

STUDI E TESTI

---

523

---

**SEROUX D'AGINCOURT  
E LA DOCUMENTAZIONE GRAFICA  
DEL MEDIOEVO  
I DISEGNI DELLA BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA**

a cura di  
**Ilaria Miarelli Mariani e Simona Moretti**

CITTÀ DEL VATICANO  
BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA  
2017

Pubblicazione curata dalla  
*Commissione per l'editoria della Biblioteca Apostolica Vaticana:*

Marco Buonocore (Segretario)  
Eleonora Giampiccolo  
Timothy Janz  
Antonio Manfredi  
Claudia Montuschi  
Cesare Pasini  
Ambrogio M. Piazzoni (Presidente)  
Delio V. Proverbio  
Adalbert Roth  
Paolo Vian

Descrizione bibliografica in [www.vaticanlibrary.va](http://www.vaticanlibrary.va)

Volume pubblicato con un contributo del PRIN  
(Progetto di Ricerca di Interesse Nazionale) 2009

---

Proprietà letteraria riservata  
© Biblioteca Apostolica Vaticana, 2017

ISBN 978-88-210-0993-8

## SOMMARIO

ANTONIO IACOBINI, <i>Prefazione</i> . . . . .	7
<i>Ringraziamenti</i> . . . . .	10
ILARIA MIARELLI MARIANI, <i>Seroux d'Agincourt e il corpus di disegni per l'Histoire de l'Art par les monumens</i> . . . . .	11
<b>Documentazione, collezionismo e tutela</b>	
ILARIA MIARELLI MARIANI, <i>Collezionismo di "primitivi" e storiografia artistica. Le prime fasi della ricerca di Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt per l'Histoire de l'Art par les monumens. Il caso di Bologna</i> . . . . .	39
ILARIA SGARBOZZA, <i>Legislazione di tutela, politiche della conservazione e storiografia artistica nella Roma di primo Ottocento. Il contributo dell'Histoire de l'Art di Seroux d'Agincourt</i> . . . . .	87
<b>Lo sguardo al Medioevo</b>	
SIMONA MORETTI, « <i>Languida luce di orientale rigenerazione</i> »: <i>Seroux d'Agincourt e lo stile greco moderno</i> . . . . .	115
VALENTINA FRATICELLI, <i>Per una Storia della scultura di Seroux d'Agincourt: le opere del XIII e XIV secolo</i> . . . . .	155
<b>Storia e conservazione dei codici della raccolta Seroux d'Agincourt</b>	
ANDREINA RITA, <i>Il lascito di Seroux d'Agincourt alla Vaticana: un'ipotesi di ricostruzione</i> . . . . .	197
SILVIA FOSCHETTI, <i>La materialità degli album vaticani di Seroux d'Agincourt. Aspetti codicologici e conservativi</i> . . . . .	239
<b>Indici</b>	
PAOLO DI SIMONE, <i>Indice topografico e onomastico dei disegni della raccolta Seroux d'Agincourt conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (con la collaborazione di Ilaria Miarelli Mariani, Simona Moretti, Ilaria Sgarbozza, Valentina Fraticelli)</i> . . . . .	267
Bibliografia menzionata nell'indice. . . . .	415
Indice delle fonti manoscritte e stampate . . . . .	423
Indice dei nomi di persona . . . . .	427

ILARIA MIARELLI MARIANI

SEROUX D'AGINCOURT E IL CORPUS DI DISEGNI  
DELLA BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA  
PER L'“HISTOIRE DE L'ART PAR LES MONUMENS”

Il vasto corpus grafico riunito dallo storico dell'arte francese Jean-Baptiste-Louis-George Seroux d'Agincourt per illustrare la sua *Histoire de l'Art par les monumens*<sup>1</sup>, oggi in gran parte conservato presso la Biblioteca Vaticana, costituisce un complesso grafico di straordinario interesse.

Palazzi, chiese, catacombe, suppellettili, affreschi, dipinti, statue, rilievi, monete, avori, miniature e svariate altre tipologie di produzioni artistiche dal IV al XVI secolo vi trovano posto quali tasselli indispensabili e ben ordinati per la ricostruzione di quella complessa età medievale che fino alla seconda metà del XVIII secolo aveva attirato attenzioni non sistematiche da parte degli studiosi.

L'opera di Seroux è infatti di grande ambizione: ricostruire il filo della storia dell'arte attraverso le immagini, spesso ordinate in eloquenti sequenze iconografiche o tipologiche nelle tavole dell'*Histoire de l'Art*, frutto di grande lavoro disegnativo e compositivo.

I materiali preparatori alle famose incisioni rivestono dunque grande importanza per ricostruire il metodo di lavoro dello storico dell'arte, ma anche come testimonianza, talvolta unica, di monumenti oggi perduti o irrimediabilmente manomessi.

La consultazione del corpus non è stata fin qui facile per la mancanza di un indice, l'assenza talvolta di un criterio immediatamente manifesto nella disposizione dei disegni all'interno dei codici, lo stato di conserva-

<sup>1</sup> J.-B.-L.-G. SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'Art par les monumens depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle jusu'à son renouvellement au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris 1823, da qui in avanti abbreviata in *Histoire de l'Art*. Per le citazioni in italiano si fa riferimento all'edizione a cura di Stefano Giachetti, J. B. SEROUX D'AGINCOURT, *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel 4. secolo fino al suo risorgimento nel 16. di G. B. L. G. Seroux d'Agincourt tradotta ed illustrata da Stefano Ticozzi*, Prato 1826-1829, 7 voll., da qui in avanti abbreviata in *Storia dell'Arte*.

zione spesso critico di quest'ultimi e la difficoltà a collegare in maniera certa le riproduzioni grafiche a un preciso monumento.

Questo volume è frutto di un lungo lavoro che ha visto coinvolti gli autori dei saggi e dell'indice nella schedatura integrale della raccolta grafica per il Progetto di Interesse Nazionale 2009 finanziato dal Ministero italiano dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca dal titolo *Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt: la riscoperta del Medioevo attraverso l'inventario del fondo di disegni della Biblioteca Apostolica Vaticana*, da me coordinato per l'Università degli Studi di Chieti "G. D'Annunzio" nell'ambito del progetto nazionale *Il Medioevo disegnato* (diretto da Antonio Iacobini, Università di Roma "La Sapienza").

Un lavoro di ricerca che, nel caso di alcuni autori, ha costituito una tappa di un lungo percorso di studio sull'argomento, che è proseguito in vista della pubblicazione di questo libro, che appare oggi nella sede più adatta, la collana "Studi e testi" della Biblioteca Apostolica Vaticana, istituzione cui Seroux ha destinato personalmente i suoi materiali più preziosi per metterli a disposizione degli studiosi. La schedatura integrale e la riproduzione fotografica del corpus ha infatti permesso di conoscere in maniera chiara la consistenza dei monumenti riprodotti, ma anche di chiarire le modalità di ricerca di Seroux, nonché dei suoi spostamenti e dei suoi contatti con i vari corrispondenti. Oltre a fornire spunti per nuove considerazioni, che sono state affrontate nei singoli saggi, si è ritenuto opportuno procedere alla compilazione di un indice generale che potesse rendere evidente a tutti la vastità e la complessità del lavoro compiuta dallo storico dell'arte e, allo stesso tempo, rendere finalmente accessibile un complesso di disegni che sempre di più è divenuto una fonte iconografica imprescindibile per lo studio dell'arte medievale.

Lo storico dell'arte, ex *fermier-général* alla corte di Luigi XV, si stabilì a Roma nel novembre del 1779 con l'intenzione di proseguire il cammino storiografico intrapreso da Winckelmann con la *Geschichte der Kunst des Altertums* e dedicarsi allo studio dell'arte dai tempi da « Costantino fino a Leone X »<sup>2</sup>. In cammino verso la "città eterna", la sorpresa di imbattersi nel gran numero di monumenti medievali ancora integri e il contatto con la vasta rete di eruditi, collezionisti e conoscitori locali che già da tempo si erano dedicati allo studio e alla riscoperta dell'arte del Medioevo, lo rafforzarono sempre più nella sua idea<sup>3</sup>. Egli intendeva scrivere una storia sistematica e generale dell'arte occidentale del Medioevo, quel « désert im-

<sup>2</sup> A. E. GIGAUT DE LA SALLE, *Notice sur la vie et les travaux de J.B.L.G. Seroux d'Agincourt* in *Histoire de l'Art*, I, p. 6.

<sup>3</sup> G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai Neoclassici*, Torino 1964 (ed. cons. Torino 1989).

mense, où l'on n'aperçoit que des objets défigurés, des lambeaux épars »<sup>4</sup>, del quale era comunque necessario « d'attacher à la chaîne historique de l'Art cet anneau essentiel, qui manque encore à son complément »<sup>5</sup>.

Ma per far luce sull'"anello mancante" della storia dell'arte, secondo Seroux, era necessario documentarne visivamente i monumenti, in quanto:

Les productions des Arts fils du dessin, l'Architecture, la Sculpture et la Peinture, consistent en objets sensibles à la vue, sous des formes propres à chacun d'eux, et dont l'effet n'arrive à l'ame que par cet organe; d'où il résulte qu'on ne doit en écrire ou en étudier l'histoire, qu'en ayant leurs diverses productions sous les yeux. Cependant, parmi les écrivains qui ont essayé de nous faire connaître le sort des Beaux-arts, il en est peu qui aient pris le parti d'en présenter les monumens, et de les laisser parler eux-mêmes aux yeux, en ne les aidant que d'explications succinctes: nous n'avons même, à bien dire, que des histoires partielles de quelques époques des arts, ou de quelques uns en particulier.

Ainsi ces Beaux-arts, ces arts utiles, auxquels les hommes doivent sûreté, commodité, gloire, plaisirs de toute espèce, n'ont pas encore reçu de notre reconnaissance un monument complet; on n'a pas les moyens de former, en leur honneur, un corps d'ouvrage qui réunisse ce que, de siècle en siècle, ils ont fait pour nous, depuis leur origine jusqu'à nos jours<sup>6</sup>.

Da qui il titolo della sua opera *Histoire de l'Art par les monumens*, specchio delle contemporanee speculazioni in campo storico-artistico. L'esigenza di ricercare una rete di riferimenti formali che consentisse di situare cronologicamente e geograficamente l'opera non più all'interno del percorso del singolo artista, aveva infatti condotto al superamento dell'esercizio dell'*ekphrasis*<sup>7</sup>, ampiamente praticato nella letteratura artistica sin dal XV secolo<sup>8</sup>.

Per la sua progettata opera, Seroux decise di sostituire direttamente l'immagine alla sua evocazione ekphrastica, conferendo piena sovranità al linguaggio visivo rispetto a quello letterario. Ciò nella piena e ferma convinzione di fornire, mediante l'incisione, l'esatta "replica" dei monumenti, colti nel loro aspetto reale e essenziale, novità che avrà una portata decisiva nel futuro sviluppo della prassi storico-artistica. Ma se per l'impostazione generale e per il *Tableau historique* della sua opera Seroux inten-

<sup>4</sup> *Histoire de l'Art, Discours Préliminaire*, I, p. iiiij.

<sup>5</sup> *Ibid.*, I, p. iiiij.

<sup>6</sup> *Ibid.*, I, p. i.

<sup>7</sup> E. POMMIER, *La nascita della storia dell'arte da Winckelmann a Séroux d'Agincourt*, in Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia e in Europa tra Sette e Ottocento. Atti del convegno internazionale di studi, Pordenone 25-26, Udine 27 novembre 1999, a cura di C. FURLAN - M. GRATTONI D'ARCANO, Udine 2002, p. 275.

<sup>8</sup> Sull'utilizzo della pratica ekphrastica nella letteratura artistica, G. PATRIZI, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma 2000.

deva seguire principalmente il modello storiografico winckelmanniano, per la parte che più gli stava a cuore, ossia le tavole e la loro descrizione, si trovava ad agire in un campo ancora in parte inesplorato, senza precisi modelli da imitare<sup>9</sup>. L'esigenza di illustrare lo sviluppo storico-artistico anche mediante le immagini, già intuita nel XVII secolo dai grandi conoscitori e collezionisti grafici<sup>10</sup>, divenne più stringente in quello successivo: « Un coup d'oeil sur l'objet ou sur sa représentation en dit plus qu'une page de discours », scrive nel 1751 Diderot nella prefazione dell'*Encyclopedie*, insistendo sulla necessità delle « figures » per rendere immediatamente intelleggibili gli scritti sulle arti<sup>11</sup>. Seroux appare dunque pienamente partecipe di quella coscienza, ben ricostruita da Evelina Borea, che « nel secondo Settecento era maturata a proposito della potenzialità delle stampe di traduzione come sostegno per la dimostrazione delle tesi della storiografia artistica »<sup>12</sup>. Pascal Griener ha inoltre sottolineato l'accento posto sul ruolo “dell'immagine parlante” nella teoria dell'allegoria all'epoca dei lumi e sul ruolo conferito da Port-Royal all'immagine “espressiva” come strumento pedagogico e di conoscenza<sup>13</sup>.

Nel momento di cimentarsi nel proseguimento dell'opera di Winckelmann e seguendo la ferma convinzione di quest'ultimo della necessità di doversi occupare di “storia dell'arte” e non di “storia degli artisti”, Seroux concepisce dunque la sua opera come una complessa unità di parola e immagine<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> F. BALDINUCCI, *Notizie de'Professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1681-1728 (ed. cons: Torino 1768, I, pp. 3-4); E. BOREA, *Le stampe dai primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata. II*, in *Prospettiva* 70 (1993), p. 50; sulle stampe a contorno dai “primitivi”, E. BOREA, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa 2009, I, pp. 605-623.

<sup>10</sup> BOREA, *Le stampe dai primitivi* cit., pp. 50-51.

<sup>11</sup> D. DIDEROT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers... publié par M. Diderot*, Paris 1751, I, pp. XXXIX-XL. Un accenno al debito di Seroux nei confronti dell'*Encyclopedie* in H. LOYRETTE, *Séroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval*, in *Revue de l'Art* 48 (1980), p. 41.

<sup>12</sup> BOREA, *Le stampe dai primitivi* cit., pp. 50-51.

<sup>13</sup> P. GRIENER, *La fatale attraction du Moyen Age. Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt et l'« Histoire de l'art par les monumens » (1810-1823)*, in *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 54 (1997), pp. 226, 232.

<sup>14</sup> Sulle illustrazioni dell'*Histoire de l'Art*, I. MIARELLI MARIANI, *Séroux 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; D. MONDINI, *Mittelalter im Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich 2005; I. MIARELLI MARIANI, *Les “monuments parlants”. Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt et la naissance de l'histoire de l'art illustrée*, Torino 2005 (2006), (Europa Restituta), volume aggiunto all'edizione anastatica di J.B.L.G. SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'Art par les monumens depuis sa decadence...*, Paris 1823, vol. 7; I. R. VERMEULEN, *Picturing art history. The rise of the illustrated history of art in the eighteenth century*, Amsterdam 2010; E. BOREA, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa 2009, I, in part. pp. 606-611.

L'idea si rafforzò soprattutto durante il lungo soggiorno in Italia, dove si era diffusa con sempre maggiore insistenza l'idea che un'opera d'arte potesse essere conosciuta in maniera più adeguata attraverso la sua riproduzione a stampa piuttosto che attraverso la descrizione verbale<sup>15</sup>.

Nato nel 1730 a Beauvais, Seroux seguì inizialmente la tradizione familiare e intraprese la carriera militare, divenendo capitano di cavalleria della *maison du roi*<sup>16</sup>. Fu in questi anni che cominciò ad avvicinarsi all'arte medievale<sup>17</sup>. Ma la cavalleria non era l'ambiente più confacente al giovane Seroux, già all'epoca maggiormente interessato ad approfondire i propri interessi artistici e culturali. In un *Nécrologe* a lui dedicato, conservato a Besançon tra i fondi dell'architetto Pierre-Adrien Pâris, intimo amico degli ultimi anni romani, si legge che « Les qualités brillantes de M. d'A., l'élévation de la noblesse de son caractère, l'élégance de ses manières, la générosité de sa conduite, une belle figure, un esprit vif et séduisant, le firent bientôt remarquer par tous ceux qui le connaissaient; on le regarde dès lors comme l'ornement et l'appui de sa famille »<sup>18</sup>. Queste doti "cortesi" furono notate da Luigi XV, infatti, continua l'anonimo estensore della biografia: « Un roi qui savait apprécier et soutenir le mérite, Louis XV, ne méconnut pas les rares qualités de M. d'A. et lui donna bientôt des preuves de la confiance et de l'estime qu'il avait conçues pour lui. Ce fut par les ordres de ce prince qu'il quitta la carrière militaire pour surveiller et diriger l'éducation de sept enfants d'un de ses oncles tué à la bataille de Dettingen, et des ses propres frères, à l'avancement desquels il consacra dès lors et sa fortune et son crédit »<sup>19</sup>. La notizia è ripetuta da Achille Étienne Gigault de la Salle nella *Notice sur la vie et les travaux de J.B.L.G. Séroux d'Agincourt*, sorta di biografia ufficiale dello storico dell'arte, posta a prefazione dell'edizione integrale dell'*Histoire de l'Art* del 1823<sup>20</sup>, anche se è poco probabile che all'epoca della battaglia, avvenuta nel 1743, a soli tredici anni, Seroux fosse in grado di accudire i suoi giovani cugini. Nel decennio successivo, comunque, egli si trasferì a Parigi, dove proseguì i suoi studi al rinomato Collège de Navarre<sup>21</sup>,

<sup>15</sup> BOREA, *Le stampe dai primitivi* cit. p. 52. Evelina Borea sottolinea l'importanza dei testi di Scipione Maffei (*Verona illustrata*, Verona, Vallarsi e Berno, 1731-1732) e di Giovanni Bottari (*Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti, scritte da Giorgio Vasari, pittore e architetto aretino, corrette da molti errori e illustrate con note*, Roma, Pagliarini, 1759-60, 3 voll.) non solo in campo di "riscoperta dei primitivi" ma per l'avvento della storiografia illustrata.

<sup>16</sup> *Histoire de l'Art*, II, p. 70, n. c.; *Dictionnaire de la noblesse contenant les Généalogies, l'Histoire et la Chronologie des Familles nobles de la France, par De La Chenaye-Desbois et Badier*, XVIII, Paris 1783, p. 540; MIARELLI MARIANI, *Seroux d'Agincourt e l'Histoire*, p. 10.

<sup>17</sup> *Histoire de l'Art*, I, p. 96, n. c.

<sup>18</sup> Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms 31.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> GIGAULT DE LA SALLE, *Notice sur la vie* cit., p. 3.

<sup>21</sup> *Histoire de l'Art*, III, p. 26.



frequentando i corsi di fisica sperimentale di Jean-Antoine Nollet<sup>22</sup> e di retorica di Charles Batteux che, nel 1746, aveva dato alle stampe il trattato *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, tra i primi scritti ad essere ricordati anni più tardi nel *Prospectus dell'Histoire de l'Art*<sup>23</sup>.

Allo stesso periodo risale la frequentazione con il conte di Caylus, di cui Seroux si professa discepolo soprattutto nelle pagine del suo secondo ed ultimo libro, il *Recueil de fragmens antique en terre cuite*<sup>24</sup>, opera che si pone volutamente sulla scia dei noti volumi del *Recueil d'antiquités*<sup>25</sup>. Conoscitore, archeologo, incisore, storico dell'arte, scrittore e collezionista, Caylus fu una frequentazione di indubbio stimolo per Seroux e l'influsso più durevole sul giovane discepolo deve rinvenirsi senz'altro nel nuovo metodo utilizzato per il *Recueil d'antiquités*, in cui i pezzi antichi, in evidente contatto con i contemporanei metodi di indagine scientifica, sono descritti in base a un'indagine metodica e precisa, basata su raffronti iconografici e sulla fedele riproduzione degli oggetti, per seguirne da vicino la storia e il loro ruolo all'interno dello sviluppo artistico<sup>26</sup>. L'esperienza acquisita da Caylus nel corso del suo lungo lavoro per il "Recueil Crozat", l'aveva inoltre reso particolarmente sensibile al problema della correttezza della riproduzione. Discreto disegnatore e incisore, intendeva l'immagine dell'oggetto raffigurato come suo "doppio", punto di partenza per l'analisi storica<sup>27</sup>. Va inoltre sottolineato l'interesse crescente manifestato da Caylus per il Medioevo, a partire dalla seconda metà degli anni quaranta del secolo, testimoniato dalle *mémoires* presentate à l'Académie des inscriptions et belles-lettres<sup>28</sup>.

<sup>22</sup> La cattedra dell'abate Nollet, la prima di fisica sperimentale, fu istituita nel 1752.

<sup>23</sup> [L. DUFOURNY] *Prospectus, Histoire de l'Art par les monumens, depuis sa décadence au IV<sup>e</sup> siècle, jusqu'à son renouvellement au XVI<sup>e</sup>, pour servir de suite à l'Histoire de l'Art chez les Anciens*. Par M. Séroux d'Agincourt, Paris 1810, p. 3: «Object et but de l'ouvrage. Les bienfaits des beaux-arts, qui ont le dessin pour base, l'Architecture, la Sculpture et la Peinture, s'annoncent assez d'eux-même; l'univers en est rempli. "Ce sont eux", dit Batteux, "qui ont bâti les villes, qui ont rallié les hommes dispersés, qui les ont polis, adoucis, rendus capables de société. Destinés, les uns à nous servir, les autres à nous charmer, quelques uns à faire l'un et l'autre ensemble, ils sont devenus en quelques sort un second ordre d'élément, dont la nature avoit réservé la création à nostre industrie».

<sup>24</sup> J.-B.-L.-G. SEROUX D'AGINCOURT, *Recueil des fragmens de sculpture antique en terre cuite*, Paris 1814, tav. XXXVII. Sul *Recueil*: M. E. MICHELI, *Il "Recueil" di Séroux d'Agincourt*, in *Bollettino d'Arte* 80-81 (1993), pp. 83-91.

<sup>25</sup> A.-C.-P. DE CAYLUS, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*, Paris 1752-1767, 7 voll.

<sup>26</sup> R. T. RIDLEY, *A pioneer art-historian and archaeologist of the eighteenth century: the comte de Caylus and his "Recueil"*, in *Storia dell'Arte* 76 (1992), pp. 364-365. Sull'attenzione al problema della correttezza della riproduzione dell'opera d'arte, I. AGHION, *Le comte de Caylus (1692-1765), gentilhomme et antiquaire*, in *Caylus mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIII<sup>e</sup> siècle*, catalogo della mostra di Parigi (Bibliothèque Nationale de France, 17 dicembre 2002 – 17 marzo 2003), a cura di I. Aghion, Paris 2002, pp. 19-27.

<sup>27</sup> A. SCHNAPP, *La méthode de Caylus*, in *Caylus mécène du roi* cit., pp. 52-63.

<sup>28</sup> Sottolinea particolarmente la "curiosité médiévisite" di Caylus K. POMIAN, *Caylus et Mariette: une amitié*, in *Le comte de Caylus (1692-1765)*, cit. pp. 45-46.

Quando, intorno ai trent'anni, Seroux entrò nella *Ferme général*, ossia l'esclusiva compagnia finanziaria incaricata da Luigi XV della riscossione delle tasse indirette e che era divenuta nel tempo una sorta di nuova aristocrazia, era dunque già uno stimato conoscitore, che si dedicò alla nuova professione per prestigio sociale. In quegli anni si dimostra infatti più interessato a coltivare i propri interessi culturali piuttosto che quelli finanziari. Egli risiedeva nel lussuoso Hôtel de Longueville dove, stimolato dalla frequentazione del collezionista e storico dell'arte Pierre-Jean Mariette<sup>29</sup>, custodiva una collezione di disegni ricordata nel 1777 da Jean-Baptiste Le Brun nel suo *Almanach*<sup>30</sup>, di cui dovette purtroppo privarsi molti anni più tardi per poter finanziare la sua monumentale opera a stampa<sup>31</sup>. Anche Elisabeth Vigée Le Brun, la ritrattista più ricercata dai *fermiers généraux*<sup>32</sup>, ricorderà molti anni più tardi nei suoi *Souvenirs* i bei disegni che Seroux soleva prestarle a Parigi per poterli copiare in tranquillità<sup>33</sup>. « Grand enthousiaste des arts et surtout de la peinture », come ricorda sempre Vigée Le Brun<sup>34</sup>, in seguito alla morte di Luigi XV, cominciò a farsi strada in Seroux il desiderio sempre più pressante di dedicarsi interamente<sup>35</sup>.

All'inizio del 1777 si imbarcò dunque per l'Inghilterra, prima tappa del suo lungo viaggio. Il contatto con la cultura anglosassone si sarebbe dimostrato decisivo, prima ancora della lettura di *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* di Edward Gibbon, il cui primo volume apparve a Londra nel 1776, e che, insieme agli scritti di Montesquieu, è indicata come modello per il *Tableau historique* dell'*Histoire de l'Art*<sup>36</sup>. Del viaggio, Seroux ricorda unicamente la visita al famoso *cabinet* del nobile antiquario e collezionista Charles Townley, in cui rimase soprattutto colpito dalla raccolta di terrecotte antiche<sup>37</sup>, di cui egli stesso divenne in Italia un sapiente collezionista, e quella ad Hampton Court, dove ammirò i cartoni di Raffaello per gli arazzi della Cappella Sistina<sup>38</sup>, oggi al Victoria and Albert Museum. Ma

<sup>29</sup> GIGAUT DE LA SALLE, *Notice sur la vie*, cit., p. 4.

<sup>30</sup> J.-B. LE BRUN, *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs et ciseleurs*, Paris 1777 (ed. cons. Genève 1972, p. 185).

<sup>31</sup> Sulla collezione di disegni di Seroux e sulla sua vendita, MIARELLI MARIANI, *Seroux d'Agincourt e l'Historie* cit., pp. 88-94.

<sup>32</sup> Y. DURAND, *Les Fermiers généraux au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1996 (seconda edizione), p. 531.

<sup>33</sup> E. VIGÉE LE BRUN, *Souvenirs*, Paris 1869, I, pp. 177-178: « Je retrouvai à Rome un de mes meilleurs et de mes anciens amis, M. Dagincourt, qui, lorsqu'il habitait Paris, me prêtait les beaux dessins qu'il possédait pour les copier ».

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms. 31.

<sup>36</sup> *Histoire de l'Art*, « Tableau historique », I, p. 3; F. HASKELL, *Gibbon and the History of Art*, in *Dedalus* 105 (1976), (ed. cons. *Gibbon e la Storia dell'Arte*, in *Le Metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Torino 1989, pp. 29-51).

<sup>37</sup> SEROUX D'AGINCOURT, *Recueil des fragmens*, cit., p. 8, n. 3.

<sup>38</sup> Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. marc. It. X, 326 (=6668), lettera di Seroux d'Agincourt a Jacopo Morelli, Roma 22 marzo 1800.

oltre a questi classici esempi del “buon gusto”, egli ricorda anche la visita al protagonista indiscusso del *Gothic revival*, Horace Walpole, che lo ricevette nella sua residenza di Strawberry Hill e che rimase un autorevole interlocutore cui sottoporre le proprie scelte storiografiche negli anni successivi<sup>39</sup>. Dopo aver lasciato l’Inghilterra, Seroux visitò le Fiandre, l’Olanda e parte della Germania, dove cominciò a raccogliere i primi disegni<sup>40</sup>.

Tornato brevemente in patria, lasciò definitivamente Parigi il 24 ottobre 1778<sup>41</sup>. Una delle prime tappe fu Avignone, alla ricerca della vera effigie della Laura petrarchesca di cui possedeva un presunto ritratto su carta ch’egli riteneva del «tems de Simone Memmi»<sup>42</sup>. Gigault de La Salle ricorda il percorso seguito dopo la tappa francese: la Savoia, il Piemonte, Genova, Modena. Poi un soggiorno più lungo a Bologna, «pour examiner et dessiner les monumens curieux dont cette ville abonde; car déjà il avoit conçu le vaste plan de l’ouvrage qui devint l’object de toutes ses recherches, et la principale occupation de sa vie»<sup>43</sup>. Al resoconto di questo primo tratto del viaggio italiano, Stefano Ticozzi, nel tradurre nel 1826 la *Notice* del De La Salle per l’edizione italiana del testo voluta dagli editori Giachetti di Prato, aggiunge alcune notizie desunte da una biografia manoscritta dedicata a Seroux, all’indomani della sua morte, dalla pittrice e letterata Marianna Dionigi, oggi non coservata<sup>44</sup>. Il 15 novembre 1778 Seroux passò il Moncenisio, dove s’imbattè nel «cardinal nipote di Braschi che portava al re di Francia le fasce destinate dal papa per il Delfino», e il 23 dello stesso mese, fu invitato a caccia dal re di Sardegna. A Bologna, dove giunse nel febbraio del 1779 «contrasse dimestichezza col canonico Crespi, continuatore della Felsina pittrice» e il 3 giugno dello stesso anno si trovava a Mantova, dove «esaminava gli edifici di Leon Battista Alberti»<sup>45</sup>. Nel maggio del 1779, seguendo la rotta della costa adriatica, aveva visitato Venezia, dove si era legato in amicizia con Iacopo Morelli, custode della biblioteca di S. Marco e grande esperto di manoscritti. Tornato nuovamente a Bologna, proseguì il viaggio

<sup>39</sup> F. HASKELL, *Le immagini della storia. L’arte e l’interpretazione del passato* Torino 1997, p. 170; *Histoire de l’Art*, II, p. 69, 80. LOYRETTE, *Seroux d’Agincourt* cit. p. 41; MIARELLI MARIANI, *Seroux d’Agincourt e l’Histoire* cit., pp. 27-29, 32, 41, 59; MONDINI, *Mittelalter im Bild* cit., pp. 25-26, 75-77, 225-227.

<sup>40</sup> MIARELLI MARIANI, *Seroux d’Agincourt e l’Histoire* cit., p. 29.

<sup>41</sup> GIGAUT DE LA SALLE, *Notice sur la vie* cit., I, p. 5.

<sup>42</sup> Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. marc. It. X, 326 (=6668), Lettera di Seroux d’Agincourt a Jacopo Morelli, Roma 22 marzo 1800; MIARELLI MARIANI, *Seroux d’Agincourt e l’Histoire* cit., p. 29.

<sup>43</sup> GIGAUT DE LA SALLE, *Notice sur la vie* cit., p. 5; MIARELLI MARIANI, *Seroux d’Agincourt e l’Histoire* cit., p.

<sup>44</sup> *Storia dell’Arte*, I, pp. 13-14, n. 1, Prato 1826. Sull’edizione italiana dell’*Histoire de l’Art* per gli editori Giachetti di Prato, A. AUF DER HEYDE, B. STEINDL, *Leopoldo Cicognara, i fratelli Giachetti e l’editoria storico-artistica a Parato (1822-1835)*, in *Winckelmann, Firenze e gli Etruschi. Il padre dell’archeologia in Toscana*, cat. mostra (Firenze, Museo archeologico Nazionale 26 maggio 2016-30 gennaio 2017), a cura di B. ARBEID - S. BRUNI - M. IOZZO, Pisa 2016, pp. 293-295.

<sup>45</sup> GIGAUT DE LA SALLE, *Notice sur la vie* cit., p. 5.

verso Firenze, in cui si fermò alcuni mesi per visitare i dintorni della città. Visitò poi Perugia, Gubbio, il lago Trasimeno, Cortona, Siena, ed infine, dopo una sosta sul lago di Bolsena, dove cominciò a ordinare il materiale raccolto, giunse a Roma il 29 novembre<sup>46</sup>.

Il lungo viaggio italiano aveva fornito a Seroux l'occasione di studiare e disegnare una grande quantità di monumenti, nonché di conoscere intellettuali, *amateur*, studiosi e conoscitori locali con cui sovente rimase in contatto epistolare. Tra i tanti nomi, a Firenze conobbe Luigi Lanzi<sup>47</sup>, che incontrò nuovamente negli anni successivi e con cui non sembra aver mai avuto rapporti molto stretti, benché entrambi più o meno contemporaneamente impegnati nella stesura di un'opera storico-artistica di vasto respiro che potesse imporsi come novità nel panorama editoriale. A Bologna, oltre al già citato Luigi Crespi, che lo mise probabilmente in contatto con il giovane disegnatore Gian Giacomo Macchiavelli, che sarà il fedele copista, disegnatore e "compositore" delle tavole dell' *Histoire de l'Art*<sup>48</sup>, incontrò Marcello Oretti. A Gubbio il restauratore e pittore Sebastiano Ranghiasi Brancaloni<sup>49</sup>, divenuto in seguito uno dei maggiori artefici della "riscoverta" degli affreschi della basilica di Assisi<sup>50</sup>.

Gli incontri e gli itinerari seguiti nelle varie città visitate riportati dai biografi sono perfettamente documentabili attraverso lo studio dei disegni preparatori alle tavole. La lunga sosta a Bologna, ad esempio, dove Seroux arrivò da Modena e da un proficuo scambio metodologico con Girolamo Tiraboschi<sup>51</sup>, si configura sempre più come il momento in cui, per la prima volta, lo storico dell'arte sembra mettere alla prova il proprio metodo di indagine e di riproduzione, come è testimoniato da un vasto numero di disegni ancora oggi conservati<sup>52</sup>.

<sup>46</sup> *Ibid.*, pp. 5-6; MIARELLI MARIANI, *Seroux d'Agincourt e l'Histoire* cit., pp. 29-40.

<sup>47</sup> P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELA, *Lanzi, Pelli e la Galleria fiorentina*, in *Prospettiva* 62 (1991), p. 30.

<sup>48</sup> E. CALBI, *Un album di Gian Giacomo Macchiavelli, disegnatore de D'Agincourt*, in *Ricerche di Storia dell'arte* 33 (1987), pp. 31-48.

<sup>49</sup> S. RANGHIASCHI BRANCALONI, *Lettera scritta all'autore della Vita Elogio e Memorie di Pietro Perugino e de' suoi scolari*, Perugia 1804, pp. 8-9. Ranghiasi ricorda la visita di Seroux nella primavera del 1781, ma un viaggio a Perugia in quell'anno non è altrimenti documentato; PREVITALI, *La fortuna dei primitivi* cit., p. 115; F. R. CHIOCCHI, *Erudizione e restauro tra Sette e Ottocento: Sebastiano Ranghiasi da Gubbio*, in *Ricerche di Storia dell'Arte* 77 (2002), pp. 55-59.

<sup>50</sup> G. CAMPORI, *Lettere artistiche inedite*, Modena 1866, p. 230.

<sup>51</sup> Sui debiti di Seroux dal Tiraboschi, MIARELLI MARIANI, *Seroux d'Agincourt e l'Histoire* cit., pp. 30-33; MONDINI, *Mittelalter im Bild* cit., pp. 27-32, 69-71.

<sup>52</sup> Sul soggiorno bolognese vedi D. MONDINI, *Le prime tappe del viaggio in Italia di Seroux d'Agincourt. La documentazione dei monumenti di Modena e di Santo Stefano a Bologna*, in *Le vie del Medioevo. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma 28 settembre - 1 ottobre 1998*, a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano 2000, pp. 420-430; L. CIANCABILLA, *Primitivi "in piazza" e sotto "i portici": mercato e collezionismo di tavole e fondi oro a Bologna prima, durante e dopo il soggiorno di Seroux*, in corso di pubblicazione in D. MONDINI, *J.B.L.G. Seroux d'Agincourt et l'Histoire de l'Art autour de 1800*; I. MIARELLI MARIANI in questo volume.

Ma il progetto di Seroux divenne più concreto a contatto con il vivace mondo intellettuale della Roma neoclassica e cosmopolita, che egli non lasciò mai, se non per brevi escursioni, come quelle a Tarquinia<sup>53</sup> e a Subiaco<sup>54</sup> e per il viaggio di qualche mese a Napoli tra il 1781 e il 1782<sup>55</sup>. La sua casa in via Gregoriana<sup>56</sup>, « maison dont je peux dire avec plus de raison que personne parva sed apta mihi, vi sono bellissime vedute ed un giardino dans le quel se trouvent quelques beaux arbres aux pieds desquels, je veux rendre à la nature ce qu'elle m'a donné de mortel et au divin createur ce qu'il a eut la bonté d'y joindre d'immortel et toujours en face du soleil dont il lui a plu d'embellir votre pays », scrive Seroux al bibliotecario della Marciana a Venezia Iacopo Morelli nel 1800<sup>57</sup>, divenne ben presto una delle tappe obbligate dei colti viaggiatori in visita alla città. Sebbene siano piuttosto rare le testimonianze documentarie del suo soggiorno romano, dovute in parte alla dispersione dei suoi beni all'indomani della sua morte e in parte alla sua innata ritrosia, che lo condusse a rifiutare la nomina a membro delle più importanti istituzioni culturali e accademiche della città<sup>58</sup>, l'importanza del suo salotto come centro di diffusione delle cono-

<sup>53</sup> *Storia dell'Arte*, II, p. 194.

<sup>54</sup> *Histoire de l'Art*, I, p. 58, n. b, pl. XXXV.

<sup>55</sup> Nel gennaio 1781, Seroux è ancora a Roma, come si evince da una lettera di Vien a d'Angiviller, in A. DE MONTAIGLON - J. GUIFFREY, *Correspondance des Directeurs de L'Académie de France à Rome avec le Surintendants des bâtiments*, XIV, p. 78; GIGAUT DE LA SALLE, *Notice sur la vie cit.*, p. 6. I disegni napoletani di Seroux sono stati utilizzati come fonte iconografica per lo studio di vari complessi monumentali oggi distrutti o alterati, H. KELLER, *Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters*, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 3 (1939), pp. 227-354, in part. p. 307, fig. 273; T. MICHALSKY, *Memoria und Repräsentatio. Die Grabmaler des Königshauses Anjou in Italien*, Göttingen 2000, pp. 325-341; F. ACETO, *Un'opera 'ritrovata' di Pacio Bertini: il sepolcro di Sancia Maiorca in Santa Croce a Napoli e la questione dell' "usus pauper"*, in *Prospettiva* 100 (2002), pp. 27-35; C. LENZA, *I disegni dei monumenti napoletani di architettura nei manoscritti Seroux d'Agincourt della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, XXII, Città del Vaticano 2016 (Studi e testi, 501), pp. 433-472.

<sup>56</sup> Alla sua morte, Seroux risulta residente in Via Gregoriana 22, anche se è solo dal 1800 che egli vi si trasferì, Archivio di Stato di Roma, 30 NC, Ufficio 9, vol. 950, f. 369, *Descrizione dei beni Ereditari della ho: Mem. Sig. cavaliere Gio: Batta, Luigi, Giorgio Séroux d'Agincourt già in Roma esistenti, fatto a istanza del Sig. carlo Sept di lui Erede testamentario*. Vedi A. RITA in questo volume.

<sup>57</sup> Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. marc. It. X, 326 (=6668), lettera di Seroux d'Agincourt a Iacopo Morelli, Roma, 12 luglio 1800.

<sup>58</sup> L'unica associazione in cui compare il nome di Seroux è, alla tarda data 1798, in piena repubblica romana, l'*Istituto Nazionale delle Scienze e delle Arti*, creato dalla commissione civile del Direttorio. Seroux non prenderà comunque mai parte alle riunioni e se ne scusa in una lettera a Gaetano Marini del 4 aprile 1798 conservata in *Vat. lat.* 9042, foll. 155-156. Sull'Istituto Nazionale, M. P. DONATO, *Accademie romane. Una storia sociale (1671-1824)*, Napoli 2000, pp. 170-177. Solo nel 1804 Seroux accettò la nomina a membro dell'Istituto di Göttingen, M. ARNIM, *Mirglieder-Verzeichnisse der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen 1751-1927*, Göttingen 1928, p. 155. Da un necrologio postumo di Seroux scritto da Clemen-

scenze sull'arte dei cosiddetti "secoli bui" è attestata dalla straordinaria frequenza con cui eruditi e viaggiatori fanno riferimento, in pubblicazioni scientifiche o giornali di viaggio, all'"interessante" lavoro che egli andava compiendo<sup>59</sup>. Pur non facendo alcun segreto del suo attaccamento all'*ancien régime*, Seroux rimase infatti un solido punto di riferimento culturale anche nella Roma rivoluzionaria e napoleonica, tanto che se ne invocava il ritorno in patria per poter « restituer à la France l'art des siècles obscurs »<sup>60</sup>. All'inizio del nuovo secolo, sebbene molte cose fossero mutate dal periodo dei brillanti circoli di fine Settecento e malgrado i suoi vecchi amici, tra cui il cardinale De Bernis, l'ambasciatore di Spagna de Azara, il senatore Abbondio Rezzonico e il famoso cardinale collezionista Stefano Borgia, costretti ad abbandonare le loro cariche e posizioni, non fossero più in vita, Seroux appare perfettamente reintegrato nella colonia dei diplomatici, militari e viaggiatori francesi residenti in città, animatori della rinnovata vita culturale<sup>61</sup>. Tra questi, spicca il nome di Chateaubriand<sup>62</sup>, considerato in Francia come l'iniziatore della riscoperta del Medioevo, a Roma tra il 1803 e il 1804 che, nella *Lettre à M. de Fontanes sur la campagne romaine*, pubblicata nel marzo del 1804 sul *Mercure de France*, ricorda, tra i personaggi che avevano scelto la città come patria di elezione, il compatriota Seroux « qui promet à la France d'avoir aussi son Winckelmann »<sup>63</sup>.

te Cardinali e pubblicato negli « Atti della Società letteraria Volsca Veliretana » solo nel 1839, si apprende inoltre che egli era stato nominato accademio volsco per l'amicizia che lo aveva legato al cardinale Stefano Borgia, C. CARDINALI, *Elogio del Cav. Giambattista Séroux d'Agincourt*, oggi *Ferrajoli* 669, *Cardinali autografi*, f. 366r. Sull'Accademia Volsca Veliretana, M. NOCCA, *Stefano Borgia, l'Accademia Volsca e la Pallade di Velletri: il mito, la fortuna. Giornata Internazionale di Studi, Velletri 1997*, Roma 1997, pp. 147-163.

<sup>59</sup> I. MIARELLI MARIANI, *Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt e il collezionismo di "primitivi" a Roma nella seconda metà del Settecento*, in *Le quattro voci del mondo. arte, culture e saperi nella collezione di Stefano Borgia (1731-1804)*, giornate internazionali di studi, Velletri, Palazzo Comunale, Sala Tersicore, 13-14 maggio 2000, Napoli 2001, pp. 123-134.

<sup>60</sup> E. POMMIER, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris 1991, pp. 393-394; 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.

<sup>61</sup> Seroux è sovente definito il « Patriarche des Français », CHATEAUBRIAND, *Correspondance générale, I, (1789-1807)*, a cura di B. D'ANDLAU - P. CHRISTOPHOROV - P. RIBETTE, Paris 1977, *lettre à Madame de Stael*, n. 299, pp. 355-356; A.-F. ARTAUD DE MONTOR, *Histoire de Pie VI*, Paris 1836, I, pp. 260-261.

<sup>62</sup> *Histoire de l'Art*, I, p. 54, n. 2: « Récemment encore j'y fus témoin des rêveries touchantes d'un génie ouvert à toutes les grandes impressions philosophiques et religieuses, de Chateaubriand, cherchant un aliment à sa vive imagination au milieu des décombres du palais des César, et dans la poussière sacrée des anciennes basiliques ».

<sup>63</sup> CHATEAUBRIAND, *La Campagne romaine. Lettre à Monsieur de Fontanes*, Roma 1980, p. 11; R. BEYER, *Chateaubriand secrétaire de légation*, in *Bulletin de la Faculté des Lettres de Stasbourg* 46 (1968), pp. 319-323; CHATEAUBRIAND, *Correspondance générale cit.*, I, *lettre* 298, pp. 354-355.

Per quel che riguarda l'apparato iconografico dell'*Histoire de l'Art*, Seroux aveva cominciato a far incidere gran parte delle sue tavole già nel 1782, di ritorno dal viaggio in Campania e, nel luglio 1783, dichiarava più o meno concluso il suo viaggio di ricerca in una lettera a d'Angiviller<sup>64</sup>. Di fatto, non si mosse più da Roma, dove continuò instancabilmente ad aggiornare il suo monumentale libro fino alla pubblicazione del primo fasciolo che, per diversi motivi, uscì solo nel 1810<sup>65</sup>, ritenendo la città il luogo migliore dove far eseguire i rami per le tavole<sup>66</sup>.

L'*Histoire de l'Art* si divide in più parti, di cui la prima, è dedicata, sulla scia di Winckelmann, a delineare un « Tableau historique de l'état civil, politique et littéraire de la Grèce et de l'Italie, relativement aux Beaux-Arts, peu de tems avant leur décadence, et pendant cette décadence, jusqu'à leur rétablissement »<sup>67</sup>. Questo, « esquisse rapide » dei « douze siècles qui séparent Constantin de Léon X », intende, secondo l'autore, mettere in evidenza l'« influence des causes générales qui, dans tous les temps et dans tous les lieux, décident du sort des beaux-arts, comme de celui de tous les nobles produits de la civilisation »<sup>68</sup>.

La trattazione più propriamente storico-artistica, segue la divisione tradizionale nelle tre sezioni dedicate ad architettura, scultura e pittura, ma omnicomprensive anche delle cosiddette “arti minori”, in particolare della miniatura, a cui è dedicata un'inedita e decisiva attenzione<sup>69</sup>.

<sup>64</sup> *Correspondance des Directeurs* cit., XIV, n. 8426, pp. 350-351.

<sup>65</sup> MIARELLI MARIANI, *Seroux d'Agincourt e l'Histoire* cit., pp. 169-189; MONDINI, *Mittelalter im Bild* cit., pp. 147-296.

<sup>66</sup> *Correspondance des Directeurs* cit., XIV, n. 8426, p. 351.

<sup>67</sup> *Histoire de l'Art*, I, pp. 1-108.

<sup>68</sup> *Ibid.*, *Préface*, I, p. i.

<sup>69</sup> L'attenzione per le “arti minori” è argomentata in *Préface*, p. iv, in un passo di estrema modernità che è stato notato da Ferdinando Bologna, F. BOLOGNA, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Bari 1972, p. 123. Su Seroux e la miniatura, S. MORETTI, *El « Menologio de Basilio II » en los siglos XVII y XVIII: entre erudición e historia del gusto*, in *El « Menologio de Basilio II »*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1613, *Libro de estudios con ocasión de la edición facsímil*, dirigido por F. D'AUTO, edición española a cargo de I. PÉREZ MARTÍN, Città del Vaticano - Atenas - Madrid 2008 (Colección Scriptorium, 18), pp. 265-298, in part. pp. 278 e ss.; S. MORETTI, *La miniatura medievale nel Seicento e nel Settecento: fra erudizione, filologia e storia dell'arte*, in *Rivista di Storia della Miniatura* 12 (2008), pp. 137-148, in part. pp. 142 e ss.; EAD., *Seroux d'Agincourt e il patrimonio librario*, in *Voyages et conscience patrimoniale. Aubin-Louis Millin (1759-1818) entre France et Italie/ Viaggi e coscienza patrimoniale. Aubin-Louis Millin (1759-1818) tra Francia e Italia*, a cura di A.M. D'ACHILLE – A. IACOBINI – M. PRETI-HAMARD – M. RIGHETTI – G. TOSCANO, Roma 2011, pp. 261-272; EAD., *Sulle tracce di Bisanzio: due (anzi tre) codici miniati dispersi e ritrovati*, in *Rivista di Storia della Miniatura* 20 (2016), pp. 57-70, in part. pp. 59 e ss.; EAD., “*Art ingénieux qui donne de la couleur et du corps aux pensées*”: Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt et l'enluminure médiévale, in *Le XIX<sup>e</sup> siècle en lumière : redécouverte et revalorisation de l'enluminure médiévale en France au temps du livre industriel*, Colloque international (Université Rennes 2, 18 et 19 mai 2017), in c.d.s.

Lo scopo primario dell'opera è argomentato con chiarezza dallo stesso Seroux nella « Préface »:

ici, le titre même de mon ouvrage: HISTOIRE DE L'ART PAR LES MONUMENS, indique assez clairement le but que je me suis proposé d'atteindre, pour faire prévoir d'avance la marche que j'ai suivie. Ce que les historiens des beaux-arts se sont assez volontiers contentés de dire, je voulais le montrer dans mon livre. Là, c'étaient sur-tout les monumens qui devaient parler; je ne me chargeais, en quelque sorte, que d'écrire sous leur dictée, tout au plus d'expliquer et de commenter quelquefois leur langage: mon travail principal consistait donc à les recueillir en assez grand nombre, à les choisir assez authentiques et assez bien caractérisés, à les rapprocher et à les classer assez méthodiquement sous les divers rapports de date, de destination, d'importance, et de style, pour que les témoignages qu'ils apportent, les faits dont ils déposent, les jugemens qu'ils prononcent eux-mêmes, formassent, si je puis parler ainsi, une narration suivie, un corps de doctrine complet. Trente ans des études le plus assidues, des recherches les plus actives, et les secours abondans que je dois à un grand nombre d'écrivains et d'artistes, auxquels je me suis plu à adresser publiquement l'hommage de ma reconnaissance, ont à peine suffi pour rassembler ces immenses matériaux, et pour les ordonner convenablement entre eux sur les PLANCHES de mon ouvrage<sup>70</sup>.

Gli « immenses matériaux » di cui parla Seroux comprendono migliaia di disegni e prove di stampa, solo in parte utilizzati per comporre le 325 tavole dell'*Histoire de l'Art*, 73 di architettura, 48 di Scultura e ben 204 di pittura. In queste tavole sono riprodotti, parzialmente o per intero, più di 1400 monumenti, dei quali, aggiunge con orgoglio Seroux, « plus de sept cents sont inédits »<sup>71</sup>.

Fortunatamente, come già accennato, i materiali preparatori alla formazione dell'« immenso Museo » sono in gran parte conservati presso la Biblioteca Vaticana, dove giunsero per volere dello stesso autore che, nel momento di redigere il suo testamento, scelse di mettere a disposizione degli studiosi il vastissimo materiale raccolto in più di trentacinque anni. Questo era considerato da Seroux la testimonianza « originale e autentica » dei monumenti riprodotti, che andava dunque conservata integra in un luogo accessibile agli studiosi<sup>72</sup>.

Oggi la raccolta consta di 14 diversi codici, segnati dal *Vaticano latino* 9839 al 9849<sup>73</sup>, 13479 e 13480. Una parte dei fogli, contenuti nei codici segnati dal *Vat. lat.* 9844 al 9849, contengono i disegni tratti dai « monumens hors de

<sup>70</sup> *Histoire de l'Art, Préface*, I, pp. ii-ij.

<sup>71</sup> *Ibid.*, I, p. ij.

<sup>72</sup> Per la ricostruzione dell'accesso dei disegni in Biblioteca si rimanda al saggio di Andreina Rita in questo volume che ne chiarisce definitivamente l'iter.

<sup>73</sup> Il *Vat. lat.* 9839 (I e II) comprende i disegni preparatori per la tavole dedicate all'Architettura (*Histoire de l'Art*, IV); il *Vat. lat.* 9840 i disegni preparatori per le tavole di Scultura (*Histoire de l'Art*, IV); i *Vat. lat.* 9841, 9842, 9843 i disegni preparatori alle tavole della Pittura (*Histoire de l'Art*, V-VI); i *Vat. lat.* 9844 e 9845 i disegni di architettura non riprodotti nelle tavole; il *Vat. lat.* 9846 i disegni di scultura non riprodotti nelle tavole; i *Vat. lat.* 9847, 9848, 9849 i disegni di pittura non riprodotti nelle tavole. I codici *Vat. lat.* 13479 e 13480 comprendono unicamente disegni di architettura, incisi o meno nell'*Histoire de l'Art*, LOYRETTE, *Seroux d'Agincourt* cit., p. 51, n. 21.



l'histoire de l'Art, à déposer»<sup>74</sup>, cioè le opere non riprodotte nelle tavole, il cui ordinamento è piuttosto caotico.

Il corpus, mai del tutto ignorato dagli studiosi nei due secoli successivi la sua entrata in biblioteca, è stato reso noto ad un pubblico più vasto da Angela Cipriani nel 1971, nel primo contributo moderno sulla figura dello storico dell'arte francese<sup>75</sup>. Uno studio complessivo sulla raccolta di disegni si deve a Henri Loyrette<sup>76</sup>, che ha evidenziato il contesto internazionale in cui si svolse la lunga tessitura dell'opera, alle cui ricerche parteciparono una vasta rete di corrispondenti e disegnatori a cui viene dato per la prima volta un nome. Dall'indagine di Loyrette emerge particolarmente la partecipazione dei giovani disegnatori William Young Ottley e Humbert de Superville, oggi ritenuti tra i primi artefici del diffondersi del nuovo gusto per l'arte italiana del Due e Trecento. Ma in realtà essi lavorarono a quella che può essere ritenuta l'ultima grande campagna disegnativa per l'*Histoire de l'Art*, svolta sui monumenti dell'Italia centrale nell'ultimo decennio del XVIII secolo, quando il nucleo principale della documentazione era già stato raccolto<sup>77</sup>. Largo spazio è dato inoltre da Loyrette alla partecipazione degli architetti che collaborarono all'*Histoire de l'Art*, le cui figure hanno in seguito ricevuto particolare attenzione critica, come Pierre-Adrien Pâris, Léon Dufourny e, soprattutto, Louis-Jean Desprez. Più recentemente, sulla base delle indicazioni fornite dallo stesso Seroux nelle pagine dell'*Histoire de l'Art* e da Loyrette, ho approfondito la questione dei disegnatori delle tavole cercando di individuare le diverse mani e campagne disegnative<sup>78</sup>.

L'*Histoire de l'Art* divenne, all'indomani della sua pubblicazione, e malgrado la sostanziale condanna critica dell'arte di cui si occupava, una delle più diffuse opere di consultazione sull'arte medievale a livello europeo e fu tradotta in italiano, inglese e tedesco. Ma mentre nelle prime due edizioni

<sup>74</sup> Vat. lat. 9844, f. 1r.

<sup>75</sup> A. CIPRIANI, *Una proposta per Séroux d'Agincourt. La Storia dell'Architettura*, in *Storia dell'Arte* 11 (1971), p. 211, n. 3, che comprende un utilissimo regeto dei disegni preparatori per le 73 tavole architettoniche dell'*Histoire de l'Art*. Tra tutte le incisioni dell'opera di Séroux, quelle di architettura sono forse quelle che hanno riscosso maggior successo tra gli studiosi, al punto di divenire protagoniste di corsi universitari, e, addirittura, di un sito web. E. BENTIVOGLIO, *Le tavole di Architettura di Jean Baptiste Louis George Séroux d'Agincourt*, Viterbo (s.d.), dispense del corso di Storia dell'Architettura II, Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Bentivoglio considera le tavole di Séroux, comprendenti un'infinità di "frammenti" di una o più realtà architettoniche, ancora capaci di «innescare percorsi attivi di ragionamento», al di là della correttezza o meno delle misurazioni o delle piante.

<sup>76</sup> LOYRETTE, *Séroux d'Agincourt* cit.

<sup>77</sup> Il viaggio alla riscoperta dei "primitivi" di Ottley e Humbert de Superville è indagato per la prima volta da G. PREVITALI, *Alle origini del primitivismo romantico. Il viaggio umbro-toscano di William Young ottley e Humbert de Superville*, in *Paragone*, n.s., XIII, 149 (1962), pp. 32-51.

<sup>78</sup> MIARELLI MARIANI, *Les monuments parlants* cit.

italiane<sup>79</sup> furono riproposti tutti e sei i volumi, omnicomprensivi di testo e immagini, le edizioni inglese e tedesca si limitarono a ripubblicare le tavole con relativo commento, tralasciando l'analisi storica di Seroux, ormai considerata superata<sup>80</sup>. Ciò testimonia come le incisioni continuassero ad essere considerate la parte più utile e innovativa dell'opera<sup>81</sup>.

Ma oltre alle incisioni, e in accordo con le speranze testamentarie dello storico dell'arte, anche il corpus grafico ha costituito negli ultimi due secoli un importante strumento documentario<sup>82</sup>.

Il fortunato rinvenimento, sia tra i disegni conservati nei caotici codici di "inediti", che tra quelli preparatori alle incisioni, dei quali non tutti sono stati utilizzati per intero, di testimonianze di monumenti oggi non più esistenti o manomessi, ha infatti reso la sterminata raccolta un'imprescindibile e preziosa fonte iconografica per l'arte medievale e del primo Rinascimento<sup>83</sup>. Ciò è stato certamente facilitato dal metodo riprodutti-

<sup>79</sup> Oltre alla già menzionata traduzione del Ticozzi per gli editori Giachetti di Prato, *L'Histoire de l'Art* fu tradotta anche per conto dell'editore Ranieri Fanfani di Milano, *Storia dell'Arte*, Milano 1825. Una terza edizione apparve a Mantova nel 1841, *Storia dell'arte col mezzo dei suoi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI con aggiunte italiane*, Mantova, fratelli Negretti 1841. Va segnalato che entrambe le edizioni italiane non si servirono dei rami originali fatti eseguire da Seroux, di cui si ignora l'odierna collocazione. Nell'edizione di Prato, il Ticozzi scrive a tal proposito: « Senza detrarre al merito del disegnatore e dei benemeriti intagliatori delle stampe dell'edizione parigina, posso accertare il lettore che i rami della presente edizione italiana furono tutti nuovamente incisi da assai migliori bulini; oltreché furono nuovamente disegnati alcuni monumenti, che nelle stampe della prima edizione erano poco conformi agli originali », *Storia dell'Arte*, I, p. 37, nota.

<sup>80</sup> D. MONDINI, *S. Lorenzo fuori le mura in Rom. Der Bau und seine liturgische Ausstattung im 13. Jahrhundert*, in *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich* 2 (1995), pp. 13-29. È significativo il fatto che nella *Storia moderna dell'arte in Italia* curata da Paola Barocchi trovino posto unicamente le tavole e non il testo dell'*Histoire de l'Art*, per l'appunto nella sezione iconografica *Atlanti, mostre, riviste*, P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti I. Dai neoclassici ai puristi, 1780-1861*, Torino 1998, figg. 1-7. Anche Francis Haskell scrive: « Il valore del libro di Séroux consisteva principalmente nel suo essere un repertorio di immagini –non solo piccoli vasi o figurine di terracotta, ma anche mosaici, cicli di affreschi e cattedrali; a questo fatto, riconosciuto da lui stesso e dai suoi contemporanei, l'opera dovette la sua importanza per tutti gli storici medievali per almeno un secolo », in *Le immagini della storia* cit., p. 170.

<sup>81</sup> E. SPALLETI, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'Arte italiana*, parte prima, *Materiali e problemi*, II. *L'artista e il pubblico*, pp. 433-434.

<sup>82</sup> Un elenco dei contributi in cui i disegni del "fondo" Seroux sono stati utilizzati come fonte per la ricostruzione di opere d'arte oggi scomparse o alterate, si trova in V. ASCANI, *La documentazione grafica inedita sul Duomo di Benevento nella raccolta di Séroux d'Agincourt*, in *Arte medievale*, s. II, 3 (1998), p. 151, n. 5; l'elenco è aggiornato in V. ASCANI, *La protoenciclopedia dell'arte medievale di Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt*, in *Arte d'Occidente, temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, III, Roma 1999, p. 1236, n. 34. Alla segnalazione di Ascani si possono aggiungere i successivi contributi, vedi I. MIARELLI MARIANI in questo volume, pp. 40-41n.

<sup>83</sup> Sottolinea in particolare quest'aspetto ASCANI, *La protoenciclopedia* cit., p. 1229.

vo messo a punto da Seroux che, se dal punto di vista più propriamente qualitativo ha suscitato sovente aspre critiche, ha permesso di ricostruire piuttosto fedelmente l'aspetto tardo-settecentesco di molti monumenti<sup>84</sup>. Le incisioni riproducono spesso le opere in maniera schematica o a dimensioni estremamente ridotte. L'assunto di mantenere una « fidelité dont il y a peu d'exemples » e il « véritable caractère des originaux » professato da Seroux, infatti, non è sovente mantenuto<sup>85</sup> e lo studio dei disegni preparatori ha messo in luce la vastità del materiale raccolto rispetto a ciò che è stato in seguito effettivamente inciso. Un esempio tra i tanti, i bellissimi disegni di Louis-Jean Desprez da Palazzo Venezia a Roma, dal forte impatto visivo e utilizzati solo parzialmente e a dimensioni molto ridotte nella tavola LIV del IV volume<sup>86</sup>.

L'intenzione di documentare il più "neutralmente" possibile le opere d'arte, che aveva condotto Seroux a dettare dei precisi parametri ai suoi disegnatori e incisori, l'utilizzo dell'acquaforte al tratto lineare con rare indicazioni chiaroscurali, in cui i monumenti appaiono fortemente semplificati, la volontà di riprodurre quante più opere possibile, compromette in molti casi la leggibilità dei monumenti. Ciò non accade invece nei disegni, che siano semplici calchi su carta da lucido, o fogli eseguiti dai disegnatori più abili che fortunatamente non si attengono sempre ai parametri "riduttivi" di Seroux e forniscono delle testimonianze iconografiche di grande importanza.

Attraverso lo studio del corpus è inoltre possibile ricostruire il grande lavoro che si cela dietro ogni tavola, anche quelle in seguito non incise. I disegni testimoniano infatti i diversi stadi di lavorazione delle incisioni, i ripensamenti, le variazioni messe in atto al momento della scoperta di nuovi monumenti da inserire.

Per quel che riguarda l'utilizzo del calco diretto su carta da lucido per la riproduzione di pitture e miniature, Seroux ne annuncia il metodo nel commento alla tavola dedicata al codice di Terenzio della Biblioteca Vaticana che egli, benché già riprodotto, fa nuovamente disegnare e incidere con il "metodo corretto", per evitare la « confusion également éloignée du style, que de la précision du calligraphe ou peintre antique, qui avait su appliquer si bien ces compositions aux situations des personnages mis en scène par Térence »<sup>87</sup>.

Per far fronte a questi "inconvenienti", continua Seroux, rivolgendosi a coloro che « s'occupent de pareils travaux », sarà necessario

<sup>84</sup> *Histoire de l'Art, Préface*, I, p. ij.

<sup>85</sup> *Ibid.*, I, p. 38.

<sup>86</sup> MIARELLI MARIANI, *Les monuments palants* cit., pp. 140-141.

<sup>87</sup> *Histoire de l'Art*, III, p. 44, pl. XXXV, n. 6.

qu'a fin d'obtenir un succès complet, il faut, non seulement que les calques des dessins ou peintures soient faits avec une pratique et une adresse toute particulières, mais encore que, en opérant, le graveur ait l'original sous les yeux; sans la reunion de ces deux précautions, d'une nécessité absolue, il est bien difficile, pour ne pas dire impossible, de conserver la vérité des esemble, et encore moins celle des détails, d'où dépend la parfaite imitation du style des peintures que la gravure est chargée de transmettre<sup>88</sup>.

L'analisi dei disegni preparatori per *l'Histoire de l'Art* conferma l'uso sistematico del calco diretto su carta velina oliata per la riproduzione di opere pittoriche. L'esigenza di disegnare il monumento direttamente dall'originale, inoltre, trova particolari assonanze con il metodo messo in pratica per la prima volta in Francia da Pierre Crozat per il suo *Recueil*<sup>89</sup>. Nella recensione del primo fascicolo dell'*Etruria Pittrice* di Marco Lastri apparsa nel 1788 sulle *Memorie per le Belle Arti*, di cui è lecito supporre la paternità d'ispirazione dello stesso Seroux, si torna sull'argomento del calco. Il libro, che nel sottotitolo sembra richiamare da vicino il progetto agincourtiano, *Storia della pittura toscana dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X fino al presente*, era considerato da Seroux un'imitazione della sua ricerca, come si legge in una lettera a Dufourny del 1812<sup>90</sup>. Nella recensione vengono avanzate alcune critiche decisamente ispirate alle asserzioni programmatiche della prefazione dell'*Histoire de l'Art*. La prima riguarda la non corretta sequenza cronologica delle tavole, che pure era stata annunciata nel manifesto dagli editori Pagni e Bardi<sup>91</sup>, mentre una seconda critica è rivolta alla tendenza a proporre autori e datazioni per le opere in cui non apparivano né date né iscrizioni<sup>92</sup>. Entrambe le osservazioni ricalcano quasi alla lettera le affermazioni del « Discours préliminaire » dell'*Histoire de l'Art*, in cui Seroux dichiara di voler seguire un'esposizione cronologica « certa », scegliendo unicamente opere firmate e datate. Ma la sua partecipazione all'articolo è confermata dal passo immediatamente successivo, in cui è indicato, quale corretto metodo di indagine storico-artistica, proprio il suo progetto<sup>93</sup>. L'autore della recensione prende inoltre in analisi la questione più strettamente tecnico-incisoria, che qui interessa particolarmente. Nel manifesto

<sup>88</sup> *Ibid.*

<sup>89</sup> F. HASKELL, *The Painful Birth of the Art Book*, Walter Neurath Memorial Lecture, London, 1987 (tr. it. *La difficile nascita del libro d'arte*, in *Le metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Torino 1989, pp. 71-72).

<sup>90</sup> MIARELLI MARIANI, *Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt e la nascita cit.*, p. 15.

<sup>91</sup> *Memorie per le Belle Arti*, IV (febbraio 1788), p. XXXIX.

<sup>92</sup> M. LASTRI, *Etruria Pittrice; ovvero Storia della pittura toscana, dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X fino al presente*, Firenze, 1791, I, tav. IV.

<sup>93</sup> *Memorie per le belle arti*, IV (febbraio 1788), p. XXXIX.

dell'*Etruria Pittrice* diffuso dagli editori si annunciava che «i rami saranno intagliati di nuovo gusto, mentre saranno fatti con acqua forte, ed altri strumenti, che formeranno una stampa a uso di disegno acquerellato»<sup>94</sup>. A commento di ciò, si legge nelle *Memorie per le Belle Arti*:

potea forse in questi primi monumenti risparmiarsi affatto la fatica del chiaroscuro, e gli amatori supponiamo, che si sarebbero contentati dei semplici contorni, dell'esattezza de' quali dipende tutto in simili oggetti. Noi non lasceremo di esortare l'erudita persona, che presiede a quest'opera, di far uso grande del lucidare nelle pitture di questi secoli, mentre in lavori di tal fatta è l'unico ed il necessario mezzo per ottenere l'intento dell'esattezza: e se ci si risponde, che le tavole grandi non permettono sovente che ciò si faccia, replicheremo, che ci parrebbe bene in quei casi di dare un'idea dell'intera tavola in piccolo, e poi dare lucidate nella loro grandezza naturale, le teste, e quelle altre parti della tavola, che si credano più proprie a far conoscere lo stile, ed il fare del Pittore [...]. Il lucidare obbliga il disegnatore ad una scrupolosa fedeltà, ed esclude, ch'egli ponga nel suo lavoro qualche cosa, che sappia della propria maniera: cosa quasi impossibile quando si copiano esemplari tanto dagli usati stili lontani.

Il metodo appena descritto è esattamente lo stesso utilizzato da Seroux, non solo per l'indicazione di eseguire i lucidi direttamente sui monumenti, che avrebbe impedito ai "copisti" di trasmettervi «qualche cosa della propria maniera», ma anche per la proposta di riprodurre nella stessa tavola il dipinto a dimensioni ridotte e alcuni particolari a grandezza naturale, espediente introdotto per la prima volta proprio nell'*Histoire de l'Art* e ripreso ampiamente in campo storico-artistico solo dopo l'avvento della fotografia<sup>95</sup>. La questione della "correttezza" della riproduzione dell'opera d'arte è ripresa da Seroux nell'agosto e nel gennaio del 1812 in due lettere al Morelli, scritte dopo l'uscita dei primi fascicoli delle tavole dell'*Histoire de l'Art*. Il custode della Marciana si era infatti lamentato con l'amico di alcune imprecisioni da parte dei suoi incisori<sup>96</sup>, in particolare per la resa di alcuni particolari del palazzo di Diocleziano a Spalato, riprodotti nella tavola II del IV volume dell'*Historie de l'Art*, che però Seroux aveva desunto dal libro di Robert Adam *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian*<sup>97</sup>, come fa notare al Morelli nella successiva lettera. Nella stessa missiva, egli torna di nuovo sulla questione della fedeltà all'originale dei suoi rami:

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. XXXVIII.

<sup>95</sup> PREVITALI, *La fortuna dei primitivi* cit., p. 139.

<sup>96</sup> Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. marc. It. X, 326 (=6668), lettera di Seroux d'Agincourt a Jacopo Morelli, Roma, 14 gennaio 1812.

<sup>97</sup> R. ADAM, *Ruins of the palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*, [London], printed for the author, 1764.

Ella comprende che per ben giudicare della fedeltà dei miei rami su questo oggetto, conviene farne il confronto con quelli della detta opera Inglese, e per conoscere l'esattezza di questi avrebbe fatto d'uopo portarsi sul luogo; posso d'altronde assicurarla fin adora i disegni di questo artista non sono stati accusati d'inesattezza. Il timore poi d'infedeltà nell'Incisione mi sarebbe, più che nelle tavole dell'Architettura, stato sensibile in quelle della Pittura, nelle quali una esattezza scrupolosa è indispensabile per mostrare i disegni, le miniature, e le pitture da me impiegativi; Se Ella avesse tempo di esaminare ciò che di questa terza parte si trova pubblicato nelle distribuzioni 3a e 6a, vi riconoscerebbe l'attenzione che ho usata di delineare, ed incidere prima la totalità dei soggetti per mostrar lo stile dell'invenzione, e della composizione di ciascuno, e dipoi aggiungervi una porzione del medesimo calcata sull'originale, onde far conoscere lo stile del delineare di ogni età; [...] Potrei aggiungere che l'amore e lo studio delle Belle Arti uniti ad un'esperienza di più di sessanta anni, mi permetterebbero di credere, non avendo mai perduto di vista il titolo della mia opera di genere nuovo=Histoire de l'Art par les Monumens= che ho procurato ne fossero colla più incontrastabile fedeltà messi sotto gli occhi i monumenti; per ottenere quest'intento ho sempre senza risparmio né di tempo, né di spesa, scelti i migliori artisti<sup>98</sup>.

Questa minuziosa attenzione alla “fedeltà” nella riproduzione artistica, in cui non doveva affatto trasparire la “maniera” del copista, condusse inoltre Seroux a prestare un'inedita attenzione allo stato di conservazione delle opere d'arte, caratteristica che ha contribuito a rendere il “corpus” grafico di estrema importanza per le posteriori ricostruzioni di opere d'arte alterate dal tempo. Del resto sono molti i passi in cui Seroux si dimostra particolarmente attento alla conservazione del patrimonio, esigenza che esprime anche nel « Discours préliminaire », dove ritiene urgente la riproduzione a stampa dei monumenti medievali sempre più minacciati da perdite e distruzioni<sup>99</sup>. Un intento dunque, il suo, al contempo storico e “militante”<sup>100</sup>.

Per tornare al corpus di disegni, particolarmente numerosi sono quelli preparatori alle tavole “riassuntive” con più monumenti, a partire da quelle che introducono le tre sezioni, che riproducono i capolavori dell'anti-

<sup>98</sup> Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. marc. It. X, 326 (=6668), lettera di Seroux d'Agincourt a Iacopo Morelli, Roma, 2 settembre 1812, pubblicata in MIARELLI MARIANI, *Seroux d'Agincourt e l'Histoire* cit., pp. 137-138.

<sup>99</sup> *Histoire de l'Art, Discours préliminaire*, I, p. iiij. Un'analogia attenzione allo stato di conservazione si trova, pochi anni prima, nelle incisioni eseguite a Firenze nel 1771 da Thomas Patch dagli scomparsi affreschi del Carmine di Spinello Aretino, all'epoca ritenuti di Giotto, in cui è possibile scorgere le sinopie sotto le cadute di colore ed in cui l'autore indica inoltre i rifacimenti, indicandoli con la didascalia « moderno », U. PROCACCI, *L'Incendio della chiesa del Carmine del 1771*, in *Rivista d'Arte* (1932), pp. 141-232, in part. pp. 212-224.

<sup>100</sup> Sulle politiche di tutela e conservazione e il ruolo dell'*Histoire de l'Art* si rimanda al saggio di Ilaria Sgarbozza in questo volume.

chità e che dovevano guidare il lettore e fornirgli un termine di paragone cui fare riferimento nell'addentrarsi dello studio dell'arte medievale<sup>101</sup>.

Tra i collaboratori all'*Histoire de l'Art*, di fondamentale importanza per tutte le fasi riproduttive è la figura del bolognese Gian Giacomo Macchiavelli. Il suo ruolo è stato messo in rilievo da Henri Loyrette<sup>102</sup> e, in seguito da Emilia Calbi<sup>103</sup>. Allievo dell'Accademia Clementina<sup>104</sup>, egli fu presentato a Seroux dal Crespi in occasione del soggiorno bolognese, come già accennato. I suoi primi disegni collegabili all'*Histoire de l'Art* sono infatti databili già al 1780<sup>105</sup>. Amico di Felice Giani, dell'architetto Giuseppe Barberi e di Bénigne Gagneraux<sup>106</sup>, Macchiavelli non sembra aver avuto altra attività che quella di collaboratore del d'Agincourt. Di lui si conoscono, infatti, solo i disegni e le incisioni eseguite per l'altra opera di Seroux, il *Recueil de fragmens de sculpture antique en terre cuite*, pubblicato nel 1814, tre anni dopo la sua morte, le incisioni dantesche pubblicate postume nel 1819 dal nipote Filippo Macchiavelli per una nuova edizione della *Divina Commedia*<sup>107</sup>, certamente composte sulla scia del successo di quelle disegnate da Flaxman e, infine, schizzi a penna per una serie dal titolo provvisorio *Passaggiate* conservati nella Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele di Roma<sup>108</sup>. A questo ridotto corpus grafico Emilia Calbi ha aggiunto un album apparso sul mercato antiquario comprendente un cospicuo numero di disegni del tutto simili a quelli presenti nella raccolta vaticana, e per la maggior parte collegabili alle illustrazioni dell'*Histoire de l'Art*<sup>109</sup>. La sua attività trentennale presso lo storico dell'arte è ricordata nel *Recueil*<sup>110</sup>. Macchiavelli accompagnava Seroux nelle visite ai monumenti romani, eseguendo disegni sul luogo o ricontrollando fogli forniti da altri autori. Ma oltre a questa opera di documentazione "diretta", che consisteva anche nell'esecuzione di calchi da pitture o manoscritti, il bolognese svolgeva un meticoloso lavoro nello studio di Seroux, ricalcando incisioni dai libri illustrati, copiando su carta bianca i "lucidi" eseguiti su velina e adattando alle esigenze di stampa i numerosi disegni che giungevano da tutta Europa. Fu infatti con certezza il bolognese ad eseguire i disegni

<sup>101</sup> *Histoire de l'Art, Préface*, I, p. iij.

<sup>102</sup> LOYRETTE, *Seroux d'Agincourt* cit., p. 50.

<sup>103</sup> CALBI, *Un album di Gian Giacomo Macchiavelli* cit., pp. 31-48.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 43, n. 2.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 37. È documentata anche la sua partecipazione, in qualità di incisore, a *I papiri diplomatici* di Gaetano Marini, testo pubblicato nel 1805, cfr. MORETTI, *Sulle tracce di Bisanzio* cit., pp. 62-63.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 45, n. 6.

<sup>108</sup> R. VIGHI, *Disegni romani di G.G. Macchiavelli*, in *Album di Roma*, a cura di B. BRIZZI, Roma 1980, pp. 85-118. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele (collocazione 18.6.C.13, sotto il titolo di *Costumi romani*).

<sup>109</sup> CALBI, *Un album di Gian Giacomo Macchiavelli* cit.

<sup>110</sup> SEROUX D'AGINCOURT, *Recueil* cit., p. 9.

preparatori finali per tutte le tavole dell'*Histoire de l'Art* che comprendevano più monumenti. Ogni disegno veniva ridotto alle giuste dimensioni mediante quadrettatura e copiato sul foglio definitivo, da cui veniva in seguito tratto il rame. Egli svolse dunque un prezioso lavoro riproduttivo e Giovanni Gherardo De Rossi lo ricorda «dotato di somma fedeltà nel copiare e non avendo a quel tempo veruna sua propria maniera sapea ben adattarsi a rappresentare gli oggetti che gli si presentavano senza punto alterarli»<sup>111</sup>.

La prima fase di lavoro per l'esecuzione delle tavole era comunque svolta dallo stesso Seroux, e consisteva nell'individuazione dei monumenti da riprodurre, sia attraverso gli appunti presi durante i viaggi, sia attraverso un meticoloso spoglio bibliografico, che egli svolgeva nel suo studio, era infatti un accanito collezionista di libri, e presso le maggiori biblioteche della città<sup>112</sup>.

Benché fosse in grado di disegnare, Seroux non sembra aver partecipato in maniera consistente alla documentazione grafica dell'*Histoire de l'Art*, se non nei primissimi tempi, in particolare per i calchi tratti da manoscritti<sup>113</sup>. Egli preferì sempre affidarsi a disegnatori professionisti e, di ogni monumento, cercava ogni precedente citazione testuale o riproduzione, non solo per poterne controllare il grado di "fedeltà", ma anche per documentarne il precedente stato di conservazione.

Per la riproduzione di opere non romane, egli fu aiutato da una vasta rete di corrispondenti, tra cui Leonardo Massimiliano de' Vegni, Lord Carmelford, il conte di Choiseul-Gouffier, Jacques-Gabriel Pouillard, Charles Worsley e l'architetto ravennate Camillo Morigia<sup>114</sup>. Ancora nel 1806, chiese all'amico Vivant-Denon, direttore generale del *Musée Napoleon*, di procurargli i disegni dei pannelli laterali del polittico di Gand di Hubert e Jan van Eyck, che erano rimasti nella loro collocazione originaria quando le parti centrali erano state trasportate a Parigi<sup>115</sup>.

<sup>111</sup> G. G. DE ROSSI, *Notizie storiche* cit. pp. 22-23.

<sup>112</sup> Sulla biblioteca di SEROUX MIARELLI MARIANI, *Seroux d'Agincourt e l'Histoire* cit., pp. 94-96.

<sup>113</sup> *Histoire de l'Art*, III, pl. LXVIII, p. 76, n. 3: «J'ai dessiné cette peinture, qui était inédite, dans un manuscrit du monastère des bénédictins du Mont-Cassin, de qui j'ai été reçu avec toute sorte de bontés»; V, pl. LXVIII. Il disegno si trova in *Vat. lat.* 9842, f. 55r; il calco da cui è tratto, al f. 56r.

<sup>114</sup> I nomi dei corrispondenti sono emersi dall'attenta analisi di LOYRETTE, *Seroux d'Agincourt* cit., p. 43, cui si rimanda. Morigia, che non è menzionato da Loyrette, è citato da SEROUX, *Histoire de l'Art*, I, p. 37, n. a.

<sup>115</sup> *Vivant Denon, Directeur des Musées sous le consulat et l'Empire. Correspondance (1802-1815)*, I, p. 310, n. 794, Paris 1999. I disegni furono eseguiti da Joseph Paellink e non sono oggi conservati. La prate centrale del polittico fu ricollocata sull'altare nella cattedrale di San Bavone nel 1816, ma il pannello con i *Giudici integri*, riprodotto dal d'Agincourt fu rubato nel 1934, ed è oggi sostituito da una copia. Sarebbe stato dunque di grande interesse rinvenire i disegni, che dovevano essere accompagnati da calchi diretti. Denon, approfittando dell'occasione, scrisse una lettera di ringraziamento a Gand in cui chiedeva inoltre dove fossero conservati i pannelli laterali, che egli voleva per il *Musée Napoleon*. *Ibid.*, I, pp. 324-325, n. 835.



I corrispondenti di Seroux, dunque, nobili viaggiatori, diplomatici, personalità della curia ed eruditi, facevano eseguire i disegni richiesti ad artisti locali. Ma non era inconsueto che lo storico dell'arte commissionasse direttamente i disegni anche nel caso di monumenti non romani. Ciò avvenne soprattutto negli anni Ottanta del secolo, quando egli non aveva ancora subito la perdita delle sue rendite, ed era in grado di finanziare i viaggi dei suoi copisti<sup>116</sup>. Egli non sempre cita i suoi disegnatori, soprattutto per le sezioni dedicate alla scultura e alla pittura. Il loro nome è invece ricordato più spesso nella sezione architettura<sup>117</sup>, che richiedeva autori specializzati, capaci di misurare l'edificio riprodotto e, talvolta, di eseguirne il rilievo. Le tavole dell'*Histoire de l'Art* riproducono infatti principalmente piante e spaccati, fatta eccezione per alcune belle vedute, tra cui quelle disegnate da Desprez<sup>118</sup>. Seroux coinvolse soprattutto giovani architetti *pensionnaires* dell'Accademia di Francia<sup>119</sup> tra cui Louis-Jean Desprez<sup>120</sup>, Louis-Étienne Deseine<sup>121</sup> e François-Jacques Delannoy<sup>122</sup>. Desprez, definito da Seroux dotato di « talent extraordinaire, non seulement dans l'invention de ses projets d'architecture, mais dans des dessins de paysage et de marine »<sup>123</sup>, disegnò una delle tavole più belle dell'*Histoire de l'Art*, la veduta della piazza S. Pietro<sup>124</sup> il cui disegno è stato pubblicato

<sup>116</sup> *Histoire de l'Art*, I, p. 137, n. a.

<sup>117</sup> *Ibid.*, I, p. 37, n. a.

<sup>118</sup> *Ibid.*, IV, pl. LXII.

<sup>119</sup> *Correspondance des Directeurs* cit., XIV, p. 73, lettera di Vien a d'Angiviller del 27 dicembre 1780. La lettera riguarda il permesso accordato da d'Angiviller a Segla di poter prolungare di qualche mese il suo soggiorno all'Accademia per poter eseguire il busto di Poussin commissionato da Seroux d'Agincourt: « la grâce que vous accorderiés au Sr. Ségla alégiroit les frais de M. d'Agincourt. D'ailleurs, Monsieur, vous devez connoître le cœur de votre ami; je puis vous assurer que, de ma connoissance, sans compter les dépenses extraordinaires que sa longue maladie lui occasionne, il rend de grands services à de jeunes artistes; il les a même soutenus dans leurs maladies qui n'ont pas été moins longues que la sienne ».

<sup>120</sup> P. LAMERS, *Il viaggio nel Sud dell'Abbé de Saint-Non. Il « Voyage pittoresque à Naples et en Sicilie »: la genesi, i disegni preparatori, le incisioni*, Napoli 1995.

<sup>121</sup> LOYRETTE, *Seroux d'Agincourt* cit., p. 43. Allievo di Billaud, Louis-Étienne Deseine vinse il *Prix de Rome* nel 1777, e lasciò l'Accademia nel 1782. Morì poco dopo il ritorno a Parigi, G. LE CHATELIER, *L.-P. Deseine*, Paris 1903. *Histoire de l'Art*, III, p. 3, pl. IV, n. 9-10: « Les dessins de cette planche, ainsi que ceux des trois qui suivent, ont été faits avec beaucoup de soin par M. Deseine, architecte français que la mort a trop tôt enlevé à son art ».

<sup>122</sup> Di Delannoy si può ancora vedere a Parigi la *Galerie Vivienne*, L. MASCOLI, *Sur la route de Rome: l'arrêt à Lyon d'un pensionnaire de l'Academie de France, François-Jacques Delannoy*, in *Lyon et l'Italie. Six études d'histoire de l'art*, Paris 1984, a cura di D. TERNOIS - M.F. PÉREZ - G. CHOMER; *Dessins et Sciences, XVII-XVIIIè siècles*, cat. mostra (Paris 1984), Paris 1984; *Histoire de l'Art*, I, p. 73, n. a, pl. XLII.

<sup>123</sup> *Ibid.*

<sup>124</sup> Il disegno si trova in *Vat. lat.* 9839 (I), f. 48r, ed è pubblicato in LOYRETTE, *Seroux d'Agincourt* cit., p. 49, fig. 18.

da Loyrette<sup>125</sup>, che gli attribuisce inoltre, parecchi altri disegni di monumenti romani<sup>126</sup>. Lo studio dell'intera "raccolta" ha permesso inoltre di allargare la partecipazione dell'architetto, che risulta forse il più attivo disegnatore per le tavole dell'*Histoire de l'Art* all'inizio degli anni Ottanta del secolo. Tra gli altri architetti-disegnatori francesi vanno ricordati Charles Norry<sup>127</sup>, Jacques Guillaume Legrand, allievo di Clérisseau<sup>128</sup>, e Claude Billard de Bélisart<sup>129</sup>. Tra gli italiani, il siciliano Alessandro Emanuele Marvuglia, Paolo Mescoli, che eseguì i bellissimi disegni acquerellati dei rilievi delle chiese di S. Michele e di San Giovanni a Pavia<sup>130</sup>, Gaetano Stegani, autore dei disegni della fortezza di Rimini, il poco noto Raffaello Ringhini di Forlinpopoli che disegnò varie chiese di Bologna e Ravenna, tra cui S. Vitale, e, infine, Giovanni Antolini<sup>131</sup>. Questi eseguì i disegni del Sacro Speco di Subiaco, visitato tra il 1782 e il 1783, probabilmente in compagnia dello stesso Seroux d'Agincourt. Infine vanno ricordati i più noti Pierre-Adrien Pâris, collaboratore dell'Agincourt negli anni del suo primo viaggio in Italia, nel 1783, e suo fedele amico nel secondo soggiorno, che coincise inoltre con il suo breve periodo di direzione dell'*Academie de France* nel 1807<sup>132</sup> e Léon Dufourny. Il suo nome è quello maggiormente ricordato come disegnatore delle tavole di architettura, ma forse perché egli fu, a partire dal 1809, il curatore a Parigi dell'edizione a stampa dell'*Histoire de l'Art* e aveva potuto colmare le omissioni dello storico dell'arte<sup>133</sup>. Mediocre disegnatore, ma attentissimo e colto osservatore, Dufourny non eseguì sempre di persona i disegni e in Italia

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 49, fig. 18.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 43. Su Desprez, *La Chimère de Monsieur Desprez*, cat. mostra (Paris 1994), Paris 1994; Di Desprez sono soprattutto noti i disegni di monumenti sepolcrali eseguiti a Roma prima della partenza per la Svezia, di cui si conoscono anche delle incisioni all'acquaforte, R. MICHEL, *Tombeaux*, in *La Chimère* cit., pp. 155-174.

<sup>127</sup> Charles de Wailly, *Peintre-Architecte dans l'Europe des lumières*, cat. mostra (Paris 1979), Paris 1979; LOYRETTE, *Seroux d'Agincourt* cit., p. 43.

<sup>128</sup> Charles-Louis Clérisseau (1721-1820) *dessins du Musée de l'Ermitage à Saint-Petersburg*, catalogo della mostra (Paris 1995), Paris 1995, p. 169; LOYRETTE, *Seroux d'Agincourt* cit., p. 43

<sup>129</sup> *Histoire de l'Art*, III, p. 7, pl. IX, n. 20: « Plan et coupe d'une catacombe ou cimetière des Sarrasin, située à Taormine en Sicile [...]. M. Bellissard, architecte français fort instruit, de qui je tiens ce dessin, avait reconnu le caractère sarrasin ou arabe de ce monument, par son analogie avec d'autres du même genre qu'il avait observés en Espagne, à Grenade si long-tems habitée par les Arabes ».

<sup>130</sup> *Ibid.*, III, p. 20, pl. XXIV, n. 15: « Les dessins de l'église de St. Michel, faits avec beaucoup de soin et d'exactitude par M. Paul Mescoli, habile architecte de Pavie, m'ont été transmis par M. le marquis Malaspina, aussi distingué par son goût pour les arts, que par ses connaissances ».

<sup>131</sup> LOYRETTE, *Seroux d'Agincourt* cit., p. 43.

<sup>132</sup> M. A. CASTAN, *Autobiographie de l'architecte Pierre-Adrien Pâris dessinateur du cabinet de Louis XVI*, in *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements*, Paris 1885, p. 200.

<sup>133</sup> LOYRETTE, *Seroux d'Agincourt* cit., p. 44;

si servì sovente dell'opera del collega Louis-Pierre Félix, che lavorò per lui dal 1788 al 1792<sup>134</sup>. Dal 1789 al 1793 si trasferì in Sicilia e nel suo diario sono annotate attente visite ai monumenti medievali, spesso disegnati espressamente per Seroux<sup>135</sup>.

Pochissimi sono invece gli autori dei disegni delle tavole delle sezioni scultura e pittura ad essere citati, oltre a Pierre Peyron<sup>136</sup>, Antonio Canova<sup>137</sup> e Vincenzo Camuccini. Tra questi, compare il noto disegnatore *orientaliste* Louis-François Cassas, autore del disegno del piedistallo della distrutta colonna teodosiana a Costantinopoli<sup>138</sup>. Nella stessa città, il conte di Choiseul-Gouffier fece inoltre eseguire alcuni disegni per Seroux a Louis François Sébastien Fauvel, che vi risiedette dal 1785 al 1786<sup>139</sup>. I disegni di opere conservate ad Aix-en-Provence furono invece eseguiti da un pittore locale che si firma Jurami, attraverso l'intermediazione dell'erudito Alexandre Fauris de Saint Vincent, con il quale Seroux era entrato in contatto epistolare attraverso il comune amico, il già menzionato padre Pouillard<sup>140</sup> anch'egli autore di alcuni bei disegni ad acquerello degli affreschi dell'aula sotterranea della chiesa romana di S. Martino ai Monti<sup>141</sup>.

Tra i tanti disegnatori-corrispondenti, fornì il disegno del trittico di Karlstein di Tommaso da Modena<sup>142</sup> il paesaggista viennese Joseph Roos, dal 1772 curatore della Galleria Imperiale di Vienna<sup>143</sup>. Va inoltre ricorda-

<sup>134</sup> G. BRESC-BAUTIER, *Architettura e politica: Léon Dufourny a Palermo (1789-1793)*, in L. DUFOURNY, *Diario di un giacobino a Palermo, 1789-1793*, Palermo 1991, p. 3, n. 2.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 82; Su Dufourny in Sicilia, M. G. AURIGEMMA, *Disegni inediti tardosettecenteschi della Cappella Palatina di Palermo*, in *Il potere dell'arte nel Medioevo. Studi in onore di Mario D'Onofrio*, a cura di M. GIANANDREA - F. GANGEMI - C. CONSTANTINI, Roma 2015, pp. 163-179; EAD. *Le affinità di Dufourny*, in *Arte medievale* 5 (2015), pp. 261-276.

<sup>136</sup> *Histoire de l'Art*, II, p. 133, pl. CLXI: « Le dessin de ces tableaux fait admirer une telle correction, une telle finesse, l'expression est si naturelle, le sentiment de la piété si fidèlement et si vivament rendu, que je ne me souviens pas d'avoir rien vu qui en approche, si ce n'est les touchantes peintures dont notre Le Sueur a orné le cloître des Chartreux de Paris »; n. a: « M. Peyron, qui a eu la complaisance de dessiner ces peintures pour moi, a été frappé de cette ressemblance, en les comparant à celle du peintre français ».

<sup>137</sup> *Ibid.*, III, p. 168, pl. CLXXII, n. 3: « Je dois le dessin de ce tableau à M. Canova, l'un des sculpteurs les plus célèbres du siècle, qui usant au maniement du ciseau celui du pinceau, peint aussi, parfois, avec cette vigueur et cette vérité de coloris si naturelles chez les Vénitiens ses compatriotes ».

<sup>138</sup> *Vat. lat.* 9840, f. 30r, *Histoire de l'Art*, II, p. 42, n. b, pl. XI; MIARELLI MARIANI, *Les "monuments parlants"* cit., pp. 216-217.

<sup>139</sup> *Vat. lat.* 9840, f. 24r; MIARELLI MARIANI, *Les "monuments parlants"* cit., pp. 214-215.

<sup>140</sup> *Histoire de l'Art*, III, p. 159, pl. CLXVI, n. 9; MIARELLI MARIANI, *Les "monuments parlants"* cit., pp. 220-221.

<sup>141</sup> *Vat. lat.* 9840, f. 57v; *Histoire de l'Art*, III, p. 26, pl. XXX; p. 151, pl. CLIX.

<sup>142</sup> *Histoire de l'Art*, VI, p. 140, tav. CCXXXIII, n. 1.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 140: « je dois le dessin de ces peintures à MM. Rosa, père et fils, peintres et gardes de la galerie impériale de Vienne, et les renseignements sur son inscription à M. le comte Lambert, amateur distingué des arts, et à M. Mazzola qui les cultive près de lui ».

to il pittore di Valence Laurent Blanchard, che eseguì disegni per Seroux sia a Roma che a Bologna<sup>144</sup>.

Oltre ai disegnatori direttamente nominati da Seroux, sono stati individuate le mani di ulteriori collaboratori. Tra questi, Giovan Battista Dellerà, giunto a Roma nel dicembre del 1785<sup>145</sup>, e i già citati e ormai famosissimi Humbert de Superville, William Young Ottley, quest'ultimo ricordato anche da Seroux, ma unicamente per un disegno, Carlo Cencione e Tommaso Piroli, il cui « viaggio umbro-toscano alle origini del primitivismo romantico » è stato acutamente indagato da Giovanni Previtali<sup>146</sup>.

Al di fuori degli artisti sin qui ricordati, molti dei disegni conservati nella “raccolta” vaticana sono destinati a rimanere anonimi, mentre i nomi dei quattro incisori delle tavole sono menzionati da Seroux: Benedetto Mori<sup>147</sup>

<sup>144</sup> *Histoire de l'Art*, III, tav. CLVIII, n. 9; MIARELLI MARIANI, *Seroux d'Agincourt e l'Histoire cit.*, pp. 148, 163, 185; MIARELLI MARIANI, *Les “monuments parlants” cit.*, pp. 256-259, 308-309.

<sup>145</sup> Il nome del Dellerà come collaboratore di Seroux d'Agincourt è stato avanzato per la prima volta da Loyrette, in base ad alcuni disegni riproducenti le formelle della Porta del Paradiso del battistero di Firenze, che egli attribuì al pittore lombardo. I disegni del “corpus” di Seroux sono stati in seguito analizzati da Emilia Calbi, che vi ha riconosciuto delle copie dei disegni di Dellerà eseguite da Gian Giacomo Macchiavelli, E. CALBI, *A proposito di alcuni disegni per la Storia dell'Arte di Séroux d'Agincourt*, in *Paragone* 431-433 (1986), pp. 121-126. Vedi inoltre S. RUDOLPH, *Felice Giani: da Accademico “de' Pensieri” a Madonnaro*, in *Storia dell'Arte* 30-31 (1977), pp. 175-186; E. CALBI, *L'Accademia de' Pensieri a Roma: artisti a confronto*, in *Giovan Battista Dellerà (1765-1799). Un artista lombardo nella Roma neoclassica*, cat. mostra (Treviglio, Museo Civico Ernesto e Teresa della Torre, 29 febbraio-30 aprile 2000), a cura di E. CALBI Milano 2000, pp. 106-107; C. NENCI, *Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt*, *ibid.*, pp. 140-141, n. 86; E. CALBI, *Storie di Isacco*, *ibid.*, p. 142, n. 87.

<sup>146</sup> G. PREVITALI, *Alle origini del primitivismo romantico. Il viaggio umbro-toscano di William Young Ottley e Humbert de Superville*, in *Paragone*, XIII, 149 (1962), pp. 32-51; G. PREVITALI, *Humbert de Superville in Italia*, in *Mostra di disegni di D.P. Humbert de Superville*, cat. mostra (Firenze 1964), a cura di A. M. PETRIOLI TOFANI, Firenze 1964, pp. 5-15; LOYRETTE, *Séroux d'Agincourt cit.*, p. 48; *Histoire de l'Art*, III, p. 131, pl. CXVI, n. 12. Ottley è ricordato inoltre come disegnatore della tavola CX del VI volume, tratta dagli affreschi di Cimabue, sempre ad Assisi. Sulla polemica tra Seroux d'Agincourt e Ottley, MIARELLI MARIANI, *Seroux d'Agincourt e l'Histoire cit.*, pp. 197-200; A. PERISSA TORRINI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni di Humbert de Superville*, Milano 1991; K. WINKEL, *A Supplement to the Biography of D.P.G. Humbert de Superville up to the Year of his return from Italy*, in *Miscellanea Humbert de Superville*, a cura di J. BOLTEN, Leiden 1997, p. 14; A. OTTANI CAVINA, *I paesaggi della ragione*, Torino 1994, p. 79; J. T. BODEL NIJENHUIS, *Levensberg*, in *Hendelingen der jaarlijksche algemeene vergadering der Maatschappij van nederlandsche Letterkunde te Leiden, 21 juni*, Leiden 1849, pp. 129-144 [ed. cons. *Note on the Biography of David Pierre (Giotino) Humbert de Superville*, in *Miscellanea Humbert de Superville cit.*, p. 3]; J. SHAEPS, *A handlist of D.P.G. Humbert de Superville's Paintings, Drawings, Prints, Publications and of documents and Letters concerning him*, in *Miscellanea Humbert cit.*, pp. 127-250; MIARELLI MARIANI, *Les “monuments parlants” cit.*, pp. 266-267; 270-274; 276-277; 280-289; 288-289; 290-291; 296-299; 306-307; 312-317; H. BRIGSTOCKE - E. MARCHAND - A.E. WRIGHT, *John Flaxman and William Young Ottley in Italy*, (Walpole Society), London 2010.

<sup>147</sup> MIARELLI MARIANI, *Seroux d'Agincourt et l'Histoire cit.*, p.153.

e Domenico Pronti<sup>148</sup> per le tavole di architettura, Tommaso Piroli e Gian Giacomo Macchiavelli per quelle di scultura e pittura.

Tra i quattro, il più noto è certamente il Piroli, «l'un des meilleurs graveurs romains»<sup>149</sup>, l'incisore più attivo nella Roma tra fine XVIII e inizio XIX secolo, autore delle famose tavole di soggetto omerico e dantesco disegnate da Flaxman, nonché dei diffusissimi volumi de *Le Antichità di Ercolano*<sup>150</sup>, versione più economica e maneggevole di quella ufficiale promossa da Carlo III di Borbone<sup>151</sup>.

Raccolto dunque tutto il materiale e fatti eseguire i rami, Seroux dovette rimandare e aspettare a lungo la pubblicazione del suo libro. I famosi rami furono inviati a Parigi solo nel marzo del 1805 con tanto di raccomandazione a Tayllerand<sup>152</sup>. Le ricerche per un adeguato editore si protrassero fino al maggio 1809, anno in cui fu inviato in Francia anche il manoscritto definitivo dell'opera<sup>153</sup>. I curatori editoriali furono Pierre-François Domicille e l'ormai noto Léon Dufourny, amministratore del *Musée central* dal 1797 al 1800<sup>154</sup>, "commissaire du gouvernement pour la récupération et la conservation des objets d'art en Italie", dal 1801 al 1803<sup>155</sup>, professore di teoria dell'arte all'*Ecole d'Architecture*, dove ottenne anche la carica di "conservateur de la collection d'architecture"<sup>156</sup>. Col-

<sup>148</sup> *Ibid.*

<sup>149</sup> *Histoire de l'Art, Préface*, I, p. ij.

<sup>150</sup> T. PIROLI, *Le Antichità di Ercolano*, Roma, nella stamperia di Tommaso Piroli, 1789-1794, 6 voll.

<sup>151</sup> F. SPESSO, *Tommaso Piroli, incisore romano (1750-1824): proposte per un catalogo*, in *Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari* 9 (1995), pp. 79-94; R. DINOIA, *Alcune aggiunte e precisazioni su Tommaso Piroli incisore (Roma 1750-1824)* in *Memoria e materia dell'opera d'arte, per nuovi orizzonti di ricerca*, a cura di E. CRISTALLINI, Roma 2017, pp. 133-145.

<sup>152</sup> MIARELLI MARIANI, *Seroux d'Agincourt et l'Histoire* cit., p. 171.

<sup>153</sup> Il manoscritto dell'*Histoire de l'Art* si conserva oggi a Santa Monica, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, insieme al carteggio intercorso tra Seroux e i curatori dei volumi, che comprende oltre cento lettere che vanno dal maggio 1809 sino al 1814, anno di morte dell'autore. Le carte appartenevano a Léon Dufourny, curatore insieme a Domicille dei volumi e, nel 1873, furono acquistate dallo storico dell'arte e archeologo Paul Saintenoy, presidente dell'Académie Royale d'Archéologie Belgique. Per l'edizione dell'*Histoire de l'Art*, MIARELLI MARIANI, *Seroux d'Agincourt et l'Histoire* cit., pp. 169-189; MONDINI, *Mittelalter im Bild* cit., pp. 147-296.

<sup>154</sup> M. TOURNEUX, *Mission de Dufourny et de Visconti au château de Richelieu*, in *Archives de l'Art français* 4 (1910), pp. 351-413; M. HOOG, *Note sur la politique du premier consul à l'égard des Musées de province, ou l'histoire d'un Mantenga*, in *Archives de l'Art français* 24 (1969), pp. 353-363; M. MONTEBAULT, *L'Album Canini du Louvre et la collection d'antiques de Richelieu*, Paris 1988.

<sup>155</sup> S. BEGUIN, *Une occasion manqué par le Louvre: le dépôts d'oeuvres d'art à Saint-Louis des Français de Rome, 1798-1800*, in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français* (1984), p. 195.

<sup>156</sup> W. SZAMBIEN, *Le Musée d'Architecture*, Paris 1988, p. 59; R. MERCADANTE, *La teoria dell'architettura di Léon Dufourny (1754 - 1818) nel Cours d'architecture e nei Papiers dell'Ecole des Beaux Arts, con un inedito di Venanzio Marvuglia*, in *Itinerari d'arte in Sicilia*, a cura di G. BARBERA - M. C. DI NATALE, Roma 2009, pp. 238-259.

lezionista anche di dipinti di “primitivi”<sup>157</sup>, fu tra i primi a dimostrarsi attento, in Francia, alla produzione artistica medievale, anticipando una tendenza che diverrà ufficiale a Parigi qualche anno più tardi e che culminerà nella famosa mostra della “pittura primitiva” del 1814 al Louvre<sup>158</sup>.

Nel contratto con gli editori Treuttel e Würtz fu stabilito che l'*Histoire de l'Art* sarebbe stata pubblicata in 24 fascicoli, di cui i primi 18 di sole tavole, alternando le tre parti di pittura, scultura e architettura. Il primo fascicolo era previsto per il maggio 1810 e i successivi sarebbero dovuti uscire a scadenza mensile. Il tempo complessivo di pubblicazione prevedeva due o, al massimo, tre anni, qualora i fascicoli fossero usciti ogni sei settimane piuttosto che ogni mese. La pubblicazione dell'*Histoire de l'Art* fu invece ultimata solo tredici anni più tardi, nel 1823, anno in cui vide la luce l'ultimo fascicolo e la prima edizione integrale in sei volumi. Il primo fascicolo, previsto per il maggio 1810, apparve solo alla fine di giugno dello stesso anno e non miglior fortuna ebbero i successivi. Alla morte di Seroux, nel settembre 1814, erano stati pubblicati solo dieci fascicoli<sup>159</sup>. L'opera apparve in versione integrale nel 1823, ben nove anni dopo la morte del suo autore. Nel 1818 era inoltre scomparso anche Dufourny, cui succedettero, nella cura dell'opera, il bibliografo e bibliotecario dell'*Institut* Laurent-François Feuillet e il più noto Emeric-David,

<sup>157</sup> PREVITALI, *La fortuna dei primitivi* cit., p. 234, J. H. DELAROCHE, *Catalogue des Tableaux, dessins et estampes composant l'une des collections de feu M. Dufourny, Membre de l'Institut, Conservateur honoraire des tableaux du Musée, et Professeur de l'école royale d'Architecture*, Paris 1819, p. 16, n. 22. L'interesse di Dufourny, non diversamente da Seroux d'Agincourt, è, comunque, prevalentemente storico. La sua nutrita collezione di dipinti comprendeva soprattutto opere del XVII secolo, tra cui alcuni dipinti attribuiti ad Albani, Annibale Carracci, Ribera, Le Sueur e Poussin, DELAROCHE, *Catalogue des Tableaux* cit. In alcune richieste di esportazione richieste a Roma nel 1802 si legge che egli aveva ottenuto il permesso di portare in Francia ben centosessanta dipinti, tra cui due tele di scuola del Veronese, un Tenier, un Polidoro da Caravaggio e altri dipinti « parte in tavola e parte in tela, rappresentanti paesi e santi », Archivio di Stato di Roma, Camerale II, Antichità e Belle Arti, busta 14. Le stime dei dipinti sono eseguite dal pittore Domenico Conti Bazzani, “Assessore delle pitture alle Antichità di Roma”, L. Dufourny, richiesta di licenza di esportazione, Roma, 21 settembre 1802; 9 ottobre 1802; 10 novembre 1802, MIARELLI MARIANI, *Seroux d'Agincourt e l'Histoire* cit., pp. 173-174.

<sup>158</sup> Sulla mostra dei “primitivi” al Louvre, M. PRETI HAMARD, *L'Exposition des « écoles primitives » au Louvre. « La partie historique qui manquait au Musée »*, in Dominique-Vivant Denon. *L'œil de Napoléon*, cat. mostra (Paris, Musée du Louvre, 20 ottobre 1999-17 gennaio 2000), a cura di P. ROSENBERG – M.-A. DUPUY, Paris 1999, p. 226-253; I. SGARBOZZA, *Louvre 1793-1814: la pittura dei primitivi italiani*, in *Ricerche di Storia dell'arte* 77 (2002) (numero monografico *La scoperta dei primitivi fra Sette e Ottocento*, a cura di O. ROSSI PINELLI), pp. 24-40; C. GALASSI, *Il tesoro perduto. Le requisizioni napoleoniche a Perugia e la fortuna della “scuola umbra” in Francia tra 1797 e 1815*, Perugia 2005; I. MIARELLI MARIANI, *Il dibattito e la fortuna dei primitivi*, in *Il Museo Universale. Dal sogno di Napoleone a Canova*, cat. mostra (Roma, Scuderie del Quirinale 16 dicembre 2016-12 marzo 2017) a cura di C. BROOK – V. CURZI – C. PARISI PRESICCE, Milano 2016, pp. 77-78.

<sup>159</sup> *Correspondance des Directeurs* cit., XIV, nr. 8426, pp. 350-351.

ormai considerato uno dei maggiori esperti d'arte medievale, autore del *Discours historique sur la peinture moderne*, dedicato alla pittura da Costantino a Cimabue<sup>160</sup>.

Sino ai suoi ultimi giorni, Seroux fu costantemente impegnato nella revisione della sua opera, preoccupato di non vederne ultimata la pubblicazione, soprattutto in un momento in cui si moltiplicavano i progetti sull'arte del Medioevo<sup>161</sup>. Egli era infatti certo che la sua *Histoire de l'Art* avrebbe occupato il posto che le spettava in campo storiografico, sostituendosi ai tanti "monumenti senza discorsi" e "discorsi senza monumenti"<sup>162</sup>.

<sup>160</sup> B.-T. EMERIC DAVID, *Discours historique sur la peinture moderne. Premier discours renfermant l'histoire abrégé de cet art depuis Costantin jusq'au commencement du treizième siècle*, in *Musée français*, IV, Paris 1809, pp. 1-100.

<sup>161</sup> Sulla posizione di Seroux riguardo la contemporanea storiografia artistica sul Medioevo, MIARELLI MARIANI, *Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt e la nascita* cit.

<sup>162</sup> GRI, 960191, vol. III, f. 129r, lettera di Seroux d'Agincourt a Dufourny, 9 ottobre 1812.