux nel numero successivo del *Magasin encyclopédique*, Millin torna a parlarne in occasione della pubblicazione del terzo fascicolo dell'opera, il primo dedicato alle tavole della sezione *Peinture*, soffermandosi in particolare sulla prima tavola, intitolata *Choix de quelques unes des meilleures peintures antiques qui soient parvenues jusu' à nous* (fig. 1). La prima opera riprodotta (fig. 2) è una scena tratta da uno dei vasi della collezione di William Hamilton, pubblicati dal D'Harcenville, una Pelike attica oggi al British Museum³³, il cui soggetto è identificato da Seroux come «Cassandre prédisant les melheures de Troie, en présence d'Hécube qui est assise, de deux de ses filles, et se don frère Helenus»³⁴. Millin, pur continuando a lodare l'opera nel suo insieme e a raccomandarne l'acquisto fornendo tutte le informazioni editoriali possibili, fa sfoggio della sua erudizione antiquaria nel contestare, giustamente,

l'interpretazione iconografica della scena fornita da Seroux. Egli scrive, infatti: «Rien n'autorise cette explication entièrement imaginaire», anche se prosegue, «la composition et le dessin sont très remarquables»³⁵.

Millin elenca poi le altre opere presenti nella tavola, tra cui le *Nozze Aldobrandini*, tratta da calchi su carta velina eseguiti direttamente sull'affresco originale, e alcuni brani di affreschi staccati inediti che, continua Millin, Seroux aveva donato al Musée Napoleon. Si tratta di opere acquistate dall'autore sul mercato antiquario romano, come ritrovate intorno al 1740 presso il Tempio della Pace, e da lui donate al Louvre nel 1802 in quanto «cet établissement n'ayant encore alors reçu échantillon des peintures d'Hercolanum, je pensai que les curieux y pourraient voir avec intérêt celle-ci, qui ne leur cèdent en rien pour la correction du dessin, la conservation du coloris, et surtout pour la composition»³⁶. L'insieme degli affreschi donati al Louvre, di cui solo tre appaiono nella prima tavola della sezione *Peinture* dell'*Histoire de l'Art*, oggi riconosciuti come falsi³⁷, compare in un foglio eseguito dal disegnatore di fiducia del d'Agincourt, Gian Giacomo Machiavelli, tra i fondi dei materiali preparatori conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana³⁸.

Tornando alla recensione di Millin, egli passa brevemente in rassegna le diciotto tavole pubblicate nel fascicolo, mettendo in evidenza soprattutto le opere inedite, come gli affreschi rinvenuti intorno al 1779 nelle Catacombe di Priscilla. A proposito della tavola XIII (fig. 3), dedicata alla *Choix des plus belles peintures antiques en mosaïque*, Millin mette in rilievo che la presenza del noto bassorilievo raffigurante *Perseo e Andromeda* dei Musei Capitolini si «trouve sûrement là par erreur, car il n'appartiennent pas à cette division»³⁹. Alla fine della breve rassegna, Millin conclude «On voit combien, à l'aide de pareils monumens, il est aisé de suivre la marche et l'histoire de la peinture, et on sent tout l'intérêt qu'un semblable ouvrage doit offrir à ses lecteurs»⁴⁰.

Nel complesso, dunque, una recensione dettagliata e più che positiva del fascicolo, dove però non mancano alcune dotte puntualizzazioni che non sfuggirono a Seroux, per il quale la precisione quasi maniacale della

presentazione e della spiegazione delle sue tavole era di estrema importanza. In una lettera inviata a Dufourny il 14 febbraio 1811, egli commenta puntigliosamente e polemicamente tutte le piccole correzioni effettuate sul suo testo dall'architetto francese, tra cui l'inserimento, nel commento alla tavola I della sezione *Peinture*, di un'opinione di Visconti, di cui Seroux scrive «je ne me souviens pas d'avoir jamais eû connaissance»⁴¹. Tra le decisioni prese da Dufourny che non avevano trovato d'accordo Seroux, c'era anche quella di distribuire i fascicoli contenenti le tavole prima di quelli dedicati alla loro «Explication raisonnée». Ciò aveva portato a gravi fraintendimenti dell'opera, secondo Seroux, e ne era testimonianza proprio l'annotazione fatta da Millin a proposito del bassorilievo dei Capitolini, presentato nella tavola dedicata ai mosaici antichi come un "errore". Le reazioni di Seroux all'articolo di Millin sono inoltre registrate in una precisissima nota divisa per punti allegata alla lettera a Dufourny. Intanto, nota Seroux, l'articolo comincia con una nota di biasimo verso l'interpretazione iconografica del soggetto del vaso della collezione Hamilton e ciò, «sans présenter une autre interprétation». Per quel che riguardava «le nombre des morceaux de Peinture que j'ai données au Musée est réduit à quatre au lieu de sept que d'après la table de la planche il est facile de reconnaître, en indiquant plus clairement que des sept la planche n'en offre que trois». Nel commento alla tavola V, inoltre, dedicata alle *Peintures du sépulcre des Nasons et d'autres catacombes paiennes, modèles des peintures exécutées dans les catacombes chrétiennes*, Seroux nota che Millin utilizzata sempre la dizione 'Catacombes payennes' invece di variare con 'catacombes chrétiennes', ma lo ritiene un refuso di stampa, come quello di citare la *Roma subterranea* di Aringhi come *Roma sotterranea*. Si dilunga maggiormente sulla questione del bassorilievo dei Capitolini: «le rédacteur observe sur le n°9 que j'ai employé là par erreur le bas-relief *Persée délivrant Andromède*, ce qu'il n'aurait pas dit s'il eut pu lire dans mon *explication raisonnée* que ce bas-relief était mis là par rapprochement, ou qu'il en eut trouvé l'indication dans la table planches; il aurait remarqué aussi qu'il

n'est pas gravé à la manière des mosaïques». Infine, rimarca Seroux, nella tavola XV, l'incisione tratta dal Rotolo di Giosué della Biblioteca Vaticana non è segnalata da Millin come confronto tra i mosaici di Santa Maria Maggiore e i bassorilievi della Colonna Traiana e il titolo della tavola XVIII, *Autres peintures en mosaïque de Rome, de Venise et de Florence du X^e au XIV^e siècle* è citato in maniera inesatta sia «pour les lieux» che «pour les dates des mosaïques qui vont jusqu'au XVII^e siècle, au lieu du XII seulement rappelé» da Millin. Nell'inviare questa nota non priva di pedanteria a Dufourny, Seroux aggiunge: «En vous envoyant ce relevé pour votre propre utilité, je m'en remets à votre discrétion si vous croyez en faire usage près de M^r Millin, ou plutôt ne lui en pas parler d'après la crainte que j'aurais qu'il n'imaginât que j'en veuille faire la critique, ou de répondre à celle qu'il pourrait lui prendre envie de faire; au contraire je vous prierai la première fois que vous le rencontrerez à l'Institut, de lui dire que j'ai infiniment de remerciemens à lui faire de la manière pleine d'indulgence, et beaucoup trop louangeuse, dont il a parlé de moi et de mon ouvrage dans le cahier de son Journal de Mars 1810.





Choix des plus belles peintures antiques en mosaïque.



Reunion de differens sujets sculptes dans les catacombes. Inscriptions sepulcrales.

Nelle pagine precedenti:

3. *Choix des plus belles peintures antiques en mosaïque*, in J.-B.L.G. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art*, v, pl. XIII
4. *Réunion de différens sujets sculptés dans les catacombes; Inscriptions sépulcrales*, in J.-B.L.G. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art*, iv, pl. VIII

Ce n'est qu'aujourd'hui que j'en ai eu connaissance, ainsi que de celui de X^{bre} dern^r dont je viens de vous entretenir sur la 3^e livraison; je verrai, si je peux, comment il a parlé des deux précédentes, et comment il parlera des suivantes, car il est décidé à les annoncer toutes; au surplus ses *aiutanti di studio* lui en font un rapport bien sec».

Alla soglia degli ottant'anni, Seroux, che aveva dedicato più di trent'anni della sua vita a meditare su ogni singola parola della sua opera, si mostra particolarmente reattivo di fronte allo sfoggio di erudizione mostrato da Millin nel segnalare quelli che egli riteneva dei piccoli errori o incongruenze dell' *Histoire de l'Art* sulle pagine del *Magasin encyclopédique*. Decide comunque di non comunicarli direttamente a Millin, ma di incaricare Dufourny, che lo avrebbe certamente incontrato all'*Institut*, di ringraziarlo per la fin troppo brillante presentazione della sua opera e della sua figura uscita qualche mese prima nello stesso periodico. Da parte sua, rimaneva in attesa delle recensioni all'uscita dei nuovi fascicoli dell'*Histoire de l'Art*, benché ritenesse che coloro che egli chiama gli 'aiutanti di studio' di Millin gliene facessero un rapporto fin troppo 'asciutto'. Seroux torna di nuovo sull'argomento *Magasin encyclopédique* in una lettera a Dufourny del 4 marzo 1811⁴², dopo aver visto la recensione all'uscita dei primi due fascicoli delle sezioni *Architecture* e *Sculpture*, che non aveva ancora avuto occasione di leggere⁴³. Ancora una volta mette in rilievo alcune imprecisioni, per lo più trascurabili, come il fatto che Millin segnali solo 17 tavole per il primo fascicolo della sezione *Architecture* al posto di 18 (!). Per quel che riguarda il primo fascicolo dedicato alla *Sculpture*, oltre ai soliti piccoli errori, Seroux si mostra infastidito dal fatto che Millin segnali che le tavole offrano un'idea della decadenza della scultura dall'XI al XIII secolo, mentre in realtà il periodo attraverso il quale egli intende seguire attraverso le opere il processo di decadenza dell'arte va dal IV secolo fino all'XI. Ma la cosa che maggiormente lo colpisce, è l'incomprensione del significato profondo della tavola VIII (fig. 5). Millin, pur riconoscendo l'estremo interesse della parte superiore «composée d'inscriptions sépul-

crales, ne fait pas remarquer que par l'ordre dans le quel elles sont rangées cette partie devient, dans les idées, les expressions, les figures, l'emploi des langues, et jusque dans le mélange et le caractère des lettres, un tableau de la Décadence sur cet objet littéraire». Tutto ciò, prosegue Seroux, malgrado egli si fosse raccomandato che nel commento alle tavole emergesse in maniera chiara «qu'il est important da faire remarquer en termes exprès aux lecteurs que ce but historique essentiel de mon ouvrage y est constante et rempli jusque dans ses moindres détails»⁴⁴.

Ciò che addolora l'anziano storico dell'arte è proprio il fatto che Millin, con le sue inesattezze, non riesca a cogliere il fatto che la finalità della sua opera fosse quella di fornire in maniera esemplare l'idea della decadenza delle arti in tutti i suoi diversi settori e che questa finalità fosse stata perseguita costantemente «fin nei minimi dettagli». Seroux era talmente immerso nel suo lavoro, di cui aveva studiato ogni minimo particolare prima di darlo finalmente alle stampe, da mostrarsi oltremodo suscettibile verso chiunque non avesse capito all'istante ciò su cui lui aveva invece meditato per anni. L'incontro personale tra i due storici dell'arte fu comunque felice. Dopo il commento ai primi quattro fascicoli dell'*Histoire de l'Art*, Millin interrompe le recensioni all'opera per intraprendere l'agognato viaggio verso l'Italia, che lo condusse a Roma alla fine di novembre del 1811⁴⁵. Non appena giunto in città, si recò più volte nella nota abitazione-studio di Seroux in via Gregoriana e lavorò con lui l'8 e il 12 dicembre 1811 e, ancora, al ritorno da Napoli tra l'aprile e il maggio del 1813. In quelle occasioni, Millin ebbe modo di discutere personalmente con l'autore le questioni inerenti la pubblicazione dell'*Histoire de l'Art*, di visionare le immense raccolte di disegni e incisioni che erano servite per realizzare le tavole dell'opera, ma anche di apprezzare «sa collection de peinture du Moyen Age et de terres cuites antiques»⁴⁶. Come ha rilevato Gennaro Toscano, tra i due nacque una profonda amicizia e il nome di Seroux appare a più riprese come una sorta di interlocutore ideale nelle note di viaggio di Millin, in cui compaiono spesso riferimenti alle incisioni e ai disegni ese-

guiti per l'*Histoire de l'Art*⁴⁷. I due devono aver discusso a lungo anche l'itinerario napoletano di Millin, che comprende la visita a molti monumenti medievali, sino a quel momento piuttosto tralasciati nel normale percorso dei viaggiatori nella città partenopea. Seroux si era infatti recato a Napoli nel 1781, ospite di William Hamilton⁴⁸, e vi aveva fatto disegnare una grande quantità di opere, in gran parte escluse dalla pubblicazione delle tavole⁴⁹, oggi di grande interesse, soprattutto sul piano documentario. Alcune di queste, furono fatte disegnare anche dal Millin, come il *San Ludovico di Tolosa* di Simone Martini, che ancora non era mai stato inciso⁵⁰. È verosimile che, nella visita a Seroux dopo il ritorno da Napoli, Millin abbia mostrato a Seroux i materiali raccolti e che i due ne abbiamo a lungo discusso confrontandoli con quelli raccolti dall'anziano storico dell'arte più di trent'anni prima. I bei disegni fatti eseguire da Millin erano però destinati a rimanere inediti, come gran parte del materiale raccolto nel viaggio in Italia. Ripresa la via di Parigi, egli continuò costantemente a informarsi delle condizioni di salute dell'anziano amico, che morì di lì a poco, nell'autunno del 1814. Tornato al suo ruolo di redattore del *Magasin encyclopédique*, Millin terrà comunque fede alla promessa fatta anni prima e continuerà fino al 1816 a recensire con ogni lode i nuovi fascicoli dell'*Histoire de l'Art*, la cui pubblicazione ebbe però termine solo nel 1823, quando lo stesso Millin era ormai da tempo scomparso⁵¹.

NOTE

¹ J.-B.L.G. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle*, Paris 1823.

² I. Miarelli Mariani, *Seroux d'Agincourt e l'Histoire de l'Art par les monumens. Riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Roma 2005, p. 176.

³ Getty Research Institute for the History of the Art and the Humanities, 860191, III, lettera di Léon Dufourny a Seroux d'Agincourt, 27 febbraio 1810; sulle vicende editoriali dell'*Histoire de l'Art*, H. Sécherre, *L'édition de l'Histoire de l'art par les monumens de Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt (1810-1823)*, Mémoire de DEA, Università Paris IV, Sorbonne, préparé sous la direction de Daniela Gallo et Alain Mérot, 2000-2001; D. Mondini, *Mittelalter im Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunststoriographie um 1800*, Zürich

2005; Miarelli Mariani, *Seroux d'Agincourt e l'Histoire de l'Art*.

⁴ Il progetto di Seroux è definito «éternel ouvrage» già nel 1795, dall'agente diplomatico e futuro ministro plenipotenziario François Cacault, A. de Montaiglon, J. Guiffrey, *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des batimens*, Paris 1907, XVI, p. 392.

⁵ [L. Dufourny], *Prospectus, Histoire de l'Art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle, jusqu'à son renouvellement au XVI^e, pour servir de suite à l'Histoire de l'Art chez les Anciens*. Par M. Seroux d'Agincourt, Paris 1810, p. 3. Malgrado l'ampia tiratura, non è facile oggi reperire copie del *Prospectus*. L'esemplare da me consultato è rilegato nel I volume dell'*Histoire de l'Art* di Seroux d'Agincourt alla Bibliothèque Nationale de France.

⁶ Sul *Magasin Encyclopédique*: C. Hurley, «Un cosmopolitisme journalistique: les généalogies du Magasin Encyclopedique», in *Aubin-Louis Millin et l'Allemagne. La Magasin Encyclopédique. Les lettres à Karl August Böttinger*, a cura di G. Espagne, B. Savoy, Hildesheim, Zurich, New York 2005.

⁷ A.-L. Millin, *Antiquités nationales ou Recueil de monumens, pour servir à l'histoire générale et particulière de l'empire françois, tels que tombeaux, inscriptions, statues, vitraux, fresques, etc. tirés des abbayes, monastères, châteaux et autres lieux devenus domaines nationaux*, Paris 1790-1798. Sulle *Antiquités nationales*, C. Hurley, «Le non-dit comme principe d'écriture sous la Révolution: les Antiquités nationales (1790-1798) d'Aubin-Louis Millin», *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 53, 1996, pp. 275-284; Ead., in questo stesso volume.

⁸ E. Pommier, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris 1991, pp. 53-54.

⁹ Millin, *Antiquités nationales*.

¹⁰ Hurley, «Le non-dit comme principe», p. 281. Sottolinea l'importanza della riproduzione dei monumenti come mezzo per sottrarli all'oblio e alla distruzione Pommier, *L'art de la liberté*, p. 54.

¹¹ J.-B.L.G. Seroux d'Agincourt, *Discours Préliminaire*, in *Histoire de l'Art*, vol. I, p. i; I. Miarelli Mariani, «Seroux d'Agincourt e Cicognara: la storia dell'arte per immagini», in *Enciclopedismo e storiografia artistica tra Sette e Ottocento*, Atti della giornata di studi (Lecce 26 maggio 2006), a cura di D. Caracciolo, F. Conte, A.M. Monaco, coordinamento editoriale di M. Rossi, Galatina 2008, pp. 129-150; D. Mondini, «Apprendre à "voir" l'histoire de l'art: le discours visuel des planches de l' "Histoire de l'art par les monumens" de Séroux d'Agincourt», in *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, a cura R. Recht, P. Sénéchal, Paris 2008, pp. 153-166, 510-513; E. Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa 2009, vol. I, pp. 606-616; I.R. Vermeulen, *Picturing Art History. The rise of the illustrated history of art in the eighteenth century*, Amsterdam 2010, pp. 177-179.

¹² Hurley, «Un cosmopolitisme journalistique», p. 108. Per la bibliografia completa su Millin, pp. 108-109, nt. 8 e 9.

¹³ F. Arqué-Bruley, «Un fonds iconographique rapporté par Millin d'Italie au Cabinet des Estampes», *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 126, 1984, pp. 193-196; Ead., «Au Cabinet des Estampes, dessins exécutés en Italie de 1811 à 1813 pour Aubin-Louis Millin», *Revue de la Bibliothèque Nationale*, 15, 1985, pp. 24-43. Sui disegni eseguiti in Italia, M. Preti-Hamard, B. Savoy, «Un grande corrispondente europeo. Aubin-Louis Millin

tra Francia, Germania e Italia», in *Roma e la creazione di un patrimonio culturale europeo nella prima età moderna. L'impatto degli agenti e corrispondenti d'arte e d'architettura*, Atti del convegno internazionale (Roma 13-16 ottobre 2005), a cura di Ch. Frank, Roma (in corso di stampa). Sui disegni napoletani, G. Toscano, «Le Moyen Age retrouvé. Millin et Ingres à la decouverte de Naples 'angevine'», in *Ingres, un homme à part? Entre carrière et mythe, la fabrique du personnage*, Atti del convegno internazionale (Paris 25-28 aprile 2006), a cura di C. Barbillon, Ph. Durey, U. Fleckner, Paris 2009, pp. 275-310. Ringrazio vivamente i professori Monica Preti-Hamard, Bénédicte Savoy e Gennaro Toscano per avermi permesso di leggere i loro testi prima della pubblicazione.

¹⁴ Hurley, «Un cosmopolitisme journalistique», p. 108.

¹⁵ A.-L. Millin, *Monuments antiques, inédits ou nouvellement expliqués*, Paris 1802-1806.

¹⁶ Lettera di Millin a Böttiger, Parigi, 8 settembre 1799, in *Aubin-Louis Millin et l'Allemagne*, p. 375.

¹⁷ Sui rapporti tra Seroux, Zoega e Borgia e con gli altri colti animatori della vita culturale della Roma neoclassica, Miarelli Mariani, *Seroux d'Agincourt e l'Histoire*, pp. 47-86.

¹⁸ Sulla *Republique des Lettres*, M. Fumaroli, «Seroux d'Agincourt et l'Europe littéraire», in *Papes, Princes et Savants dans l'Europe moderne. Mélanges à la mémoire de Bruno Neveu*, a cura di J.-L. Quantin, J.-C. Waquet, Droz 2007 (École Pratique des Hautes Études, sciences historiques et philologiques, V, Haute Études médiévale et modernes, 90), pp. 375-376.

¹⁹ Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art*, I, pp. 66-67, n.c.; in un altro passo dell'*Histoire de l'Art*, Seroux ricorda lo scambio di notizie e materiali avuto con Millin, a proposito di un bassorilievo di Montmorillon, *Histoire de l'Art*, III, p. 59, n. b, a proposito della tavola XXIX del vol. IV. Sul ruolo di Millin nella rivalutazione dell'architettura gotica, cui riconosce una perfezione tecnica superiore a quella dell'Antichità, Pommier, *L'art de la liberté*, p. 55.

²⁰ Hurley, «Le non-dit comme prince», p. 275.

²¹ Le rendite francesi di Seroux d'Agincourt ammontavano a 21.330 *livres* annuali, Sécherre, *L'édition de l'Histoire de l'art*, I, p. 31.

²² *Magasin encyclopédique*, 1795, IV, pp. 230-233; Pommier, *L'art de la liberté*, p. 394.

²³ Fu solo dopo la perdita delle sue rendite annuali francesi che Seroux fu costretto ad accettare un aiuto finanziario per la sua opera dal principe Stanislao Poniatowsky, Miarelli Mariani, *Seroux d'Agincourt e l'Histoire de l'Art*, p. 170.

²⁴ F. Pommereul in *La clef du cabinet des souverains*, 76, 16 germinal, V, pp. 773-774, citato in Pommier, *L'art de la liberté*, p. 394.

²⁵ F. Milizia, *De l'Art de voir dans les Beaux-Arts, traduit de l'italien de Milizia, suivi des institutions propres à les faire fleurir en France, et d'un état des objets d'arts dont ses musées ont été enrichis par la guerre de la Liberté. Par le Général Pommereul*, Paris 1798, p. 156, n. 1, citato in Miarelli Mariani, *Seroux d'Agincourt e l'Histoire de l'Art*, p. 184.

²⁶ Lettera di Millin a Böttiger, Parigi, 16 aprile 1810, in *Aubin-Louis Millin et l'Allemagne*, pp. 485-486.

²⁷ Lettera di Millin a Böttiger, Parigi, 18 giugno 1810, in *Ibid.*, pp. 487-488.

²⁸ B. Cacciotti, «La collezione di José Nicolás de Azara: studi preliminari», *Bollettino d'Arte*, 78, 1993, p. 54, nt. 241. Sui rapporti tra

Azara e Seroux, Miarelli Mariani, *Seroux d'Agincourt e l'Histoire*, pp. 49, 56, 60, 64, 67, 85, 155, 172.

²⁹ Cacciotti, «La collezione di José Nicolás de Azara», p. 2.

³⁰ La definizione è utilizzata da Chateaubriand in una lettera a Madame de Staël, Chateaubriand, *Correspondence générale*, a cura di B. d'Andlau, P. Christophorev, P. Ribette, vol. I, Paris 1977, pp. 355-356 nr. 299.

³¹ A.-L. Millin, «Histoire de l'Art par les monuments», *Magasin encyclopédique*, 1810, III, pp. 223-224, nt. 2.

³² *Ibid.* p. 228, nt. 3. Millin torna a presentare l'opera nel tomo IV del *Magasin encyclopédique*, 1810, pp. 228-230.

³³ S. Schütze, M. Gisler-Huwiler, *Pierre-François Hugues d'Hancarville. The collection of antiquities from the cabinet of Sir William Hamilton*, Köln 2004, pp. 96-98. Il soggetto, è oggi identificato come *Donne, Eros e efebo (Demetra nella casa di Kéléos?)*, Londra, British Museum, BM Vases E 433. Su le *Antiquités di D'Hancarville*, P. Griener, *Le Antichità etrusche greche e romane 1766-1776 di Pierre Hugues D'Hancarville. La pubblicazione delle ceramiche antiche della prima collezione Hamilton*, Roma 1992; sui rapporti tra Seroux d'Agincourt e William Hamilton, Miarelli Mariani, *Seroux d'Agincourt e l'Histoire*, pp. 33-34.

³⁴ Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art*, III, p. 49.

³⁵ A.-L. Millin, «Histoire de l'Art par les Monuments», *Magasin encyclopédique*, 1810, VI, p. 467.

³⁶ Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art*, III, p. 2.

³⁷ *Les donateurs du Louvre*, Paris 1989, p. 322.

³⁸ Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 9841, f. 1r; Miarelli Mariani, *Les "monuments parlants"*, pp. 262-263.

³⁹ A.-L. Millin, «Histoire de l'Art par les Monuments», *Magasin encyclopédique*, 1810, VI, p. 469.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Getty Research Institute for the History of the Art and the Humanities, 860191, III.

⁴² Getty Research Institute for the History of the Art and the Humanities, 860191, III, f. 83, lettera di Seroux d'Agincourt a Dufourny, 4 marzo 1811.

⁴³ *Magasin encyclopédique*, 1810, V.

⁴⁴ Getty Research Institute for the History of the Art and the Humanities, 860191, III, f. 83, lettera di Seroux d'Agincourt a Dufourny, 4 marzo 1811.

⁴⁵ C. Hurley, «Unmasking the Roman carnival. An antiquary's view», *Studiolo*, 5, 2007, pp. 47-61; Toscano, «Le Moyen Age retrouvé».

⁴⁶ *Ibid.* Oltre alla collezione di primitivi di Seroux, Millin visita il Museo Borgiano, la collezione di Francesco Saverio Zelada e quella del principe Stanislao Poniatowsky.

⁴⁷ *Ibid.* Millin si informa inoltre a più riprese nel corso del 1813 delle precarie condizioni di salute di Seroux, che morirà a Roma nel 1814.

⁴⁸ Miarelli Mariani, *Seroux d'Agincourt e l'Histoire*, p. 39.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 45, nt. 89.

⁵⁰ Miarelli Mariani, *Les "monuments parlants"*, p. 286 (Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 9847, f. 45v); Toscano, «Le Moyen Age retrouvé» (Parigi, BnF, Estampes, Pe 22 Fol).

⁵¹ Miarelli Mariani, *Seroux d'Agincourt e l'Histoire*, p. 22, nt. 18.