

ILARIA MIARELLI MARIANI

SEROUX D'AGINCOURT
E L'HISTOIRE DE L'ART PAR LES MONUMENS

RISCOPERTA DEL MEDIOEVO, DIBATTITO STORIOGRAFICO
E RIPRODUZIONE ARTISTICA TRA FINE XVIII E INIZIO XIX SECOLO



Bonsignori Editore
Roma 2005

© Copyright 2005
by Bonsignori Editore
Viale dei Quattro Venti, 47
00152 Roma

ISBN 88-7597-368-7

In copertina: W.Y. Ottley, *Morte di san Francesco dalla basilica superiore di Assisi*.
New York. The Metropolitan Museum of Art, gift of James David Draper, 1980.

Stampa: Grafica Artigiana
Via Luca Valerio, 65
00146 Roma

Prefazione, Gianni Carlo Sciolla	5
I. Il periodo francese (1730-1778).	7
II. Il viaggio in Europa e il <i>Voyage d'Italie</i> (1777-1781).	27
III. Il trasferimento a Roma (1781-1814).	47
IV. Le collezioni di Seroux d'Agincourt.	87
V. La documentazione grafica per l' <i>Histoire de l'Art</i> .	129
VI. La pubblicazione dell' <i>Histoire de l'Art</i> .	169
VII. <i>L'Histoire de l'Art</i> e la fortuna editoriale dell'arte medievale illustrata	191
Bibliografia	227
Fonti manoscritte	248
Illustrazioni	249
Indice dei nomi	279

Prefazione

Questo libro è, in parte, il risultato delle ricerche svolte nel corso della mia tesi di dottorato, discussa nel gennaio 2001 presso l'Università degli Studi di Milano.

Molte sono le persone con le quali ho contratto debiti di riconoscenza durante le ricerche e la stesura del libro. Innanzi tutto il mio grazie va al professore Gianni Carlo Sciolla, che ha seguito e incoraggiato tutti i vari stadi della ricerca sin dagli esordi.

Illuminati sono stati per me i colloqui con i Professori Eduard Pommier, Krzysztof Pomian, Marc Fumaroli e Carlo Ossola.

Preziosi suggerimenti e aiuti mi sono stati inoltre forniti da Orietta Rossi Pinelli, Liliana Barroero, Alessandro Tomei, Antonio Iacobini, Walter Angelelli, Giovanna Capitelli, Maria Pia Donato, Luigi Gallo, Philippe Montels, Marco Nocca, Maria Teresa De Bellis, Paolo Pastres, Antonietta De Angelis, Cecile Caby, Caterina Volpi, Maddalena Carli, Tommaso Bonaventura, Silvia Tomiato, Gemma Buonanno.

Un grazie va a Marisa Dalai Emiliani e Alessandra Guiglia Guidobaldi che hanno seguito parti di questa ricerca durante gli anni della Scuola di Specializzazione all'Università "La Sapienza" di Roma. La mia gratitudine va inoltre a Claudia Cieri Via, che mi ha per prima introdotta allo studio della storia della critica d'arte.

Molte delle ricerche condotte non sarebbero state possibili senza la disponibilità del personale degli archivi e delle biblioteche che mi hanno ospitata. Un ringraziamento particolare va a tutto il personale della Biblioteca Apostolica Vaticana, che, con estrema pazienza e gentilezza, ha soddisfatto ogni mia possibile richiesta nel corso degli ultimi sette anni.

Il libro è dedicato a mio padre Gaetano, che non lo ha potuto vedere ultimato ma che ne ha incoraggiato più di ogni altro la stesura, a mia madre Lucia, a Massimiliano e a Nina.

Jean-Baptiste de Seroux d'Agincourt, come scriveva recentemente Edouard Pommier «perfetto rappresentante del secolo dei Lumi, e a cui la storia dell'arte è debitrice di un passo essenziale verso l'allargamento del suo campo d'indagine», mancava sino a questo momento di uno studio monografico complessivo. Provvede ora il documentato e intelligente volume di Ilaria Miarelli Mariani, che apre la riflessione su variegati momenti di questa personalità e del suo apporto alla storiografia artistica settecentesca.

La ricerca, sostenuta da pazienti indagini d'archivio e da una revisione puntuale della letteratura esistente, antica e moderna, si presenta come un affascinante percorso storico-critico, che per un verso fa luce sulla biografia intellettuale dell'erudito e storico dell'arte francese, dall'altro, su aspetti meno noti della famosa *Histoire de l'Art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle*.

I momenti più originali della ricostruzione biografica di Seroux, che emergono da questo denso e rigoroso saggio, riguardano la sua formazione francese e il primo tempo della sua attività in Francia; quindi i viaggi di studio in Europa del periodo 1777-78; infine il successivo soggiorno a Roma che copre l'arco temporale 1781-1814, anno della morte.

Gli approfondimenti più significativi del racconto relativo al tempo iniziale dell'attività e dell'opera di Seroux sono relativi al suo incarico professionale di *fermier*, ma soprattutto la sua maturazione di storico e di intendente d'arte, attraverso la frequentazione e lo scambio culturale con numerose personalità parigine legate al mondo dell'editoria, dell'antiquaria e delle arti: da Charles Batteux al conte di Caylus; da Pierre-Jean Mariette agli artisti più in voga all'epoca, come Fragonard, Vien, Boucher, Pigalle. Da queste frequentazioni scaturisce la passione di Seroux per l'esercizio dell'arte incisoria e per il collezionismo dei disegni e delle stampe antiche, la cui fisionomia assume ora contorni più sicuri.

Per quanto concerne i viaggi europei di Seroux, dalle pagine di Ilaria Miarelli Mariani emergono nuove informazioni. Sul soggiorno inglese, oltre all'incontro con Horace Walpole e agli stimoli che riceve per la revisione dell'arte medievale, importante è la visita ai *cabinets* di antichità e di altre collezioni come quella di Charles Townley; su quello nei Paesi Bassi, fondamentale è la presa di contatto "diretta" con i primitivi fiamminghi e la loro rivalutazione, in linea con quanto sta avvenendo in Francia nella seconda metà del XVIII secolo. Infine, per il viaggio in Italia e al primo soggiorno a Roma, viene tracciata una mappa precisa del collegamento con molteplici eruditi italiani coevi nelle città visitate: Oretti a Bologna; Morigia a Ravenna; Morelli a Venezia; Tiraboschi a Modena; Lanzi a Firenze; Ranghiasi a Gubbio, tra gli altri. E attraverso la conoscenza di queste personalità, che in alcuni casi diventa solida amicizia, come testimoniano anche le lettere conservate e citate, lo studioso francese ha modo di conoscere meglio e di verificare di persona opere e monumenti delle varie regioni e centri culturali italiani.

Il lungo e conclusivo soggiorno romano, che segna la definitiva svolta culturale in senso artistico di Seroux, chiarisce con molta precisione i tempi e i modi della stesura della sua opera monumentale che verrà pubblicata a Parigi soltanto nel 1823.

Sulla scorta di Winckelmann la scelta di Roma è funzionale alla visione culturale "internazionale" di Seroux. A Roma egli ha possibilità di accostare e di frequentare il *milieu* dell'erudizione artistica europea. Oltre agli italiani (Della Valle, Stefano Borgia e il gruppo degli animatori delle prime riviste dedicate alle "Belle Arti") gli spagnoli (de Azara) i francesi (Drouais, Collot, Chateaubriand, Artaud de Montor, i *pensionnaires* dell'Accademia di Francia) gli svedesi (il re Gustavo III). Partecipa all'intenso dibattito sulle arti, visita collezioni di antichità, esplora i monumenti antichi, Roma "sotterranea", frequenta i salotti intellettuali, incoraggia i giovani artisti, riceve "amatori" di passaggio o in viaggio di studio.

La sua straordinaria collezione viene a Roma enormemente accresciuta. Dall'inventario redatto dopo la sua morte abbiamo un'idea della sua consistenza, che offre uno squarcio sul "gusto" del proprietario. La collezione di via Gregoriana, che colpì anche Goethe, era formata dalla raccolta dei disegni degli antichi maestri portati dalla Francia (di cui la Miarelli avvia per la prima volta una ricostruzione filologica sulle provenienze, gli scambi e le confluenze), da quella dei rami e delle stampe, oltretutto di dipinti antichi e di oggetti e manoscritti medievali; infine dalla preziosa biblioteca. Questo vario e complesso materiale era funzionale allo studio degli antichi stili e sostenuto «da un interesse più scientifico e classificatorio che estetico» come bene sottolinea l'autrice. Il carattere repertoriale, documentario, di ascendenza ancora illuminista è infatti un dato primario dell'opera.

L'*Histoire de l'Art* di Seroux d'Agincourt apre (nonostante pubblicata molti anni dopo la sua ideazione) un filone importante nella storia dei generi della letteratura e della storiografia artistica: quello dei disegni storici complessivi finalizzati a descrivere e a interpretare le "maniere" e le successioni epocali della storia dell'arte. È il filone iniziato con la *Storia dell'arte nell'antichità* di Winckelmann e proseguito con la *Storia pittorica* del Lanzi, della *Scultura* del Cicognara, e culminato con la più tarda *Storia dell'Architettura* del Kugler. L'*Histoire* è stata variamente interpretata: non soltanto come capostipite di questo genere letterario e storico, ma come una sorta di immenso "museo immaginario" enciclopedico, perché dava grande rilievo all'apparato illustrativo e visivo; di importante trattazione documentaria e filologica, privilegiando il Medioevo (sorta di «ponte di comunicazione che l'autore si è sforzato di gettare sugli abissi del Medioevo», secondo l'acuta definizione di Quatremère de Quincy); di monumento storiografico indispensabile da affiancare all'opera degli artisti (prima vera testimonianza storica), per la loro lettura e interpretazione diretta e per la loro conservazione.

L'apporto conoscitivo che il volume della Miarelli dà all'*Histoire* è costituito dalla revisione dell'immenso materiale grafico e illustrativo che accompagnava e documentava l'opera, conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana; dalla riflessione sul metodo di lavoro dell'*équipe* dei disegnatori e incisori collaboratori del d'Agincourt e di cui sono individuate personalità, contributi e interventi precisi; dall'indagine sulle varie e laboriose tappe della genesi e della preparazione dell'opera con le relative vicende editoriali; infine, dal bellissimo capitolo sulla fortuna europea della *Histoire*, a partire dal progetto di traduzione italiana curato da Stefano Ticozzi.

Gianni Carlo Sciolla

Sebbene l'*Histoire de l'Art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle*¹ sia puntualmente citata in ogni studio che si occupi di storiografia artistica, la figura del suo autore, lo storico dell'arte francese Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt è stata fino ad oggi protagonista di ben pochi contributi monografici.

A partire dal primo scritto commemorativo a lui dedicato, l'*Orazione funebre* letta nel 1815 all'Accademia Tiberina di Roma dall'architetto Gaspare Salvi,² per il quale Seroux diviene l'infaticabile uomo che ha "sacrificato" la sua vita a ricostruire la storia dell'"Arte degenerata" della decadenza, la sua figura scompare dietro l'enorme mole del materiale faticosamente raccolto in più di trent'anni per comporre la sua grande opera, prima storia dell'arte illustrata dal Medioevo al Rinascimento.

Non diverse sono le menzioni più moderne della vita e dell'opera dello studioso, spesso trattato all'interno di contesti più ampi o in opere generali di carattere storiografico. Seroux d'Agincourt è dunque, nella maggior parte dei casi, identificato con la sua opera capitale, tenacemente perseguita durante il lungo soggiorno italiano. Ciò non è del tutto fuori luogo, in quanto, com'è emerso dalle ricerche condotte per il presente studio, ogni singola azione e pensiero dello storico dell'arte, dal momento in cui egli mise piede sul suolo italiano, fu rivolta unicamente al perseguimento del suo progetto, in modo da rendere inevitabile l'identificazione tra persona e libro, già agli occhi dei contemporanei.

Ma quando Seroux d'Agincourt giunse a Roma con l'intenzione di attuare il suo ambizioso progetto, era ormai alla soglia dei cinquant'anni e si lasciava alle spalle un'intensa e movimentata esistenza.

Il periodo francese è, infatti, un capitolo sinora poco indagato della biografia dello studioso, che si dedicò alla sua *Histoire de l'Art* principalmente dopo l'allontanamento dalla sua terra d'origine. Ma, sebbene scarso di notizie e testimonianze, è tuttavia utile cercare di ricostruire il percorso geografico e intellettuale che lo condusse da Parigi a Roma, dove, il 29 novembre 1779³ giunse a Palazzo Mancini al Corso, antica sede dell'Accademia di Francia.

Al direttore Joseph-Marie Vien, egli fu introdotto da una lettera del conte d'Angiviller, *Directeur général des bâtiments, arts et manufactures* dal 1774 al 1791, l'uomo più influente di Francia per tutto ciò che riguardava le "Belle Arti", e considerato dalla recente storiografia il primo fondatore del futuro museo del Louvre.⁴ Coetaneo di Seroux, cominciò anch'egli la sua scalata sociale nell'esercizio per poi ritrovarsi, qualche anno più tardi, elevato al rango di duca e al servizio

del giovane duca di Berry, futuro Luigi XVI. È nell'assidua frequentazione dei salotti parigini che Seroux conobbe d'Angivillers, con il quale si legò in profonda amicizia.

Qualche giorno dopo il suo arrivo a Roma, l'8 dicembre 1779, Vien scrisse al *Directeur général* una dettagliata lettera in cui assicurò il proprio impegno per rendere il più piacevole possibile il soggiorno dello storico dell'arte, giunto in non perfette condizioni di salute.⁵ La sosta nella città costituiva, nei progetti di Seroux, solo una delle tante tappe europee del suo lungo e meticoloso viaggio preparatorio alla stesura dell'*Histoire de l'Art* prima di rientrare in patria, anche se certamente la più importante.

Egli aveva lasciato definitivamente la Francia il 24 ottobre 1778 con in mente già delineato il progetto di svolgere le adeguate ricerche per il suo libro e, insieme alla Francia, aveva abbandonato anche la sua solida e redditizia carica nella *Ferme Général*.

Non è facile ricostruire quello che è stato definito da Francis Haskell l'«iter strano e sorprendente»⁶ che ha condotto il nobile e ricco finanziere, apparentemente interessato in uguale misura all'arte, alle scienze naturali, alla botanica e alla mineralogia, ad abbandonare la sua influente posizione per intraprendere un'impresa inedita, scrivere e, soprattutto, illustrare, la storia dell'arte dei «tempi bui». Ma ad una più attenta osservazione delle sue vicende precedenti la partenza per l'Italia, il suo percorso appare meno casuale.⁷

«M. Dagincourt era appassionato delle arti e soprattutto della pittura; quando lasciò la Francia io ero molto giovane; partendo, mi disse “Non vi rivedrò che fra tre anni”, da allora ne saranno trascorsi quattordici, senza che egli riuscisse a decidersi a lasciare Roma, non potendo più immaginare di vivere altrove».⁸

Così Elisabeth Vigée Le Brun ricorda nei suoi *Souvenirs* l'antico amico francese, ritrovato a Roma nel 1789 durante l'esilio volontario. La pittrice più alla moda dell'*Ancien Régime* e Seroux d'Agincourt si erano conosciuti qualche anno prima a Parigi, quando ella, giovanissima, era divenuta la ritrattista preferita del colto circolo dei *fermiers généraux*.⁹ Ma la grande passione per l'arte che l'attenta osservatrice gli attribuisce, ha radici ben più profonde.

Pochissime sono le notizie sin qui conosciute sulla vita di Seroux prima del suo soggiorno romano. Queste sono generalmente desunte dalla *Notice sur la vie et les travaux de J.B.L.G. Seroux d'Agincourt*, scritta da Achille-Etienne Gigault de la Salle e posta a prefazione della prima edizione integrale dell'*Histoire de l'Art*, uscita a Parigi nel 1823,¹⁰ ben nove anni dopo la morte dello storico dell'arte. Sorta di “biografia autorizzata”, la *Notice* costituisce la fonte primaria di tutti i posteriori studi sulla sua vita, in particolare per quel che riguarda il periodo francese. Il suo autore, consigliere alla Corte dei Conti, prefetto della Haute Marne dal 1815¹¹ e scrittore di alcuni componimenti biografici ed artistici, aveva curato la seconda e ultima impresa editoriale di Seroux, il *Recueils des fragmens de sculpture antique en terre cuite*, pubblicato a Parigi nel 1814, anno della sua mor-

te, ma già pronto per la stampa nel 1812¹² ed è l'autore della biografia di Seroux per la *Biographie Universelle ancienne et moderne* di Michaud,¹³ che apparve in traduzione italiana a Venezia nel 1829.¹⁴

Stese all'indomani della morte dello studioso francese sono invece le *Notizie storiche del Cav. G.B.Lod. Giorgio Seroux d'Agincourt scritte da Gio. Gherardo De Rossi suo amico*, e date alle stampe solo nel 1827.¹⁵ La pubblicazione postuma dello scritto, rimasto inedito per più di dieci anni, si deve senz'altro alla comparsa, tra il 1825 e il 1826, delle traduzioni italiane dell'*Histoire de l'Art* e in particolare di quella curata da Stefano Ticozzi, che ebbe un'immediata risonanza.¹⁶ Mentre lo scritto del De Rossi è utilissimo per la ricostruzione del lungo soggiorno romano di Seroux, ben pochi sono gli accenni al periodo francese. Un aiuto nel ricostruire quest'ultimo giunge da un necrologio manoscritto conservata presso la Bibliothèque Municipale di Besançon, e attribuito a Aubin-Louis Millin. Nel 1814, dalle pagine del suo “Magasin Encyclopédique”, fu resa nota ai lettori francesi la morte di Seroux d'Agincourt, con la promessa di pubblicare ben presto una «notice sur ce respectable ami des arts».¹⁷ Ma nei numeri seguenti del periodico, mentre l'uscita di ogni nuovo fascicolo dell'*Histoire de l'Art* è recensita con attenzione, non compare alcun ricordo dello studioso.¹⁸ L'inedito manoscritto biografico di Besançon fa parte dei fondi appartenuti all'architetto Pierre-Adrien Pâris, l'inseparabile amico di Seroux d'Agincourt degli ultimi anni della sua vita¹⁹ e, sebbene non firmato né datato, da alcuni passi interni al testo, può essere collocato ai mesi immediatamente successivi la morte di Seroux.²⁰

Che Seroux e Millin si conoscessero è testimoniato dal *Prospectus* dell'*Histoire de l'Art*, diffuso a Parigi il 15 febbraio 1810. In queste poche pagine scritte dall'architetto Léon Dufourny, curatore a Parigi dell'edizione a stampa dell'*Histoire de l'Art*, è presentata l'opera di Seroux ai potenziali lettori e sottoscrittori e, tra il breve elenco dei colti personaggi con i quali l'autore aveva intrattenuto «des rapports particuliers de société ou de correspondance» appare anche il nome di Millin.²¹ I rapporti di corrispondenza tra i due sono inoltre testimoniati dallo stesso Seroux in un passo dell'*Histoire de l'Art*, e in alcune lettere inviate a Léon Dufourny tra il 1809 e il 1814,²² ed è molto probabile che si siano incontrati a Roma, dove Millin passò l'autunno del 1811 e l'inverno dell'anno successivo.

È comunque più probabile che il necrologio di Besançon, affettuosamente conservata da Pâris, e fatto rilegare nella prima pagina della copia di sua proprietà del *Recueil de fragments de sculpture antique en terre cuite*, insieme ad alcune lettere riguardanti il lascito dei disegni raccolti da Seroux alla Biblioteca Vaticana²³ sia stato scritto dallo stesso Gigault de La Salle, in quanto, con qualche variante e preziosa aggiunta, riporta sostanzialmente le stesse informazioni della *Notice*.²⁴

Jean-Baptiste-Louis-Georges nacque a Beauvais il 5 aprile 1730 da Jean-Baptiste-Charles-François Seroux d'Agincourt²⁵ e Marie-Elisabeth Bergeron. Il padre di Seroux, appartenente ad una nobile famiglia originaria della Contea di Namurs, trasferitasi in Picardia nel corso del XIV secolo²⁶ fu cavaliere di San Luigi e gendarme della *garde du roi* per ben 38 anni. Il nonno era *Lieutenant*

général a Compiègne, mentre il bisavolo, Jean Seroux, morto nel 1720, ricopriva la carica di *Huissier de cabinet de Monsieur, lieutenant général e président au bailliage* di Compiègne. Prima di consacrarsi alla carriera militare, la famiglia ricopriva tradizionalmente importanti cariche nella *Magistrature des Eaux et Forêts de bailliage*. Jean-Baptiste-Louis-George era il primo di quattro figli: Elisabeth-Charlotte, nata nel 1731, Jean-Baptiste-René-Thomas, nato nel 1732 e Jean-Baptiste Nicolas, nato nel 1735.²⁷ Come i suoi fratelli, capitano dei dragoni della legione del principe di Soubise e comandante del reggimento di La Rochefoucauld il primo e capitano di fanteria del reggimento de l'Ile-de-France il secondo, anche Jean-Baptiste-Louis-George seguì la vocazione di famiglia e intraprese la carriera militare come capitano di cavalleria della *maison du roi*.²⁸ Ma questa non doveva essere l'attività più confacente al giovane Seroux, già all'epoca più interessato alla cultura che alle armi. Nella biografia di Besançon si ricorda 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 connaissent; on le regarde dès lors comme l'ornement et l'appui de sa famille».²⁹ Queste spiccate doti di socievolezza e cortesia furono ben presto notate da Luigi XV, infatti, continua il compilatore 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».³⁰ La notizia è ripetuta nella *Notice* di Gigault de la Salle, mentre è omessa dal De Rossi.³¹ Lo scontro, avvenuto durante la guerra di secessione austriaca tra Francia e "Prammatica Armata", e conclusosi con la sconfitta delle truppe francesi, ebbe luogo nel 1743, quando Seroux aveva appena tredici anni. È dunque improbabile che, a quell'epoca, egli si sia fatto carico dell'educazione dei suoi giovani parenti, mentre appare comunque verosimile che «Luigi XV il quale proteggere sapeva ed onorare gli uomini di chiaro merito, che oltracciò aveva sempre risguardato con occhio di parzialità questa famiglia, avvisò di riparare in parte la perdita da questa subita, richiamando dalla milizia il d'Agincourt»,³² probabilmente qualche anno dopo la battaglia.³³

Il periodo passato sotto le armi non è mai stato preso in considerazione dalla moderna storiografia, eppure è lo stesso storico dell'arte, in un passo della sua *Histoire de l'Art*, a ricordare che fu proprio durante il suo servizio nella guardia del re che egli cominciò ad interessarsi all'arte medievale:

«il piano generale di quest'opera mi obbliga ad abbreviare le particolarità nelle quali avrei desiderato d'entrare intorno allo studio ed ai progressi d'una parte dell'arte militare alla quale fu consacrata la mia gioventù. Giunto al fine d'un lungo cammino, rammento tuttavia il dispiacere che provai lasciando la milizia in cui la mia famiglia aveva servito tanti secoli, ed in cui servono tutt'ora i miei parenti. Aveva allora ideato di scriverne la

storia; ed è alle indagini dirette a tale scopo, ch'io vado debitore delle prime cognizioni intorno allo stato delle Arti nel medioevo».³⁴

Il percorso di Seroux comincia dunque ad apparire meno "strano e sorprendente".

Ma torniamo alle biografie ufficiali. Lasciata dunque la carriera militare, «vedendosi finalmente in piena libertà di abbandonarsi agli allettamenti delle Belle Arti, ai piaceri della società, alle dolcezze dell'amicizia, cercò in quale professione potrebbe associare l'utile ad una tal quale indipendenza. Fu da principio sedotto dallo splendore che suole accompagnare le diplomatiche relazioni; ed il favore di alcuni potenti personaggi che lo amavano, ben poteva ottenergli luminose promozioni; ma si opposero a questo divisamento vincoli di famiglia ed altri affetti che in allora lo attaccavano alla Francia; ed il concorso di varie circostanze lo persuasero ad entrare nell'*Appalto generale*».³⁵

Ma ancor prima di entrare nella *Ferme*, dove Seroux è registrato dall'inizio degli anni Sessanta del secolo, egli doveva già essersi trasferito a Parigi, per proseguire i suoi studi. Una preziosa notizia sulla sua formazione è fornita, ancora una volta, dallo stesso Seroux. Nel commentare l'incisione della statua di Giovanna di Navarra, moglie di Filippo il Bello, riprodotta nella tavola XXIX della sezione dedicata alla scultura dell'*Histoire de l'Art*, egli inserisce un ricordo personale:

«essa era situata al di sopra della porta d'ingresso del collegio di Navarra a Parigi, del quale essa era la fondatrice; nella soffitta della chiesa di questo collegio vedevasi ancora la figura di questa principessa, morta nel principio del decimoquarto secolo: la riconoscenza per i di lei benefizj fu allora motivo d'erezione di questa statua; presentemente la mia gratitudine verso uno stabilimento nel quale ho ricevuta l'educazione al tempo dei Batteux e dei Nollet, mi ha impegnato a porne qui l'incisione».³⁶

Jean-Antoine Nollet fu chiamato a ricoprire la nuova cattedra di fisica sperimentale al rinomato istituto nel 1753, mentre Charles Batteux, che nel 1746 aveva dato alle stampe il suo famoso trattato, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*,³⁷ vi insegnava retorica. Fu dunque alla metà del sesto decennio del secolo che Seroux perfezionò la propria istruzione presso il Collegio di Navarra, interessandosi particolarmente alla fisica e alla nascente estetica. A Batteux, che professava l'autonomia delle arti dalla scienza e che aveva condotto un'indagine sui loro molteplici principi, per ricondurli ad un'unità sistematica, è inoltre reso esplicito omaggio nel *Prospectus* dell'*Histoire de l'Art*:

«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-mêmes; 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 sorte un

second ordre d'éléments, dont la nature avoit réservé la création à notre industrie.».

Cependant ces arts qui réunissent l'utile à l'agréable, et auxquels nous devons asile et sûreté, gloire, plaisirs, et jouissance de toute espece, n'ont point encore obtenu le monument de reconnaissance qu'ils méritent à tant de titres». ³⁸

Più o meno allo stesso periodo, risale una conoscenza e frequentazione ancor più importante per la formazione del giovane storico dell'arte: quella con Anne-Claude-Philippe de Tubières de Grimoard, conte di Caylus. Conoscitore, archeologo, incisore dilettante, storico dell'arte, scrittore erotico e collezionista, Caylus può essere considerato una delle personalità francesi più brillanti del secolo. È lo stesso Seroux a professarsi suo discepolo nelle pagine del *Recueil de fragmens antiques en terre cuite*, opera che si pone sulla scia dei noti volumi del *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises* di Caylus. ³⁹

L'ultima tavola del *Recueil* di Seroux è infatti dedicata al mausoleo del conte eseguito dal Vassé, che accoglieva l'urna in porfido proveniente dal palazzo Verospi di Roma, acquistata da Caylus pochi anni prima della sua morte con l'espresso desiderio di farne il proprio monumento sepolcrale.

Nello stesso anno della sua morte, Seroux rende dunque omaggio a colui che, per primo, lo aveva iniziato allo studio dell'arte dell'antichità:

«Se dei fragili frammenti di terra cotta fossero paragonabili ai monumenti in marmo e in bronzo sui quali il conte di Caylus ha attirato gli sguardi degli artisti e degli *amateurs* dell'antichità con tanto interesse, io avrei la speranza che ci si degnasse di collocare questo lavoro come proseguimento del suo.

Che questo desiderio sia bene o mal riposto, sarà comunque un omaggio della mia riconoscenza verso un dotto alla cui bontà e cortesia la mia giovinezza deve le prime cognizioni sullo studio dell'arte antica; è per esprimere ancora una volta lo stesso sentimento, che pubblico su questa tavola, una copia ridotta di una incisione fatta qualche anno dopo la sua morte (...). La stampa originale, è stata pubblicata solo su un foglio volante; poiché ella rievoca la memoria di un uomo che appartiene alla posterità, mi si perdonerà, può darsi, la speranza *Ne turbata volent rapidis ludibria ventis*, di assicurare a questo monumento una più lunga durata, unendolo ad una raccolta di opere di scultura antica». ⁴⁰

Seroux non sapeva che il monumento al suo antico maestro, nella chiesa parigina di Saint Germain l'Auxerrois, era andato distrutto durante la Rivoluzione, e che, dunque, la sua speranza di eternarne la memoria era divenuta una triste realtà. ⁴¹

L'amicizia con Caylus è inoltre ricordata dal De Rossi:

«Giovò moltissimo ad arricchirlo di notizie e di utili cognizioni l'amicizia del conte di Caylus, ed anche prima de' suoi viaggi, la scelta Raccolta di Disegni, che possedeva quell'uomo insigne, formò mirabilmente il suo gusto. Egli seppe da quella conoscere come i semi delle arti germogliano nell'umano ingegno, e come negli uomini grandi riccamente si sviluppano». ⁴²

Della collezione di Caylus, Seroux fece riprodurre nell'*Histoire de l'Art* la nota miniatura raffigurante *Francesco I in veste di Minerva*, dalla quale egli aveva fatto eseguire un'incisione da Pierre Chenu nel 1768 (*fig. 1*), in cui compariva una sua breve dissertazione sulla simbologia. ⁴³

Quella con 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 ricerca scientifica, erano 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 dell'arte. ⁴⁴ L'esperienza acquisita da Caylus nel corso del suo lungo lavoro per il "Recueil de 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. ⁴⁵ Va inoltre sottolineato l'interesse crescente manifestato da Caylus verso il Medioevo, a partire dalla seconda metà degli anni 1740, testimoniato dalle *Mémoires* presentate à l'*Académie des inscriptions et belles-lettres*. ⁴⁶

Quando Seroux entrò nella compagnia della *Ferme*, intorno ai trent'anni, era dunque già uno stimato conoscitore, che si dedicò alla nuova professione unicamente per prestigio sociale.

La *Ferme Général*, nel suo statuto settecentesco, fu istituita da Luigi XV nel 1726 e soppressa nel 1791. «On désignait sous le nom de Ferme générale une Société financière chargée à forfait du recouvrement de la plupart des contributions indirectes», scrive nel 1880 ⁴⁷ M. Adrien Delahante, membro di una nota famiglia di ex-fermiers, ed aggiunge: «les Fermiers généraux tenaient dans la société de leur temps une place intermédiaire entre la Cour et la Bourgeoisie, à peu près égale à celle de la Magistrature». ⁴⁸ Entrare nella *Ferme* non significava unicamente intraprendere la carriera finanziaria, ma divenire parte di una delle "compagnie" più esclusive di Parigi, una sorta di nuova aristocrazia che si andava ad affiancare alla nobiltà tradizionale. Da tempo è stato infatti riconosciuto il ruolo cruciale dei *fermiers* nel patrocinare e promuovere la cultura nella Francia dell'*Ancien Regime*. ⁴⁹

Yves Durand, nel suo studio sociale sulla compagnia, ha messo in evidenza il fatto che, malgrado l'alone nobiliare di cui i *fermiers* amavano ammantarsi, pochi tra loro appartenevano realmente alla *haute noblesse*. ⁵⁰ Per la maggior parte, infatti, essi provenivano da famiglie nobilitate per mezzo dell'acquisto dell'incarico di "segretario del re", o che avevano già avuto una mansione per la casa reale. Ma, benché non fosse strettamente necessario appartenere alla nobiltà tradizionale, entrare nella compagnia era cosa tutt'altro che semplice. L'accesso era infatti regolato da un rigido sistema di alleanze e protezioni, nel quale le influenze più potenti ed efficaci erano quelle provenienti dalla famiglia reale, dai ministri e dalle *favorites*. Tra queste la più celebre, e senz'altro la più legata al mondo della *Ferme*, era Jeanne-Antoniette Poisson, divenuta nel 1745 marchesa de Pompadour. Suo marito, Charles-Guillaume Le Normant d'Étiolles, *fermier général*

dal 1751, era il nipote di Charles-François Le Normant de Tournehem, anch'egli *fermier général* e, dal 1745, *Directeur général des Bâtiments du roy* per volere della nipote.⁵¹ Benchè separata dal 1745, anno in cui divenne l'amante ufficiale di Luigi XV, la marchesa rimase in rapporti di fiducia con la famiglia di suo marito, che contribuì a promuovere, insieme alla propria, nel mondo della finanza. Molteplici furono infatti le cariche di *fermier* o *sous-fermier* affidate per suo volere in cambio di aiuto finanziario per il governo o, semplicemente, in virtù di legami di parentela più o meno stretti. Ed è anche grazie al ruolo di promozione sociale svolto dalla marchesa, che il gruppo dei cosiddetti “finanzieri” acquistò saldamente il proprio posto a corte e fu ammesso, in alcuni casi, nella cerchia più ristretta degli invitati del re, accanto ai rappresentanti dell' *haute noblesse*.⁵²

La procedura della nomina di Seroux a *fermier* non fu esente da questo gioco di amicizie e protezioni. Il 30 gennaio 1764, il *Controleur général des finances* Laverdy inviò una lettera al potente Jean-Joseph de Laborde, uomo di fiducia di Choiseul e banchiere di corte, oltre che *fermier général*. La lettera riguardava il posto lasciato vacante nel 1763 da Jouges de Martinville, in carica per soli due anni dal 1762 al 1763, e richiesto a Madame Pompadour da de Laborde per Seroux d'Agincourt.⁵³

Malgrado la pressione della potente famiglia di *fermiers* dei Savallete de Magnanville, de Laborde ottenne la nomina di Seroux nel 1764, in cambio di un cospicuo “aiuto” finanziario.⁵⁴

Purtroppo non esistono testimonianze che aiutino a far luce sui rapporti che intercorsero tra Seroux e de Laborde. Certo è che quest'ultimo era, tra tutti i *fermiers généraux*, uno dei più potenti. Uomo di fiducia del ministro degli affari esteri, il duca di Choiseul, di cui curava gli affari, de Laborde incarnava perfettamente il modello del nuovo gruppo sociale. Nato da una famiglia di piccoli commercianti, si mise ben presto in luce come uno dei mercanti più abili e potenti di Francia. Nel 1756, mediante l'acquisto della carica di “consigliere segretario” delle finanze del re, fu annoverato tra la nobiltà, e, nel 1759, divenne banchiere di corte e *fermier général*,⁵⁵ carica, quest'ultima, che ricoprì fino al 1767.⁵⁶ Nella *Ferme*, de Laborde entrò ben presto nel comitato direttivo, il *Comité des Caisses*, dove era il porta-parola del duca di Choiseul. Attraverso quest'ultimo fu introdotto, insieme alla moglie Rosalie de Nettine, figlia di Barbe Stupy, banchiera dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria a Bruxelles, nella cerchia di Madame de Pompadour e di Luigi XV. Tra i suoi clienti, oltre alle famiglie della *grand noblesse*, comparivano personaggi del mondo culturale, tra cui spiccava il nome di Voltaire, suo corrispondente, che lo incaricò di curare i suoi averi nel 1765.⁵⁷ Nel 1761 de Laborde ottenne l'elevazione della sua proprietà di Marolles, in Borgogna, a marchesato. La sua ascesa non subì battute d'arresto con la caduta in disgrazia del duca di Choiseul, nel 1770, infatti, nell'ottobre 1785, Luigi XVI gli conferì il titolo di marchese di Méréville, dal nome della sua tenuta nell'Ile-de-France. Ma Jean-Joseph de Laborde è noto soprattutto in veste di collezionista e di committente di uno dei più importanti giardini “pittoreschi” francesi, il parco di Méréville, cominciato nel 1784 da François-Joseph Bélanger e proseguito, dal 1786, da Hubert Robert.⁵⁸ Fu certamente in virtù dei comuni interessi artistici che

Laborde strinse amicizia con Seroux. Molti anni più tardi, nel 1810, quando finalmente comparirà il primo fascicolo della sua *Histoire de l'Art*, in ricordo di quest'antico legame, Seroux d'Agincourt donerà al figlio del suo antico protettore, Alexandre-Louis-Joseph, autore, tra le tante opere, del *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*,⁵⁹ una delle poche copie del suo libro che gli editori Treuttel e Würtz avevano messo a sua disposizione.⁶⁰

Seroux divenne dunque *fermier général* nel 1764, all'età di trentaquattro anni e, durante il primo anno d'incarico, com'era previsto dal regolamento, compì l'obbligatoria *tournee d'inspection* di sei mesi nelle direzioni provinciali, con il compito di controllare il regolare svolgimento delle varie funzioni della compagnia.⁶¹ Alla fine del viaggio, i nuovi *fermier* erano tenuti a consegnare un rapporto scritto sul lavoro svolto.⁶² Purtroppo non è conservato quello di Seroux, che sarebbe stato utile per ricostruire il percorso seguito, ma è ben ipotizzabile che, accanto all'assolvimento dei compiti richiesti, il viaggio abbia costituito un'occasione di intraprendere una ricognizione “sul territorio”, dedicata allo studio dal vero dei monumenti francesi. Fu probabilmente effettuata in questa occasione la visita compiuta nello stesso 1764 allo *Château du Verger*, antica dimora di Pierre Gié de Rohan,⁶³ nel descrivere la quale, egli si mostra particolarmente attento alla conservazione del patrimonio artistico nazionale:

«Trovai in fondo ad una stanza, che serviva da biblioteca dei manoscritti sulla storia di Francia, e dei libri greci e latini, postillati per mano di Eleonora, principessa di Rohan; questa è probabilmente quella che si è renduta celebre nel secolo decimo settimo per la sua pietà, e per i suoi letterarj talenti. Io raccolsi tutto con estrema diligenza e lo depositai in seguito nella biblioteca di Soubise, troppo felice nel poter dare una prova del mio particolare attaccamento ad una famiglia di sì alta illustrazione e riconoscere così le bontà, che essa ha avute per me, e per i miei, che hanno servito dai più remoti tempi fino al presente nelle armate comandate da celebri generali di questo nome».⁶⁴

Il passo fornisce inoltre un'informazione biografica sulla carriera militare di Seroux e della sua famiglia, svolta al servizio di Charles de Rohan, principe di Soubise, maresciallo di Francia, e amico devoto di Madame de Pompadour.

La descrizione della visita al castello, uno dei pochi ricordi diretti del periodo francese inseriti nelle pagine dell' *Histoire de l'Art*, conferma il ritratto sin qui tracciato che mostra il futuro storico dell'arte già estremamente competente in tutto ciò che riguardava le “Belle Arti”, ancora prima d' intraprendere la sua carriera nella *Ferme*.

Il suo nome si legò inoltre ad uno degli eventi più rilevanti della storia dell'editoria della Francia pre-rivoluzionaria, l'edizione illustrata dei *Contes et Nouvelles* di La Fontaine voluta dai *fermiers généraux* nel 1762.⁶⁵ Questa, definita un secolo più tardi dai fratelli Goncourt «une merveille et un chef-d'œuvre, l'exemple sans égal de la richesse d'un livre»,⁶⁶ costituisce l'edizione più importante dell'opera dalla sua prima apparizione, nel 1665. La storia e i motivi della pubblicazione del testo di La Fontaine, prima impresa editoriale interamente finanziata

e curata dai *fermiers généraux*, rimangono in parte ancora da ricostruire,⁶⁷ ma qui interessa particolarmente sottolineare la novità della pubblicazione, ossia l'aggiunta del raffinato corredo iconografico. Mentre dal punto di vista testuale l'edizione non presentava, infatti, alcuna novità, ma riproponeva il testo standard di La Fontaine, senza aggiunta di note o commenti, i racconti erano accompagnati da ottanta illustrazioni tratte da disegni di Charles Eisen, ed incise, tra gli altri, da Aliamet, Lafosse, Lemire, Longueil e Flipart. Le vignette e i *culs-de-lampe* furono invece eseguiti da Choffard.⁶⁸ Benché il libro rechi l'indicazione di Amsterdam come luogo di pubblicazione, fu stampato a Parigi, presso l'editore Joseph-Gerard Barbou, membro di una delle più importanti famiglie di librai della città, specializzato in raffinate edizioni di classici latini.⁶⁹ Charles Eisen, originario di Valenciennes e allievo del padre, l'incisore François, aveva proseguito la sua formazione nell'atelier di Jacques-Philippe Le Bas, insieme a Cochin e Moreau le jeune ed era divenuto uno degli artisti più ricercati per l'illustrazione di libri di lusso, lavorando, tra l'altro, con l'editore Barbou per un'acclamata edizione di Ovidio in latino nello stesso 1762.⁷⁰ Ma oltre a queste raffinate committenze, si era distinto soprattutto nel campo dell'illustrazione a dir poco "galante", fornendo i disegni per una traduzione italiana del *De rerum natura* di Lucrezio stampata a Parigi nel 1754, e per un'altrettanto licenziosa impresa condotta insieme a Boucher, Gravelot e Cochin: l'edizione del *Decameron* di Boccaccio del 1757. Questa è, insieme ai *Contes* di La Fontaine nell'edizione detta "dei fermiers généraux", in seguito alla quale Eisen si conquistò i favori di Madame Pampadour e divenne il suo maestro personale di disegno e incisione,⁷¹ uno dei libri più famosi del XVIII secolo, legato soprattutto al nome di Gravelot, che fornì la maggior parte delle tavole.⁷² A Gravelot i *fermiers* commissionarono inoltre per il loro libro, delle speciali decorazioni per la copertina di un numero limitato di copie di presentazione, che furono confezionate nell'atelier del più grande maestro rilegatore del momento, Nicolas-Denis Derome.

La cura dell'esecuzione di questi preziosi esemplari a tiratura limitata fu affidata a Seroux d'Agincourt, senz'altro considerato, già all'inizio degli anni sessanta del XVIII secolo, la persona più adatta, nell'ambito della *Ferme*, a seguire un'impresa così raffinata e per la quale era necessario possedere un'adeguata e specifica preparazione artistica.⁷³ Infatti, benché non fosse stato ancora nominato *fermier*, a quell'epoca Seroux ricopriva già la carica di *directeur à l'Hôtel des Fermes*.⁷⁴

La volontà di mantenere un altissimo standard editoriale da parte dei *fermiers*, sottolineata dall'accurata scelta dell'editore, del curatore e persino del rilegatore, è ribadita soprattutto nella cura nell'esecuzione delle stampe. Infatti, delle ottanta incisioni inizialmente eseguite dai disegni di Eisen, più di venti furono scartate non solo perché ritenute sconvenienti, ma anche per motivi tecnici. In alcune, infatti, i personaggi non apparivano in scala con la maggior parte delle altre tavole. Per quel che riguardava le incisioni considerate "indecenti",⁷⁵ molte furono ritoccate e rese meno esplicitamente *osée* mediante l'inserimento di panneggi a coprire le nudità considerate eccessive.

Gli studi sull'edizione dei "*Contes dei fermiers généraux*" tacciono il nome

di chi abbia curato e seguito la delicata fase dell'esecuzione delle incisioni, ma questa attenta e meticolosa operazione di selezione fu svolta da Seroux d'Agincourt. Fu lui, infatti, il primo possessore dei disegni originali di Charles Eisen eseguiti su velina alla mina di piombo e oggi conservati prevalentemente nel Musée Condé di Chantilly.⁷⁶ Esisteva inoltre un raro esemplare dei "*Contes dei fermiers généraux*" rilegato in quattro volumi che riuniva tutti i differenti stati di stampa delle incisioni e le tavole scartate, o ritoccate dagli stessi artisti. Questi preziosi volumi, andati distrutti durante la Comune di Parigi, erano stati raccolti proprio da Seroux d'Agincourt, che li portò con sé a Roma. La notizia si leggeva un tempo in una nota manoscritta rilegata nel primo volume, di mano di Jean-Pierre Collot, commissario dell'armata napoleonica e futuro *Directeur de la Monnaie* durante la Restaurazione, nonché scrittore d'arte dilettante e collezionista di dipinti. Collot era giunto a Roma al seguito delle truppe francesi nel 1798 ed aveva ricevuto in dono i volumi da Seroux d'Agincourt.⁷⁷ La notizia, riportata da Henry Cohen, e sin qui passata inosservata, appare del tutto verosimile, infatti, nella stessa occasione, fu proprio Seroux il consigliere artistico del commissario, che approfittò dell'instabile situazione politica per acquistare a poco prezzo una splendida collezione di dipinti antichi.⁷⁸ Un decennio più tardi, Collot svolgerà inoltre un ruolo decisivo nella pubblicazione dell'*Histoire de l'Art*, intervenendo nella correzione del manoscritto e usando tutta la sua influenza presso gli editori per far ottenere all'autore le migliori condizioni possibili.

La perduta nota manoscritta di Collot riportava inoltre la notizia, appresa dallo stesso Seroux d'Agincourt, che egli era stato incaricato dalla *Ferme* di scegliere personalmente gli artisti che dovevano fornire i disegni, le incisioni, e le decorazioni per l'edizione di La Fontaine.⁷⁹

Fu dunque Seroux, grazie alla sua accreditata esperienza nel settore, a curare personalmente l'apparato iconografico e le varie fasi di stampa delle illustrazioni dei *Contes*, secondo un meticoloso procedimento che anticipa di circa vent'anni quello adottato per la sua monumentale *Histoire de l'Art par les monuments*.⁸⁰

La Salle ricorda infatti che egli, «sempre appassionato per le arti, le coltivò come si conviene ad un uomo di squisito gusto. Disegnava ed intagliava con estrema facilità». ⁸¹ Portalis e Beraldi lo inseriscono tra i *graveurs-amateurs* del XVIII secolo,⁸² e il primo lo ricorda come un grandissimo esperto di incisioni. A tal proposito riporta un curioso episodio avvenuto a Roma tra Seroux e Dominique-Vivant Denon, di cui sono ben note le doti incisorie. Denon aveva chiesto in prestito a Seroux un'incisione di Rembrandt per studiarla e ne aveva eseguita una fedele copia. Tornato da Seroux, lo aveva invitato a riconoscere l'originale, e dopo un attento esame, questi si era dichiarato vinto. Solo dopo qualche tempo aveva scoperto la copia da un difetto della carta. L'aneddoto è riportato per mettere ben in risalto l'abilità di Denon, capace di ingannare anche l'espertissimo Seroux d'Agincourt.⁸³

Ma ancor prima, Basan, nel suo *Dictionnaire des Graveurs anciens et modernes*, apparso a Parigi nel 1789, ricorda che, già alla precoce data 1758, Seroux aveva «inciso all'acquaforte, per suo diletto, svariati paesaggi di Bou-

cher». ⁸⁴ Mentre questi non sono oggi rintracciabili, sono conservate alcune acquaforti eseguite durante il soggiorno romano, che Seroux eseguiva per inviare in dono ai suoi amici più cari (figg. 14-24)

Ecco che l'immagine del nobile finanziere, conoscitore e disegnatore diletante che decide all'improvviso di dedicarsi anima e corpo alla storia dell'arte comincia a venir meno.

Nel 1810, durante le faticose trattative per la pubblicazione dell'*Histoire de l'Art* con il suo collaboratore francese, Léon Dufourny, Seroux ricorda con passione il suo precoce interesse per le arti del disegno, quando, in una lettera inviata al seguito di alcuni cambiamenti al suo testo, scrive:

«Sur les changements faits dans la diction de mon Discours préliminaire qui dans le plus grand nombre me laissent des regrets, je voudrais, afin de vous épargner, Monsieur, l'ennui qu'entraîneraient trop de détails, qu'il fut suffisant de vous expliquer quelle est ma manière de parler, et d'écrire en général, et particulièrement sur les Beaux Arts, vous verriez la source de quelques expressions que vous avez crues susceptibles de suppression où d'altération; je vais essayer, vous excuserez si ce sera trop parler de moi.

Ce ne fut qu'en me mettant sous les yeux les figures de la Bible de Sacy que pour en connaître les objets, on me fit consentir à apprendre à lire, j'avais sept ans, et c'est à partir de cet âge qui forme à peu près un Siècle, que mon âme, et j'ose dire mon cœur, ont toujours été pénétrés d'une sensibilité vive et profonde sur tout ce qui tient aux Arts du dessin (...). Ce sera particulièrement quand il sera question des parties de la *Sculpture*, et de la *Peinture* qu'il vous plaira de faire attention à ce que j'exprime ici; Ces deux Arts n'ont assurément dû vous occuper qu'infiniment plus tard, et moins profondément, tandis que datant pour moi d'une étude et d'une jouissance de plus de 70 ans, on peut pardonner la présomption de croire en parler avec plus de justesse». ⁸⁵

Tornerò più avanti sulla stesura definitiva dell'*Histoire* e sul ruolo di curatore svolto da Leon Dufourny che, in questo contesto, è richiamato da Seroux alla sua specificità di architetto. ⁸⁶ Qui preme invece sottolineare l'accento posto sulla sua profonda confidenza con "le arti del disegno", confidenza che precede i suoi impegni militari e finanziari al servizio di Luigi XV e che egli fa risalire all'infanzia.

All'età di sette anni, Seroux apprese a leggere spinto dal desiderio di conoscere il significato delle immagini della *Bible de Sacy*, ovvero *l'Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament* curata da Lemaistre de Sacy *ad usum Delphini* e più volte ristampata con nuove illustrazioni nel corso del XVIII secolo. ⁸⁷ Da quel momento, le "arti del disegno" divennero il principale interesse della sua vita. Non ancora interamente dedito al loro studio, Seroux aveva cominciato a raccogliere una collezione di disegni antichi e moderni, ricordata nel 1777 da Jean-Baptiste Le Brun nel suo *Almanach*: «une belle Collection de dessins Italiens, Flamands & François; et parmi ces derniers de très-beaux par M. Boucher». ⁸⁸ Sua moglie Elisabeth Vigée ricorda inoltre che Seroux d'Agincourt, «negli anni in cui abitava a Parigi, era solito prestarmi i più bei disegni che possedesse perché potessi farne delle copie». ⁸⁹ La raccolta era conservata nella sua dimora, in uno degli stabilimenti della *Ferme*, il lussuoso Hôtel de Longueville, acquistato nel

1746 dalla Compagnia dal duca de Chevreuse, nella scomparsa rue de Saint-Thomas du Louvre. ⁹⁰

L'interesse per il disegno fu senza dubbio alimentato dalla sua frequentazione del più famoso conoscitore e collezionista del secolo Pierre-Jean Mariette, della cui collezione egli aveva acquistato il nucleo principale della sua raccolta nel 1775 e che ricorda nelle pagine dell'*Histoire de l'Art*: «Giovanni Mariette, distinto *amateur* per le sue rare cognizioni sulla storia delle Arti, compiacquesi negli anni miei giovanili essermi guida ne' primi studi». ⁹¹

Gli anni parigini di Seroux sono dunque ricordati come un periodo vivace e brillante: egli componeva versi, prendeva lezioni di botanica da Jussieu, "erborizzava" con Jean-Jacques Rousseau, al quale aveva donato dei semi rari che un suo nipote aveva riportato dall'India. ⁹² Il suo interesse per la storia naturale lo aveva condotto a formare un *cabinet de naturalia*, ⁹³ mentre Buffon, Daubenton e de Sage incoraggiavano i suoi studi. ⁹⁴ Seroux era accolto nei salotti alla moda, primo tra tutti, quello, famosissimo, di Madame Geoffrin. ⁹⁵ Fu lei a far disegnare a Charles-Nicholas Cochin *filis* il ritratto dei suoi ospiti, tra cui quello di Seroux all'età di 46 anni, inciso da Miger nel 1776 (fig. 2) e che, per espresso volere dell'effigiato, non fu mai diffuso. Egli si fece donare il rame e, poco prima di morire, la consegnò a Gigault de La Salle, con il patto di non farlo pubblicare finché lui fosse stato in vita. ⁹⁶ La Salle mantenne la promessa e inserì il ritratto nel secondo e ultimo libro dello storico dell'arte, il già citato *Recueil*, pubblicato postumo nel 1814.

Nel 1771, Seroux fu ricevuto a Fernay da Voltaire che nello stesso anno, gli scrisse: «Je vois, Monsieur, que vous êtes patriote et homme de Lettres autant pour le moins que fermier général. Vous me faites souvenir d'Atticus qui était fermier général aussi». ⁹⁷

Ma ancor più frequenti erano le sue amicizie con gli artisti ricordate dai biografati: egli frequentava con assiduità Boucher, Vanloo, Pierre, Fragonard, Vien, Huber Robert, Vernet, Pigalle, Bouchardon, Lebas, Cochin. Hélène Secherre ha inoltre messo in rilievo gli stretti rapporti di Seroux con lo scultore e collezionista d'arte Philippe Cayeux, futuro direttore dell'Académie de Saint-Luc e con il collega *fermier* François-Charles Bourlier de Saint-Hilare, anch'egli accanito collezionista. ⁹⁸

Seroux appare dunque molto più interessato a coltivare i suoi interessi artistici, piuttosto che a far carriera nella *Ferme*, e ciò è testimoniato dal suo percorso professionale. L'anno successivo a quello della *tourné*, i *fermier* venivano assegnati ai diversi comitati parigini, all'interno dei quali vigeva una rigorosa gerarchia. I più importanti erano, infatti, i comitati delle *Grandes Gabelles*, delle *Cinq Grosses Fermes* e del *Tabac*, ⁹⁹ cui facevano seguito i meno prestigiosi comitati degli archivi e delle pensioni. Alla sommità vi era il *Comité des Caisses*, che gestiva la politica generale della *Ferme* e a cui spettavano le decisioni principali. Seroux, *fermier général* dal 1764 al 1778, fa parte, dal 1766 al 1768, del comitato delle *Cinq Grosses Fermes*, delle *Petits Gabelles* e delle pensioni. ¹⁰⁰ A questi incarichi si aggiungono, nel 1770, la presenza nel comitato della *Régie du Tabac* e della *Régie des Aides & du Tabac* per la città di Parigi, ¹⁰¹ nomine che rimasero

pressoché invariate fino al 1777, suo ultimo anno di servizio.¹⁰² Benché presente nei comitati più importanti, il suo nome non compare tra i membri del *Comité des Caissees*, a cui accedevano i *fermiers generaux* più anziani, a coronamento di una lunga carriera, o quelli più potenti, come de La Borde. Mentre la maggior parte dei suoi colleghi rimaneva in carica fino all'età della pensione o lasciava la *Ferme* per ricoprire altri ruoli all'interno del settore finanziario, Seroux, giunto alla soglia dei cinquant'anni, decise di abbandonare il suo posto e di intraprendere finalmente il *voyage d'Italie*.

Nella nota biografica compilata da Gigault de la Salle per la *Biographie Universelle*, si legge che Seroux «dedito onninamente alle arti, volgeva sovente gli occhi e il pensiero alla terra classica per esse. La riconoscenza pei benefizi del suo re, e vincoli di famiglia e sociali il tenevano tuttavia in patria. La morte di Luigi XV ruppe il primo legame, e la perdita di un amico finì di fargli risolvere di lasciar la Francia».¹⁰³ Seroux sembra dunque abbandonare la sua redditizia professione per dedicarsi interamente ai suoi interessi più cari in seguito ad un lutto.

Nel 1797 Pommereul, in un articolo apparso su *La Clef du cabinet des souverains* ricorda che Seroux era partito per l'Italia per cercare sollievo nello studio delle arti per la perdita del «vertueux» Turgot, suo amico intimo.¹⁰⁴ Ma Turgot, famoso economista e *contrôleur général des finances*, stimato anche nel periodo rivoluzionario per la sua attenzione ai bisogni delle classi meno abbienti, morì solo nel 1781, tre anni dopo la partenza definitiva di Seroux dalla Francia. Un aiuto nel ricostruire la vicenda giunge dal necrologio di Besançon, in cui l'autore dona maggiori particolari sul triste episodio ricordato dal de La Salle:

«Admis et recherché dans la société la plus aimable de ces tems (en 1750), il s'y lia de la plus étroite affection avec M. de Plumeteau, qui, comme lui, en faisait l'ornement. La famille de ce dernier accueillit M. d'Agincourt comme un fils; les frères de M. Plumeteau, M. M. de Crisnoy et de La Salle lui donnèrent le nom de frère. Soixante ans après M. d'Agincourt ne pouvait s'entretenir sur cette liaison sans une émotion de tendresse et de douleur dont il n'était pas le maître. Une mort prématurée éleva dans ses bras cet ami que son cœur avait choisi: leur goûts avaient été les mêmes, ce fut une raison pour M. d'Agincourt de les cultiver avec plus de ferveur: car tel est le bienfait des arts et des lettres lorsque des pertes cruelles ont déchiré le cœur de l'homme sensible, les talents consolateurs, en nourrissant ses souvenirs chers et douloureux, adouissent peu à peu leur amertume, et trompent l'imagination sans la blesser et sans l'aigrir».¹⁰⁵

In ricordo dell'amico della giovinezza, molti anni più tardi, nel 1812, Seroux affidò a Gigault de la Salle, nipote dello scomparso, le cure dell'edizione del suo *Recueil de sculpture antique en terre cuite*.

L'episodio accadde dunque durante la giovinezza di Seroux, ma egli si decise a dedicarsi finalmente ai suoi veri interessi solo in seguito alla morte di Luigi XV.¹⁰⁶

«Les connaissances que M. d'Agincourt acquérait tous les jours, augmentaient l'ardeur et la soif qu'il éprouvait d'approfondir l'histoire des arts et de leurs productions.

La reconnaissance qu'il devait à Louis XV ne lui permettait pas de quitter une place qu'il tenait de son royal appui et de réaliser le projet qu'il avait formé de parcourir l'Europe et d'explorer l'Italie. Mais ce prince étant mort, rien ne retint plus M. d'Agincourt; il disposa sa fortune et ses affaires de manière à assurer son indépendance et en 1776 il quitta la France».¹⁰⁷

NOTE

¹ J.B.L.G. SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'Art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle*, Paris 1823, d'ora in poi abbreviata in *Histoire de l'Art*. Per le citazioni dai volumi di Seroux ho fatto riferimento alla traduzione italiana di Stefano Ticozzi per gli editori Giachetti di Prato, ed. in -8°, *Storia dell'Arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo Risorgimento nel XVI di G.B.L.G. Seroux d'Agincourt tradotta ed illustrata da Stefano Ticozzi*, Prato 1826-1829, 6 voll., da qui in avanti abbreviata in *Storia dell'Arte*.

² G. SALVI, *Orazione necrologica alla memoria del Cavaliere Serioso d'Agincourt detta in una straordinaria adunanza dell'Accademia Tiberina da Gaspare Salvi membro della medesima e socio professore dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze*, Roma 1815. L'orazione fu letta 44 giorni dopo la morte di Seroux, ed è dunque il primo ricordo dello studioso ad apparire a stampa.

³ A. E. GIGULT 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.

⁴ Su d'Angiviller: J. SIVESTRE DE SACY, *Le comte d'Angiviller, dernier directeur général des bâtiments du roi*, Paris 1953. Più recentemente: S. MALOTAUX, *Le comte d'Angiviller, Directeur général des bâtiments, «ministre des beaux-arts» (1774-1791)*, in "Positions des thèses", (1992), pp. 137-146; A. MCCLELLAN, *La série des «Grands Hommes» de la France du comte d'Angiviller, et la politique des Parlements*, in *Clodion et la sculpture française de la fin de XVIII^e siècle*, Atti del Convegno, Paris 1993, pp. 223-250.

⁵ A. DE MONTAIGLON, J. GUIFFREY, *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des batiments*, XIII, Paris 1904, pp. 477-478. Da qui in avanti abbreviato in *Correspondance des Directeurs*.

⁶ F. HASKELL, *History and its images: Art and the interpretation of the past*, Yale University Press 1993 (ed. cons.: *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, Torino 1997, p. 170).

⁷ Anche Henry Loyrette, che a Seroux ha dedicato lo studio più attento degli ultimi vent'anni, si chiede «Qual motif a pu pousser un fermier général, solidement établi dans le milieu parisien, amateur éclairé certes de tous les beaux-arts, intéressé également à la botanique et à la minéralogie,

à tout abandonner à près de cinquanta ans pour s'établir à Rome en 1779 et consacrer le restant de sa vie –trente-cinq ans- à l'étude des arts du moyen âge? Aboutissement naturel de toute une vie, ou dernier avatar d'une carrière somme toute mouvementée?», H. LOYRETTE, *Seroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval*, in "Revue de l'Art", 48 (1980), p. 40.

⁸ E. VIGÉE LE BRUN, *Souvenirs*, I, Paris 1835 (trad.it. E. Vigée Le Brun, *Ricordi dall'Italia*, ed. a cura di M. PREMOLI, Palermo 1990, pp. 73-74).

⁹ Tra il 1773 e il 1776 Elisabeth Vigée Le Brun aveva infatti eseguito il ritratto di molti *fermier* e delle loro famiglie e fu proprio la moglie di uno di loro, Madame de Verdun, una delle sue prime protettrici, ad inserirla nel giro delle grandi dame parigine, che le permetterà di divenire la pittrice favorita della regina Maria Antonietta; Y. DURAND, *Les fermiers généraux au XVIII^e siècle*, Paris 1996, p. 531. Vedi inoltre A. BLUM, *Mme Vigée-Lebrun, peintre des grandes dames au XVIII^e siècle*, Paris 1919, pp. 31-32; 38-39; 106.

¹⁰ A. É. GIGAULT DE LA SALLE, *Notice sur la Vie ...*, in *Histoire de l'Art*, I.

¹¹ Su Achille Étienne Gigault de La Salle, nato a Parigi nel 1772 e morto nel 1855, vedi TRIBOUT DE MOREMBERT, H., *ad vocem* in *Dictionnaire de biographie française*, XV, Paris 1982, p. 1502. Marito della figlia del marchese di Vaugirard, giustiziato il 3 settembre 1794, La Salle è, dal 1806, *attaché* al *Ministère des Relations extérieures* per l'analisi dei giornali inglesi e collabora alla redazione della "Gazette de France". Dal 1807 è consigliere alla Corte dei Conti. Grazie alla sua amicizia con Portalis, diviene *Censeur de la librairie* nel 1810 e nel 1814, passò ai Borboni. Durante i Cento Giorni diffuse segretamente un gran numero di scritti *royalistes*. Oltre alla *Notice* su Seroux, La Salle scrive la *Notice biographique sur Mme Elisabeth, sœur du roi* nel 1814, il *Voyage pittoresque en Sicilie*, pubblicato in due volumi a Parigi nel 1822-1825 e *Paul Gringoire* nel 1836. Cura inoltre nel 1840 l'edizione di *Fontainebleau* di A.-L. Castellan.

¹² J.B.L.G. SEROUX D'AGINCOURT, *Recueil de fragmens de sculpture antique en terre cuite*, Paris 1814; Sul *Recueil*: M.E. MICHEL, *Il "Recueil" di Seroux d'Agincourt*, in "Bollettino d'arte", 80-81 (1993), pp. 83-91, in cui manca un'analisi della storia editoriale della raccolta.

¹³ A.É. GIGAULT DE LA SALLE, *J.B.L.G. Seroux d'Agincourt*, *ad vocem*, in Michaud, *Biographie Universelle ancienne et moderne* Paris, vol. 39, (s.d.), pp. 110-112.

¹⁴ *Biografia Universale antica e moderna, ossia storia per alfabeto della vita pubblica e privata di tutte le persone che si distinsero per opere, azioni, talenti, virtù e delitti. Opera affatto nuova compilata in Francia da una società di dotti e ora per la prima volta recata in italiano con aggiunte e correzioni*, Venezia 1829, vol. 52, pp. 472-476.

¹⁵ G.G. DE ROSSI, *Notizie storiche su J.B.L.G. Seroux d'Agincourt scritte da Gio. Gherardo De Rossi suo amico*, Venezia 1827.

¹⁶ Il libretto del De Rossi è recensito nel 1826 sul "Giornale Arcadico di Scienze, Lettere ed Arti", vol. 35, 1826, p. 391.

¹⁷ "Magasin Encyclopédique", t.V (1814), p. 411: «On a appris la mort de M. D'Agincourt. Nous donnerons une notice sur ce respectable ami des arts».

¹⁸ "Magasin Encyclopédique", t. II, (1815), pp. 236-237; t. III, (1815), pp. 230-232, 472-475; t. IV, (1815), pp. 220-223; t. V, (1815), pp. 231-233; t. VI, (1815), pp. 473-474; t. I, (1816), pp. 230-232; t. II, (1816), pp. 212-213. Sul ruolo di Millin nel dibattito sulla conservazione del patrimonio artistico medievale francese, E. POMMIER, *L'art de la liberté. Doctrine et débats de la révolution française*, Paris 1991, pp. 53-56.

¹⁹ *Necrologie de L.G. Seroux d'Agincourt*, Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms 31.

²⁰ *Catalogue général des Manuscrits des Bibliothèques Publiques de France*, vol. XXXIII, Besançon, II, p. 886: «Necrologie de Louis-Georges Seroux d'Agincourt, par Millin». Vedi inoltre C. WEISS, *Catalogue de la Bibliothèque de M. Pâris, architecte et dessinateur de la chambre du roi, chevalier de son ordre; suivi de la description de son cabinet*, Besançon 1821, p. 117, n. 632 e M.A. CASTAN, *Autobiographie de l'architecte Pierre-Adrien Paris dessinateur du cabinet de Louis XVI*, in "Reunion des sociétés des Beaux-Arts des départements" (à la Sorbonne du 8 au 11 avril 1885), (1885), pp. 192-206.

²¹ [L. DUFURNY] *Prospectus, Histoire de l'Art par les monumens, depuis sa décadence au*

IV^e siècle, jusqu'à son renouvellement au XVI^e, pour servir de suite à l'Histoire de l'Art chez les Anciens. Par M. Seroux d'Agincourt, Paris 1810, p. 3.

²² *Storia dell'Arte*, III, p. 215, n. 1. Commentando la tavola XXIX della sezione "scultura" in cui si riproduce il bassorilievo di Montmorillon, Seroux scrive: «Il Sig. Millin, che adotta senza dubitare l'opinione dell'abate Leboeuf, la ha confermata, con una dissertazione da esso mandatami, in cui egli dà le piante molto particolareggiate, ed una descrizione esattissima dell'edifizio di Montmorillon. Vi ha aggiunte delle figure molto più fedeli di quelle dei due dotti benedettini. Io ne avrei fatto uso con gran piacere, se le mie non fossero state incise da lungo tempo; confesso però, che avrei fatto ciò senza cambiar opinione sulla data del monumento».

²³ Il Ms 31 della Bibliothèque Municipale di Besançon raccoglie anche una lettera inviata a Pierre-Adrien Pâris dal vescovo Cortois de Pressigny, allora Ambasciatore francese presso la Santa Sede, con l'annuncio dell'accettazione, da parte del pontefice Pio VII dei disegni originali eseguiti per l'*Histoire de l'art*.

²⁴ La Salle deve inoltre essere stato l'autore anche del necrologio comparso sulla "Gazette de France" del 9 dicembre 1814, firmata «L.S.E.», che coincide quasi interamente con il documento di Besançon.

²⁵ Nel suo testamento, Seroux si definisce infatti "figlio di Carlo", Archivio di Stato di Roma, (ASR), 30 N.C. Ufficio 9, vol. 950, *Testamento di J.B.L.G. Seroux d'Agincourt*, fol. 321.

²⁶ *Dictionnaire de la noblesse contenant les Généalogies, l'Histoire & la Chronologie des Familles nobles de la France... par De La Chenaye-Desbois et Badier*, XVIII, Paris 1783, p. 540. Il matrimonio tra i genitori di Seroux avvenne il 20 febbraio 1729.

²⁷ Le notizie riportate dei repertori della nobiltà francese sulla famiglia di Seroux hanno trovato conferma nelle ricerche d'archivio condotte da H. SÉCHERRE, *L'édition de l' "Histoire de l'art par les monumens" de Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt*, Mémoire de DEA Préparé sous la direction de Daniela Gallo et Alain Mérot, Université Paris IV-Sorbonne, 2000-2001, in particolare, vedi l'albero genealogico della famiglia Seroux d'Agincourt, p. 263.

²⁸ I documenti conservati a Parigi riguardanti la genealogia della famiglia Seroux sono citati in Y. DURAND, *Les fermiers généraux au XVIII^e siècle*, Paris 1996, pp. 290, n. 1 e p. 544, n. 1. Vedi inoltre A. REVEREND, *Titres, anoblissements et pairies de la Restauration*, VI, Paris 1906, pp. 245-246; H. DE WOELMONT DE BRUMAGNE, *La noblesse française subsistante*, I, Paris 1928, p. 427. Hélène Secherre precisa inoltre il percorso militare del fratello minore di Seroux, Jean-Baptiste-Nicolas, luogotenente del battaglione d'India e, in seguito, all'île Maurice, H. SECHERRE, *L'édition de l' "Histoire de l'art..."*, cit., p. 18

²⁹ *Necrologie de L.G. Seroux d'Agincourt*, Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms 31.

³⁰ *Ibid.*

³¹ A. . GIGAULT DE LA SALLE, *Notice sur la vie...*, cit., p. 3.

³² *Ibid.*, p. 3. La traduzione è tratta dall'edizione italiana a cura di Stefano Ticozzi, *Storia dell'Arte*, I, p. 4.

³³ Hélène Secherre identifica lo zio di Seroux con Clément Jacquemin de Mutigny, marito della sorella della madre del futuro storico dell'arte, morto nel 1763, H. SÉCHERRE, p. 17, n. 33. Seroux, comunque, lasciò la carriera militare molto prima di quella data.

³⁴ *Storia dell'Arte*, II, p. 332, n. 1.

³⁵ *Ibid.*, p. 3.

³⁶ *Storia dell'Arte*, V, p. 370. L'incisione è tratta da B. DE MONTAFAUCON, *Monumens de la Monarchie française*, II, tav. XVI, p. 212.

³⁷ C. BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris 1746 (ed. cons. *Le Belle Arti ricondotte ad un unico principio*, Palermo 1990).

³⁸ [L. DUFURNY] *Prospectus...*, cit., p. 1.

³⁹ A.C.P. DE CAYLUS, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*, Paris, 1752-1767.

⁴⁰ J.B.L.G. SEROUX D'AGINCOURT, *Recueil ...*, cit., p. 96-98, tav. XXXVII. L. COURAJOU, *Fragmens des mausolées du comte de Caylus et du marquis du Terrail conservés au musée du Lou-*

vre, in "Journal de l'art", 209, 1878, p. 32. Seroux deriva la sua tavola dall'incisione di Pierre Chenu *d'après Louis-Claude Vassé*. Sui ritratti di Caylus del Vassé, X. DUFESTEL, *Le buste en terre cuite du comte de Caylus par Louis-Claude Vassé*, in *Caylus mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIII^e siècle* (cat. mostra Paris 2002, a c. di I. Aghion), Paris, 2002, pp. 28-35. Sulla figura di Caylus, si rimanda alle ricerche del Prof. Marc Fumaroli, M. FUMAROLI, *La République des Lettres (VI). Un gentilhomme universel: Anne-Claude de Thubières, comte de Caylus (1692-1765)*, in "Annuaire du Collège de France", 93, 1992-1993, pp. 563-581; Id., *Une amitié paradoxale: Antoine Watteau et le comte de Caylus (1712-1719)*, in "Revue de l'art", 114, 1996-4, pp. 34-47; Id. *Quand l'Europe parlait français*, Paris 2001; Id., «Préface», in *Caylus mécène du roi...*, cit., pp. 8-17.

⁴¹ L'urna in porfido si trova oggi al Museo del Louvre, R. DELBRUECK, *Antike Prophyrwerke*, Berlin-Leipzig 1932, p. 153.

⁴² G. G. DE ROSSI, *Notizie storiche...*, cit., p. 9.

⁴³ *Histoire de l'Art*, vol. VI, tav. CLXIV n. 31: «questo pezzo, che porta 9 pollici di altezza sopra 6 di larghezza, fu inciso in detta epoca da Chenu, con una spiegazione, che io vi aggiunsi». Un esemplare dell'incisione del Chenu si trova in Vat. Lat. 9843, fol. 74r.

⁴⁴ 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...*, cit., pp. 19-27 (22).

⁴⁵ A. SCHNAPP, *La méthode de Caylus*, in *Caylus mécène du roi...*, cit., pp. 52-63.

⁴⁶ Sottolinea particolarmente la *curiosité médiévisite* di Caylus K. POMIAN, *Caylus et Mariette: une amitié*, in *Caylus mécène du roi...*, cit., pp. 45-46 (44-51).

⁴⁷ M. A. DELAHANTE, *Une famille de finance au XVIII^e siècle*, I, Paris 1881, p. 189.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 219.

⁴⁹ André Chastel sottolinea l'importanza della nuova "aristocrazia finanziaria" nel diffondersi di un nuovo gusto in seguito alla morte di Luigi XIV, A. CHASTEL, *French art. III. The Ancien régime 1620-1775*, Paris - New-York, 1996, pp. 254-255.

⁵⁰ Y. DURAND, *Les fermiers généraux...*, cit. Anche per Seroux d'Agincourt, ricordato da tutti i biografi come appartenente ad una famiglia di antica nobiltà, Durand mette in dubbio la appartenenza alla nobiltà: «Il se qualifie écuyer dans tous les actes, sans que nous ayons pu découvrir le principe de noblesse de la famille», p. 543.

⁵¹ *Ibid.*, p. 86.

⁵² *Ibid.*, p. 93.

⁵³ La lettera è conservata negli Archives de M. le duc de Mouchy, fondo Laborde, fascicolo 10, ed è citata in Y. DURAND, *Les fermiers généraux...*, cit., p. 105, n. 2. Vedi anche l'introduzione di Yves Durand alle *Mémoires de Jan-Joseph de Laborde, fermier général et banquier de la cour*, in "Annuaire-Bulletin de la Société de l'Histoire de France", (1968-69), pp. 75-162.

⁵⁴ Y. DURAND, *Les fermiers généraux...*, cit., p. 99 e p. 101.

⁵⁵ Y. DURAND, *Mémoires de Jean-Joseph de Laborde...*, cit., p. 91.

⁵⁶ Y. DURAND, *Les fermiers généraux...*, cit., p. 137.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 90.

⁵⁸ A Jean-Joseph de La Borde e i suoi due figli, François-Louis-Joseph e Alexandre-Louis-Joseph è stata dedicata una voce, in qualità di *patrons*, in *The Dictionary of Art*, a cura di J. TURNER, London 1996, vol. 18, p. 579. Sulle collezioni di de La Borde: F. BOYER, *La collection et les ventes de Jean-Joseph de Laborde*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français" (1961-1962), pp. 137-152; F. BOYER, *Jean-Joseph de Laborde protecteur de F.-X. Fabre et sa collection confisquée en 1794*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français" (1954-1955), pp. 214-226; sul parco di Méreville: J. DE CAYEUX, *Hubert Robert dessinateur des jardins et sa collaboration au Parc de Méreville*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français", (1968) pp. 127-133; D. WIEBENSON, *The Picturesque Garden in France*, Princeton 1978; J. DE CAYEUX, *I giardini di Hubert Robert*, in *L'architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*, a cura di M. MOSSER e G. TEYSSOT, Milano 1990, pp. 336-339; S. B. TAYLOR, *Méreville*, ad vocem in *The Dictio-*

nary of Art, a cura di J. TURNER, London 1996, vol. 21, p. 150.

⁵⁹ LA BORDE, DE, A., *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Paris 1806-1820, 4 voll.

⁶⁰ Lettera di Seroux d'Agincourt a Domicille e Dufourny, Roma 23 luglio 1810. The Archives of the History of Art. The Getty Research Institute, Santa Monica, 860191, vol. III, f. 59r. Da qui in avanti: GRI.

⁶¹ "Almanach Royal" (1765), p. 418.

⁶² Y. DURAND, *Les fermiers généraux...*, cit., pp. 141-142.

⁶³ *Histoire de l'Art*, IV, tav. XXXVIII.

⁶⁴ *Storia dell'Arte*, III, pp. 255-257, n. 1.

⁶⁵ Per la storia dell'edizione dell'edizione dei *Fermiers généraux* dei *Contes* di la Fontaine: H.J. MARTIN, R. CHARTIER, a cura di, *Histoire de l'édition française. II. Le livre triomphant, 1660-1830*, Paris 1984, p. 147; D.J. ADAMS, *The publication of la Fontaine's "Contes" by the Fermiers généraux*, in "Bulletin of John Rylands University Library of Manchester", 76, 1, (1994), pp. 139-152; vedi inoltre *Louis XV. Un moment de perfection de l'art français*, (cat. mostra Paris 1974), Paris 1974, pp. 251-252, n. 348.

⁶⁶ Cit. in *Louis XV. Un moment...*, cit., pp. 251-252

⁶⁷ D.J. ADAMS, *The publication of la Fontaine's...*, cit. p. 140.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 251.

⁶⁹ *Louis XV. Un moment...*, cit., p. 251.

⁷⁰ Nel 1751 Charles Eisen aveva inoltre fornito i disegni per una edizione dell'*Eloge de la folie* di Erasmo da Rotterdam. Su Eisen: V. SALOMONS, *Charles Eisen*, London 1914.

⁷¹ R. KERREMANS, *Charles Eisen, in 1770-1830. Autour du Neo-classicisme en Belgique*, (cat. mostra Bruxelles 1968 a c. di D. Coekelberghs e P. Loze), Bruxelles 1985, p. 51.

⁷² *Il Decamerone di M. Giovanni Boccaccio*, Londres (Paris), 1757; C. MICHEL, *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIII^e siècle*, Genève 1986, p. 268, n. 104.

⁷³ Secondo D.J. ADAMS, *The publication of La Fontaine's...*, cit., p. 143 «The preparation of their edition was entrusted, non doubt for reasons of security as well as of convenience, to a Fermier général, Seroux d'Agincourt (1730-1814), who was himself a scholar of note...».

⁷⁴ "Almanach Royal" (1762), p. 410. Seroux era direttore della *Correspondance des Cinq Grosses Fermes* dal 1760.

⁷⁵ Si tratta in particolare di cinque stampe: *Le cas de conscience*, *Le diable de Papefiguère*, *Les lunettes*, *Le bât e Le rossignol*, D.J. ADAMS, *The publication of La Fontaine's...*, cit., p. 143.

⁷⁶ La notizia è riportata in H. COHEN, *Guide de l'Amateur de livres à gravures du XVIII^e siècle*, (Sixième édition, revue, corrigé et considérablement augmentée par Seymour de Ricci), Paris 1912, pp. 558-559. Cohen, che definisce «artista» Seroux d'Agincourt, segue inoltre i vari passaggi di proprietà dei disegni di Charles Eisen, che furono ceduti da Seroux presumibilmente prima della sua partenza dalla Francia, fino al loro approdo nel 1864 nella collezione del duca d'Aumale.

⁷⁷ J. GUIGNARD, *L'édition des Fermiers Généraux*, in *Contes et Nouvelles en vers, par M. de La Fontaine*, Paris 1959, pp. VI-VII (ed. anastatica dell'edizione del 1762); H. COHEN, *Guide de l'Amateur...*, cit., pp. 560-561.

⁷⁸ Sui quadri acquistati a Roma da Collot vedi cap. II.

⁷⁹ J. GUIGNARD, *L'édition des Fermiers...*, cit., p. VII.

⁸⁰ Seroux è inoltre uno dei pochissimi *fermier* a possedere con certezza un esemplare dei *Contes* pubblicati nel 1762, D.J. ADAMS, *The publication of La Fontaine's...*, cit., p.149.

⁸¹ *Storia dell'arte*, I, p. 11.

⁸² R. PORTALIS, H. BÉRALDI, *Les Graveurs du Dix-huitième siècle*, III, Paris 1882, p. 365.

⁸³ R. PORTALIS, *Les dessinateurs d'illustrations au 18^e siècle*, Paris 1877, pp. 155-156.

⁸⁴ F. BASAN, *Dictionnaire des Graveurs anciens et modernes depuis l'origine de la gravure*, I, Paris 1789, p. 162.

⁸⁵ GRI, 860191, vol. III, foll. 60v-61r. Lettera di Seroux d'Agincourt a Dufourny, Roma 23 luglio 1810. Il testo della lettera è parzialmente pubblicato in P. GRIENER, *La fatale attraction du Moyen Age. Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt et l'«Histoire de l'art par les monumens» (1810-*

1823), in "Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte", 54, 1997, p. 229.

⁸⁶ Seroux d'Agincourt, pur addentrando in questioni prettamente tecniche o teoriche riguardo l'architettura, afferma nella sua *Histoire de l'Art* di non esserne un esperto: «Ho fatto quanto ho potuto per esporre con chiarezza tutto ciò che appartiene al sistema d'architettura chiamata gotica, ma non mi dissimulo, che per trarre maggiori lumi dalla scelta degli esempi che posi innazj agli occhi de' miei lettori, e dalle osservazioni che le accompagnano, utilissima cosa sarebbe stata ch'io possedessi sull'Arte dell'Architettura in generale, un capitale di cognizioni, cui, come semplice dilettante delle lettere e delle Arti, non presumo di possedere.» (*Storia dell'Arte*, II, p. 242, n. 1).

⁸⁷ *La bibbia a stampa da Gutenberg a Bodoni*, (cat. mostra, Firenze 1991), Firenze 1991, pp. 176-177, n. 138.

⁸⁸ J.B. LE BRUN, *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs et ciseleurs*, Paris 1777 (ed. anast. Genève 1972, p. 185).

⁸⁹ E. VIGÉE LE BRUN, *Ricordi dall'Italia...*, cit., p. 73.

⁹⁰ La strada, soppressa nel 1852, andava dal Quai des Tuileries alla rue Saint-Honoré.

⁹¹ *Storia dell'Arte*, II, p. 353.

⁹² *Necrologie de L.G. Seroux d'Agincourt*, Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms 31.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Storia dell'Arte*, I, p. 11.

⁹⁵ *Ibid.* p. 10; *Necrologie de L.G. Seroux d'Agincourt*, Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms 31.

⁹⁶ *Ibid.* L'incisione viene pubblicata da Gigault de La Salle in J.B.L.G., *Recueils de fragmens...*, cit.

⁹⁷ *Les Oeuvres complètes de Voltaire*, Banbury 1975, vol. 121, pp. 140-141.

⁹⁸ H. SÉCHERRE, *L'édition de l'Histoire...*, cit., pp. 20-21.

⁹⁹ La *Ferme général* si sostituì nel 1730 alla Compagnia delle Indie nella riscossione dei profitti del tabacco.

¹⁰⁰ "Almanach Royal" (1766), p. 410; 1767, p. 416; (1768), p. 422.

¹⁰¹ "Almanach Royal" (1770), pp. 461, 547.

¹⁰² "Almanach Royal" (1771), pp. 429, 435, 437; (1772), p. 464; (1773), p. 404; (1774), p. 409; (1775), p. 438; (1776), p. 475; (1777), p. 473.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 473.

¹⁰⁴ F. POMMEREUL, in "La clef du cabinet du souverains", 78, 16 germinal an V (5 aprile 1797), pp. 773-774, citato in E. POMMIER, *L'art de la liberté. Doctrine et débats de la révolution française*, Paris 1991, p. 395.

¹⁰⁵ *Necrologie de L.G. Seroux d'Agincourt*, Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms 31.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

II. IL VIAGGIO IN EUROPA E IL VOYAGE D'ITALIE (1777-1781)

All'inizio dell'estate del 1777 Seroux si imbarcò per l'Inghilterra, prima tappa del suo lungo viaggio. Il contatto con la cultura inglese si sarebbe dimostrato fondamentale, ancor prima della lettura di *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, il cui primo volume apparve a Londra nel 1776, e che, insieme agli scritti di Montesquieu, è indicato come modello per il *Tableau historique* dell'*Histoire de l'Art*. Seroux condivideva con Gibbon e Montesquieu l'idea che la decadenza dell'impero romano aveva condotto anche a quella delle lettere e delle arti, ma l'influenza dell'opera dell'inglese sui volumi dell'*Histoire de l'Art*, come ha ben evidenziato Francis Haskell, fu molto più estesa, fino a permeare questioni più prettamente storico-artistiche.¹

Seroux dovette comunque conoscere l'opera dell'inglese in un momento successivo a quello del viaggio a Londra, forse attraverso l'architetto e antiquario scozzese James Byres, che fece da guida a Gibbon durante il suo viaggio a Roma, e che appare tra le più strette frequentazioni romane di Seroux d'Agincourt già nel 1782.²

Quando nel 1809 Seroux dovrà fornire a Dufourny una lista di personaggi inglesi con cui egli aveva intrattenuto dei «rapports particuliers de société ou de correspondance»³ ricorderà soprattutto i viaggiatori e gli eruditi conosciuti più tardi a Roma: Richard Chandler,⁴ Lord Camelford,⁵ Henry Swinburne⁶ e Richard Worsley.⁷

Del viaggio in Inghilterra, egli ricorda invece personalmente la visita al famoso *cabinet* di Townley (*fig. 3*), in cui rimase particolarmente colpito dalla raccolta di terrecotte antiche,⁸ di cui egli stesso divenne un sapiente collezionista, e quella ad Hampton Court, dove ammirò i cartoni di Raffaello per gli arazzi della Cappella Sistina,⁹ oggi al Victoria and Albert Museum.

Ma oltre a questi 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, incontro ritenuto da Haskell come possibile stimolo per la «svolta decisiva» che lo indusse a formulare il progetto della sua *Histoire de l'Art*.¹⁰

Seroux giunse a Strawberry Hill nel luglio del 1777,¹¹ introdotto da una lettera di Lady Hamilton, la prima moglie di Sir William, Catherine Barlow.¹² Accolto nell'atmosfera neogotica della villa di Twickenham (*fig. 4*), ricolma di «varie specie d'ornamenti che l'architettura chiamata gotica profuse nei vecchi castelli e nelle chiese d'Inghilterra», egli mise al corrente Walpole del suo progetto. Il tenore delle discussioni che intercorsero tra i due può essere indovinato da

alcune lettere inviate a Strawberry Hill negli anni successivi. Nel 1784, in una lettera giunta a Walpole attraverso dall'architetto Giuseppe Bonomi, parente della sua cara amica Angelica Kauffmann, lo storico dell'arte francese ricorda il loro incontro:

«Je vous ai fait part du projet que j'avais de rassembler pendant le voyage que j'allais faire en Italie, les monuments de l'architecture, de la peinture et de la sculpture, depuis la décadence au 4^e siècle jusqu'au renouvellement au 16^e, pour les faire graver. (...) Vous me parûtes approuver cette idée et depuis plus de quatre ans que je parcours l'Italie, je l'ai exécutée en partie». ¹³

L'idea di colmare la lacuna storiografica sull'arte del Medioevo per poter finalmente offrire al pubblico internazionale «une histoire complète de l'art par les monuments» era dunque già ben delineata nella mente di Seroux prima della definitiva partenza dalla Francia, ¹⁴ e l'approvazione di Walpole ne legittimava la validità. L'autore degli *Anedoctes of Paintings* rimase inoltre un solido punto di riferimento per le successive ricerche di Seroux, che continuò a sottoporgergli questioni e novità. Nel 1783 gli inviò due brevi manoscritti dedicati all'origine dell'arco acuto e all'architettura gotica inglese, oggi conservati presso il John Soane's Museum di Londra. ¹⁵ Benché maggiormente incentrata sull'arte italiana, l'*Histoire de l'Art* non trascurò l'inserimento dei monumenti stranieri più significativi, in particolare architettonici, tra i quali non potevano mancare le cattedrali inglesi, per la cui scelta egli chiese direttamente consiglio a Walpole. ¹⁶ Infatti, oltre a servirsi delle note tavole pubblicate a fascicoli dal 1778 dal disegnatore Thomas Herne e dall'incisore William Byrne, ¹⁷ Seroux fece disegnare ex-novo a sue spese alcuni monumenti inglesi, tra cui la cattedrale di Ely, di cui un monumento sepolcrale era servito da modello a James Essex per la porta d'ingresso di Strawberry Hill. Forster gliene inviò alcune incisioni e il reverendo Lloyd ne fece espressamente eseguire alcuni disegni ad una sua giovane nipote pittrice. Seroux domandò inoltre in prestito a Walpole alcuni disegni e stampe della decorazione degli interni di Strawberry Hill, che egli aveva apprezzato durante la sua visita.

Ma Seroux sottopose a Walpole anche questioni più schiettamente metodologiche, come quella, fondamentale per la sua opera, del linguaggio adottato per le tavole e del criterio di scelta dei monumenti. Nel 1783 gli inviò, infatti, tramite James Byres e l'incisore William Woollet, alcune prove di stampa, che si differenziavano nettamente dalle coeve stampe di traduzione per la resa al tratto lineare:

«Vous verrez pour celles que je destine à l'histoire de l'art que je me borne à donner le trait et les contours, parce que ne pouvant mettre sous les yeux le coloris que la gravure ne rend pas, j'ai cru que pour faire connaître le style de ces temps sur la composition et les formes du dessin, il suffisait de montrer le simple trait des figures (...). Vous voudrez bien m'en dire votre sentiment». ¹⁸

Seroux anticipa dunque un'opinione che diverrà ampiamente diffusa al principio del secolo successivo, secondo la quale la resa al tratto lineare costituiva il

mezzo più consono per la corretta riproduzione della “semplicità” dell'arte medievale, anche se egli intendeva ancora il termine in senso riduttivo.

Dopo aver lasciato l'Inghilterra, Seroux visitò le Fiandre, l'Olanda, e parte della Germania, dove cominciò a raccogliere i primi disegni. ¹⁹ Alcuni dei luoghi visitati sono ricordati nelle pagine dell'*Histoire de l'Art*, come il villaggio olandese di «Brook», di cui si sovvienne alla vista delle “porte dei morti” di Gubbio e Perugia, ²⁰ o la visita alla collezione di dipinti del “Sig. Enschedé” di Harlem, di cui fece riprodurre per l'*Histoire de l'Art*, nella tavola dedicata alla *Serie cronologica delle produzioni oltremontane*, la Santa Barbara di Jan van Eyck (fig. 5), oggi al Museo di Anversa e un ritratto attribuito a Jan Mostaert di Giacomina di Baviera. ²¹

Tornato a Parigi, vi rimase solo il tempo necessario per preparare la parte più importante del suo *tour*, il *Voyage d'Italie*, per il quale lasciò la capitale francese il 24 ottobre 1778. ²² Pochi giorni prima della partenza, ebbe modo di esporre il suo progetto a Buffon, dalle cui teorie trasse spunto per la suddivisione delle varie epoche della storia dell'architettura per la sua *Histoire de l'Art*. ²³

Una delle prime tappe del viaggio fu Avignone, dove lo storico dell'arte condusse alcune ricerche sull'iconografia della Laura petrarchesca, di cui possedeva un presunto ritratto su carta ch'egli attribuiva al «tems de Simone Memmi». ²⁴

Gigault de La Salle ricorda il percorso seguito: la Savoia, il Piemonte, Genova, Modena. Poi un soggiorno più lungo a Bologna, «onde esaminare e disegnare i curiosi monumenti che adornano quest'illustre città; perciocché aveva già concepito il vasto progetto dell'opera, che diventò lo scopo d'ogni sua azione, e la principale occupazione della sua vita». ²⁵

Al resoconto di questo primo tratto del viaggio italiano, Stefano Ticozzi, nel tradurre nel 1826 la *Notice* del De La Salle, aggiunge alcune notizie desunte da una biografia manoscritta dedicata a Seroux, all'indomani della sua morte, dalla pittrice e letterata Marianna Dionigi, oggi dispersa. Ella era stata una delle amiche più fedeli degli ultimi anni di vita dello storico dell'arte, che l'aveva con successo consigliata di dedicarsi alla pittura di paesaggio. 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». ²⁶ Nell'estate del 1779 si trovava Venezia, dove si legò in amicizia con l'abate Morelli, custode della biblioteca di S. Marco. Tornato nuovamente a Bologna, proseguì il viaggio per Firenze, in cui si fermò alcuni mesi per visitare i dintorni della città. Visitò poi Perugia, il lago Trasimeno, Cortona, Siena, ed infine il lago di Bolsena dove, «allettato dall'amenità delle sue rive (...) e *captus amore loci*, vi rimase alcun tempo onde abbozzare l'opera, per la quale andava raccogliendo tanti materiali». Finalmente, dopo un soggiorno di una settimana «in una villa posta a breve distanza dalla porta Flaminia», giunse a Roma il 29 novembre.

Di questo importante viaggio verso Roma, che contribuì in maniera decisiva al rafforzarsi, in Seroux, dell'idea di scrivere la sua *Histoire de l'Art*, si conservano dunque ben poche memorie. Un aiuto per la sua ricostruzione ci giunge, oltre che dall'analisi dei disegni conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana,²⁷ da alcune lettere scritte tra il febbraio e l'agosto del 1779.

Seroux era giunto a Modena nel gennaio di quell'anno, dove, come ricordato anche dal La Salle, frequentò con assiduità Girolamo Tiraboschi, bibliotecario estense dal 1770 e all'epoca occupato nella stesura della monumentale *Storia della letteratura italiana*.²⁸ Egli fu la sua prima, fondamentale, guida nell'approccio alle opere d'arte. Da Bologna, egli gli indirizzò alcune lettere per informarlo sul procedere della sua ricerca, preziosissime per seguirne lo sviluppo al diretto contatto con i monumenti. In una lettera del 22 febbraio, che vale la pena riportare per intero, si legge:

«Monsieur l'abbé,

vous me rendez la justice de croire que je n'avais pas besoin d'être longtems séparé de vous pour sentir toute la perte que je faisais, vous avez bien vu que je ne jouissais du plaisir d'être auprès de vous qu'avec une satisfaction mêlée d'inquiétude; j'étais bien persuadé que je ne trouverais nulle part, votre savoir et vos connaissances, vous avez la bonne volonté de les communiquer, le talent, plus rare encore, de ne le faire qu'avec ce tact fin et cette mesure juste qui mêle à tout et le prix et la grâce.

Je n'ai pu voir que ces jours ci M. Zanetti et il m'a paru surchargé d'affaires publiques et particulières. Il me montrera dimanche prochain sa collection vraiment intéressante; tout ce qui tient à l'histoire des arts l'est beaucoup ici, mais la division et la multiplicité des objets qui appellent tout en même tems, embarrassent, faute de ce fil conducteur que vous savés si bien tenir. J'ai recours à votre histoire pour la suite des siècles et c'est un bon guide, nous ne nous sommes pas souvenus en faisant dessiner les colonnes de votre cathédrale; a quatre legate insieme, que vous avés cité page 391 du t. 4 le passage du Vasari qui attribue cette bizarrerie à Marchionne. Vous rapportés aussi p. 394 la statue de la Buonissima, mais celui qui me l'a dessinée n'a pas eu votre exactitude il ne lui a pas marqué suffisamment dans la main la *borsa aperta* qui était comme vous le dites, l'judicio della pietosa sua liberalità. Permetés moi de la joindre ici et de vous prier de la remettre à M. l'abbé Grimaldi qui voudra bien dire au jeune peintre qu'il a employé, de faire, d'après l'objet même, sentir davantage, l'ouverture de la Bourse. Il me la renverra avec les autres dessins qu'il a eu la bonté de se charger de me faire faire et dont je vous serai obligé de lui rappeler le souvenir en lui faisant mes compliments. Vous voyez que vous m'avés si bien accoutumé à votre complaisance que j'en abuse encore, mais au moins ne doutez jamais, je vous en prie, de ma reconnaissance, elle est sans bornes et elle sera sans fin comme mon respect et l'attachement avec lequel j'ai l'honneur d'être

Monsieur

vosre très humble et très obéissant serviteur

d'Agincourt

Bologne 22 février 1779».²⁹

Durante il soggiorno modenese Seroux, dopo aver visitato la città in compagnia del Tiraboschi, ed aver annotato sul suo quaderno i monumenti più interes-

santi, ne aveva commissionato alcuni disegni ad un anonimo "giovane pittore", contattato attraverso l'abate Grimaldi, il quale si era inoltre incaricato di raccogliarli e di farli pervenire al suo indirizzo bolognese. L'attenzione per l'esattezza nella riproduzione dei monumenti è già spiccata: Seroux non esitò, infatti a rimandare al mittente per alcune correzioni il disegno tratto dalla statua modenese della *Buonissima*, in cui non era abbastanza evidente il particolare della "borsa aperta".

Nella città felsinea, egli aveva fatto visita all'indaffaratissimo Guid' Antonio Zanetti, all'epoca intento nella stesura della sua monumentale opera sulla storia della monetazione in età medievale e moderna,³⁰ da cui non sembra aver tratto gli stessi stimoli che dalla compagnia del Tiraboschi.

Nel marzo, Seroux era ancora a Bologna, nella speranza di essere ricevuto dal Monti, «le plus solidement instruit des monumens du moyen âge dans sa patrie», e sempre più convinto del suo progetto. Scrive infatti a Modena:

«Mon courage augmente encore dans mes recherches depuis que j'ai vu que je vous aurais pour garant de leur utilité sur l'histoire de l'art vos paroles à la p. 406 du tome 4....meglio farebbe... si facesse a ricercare con diligenza la memoria di ...pittori... e a ritracciare ove ancor si conservino le lor pitture e a darcene una fedel descrizione così la storia dell'arte verrebbe.... Vous aviez deviné ce que je veux faire en Italie (...).»

A Bologna, Seroux continuò a far riferimento ai consigli del Tiraboschi, non riuscendo a trovare un'adeguata guida né negli studiosi locali, né negli scritti del «pauvre» Malvasia e del Montalbani «qui a donné dans ses antiquités de Bologne, un plan de la ville, où sont gravés des cirques, des arcs de triomphe, des temples qui n'y furent jamais».

Il 13 marzo, scrive ancora a Modena:

«avoués, Monsieur l'abbé, qu'un étranger qui voit de lire tous ces beaux monumens, est à plaindre, quand, arrivé sur les lieux, il n'y trouve pas ou du moins ne peut profiter d'un flambeau qui comme celui que vous tenés à Modene, l'éclaire à travers les débris de l'antiquité et du moyen âge».³¹

Alla fine del marzo 1779, Seroux e Tiraboschi si incontrarono di nuovo a Bologna, dove il bergamasco era ospite dall'abate Giovanni Chrisostomo Trombelli, importante figura dell'erudizione bolognese, che aveva pubblicato nel 1752 una storia del convento di San Salvatore e che Seroux d'Agincourt aveva espresso il desiderio di conoscere.³²

Dalle lettere bolognesi emerge con chiarezza il ruolo-guida rivestito dalla *Storia della letteratura italiana* nelle primissime ricerche di Seroux d'Agincourt sull'arte italiana del Medioevo.

Sul suo contributo al complesso fenomeno della rivalutazione dell'arte del Due e Trecento si è soffermato Giovanni Previtali, che ha sottolineato, accanto alle scarse doti di conoscitore e di amatore d'arte del bergamasco, il suo innegabi-

le ruolo di stimolo, in quanto «l'esistenza di un'opera così diffusa e così ampia sulla letteratura italiana non poteva non far sentire più acuta la mancanza di qualcosa di simile per la storia delle arti figurative (e sarà poi merito di Lanzi e del Cicognara se verrà fuori qualcosa di meglio)». ³³ Ma ancor prima del Lanzi ³⁴ e del Cicognara, come è ben dimostrato dalle lettere citate, i volumi del Tiraboschi fornirono un primo, importante stimolo anche per l'*Histoire de l'Art*. Vale la pena di riportare nuovamente alcuni passi, già evidenziati dal Previtali, secondo cui Tiraboschi «non mancò, sia pure in forma ingenuamente illuministica, di dar esplicitamente a divedere la necessità di una vera "storia figurativa" dell'arte del nostro Duecento come presupposto alla soluzione del dibattutissimo problema-principe: il risorgimento delle belle arti in Toscana». ³⁵

«A decidere giustamente una tal contesa che forse non avrà fine giammai, converrebbe che una società d'uomini intendenti delle Bell'Arti, e insieme imparziali, prendesse a ricercare diligentemente tutte le pitture, che del XII e XIII secolo abbiamo in Italia, quelle cioè delle quali è certo il tempo in cui furono fatte ed è conosciuto l'Artefice; quindi a ritrarle con somma esattezza in rami e colorirli ancora, imitando quanto è possibile le stesse pitture. Una serie di quadri così formata ci darebbe una giusta idea della pittura di que' tempi e ci farebbe conoscere qual fosse l'arte prima di Cimabue, qual fosse dopo, e se a lui possa convenir veramente l'onorevole nome di ristoratore della pittura». ³⁶

Leggendo il passo, non si può fare a meno di non pensare proprio all'*Histoire de l'Art* e a quella "somma esattezza" nella riproduzione delle opere d'arte che sarà ricercata ossessivamente dal suo autore. Ma è evidente il debito di Seroux verso il Tiraboschi anche per la messa a punto del suo metodo ritenuto in qualche modo "scientifico" per la scelta delle opere da riprodurre e su cui basare dunque il discorso storico, metodo esposto pochi anni più tardi nella già citata lettera al Walpole: «Vous observerez que pour ne donner que des exemples authentiques, je n'ai choisi que des peintures qui portent le nom du peintre ou le millésime de la peinture et de celles dont l'époque est assurée d'une manière historique ou incontestable». L'asserzione ricalca fedelmente le parole di Tiraboschi, che consigliava di mettersi alla ricerca e far riprodurre le pitture «delle quali è certo il tempo in cui furono fatte ed è conosciuto l'Artefice».

Ma Previtali sottolinea, oltre alla necessità professata da Tiraboschi di una storia dell'arte per immagini, il passo in cui esorta il suoi colleghi storici dell'arte a risolvere la questione della priorità o meno della scuola toscana mediante un serio lavoro filologico di ricerca delle fonti e delle opere:

«Ma chi si duole in tal modo di essi, meglio farebbe a mio credere, se invece di usare troppo generali espressioni, si facesse a ricercare con diligenza le memorie di altri Pittori in altre Provincie vissuti a questo secol medesimo, e a rintracciare ove ancor si conservino le lor pitture, e a darcene una fedel descrizione. Così la Storia dell'Arte verrebbe a rendersi assai più esatta e compita, e si potrebbe decidere finalmente al gran contesa, se veramente si debba a' Fiorentini la gloria di aver richiamata in vita la languente e quasi estinta Pittura». ³⁷

Il passo è esattamente lo stesso annotato dal d'Agincourt nella lettera al Tiraboschi del 13 marzo 1779, come "garante" per le sue ricerche: «Vous aviez deviné ce que je veux faire en Italie», egli scrive, pronto ad accogliere l'appello dell'abate e a mettersi alla ricerca delle opere degli artisti attivi nel Medioevo. È evidente, allora, che Seroux discusse a lungo il proprio progetto con il dotto gesuita, con cui rimase legato anche dopo il soggiorno emiliano.

Nel luglio 1783, lo storico dell'arte scrisse nuovamente a Modena annunciando una sua prossima visita, che non verrà mai effettuata, e l'arrivo in città di un «jeune architecte français qui a déjà étudié son art avec beaucoup de succès et qui pour se perfectionner fait un voyage fort intéressant dont il vous rendra compte en allant vous offrir ses hommages». ³⁸ Si trattava di Léon Dufourny, di passaggio a Modena diretto verso l'Istria, da dove avrebbe riportato alcuni disegni di architettura in seguito utilizzati per le tavole dell'*Histoire de l'Art*.

Qualche anno più tardi, divenuto ormai tra i massimi esperti dei monumenti medievali italiani, Seroux, che aveva percorso mezza Italia ed era ormai inserito nel colto e cosmopolita clima artistico romano, mostra il suo allontanamento dalle teorie artistiche del Tiraboschi. Il giorno di Natale del 1786, scrive una lunga lettera a Modena in risposta ad un risentito biglietto dell'abate. Egli aveva saputo, probabilmente da amici comuni, che il francese era intenzionato a respingere, nella sua *Histoire de l'Art*, l'ipotesi da lui sostenuta, e probabilmente approvata da Seroux durante il soggiorno modenese, riguardo la derivazione dell'architettura gotica dai "Goti", seguendo un dubbio passo di Cassiodoro. ³⁹ Turbato dalla notizia, Tiraboschi ne chiese chiarimenti a Seroux, all'epoca molto avanti con il suo lavoro.

Pur non dimenticando la «complaisance sans égale» con cui Tiraboschi aveva comunicato le sue riflessioni allo storico dell'arte, Seroux ammette «que je serais dans le cas quelquefois, d'avoir une maniere de penser qui ne fut pas entièrement semblable à la vôtre». ⁴⁰

A contatto diretto con i monumenti e gli eruditi locali, che già da tempo avevano affrontato l'arte dei "secoli bui", Seroux dimostra il suo distacco dalle utili, ma non più sufficienti indicazioni storico-artistiche fornite dal Tiraboschi, che pure nei primi mesi del suo soggiorno nella penisola avevano suscitato il suo incondizionato entusiasmo.

Il soggiorno emiliano, comunque, si delinea come una delle tappe più proficue per la genesi dell'*Histoire de l'Art*. Il 15 febbraio 1779, sempre da Bologna, Seroux scrive a Napoli a William Hamilton:

«Mon voyage va bien plus lentement que je ne le croyais, tant, à chaque pas, je trouve de choses qui méritent examen et attention surtout relativement à l'histoire de l'art dont vous savés que je suis fort occupé pour ma collection. Je n'ai pu la faire remonter en France que jusqu'au 13^e siècle, mais je trouve ici des monumens qui vont bien plus loin et il y en a long de la mer adriatique, à Venise, à Ravenne, à Rimini, des siècles de la Barbarie jusqu'au la décadence du bon goût, Epoque curieuse, pour considérer le pauvre esprit humain dans les différents états de lumières et de ténèbres, par lesquels il passe». ⁴¹

Nelle iniziali intenzioni di Seroux, il *tour* medievale doveva dunque essere molto più breve, per concludersi con le soste a Roma e Napoli, dove finalmente avrebbe potuto dedicarsi ai piaceri delle antichità, ancora inconsapevole dell'immensità di opere «curiose» del periodo della «decadenza del buon gusto» in cui si sarebbe imbattuto in entrambe le città.

Sempre a Bologna, Hamilton gli aveva inoltre fornito una lettera di presentazione per il cardinal legato Ignazio Boncompagni Ludovisi, che, scrive Seroux, «m'a reçu avec une bonté infinie», cui rimarrà legatissimo anche durante il soggiorno romano e al quale renderà un omaggio postumo nelle pagine dell'*Histoire de l'Art*.⁴²

Il cardinale era morto in ritiro a Lucca nell'agosto 1790, dopo essere stato allontanato nel 1789 dalla carica di segretario di stato, ottenuta nel 1785 per volere del pontefice Pio VI. Amico di Azara e de Bernis, Boncompagni faceva parte di quel circolo illuminato di diplomatici ed ecclesiastici che animavano la vita culturale romana sotto il pontificato di papa Braschi, nel quale Seroux si inserì perfettamente. Mal visto dai gruppi più conservatori della corte pontificia a causa dell'attacco diretto ai privilegi patrimoniali del clero, cadde in disgrazia in seguito a sfortunate trattative diplomatiche⁴³ e l'amico francese, con un'indipendenza di pensiero che contraddistinse la sua intera esistenza, non esitò a ricordare pubblicamente uno dei primi e più cari amici italiani.

Bologna comincia ad apparire dunque come una delle tappe fondamentali per l'ideazione dell'*Histoire de l'Art*, il luogo in cui Seroux, per la prima volta a contatto con opere d'arte e monumenti, si rese conto di potere dare un concreto seguito al suo progetto.

Nella città felsinea, inoltre, la pittura dei “primitivi” era già da tempo oggetto di interesse e collezionismo. Mentre non è documentata, ma assai probabile, la conoscenza di Seroux della raccolta Hercolani, di cui Girolamo Bianconi, nell'edizione *Guida di Bologna* del 1782 cita soprattutto il nucleo di “primitivi” per la «rarità o del loro merito o de' loro autori»,⁴⁴ è più che certa la visita alla «curiosissima collezione di antiche pitture, che vedesi nel palazzo Malvezzi a Bologna».⁴⁵

Il singolare nucleo di opere su tavola, riunito tra il 1750 e il 1780 da Sigismondo Malvezzi, comprendeva per lo più dipinti di autori bolognesi, o presunti tali, e attirò anche l'attenzione del Lanzi, che lo ricorda nella *Storia pittorica*.⁴⁶ Mentre per la galleria del suo palazzo il senatore Malvezzi scelse opere di artisti «inscrits au panthéon international»,⁴⁷ piuttosto che di pittori contemporanei bolognesi, per i “primitivi”, campo in cui la storiografia artistica locale andava addentrandosi in quegli anni, comparivano dunque unicamente pittori felsinei, da contrapporre all'egemonia della scuola fiorentina. Ma l'ancora scarso valore di mercato dei “fondi oro” è testimoniato dall'inventario dei beni del senatore, in cui i settanta dipinti del prezioso *cabinet* sono descritti in blocco e stimati ad un prezzo irrisorio.⁴⁸ I dipinti, riuniti ed esposti in un apposito salone,⁴⁹ confluirono in seguito nella famosa collezione Hercolani attraverso il matrimonio dell'ultima discendente del ramo senatoriale, Maria, con Astorre Hercolani. Dopo varie vicissitudini, sono infine parzialmente approdati nella Pinacoteca Civa di Pesaro,

grazie al lascito del loro ultimo e più famoso proprietario, Gioacchino Rossini.⁵⁰

Di questa singolare collezione, Seroux fece incidere unicamente nell'*Histoire de l'Art* la tavola raffigurante l'*Ecce Homo* attribuita dal Malvasia a “Guido l'Antichissimo”,⁵¹ derivata da un calco fatto eseguire direttamente sull'originale,⁵² e un particolare con un gruppo di uomini armati da un dipinto attribuito al Chiodarolo.⁵³ Ma nel fondo dei disegni preparatori conservato presso la Biblioteca Vaticana, si trovano un cospicuo numero di disegni derivati dalle tavole della collezione bolognese, in cui si notano le curiose iscrizioni ricordate dal Lanzi. Questi dovevano servire per una folta tavola interamente dedicata alla pittura bolognese del Due e Trecento, in seguito esclusa dall'incisione ma testimoniata da alcuni progetti grafici. Il piccolo *corpus*, costituisce il gruppo più nutrito di disegni tratti da una collezione privata nei fondi conservati presso la Biblioteca Vaticana. Evidentemente Seroux, in uno dei suoi primissimi approcci all'arte medievale italiana, deve esser rimasto particolarmente colpito dalla singolarità della raccolta, in cui apparivano anche alcune icone e che, soprattutto, sembrava corrispondere perfettamente ai criteri da lui adottati per la messa a punto di un metodo il più possibile “scientifico” in quanto vi si leggevano la data e nome dell'autore. Più tardi, dopo aver visitato monumenti e raccolte ben più importanti, deve aver ridimensionato lo spazio da conferirgli nelle sue tavole, dedicandosi per lo più alla riproduzione delle opere maggiormente rappresentative dei vari secoli, ma lasciandoci comunque un'importante testimonianza figurativa di uno dei più precoci esempi italiani noti di collezionismo di “primitivi”.⁵⁴

A Bologna, non poteva inoltre mancare una visita al maggior conoscitore locale dell'epoca, Marcello Oretti,⁵⁵ che passava la sua vita raccogliendo instancabilmente notizie relative alle opere d'arte sparse in varie parti d'Italia. Oretti possedeva inoltre una piccola raccolta privata prevalentemente di *naturalia* e antichità,⁵⁶ di cui si hanno scarse notizie, ma che doveva comprendere anche una sezione di pittura, tra cui si trovava una “Madonna greca”, il cui disegno, eseguito probabilmente dallo stesso erudito bolognese, si trova tra i fondi documentari di Seroux.⁵⁷

Lasciata Bologna, Seroux si diresse verso Venezia, seguendo la rotta della costa adriatica annunciata per lettera a Hamilton. A Rimini, appuntò sul suo quaderno una serie di monumenti che fece in seguito disegnare da alcuni giovani architetti francesi, tra cui Léon Dufourny, che visitò la città nel 1783. Tra le opere riprodotte, appare la piccola chiesa paleocristiana di S. Gregorio, abbattuta nel 1834, ma già pesantemente alterata a causa di un violento terremoto nel 1786 e di cui i disegni fatti eseguire da d'Agincourt costituiscono una delle pochissime testimonianze iconografiche oggi note.⁵⁸ A Ravenna entrò in contatto con l'autorità locale, l'architetto Camillo Morigia, ed è probabile che abbia visitato la collezione di icone bizantine del museo annesso alla Biblioteca Classense.⁵⁹ La cosa che maggiormente lo colpì della città fu, comunque, la copertura fittile della chiesa di S. Vitale, che fece disegnare sul luogo all'architetto Rufillo Righini di Forlimpopoli⁶⁰ e che riprodusse nella tavola XXIII della sezione dedicata all'architettura. L'incisione di Seroux mostra infatti la volta della chiesa ancora priva degli affreschi eseguiti da Serafino Barozzi nel 1782.

Nel maggio, Seroux giunse infine a Venezia⁶¹ dove Gigault de la Salle ricorda la sua assidua frequentazione dell'abate Jacopo Morelli, appena nominato custode della Biblioteca Marciana grazie all'aiuto del suo protettore Filippo Vincenzo Farsetti.⁶² L'amicizia col Morelli, che si dimostrerà duratura, è inoltre testimoniata da alcune lettere inviate successivamente a Venezia. La prima in ordine cronologico, fu spedita nel giugno 1779, durante una seconda e breve sosta a Bologna al ritorno dal viaggio veneto, prima di raggiungere Firenze. Morelli introdusse lo storico dell'arte, più che ai monumenti della città, allo studio degli antichi manoscritti miniati della Biblioteca marciana, di cui il francese andava a caccia per la sezione *Peinture* della sua opera e che studiò particolarmente nella città lagunare e nel successivo soggiorno a Padova, dove il bibliotecario lo aveva introdotto presso la biblioteca Speroni.⁶³ Alla marciana Seroux strinse inoltre amicizia con il grecista Jean-Baptiste Caspar d'Ansse de Villoison, che vi passava le sue intere giornate intento a scrivere gli *Anecdota greca*.⁶⁴ Nel 1779, egli inviò da Bologna alla Biblioteca Marciana un anonimo «jeune peintre italien» per eseguire alcuni disegni dai manoscritti, che forse potrebbe già identificarsi con Gian Giacomo Machiavelli, il suo più fedele collaboratore degli anni romani, che egli conobbe con tutta probabilità a Bologna attraverso il Crespi e che è documentato alle prese con le tavole dell'*Histoire de l'Art* già nel 1780.⁶⁵

Seroux scrisse nuovamente al Morelli venti anni più tardi, nel 1800, quando l'abate aveva dato alle stampe una delle fonti più importanti per la conoscenza dell'arte veneta, il manoscritto di Marcantonio Michiel, allora considerato opera di anonimo.⁶⁶ «C'est l'ami Canova, honneur de votre nation et de la sculpture moderne, qui m'a procuré votre nouvel ouvrage et l'occasion de vous renouveler, Monsieur, les assurances bien sincères des sentiments d'estime et de respect que vous mérités de tous ceux qui ont l'honneur de vous connaître»,⁶⁷ scrive Seroux nel marzo, riacciando un contatto epistolare che terminerà solo con la sua morte. Il fondamentale ruolo rivestito dal Morelli nell'approccio di Seroux allo studio dei manoscritti antichi, è ribadito nelle successive lettere, anche se lo storico dell'arte non arrivò comunque in Italia del tutto digiuno di conoscenze nel campo della miniatura, come testimoniato da alcuni episodi menzionati nell'*Histoire de l'Art*.⁶⁸

Com'era sua consuetudine, Seroux inviò a Morelli alcune delle incisioni già pronte, tra cui alcune stampe tratte dal *Rotolo di Giosué* della Biblioteca Vaticana, domandandogli un parere sulla datazione, e dai manoscritti di Terenzio e di Virgilio della stessa biblioteca. Morelli ricambiò il dono inviando a Roma un «petit dessin de Palma il vecchio»⁶⁹ per la raccolta personale dello storico dell'arte.

Ormai imminente la pubblicazione a stampa dell'*Histoire de l'Art*, Seroux scrisse di nuovo a Venezia nel 1810, inviando una copia del *Prospectus*⁷⁰ e, negli anni successivi, per raccogliere i commenti dei primi fascicoli del suo libro che apparivano faticosamente a stampa dal luglio 1810.

Lasciata Venezia e il dotto Morelli, e dopo una breve sosta a Padova, Seroux fece tappa a Firenze, dove giunse nel giugno del 1779, per rimanervi sino alla fine di settembre, visitando anche i dintorni della città. Il 23 agosto scrive a William Hamilton:

«Vous voyés que les Ecoles de Bologne et de Venise m'ont retenu bien longtems, je l'ai été aussi à Bologne par les bontés du Cardinal Légat Boncompagni (...). Je viens de faire une partie de voyage Etrusque qui m'a fatigué, mais qui m'a fort intéressé: à Gubbio, à Perugia, à Cortone, à Arezzo, j'ai vu quelques beaux vases qui m'ont rappelés les vôtres si superbes exemplaires...»

Nella lettera, Seroux ricorda ancora i giorni bolognesi passati in compagnia di Boncompagni Ludovisi, «un des hommes les plus instruits, et les plus aimables que j'ai jamais rencontrés» e, a Firenze, le conversazioni di vulcanologia con il Granduca. Nella città toscana egli aveva infatti appreso che:

«le Vésuve vient d'avoir une des plus fortes éruptions qu'on ait vues depuis longtems (...) je n'ai plus qu'à vous féliciter du nouveau plaisir que cet événement a donné a votre curiosité et des découvertes dont il aura enrichi vos connaissances et votre cabinet sur ce phenomène terrible. Je me plaindrais pourtant que vous ne vous soyés pas servi du crédit que vous avés auprès du volcan pour retarder ce dernier mouvement assez pour que j'aie pu en être témoin. J'aurais été bien heureux de le voir avec vos yeux si bons observateurs et d'y prendre de vos leçons».⁷¹

Seroux si riferisce alla famosa “grande eruzione” del Vesuvio dell'8 agosto 1779, e agli interessi di vulcanologia di Sir William, che, nel 1776, aveva pubblicato l'opera *Campi Phlegrai, Observations on the Volcanos of the Two Sicilies*.⁷² Hamilton aveva dunque introdotto Seroux alla corte granducale, mentre era stato il Tiraboschi a fornirgli una lettera di presentazione per il direttore della Galleria di Firenze, Giuseppe Pelli-Bencivenni, come è testimoniato dalla lettera di risposta che questi inviò a Modena nell'agosto 1779:

«Il Sig. D'Agincourt mi ha recapitata in questi giorni la sua commendatizia, ma egli è così culto e di così dolci maniere che porta seco ovunque la più favorevole prevenzione. Mi fo un piacere di prestargli la mia opera in tutto quello che può desiderare da me, e profitto molto delle sue osservazioni che ha fatte nel suo viaggio d'Italia con sagacità e intelligenza. Io sono dunque a lei molto tenuto per avermelo fatto conoscere, ed esso replicatamente mi parla della stima che con giustizia ha di lei, e delle opere sue, nelle quali unicamente ha trovata la Storia delle Belle Arti, della quale tutto si occupa. In Ravenna ha fatte delle giudiziose ed erudite riflessioni, e nel suo ritorno in Francia porterà seco una bella messe. Il Sig. Ab. Lanzi che è occupato a descrivere i marmi di questa R. Galleria, come io le pitture, per proseguire la mia opera, le fa i suoi ossequi. A me resta l'onore e il piacere di confermarmi (...)

Firenze, 24 Agosto 1779».⁷³

Nell'agosto del 1779 Seroux incontrò dunque per la prima volta Luigi Lanzi, che era temporaneamente rientrato in città da Roma, dove si era recato nel 1778.⁷⁴

I mesi trascorsi in Toscana «per esaminare quella bella città e le altre più notabili parti del granducato» sono ricordati da Gigault de la Salle:

«D'Agincourt viaggiava spesso a Piedi, diligentemente esaminando tutte le antiche fabbriche poste lungo la strada, o intorno alle città, o entro le fortezze e tra i ruderi degli antichi porti; dovunque cercando di riconoscere le tracce dei metodi di edificare, e dei sistemi adottati dagli antichi nel situare e disporre i loro monumenti».⁷⁵

Entro la fine di agosto egli aveva già compiuto una parte del progettato *voyage étrusque*: visitò Gubbio, Perugia, Cortona, e Arezzo. Fu probabilmente in occasione di questo viaggio, o forse in un'ipotetica seconda escursione umbra nel 1781, che Seroux conobbe il restauratore e pittore eugubino Sebastiano Ranghiasi Brancaleoni, che ricorda l'incontro nella sua operetta dedicata al Perugino:

«Il Vannucci, natio di Castel della Pieve, non solo fu appellato Perugino, e per lungo suo soggiorno fatto in cotesta Città, e per la cittadinanza che ne godea, e per la famosa scuola che ci aperse, ma lo fa eziandio, se non m'inganno, per essere stato il pittore delle Perugine bellezze. Allorche nella primavera dell'anno 1781 dovetti accompagnare il marchese di Agencourt intendentissimo delle tre Arti Sorelle (Questo dotto cavaliere, il quale soggiorna attualmente in Roma, aveva fatto incidere un gran numero di antiche Pitture e Miniature disegnate in vari Codici della Vaticana per inserirle nella Storia delle Belle Arti; ch'egli a gloria sempre maggiore della nostra Italia, andava disponendo; ma ebbe la sventura di non poter per anche condurre il suo pensiero ed affetto), il quale era stato ad osservare le celebri nostre Tavole Eugubine, nel trascorrere con lui le vicine Campagne di cotesta vostra Città, feci al medesimo osservare alcune Villanelle, le quali facendo pascolare i loro armenti, mostravano su di un poggetto il più bel gruppo che si possa mai immaginare. Mirate, io diceva a lui, il leggiadro volto di quelle Pastorelle? Che gentil profilo, che florido colorito, che vivacità negli occhi, che sveltezza nel personale, che nitidezza, e semplicità nelle vesti! Ecco gli esemplari, soggiunsi, della bellezza, che seppe rappresentare nei suoi Quadri Pietro Perugino; ond'egli fatto fermare il legno, e tirato fuori un taccuino si pose sul momento a segnare un franco, e leggiadro schizzo di quelle tre Pastorelle, ed esclamò che Pietro non poté fare a meno di non aver molto imparato da questi modelli, e di non aver spesso ritratte ne' suoi quadri originali sì belli, e dell'arte non alterati. Tanta leggiadria di volti però non ravvisò egli in Città, come non ce l'aveva io pochi anni prima ritrovata; nè di questa differenza anderò ora a rintracciar le cagioni».⁷⁶

Il Ranghiasi era il conoscitore locale di Gubbio che più tardi fornirà al Della Valle l'*Elenco dei professori Eugubini nelle arti del disegno* per il IV volume della sua edizione delle *Vite* del Vasari e che nel 1087 e dirà al Berlinghieri di aver «trovato un segreto ammirabile per rinfrescare i quadri antichi più strapazzati, senza alterarli nella minima parte».⁷⁷ Nel 1798 "scoprì" inoltre gli affreschi della cappella della Maddalena nella basilica di S. Francesco ad Assisi della quale pubblicherà nel 1820, insieme al Fea, una *Descrizione ragionata*.⁷⁸ È dunque più che probabile che fu lui ad accompagnare Seroux anche nella visita alla basilica assisiense, alla quale saranno dedicate alcune famose tavole nell'*Histoire de l'Art*.

Nello stesso periodo, Seroux soggiornò a Siena, dove non è certo che conob-

be l'erudito piemontese Guglielmo Della Valle, come si ritiene comunemente, in quanto egli si trasferì come lettore del celebre studio del convento francescano della città solo nell'autunno del 1779. Ma Seroux fu accolto da un altro personaggio la cui storia si intreccia a quella della riscoperta dell'arte medievale, l'abate Ciaccheri,⁷⁹ che in quegli anni stava raccogliendo una collezione di tavole dell'antica scuola senese, primo nucleo della futura Pinacoteca della città.⁸⁰ Egli dovette invece conoscere il Della Valle l'anno seguente a Roma, attraverso il comune amico Stefano Borgia. Nella lettera 24 delle sue *Lettere Sanesi*, datata ottobre 1781 e indirizzata «al chiarissimo Signor Cavaliere d'Agincourt»,⁸¹ che all'epoca risiedeva a Napoli, Della Valle ricorda i giorni passati insieme a visitare gli affreschi medievali delle chiese romane

«In que' due giorni, che per alcune chiese fui con esso voi osservando le antiche pitture dentro e fuor Roma, divenni del loro vario stile più pratico che non aveva fatto in più giorni studiandole da me solo».⁸²

Nel 1782, Seroux fornirà inoltre al Della Valle il rame tratto dalla *Strage degli Innocenti* di Matteo da Siena, già inciso per l'*Histoire de l'Art* da un disegno fatto eseguire durante il suo soggiorno nella città e, in cambio, ricevette due copie delle *Lettere Sanesi*, una delle quali destinata al cardinale de Bernis.⁸³

Dopo il soggiorno umbro-toscano, Seroux si diresse infine verso Roma, sostando per qualche tempo a Bolsena per riordinare le idee sul materiale raccolto. Come ricorda De Rossi,

«Il viaggio in Italia lo confermò nel proposito ch'erasi egli fatto, di comporre una Storia delle Arti ed illustrarla con monumenti che presentassero quanto più importante fu operato nelle epoche più oscure e neglette, cioè dal quarto al decimoquinto secolo».⁸⁴

Seroux giunse a Roma il 29 novembre 1779.⁸⁵ Il suo viaggio era durato poco più di un anno: la lettera di raccomandazione fornitagli da d'Angiviller per Vien reca infatti la data 16 ottobre 1778.⁸⁶ Nella città, egli alloggiò nella casa un tempo appartenuta a Salvator Rosa, in via Gregoriana, e, dopo più di un anno⁸⁷ partì per l'ultima tappa del suo viaggio diretto verso la Campania, la zona più a sud della penisola personalmente visitata:

«Recavasi a Napoli nel 1781, e visitava Ercolano, Pompea e due volte il cratere del Vesuvio. Vide Pesto e Salerno, osservò attentamente i manoscritti della doviziosa biblioteca di Monte Cassino, e tornò a Roma soltanto in sul finire dell'anno».⁸⁸

De la Salle non nomina i coniugi Hamilton, la cui intimità con lo storico dell'arte, testimoniata dalle lettere citate precedentemente, non era sinora nota, ma è certo che lo storico dell'arte compì le escursioni sul Vesuvio insieme all'esperto vulcanologo Sir William. Ospite dell'ambasciatore inglese, dunque, Seroux si dedicò alle sospirate visite alle antichità, recandosi ad Ercolano e Pompei. Ma visitò con attenzione anche le catacombe di Napoli e gran parte dei suoi monu-

menti medievali, com'è testimoniato dal copioso numero di disegni fatti eseguire durante questo soggiorno, molti dei quali sono stati in seguito esclusi dalle tavole dell'*Histoire de l'Art*.⁸⁹

Dopo un sopralluogo alla biblioteca di Montecassino, dove eseguì personalmente alcuni lucidi dai manoscritti,⁹⁰ Seroux tornò a Roma,⁹¹ da dove eseguì alcune brevi escursioni nel Lazio, come quella a Tarquinia per visitare le tombe etrusche, o i due sopralluoghi, nel 1782 e nel 1783, al Sacro Speco di Subiaco,⁹² dove ricorda che

«Ebbi in ogni viaggio per parte dei religiosi di questo monastero le prove di amicizia, che tutti i membri di quest'ordine distinto per tante dottissime ed utili opere, accordano a coloro che coltivano le scienze e le arti. Mi furono somministrate tutte le notizie ch'io poteva desiderare. Avrò motivo di lodarmi di cosiffatta giocondità allorché parlerò delle mie indagini dei monasteri di Montecassino e delle Cava nel Regno di Napoli, come deggio fare eziandio per quello di S. Paolo fuori le Mura di Roma».⁹³

NOTE

¹ F. HASKELL, *Gibbon and the History of Art*, in "Dedalus", 105, 3 (1976), (ed. cons. *Gibbon e la Storia dell'Arte*, in *Le Metomorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Torino 1989, pp. 29-51). Seroux era inoltre convinto che la sua opera sarebbe stata accolta con particolare attenzione proprio in Inghilterra, come scrive a Dufourny nel novembre 1810: «...Il a plus de vingt ans qu'on m'avait donné lieu de croire que 300 à 400 Exemplaires de mon ouvrage seraient placés en Angleterre...», GRI, 860191, vol. III, fol. 70, lettera di Seroux d'Agincourt a Dufourny, Roma 24 novembre 1810.

² Su Byres: B. FORD, *James Byres, Principal antiquarian for the english visitors to Rome*, in "Apollo", 99 (1974), pp. 446-461.

³ [L. Dufourny] *Prospectus. Histoire de l'Art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle, jusqu'à son renouvellement au XVI^e, pour servir de suite à l'Histoire de l'Art chez les Anciens. Par M. Seroux d'Agincourt*. Paris 1810, p. 3, n. 1.

⁴ Richard Chandler è a Roma nel 1787, J. INGAMILLS, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701-1800, compiled from the Brinsley Ford Archive*, New-Haven-London, p. 195.

⁵ Thomas Pitt, Lord of Camelford, compie molteplici viaggi in Italia a partire dagli anni sessanta del XVIII secolo. Visita Roma tre volte, nel 1778, nel 1787 e nel 1791-92; J. INGAMILLS, *A Dictionary of British...*, cit., pp. 774-775. Seroux lo ricorda nel commento alla tavola VIII della sezione dedicata all'Architettura, in quanto Camelford gli aveva fornito i disegni della "chiesa di S. Martino vicino a Bonn": «Io ne deggio il disegno a Lord Camelford, il quale congiungeva ad eccellenti qualità di cuore e di spirito, molto gusto, e molte cognizioni in architettura», *Storia dell'Arte*, vol. 5, p. 13.

⁶ Henry Swinburne visita Roma nel 1780; J. INGAMILLS, *A Dictionary of British...*, cit., p. 916.

⁷ Nel 1810, quando Dufourny chiede a Seroux il nome di qualche erudito a cui inviare l'avviso della pubblicazione dell'*Histoire de l'Art*, Seroux risponde: «Quanto agli amateurs, la maggior parte di quelli che avete nominato nel *Prospectus*, Chandler, Camelford, Walpole, io li credo tutti e tre deceduti; M. Würtz potrà vedere da parte mia Lord Warrich, suo fratello Mr. Greenville, Temple e, da parte di Mr. Dodwell, dotto viaggiatore inglese oggi a Roma, Lord Bronlow». GRI, 860191, vol. III, fol. 70r, lettera di Seroux d'Agincourt a Léon Dufourny, 24 novembre 1810.

⁸ J.B.L.G. SEROUX D'AGINCOURT, *Recueil de fragmens...*, cit., p. 8, n. 3: «J'ai vu, en Angleterre, dans le cabinet de M. Townley, plusieurs morceaux importants par le choix et la conservation; ils sont, je crois, passés dans le *Museum Britannicum*. Je ne sais s'ils ont été gravés ou décrits». Su Charles Townley, B.F. COOK, *The Townley Marbles*, London 1985; M. JONES, a c. di, *Fake? The Art od Deception*, London 1990, p. 132.

⁹ Venezia, Biblioteca Nazionale marciana, cod. marc. It. X, 326 (=6668), lettera di Seroux d'Agincourt a Jacopo Morelli, Roma 22 marzo 1800.

¹⁰ F. HASKELL, *Le immagini della storia...*, cit., p. 170.

¹¹ *Histoire de l'Art*, vol. II, p. 69, 80, (*Storia dell'Arte*, vol. II, p. 234, n. 1): «Non con minore entusiasmo parlano gl'Inglese dell'antiche chiese gotiche; sono sì affrettati di eternare molti bei monumenti di tal genere con intagli uniti a molte opere istoriche. Orazio Walpole, conte di Oford, uomo per tanti titoli illustre, e la cui amabile e ridente filosofia sparge tanto interesse sopra di lui e sopra le sue scritture, compiacquesi di riunire in una delle sue ville varie specie d'ornamenti che l'architettura chiamata gotica profuse nei vecchi castelli e nelle chiese d'Inghilterra. Ebbe la compiacenza di additarmente tutte le particolarità, quando, nel 1777, mi accolse in questa casa chiamata *Strawberry Hill*, posta a non molta distanza da Londra, in riva al Tamigi, in uno dei più ridenti siti d'Inghilterra. Gli dobbiamo un'utilissima storia sulle arti in Inghilterra, composta con non meno sana che ingegnosa critica, ed arricchita di curiose annotazioni e di bei ritratti degli artisti, il tutto sotto il titolo di *Anedoctes of Painting in England*».

¹² H. WALPOLE, *The Yale edition of Horace Walpole's Correspondence*, a cura di W.S. Lewis, vol. 39, London-New Haven 1974, pp. 291-292, lettera a Henry Seymour Conway: «Strawberry Hill, July 10, 1777. Don't be alarmed at this thousandth letter in a week. This is more to Lady

Hamilton than to you. Pray tell her I have seen *Monsieur la Bataille d'Agincourt*. He brought me her letter yesterday: and I kept him to sup, *sleep* in the modern phrase, and breakfast here this morning; and flatter myself he was, and she will be, content with the regard I paid to her letter...». Secondo Wilmart Sheldon Lewis il riferimento alla *Bataille d'Agincourt* potrebbe essere in riferimento alla passata esperienza militare di Seroux.

¹³ H. WALPOLE, *The Yale edition...*, cit., vol. 42, London-New Haven 1980, p. 102, lettera di Seroux d'Agincourt a Horace Walpole, Roma 29 giugno 1784.

¹⁴ F. HASKELL, *Gibbon e la storia...*, cit., p. 36: «In qualche punto sulla strada per Roma, Seroux d'Agincourt, il ricco, ben introdotto, erudito dilettante, aveva trovato l'ispirazione per il compito arduo, opprimente e penoso che doveva tenerlo occupato fin quasi alla fine della sua vita. Non ci rivela mai quali siano state le rovine tra le quali sedette pensoso, ma certamente, al suo arrivo a Bologna (e forse prima), aveva già deciso di scrivere la sua *Histoire de l'art par les monuments...*». Anche Anthony Vidler crede che Seroux abbia maturato il suo progetto «da qualche parte tra Bologna e Roma», A. VIDLER, *The writing on the wall. Architectural theory in the late enlightenment*, Princeton 1987, p. 175.

¹⁵ H. WALPOLE, *The Yale edition...*, cit., vol. 42, London-New-Haven 1980, p. 63, n. 3.

¹⁶ *Ibid.*, p. 103, lettera di Seroux d'Agincourt a Horace Walpole, Roma 29 giugno 1784.

¹⁷ Le incisioni furono raccolte in un volume del 1786, dal titolo *Antiquities of Great-Britain, Illustrated in Views of Monasteries, Castles, Churches, now Existing*, London 1786.

¹⁸ H. WALPOLE, *The Yale edition...*, cit., vol. 42, London-New-Haven 1980, p. 64, lettera di Seroux d'Agincourt a Horace Walpole, Roma, 20 luglio 1783.

¹⁹ A proposito dei disegni tratti dalla basilica di Aquisgrana, fatta disegnare una seconda volta attraverso Lord Camelford, si legge: «che ebbe la gentilezza di riparar così la perdita di quelli, che io stesso ne aveva presi sul luogo», *Storia dell'Arte*, V, p. 63.

²⁰ «Io ne ho osservate delle simili in Italia, a Gubbio, ed a Perugia, ed in Olanda nel villaggio di Brook vicino ad Amsterdam; vi si facevano passare i giovani sposi della famiglia il primo giorno della loro unione, avvertendogli, che questa porta non si riaprirebbe per loro, che in occasione che essi uscirebbero di quella casa, e del mondo», *Storia dell'Arte*, V, p. 254.

²¹ *Storia dell'Arte*, VI, p. 435-436, nn. 8-9.

²² A. E. GIGAULT DE LA SALLE, *Notice sur la vie...* I, p. 5.

²³ «Il Buffon, quel sublime ingegno, che con occhio di aquila distinse le grandi epoche della natura, avendomi concesso pochi di prima ch'io partissi alla volta dell'Italia d'intrattenerlo intorno alle indagini che mi proponeva di fare in questo paese, mi disse che l'Arte eziandio contano pure le sue grandi epoche», *Storia dell'Arte*, I, p. 164.

²⁴ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. marc. It. X, 326 (=6668), Lettera di Seroux d'Agincourt a Jacopo Morelli, Roma 22 marzo 1800.

²⁵ *Storia dell'Arte*, I, p. 14.

²⁶ *Ibid.*, pp. 13-14, n. 1.

²⁷ Per l'analisi di alcuni disegni da monumenti modenesi e bolognesi, 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 c. di A.C. Quintavalle, Milano 2000, pp. 420-430.

²⁸ Sul Tiraboschi, *Girolamo Tiraboschi, Miscellanea di Studi*, a cura di A.R. Venturi Barbolini, Modena 1997, con bibliografia precedente. Sulla sua attività di bibliotecario dell'Estense: A. R. VENTURI BARBOLINI, *Girolamo Tiraboschi Bibliotecario e Prefetto alla "Ducal Libreria" nella Modena del secondo Settecento*, *Ibid.*, pp. 221-236.

²⁹ Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Ms, *Lettere al Tiraboschi*, vol. IV, a, L. 84. Lettera di Seroux d'Agincourt a Tiraboschi, Bologna 22 febbraio 1779.

³⁰ G. A. ZANETTI, *Nuova Raccolta della Monete e Zecche d'Italia*, Bologna 1775-1789, 5 voll.; L. TONDO, *Guid'Antonio Zanetti e il Medagliere di Firenze*, in "Atti e Memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere la Colombaria", XLVIII, n.s. (1983), pp. 69-86.

³¹ Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Ms, *Lettere al Tiraboschi*, vol. IV, a, L. 84. Let-

tera di Seroux d'Agincourt a Girolamo Tiraboschi, Bologna, 13 marzo 1779.

³² Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Ms, *Lettere al Tiraboschi*, vol. IV, a, L. 84. Lettera di Seroux d'Agincourt a Girolamo Tiraboschi, Bologna, 27 marzo 1779.

³³ G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964 (ed. cons. Torino 1989, p. 95).

³⁴ L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Bassano 1795-1796, vol. I, pp. XII-XIII: «Questo bel tratto di paese ha già, mercé del Cav. Tiraboschi la storia delle sue lettere; ma desidera ancora quella delle sue arti. Io ne tesso, o se ciò par troppo, ne agevolò quel ramo in cui ella non ha rivali».

³⁵ G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi...*, cit., p. 96.

³⁶ G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, vol. IV, Modena 1774, pp. 400-401.

³⁷ *Ibid.*, p. 406.

³⁸ Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Ms, *Lettere al Tiraboschi*, vol. IV, a, L. 84. Lettera di Seroux d'Agincourt a Girolamo Tiraboschi Roma 15 luglio 1786.

³⁹ Sulla posizione di Seroux all'interno del dibattito sul gotico, P. FRANKL, *The Gothic. Literary sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton 1960, pp. 512-514; A. VIDLER, *The Writings on the walls...*, cit., pp. 175-188.

⁴⁰ Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Ms, *Lettere al Tiraboschi*, vol. IV, a, L. 84. Lettera di Seroux d'Agincourt a Girolamo Tiraboschi. Roma 25 dicembre 1786. Anche Chiara Gauna, analizzando la stessa lettera, pone l'accento sull'avvenuta diversificazione dei metodi di indagine da parte dello storico della letteratura e lo storico delle arti figurative, C. GAUNA, *La Storia pittorica di Luigi Lanzi. Arti, storia e musei nel Settecento*, Firenze 2003, pp. 112-116.

⁴¹ Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Autografoteca Campori, lettera di Seroux d'Agincourt a William Hamilton, Bologna, 15 febbraio 1779.

⁴² «Il legato era allora il cardinale Ignazio Boncompagni, la di cui morte immatura ha dovuto far provare alla città di Roma un dispiacere profondo, e che per i segni di bontà e di amicizia che egli mi ha dimostrato fino al termine della sua vita, ha così ben meritato i miei rincrescimenti. Io mi compiaccio nel dirlo, e lo faccio col sentimento della più intima convinzione; quanto è raro l'unire ad una nascita tanto distinta come la sua, tante cognizioni in ogni genere, un sì gran numero di qualità amabili, e di intenzioni eccellenti, soprattutto in cariche così eminenti, come quelle che egli ha onorate», *Storia dell'Arte*, IV, p. 413.

⁴³ Su Ignazio Boncompagni Ludovisi, U. COLDAGELLI, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 11, Roma 1969, pp. 712-719.

⁴⁴ Citato in O. BONFAIT, *Les tableaux et les pincesaux. La Naissance de l'école bolonaise (1680-1780)*, Roma 2002, p. 232-233, n. 157.

⁴⁵ *Storia dell'Arte*, VI, p. 233.

⁴⁶ L. LANZI, *Storia pittorica...*, cit., vol. I, p. 6, 10, 12, 224. Previtali riporta alcuni brani manoscritti del Lanzi, conservati presso la Biblioteca degli Uffizi, in cui è nuovamente citata la collezione: «In Palazzo Malvezzi vi è una copiosa raccolta di antichi quasi tutti Bolognesi se credesi a nomi comunemente dati per congettura; ne' quali però sicuramente vi è qualche sbaglio: recandosi alcuni giudizi a cert'età che a giudizio d'ogni intendente non li convengono, tanto sono o migliori o peggiori. Quindi di alcuni non presi nome né memoria», G. PREVITALI *La fortuna dei primitivi...*, cit., p. 229, n. 4.

⁴⁷ O. BONFAIT, *Les tableaux...*, cit., p. 236; Id., *Le collectionneur dans la cité: Alessandro Machiavelli et le collectionnisme à Bologne au XVIII^e siècle*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*. Atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti (Roma, 19-21 settembre 1996), a c. di O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro, B. Toscano, Roma 2001, pp. 106-107.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 234, n. 163.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 234.

⁵⁰ B. GHELFI, *Vicende collezionistiche di casa Hercolani. La quadreria di Maria Malvezzi Hercolani nelle carte d'archivio della famiglia*, in *La Quadreria di Gioacchino Rossini. Il ritorno della Collezione Hercolani a Bologna*, cat. mostra Bologna 2002-2003, a c. di D. Benati, M. Medi-

ca, Milano 2002, p. 15-24; D. BENATI, M. MEDICA, *Da Bologna a Pesaro (Ragioni di una mostra)*, in *La Quadreria di Gioacchino Rossini...*, cit., p. 11-14.

⁵¹ *Histoire de l'Art*, vol. II, p. 94, pl. XCVII.

⁵² BAV, Vat. lat. 9843, fol. 11r; *Histoire de l'Art*, vol. III, p. 118, pl. XCVII, n. 10. Il dipinto, conservato nella Pinacoteca Civica di Pesaro, è oggi attribuito al cretese Nicola Zafari, G. BERNARDI, *Cristo passo*, in *La Quadreria di Gioacchino Rossini...*, cit., p. 48.

⁵³ *Histoire de l'Art*, vol. VI, pl. CLVIII, n. 6. La tavola è dedicata alla *Suite chronologique des anciens maîtres des écoles Bolonnaise et Napolitaine. XIV^e-XVI^e siècles*.

⁵⁴ Sulla collezione, I. MIARELLI MARIANI, *La "curiosissima collezione di antiche pitture che vedesi in Palazzo Malvezzi"*, in corso di pubblicazione.

⁵⁵ G. PERINI, *La Biblioteca di Marcello Oretti*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", s. III, IX,2 (1979), p. 795.

⁵⁶ E. CALBI, *Marcello Oretti e il patrimonio artistico privato bolognese*, in "Documenti. Istituto per i beni artistici culturali naturali della regione Emilia-Romagna", 22, 1984, p. 14.

⁵⁷ BAV, Vat. lat. 9848, fol. 78r. M. Oretti, *Madonna con bambino*, matita su carta, mm. 249x178. Il dipinto è da identificare con la «madonna Greca delineata da Marcello Oretti» ricordata da Seroux nel *Catalogo delle cose incerte, calcate etc.*, conservato nel Vat. Lat. 9848, fol. 75v. Al fol. 77v appare un'altra nota di Seroux d'Agincourt: «Madonna Greca intera du M. ab. Oretti». Un altro disegno non finito del dipinto si trova in Vat. lat. 9848, fol. 78v. Su Marcello Oretti, *Pitture in diverse città. Marcello Oretti e le Marche nel Settecento*, Atti della giornata di Studio Urbino 2000, a c. di A. Iacobini, M. Massa, C. Prete, Firenze 2002; Sull'ambiente bolognese, in particolare, G. PERINI: *Oretti e gli altri: la storiografia artistica a Bologna nella seconda metà del Settecento*, pp. 21-32. L'icona fatta disegnare da Seroux è identificabile con la *Vergine Glycophilousa* di scuola cretese-veneziana del XVII secolo, attualmente conservata al Museo Nazionale di Ravenna. Sull'icona, L. MARTINI, L., *Vergine Glycophilousa*, in *Icone dalle collezioni del Museo Nazionale di Ravenna*, cat. mostra Ravenna 1979 a c. di G. Pavan, Santa Sofia di Romagna, 1979, p. 29.

⁵⁸ Sulla chiesa riminese, A. IACOBINI, *Il Sacello di San Gregorio a Rimini e i suoi mosaici. Documenti per un monumento perduto*, in *Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia. Studi in onore di Fernanda de' Maffei*, Roma 1996, pp. 345-367.

⁵⁹ La collezione è ricordata da G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi...*, cit., pp. 229-230.

⁶⁰ *Storia dell'Arte*, vol. V, tav. XXIII, n. 5, p. 58: «Le piante e gli spaccati della chiesa di S. Vitale, come anche le particolarità dell'ingegnoso artificio della sua cupola, sono stati levati e disegnati a mie spese dal Signor Ruffillo Righini architetto di Forlimpopoli fino dall'anno 1779»; Il giovane architetto (1757-circa 1833) eseguì anche i disegni della chiesa di Santo Stefano a Bologna, D. MONDINI, *Le prime tappe...*, cit., p. 423-424.

⁶¹ Venezia, Archivio di Stato. Inquisitori di Stato, Nota de' Forestieri 1773-1789, busta 760, anno 1779, cit. in P. ROSENBERG, U. VAN DE SANDT, *Pierre Peyron, 1774-1818*, Neully-sur-Seine, 1983, p. 106.

⁶² Sull'attività di bibliotecario di Morelli, M. ZORZI, *La libreria di S. Marco. Libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*, Milano 1987.

⁶³ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Archivio Morelliani 111 (=12617), lettera di Seroux d'Agincourt a Jacopo Morelli. Bologna, 20 giugno 1779. Due codici visionati a Padova, e conservati nella cattedrale, sono riprodotti nella tavola LXXXI del V volume dell'*Histoire de l'Art*, dov'è ricordato sia il suo soggiorno nella città, sia il Morelli: «debbo queste notizie alla compiacenza dell'abate Morelli dotto bibliotecario di san Marco a Venezia, il quale trovandosi in Padova, ha avuto la cura di estrarle per comunicarmele. Quanto alle pitture, delle quali questi due manoscritti sono adorni, le ho osservate io medesimo», *Storia dell'Arte*, VI, pp. 297-298.

⁶⁴ J.B.C. D'ANSSE DE VILLOISON, *Anecdota graeca e Regia Parisiensi et Veneta S. Marci Bibliothecis deprompta*, Venezia 1781, 2 voll.

⁶⁵ E. CALBI, *Un album di Gian Giacomo Machiavelli, disegnatore de D'Agincourt*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 33 (1987), pp. 31-48.

⁶⁶ J. MORELLI, *Notizie d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Pado-*

va, Cremona, Milano e Pavia, Bergamo, Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli custode della regia Biblioteca di S. Marco a Venezia, Bassano 1800.

⁶⁷ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. marc. It. X 326 (=6668), lettera di Seroux d'Agincourt a Jacopo Morelli, Roma 22 marzo 1800.

⁶⁸ *Histoire de l'Art*, II, p. 45.

⁶⁹ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. marc. It. X, 326 (=6668), lettera di Seroux d'Agincourt a Jacopo Morelli, Roma 12 luglio 1800.

⁷⁰ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. marc. It. X, 326 (=6668), lettera di Seroux d'Agincourt a Jacopo Morelli, Roma 9 maggio 1810.

⁷¹ Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Ms. Autografoteca Campori, lettera di Seroux d'Agincourt a William Hamilton, Firenze, 23 agosto 1779.

⁷² W. HAMILTON, *Campi Phlegræi. Observations on the Volcanos of the Two Sicily*, Napoli 1776. Sull'opera, C. KNIGHT, *Les Fureurs du Vésuve, ou l'autre passion de Sir William Hamilton*, Paris 1992; in particolare, sull'eruzione dell'8 agosto 1779, pp. 187-188. Inoltre *Vases and Volcanoes. Sir William Hamilton and his collection*, catalogo della mostra a cura di I. Jenkins e K. Sloan, London 1996.

⁷³ G. CAMPORI, *Lettere artistiche inedite*, Modena 1866, p. 230.

⁷⁴ P. BAROCCHI, G.G. BERTELA, *Lanzi, Pelli e la Galleria fiorentina*, in "Prospettiva", 62 (1991), p. 30.

⁷⁵ *Storia dell'Arte*, I, p. 17.

⁷⁶ S. RANGHIASCHI BRANCALEONI, *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.

⁷⁷ Lettera del Berlinghieri a Luigi Lanzi, citata in G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi...*, cit., p. 115. Su Ranghiasi, F. R. CHIOCCI, *Erudizione e restauro tra Sette e Ottocento: Sebastiano Ranghiasi da Gubbio*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 77, 2002, pp. 55-59.

⁷⁸ C. FEA, *Descrizione ragionata della sagrosanta patriarcale basilica e cappella papale di San Francesco d'Assisi*, Roma 1820. Nell'introduzione Fea definisce Ranghiasi «intendentissimo nella storia delle belle arti e più particolarmente nel medioevo», cit. in G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi...*, cit., p. 155, n. 2.

⁷⁹ BAV, Vat. lat. 9847, fol. 66 r, lettera del Della Valle a Seroux d'Agincourt, Siena, 4 giugno 1782: «L'abate Chiaccheri vi saluta e vi prega di mandargli una di queste carte, in cambio vi promette qualche altra carta». Cit. in H. LOYRETTE, *Seroux d'Agincourt et...*, cit., p. 55. Su Ciaccheri, M. DEI, *genesi e ricezione delle Lettere Sanesi di Guglielmo Della Valle*, in "Prospettiva", 105 (2002), pp. 52-53, con bibliografia precedente.

⁸⁰ C. BRANDI, *La regia Pinacoteca di Siena*, Roma 1933, pp. 5, 19, 84, 116, 295, 298.

⁸¹ G. DELLA VALLE, *Lettere sanesi di un socio dell'Accademia di Fossano sopra le Belle Arti*, I, Venezia 1782, lettera n. 24, p. 237..

⁸² *Ibid.*, p. 237. Sui rapporti tra Della Valle e Seroux d'Agincourt, M. DEI, *Genesi e ricezione...*, cit. pp. 51, 56, 60

⁸³ BAV, Vat. lat. 9847, fol. 67r., citato in H. LOYRETTE, *Seroux d'Agincourt et...*, cit., p. 55.

⁸⁴ G.G. DE ROSSI, *Notizie storiche...*, cit., p. 11.

⁸⁵ A. E. GIGAULT DE LA SALLE, *Notice sur la vie...*, cit., p. 6.

⁸⁶ *Correspondances des Directeurs*, XIII, p. 385, n. 6963.

⁸⁷ Nel gennaio 1781, Seroux è ancora a Roma, come si evince da una lettera di Vien a d'Angeviller, in *Correspondances des Directeurs*, XIV, p. 78.

⁸⁸ *Storia dell'Arte*, I, p. 18.

⁸⁹ I disegni napoletani di Seroux sono stati utilizzati come fonte iconografica per lo studio di vari complessi monumentali. Delle sculture trecentesche napoletane, Seroux ha fatto disegnare l'arca di Sancia Maiorca, già in Santa Croce di Palazzo, in Santa Chiara la statua di re Roberto, il ritratto di Carlo di Calabria dal suo sarcofago, il gruppo che sormonta il sepolcro di Drugo Merloto e,

nella chiesa del Carmine Maggiore, la cosiddetta "Madre di Corradino", ora nel Museo di San Martino, E. ROMANO, *Saggio di iconografia dei reali angioini di Napoli*, Napoli 1920, pp. 57-56; H. KELLER, *Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 3, 1939, pp. 227-354, in partic., 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 (con bibliografia precedente).

⁹⁰ *Storia dell'Arte*, VI, pp. 216-217. In una lettera a Dufourny, Seroux ricorda il viaggio a Napoli eseguito nel 1781, riguardo alle opere di Colantonio. GRI, 860191, vol. III, fol. 137r, lettera di D'Agincourt a Dufourny, Roma 3 febbraio 1813.

⁹¹ Alla fine di dicembre 1781, Lagrenée, appena giunto a Roma, scrive a d'Angiviller: «Mi avete inoltre fatto l'onore di consegnarmi di persona una lettera per Monsieur d'Agincourt; ma, dato che egli si trovava a Napoli al momento del mio arrivo, e vi si trova ancora, attendo il suo ritorno per consegnargliela di persona.», *Correspondances des Directeurs*, XVI, p. 145.

⁹² *Storia dell'Arte*, II, p. 194.

⁹³ *Ibid.*, II, p. 194.

III. IL TRASFERIMENTO A ROMA (1781-1814)

Il secondo soggiorno romano non doveva durare più di qualche anno nelle intenzioni dello storico dell'arte che, nel 1783 annunciava a d'Angiviller la conclusione del suo viaggio.¹ Egli rimase invece in città sino alla fine dei suoi giorni e non solo a causa dei ben noti fatti politici che, in Francia, condussero alla condanna a morte di molti di coloro che avevano rivestito la carica di *fermier général*, tra cui il suo antico protettore Jean-Joseph de La Borde.²

Già qualche anno prima delle turbolenze rivoluzionarie, egli aveva scelto la città eterna come sede ideale per mettere ordine al vasto materiale raccolto. Ancora nel 1786, infatti, in una lettera al Tiraboschi, si dichiarava intento nel lavoro di ricerca, senza fare alcun accenno ad una prossima partenza.

Definita dal cardinale de Bernis il luogo in cui "per otto mesi l'anno si dà appuntamento tutta Europa",³ Roma rappresentava il luogo migliore per scrivere il proseguimento della *Geschichte der Kunst des Altertums* di Winckelmann. Scrive infatti Seroux, a proposito del viaggio romano di Carlomagno:

«E che non ispira questa sempre eloquente città? Chi è colui che alla vista de' suoi monumenti non sentasi l'anima profondamente commossa, o la fantasia vivamente infiammata? Io vidi ed udii, tra le ombre degli antichi loro predecessori, quei moderni padroni del mondo, Giuseppe II che avrebbe voluto riempirle del proprio nome, Gustavo III degno di miglior sorte; que' pensosi dotti, que' caldi poeti, Herder interrogare la divinità ne' magnifici suoi templi, Dolomieu spiegare le crisi della natura sul teatro stesso delle sue convulsioni, Goethe alimentare l'originale suo estro colle grandi memorie dell'antichità.

Recentemente fui pure testimonia delle commoventi meditazioni d'un ingegno aperto a tutte le grandi impressioni filosofiche e religiose, di Chateaubriand, in cerca di un alimento alla vivace sua immaginazione tra le ruine del palazzo de' Cesari, e tra la sacra polvere delle antiche basiliche».⁴

Herder, Gustavo III, Goethe, Dolomieu e Chateaubriand sono solo alcuni degli illustri visitatori con cui Seroux entrò in contatto. Ma, sebbene il suo soggiorno romano sia durato ben trentacinque anni, sono singolarmente rare le testimonianze documentarie della sua permanenza nella città, che si può a stento ricostruire dagli accenni autobiografici disseminati nelle pagine dell'*Histoire de l'Art* e dall'analisi del fondo di disegni e appunti lasciato alla Biblioteca Apostolica Vaticana. A questa mancanza di documenti supplisce in parte la straordinaria frequenza con cui eruditi e viaggiatori fanno riferimento in pubblicazioni scientifi-

che, giornali di viaggio e corrispondenza privata all' "interessante" lavoro che egli andava compiendo nella città.

La situazione di Seroux appare, infatti, alquanto singolare. Giunto in Italia, come tanti altri nobili e curiosi viaggiatori prima di lui, rimase definitivamente legato alla città di Roma, che elesse a sua seconda dimora. Ma, curiosamente, il suo nome non appare registrato in nessuna della più importanti istituzioni culturali e accademiche della città, che costituivano i luoghi più accreditati del sistema intellettuale. Egli, che aveva già rifiutato, a Parigi, che fosse diffusa l'incisione con il suo ritratto disegnato da Cochin, e che, più tardi, imporrà agli editori della sua *Histoire de l'Art* che nel *Prospectus* dell'opera non venisse aggiunta una sola parola di lode per il suo autore, sembra voler mantenere una posizione non "ufficiale" anche nel sistema culturale romano.

Non è dunque facile ricostruire la sua presenza più che trentennale nella città, che tuttavia, alla luce delle diverse testimonianze, appare tutt'altro che secondaria.

L'unica associazione in cui trovi iscritto il suo nome è, alla tarda data 1798, in piena Repubblica Romana, l'*Istituto Nazionale delle Scienze e delle Arti*, accanto a quelli, tra gli altri, di alcuni vecchi amici: Zoega, De Rossi, e Marini. Creato dalla commissione civile del Direttorio, l'Istituto prevedeva due classi, quella delle arti liberali e quella delle scienze matematiche e fisiche. Ma Seroux non prenderà mai parte alle riunioni dell'Istituto e alle sue funzioni pubbliche. In proposito, è conservata una lettera inviata all'amico Gaetano Marini il 4 aprile 1798, che, evidentemente, era stato promotore della candidatura di Seroux:

«Amico Carissimo, sentendo dalla voce pubblica e dalla proclama stampata, che mi trovavo ascritto dal Generale francese nel numero de' Letterati componenti l'Istituto Nazionale Romano per la classe di filosofia, belle lettere ed Arti liberali, ho ben capito che un onore tale mi veniva promosso dalla di lei amicizia e da rapporti troppo favorevoli del console Visconti e del ministro Corona, d'una parte credendomi ben lontano dalla capacità e troppo sprovveduto delle cognizioni necessarie per sedermi meritevolmente accanto di personaggi miei maestri, tutti noti, quanto lo sono Loro a tutto il mondo per erudizione e le qualità letterarie le più cospicue, e d'un'altra parte trovandomi aggravato più che mai, da gli incomodi dispiacevoli ed assai dolorosi, di cui ella stessa, è stata testimonia più volte; incomodi tali che non mi permettono, ne seduta, ne funzione pubblica, mi sono ieri, presso del Generale francese, del Console Visconti e del ministro Corona, scusato di accettare l'onore e il favore, dalla loro benevolenza, destinato a me, e non potendo portare me da Lei, le ne do avviso, pregando la di unirsi a me per manifestare, colla sua solita gentilezza, a' suoi degni associati tutta la mia gratitudine e lo rammarrico il più vivo, di cui resterò eternamente pieno e penetrato, e prego lei di esserne parimente e particolarmente persuasa quanto della mia antica e sincerissima amicizia.

addio. d'Agincourt, di casa a di 4 di aprile 1798».⁵

Come dirò in seguito, Seroux era stato annoverato in Francia nella lista degli *émigrés*, e non aveva mai nascosto il suo attaccamento per l'*Ancien régime*. Nella biografia conservata a Besançon, l'autore riporta le parole dello stesso Seroux,

ormai prossimo alla morte, alla notizia del ristabilimento della monarchia in Francia:

«Le titre d'étranger n'empêcha point le respect et les égards que les Romains ne cessèrent de lui témoigner; les papes lui donnerent dans plusieurs occasions des marques de deférence; et pendant les orages politiques de la révolutions (...), tous les parties, tous les chefs, tous les gouvernemens respectèrent la vieillesse et la tranquillité de M. d'Agincourt. Affligé des malheurs et de la longue oppression de sa patrie, toujours fidele à son Roi, il n'apprit pas sans un vive emotion, le retour de Louis XVIII; et cette grande nouvelle répendit sur ses derniers momens une satisfaction qu'il exprimait avec toute la vivacité de sa jeunesse.

«Si ma sensibilité est encore toute entière pour en jouir, ecrivait-il peu de jours avant sa mort, mon âge, toujours croissant, et mes forces, toujours diminuant, me mettent fort au dessus de ce qu'il faudrait pour m'en entretenir; je ne peux, sans me faire lire et relire le récit de ce qui s'est passé le 31 mars dernier, et le zèle et la conduite de nos bons compatriotes, au moment précis de la rentrée des Bourbons. Je pourrai vous dire quelque jours ce qu'a été pour moi et pour les miens, cette dinastie glorieuse des nos Avis».⁶

Tuttavia la rinuncia ad apparire tra i membri dell'Istituto Nazionale non è da ascrivere unicamente a motivi politici,⁷ quanto invece ad una naturale ritrosia che lo aveva sino a quel momento tenuto al di fuori da incarichi in qualche modo pubblici. All'Istituto Nazionale, infatti, erano stati invitati a partecipare tutti coloro che erano ritenuti dai commissari francesi le emergenze della cultura romana e lo stesso Gaetano Marini, ben inserito nelle istituzioni papali, non disdegnò di partecipare alle riunioni e, evidentemente, di segnalare i suoi amici.⁸ Dalla lettera emerge inoltre che Seroux, che era già in contatto con il Visconti, fosse in buoni rapporti anche con Camillo Corona, ministro degli Affari esteri e della Marina, e degli Interni durante la Repubblica.⁹

Solo in tarda età, tra la fine del 1804 e il gennaio del 1805, egli accettò la nomina a membro del prestigioso Istituto di Göttingen per la classe di Filologia classica, Archeologia e Studio dell'Antichità,¹⁰ che aveva già contato tra i suoi soci i suoi antichi amici Borgia¹¹ e Azara.¹² Ma, ancora una volta, lo storico dell'arte accettò a malincuore la candidatura, come scrisse nel 1810 a Léon Dufourny, chiedendogli di far recapitare una copia dei fascicoli della sua *Histoire de l'Art* a «M. Heyne Secrétaire de l'Institut de Goettingue pour le présenter da ma part à la Bibliothèque de cet établissement, société littéraire dans la quelle à mon inçu et malgré mon refus on m'a fait inscrire en Janvier 1805».¹³

In un necrologio postumo di Seroux scritto da Clemente Cardinali e pubblicato solo nel 1839, si legge inoltre che egli era stato annoverato tra i membri della Società letteraria Volsca Veliretana, «mercé l'amicizia che lo legava a Stefano Borgia Cardinale di S.R. Chiesa, e concittadino nostro».¹⁴

Gaetano Marini e Stefano Borgia erano stati, infatti, tra i primi amici di Seroux al suo arrivo a Roma.

Immediatamente ben inserito nella colonia dei francesi residenti in città, Seroux fu accolto con ogni attenzione da Vien, al quale d'Angivillers lo aveva

particolarmente raccomandato¹⁵ e frequentava quotidianamente Palazzo Mancini, dove trascorreva la maggior parte delle sue serate.¹⁶ Ma l'amicizia maggiormente ricordata dai biografi è quella con il potente ambasciatore di Francia, il cardinale de Bernis, con il quale Seroux era già in contatto nel dicembre del 1779¹⁷ e che ricorderà più volte con parole di affetto nelle pagine dell'*Histoire de l'Art*.¹⁸ Protetto dalla marchesa de Pompadour, il cardinale era giunto a Roma per il conclave del 1769 e, nominato ambasciatore, ricoprì tale carica sino al 1791,¹⁹ distinguendosi per i sontuosi festini culinari nella sua dimora in palazzo De Carolis, l'*Auberge de France*, crocevia dei nobili viaggiatori provenienti da tutta Europa.²⁰ Attraverso de Bernis, Seroux era entrato in contatto, già nel 1780, con gli eruditi e antiquari che animavano la vita culturale romana sotto il pontificato di papa Braschi, primo tra tutti l'ambasciatore di Spagna a Roma, José Nicolas de Azara, che, nella sua residenza di Palazzo di Spagna riceveva artisti e letterati ogni mercoledì e venerdì. Tra questi, spiccava il nome di Mengs, ma, più tardi, anche quelli di Volpato, Pichler, Hewetson, la Kauffmann, David, Carlo Fea e Milizia.²¹

Azara è ricordato dai biografi di Seroux tra gli amici più intimi del primo decennio trascorso a Roma ed è lo stesso storico dell'arte a ricordare il loro comune e vano tentativo di acquistare nel 1780 il territorio in cui era stato scoperto in quell'anno il sepolcro degli Scipioni, per evitare la dispersione degli arredi sepolcrali. «Mettant grand prix à leur conservation», Azara e Seroux avevano proposto di lasciare tutto sul luogo, costruendovi intorno un «portique formé par des colonnes dont le style répondrait à celui du tems où l'édifice avait été fondé», progetto rifiutato da Pio VI, che fece trasportare il sarcofago di Scipione Barbato nei Musei Vaticani, con profondo disappunto dello storico dell'arte.²² L'amicizia tra due è inoltre confermata dal testamento dell'ambasciatore, redatto nel 1796, al momento di lasciare Roma, in cui sono menzionate le persone a lui più care. Allo storico dell'arte, ormai in ristrettezze economiche per la perdita delle sue rendite francesi, lascerà un contributo finanziario per continuare il suo progetto.²³

Particolarmente intensi furono i già menzionati rapporti di Seroux con Stefano Borgia, una delle personalità più brillanti di fine secolo, collezionista "enciclopedico", ideatore e proprietario del famoso *Museo Bоргiano* di Velletri visitato anche da Goethe.²⁴

Alla tavola del Borgia, segretario dal 1770 al 1789 della Congregazione di Propaganda Fide, Seroux conobbe eruditi e scienziati internazionali, come Zoega e Münter. Quest'ultimo ricorda nel suo diario, tra le tante riunioni, un pranzo nel marzo 1785 in compagnia di Seroux e Lanzi, in cui il futuro cardinale si era divertito, com'era suo costume, a mettere lo scienziato danese contro il Lanzi.²⁵ Tramite Borgia, Seroux aveva infatti nuovamente incontrato l'abate marchigiano, conosciuto a Firenze nel 1779. I rapporti tra i due studiosi, entrambi più o meno contemporaneamente impegnati nella stesura di un'opera storico-artistica di vasto respiro che, opponendosi alla tradizionale trattazione per biografie di artisti, potesse imporsi come novità nel panorama editoriale, benché frequenti e cordiali, non dovettero essere del tutto sereni. La *Storia pittorica* dell'ex gesuita era poi comparsa a stampa molto prima dell'*Histoire de l'Art*, riscuotendo un immediato

consenso.²⁶ Seroux vi fa riferimento nel suo libro, mostrandosi però in disaccordo con la trattazione per scuole pittoriche che si distaccava nettamente dalla sua idea winckelmaniana di storia dell'arte:

«Una storia dell'Arte stabilita sopra produzioni che lo storico pone sotto i nostri occhi, non ha bisogno di essere ordinata *per scuole*, vale a dire di esser divisa in altrettante sezioni, quanti sono i paesi, o le città, nelle quali l'Arte ha fiorito; si deve anzi evitare quest'ordine. Basta portare i proprj sguardi sopra i monumenti più propri a dimostrare lo stato dell'Arte in tutti i generi, nelle epoche successive, delle quali vi si occupa, fissandogli a preferenza sopra i paesi, nei quali essi sono stati prodotti, o che ne hanno veduti eseguire il numero maggiore. Ecco perché, volendo dar prove dell'andamento progressivo della pittura dal suo rinascimento fino al suo intiero ristabilimento, io ho rammentati i lavori delle scuole di Firenze e di Siena più spesso di quelli di molte altre città.

Ma per non lasciar intieramente ignorare in qual modo e per quali strade le principali di queste città, o di queste scuole, sono arrivate al medesimo scopo, io ho presentate alcune delle loro produzioni sopra differenti tavole, senza designare nulladimeno ciascuna gradazione di perfezionamento».²⁷

In nota, Seroux si sente comunque in dovere di rimandare i lettori interessati a ricercare «ciò che appartiene esclusivamente a ciascuna scuola» all'opera «più utile (...) quella che un dotto di primo ordine il sig. Abate Luigi Lanzi autore del *Saggio sulla lingua etrusca, ed altre antiche d'Italia*, ha pubblicata sotto il titolo di *Storia pittorica d'Italia*. Bassano 1795-1796. [Le opere] vi sono apprezzate con altrettanto gusto, che imparzialità»²⁸.

Evidentemente Seroux, che aveva ben avvertito la novità del metodo storiografico lanziano, non doveva aver gradito il fatto che la *Storia pittorica* fosse uscita a stampa molto tempo prima del suo testo.

Nel 1811, un anno dopo la morte del Lanzi, al momento della pubblicazione del sesto fascicolo dell'*Histoire de l'Art*, Seroux nomina nuovamente la concorrente *Storia pittorica* al suo collaboratore Léon Dufourny. Questi, nel rivedere il manoscritto, aveva inserito, nel commento alla tavola XVIII della sezione dedicata alla pittura, delle precisazioni su Jacopo Torriti desunte dai volumi del Lanzi, mentre lo storico dell'arte francese aveva citato unicamente come fonti Vasari e Baldinucci. Seroux, che evidentemente non gradì quest'aggiunta bibliografica, scrive a Dufourny:

«Je ne sais en quoi consiste le changement de date relatif à Fra Giacomo da Turrita, d'après Lanzi.

Quelqu'il soit, je m'en remets à ce que sur des recherches chronologiques, vous aurez puisé dans son ouvrage.

Mais je n'en dirais peut être pas autant à l'égard des indications que d'après ces mêmes recherches chronologiques Lanzi établit sur la supériorité, ou infériorité entre Turrita et Tafi, indications qui sans doute vous ont engagé à supprimer ce que je disais de ces deux artistes comme l'un élève de l'autre, ainsi que sur leur style. Je suis soudé sur le sentiment de Vasari et de Baldinucci, écrivains infiniment croyables pour ce qui tient à l'art,

et par cette raison je pourrai bien vous entretenir un jour plus particulièrement du moderne historiographe qui donne lieu à la présente observation». ²⁹

Il “moderno storiografo” è citato nuovamente in una lettera del febbraio 1813, in cui Seroux si occupa delle tecniche pittoriche. A proposito della pittura ad olio, egli scrive:

«ce n'est que sur la peinture à l'huile que je me suis étendu avec un certain détail, dans des occasions relatives aux prétentions renouvelées depuis le milieu du dernier siècle par les Anglais, les Allemands, et plusieurs villes d'Italie.

Ce fut à Venise que je commençai à m'en occuper et j'y pris pour guide ce que Zanetti auteur du livre Della Pittura Veneziana le meilleur de cette espèce, a dit, p. 20; sur cette question déjà mûe de son tems; j'ai trouvé depuis que Lanzi, dont l'ouvrage, comme je crois vous l'avoir déjà dit, n'est venu à ma connaissance que depuis très peu d'années, à la fin de mes voyages et de mes écrits, fait de même, aux articles Ecoles Florentine, Napolitaine, et sur tout Vénitienne». ³⁰

Che Seroux fosse venuto a conoscenza dell'opera, e, soprattutto, delle ricerche del Lanzi, solo “alla fine dei suoi viaggi e dei suoi scritti” è cosa poco credibile. Infatti, anche se egli non è da annoverarsi tra quei “professori d'Italia” ai quali Lanzi aveva chiesto consiglio e aveva sottoposto il suo manoscritto, ³¹ egli era perfettamente aggiornato sul lavoro dell'ex gesuita, che lo cita e lo ringrazia già nella prima edizione del 1792 della *Storia pittorica*, all'inizio del primo libro, ovviamente a proposito della pittura dei “tempi barbari”. Fu infatti «il Sig. Cav. D'Agincourt, versatissimo in questo genere di antichità» a fornire all'abate notizie sulla chiesa romana di S. Urbano alla Caffarella, dell'abbazia delle Tre Fontane e del Sacro Speco di Subiaco. ³² Il silenzio di Seroux nei confronti della *Storia pittorica* in più punti del suo testo lascia dunque immaginare un velato dissapore tra i due studiosi, dovuto molto probabilmente all'affermazione di un primato in campo storico-artistico che, per motivi prima di tutto cronologici, era stato conferito al Lanzi.

Oltre al Borgia, Seroux appare in stretto contatto anche con gli animatori delle “Memorie per le Belle Arti”, Onofrio Boni e Giovanni Gherardo De Rossi, a cui si possono aggiungere i nomi dell'architetto Leonardo de Vegni, che sostituì il Boni nella stesura degli articoli dedicati all'architettura, e del principe Abbondio Rezzonico, senatore di Roma e patrocinatore del periodico. Don Abbondio, ultimo discendente della nota famiglia veneziana, era stato nominato senatore nel 1766 a soli 25 anni, per volere dello zio, il pontefice Clemente XIII. Quando egli, nel 1807, ormai lontano da Roma e dalla sua carica, redasse il suo testamento, lasciò in dono i suoi oggetti prediletti agli amici più cari ancora in vita, tra i quali compare anche Seroux d'Agincourt:

«Al mio carissimo amico D'Agincourt lascio tutti i miei Libri Inglesi esistenti in Roma, due Vasi da tener fiori ad uso di Ara della manifattura di Vedgrond [sic] che erano del Cardinal Boncompagni, ed una Chichera di Porcellana, dove è il ritratto della fu Baronessa di Diede, acciò abbia la memoria de' suoi più cordiali amici». ³³

Il lungo legame col Boncompagni Ludovisi, incontrato a Bologna attraverso William Hamilton nell'estate del 1779, è già stato ricordato. La baronessa Ludovica Callemberg, Moglie di Cristoforo von Diede, era una delle amiche più care del senatore e, da quanto si legge nel passo del testamento, anche dello storico dell'arte francese. ³⁴ La sua frequentazione del “circolo” che il Rezzonico riuniva al Campidoglio, la «più splendida residenza del mondo», ³⁵ è ricordata anche da Goethe che, nel febbraio 1788 aveva assistito ad un concerto di cembalo che la baronessa aveva tenuto per i suoi amici romani, tra i quali è probabile che si trovasse anche Seroux d'Agincourt. Quando la nobildonna morì, nel 1803, nella residenza di Bassano del Rezzonico, questi si incaricò, per conto del marito, di far eseguire al Canova il suo monumento sepolcrale. ³⁶

La presenza del nome di Seroux tra i pochi amici ricordati nel testamento di don Abbondio, dimostra dunque come lo storico dell'arte francese fosse ben inserito nell'illuminato circolo neoclassico riunito dal principe veneziano, descritto già nel diario di viaggio del Canova a Roma nel 1779-1780. ³⁷ Amico degli artisti e dei colti viaggiatori stranieri, più che della nobiltà romana, don Abbondio accoglieva regolarmente alla sua tavola, tra gli altri, Giovanni Volpato, Giuseppe Angelini, Gavin Hamilton, Giacomo Quarenghi, Felice Giani, Giovanni Gherardo De Rossi, Canova e Angelica Kauffmann. ³⁸ Seroux vi era stato sicuramente introdotto dal Boncompagni Ludovisi, la cui sorella, la burbera Ippolita, aveva sposato il senatore. ³⁹ Ma Seroux e Rezzonico condividevano anche l'amicizia con Jacopo Morelli, infatti, quando l'ex senatore morirà, nel 1810, Seroux lo ricorderà in una lettera inviata al custode della marciana: «Vous partages sûrement avec moi les regrets que nous cause la perte du prince Rezzonico dont nous partagions aussi depuis longtemps les bontés et l'amitié». ⁴⁰

È probabilmente dal Rezzonico che Seroux conobbe Giovanni Gherardo De Rossi, una delle personalità più brillanti della Roma a cavallo tra i due secoli, autore della prima biografia dello storico dell'arte, le *Notizie storiche del Cav. G.B. Lod. Giorgio Seroux d'Agincourt*. Qui lo scrittore, nel ricordare gli amici più intimi dello storico dell'arte francese, ricorda particolarmente l'architetto Onofrio Boni:

«l'amicizia loro nacque dal progetto che aveva fatto l'Agincourt di riunire all'ombra della protezione dell'ottimo Senatore Abbondio Rezzonico varii uomini di lettere, che scrivessero un Giornale sulle Belle Arti, e sulle opere che producevano gli Artisti moderni. Parea al cavaliere che non dovesse mancare opera simile alla città di Roma. Eravi l'abate Guattani che scriveva sulle Antichità, dando un tal quale proseguimento ai *Monumenti inediti* del Winckelmann; eravi l'abate Carletti poeta berniesco, che produceva scritti sopra quanto apparteneva alle Belle Arti, includendovi la poesia e la Musica. Questi signori non potevano conciliarsi fra loro, e l'indocilità degli estensori fece svanire il progetto in grande, che però venne poi ristrettamente eseguito. I soli due Boni e De Rossi assunsero questa fatica, si divisero fra loro gli argomenti, e sotto il titolo di *Memorie per le Belle Arti* cominciarono a prodursi l'opera. Questo lavoro fece che il cavaliere d'Agincourt si legasse sempre più col Boni elegante architetto, scrittore accuratissimo e profondo matematico, in cordiale familiarità, come da molto tempo egli era in questa unito anche meco». ⁴¹

De Rossi si dimostra in più casi una fonte estremamente attendibile per le notizie sul d'Agincourt, ed è dunque più che probabile che spetti al francese la paternità del progetto di un periodico storico-artistico, da cui nasceranno le "Memorie per le Belle Arti", una delle più importanti fonti per la vita artistica della Roma neoclassica.⁴² Ciò rende la sua figura molto più partecipe nella promozione culturale e artistica nella Roma di fine secolo di quanto non sia stato sinora messo in rilievo.

La veridicità del racconto del De Rossi, perlomeno per ciò che riguarda l'iniziale intenzione del gruppo di dar vita ad un'unica pubblicazione, poi accantonata per il sopraggiungere di dissapori, è confermata da alcuni passi delle diverse testate che scaturirono dal progetto. Nel giro di pochissimo anni, infatti, i personaggi citati nella biografia di Seroux diedero vita a ben tre diverse pubblicazioni periodiche: Il "Giornale delle Belle Arti e della Incisione antiquaria, Musica e Poesia", pubblicato dal Carletti e dal Ghelli con cadenza settimanale dal 1784 al 1788,⁴³ i "Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e Belle Arti di Roma", mensile di taglio più specificamente archeologico, diretto e scritto pressoché integralmente da Giuseppe Antonio Guattani dal 1784 al 1789⁴⁴ e, infine, le "Memorie per le Belle Arti",⁴⁵ che videro la luce per soli quattro anni, dal 1785 al 1788.⁴⁶ Di quest'ultime, Liliana Barroero ha giustamente sottolineato l'insistenza, nell'introduzione al primo numero, sulla concezione "filosofica" dell'arte, espressione non delle idee di un solo redattore, ma «di un orientamento condiviso da tutto quel cenacolo illuminato che si raccoglieva intorno ad Abbonio Rezzonico».⁴⁷

Il passo del De Rossi della biografia di Seroux d'Agincourt conferma il ruolo di protettore dell'impresa rivestito dal Rezzonico, che rimase rigorosamente anonimo, e quello di ispiratore, sinora sconosciuto, di Seroux d'Agincourt, che è, infatti, citato più volte negli articoli delle *Memorie*.⁴⁸

Oltre che ispiratore, il d'Agincourt fu probabilmente, insieme al Rezzonico, finanziatore del progetto. In quegli anni, infatti, egli aveva ancora a disposizione le rendite dei suoi capitali francesi e la sua partecipazione finanziaria in progetti culturali non doveva essere cosa inconsueta. Il Guattani, ad esempio ricorderà nella sua autobiografia di esser stato finanziato, negli anni Ottanta del secolo, proprio da Seroux:

«m'imbarcai nella continuazione de' monumenti inediti del Winckelmann. Ad incirca dopo i primi due tomi mi si dichiararono amorevolissimi due grandi archeologi, il cav D'Agincourt, ed il celebre Lanzi. Scorreva questi l'Italia per la sua immortale Opera della storia pittorica. Quando fu in Roma fu sempre meco insegnandomi quanto sapeva. Dall'altro n'ebbi lumi, libri e quattrini».⁴⁹

Dal punto di vista della committenza pubblica, l'unico episodio che vide coinvolto lo storico dell'arte francese fu l'innalzamento nel Pantheon del monumento alla memoria del "pittore nazionale" francese Nicolas Poussin, con il quale Seroux entrò nel vivo della contesa franco-italiana sulla reale appartenenza nazionale dell'artista (*fig. 6*).⁵⁰ Il progetto «véritablement patriotique»,⁵¹ secondo

le parole di d'Angiviller, fu ideato da Seroux nel novembre 1780⁵² con largo anticipo su Chateaubriand, che, nel 1823 farà erigere il monumento funebre al pittore sulla sua spoglia tomba, nella chiesa romana di S. Lorenzo in Lucina. Per eseguire il busto di Poussin, che doveva trovare posto, anche idealmente, accanto a quelli di Raffaello e Annibale Carracci, Seroux scelse il giovane marsigliese André Segla, allievo di Vassé e *pensionnaire* all'Accademia di Francia. Intimo amico del futuro storico dell'arte Emeric-David, anch'egli in soggiorno in Italia in quegli anni, Segla era considerato una promessa della scultura francese, ma, ottenuto da d'Angiviller il permesso di prolungare il suo soggiorno per eseguire il busto di Poussin, nel 1783 si ammalò mortalmente.⁵³

La statua era stata collocata nel Pantheon l'anno precedente e i particolari della sua esecuzione sono ricordati in una lettera che Seroux indirizzerà, trent'anni più tardi, ad uno dei suoi più assidui corrispondenti francesi degli ultimi anni, il pittore e storico dell'arte Antoine-Louise Castellan, che aveva scritto l'introduzione biografica al catalogo delle opere di Poussin curato da Charles-Paul Landon.⁵⁴ La lettera è, in parte, la copia di quella inviata a d'Angivillers il 28 febbraio 1781, in cui Seroux racconta come, sulla scorta di Bellori, Deseine e de Brosses, si era religiosamente recato sulla tomba di Poussin nella sua parrocchia romana, S. Lorenzo in Lucina, senza riuscire a rinvenirla:

«à mon arrivée à Rome, en 1781, m'étant empressé d'aller rendre hommage à la mémoire de notre illustre compatriote, je ne trouvai dans cette église, ni une pierre, ni une muraille sur la quelle on aperçût son nom; on ignore absolument l'endroit de l'église où le corps de Poussin a été déposé, et quand je voulus même reconnaître par les registres mortuaires, comment il était fait mention de sa sépulture, ce ne fut que par des recherches multipliées que j'y découvris son article; j'en envoie l'extrait authentique parce que l'Académie peut croire qu'il est à propos de le déposer dans ses archives (...). L'incurie des prêtres de cette paroisse, le peu d'importance de l'église, me décidèrent à ne pas y fixer le monument que je lui destinais, d'autant plus que la première fois que je fus au Panthéon, j'y reconnus une place plus digne de le recevoir; c'est l'édifice de l'architecture romaine le plus parfait et le mieux conservé qui soit à Rome; il paraît construit pour une durée sans fin, et c'est probablement sous ce point de vue que Raphaël et Annibale Carrache désirèrent d'y être placé; personne ne sera étonné de rencontrer le buste du Poussin à côté de ceux de ces grands artistes; je chargerai de l'exécution du buste M. Segla, l'un des élèves de la pension académique de France à Rome; ce jeune sculpteur promettait des talents dont une mort prématurée nous a privés. J'avais remarqué parmi les tableaux du palais Rospigliosi un portrait du Poussin que j'ai lieu de croire ressemblant, (...) en effet ce portrait nous offre ce que Bellori dit de ses traits: *il naso affilato, la fronte spaziosa, rendevano nobile il suo volto, con aspetto modesto*».⁵⁵

Il modello scelto per il busto è dunque la copia Pallavicini del famoso *Autoritratto a 56 anni*, eseguito nel 1650 per Chantelou ed oggi al Louvre,⁵⁶ anche se lo statico e idealizzato Poussin di Segla appare più giovane rispetto al ritratto e, per analogia con gli altri busti già collocati nel Pantheon, panneggiato all'antica. Rimosso nel 1825 per volere di Pio VII insieme agli altri busti commemorativi, è

oggi conservato nella Protomoteca Capitolina,⁵⁷ ma privo dell'iscrizione originaria, il cui testo⁵⁸ era stato a lungo discusso dallo storico dell'arte nelle riunioni serali all'Accademia di Francia, soprattutto con Vien. Questi ricorda nelle sue *Memoires* di aver fatto notare a Seroux, che voleva far scolpire le parole «Nicolas Poussin, le Raphaël de la France», riproponendo un pragono già in uso nel XVII secolo,⁵⁹ che il nome di Poussin non aveva bisogno di essere accostato a quello di nessun altro pittore, e che sarebbe stato più consono scrivere semplicemente «Nicolas Poussin, peintre français». ⁶⁰ Nella già citata lettera a Castellan, Seroux ricorda invece che la sua idea iniziale per il testo dell'iscrizione era “Pictori philosopho”, e di aver provato un estremo “sbigottimento e dolore” nel vederla impiegata per il quasi contemporaneo ritratto di Mengs, fatto eseguire all'irlandese Hewetson e collocato nel Pantheon a spese di Nicolas de Azara. Infatti, commenta Seroux, «ce peintre en était digne à beaucoup d'égards, mais il était assurément bien loin d'y avoir des titres aussi bien établis que ceux du nôtre». Continua inoltre:

«on a bien appelé le Poussin le *peintre des gens d'esprit* parce que de son temps le mot *philosophe*, par le quel de nos jours on veut dire autant et plus que par celui d'homme d'esprit, n'était pas en usage sous cette acception; lui donner ce titre, c'aurait été le mettre au dessous de son voisin; il fallut donc l'abandonner; entre plusieurs inscriptions présentées à l'Académie de peinture, je crus devoir m'en tenir à celle-ci *Pictori Gallo*. Ce peu de mots sans aucun détail de qualités morales du Poussin, ni de son savoir profond dans son art, trop connus pour être rappelés, me paraît satisfaire aux deux motifs qui me portèrent à l'érection du monument, pour venger l'oubli des deux nations que la naissance, le séjour et les travaux du Poussin ont honorées; et en même temps cette inscription très simple termine avec évidence et précision la question entre ces deux mêmes nations, dont l'une a la prétention et l'autre le droit de compter le Poussin parmi les maîtres de son école». ⁶¹

Il consiglio di Vien fu dunque accolto da Seroux, che dedicò al monumento del Pantheon l'ultima tavola della sua *Histoire de l'Art*, incisa da Gian Giacomo Machiavelli (fig. 7):

«questo busto è opera del signor Seglas giovine scultore francese, morto poco tempo dopo di averlo terminato. Si perdonerà indubitatamente allo storico della decadenza, e del ristabilimento dell'Arte di riprodur qui le sembianze del grande pittore, il quale poeta, e filosofo insieme, ha tanto potentemente contribuito al di lei perfezionamento, porgendo nelle sue numerose produzioni, i più perfetti modelli della composizione pittorica, parte fondamentale dell'Arte, nella quale può dirsi, ad onore della scuola francese, che egli ha sorpassati tutti i suoi predecessori». ⁶²

A conclusione del lungo cammino attraverso l'arte “imperfetta” del Medioevo, Seroux, mostrando la visione d'insieme della parete del Pantheon che riuniva i busti di Raffaello e di Annibale Carracci fatti eseguire al Naldini dal Maratti⁶³ e quello di Mengs, ricorda dunque ai suoi lettori la via da imitare, rendendo omaggio ai custodi eterni del “bello ideale”. ⁶⁴

Accanto a quest'impresa “pubblica”, egli non tralasciò di seguire e incoraggiare i giovani artisti stranieri, soprattutto francesi, in viaggio di studio a Roma. Nel 1780 si interessò al lavoro del giovane *pensionnaire* dell'Accademia di Francia Aubry, che incitò ad intraprendere un nuovo dipinto. ⁶⁵ Nello stesso anno lodò a d'Angiviller, insieme a Vien, il *S. Rocco* di David, eseguito per la cappella del Lazzaretto di Marsiglia. ⁶⁶ Qualche anno più tardi, nell'ottobre del 1784, il pittore, ormai affermato, tornerà a Roma per dipingere *Il Giuramento degli Orazi*, in compagnia, tra gli altri, del giovane vincitore del *Prix de Rome* Jean-Germain Drouais. Seroux, malgrado l'antica protezione al pittore, non sarà ammesso nel suo studio in via del Babuino, affittato dal pittore Placido Costanzi, a visionare il dipinto in corso d'opera, sul quale David aveva mantenuto la più assoluta riservatezza. Quando *Il Giuramento*, con gran clamore di pubblico, sarà esposto nello studio dell'artista, lo storico dell'arte si recherà a visitarlo in compagnia di Suffren e, forse offeso per l'esclusione, muoverà alcune critiche sulla correttezza filologica dello sfondo architettonico. L'episodio è ricordato dallo stesso David in una lettera al marchese de Bièvre dell'8 agosto 1785:

«Il faut que je vous informe. Monsieur le Marquis, du succès inattendu de mon tableau sachant la peine que le peuple Romain a d'accorder quelque mérite à un peintre français. Mais cette fois-ci, ils se sont rendus de bon coeur et il y a un concours de monde à mon tableau presque aussi nombreux qu'à la Comédie du Séducteur. (...). Je n'ai enfin qu'en seul homme qui voudrait me traverser, parce que je ne l'ai pas consulté, c'est M. d'Azincourt, et surtout parce que j'ai fait dans mon fond d'architecture des arcs appuyés sur des colonnes et qui, selon lui, n'ont été en usage que du temps du Bas-Empire. Mais, tout savant qu'il est, s'il l'était davantage, il saurait que dans le temps de mon tableau, c'était l'Etrurie qui donnait le ton à l'Italie et que les Romains s'en sont servis à l'exemple des Etrusques; qu'après, ils sont retombés dans une plus grande ignorance quant aux arts. Mais enfin, d'autres ont pris ma défense; car moi, outre que je ne le vois pas, c'est que je n'ai pas voulu qu'il vît même mon tableau avant que je n'aie exposé au public. De là, il s'est piqué, et c'est certainement cela qui a empêché que, jusqu'à présent, le cardinal de Bernis ne l'a pas vu. J'irai demain à Albano, et je ne sais ce qu'il me dira. Cependant, M. D'Azincourt l'est venu voir avec M. de Suffren; il paraît qu'il a fait de grandes acclamations de contentement». ⁶⁷

Chiedere consigli a Seroux d'Agincourt per le ricostruzioni antiquariali doveva essere ormai una prassi tra i pittori residenti a Roma. È noto, ad esempio, che egli fornì uno schizzo dell'elmo e del *pallium* del soldato al belga Pierre-Joseph François per la sua opera *Mario sulle rovine di Cartagine*, eseguita a Roma tra il 1791 e il 1792 e oggi a Bruxelles (fig. 8). ⁶⁸

Benché non ammesso nello studio di David, Seroux frequentò con assiduità il giovane Drouais, *pensionnaire* dal 1784, ⁶⁹ del cui famosissimo dipinto incompiuto *Caius Graccus*, farà eseguire un'incisione a Tommaso Piroli nel 1787 (fig. 9). Nel 1788, alla morte del pittore, Seroux darà in prestito all'amico Giovanni Gherardo De Rossi il rame del Piroli per illustrare la sua *Vita di Germano Giovanni Drouais pittore parigino*, apparsa nelle pagine delle “Memorie per le Belle

Arti” nello stesso anno.⁷⁰ Nel 1784, si preoccupò inoltre della salute del *pensionnaire* Taraval che raccomandò al conte di Bouville per un soggiorno di convalescenza a Napoli.⁷¹

Nello stesso anno egli conobbe, molto probabilmente attraverso de Bernis, Gustavo III di Svezia, giunto in incognito a Roma con il nome di “conte di Haga”, al quale mostrò le incisioni già eseguite per la sua *Histoire de l'Art* e con cui intrattenne dotte conversazioni sull'origine del *gotico*. Seroux ebbe inoltre occasione di presentare al re due giovani artisti francesi, l'architetto Desprez e il pittore Gagnereaux:

«Gustavo III in tempo della sua dimora in Roma, nel 1784, si degnò di volgere un'occhiata alla mia opera, intorno alla quale stava lavorando in quell'epoca, e volle entrare meco in alcuna particolarità rispetto a quanto dicono molti scrittori intorno alla supposta settentrionale origine dell'architettura *gotica* e al nome. Sapeva che l'arco diagonale non era più antico in Svezia che ne' paesi meridionali; e per procurarmi la prova di questo fatto, volle poco prima che seguisse l'orribile attentato che lo privò della vita, mandarmi un esemplare dell'opera intitolata *Suecia antiqua et hodierna* descritta nella precedente nota.

Questo illuminato principe aveva gusto per le Arti e specialmente per l'architettura.

Ebbi l'opportunità di fargli conoscere due artisti francesi, de' quali oggi deploriamo la perdita. Uno è Gagnereux, giovane pittore che fece per lui molti quadri per conto delle composizioni e del colorito pregevolissimi. L'altro era Desprez giovane architetto di straordinario ingegno, e che nello studio dell'architettura aggiungeva quello del paesaggio e delle marine, che disegnava ed intagliava con spirito e facilità grandissima. Mirando il re di Svezia a far fiorire le Arti ne' suoi stati aveva preso al suo servizio questo Desprez».⁷²

Per Desprez, che era stato uno dei collaboratori più originali delle tavole di architettura dell'*Histoire de l'Art*, l'incontro si dimostrò decisivo, in quanto fu chiamato a Stoccolma a ricoprire la carica di architetto e scenografo di corte.⁷³ Ma anche per Bénigne Gangeraux, che viveva a Roma da ben sette anni senza aver ancora ricevuto nessuna importante commissione. Al momento della prima visita del re svedese al suo studio, egli aveva appena terminato la sua prima opera importante, *l'Edipo che raccomanda la sua famiglia agli dei*. La tela, oggi al Nationalmuseum di Stoccolma, fu immediatamente acquistata dal re, che commissionò altri dipinti al pittore, tra cui il famosissimo *Pio VI accompagna Gustavo III di Svezia in visita al museo Pio-Clementino*, terminato nel 1785 ed esposto con grande successo nel salotto del cardinale de Bernis prima di essere inviato in Svezia (*fig. 10*).⁷⁴

Ma il maggiore incoraggiamento di Seroux ai giovani francesi, *pensionnaires* o meno, consisteva nella commissione di alcuni disegni per la sua grande opera sull'arte medievale, di cui parlerò nel capitolo successivo.

I primi anni romani furono anche gli anni emozionanti delle esplorazioni della Roma sotterranea, ricordate più volte nelle pagine e nelle tavole dell'*Histoi-*

re de l'Art (*fig. 11*). Seroux narra con emozione l'episodio dello smarrimento nei cunicoli di S. Agnese, che egli aveva fatto riaprire a proprie spese dopo un lungo periodo di chiusura:

«La mia intrapresa riuscì vana e mi espose a gravi pericoli. Le mie guide non conoscevano tutte le parti di questi sotterranei, rimasero con me smarriti per alcune ore. Conservando appena pochi avanzi d'una languida luce eravamo vicini a perderci, rinnovando così l'avventura d'un artista mio vecchio amico (il signor Robert) che somministrò al Signor Delille l'argomento d'un interessante episodio nel suo bel poema *l'Immaginazione*. Il mio disegnatore Machiavelli trovò un'altra volta esposto allo stesso pericolo. Riferisce Montfaucon un somigliante avvenimento accaduto a lui stesso e ad un altro francese *Diarium italicum*».⁷⁵

Seroux, istruito dalla lettura di Montfaucon, che si dimostra una delle fonti più consultate ancor prima della partenza per l'Italia, e dai ricordi dell'amico Hubert Robert, immortalò le sue esperienze sotterranee in alcune incisioni dell'*Histoire de l'Art*. Restio a far ritrarre la propria fisionomia in immagini ufficiali, egli compare spesso, nelle tavole del suo libro, intento ad esplorare i luoghi del primo cristianesimo, insieme alla sua guida, «Pietro Angelo Luzi, di anni 75 di Carpegna»,⁷⁶ e al suo fedele disegnatore Gian Giacomo Machiavelli. Luzi era il capo dei “cavatori” romani incaricati della ricerca dei corpi dei santi nelle catacombe⁷⁷ di cui appare un ritratto commemorativo accompagnato dalla scritta a grandi caratteri «Ed io sarò la tua guida»,⁷⁸ inciso in posizione centrale nella tavola XII della sezione pittura, dedicata agli affreschi delle catacombe romane (*fig. 12*).

Tra le catacombe visitate dallo storico dell'arte si possono annoverare l'antica camera sepolcrale detta *le tre Madonne*, scoperta in sua presenza nel 1789,⁷⁹ i cui affreschi, sono riprodotti nella tavola XII.⁸⁰ La loro pubblicazione, commenta Seroux, «diventa tanto più interessante in quanto che essendo dopo poco rovinate, non è più possibile di vederle, né disegnarle».⁸¹ Seroux fu inoltre presente alla scoperta, nel 1780, di una delle cappelle delle catacombe di S. Lorenzo fuori le Mura,⁸² nel 1781 visitò le catacombe di S. Gennaro a Napoli⁸³ e, tornato a Roma, partecipò nello stesso anno alla scoperta di un nuovo ambiente nelle catacombe di S. Saturnino.⁸⁴ Di questa camera, fatta disegnare al Machiavelli nel 1785⁸⁵ e parzialmente riprodotta nella tavola XII, è conservato un interessante foglio che riproduce tre scene della decorazione pittorica dell'ambiente, delle quali una soltanto è incisa. Nel 1780 scoprì un monumento sepolcrale nella catacomba del Crocifisso, riprodotto nella tavola XIII,⁸⁶ visitò la catacomba di S. Ermete di cui fece riprodurre due teste di santi nella stessa tavola, e le catacombe di Santa Priscilla. Ad alcuni ambienti di queste, scoperti nel 1779, dedicò la tavola VI del V volume, corredata di pianta e spaccato di una delle stanze e della pianta generale del tracciato sotterraneo della catacomba con l'indicazione dei punti precisi in cui erano state trovate le pitture.⁸⁷

Prima di partire per Napoli, si recò inoltre a Tarquinia per visitare le famose tombe etrusche (*fig. 13*),⁸⁸ ma senza tralasciare lo studio della chiesa di Santa

Maria in Castello ancora provvista della cupola, che farà in seguito disegnare a cura di Léon Dufourny.

A questo primo decennio romano vanno datate alcune incisioni eseguite per farne dono agli amici più cari. Seroux si divertiva a disegnare e incidere ritratti caricaturali dei suoi conoscenti, come quelle raffigurante un anonimo cantante e, forse, il suo “cicerone”, del quale inviò una copia anche a Horace Walpole nel 1783 (*figg. 14-15*).⁸⁹ Ma eseguì anche riproduzioni dei dipinti delle sue amiche pittrici come l'*Autoritratto con sua figlia* di Elisabeth Vigée Le Brun (*fig. 16*) e il ritratto di Philippe d'Orleans eseguito da Angelica Kauffmann nel 1783 (*fig. 17*). Sempre nel 1782 Seroux disegnò e incise il ritratto di un'altra amica, la bella principessa russa Daszkow, al quale lo storico dell'arte aggiunse alcuni suoi versi in francese (*fig. 18*).⁹⁰

Il ritratto di profilo del cardinale de Bernis (*fig. 19*), scomparso nel 1794, merita un discorso a parte. Eseguito subito dopo la sua morte, esso fu stampato a Parma nel 1795, in contemporanea con il poema giovanile del cardinale, la *Religion Vengée*,⁹¹ pubblicato postumo. Questo è introdotto da una dedica a Pio VI di Nicolas de Azara, curatore dell'edizione, insieme a Seroux d'Agincourt, il cui nome non appare però nell'introduzione. Ma la partecipazione di Seroux all'edizione bodoniana de *La Religion Vengée* è testimoniata da un passo dell'*Histoire de l'Art*, in cui Seroux riporta e commenta alcuni versi del poema:

«Avrò occasione di citare di bel nuovo questo poema francese, meraviglioso lavoro della prima gioventù dell'illustre autore. Acconsenti morendo che fosse pubblicato, commettendo al suo amico don Niccola Azara ed a me d'invigilarne l'edizione. Perché non posso qui rappresentare al vivo quest'uomo, che ad un vero merito e capace dei più grandi impieghi ch'egli sostenne nella chiesa e nello stato, seppe aggiungere le più amabili qualità di spirito e di cuore».⁹²

In una lettera inviata da Azara a Bodoni nel dicembre del 1795, si legge che l'incisione di Seroux doveva essere stampata e distribuita ai lettori insieme al poema di de Bernis.⁹³

Oltre ai ritratti e alle caricature degli amici, Sérox eseguiva incisioni tratte dai disegni della sua collezione (*fig. 20*), tra cui una da Fragonard,⁹⁴ eseguita probabilmente già a Parigi (*fig. 21*), da motivi antichi (*fig. 22*), o da sue personali creazioni, come un paesaggio con cacciatore (*fig. 23*) o un monumento funebre (*fig. 24*).

Nel primo decennio del soggiorno romano, Seroux partecipava dunque attivamente allo splendore neoclassico della Roma pre-rivoluzionaria, frequentava i giovani artisti e i grandi viaggiatori stranieri ed era accolto nei circoli più colti e aggiornati.

Successivamente, la sua situazione cambiò considerevolmente. Citato spessissimo nei documenti dell'Accademia di Francia ancora in periodo di *Ancien régime*, dimostrando la sua posizione semi-ufficiale, quasi di sorta di autorevole

tutor dei giovani artisti, il suo nome scompare del tutto nei primi anni rivoluzionari per ricomparire solo nel 1795, quando l'agente diplomatico e futuro ministro plenipotenziario François Cacault compilò una lista degli artisti francesi rimasti in Italia, che inviò in Francia alla Commissione delle relazioni estere. A Roma, accanto ai pittori Denis e Sanlos e l'ebansita Yves Livienç, tutti e tre sposati con donne italiane, appare solo il nome di Seroux d'Agincourt,

«viellard très connu à Paris, qui avoit de la fortune, vivoit à Rome depuis longtems, occupé d'un vaste ouvrage qu'il prépare sur l'état des arts dans le moyen âge; il fait dessiner et graver un nombre considérable de monumens. Il est toujours à Rome, réduit à très peu de bien, abandonné et négligé, s'occupant toujours de son éternel ouvrage».⁹⁵

L'impetosa descrizione di Cacault denota un netto rovesciamento di fortuna dello storico dell'arte, sottolineato anche dal De Rossi:

«ritirandosi affatto da ogni società praticava soltanto quegli sventurati emigrati che teneano in Roma un asilo assai incerto. Gli esemplari ecclesiastici francesi che dimoravano in Roma gli erano tutti attaccatissimi, e tra varie famiglie nobili quella assai illustre del conte de Sade era sempre in sua compagnia, ed era quella che gli procurava maggior distrazione nel suo malinconico stato».⁹⁶

Eppure, Seroux continuò a lavorare senza sosta al suo progetto e, negli anni Novanta del secolo, più o meno all'epoca in cui Cacault redigeva la sua lista, promosse una nuova e memorabile campagna disegnativa dei monumenti umbrotoscani, affidata ai giovani William Young Ottley e Humbert de Superville, in viaggio in compagnia dell'inglese Flaxman, che avrà conseguenze indelebili per le future tendenze artistiche e storiografiche.

Privato dei suoi averi in patria,⁹⁷ e costretto a vendere la sua preziosa collezione di disegni, egli continuò comunque a mantenere rapporti costanti con i militari e diplomatici francesi inviati a Roma. Dumesnil ricorda che Seroux, malgrado il suo non celato attaccamento alla monarchia, fu sempre trattato con “distinzione” dai compatrioti e ricevette un salva-condotto per rimanere a Roma.⁹⁸ Ricevette inoltre dal governo francese la proposta di rientrare in patria, notizia confermata da alcuni articoli usciti sulla stampa parigina, di cui parlerò in seguito.

Dumesnil fornisce inoltre un'interessante notizia sull'attività di “conoscitore” di Seroux d'Agincourt, ricordando la sua amicizia con il *commissario generale ai viveri* Jean-Pierre Collot, giunto a Roma nel 1798 al seguito delle truppe del generale Augustin Lespinasse. Secondo Dumesnil, era stato Collot, grande appassionato d'arte, a permettere ad Angelica Kauffmann di essere esentata dal mettere a disposizione la sua casa per l'acquartieramento della truppe francesi, e la pittrice lo aveva ringraziato ritraendolo, in un dipinto oggi disperso, intento a contemplare le rovine della città.⁹⁹ Ma Collot aveva soprattutto approfittato del soggiorno romano per raccogliere una bella collezione d'opere d'arte antica. Come intermediario nell'acquisto dei dipinti, si era affidato al compatriota Seroux d'Agincourt, che manterrà quest'incarico anche negli anni successivi,

dopo il ritorno in Francia del commissario.¹⁰⁰ Allentati i più o meno rigidi vincoli che proteggevano dalla dispersione le raccolte di dipinti delle grandi famiglie romane, Collot fu introdotto nelle più belle quadrerie, che lo storico dell'arte aveva ripetutamente visitato alla ricerca di opere per le tavole della sua *Histoire de l'Art*. Qui appaiono infatti riprodotti per la prima volta alcuni famosi dipinti del primo Rinascimento all'epoca conservati nelle più importanti collezioni della città, la maggior parte dei quali hanno lasciato definitivamente Roma alla volta di musei e collezioni straniere. È questo il caso della bella tavola raffigurante *Giuditta e Oloferne* del Ghirlandaio (fig. 25), giunta a Berlino nel 1815 con la maggior parte dei dipinti della collezione Giustiniani,¹⁰¹ che Seroux aveva fatto lucidare direttamente sull'originale da Tommaso Piroli ritenendola un'opera di Mantegna,¹⁰² del *Festino degli dei* di Giovanni Bellini, che «vedensi in Roma nel Casino della Villa Aldobrandini a Monte Cavallo»,¹⁰³ oggi alla National Gallery di Washington, e di due dipinti di Bernardino Luini, all'epoca considerati originali di Leonardo, la cosiddetta *Modestia e Vanità* della collezione Barberini, oggi nella collezione Rothschild e *Cristo tra i dottori* della collezione Aldobrandini, oggi alla National Gallery di Londra (fig. 26).¹⁰⁴ Nella Galleria Colonna, Seroux aveva invece fatto incidere al Machiavelli la cosiddetta *Pala Colonna* di Raffaello, oggi al Metropolitan Museum di New York (fig. 27).¹⁰⁵ Sempre dell'urbinate, egli aveva fatto lucidare direttamente sulla tavola e fatto incidere alla stessa grandezza dell'originale la *Madonna Aldobrandini*,¹⁰⁶ oggi alla National Gallery di Londra e, all'epoca, conservata nell'appartamento del principe Aldobrandini in Palazzo Borghese.¹⁰⁷

Attraverso il catalogo di vendita della collezione Collot del 1855, è possibile identificare una parte dei dipinti acquistati dal commissario con l'aiuto di Seroux nelle quadrerie romane per il suo *cabinet* privato a Parigi.¹⁰⁸ Le schede delle opere furono compilate sulla base di un catalogo manoscritto lasciato dallo stesso Collot e delle lettere di accompagnamento ai quadri inviate da Seroux d'Agincourt. Dumesnil, che aveva avuto probabilmente occasione di consultare il carteggio intercorso tra Seroux e il commissario, ricorda la raccolta di quest'ultimo come una tra le migliori della Francia del XIX secolo, e che,

«à l'occasion de ces achats, il s'établit entre Seroux d'Agincourt et M. Collot une correspondance remplie d'interêt, et qui montre, qu'au milieu des études sur les tristes époques de la décadence des arts, notre antiquaire n'en avait pas moins conservé le goût le plus vif pour les belles œuvres de la Renaissance».¹⁰⁹

Tra i dipinti scelti da Seroux non compaiono, infatti, opere dei "primitivi", considerate ancora prive di alcun valore collezionistico, ma unicamente opere del Rinascimento italiano e del Seicento europeo.¹¹⁰ Gli acquisti furono effettuati nelle migliori quadrerie della città: il 1 agosto 1798, Seroux condusse Collot a visitare la collezione del Principe Altieri, dove il commissario acquistò un *Giudizio di Paride* di Francesco Albani, che dalla descrizione del catalogo di vendita sembra essere un'esatta replica del dipinto dallo stesso soggetto oggi al Museo del Prado di Madrid,¹¹¹ due paesaggi di Salvator Rosa, non identificati,¹¹² e *La*

strage degli Innocenti di Poussin. Quest'ultimo dipinto era famosissimo tra i viaggiatori francesi del XVIII secolo, in quanto era stato descritto da Joseph Jérôme La Lande nel suo *Voyage d'un François en Italie* e si trova oggi al Musée du Petit Palais a Parigi, variamente attribuito dalla critica a Poussin o alla sua cerchia.¹¹³ Nella galleria Giustiniani, il 28 settembre 1798, Seroux acquistò per Collot un dipinto raffigurante *Marte e Venere e Cupido*, ricordato nel catalogo di vendita del 1855 con il fantasioso titolo *Alessandro Farnese, sa Maîtresse, et leur Enfant sous les attributs de Mars, Venus et l'Amour* con l'attribuzione a Paolo Veronese.¹¹⁴ Alla fine del gennaio 1799, Seroux acquistò inoltre per Collot tre opere nella Galleria Colonna, la *Santa Margherita* di Guido Reni, la cosiddetta *Famiglia di Giorgione*, attribuita allo stesso pittore e una *Venere e Amore* di Andrea Sacchi. Nel catalogo della vendita Collot sono annotati i numeri con i quali i dipinti sono registrati nel primo catalogo a stampa della collezione, pubblicato nel 1783 ai tempi di Filippo III, il *Catalogo dei Quadri esistenti nel Palazzo dell'Eccellentissima Casa Colonna in Roma*. La *Santa Margherita* appare al n. 207¹¹⁵ e si trova oggi a Londra, nella collezione Colnaghi,¹¹⁶ mentre la *Famiglia di Giorgione*, che nel catalogo Collot è denominata *Le Giorgione, sa Maitresse, Pierre Luzzo, son élève et une servante*, è ricordata al n. 169, e non è oggi rintracciata. Il dipinto di Sacchi, registrato al n. 176, e anch'esso non rintracciato, doveva probabilmente essere una replica del dipinto con analogo soggetto eseguito dal pittore per Camillo Pamphilj.¹¹⁷ Lo storico dell'arte riuscì poi ad acquistare nella Galleria Barberini, il 5 ottobre 1799, quello che era considerato uno dei dipinti più belli di Leonardo da Vinci, la *Salomé con la testa del Battista*,¹¹⁸ che egli aveva fatto già da tempo disegnare al Machiavelli per la sua *Histoire de l'Art*¹¹⁹ e al quale aveva deciso di dedicare addirittura un'intera tavola, ma che era stato in seguito escluso dalla pubblicazione, probabilmente proprio perché non si trovava più a Roma. Tra il fondi preparatori per l'*Histoire de l'Art* conservati alla Biblioteca Apostolica Vaticana sono infatti conservati molti fogli dedicati al dipinto, tra cui alcuni calchi su carta oliata, alcuni studi del braccio della Salomé e del panneggio¹²⁰ e un foglio di mano di Seroux con alcuni appunti.¹²¹ La tavola si trova oggi alla National Gallery di Londra¹²² ed è, in realtà, una copia cinquecentesca dell'omonimo e fortunato quadro di Cesare da Sesto conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna, di cui si conoscono varie repliche.

Nel 1801 Seroux inviò a Parigi alcuni nuovi acquisti, tra cui un'*Educazione di Amore* attribuita ad Annibale Carracci, e una copia dell'*Angelo guardiano* di Domenichino, di cui l'originale è oggi al Museo di Capodimonte a Napoli.¹²³ Nel catalogo della vendita Collot non è citata la provenienza delle tele, che dovevano essere state acquistate sul mercato romano. Nell'inviare i dipinti, il 10 luglio 1801, Seroux ne allega un parere, riportato nel catalogo di vendita:

«Le premier n'est qu'une copie; mais Carrache avait fait une étude particulière du Corrège, et on le reconnaît bien au torse de Mercure et à la figure de l'Amour. Cette copie ne déparera point les voisins que vous lui donnerez. L'autre, d'un proportion bien différente, et propre à orner un cabinet, doit être mis pres des yeux. Il est infiniment précieux par l'expression. Il est impossible de la rendre plus vraie, plus touchante qu'elle est dans

la jolie tête de l'enfant, que son ange gardien regarde avec bonté en lui montrant le ciel. Le dessin en est parfait, et le coloris ce qu'il doit être pour qu'on ne soit occupé que de ces deux premières et essentielles parties de l'art. Ce tableau est du faire le plus précieux du Dominiquin». ¹²⁴

Nel marzo dello stesso anno Seroux aveva inoltre inviato a Collot un dipinto attribuito a Murrillo ¹²⁵ dal titolo *La Partita a carte*. Seroux doveva aver conosciuto l'opera del pittore attraverso Azara, che possedeva nella sua collezione un cospicuo numero di dipinti dello spagnolo. ¹²⁶ Tra i rimanenti dipinti acquistati a Roma con l'aiuto di Seroux appaiono una *Santa Famiglia* attribuita ad Andrea del Sarto e acquistata nel 1799 dalla collezione di Monsignor Stuy, ¹²⁷ due opere attribuite a Tiziano, un presunto *Autoritratto* e una *Giovane donna alla toilette*, acquistati il 16 ottobre 1798, senza l'indicazione della provenienza, una *Madonna col Bambino* di Federico Barocci, una *Santa Cecilia* di Francesco Vanni, e un dipinto dello stesso soggetto attribuito ad Andrea Solario, tutti privi dell'indicazione della provenienza. Tra le opere di artisti stranieri, oltre al citato dipinto di Murrillo, compaiono alcuni dipinti attribuiti a Zurbaran, Velazquez, Rembrandt e Rubens. ¹²⁸

Non va inoltre dimenticato che, nella stessa occasione, Seroux aveva donato a Collot, dalla sua collezione personale, i volumi con le prove di stampa delle illustrazioni dell'edizione dei *Contes* di La Fontaine patrocinata dai *fermiers généraux* nel 1762, andati inseguito distrutti. L'amicizia tra Seroux e Collot proseguì anche negli anni successivi, infatti l'ex commissario rivestì un ruolo fondamentale nella pubblicazione, a Parigi, dell'*Histoire de l'Art*.

La formazione della collezione Collot è l'unico episodio in cui sia documentata la partecipazione di Seroux come intermediario e consulente artistico, ma non è escluso che lo storico dell'arte avesse prestato i suoi servizi di "conoscitore" anche ad altri illustri francesi in viaggio a Roma, in particolare, come dirò in seguito, nell'acquisto di opere d'arte "greche" e dei "primitivi".

Tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX, egli appare, infatti, perfettamente reintegrato nella colonia dei diplomatici, militari e viaggiatori francesi residenti in città, animatori della rinnovata vita culturale. Molte cose erano cambiate dal periodo dei circoli brillanti e gai che animavano l'ultimo Settecento. Molti artisti avevano abbandonato Roma, de Bernis, Azara, Borgia e Rezzonico, costretti ad abbandonare le loro cariche e posizioni, non erano più in vita all'inizio del nuovo secolo, che vide un importante ricambio generazionale. Seroux, cresciuto ed educato alla corte di Luigi XV, sopravvisse a questa trasformazione, considerato dalle nuove generazioni dei viaggiatori il "patriarcale des Français", secondo una definizione di Chateaubriand in una lettera a Madame de Staël. ¹²⁹

Nel 1798, Seroux si legò in amicizia con Alexis-François Artaud de Montor, segretario dell'ambasciatore francese della repubblica e futuro segretario di legazione del ministro plenipotenziario Cacault, che giunse in città nell'ottobre dello stesso anno. Appassionato di botanica, Artaud conobbe probabilmente Seroux attraverso Francesco Bettini, artista, disegnatore e organizzatore di apparati ed eventi effimeri e "giardiniere" della Villa Pamphilj, ¹³⁰ all'epoca il giardino bota-

nico più famoso di Roma, o attraverso Léon Dufourny, amico di Artaud e, dal 1797, amministratore a Parigi del *Musée Central*. Da Seroux, Artaud fu iniziato alle perlustrazioni della Roma sotterranea e all'interesse per la pittura "pre-raffaellita". Ospite abituale della sua nuova casa in via Gregoriana, dove lo storico dell'arte soleva offrire la cioccolata ai suoi amici francesi, ¹³¹ Artaud visionò più volte l'immenso materiale raccolto da Seroux per la sua opera. Nel 1805, egli si incaricherà personalmente di far pervenire i rami a Parigi e di incoraggiare la pubblicazione dell'opera in Francia. Alla morte di Seroux, nel 1814, Artaud, di nuovo a Roma dall'agosto come segretario del nuovo ambasciatore, monsignor Courtois de Pressigny, ricorda in un rapporto inviato a Parigi, di essere stata l'unica persona ad essere ammessa al capezzale dello storico dell'arte il giorno prima della sua morte. ¹³²

Ma ancor più profondi furono i legami tra Seroux e Chateaubriand, il discusso successore di Artaud come segretario di legazione nel 1803, al seguito del potente *cardinal-oncle* Fesch. ¹³³ Chateaubriand conobbe Seroux nel gennaio del 1804 e i loro rapporti dovettero essere particolarmente intensi. Infatti, al suo ritorno in Francia nello stesso anno, quando Artaud fu nuovamente incaricato di riprendere il suo antico posto a Roma, Chateaubriand gli inviò un biglietto d'augurio in cui lo pregò di salutare tutti gli amici romani, tra i quali, l'unico ad essere nominato, è proprio "Monsieur d'Agincourt". ¹³⁴ L'anno seguente, in una lettera allo scultore Joseph-Charles Marin, ricorderà di nuovo con parole di affetto l'anziano storico dell'arte:

«Dites aussi à M. d'Agincourt, que ma vénération pour lui va toujours croissant, que je ne passe guère de jour sans penser à sa petite maison, à ses travaux, à son noble caractère; que je ne mourrai pas content si je ne puis l'embrasser encore une fois dans ma vie». ¹³⁵

Chateaubriand, all'epoca poco istruito in questioni storico-artistiche, aveva dunque frequentato la casa di via Gregoriana, dove aveva anch'egli osservato le tavole e i disegni preparatori per l'*Histoire de l'Art*. L'incontro sarà decisivo per lo scrittore, che lo ricorderà più volte nelle sue future opere. ¹³⁶ Seroux era inoltre stato particolarmente vicino a Madame Pauline de Beaumont che, malata di tisi, era venuta a Roma per morire tra le braccia dello scrittore. ¹³⁷

All'inizio del secolo Seroux fu inoltre invitato ai grandiosi ricevimenti di Cacault, che riuniva sovente la piccola comunità dei residenti francesi a Roma, come nella festa in onore della ratificazione del Concordato, il 23 settembre 1801. ¹³⁸

Negli anni seguenti, egli si legò in profonda amicizia con l'artista e letterata Marianna Dionigi nel cui salotto di via del Corso, frequentato da artisti ed eruditi, Seroux rivide Paul-Louis Courier, conosciuto alla fine del secolo precedente, con il quale condivideva la passione per la storia dell'arte ¹³⁹ e con cui intrattenne una fitta corrispondenza, parzialmente conservata. Courier aveva passato in Italia gli anni tra il 1798 e il 1813, ¹⁴⁰ e, tra i suoi scritti, ha lasciato una poetica descrizione dell'ormai nota casa di Seroux in via Gregoriana:

«Ce matin de grand matin j'allais chez M. d'Agincourt, et comme je montais les degrés de la Trinité-du-Mont, je le rencontrai qui descendait et il me dit: "Vous veniez me voir?" – Il est vrai lui dis-je, mais puisque vous voilà sorti... - Non, reprit-il, entrez chez moi [dans un moment je suis à vous].» Je fus chez lui et je l'attendis, et comme il tardait un peu je descendis dans son jardin et je m'amusai à regarder les plantes et les fleurs qui son fort belles et nombreuses et pour la plupart étrangères à ce qu'il me parut, et aussi rangées d'une façon particulière et pittoresque: car il y a beaucoup d'arbustes dont les uns plantés fort épais, [font] comme une espèce de pépinière coupée de jolies allées, les autres tapissent les murs et du pied de la maison montent en rampant jusqu'au faite. La maison est dans un des angles du jardin, de grands arbres grêles, qui sont je crois des acacias, s'élèvent à la hauteur du toit et parent les rayons du soleil sans nuire à la vue, tellement qu'on voit de là tout Rome au bas du Pincio et les collines opposées de Saint-Pierre-in-Montorio et du Vatican. Au fond du jardin aux deux angles, il y a deux fontaines qui tombent dans des sarcophages et dont l'eau coule par des canaux le long des murs et des allées [et] en me promenant j'aperçus parmi les touffes de plantes fort hautes une tombe antique de marbre avec une inscription. Je m'approchais pour la lire, écartant [les] plantes, cherchant à poser le pied sans rien fouler, quand M. d'Agincourt que je n'avais pas vu: "c'est ici, me dit-il l'Arcadie du Poussin, hors qu'il n'y a ni danses ni bergers, mais lisez, lisez l'inscription." Je lus, elle était en latin et y avait dans la première ligne: *Aux dieux mânes*. Un peu au dessous: *Fauna vécut quatorze ans, trois mois et six jours*, et plus bas en petite lettres: *Que la terre te soit légère, fille pieuse et bien aimée*». ¹⁴¹

Courier ricorda ancora la casa di Seroux, in una lettera inviata da Livorno il 15 ottobre 1808: «Votre (h)abitation, monsieur, est choisie selon toute les règles que donne là-dessus Hippocrate, et auxquelles je m'imagine que vous n'avez guère pensé. Ce n'est pas non plus ce qui fait que cette demeure me plaît tant, mais c'est qu'on vous y trouve». ¹⁴² Dalle lettere tra Courier e Seroux, particolarmente informali, si desumono alcune curiose notizie, come la dieta seguita dallo storico dell'arte, che gli aveva permesso, secondo le parole di Courier di mantenersi, ancora all'età di più di settant'anni, "più giovane di dieci anni prima". ¹⁴³ Particolarmente interessante è il passo in cui Courier racconta la visita al Museo Maffei di Verona, da cui si evince la condanna da parte di Seroux alle requisizioni francesi delle opere d'arte italiane: «je ne m'ennuyai point non plus à Vérone, où je fus un mois seul et libre. Je vis l'amphithéâtre, je vis le musée Maffei. On en a enlevé pour Paris les plus beaux morceaux. Vous crierez à la barbarie; moi je crois toujours que tout est bien». ¹⁴⁴

Negli ultimi anni della sua vita, inoltre, Seroux si legò all'architetto Pierre-Adrien Pâris, conosciuto nel 1783 attraverso il cardinale de Bernis e autore di alcuni disegni per le tavole dell'*Histoire de l'Art* e che, ritornato a Roma nel 1806, successe temporaneamente a Suvée come direttore dell'Accademia di Francia nel 1807. Fedele *royaliste*, Pâris aveva ricevuto l'incarico da Napoleone di sovrintendere all'imbalsaggio delle antichità della Villa Borghese, acquistate dal governo francese, compito che l'architetto eseguì con scrupolo, sebbene a malincuore, e dal quale trovò sollievo nelle visite serali all'amico Seroux d'Agincourt. ¹⁴⁵ Pâris assistette il suo anziano amico nella stesura finale dell'*Histoire de*

l'Art ¹⁴⁶ e non abbandonò Roma prima della sua morte. ¹⁴⁷ Questi aveva infatti chiesto all'architetto di seguire personalmente la donazione della sua collezione di terrecotte e di disegni alla Biblioteca Vaticana. ¹⁴⁸ Pâris si occupò, inoltre, dell'esecuzione del monumento funerario a Seroux d'Agincourt, nella chiesa di S. Luigi dei Francesi (fig. 28).

Negli stessi anni, Seroux, benché ormai privo della sua iniziale fortuna, continuava ad incoraggiare i giovani artisti francesi, e se non era più in grado di aiutarli economicamente, cercava comunque di facilitarli mettendo al loro servizio la sua cultura, la sua biblioteca e le sue molteplici e influenti relazioni. Questo suo ruolo di sostenitore degli artisti è ricordato anche da Artaud de Montor, nella sua nota biografica di Seroux inviata a Parigi all'indomani della sua morte:

«Tous les Souverains qui ont vu Rome pendant le tems qu'y a passé M. d'Agincourt, l'ont honoré de leur visite. Au milieu des désordres politiques et des révolutions successives, il s'est constamment trouvé à Rome comme un représentant continuel de la grace et de l'amabilité française: il recevait cette noble mission de son caractère aimant, de son esprit fin et pénétrant, et surtout de son cœur grand et généreux.

Quand les communications avec la France étaient interrompues, il allait au devant des besoins des Artistes de sa nation, leur offrait, leur envoyait libéralement les moyens de continuer leurs études; il adressait à chacun un compliment encourageant: il leur faisait présent de quelques objets d'arts qui peut leur plaire.

C'est ainsi qu'il remit à M. le Lescot, avec une grace extrême, un dessin précieux d'Elisabeth Sirani. Voisin d'Angélique Kauffmann, dans sa petite maison qui est comme suspendue au haut de la Trinité du mont, il lui offrit son amitié et sa confiance, et lui donna journellement d'utiles conseils. Admirateur de Poussin, il fit élever à ses frais un monument à ce grand homme dans l'Eglise de la Rotonde, appelé le Pantheon.

Dans le dernier tems l'esprit de M. d'Agincourt en société intime n'avait rien perdu de sa fraîcheur. On n'entendait da sa bouche que les propos les plus gracieux et les plus aimables.

Lié avec le Cardinal de Bernis, le Chavalier Azara, le Prince Poniatowsky, il compta en outre foule d'amis illustres. Ce commerce honorable lui permit de ne jamais être obligé de renoncer au ton de la meilleure compagnie, qu'il avoit apporté de la Cour de Louis XV. C'était surtout avec les femmes qu'il montrait contradictions de respect et d'exquise politesse que naguère nous étions menacés de perdre». ¹⁴⁹

All'inizio del nuovo secolo, egli incoraggiò particolarmente l'attività romana dello scultore Joseph-Charles Marin, allievo di Clodion e vincitore del ripristinato *Prix de Rome* nel 1802, all'età di 42 anni. Marin aveva conosciuto Seroux d'Agincourt durante il suo primo viaggio in Italia, che aveva compiuto a proprie spese nella seconda metà degli anni novanta del XVIII secolo. ¹⁵⁰

Durante gli anni del *Prix de Rome* si era particolarmente legato allo storico dell'arte, nella cui dimora aveva ritrovato il comune amico Paul-Louis Courier, Madame de Staël e Chateaubriand. ¹⁵¹ Una delle prime opere romane di Marin, il cui atelier si trovava in via Gregoriana, una *Baigneuse*, fu acquistata in Francia da

Jean-Pierre Collot, sicuramente su segnalazione di Seroux d'Agincourt, che segnalò inoltre Marin a Chateaubriand per eseguire il monumento funebre di Madame de Beaumont in S. Luigi dei Francesi (fig. 29),¹⁵² la sfortunata amante dello scrittore, la cui vicenda è ampiamente ricordata nelle *Mémoires d'outre-tombe*. In una lettera inviata allo scultore da Chateaubriand si legge che Seroux, oltre a svolgere il ruolo d'intermediario, si era anche accordato con lo scrittore sul prezzo dell'opera.¹⁵³

Anche Courier si rivolse nel 1808 a Seroux per ottenere una scultura da Marin.¹⁵⁴ Ma in questo caso si trattava di una «commission, important, difficile, dont je ne sais comment vous allez tirer». Courier domandò infatti a Seroux di convincere Marin ad eseguire un'opera per un anonimo «grand seigneur d'aujourd'hui ou d'hier, qui ne se connaît guère à cela ni à rien, mais qui reçoit chez lui toute la France. L'ouvrage serait en lieu d'être vu, et pourrait ainsi faire quelque honneur à l'artiste». Il problema era che la statua doveva essere una copia del *Napoleone come Marte pacificatore* di Canova, e, soprattutto, doveva arrivare a Parigi prima dell'originale,¹⁵⁵ che, com'è noto, era stato esposto a Roma nell'ottobre del 1806 ed era stato imbarcato nel giugno 1810 per giungere a Parigi all'inizio del 1811, con l'ordine di affondare la nave in caso di attacco inglese.¹⁵⁶ Quando Seroux rispose a Courier, che si trovava a Milano, il 3 gennaio 1809, oltre a chiedergli di salutare da parte sua la «Signora Teresa Jamani», «habile graveuse en camées (...); c'est une femme dont je connais les talents et les excellentes qualités depuis 30 ans», allegò l'imbarazzata risposta di Marin che, impossibilitato a trovare il marmo e il modello per la statua, rifiutò cordialmente la commissione: «il ne serait pas possible de demander, ni d'obtenir de M. Canova, qu'une copie arrivât avant l'original, et cet original est en caisse et l'on ne sait pas quand il pourra partir».¹⁵⁷

Punto di riferimento degli artisti francesi in soggiorno a Roma, Seroux soleva accogliere nel suo studio anche Jean-Marius Granet, che lo ricorda nelle sue *Mémoires*, compilate in Francia poco prima della sua morte:

«maigre comme une momie, et sourde comme la surdité même. Ses manières étaient si nobles que l'on aimait à passer des heures auprès de lui. Il habitait avec deux vieux domestiques aussi âgés que lui, mais si polis que l'artiste qui venait frapper à cette porte était assuré de trouver amitié et excellents conseils, et le pauvre, secours et protection, malgré la modicité de sa fortune. Un petit escalier que vous trouviez à droite vous conduisait dans le cabinet de notre sage et savant compatriote. Il était entouré de ses médailles, de ses livres et de ses terres cuites. Il vous recevait avec ce visage d'homme de bien qui est toujours de bon augure. Il vous demandait des nouvelles de vos études. S'ils se présentait quelque doute sur le sujet que vous traitiez, il cherchait dans sa petite bibliothèque le volume nécessaire et vous appreniez de la manière la plus aimable ce que vous n'auriez peut-être jamais appris. Avec ses aimables qualités, vous ne serez pas étonnée si toutes les personnes qui faisaient le voyage de Rome, avaient le désir d'avoir auprès de lui quelque lettre de recommandation. Aussi était-il visité souvent par des voyageurs célèbres qui venaient lui demander un itinéraire de Rome pour voir tout ce

que cette ville renferme de curieux. Alors notre Nestor leur demandait: Combien avez-vous de temps à passer ici? Il est essentiel que je le sache pour vous tracer votre route, car moi, qui habite à Rome depuis cinquante ans, je n'ai pas encore tout vu. Lorsqu'il s'adressait à des personnes raisonnables, elles le comprenaient, mais le jeunes gens disaient: le pauvre homme radote. J'ai cité cet exemple pour prouver ce que j'ai avancé moi-même, que l'on n'a jamais tout vu sur cette terre si riche en objets d'art. Pour moi qui avais la pensée d'y passer ma vie, j'espérais la bien voir et la bien étudier».¹⁵⁸

Nello studio di Seroux, Granet fu particolarmente colpito dalle tavole dedicate alle catacombe, di cui si coglie un'eco nelle sue vedute «paleocristane» di interni di cripte e basiliche. Ricordato come dotto consigliere di itinerari inconsueti, è molto probabile che sia stato proprio lo storico dell'arte a indirizzare il pittore all'aula sotterranea di San Martino ai Monti, immortalata nel dipinto del 1802 che segna il suo passaggio dai luoghi della Roma classica a quelli delle memorie cristiane (fig. 30). Eseguita sul posto in due lunghi mesi passati alla «lumière des tombeaux», la *Veduta dell'Aula sotterranea della Basilica di San Martino ai Monti* fu esposta al Salon parigino del 1806 e, in attesa di essere venduta, era conservata a Firenze, nella collezione della contessa d'Albany.¹⁵⁹ Per accedere alla chiesa Granet si era rivolto al suo concittadino, il carmelitano Jacques-Gabriel Pouillard, studioso di antichità e pittura medievale di Aix-en-Provence, nonché pittore dilettante, che aveva già fornito a Seroux nel 1800 alcuni bei disegni acquerellati degli affreschi della chiesa sotterranea, di cui era sacrestano.¹⁶⁰

Tra i tanti impegni romani, Granet, era divenuto il consulente artistico del generale Alexander Sextus Miollis, governatore della Roma napoleonica, che aveva acquistato nel 1811 dal principe Francesco Borghese Aldobrandini la sua Villa a Montemagnanapoli, nelle vicinanze del Palazzo del Quirinale, che si avviava a divenire la residenza dell'imperatore. Il generale era noto per i suoi lussuosi ricevimenti a cui partecipava la nobiltà internazionale e per i «salotti» del venerdì sera.¹⁶¹ Nella Villa Aldobrandini, egli aveva fondato la «société hellénique des sciences et des beaux-arts», e vi riuniva gli spiriti colti della città, tra cui Seroux d'Agincourt, a cui il governatore faceva sovente visita.¹⁶² Miollis aveva inoltre raccolto, con l'aiuto di Granet, Wicar, Boguet, Chauvin e Duquilar una vasta collezione di statue e dipinti antichi e moderni, tra cui il *Tu Marcellus eris*, commissionato ad Ingres nel 1812 (fig. 31).¹⁶³ La collezione, che nel 1980 attirò l'attenzione di Francis Haskell¹⁶⁴ e che comprendeva soprattutto presunti dipinti italiani del Cinque e Seicento, tra cui un Mantenga, un Dosso e un Giorgione, è testimoniata da un catalogo a stampa curato da Filippo Aurelio e Alessandro Visconti.¹⁶⁵ Ma Miollis possedeva anche un dipinto a tempera «greco», raffigurante una seduta del Concilio di Nicea che era appartenuto alle raccolte pontificie e che era stato acquistato e portato in Francia dalla collezione Miollis da de Cambry,¹⁶⁶ per l'acquisto del quale è lecito supporre un suggerimento di Seroux.

Oltre all'ambiente di Miollis, Seroux frequentava la «petite société française non officielle» che si riuniva in incontri conviviali ogni lunedì sera nei saloni

della prefettura attorno a Tournon, tra cui figuravano Saint-Vallier, de Fortia e Madame de Custine.¹⁶⁷

Anche Madame Recamier, a Roma nel 1813, ricorda le frequenti visite a Seroux nella “piccola casa” a Trinità dei Monti dal gradevole giardino, pieno di “frammenti di colonne capitelli e bassorilievi che si mescolavano ai fiori”, e ricoperto da un “magnifico” pergolato:

«M. d’Agincourt avait la tournure et les manières d’un gentilhomme de l’ancienne cour, une politesse parfaite, une galanterie toute chevaleresque et une bienveillance expansive. Son grand âge (il avait quatre-vingt-trois ans) l’empêchait dès lors de faire aucune visite, et c’était M.me Recamier qui allait souvent le voir chez lui.

Cet aimable vieillard aimait fort à conter, et le faisait bien: le hasard de la destinée avait permis que M.me Récamier eût connu, à son entrée dans le monde, un assez grand nombre des contemporains de M. d’Agincourt, comme M. de Narbonne, le duc de Guines, la marquise de Coigny, et ne fut ainsi étrangère à presque aucun des souvenirs ou des noms que, dans ses récits, le spirituel antiquaire rappelait le plus volontiers. Aussi ne la voyait-il jamais partir qu’avec un grand regret; souvent dans la conversation il lui arrivait de lui dire: “Vous vous rappelez telle personne”, et puis par une prompte réflexion il ajoutait: “J’oublie toujours que vous êtes trop jeune, vous n’êtes pas née au temps dont je parle”. Au reste, cette pure et douce existence allait bientôt s’éteindre: M. d’Agincourt ne survécut que de quelques mois au départ de la personne qui avait charmé ses derniers jours».¹⁶⁸

Infatti, nel settembre 1814, dopo una malattia solitaria durata appena un mese, Seroux morì nella sua dimora romana. Ai suoi funerali, celebrati la mattina del 16 settembre, parteciparono i principali membri dell’Accademia di S. Luca, gli allievi dell’Accademia di Francia e l’intera comunità dei francesi residenti a Roma. Il drappo funebre fu condotto, sino alla chiesa di S. Luigi dei Francesi, dove si svolse una messa cantata, da Canova, dal segretario d’ambasciata Jordan, dal direttore dell’Accademia di Francia Lethière e da Pierre-Adrien Pâris. Alla cerimonia assistette, inoltre, l’ambasciatore di Francia a Roma, Courtois de Pressigny.¹⁶⁹

Nella chiesa venne collocato entro la fine dell’anno il monumento funebre di Seroux d’Agincourt (*fig. 29*), una stele centinata con cornice coronata da una fascia d’acanto e ovuli e, al centro, il ritratto a cammeo dell’anziano storico dell’arte. Non è noto l’esecutore del monumento, che fu probabilmente ideato dallo stesso Pâris, autore anche del testo dell’epigrafe.¹⁷⁰ Il profilo dello storico dell’arte scolpito sul monumento è inciso anche a prefazione della *Notice* del De La Salle (*fig. 32*).

Sino alla sua morte, Seroux appare dunque in contatto con la società internazionale che animava e partecipava alla vita romana a cavallo tra i due secoli. Egli aveva avuto modo di discutere il suo progetto con eruditi, artisti, principi e letterati nel corso di più di trent’anni, in modo che la sua vastissima opera sull’arte del Medioevo, benché pubblicata solo a partire dal 1810, era già nota da

tempo alla comunità internazionale degli studiosi. Lo erano in particolare le oltre trecento incisioni che egli mostrava ai suoi ospiti, coinvolgendoli spesso nella ricerca, qualora avessero in programma viaggi in altre regioni d’Italia o in Europa, e che inviava in dono ai suoi numerosi corrispondenti già dall’inizio del nono decennio del XVIII secolo.

La casa in via Gregoriana dunque, punto di ritrovo della società colta, era divenuta, contro le intenzioni stesse dell’autore, un centro di diffusione di quell’interesse per l’arte dei “primitivi” che si diffonderà a macchia d’olio a cavallo dei due secoli. Il pubblico internazionale, inoltre, era già da tempo informato della prossima pubblicazione dell’opera di Seroux anche attraverso le numerose segnalazioni che del lavoro dello storico dell’arte apparivano in periodici o in pubblicazioni scientifiche. Nel 1805, ad esempio, nell’ospuscolo dedicato al mausoleo di Maria Cristina d’Austria del Canova, Van de Vivere, che frequentava a Roma lo storico dell’arte, dedicò un’intera pagina alla futura *Histoire de l’Art*, auspicandone la pubblicazione in breve termine.¹⁷¹

Il progetto si trovò così al centro di curiosità e dibattiti già molto tempo prima della sua pubblicazione e ogni studioso in visita a Roma, era dunque “iniziato” alla storia dell’arte medievale nello studio di Seroux.¹⁷² Un esempio di questi dotti incontri è fornito da una lettera scritta da Seroux nel 1792 al Cicognara in cui racconta la visita di due “gentiluomini piemontesi”:

«Monsieur le Chevalier

je vous dois des remerciemens et si j’ai tardé à vous le faire passer, c’est que j’ai attendu que j’eusse fait la connaissance des deux Gentilshommes Piemontesi auxquels je dois la marque de souvenir dont vous m’avez honoré, mais entraînés par la multitude des objets interessans de ce pays, ce n’est que depuis peu; ils m’ont paru meriter, l’un et l’autre, ce que vous pensés en leur faveur, ils ont eû la patience de parcourir près de 300 gravures que j’ai fait faire pour l’ouvrage dont vous savés que je suis occupé depuis de longues années et sur lequel je ne leur ai rien caché et vous aurés pû vous apercevoir que j’en ai toujours usé ainsi pour plusieurs autres publiés dans ces derniers tems et dont je pourai peut être écrire un jour que ce sont, *figlie nate d’una madre non nata* – le mien serait plus près de sa fin, si je n’avais pas trouvé ici des difficultés que j’en ai pas rencontrées presso *la di lei gentilezza*, soyés bien persuadé, monsieur le Chevalier, que je n’en perdrai jamais le souvenir, non plus que les sentimens du respectueux attachement que je vous ai voué

d’Agincourt. Rome 11 janv. 1792».¹⁷³

Seroux, che sembra ormai aver perso le speranze di vedere pubblicare le sue tavole, definite «figlie nate d’una madre non nata», si riferisce con tutta probabilità alla visita di Giuseppe Franchi di Pont e di suo cugino Gian Francesco Galeani Napione di Cocconato, a Roma tra la fine del 1791 e l’inizio dell’anno successivo. Napione ricorderà infatti, più tardi, la visita allo storico dell’arte francese:

«Roma era peranco intatta, anche per quanto riguarda statue, e dipinture, ed antichità erudite quando colà io mi trovava (...). Viveva pure in Roma a que' tempi l'infaticabile letterato Francese il Cav. d'Agincourt, che passò l'intera sua vita, con raro esempio di costanza, a studiare i Monumenti per via de' quali si ravvisa come nel corso di tanti Secoli decadessero, e quindi risorgessero a nuova vita le Arti figurative, e l'Architettura segnatamente». ¹⁷⁴

Ancora nell'estate del 1809, la visita allo studio dello storico dell'arte è narrata nell'*Epistola filologica* indirizzata a Pistoia al Tolomei da Sebastiano Ciampi. Nel narrare al grecista il suo percorso romano, sorta di itinerario ideale di visite colte da effettuarsi da parte dei dotti viaggiatori, Ciampi ricorda Giovanni Gherardo De Rossi «nome caro all'italiana letteratura, ed all'arti belle», che trovò intento a scrivere la *Vita di Angelica Kaufmann* e a ordinare «vari antichi bronzi d'idoli, e di altre curiose antichità, che aveva acquistato poco fa», «la sua Galleria dei così detti vasi Etruschi», il suo gabinetto colmo «di molti libri rari e bellissimoi quadri, oltre molte gemme scolpite antiche e moderne» e la collezione di busti in marmo degli uomini illustri «opera dell'egregio scultore Leandro Biglioschi». ¹⁷⁵ Recò poi visita a Francesco Cancellieri, a Van de Vive-re, all'abate Costanzo, a Luigi Pasquini e a Girolamo Amati, che gli presentò Marianna e Enrichetta Dionigi, «la prima oltre molti altri pregi è bravissima disegnatrice e pittrice a tempera di Paesaggi». ¹⁷⁶ Il suo percorso terminò con la visita a due studiosi stranieri, lo svedese d'Acherblad e l'ormai immancabile Seroux d'Agincourt:

«Non posso tacervi peraltro due illustri Forestieri: uno è il francese Cav. D'agincourt, il quale in età molto provetta e da trenta e più anni dimorante in Roma, se ne vive quasi chiuso in un Sacrario dedicato alle Arti; che tale chiamar si può la sua ristretta sì, ma vaga abitazione, i principali mobili della quale sono una scelta collezione di libri d'antiquaria e d'erudizione delle belle arti, un singolarissimo e prezioso museo di Terre cotte da lui raccolte, e quindi fatte disegnare ed incidere per comodo degli eruditi e degli artisti. Oltre a ciò mi fece vedere molte centinaia di rami tutti disegnati ed incisi per cura sua ed a sue spese, e sono disegni e pitture dei tempi chiamati *barbari*. Vi sorprenderà quest'idea prima di averne saputo l'oggetto. Voi non ignorate l'oscurità in cui siamo sulla storia e sopra il vero stato delle belle arti dopo la loro decadenza, fino al suo risorgimento nel decimo quarto secolo, o anche verso la metà del 13 se vogliono porsi a calcolo i lavori di Niccola Pisano. Le pochissime notizie che ci rimangono delle arti di que' tempi impediscono d'averne dei lumi sufficienti per conoscere lo stato delle medesime, e gli artisti che allora vi erano. Ma quand'anche assai ne avessimo, qual mezzo migliore per formarcene un'adequata e vera idea che potere avere *oculis subjecta fidelibus* una scelta dei lavori delle diverse età, che tuttora sussistono, e che dal benemerito sig. D'Agincourt ci sono stati conservati nelle sue stampe? Ecco il piano di quest'opera che può davvero chiamarsi immensa, e che all'eruditissimo autore è costata, oltre ad una spesa incalcolabile, trenta e più anni di non interrotta applicazione e fatica in Roma; senza valutare il tempo impiegatovi prima di venire in Italia. Ognuno vede di quanta utilità sia per essere questo lavoro, che non a parole, ma bensì con gli esemplari fedelissimamente presi dagli

originali pone sott'occhio il confronto delle arti del disegno, e della pittura in ispecie, nel corso di tanti secoli. Ho veramente singolare compiacenza d'annunziarvi che il Pubblico erudito resterà presto pago del gran desiderio che aveva di applaudire alla pubblicazione di quest'opera unica. L'autore ha mandato i rami e le illustrazioni ad un amico suo a Parigi; ed ivi se ne fa l'edizione». ¹⁷⁷

La visita allo studio di Seroux deve aver inoltre alimentato nell'erudito pistoiese l'attenzione per l'arte dei "primitivi", confluita nei successivi studi sul Camposanto di Pisa e su Giovanni Pisano. ¹⁷⁸

¹ Ancora nel novembre 1788 Seroux sembra non aver deciso ufficialmente di non fare più ritorno a Parigi. In una lettera di Delannoy a Seroux si legge infatti: «Je désire bien Monsieur, que votre santé soit parfaite et que votre retour à Paris soit prochain afin d'avoir quelques fois l'avantage de conférer avec vous sur les arts que vous aimez», BAV, Vat. lat. 13480, fol. 78. Lettera di Delannoy a Seroux d'Agincourt, Paris, 22 novembre 1788.

² de La Borde viene giustiziato il 18 aprile 1794. Y. DURAND, *Les Fermiers généraux...*, cit., p. 651.

³ L. HAUTECOEUR, *Rome et la Renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIII^e siècle*, Paris 1912, p. 53.

⁴ *Storia dell'arte*, I, p. 248, nota.

⁵ BAV, Vat. lat. 9042, ff. 155-156. Lettera di Seroux d'Agincourt a Gaetano Marini da Roma, 4 aprile 1798.

⁶ *Necrologie de L.G. Seroux d'Agincourt*, Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms 31.

⁷ Accenna a questo rifiuto anche G.G. DE ROSSI, *Notizie storiche...*, cit. p. 44: «benché in gran parte barbari fossero quei Francesi che occuparono Roma, pure ebbero riguardo a questo loro sì illustre connazionale, ed ogni distinzione gli venne offerta. Egli, che nel suo cuore era attaccatissimo alla casa di Borbone, rinunciò ad ogni proposta di distinzione anche letteraria...».

⁸ Sull'Istituto Nazionale: M.P. DONATO, *Accademie romane. Una storia sociale (1671-1824)*, Napoli 2000, pp. 170-177.

⁹ M. THEMELLY, *Corona Camillo*, in DBI, 29, Roma 1983, pp. 283-286.

¹⁰ M. ARNIM, *Mirglieder-Verzeichnisse der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen 1751-1927*, Göttingen 1928, p. 155.

¹¹ Dal 1793 al 1804, M. ARNIM, *Mirglieder-Verzeichnisse...*, cit., p. 28.

¹² Dal 1796 al 1804, M. ARNIM, *Mirglieder-Verzeichnisse...*, cit., p. 15.

¹³ GRI, 860191, vol. III, f. 45. Copia di mano di Domicille della lettera indirizzata a lui e a Dufourny da Roma il 26 marzo 1810, a Rueil.

¹⁴ C. CARDINALI, *Elogio del Cav. Giambattista Seroux d'Agincourt*, BAV, Ferrajoli 669, *Cardinali autografi*, fol. 366r. Sull'Accademia Volsca Veliretana: M. NOCCA, *Stefano Borgia, l'Accademia Volsca e la Pallade di Velletri*, in *Pallade di Velletri: il mito, la fortuna*. Gionata Internazionale di studi, Velletri 1997, Roma 1997, pp. 147-163.

¹⁵ *Correspondances des Directeurs*, XIII, p. 385, n. 6963: «Quoique je sache fort bien, M., combien vous vous empressé d'accueillir à Rome les François que le goût des arts y amène et de leur en rendre le séjour agréable, je ne puis cependant refuser à l'amitié qui m'a toujours lié avec M. d'Agincourt de vous l'adresser avec une recommandation particulière. Vous me ferés un vrai plaisir de luy procurer les moyens de remplir ses vues dans ce voyage, c'est à dire de voir ce que Rome renferme dans les arts de plus digne de la curiosité. Je vous serai enfin obligé personnellement de tous les soins que vous donnerés à cet égard». Alla p. 481, n. 7049, è riportata la lettera in cui d'Angiviller manda i saluti a Seroux, da poco giunto a Roma (lettera del 27 dicembre 1779).

¹⁶ *Ibid.*, XIII, n. 7090.

¹⁷ *Ibid.*, XIII, p. 477; Lettera di Vien a d'Angiviller, Roma, 8 dicembre 1779: «Il [Seroux] n'a pas peu s'empêcher de dire a M. le Cardinal de Bernis, qui pense comme lui à cet égard, qu'il lui paroissoit que mon zèle à seconder vos intentions avoit produit un changement dans les études des pensionnaires qu'on ne pouvoit ignorer».

¹⁸ *Storia dell'Arte*, I, p. 199; II, p. 168.

¹⁹ *I Francesi a Roma. Residenti e viaggiatori nella Città Eterna dal Rinascimento agli inizi del Romanticismo*, (cat. mostra, Roma 1961), Roma 1961, p. 226.

²⁰ Benché esistano molti studi sul cardinale de Bernis, non esiste alcun contributo specifico sul suo ruolo di promotore culturale e artistico e di possibile committente e collezionista. È nota comunque la sua collezione di dipinti prima dell'incarico in Italia, quando Bernis è nominato arcivescovo di Albi, oggi confluita al Museo di Tolosa: E. LAMOUELE, *Catalogue de la collection du*

cardinal de Bernis à l'archevêché d'Albi, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français" (1909-1910). Sul periodo romano: M. MIGNON, H. BURIOT-DARSILES, *Lettres inédites du Cardinal de Bernis à la princesse de Sainte-Croix*, Roma 1821; *I francesi a Roma...*, cit., p. 226, n. 494; M. ANDRIEUX, *Les Français à Rome*, [s.l.] 1968.

²¹ B. CACCIOTTI, *La collezione di José Nicolás de Azara*, in "Bollettino d'Arte" (1993), p. 3. Vedi inoltre C. CORONA BARATECH, *José Nicolás de Azara. Un embajador español en Roma*, Zaragoza 1948.

²² *Histoire de l'Art*, vol. I, p. 24, n. a, pl. XII.

²³ B. CACCIOTTI, *La collezione di José...*, cit., p. 54. Azara lasciò a Seroux cento once d'argento e trecento scudi romani, di cui lo storico dell'arte entrò in possesso solo nel febbraio 1804, al momento dell'apertura del documento.

²⁴ Goethe visita il museo di Velletri due volte, nel febbraio e nel luglio 1787. J. W. GOETHE, *Italianische Reise*, (ed. cons., *Viaggio in Italia*, Milano 1991, pp. 183 e 377).

²⁵ Ø. ANDREASEN, *Il cardinale Borgia e i danesi a Roma*, Roma 1935, p. 41. Münter chiede inoltre notizie di Seroux in una lettera a Borgia inviata da Copenaghen il 5 marzo 1793, cit. in Ø. ANDREASEN, *Aus dem briefwechsel Friedrich Münters, europäische beziehungen. Eines dänischen gelehrten 1780-1830*, Kopenhagen-Leipzig 1944.

²⁶ Sulla fortuna della *Storia pittorica* del Lanzi, C. GAUNA, *La Storia pittorica...*, cit., pp. 189-220.

²⁷ *Storia dell'Arte*, IV, p. 446.

²⁸ *Ibid.*, p. 446, n. 1. Seroux prosegue: «Egli vi divide l'Italia in inferiore e in superiore. Nella prima egli comprende le scuole di Firenze, di Siena, di Roma, e di Napoli; nella seconda quella di Venezia, di Mantova, di Modena, di Parma, di Cremona, di Milano di Bologna, di Ferrara, di Genova, del Piemonte. Egli cita in ciascuna delle scuole, e seguendo sempre l'ordine cronologico, i pittori, che hanno appartenuto loro dai più remoti tempi dell'età moderna fino ai nostri giorni. Egli fa un succinto racconto della loro vita, e dà sopra le loro principali opere delle notizie, in cui esse sono caratterizzate, ed apprezzate con altrettanto gusto, che imparzialità».

²⁹ GRI, 860191, vol. III, f. 102, lettera di Seroux d'Agincourt a Dufourny, 29 novembre 1811.

³⁰ GRI, 860191, vol. III, f. 137, lettera di Seroux d'Agincourt a Dufourny, Roma 3 febbraio, 1813.

³¹ L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Bassano 1795-1796, vol. I, p. XXXIII.

³² L. LANZI, *La Storia pittorica dell'Italia inferiore o sia delle scuole fiorentina, senese, romana, napoletana, compendiata e ridotta a metodo*, Firenze 1792, pp. 39-40. Vedi anche L. LANZI, Bassano 1795-1796, vol. I, p. 1, n. (b). Seroux, nell'*Histoire de l'Art* cita l'edizione di Bassano del 1795-96. Egli è da annoverarsi inoltre tra i "viaggiatori d'Oltramonte" che Lanzi aveva conosciuto alla Reale Galleria di Firenze, L. LANZI, *La Storia pittorica...*, 1792, cit., p. 10.

³³ Archivio Widmann Rezzonico, Gambarare di Mira, Villa Foscari (la Malcontenta). Busta: Testamenti 1555-1844; trascritto in E. NOÉ, *Il testamento di Abbondio Rezzonico*, in "Arte veneta", XXXVI, (1982), pp. 268-271.

³⁴ E. NOÉ, *Il testamento di Abbondio...*, cit., p. 303.

³⁵ J.W. GOETHE, *Viaggio in Italia...*, cit., p. 535.

³⁶ G. PAVANELLO, *L'opera completa del Canova*, Milano 1976, p. 114, n. 178.

³⁷ A. CANOVA, *I Quaderni di viaggio (1779-1780)*, a c. di E. Bassi, Venezia-Roma 1959.

³⁸ E. NOÉ, *Il testamento di Abbondio...*, cit., p. 276.

³⁹ L. VICCHI, *Les Français à Rome pendant la Convention (1792-1795)*, Fusignano 1892, p. LVIII.

⁴⁰ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. marc. It. X, 326 (=6668), lettera di Seroux d'Agincourt a Jacopo Morelli, Roma 9 maggio 1810.

⁴¹ G.G. DE ROSSI, *Notizie storiche...*, cit., pp. 57-58.

⁴² Sulle "Memorie per le Belle Arti", L. BARROERO *Periodici Storico-artistici romani in età neoclassica: le "Memorie per le Belle Arti" e il "Giornale delle Belle Arti"*, in Roma "il tempio del

vero gusto". *La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Salerno-Ravello 26-27 giugno 1997) a cura di E. Borsellino e V. Casale, Firenze 2001, pp. 91-100. Ringrazio Liliana Barroero per avermi gentilmente permesso di leggere le bozze del suo intervento prima della pubblicazione. L'argomento era già stato affrontato dalla studiosa nel contributo su *Giovanni Gherardo de Rossi biografo. Un esempio: la «Vita» di Gaetano Lapis*, in "Roma moderna e contemporanea", IV, 3, (1996), pp. 677-690, in cui è precisata la questione dell'autografia degli articoli delle "Memorie", pubblicati senza firma.

⁴³ A. COSATTI, *I periodici e gli Atti accademici italiani dei secoli XVII e XVIII posseduti dalla Biblioteca*, Roma, 1962, pp. 93-97.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ L. BARROERO, *Periodici storico-artistici...*, cit., in cui è riportato, in proposito un "avviso" del 1785: «Un illustre mecenate delle Belle Arti [probabilmente Abbondio Rezzonico] con altri doti, e distinti soggetti [Guattani, Boni, De' Rossi, forse il Carletti ed il Visconti] si affaticò inutilmente fin dal principio del corrente anno a ridur in un sol corpo tutti i fogli periodici di Roma concernenti l'antiquaria e le belle arti. E' stato ultimamente sparso dall'autore delle *Notizie sulle antichità e Belle Arti di Roma* [il Guattani] un manifesto, che [...] potrebbe far nascere degli equivoci e della confusione, specialmente fuori di Roma, presso i sigg. Letterati e dilettanti delle Belle Arti, oppressi, per così dire, da tanti titoli [...]. Sia noto pertanto al pubblico che il foglio periodico intitolato *Memorie per le Belle Arti*, incominciato nel corrente anno, seguirà ancora nel 1786 prossimo futuro, facendo capo da sé indipendentemente da qualunque altro Giornale, Notizia...».

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ "Memorie per le Belle Arti", vol. II, 1786, p. XXXVIII, *Tempio degli angeli in Firenze, invenzione di Filippo Brunellesco*. «Alcune insigni fabbriche di questo grand'uomo sono già state fatte incidere dal Sig. cav. d'Agincourt, per pubblicarsi nella sua opera della storia delle Arti dalla decadenza al loro risorgimento, che abbiamo altre volte citata; e che la Repubblica Letteraria, e delle Belle Arti aspetta con impazienza, dovendo certamente racchiudere un complesso di erudizione storica ben rara, e di monumenti pregevolissimi»; vol. IV, gennaio 1788, p. XXV, *Osservazioni sopra una lettera scritta da Maffeo Vallareso arcivescovo di Zara ad Ermoli barbaro vescovo di trevigi Suo Parente. In data del 4 Novembre 1453*. La lettera riguardante le grottesche, all'epoca conservata nella Biblioteca Barberiniana, viene comunicata all'estensore dell'articolo, probabilmente Onofrio Boni, da Gaetano Marini. Seroux segnala al Boni un passo del Serlio: «Questo passo del Serlio non ci sarebbe forse caduto innanzi agli occhi; se non ci fosse stato additato dal Sig. cav. D'Agincourt. Sono tanti i lumi, che ha questo cultissimo cavaliere Francese alle Arti, e sull'Istoria di esse, che non possiamo, che unire le nostre alle preghiere di tutti i veri amatori, ed intendenti; acciò veggano una volta la luce quelle opere, alle quali egli ha consagrato tante fatiche, e che produrranno a lui somma gloria, ed al Pubblico utilità somma»; vol. IV, giugno 1788, p. CXLII, *lettera di G.G. De Rossi al reverendissimo padre maestro Guglielmo Della Valle minore conventuale, sopra alcune particolarità della celebre chiesa di S. Maria di Orvieto*: «Della valle Scrive che all'inizio del mese aveva fatto una visita a Orvieto e ne comunica le impressioni: tre artisti lo hanno colpito: «il primo appartiene ai tempi del rinascimento dell'Arte del disegno, ed è lo scultore Niccola da Pisa; il secondo a quell'epoca, in cui essa avvicinavasi alla sua età più florida, e bella, ed è il Pittore Luca Signorelli; il terzo poi a quella, in cui l'Arte arrivata all'età più robusta, inclinava piuttosto a retrocedere, che avanzarsi, e questi è lo scultore Ippolito Scalza. O qual sorpresa in me destarono, e qual sentimento di ammirazione conservo ancora vivissimo per le sculture di Niccola Pisano! lontano da esse non ho potuto astenermi dal pregare quel dotto Cavaliere, che fin da qualche anno indietro aveami mostrata l'incisione di alcuni dei più interessanti fra cotesti bassirilievi, da lui fatta esattamente eseguire per inserirla nella serie dei monumenti, che produrrà per illustrare la storia delle Arti nella sua decadenza, e nel suo rinascimento: non ho potuto, dico, astenermi dal pregarlo di farmi di nuovo contemplare a mio comodo questa incisione (...). Voi esortatelo (il padre Antamori, che si occupa delle cure della Cattedrale) a fare incidere coteste rare pitture, alle quali il tempo va ogni giorno muovendo maggiori guerra. Questa incisione non solo gioverebbe all'istoria delle

arti; ma aperterebbe un vero profitto ai Pittori medesimi, giacché estrema è l'intelligenza, colla quale sono disegnati gl'ingudi di Luca. Presso il dotto Cavaliere, che sopra vi citai, io ho veduti alcuni contorni cavati dai gruppi più belli di codesta pittura, e vi accerto che possono servire di modello di disegno. Se una tale incisione si eseguisse, più bella ancor comparirebbe l'opera incisa di quello lo sia colorita; giacché perderebbe quel languido, e quello stentato di esecuzione, che la rende dura, e debole nel colorito».

⁴⁹ G.A. GUATTANI, *Lezioni di Storia, Mitologia e Costumi ad uso di coloro che si dedicano alle arti del disegno dettate agli alunni delle scuole della pontificia accademia romana di S. Luca delle belle arti dal ch. Giuseppe Antonio Guattani*, Roma 1838, vol. I, p. XXV. Ringrazio Pier Paolo Racioppi per la segnalazione di questo passo.

⁵⁰ La contesa storiografica è riassunta in E. POMMIER, *Poussin et la gloire de l'Ecole française de la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture à la Revolution*, in "Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte", 53 (1996), pp. 267-271.

⁵¹ *Correspondance des Directeurs*, XIV, p. 65, lettera di d'Angivillers a Vien, 29 novembre 1780.

⁵² *Ibid.*, p. 63, lettera di Vien a d'Angiviller, Roma 1 novembre 1780.

⁵³ S. LAMI, *Dictionnaire des Sculpteurs de l'école Française au dix-huitième siècle*, Paris 1911, vol. II, pp. 329-330.

⁵⁴ C.P. LANDON, *Vies et oeuvres des peintres les plus célèbres des toutes les écoles*, voll. IV-VII, Paris 1804-1809.

⁵⁵ Lettera di Seroux d'Agincourt a Castellan, dicembre 1813, in *Épigraphes modernes de Nicolas Poussin, de Claude Gellée et de Germain Drouas à Rome*, in "Archives de l'Art français", I (1851-1852), pp. 141-150.

⁵⁶ F. ZERI, *La Galleria Pallavicini in Roma. Catalogo dei dipinti*, Firenze 1959, pp. 197-198, n. 342; D. WILD, *Nicolas Poussin*, Zurich 1980.

⁵⁷ V. MARTINELLI, C. PIETRANGELI, *La Protomoteca Capitolina*, Roma 1955, p. 8. La collocazione della statua nel 1782 è ricordata nell' "Antologia romana", IV, luglio 1782: «In mezzo a questa doppia gloria, ugualmente onorevole per il Pussino, la sua memoria restava priva di monumento, allorché un Cavaliere Francese amatissimo delle belle arti, il quale da più anni viaggia in Italia per illustrare la oro istoria, ha fatto scolpire il busto del gran Pussino da Monsieur Seglas Francese, e collocarlo nel Panteon di Roma detto "la Rotonda" con la seguente semplicissima iscrizione, quale appunto si conveniva a un uomo, il di cui nome racchiude tutte le maggiori lodi, che gli si potrebbero dare. NIC. POVSSIN/PICTORI. GALLO/ IOAN. BAP. LVD. GIOR. SEROVX. D'AGINCOURT/ M. CC. LXXXII.»; A. IMBELLONA, scheda in *Il Neoclassicismo in Italia da Tiepolo a Canova*, (cat. mostra Milano 2002 a c. di F. Mazzocca, E. Colle, A. Morandotti, S. Susinno), Milano 2002, n. VII.18, p. 468.

⁵⁸ «Nic. Poussin/Pictori Gallo/ Ioa(n). Bap(t). Lud. Gior. Seroux d'Agincourt: MDC-CLXXXII.

⁵⁹ La formula "Raffaello di Francia" è già in uso quando Poussin è ancora in vita, e si trova, ad esempio, in R. FRÉART DE CHAMBRAY, *Idée de la perfection de la peinture*, Le Mans 1662, p. 121.

⁶⁰ T. W. GAEHTGENS, J. LUGAND, *Joseph-Marie Vien. Pietre du Roi (1716-1809)*, Paris 1988, p. 34.

⁶¹ Lettera di Seroux d'Agincourt a Castellan, dicembre 1813, in *Épigraphes modernes de Nicolas Poussin ...*, cit., p. 147.

⁶² *Storia dell'Arte*, vol. VI, p. 501.

⁶³ V. MARTINELLI, C. PIETRANGELI, *La Protomoteca...*, cit., p. 8.

⁶⁴ Sulla "riscoperta" di Poussin in ambito neoclassico, R. VERDI, *Situation de Poussin dans la France et l'Angleterre des XVIII^e et XIX^e siècles*, in *Nicolas Poussin 1594-1665*, (cat. mostra Paris 1994-1995, a cura di L.-A. Prat e P. Rosenberg), Paris 1994, pp. 98-105. Sui monumenti a Poussin fatti eseguire da Seroux e, in seguito, da Chateaubriand, K. SCOTT, *Introduction- 'pour la gloire des arts et l'honneur de France': commemorating Poussin 1784-1995*, in *Commemorating Poussin. Reception and Interpretation of the Artist*, a c. di K. Scott e G. Warwick, Cambridge 1999, pp. 1-20.

⁶⁵ *Correspondances des Directeurs*, XVI, p. 32, n. 8037, lettera di Vien a D'Angivillers, 28 giugno 1780.

⁶⁶ *Ibid.*, XIV, n. 8022, p. 20. Il dipinto di trova oggi al Musée des Beaux-Arts di Marsiglia.

⁶⁷ D. WILDENSTEIN, G. WILDENSTEIN, *Documents complémentaire au catalogue de l'oeuvre de Louis David*, Paris 1973, n. 152, p. 19.

⁶⁸ R. VANDER BURGHT, *Joseph François, peintre belge émule de David (1759-1851)*, Bruxelles 1948, p. 146; D. COECKELBERGHS, *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1830*, Bruxelles-Rome 1976, p. 230.

⁶⁹ R. MICHEL, *Drouais, Rome, David*, in *Jean-Germain Drouais (1763-1788)*, (cat. mostra Rennes 1985), Rennes 1985, p. 14.

⁷⁰ "Memorie per le Belle Arti", IV, ottobre 1788, p. CCXXXIII, n. L.: «Quanto noi abbiamo scritto sopra questo valoroso Artista, lo dobbiamo alla gentilezza del Sig. de Saint-Hubert Architetto Francese, che è stato l'amico più intimo, che avesse l'infelice Drouais. Ci siamo anche serviti del Giornale di Parigi, nel quale però non abbiamo trovate che quelle nozioni, che già il gentile Architetto aveaci comunicate. Il Sig. Cav. d'Agincourt è stato quegli, che avendo fatto incidere il disegno del Gracco, ce ne ha somministrato gentilmente il rame, acciò potessimo distribuirne le copie ai nostri associati. Noi siamo pieni di riconoscenza a chi in qualche modo ci ajuta in questa nostra disgraziata impresa, e siamo lontanissimi dal volerli giammai attribuire il merito altrui: perciò diamo ad ambedue questi degni soggetti questo attestato di gratitudine, ch'è picciolo, ma che è pur l'unico, che loro possiamo dare».

⁷¹ *Correspondance des Directeurs*, XIV, p. 433, n. 8529, lettera di Lagrenée a d'Angiviller.

⁷² *Storia dell'Arte*, II, p. 248.

⁷³ Su Desprez in Svezia, *Louis Jean Desprez, Tecknare, Teaterkonstnär*, Arkitekt, (cat. mostra Stockholm 1992), Stockholm 1992; *La Chimère de Monsieur Desprez*, (cat. mostra Paris 1994) Paris 1994.

⁷⁴ B. SANDSTRÖM, *Bénigne Gagneraux et la Suède*, in *Bénigne Ganeraux 1756-1795. Un pitore francese nella Roma di Pio VI*, (cat. mostra Roma-Dijon 1983), Roma 1983, pp. 31-39.

⁷⁵ *Storia dell'Arte*, II, pp. 48-49. L'episodio sarà ripreso molti anni più tardi, nel 1835, in un articolo su "L'Album", II (1835), p. 289.

⁷⁶ BAV, Vat. lat. 9841, f. 36v.

⁷⁷ *Storia dell'arte*, VI, p. 26. Del ritratto del Luzi riprodotto nella tavola XII è conservato un bel disegno preparatorio del Machiavelli accompagnato da una dedica commemorativa di mano di Seroux: BAV, Vat. lat. 9841, f. 36v: «la paix de son ame peinte sur son visage paraissais la recompense et l'effet de ses longs travaux au séjour de la paix éternelle».

⁷⁸ *Histoire de l'art*, V, tav. XII, n. 2.

⁷⁹ *Storia dell'arte*, VI, p. 16. «veduta dell'ingresso di una camera sepolcrale antica, scoperta in mia presenza l'anno 1789 nel canale di una antico acquidotto situato fuori di Roma a piccola distanza dalla porta Pinciana luogo detto le tre Madonne».

⁸⁰ *Histoire de l'Art*, V, tav. XII.

⁸¹ Purtroppo i disegni originali eseguiti sul luogo non sono conservati tra il materiale preparatorio alla tavola. Oltre al disegno preparatorio finale (BAV, Vat. lat. 9841, f. 5r) è conservato solo un altro disegno di mano del Machiavelli, che comprende alcuni particolari della camera sepolcrale, ma è già un disegno rielaborato (BAV, Vat. lat. 9841v, f. 5).

⁸² *Storia dell'arte*, VI, p. 24. Il lucido della figura della santa si trova in BAV, Vat. lat. 9841, f. 25r. I disegni preparatori per il n. 2, che riproduce l'intero affresco da cui è tratta la santa, si trovano ai ff. 33r e 33v.

⁸³ *Storia dell'arte*, VI, p. 25.

⁸⁴ *Storia dell'arte*, VI, p. 27.

⁸⁵ BAV, Vat. lat. 9841, f. 37r, «catacombe di Saturnino, Villa gangalandi, via Salara, vers 1785».

⁸⁶ *Storia dell'arte*, VI, p. 39.

⁸⁷ *Histoire de l'art*, V, tav. VII.

⁸⁸ I disegni per le incisioni raffiguranti la tomba del Cardinale e della tomba della Mercareccia di Tarquinia furono forniti a Seroux dal Byres. Per l'analisi delle due tavole, F. PRINZI, *Viaggi e viaggiatori in Etruria nei secoli XVIII e XIX*, in *Bibliotheca etrusca. Fonti letterarie e figurative tra XVIII e XIX secolo nella Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte* (cat. mostra Roma 1985-1986), Roma 1985, pp. 131-132.

⁸⁹ H. WALPOLE, *The Yale Edition of Horace ...*, cit., 42, pp. 64-65. Nel luglio 1783 Seroux invia tre sue incisioni a Walpole: «J'y joins trois pièces que je me suis amusé dernièrement à graver: l'une est le portrait du Duc de Chartres, voyageant en Italie sous le nom du Comte de Joinville et qui depuis a passé en Angleterre. L'autre est celui de mon vieux valet de place, le doyen des ciceroni ou nomenclatori des Romains. La troisième offre des ornemens».

⁹⁰ «Au bord de la Neva, le destin posa son ame jeune encore Des fiers enfans du nord Aujourd'hui toute entier Sous le ciel enchanteur Des Muses, des Beaux Arts. Elle n'a plus sur la glace en monceau son berceau; au sein de sa patrie déploya l'énergie, à de plus doux emplois de l'heureuse Italie n'écouter que les loix que du génie. La Princesse Daszkow». «S. d'A. Sc. D.D.D. Roma 1782». Besançon, Bibliothèque Municipale.

⁹¹ F.-J. DE PIERRE DE BERNIS, *La Religion Vengée. Poème en dix chants*, Parma 1795.

⁹² *Storia dell'Arte*, I, p. 199. Alcuni versi della *religion Vengée* sono citati anche nel vol. II, p. 68.

⁹³ A. CIAVARELLA, *De Azara-Bodoni*, Parma 1979, vol. II, p. 120: «Roma 23 Xbre 1795. Amico mio Pr. ne St. mo, Benché non abbia alcuna notizia di Lei da molti giorni gli scrivo per mandargli un ritratto del Card. e di Bernis incisso da un suo amico il Cav. re d'Agincourt dilettante molto illuminato, e che sta facendo un'opera insigne per la storia delle Arti dei bassi tempi, della quale verrà un tempo che ne parleremo. Lei puole fare stampare questo ritratto, e se vuole accluderlo in tutte tre l'edizioni del Poema, anche senza legarlo, o legandolo, come a Lei piaccia. Vorrei che me ne mandasse alcune copie per darle agli amici. Aspetto con ansietà le Copie del Poema per farne a distribuzione e finire questo affare». Nell'esemplare da me consultato della *Religion vengée*, conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, non compare l'incisione di Seroux d'Agincourt.

⁹⁴ F. BASAN, *Dictionnaire des Graveurs*, cit., I, p. 162. Già nel 1758 Seroux aveva eseguito alcune incisioni da Boucher.

⁹⁵ *Correspondance des Directeurs*, XVI, p. 392.

⁹⁶ G.G. DE ROSSI, *Notizie storiche...*, cit., p. 44.

⁹⁷ Seroux fu inserito nella lista «des émigrés» nel 1794, con la conseguente confisca delle rendite francesi, H. SÉCHERRE, *L'édition de l'Histoire...*, p. 31.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 44.

⁹⁹ Il possibile ritratto di Collot, oggi non rintracciato, è ricordato anche in G.G. DE ROSSI, *Vita di Angelica Kauffmann pittrice scritta dal Cav. Giovanni Gherardo De Rossi*, Firenze 1811: «altro (ritratto) ne fece di un Commissario francese, rappresentandolo fra gli antichi ruderi intento a contemplare le antichità, o piuttosto le rovine di Roma». De Rossi non cita però il nome di Collot. Entro il 17 febbraio 1798 Angelica Kauffmann eseguì anche il ritratto del generale Lespinasse, oggi disperso, testimoniato probabilmente da un disegno a carboncino (Bregenz, Vorarlberg Landesmuseum), riprodotto in *Angelika Kauffmann e Roma*, (cat. mostra Roma 1998, a cura di O. Sandner), Roma 1998, p. 68, n. 76. Mentre il ritratto di Lespinasse è ricordato anche nella cosiddetta *Memoria delle pitture* di Angelica Kauffmann, non vi è menzione nello scritto del ritratto di Collot. Appaiono invece registrati due possibili ritratti di commissari francesi: "Barass" e "Thiery". C. KNIGHT, *La "memoria delle pitture" di Angelica Kauffmann*, Roma 1998, p. 78.

¹⁰⁰ M.J. DUMESNIL, *Voyageurs français en Italie*, Paris 1865, vol. III, pp. 44-45. Dumesnil, oltre alle biografie di La Salle e di De Rossi, aveva consultato il carteggio intercorso tra Seroux e Collot, oggi non rintracciato.

¹⁰¹ R. BARTOLI, scheda in *Caravaggio e i Giustiniani*, (cat. mostra Roma 2001, a c. di S. Danesi Squarzina), Milano 2001, pp. 234-235.

¹⁰² *Histoire de l'Art*, VI, tav. CXL. «Questa composizione, dipinta a tempera sul legno, faceva parte della collezione del principe Giustiniani in Roma: dessa trovasi qui incisa per la prima vol-

ta, e della grandezza medesima dell'originale, qual quale è stata lucidata» (*Storia dell'Arte*, vol. VI, p. 212). L'attribuzione al Mantenga è mantenuta nei cataloghi della collezione di Delaroche e del Landon, entrambi del 1812, R. BARTOLI, cit., p. 234.

¹⁰³ *Storia dell'Arte*, VI, p. 54. *Histoire de l'Art*, VI, pl. CXLIII. Il dipinto, eseguito originariamente per il Camerino d'alabastro di Alfonso d'Este e passato poi nella collezione del cardinale Pietro Aldobrandini, si trova dal 1942 alla National Gallery di Washington. Fu acquistato nel 1796-97 da Vincenzo Camuccini dalla cui collezione passò poi in Inghilterra alla metà del XIX secolo, J. ANDERSON, *The Provenance of Bellini's Feast of the Gods and a New/Old Interpretation*, in *Titian 500*, "Studies in the History of Art", 45, 1993, pp. 265-287.

¹⁰⁴ *Histoire de l'Art*, VI, pl. CLXV.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pl. CLXXXII. Il dipinto si trovava nella collezione Aldobrandini sino al 1800, quando vi fu acquistato dal Day e portato in Inghilterra. Dopo vari passaggi di proprietà, entrò alla National Gallery nel 1831. A. OTTINO DELLA CHIESA, *Bernardino Luini*, Novara 1956.

¹⁰⁶ *Histoire de l'Art*, VI, pl. CLXXXIV.

¹⁰⁷ Il dipinto viene acquistato da A. Day ed è venduto a Londra a Lord Carvagh nel 1818.

¹⁰⁸ *Catalogue raisonné des tableaux de diverses écoles composant le précieux cabinet de Feu M. Collot, ancien Receveur général et ancien Directeur de la Monnaie de Paris Vente le Jeudi 29 mars 1855*, Paris 1855.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pp. 45-46.

¹¹⁰ Alla collezione Collot appartenevano anche la *Rebecca al pozzo* di Delacroix, oggi al Metropolitan Museum di New York, *Il pescatore* di Théodore Rousseau, oggi al Norton Simon Museum di Pasadena, e un paesaggio di Richard Parkes Bonington, oggi alla Wallace Collection di Londra. Questi e altri dipinti vengono venduti alla prima vendita Collot, avvenuta a Parigi nel 1852.

¹¹¹ C. R. PUGLISI, *Francesco Albani*, New Haven, London 1999, p. 173, n. 85.

¹¹² *Catalogue raisonné des tableaux...*, cit., pp. 18-20: *Les Paysans de Lycie changés en grenouilles* e *Le Satyre et le Paysan*.

¹¹³ A. BLUNT, *The paintings of Nicolas Poussin*, London 1966, pp. 46-47, n. 66; J. THULLER, *L'opera completa di Poussin*, Milano 1977, p. 113, n. B7. Collot possedeva inoltre una copia di dimensioni ridotte del *Mosé abbandonato alle acque* oggi all' Ashmolean Museum di Oxford, *Catalogue raisonné des tableaux...*, cit., p. 28, n. 29.

¹¹⁴ *Catalogue raisonné des tableaux...*, cit., pp. 10-11, n. 4. Non v'è traccia del dipinto negli inventari della collezione Giustiniani, S. DANESI SQUARZINA, *La collezione Giustiniani*, Torino 2003, 3 voll. Un dipinto attribuito a Veronese raffigurante *Marte Venere e Amore* si trova a Milano, nella collezione Bonomi, G. PIOVENE-R. MARINI, *L'Opera completa del Veronese*, Milano 1968, p. 134, n. 362 ma non sembra però corrispondere alla descrizione della vendita Collot.

¹¹⁵ E. SAFARIK, *Collezione dei dipinti Colonna, Inventari 1611-1795*, The Provenance Index del Getty Art History Information Program, Munich, New Providence, London, Paris 1996, p. 639.

¹¹⁶ E. SAFARIK, *Collezione dei dipinti Colonna...*, cit., fig. 49.

¹¹⁷ A. SUTHERLAND HARRIS, *Andrea Sacchi*, Oxford 1977, p. 97, n. 73.

¹¹⁸ *Catalogue raisonné des tableaux...*, cit., pp. 5-7: «Celui que je possède appartenait à la famille Barberini, à Rome, qui l'avait depuis près de deux cents ans. Il y fut acheté le 5 octobre 1799. C'est aujourd'hui, peut-être, le tableau le plus important de ce maître». Il dipinto viene acquistato alla vendita Collot del 1855 al prezzo di 16.500 franchi. Nel commento ai dipinti della collezione, redatti in base agli appunti lasciati da Collot, è ricordata l'opinione di Seroux: «Une autre qualité bien éminente dans Léonard, c'est l'expression, cette partie sublime de l'art, qui lui permet, comme l'a dit d'Agincourt, de porter au dehors toutes les sensations de l'âme», pp. 6-7.

¹¹⁹ BAV, Vat. lat. 9847, fol. 92r, G.G. Machiavelli, *Disegno preparatorio per un tavola con "Erodiade"*, matita su carta bianca, mm. 233 x 357.

¹²⁰ BAV, Vat. lat. 9847, foll. 93r e ss.

¹²¹ BAV, Vat. lat. 9847, fol. 96r «Erodiade di Leonardo da Vinci. Due figure quasi grandi come il naturale, la donna è vestita di una sottoveste rossa ornata di oro, e perle, con maniche bianche ed una specie di manto di color pavonazetto lumeggiato come fosse oro. Il manigoldo nudo

sino ai fianchi ai fianchi (sic) con panno bianco, il tavolino di marmo bianco, il panno che lo copre è verde foderato di giallo; il vaso sembra di alabastro. Il fondo del quadro è quasi nero affatto ed in varie parti patito. la maniera del dipingere è di una singolare finitezza, i capelli della Giovine sono sfilati come in natura fatti con tratti di pennello fino come un bulino da incidere, con andamenti gentili e leggeri, e sono biondi. Le carnagioni sono di una gran verità, non si vede la maniera di adoperare il pennello i passaggi dal chiaro allo scuro, e dallo scuro alla mezza tinta sono si sfumati e impastati che sembra la stessa carne, con un rilievo sorprendente senza durezza e precisione, le parti nelle masse oscure sono rilevate con forza dei più studiati riflessi, al contrario dei moderni che nelle masse oscure danno una tinta piatta, aducendo che nello scuro non vi possono essere altre ombre, nelle parti architettoniche hanno ragione, ma nei corpi rotondi del corpo umano sempre si vede le formee ed è difficile il farle vedere come Leonardo che in questo si puole chiamare l'unico che con profondo studio, e fatica è arrivato il bello della natura, ancora negli oscuri, e conserva morbidezza e freschezza di tinte, così nelle carni come nei panneggiamenti. Il manigoldo è dipinto di colore forte, sugoso ed è tutto rilievo per la forza della degradazione delle tinte è del chiaroscuro, e per sezione di contorno», I. MIARELLI MARIANI, *Les "monuments parlants"*. Seroux d'Agincourt et la naissance de l'histoire de l'art illustrée, Torino, in corso di stampa.

¹²² Londra, National Gallery, inv. 2485. Il dipinto acquistato da Collot apparteneva alla collezione di Caterina Nobili Sforza di Santa Fiora, poi Barberini, M. CARMINATI, *Cesare da Sesto (1477-1523)*, Milano-Roma 1994, pp. 207-214.

¹²³ R.E. SPEAR, *Domenichino*, New-Haven- London 1982, vol. I, pp. 186-187; *Domenichino (1581-1641)*, (cat. mostra Roma 1996-1997), Roma 1996, p. 414.

¹²⁴ *Catalogue raisonné des tableaux...*, cit., pp. 16-17, n. 11 e 12.

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 20-21, n. 17: «voici ce que m'écrivait le chevalier d'Agincourt en envoyant ce tableau à Paris, le 21 mars 1801: "Votre Murrillo pourrait être confondu par des yeux peu exercés avec un Caravage, par le ton de force qu'on y remarque; mais il diffère de ce maître par les ombres que celui-ci donnait d'un seul coup et d'une seule teinte, tandis que dans votre tableau on distingue une foule de nuances fondues avec un soin extrême. Regardez les mains des joueurs: vous y distinguerez des passages de teintes soignées, recherchées et moelleuses, qu'on ne trouve jamais dans le Caravage».

¹²⁶ B. CACCIOTTI, *La collezione di José...*, cit., p. 34.

¹²⁷ *Catalogue raisonné des tableaux...*, cit., p. 8, n. 2.

¹²⁸ Tra questi, solo il *Ritratto di Filippo IV di Spagna* attribuito a Rubens o Velasquez può considerarsi acquistato a Roma, in quanto reca la data di acquisizione: 18 luglio 1798. Il *Ritratto di Nicolas Tulp* di Rembrandt è invece acquistato da Collot al suo ritorno a Parigi, alla vendita del mercante Robbi.

¹²⁹ CHATEAUBRIAND, *Correspondance générale*, vol. I, (1789-1807), éd. B. d'Andlau, P. Christophorov et P. Ribette, Paris 1977, lettera a Madame de Staël, n. 299, p. 355-356: «je vous avoue que j'ai surtout senti cette vieille vérité à Rome. Aussi voudrais-je m'y fixer, comme l'excellent M. d'Agincourt, et je conçois que si l'exil peut être supportable, c'est à Rome. Rappellez-moi au souvenir de ce patriarce des Français que vous aurez sans doute vu...».

¹³⁰ R. BEYER, *Alexis-François Artaud de Montor, 1772-1849, diplomate, traducteur, historien et collectionneur. Sa vie et son oeuvre de 1772 à 1814*. (Thèse présentée devant l'Université de Strasbourg II, le 3 février 1979) pp. 86-87. Su Bettini, M. HEIMBÜRGER RAVALLI, *Disegni di giardini e opere minori di un artista del '700, Francesco Bettini*, Firenze 1981; C. BENOCCI, *Villa Doria Pamphilj*, Roma 1996, pp. 178-198. In una lettera inviata a Tayllerand nel 1805, Artaud de Montor ricorda le sue frequentazioni di Bettini e del giardino dei Pamphilj. Egli racconta inoltre al ministro che Bettini era stato assassinato nella Villa in quell'anno da un operario, che era poi fuggito a Napoli. La Heimbürger ritiene invece Bettini ancora in vita nel 1815, malgrado non sia più in grado di trovare sue notizie dopo il 1804. Paris, MAE, C.P. Rome, vol. 938, fol. 47r.

¹³¹ Nell'*Histoire de Pie VII*, Paris 1836, vol. I, pp. 260-261, Artaud ricorda un "incidente" diplomatico avvenuto proprio ad una colazione da d'Agincourt, in cui egli si era trovato, senza saperlo, a tavola con d'Avary, inviato segretamente da Luigi XVIII presso la corte pontificia: «Je

vis un matin M. d'Avary chez M. d'Agincourt, le patriarche de nos français, qui vivoit depuis 1777 à Rome, où il n'avoit été faire, assurait-il, qu'un voyage d'agrément. Nous prîmes le chocolat ensemble. M. d'Agincourt, sans me prévenir et sans me nommer le Français qui étoit présent, nous entretint des évènements. Je ne savois rien de ce qui s'étoit passé entre M. le comte et le cardinal; je parlai de la situation du Saint siège, comme Son Eminence, mais je ne cachai pas que, d'après mon sentiment, je trouvais quelque chose de noble, de franc et de bien placé dans la répugnance opposée par les évêques de Londres. Je dis que l'on dispoit les choses de manière à se passer de leur consentement; qu'ainsi, il y avoit de la dignité de leur part, a ne pas précipiter des démarches gratuites, parce qu'enfin il falloit établir qu'un tel renversement du droit épiscopal, ne s'opéroit pas à la satisfaction générale. M. d'Avary étant sorti, je demandai le nom du Français avec qui j'avois parlé: "c'est M. d'Avary, reprit M. d'Agincourt"; Je lui fis quelques reproches, et j'allai tout dire à M. Cacault qui me consola en me répondant: "l'hygiène à Rome veut qu'on ne sorte pas à jeuner; un déjeuner hors de sa maison est très mauvais ici, surtout si on va le demander à des gens qui ne savent pas que, quand on a deux étrangers chez soi, il faut les nommer l'un à l'autre, avant de les laisser se prendre de paroles". Che l'episodio sia veramente andato nella maniera esposta da Artaud appare ben poco credibile. Del resto Seroux era morto da più di vent'anni e i suoi sentimenti monarchici erano noti e tollerati dai diplomatici francesi a Roma.

¹³² Paris, MAE, Archives Diplomatiques, Papiers d'Agents 267, Artaud de Montor, vol. III, foll. 52v: «Par une bizzarrerie singulière M. d'Agincourt n'a voulu voir personne autour de lui pendant sa maladie, qui a duré un mois: il a réglé lui-même ses frais des funérailles, a payé toutes ses dettes, fait distribuer des gratifications à d'anciens serviteurs romains. La veille de sa mort il a cependant consenti à recevoir M. Le Chavalier Artaud, secrétaire de l'Ambassade de France, son ami depuis quinze ans: il l'a prié de conduire son deuil, et de ne dire à personne qu'il l'avait reçu».

¹³³ R. BEYER, *Chateaubriand secrétaire de légation*, in "Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg", 46, 4 (1968), pp. 319-323.

¹³⁴ CHATEAUBRIAND, *Correspondance générale*, cit., vol. I, lettera n. 276, p. 339, 25 settembre 1804.: «Mille choses à tous nos amis, à M. d'Agincourt surtout».

¹³⁵ *Ibid.*, lettera n. 298, a Joseph-Charles Marin, Paris 25 marzo 1805, pp. 354-355.

¹³⁶ Sull'influenza di Seroux su Chateaubriand: J.-C. BERTHET, *Chateaubriand, Seroux d'Agincourt et les arts du moyen âge*, in *Chateaubriand et les arts*, Atti del colloquio del 1997 a cura di M. Fumaroli, Paris 1999, pp. 57-82.

¹³⁷ CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, ed. a cura di P. Clarac, Paris 1976, vol. I, p. 582: «M. d'Agincourt, ce véritable philosophe, vint voir le léger oiseau de passage, qui s'était arrêté à Rome avant de se rendre à la terre inconnue». A Chateaubriand, nel 1812, Seroux farà inviare da Dufourny una copia del *Prospectus* della sua *Histoire de l'Art*.

¹³⁸ A. THEINER, *Histoire...*, vol. I, p. 291. Le "accademie di musica" di Cacault e gli incontri da Luciano Bonaparte sono due dei maggiori ritrovati che, nell'incerta situazione politico-militare europea, mantengono vive le relazioni tra i romani e la Francia

¹³⁹ J.-L. LECLERCLE, *P.-L. Courier et les lumières*, in "Annales historiques de la Révolution française", 214 (1973), pp. 519-527.

¹⁴⁰ R. DE CESARE, *P.-L. Courier e l'Italia nella prima metà del secolo XIX*, in "Aevum", LVII, (sett.-dic. 1983), pp. 493-549. M.J. DUMESNIL, *Voyageurs français...*, cit., vol. III, pp. 247-261.

¹⁴¹ P.-L. COURIER, *Correspondance générale*, a cura di G. VIOLLET LE DUC, vol. II, Paris 1978, pp. 318-319, n. 401. Lo scritto è senza data. Precedentemente datato al 1811, è considerato da Geneviève Viollet Le Duc del 1825.

¹⁴² P.-L. COURIER, *Œuvres*, ed. a cura di A. Carrel, Paris 1837, pp. 380-381.

¹⁴³ P.-L. COURIER, *Correspondance générale*, cit., vol. I, lettera di Courier a Sainte-Croix, Livorno, 15 dicembre 1808, p. 72, «M. D'Agincourt, à Rome, est connu de tous ceux qui ont voyagé en Italie, comme amateur très distingué des arts et de la littérature, et vous aurez pu aisément entendre parler de lui. Je le laissai il y a dix ans souffrant peut-être plus que vous, du même mal, et je viens de le revoir à l'âge de [soixante et douze] ans, non seulement sans douleur, mais en

tout, je vous assure, plus jeune qu'alors, n'étaient ses yeux dont il se plaint. Voilà de quoi je suis témoin, et voici le régime que commençait M. d'Agincourt quand je le quittai il y a dix ans, et qu'il suit encore. Il ne mange que des végétaux cuits à l'eau simple, sans aucune assaisonnement ni sel. Mais sa principale nourriture est la *polenta* ou bouillie de farine de maïs, qu'on appelle en Languedoc *millas*. D'ailleurs, abstinence totale de toute autre boisson que l'eau. Comme j'entretiens avec lui une correspondance fondée sur l'amitié dont il m'honore, je lui écris aujourd'hui pour avoir l'histoire de son mal et de sa guérison. Une pareille note, ou je me trompe fort, vous sera toujours bonne à quelque chose. Cette diète lui fut indiquée, à M. d'Agincourt, non par les médecins, mais par M. le chevalier Azara, qui l'avait vue en Espagne pratiquer avec succès et s'en souvenait, dont bien prit, comme vous voyez, à son ami. Qui empêche que je ne sois pour vous le Chevalier Azara? Alors vraiment je me louerais de mes courses en Italie».

¹⁴⁴ P.-L. COURIER, *Correspondance Générale*, cit., II (1808-1814), p. 8, n. 198. Lettera di P.-L. Courier a Seroux d'Agincourt, Firenze 17 febbraio 1808.

¹⁴⁵ «Attualmente che l'on m'entende, que l'on me juge même avec sévérité, je ne redoute rien. Quoique chargé malgré moi d'une affaire délicate et difficile, je n'y ai pas mis moins de zèle à m'en bien acquitter: j'ai même redoublé d'attention et de soin. Au lieu de ne me réserver que la surveillance sur les agents que je pouvois employer, au lieu d'imiter mes prédécesseurs dans la même carrière, je ne voulus ni architectes ni entrepreneurs, autant pour ne pas avoir à redouter des fripponneries inévitables que pour faire profiter le Gouvernement de leurs bénéfiques légitimes. J'ai donc pris des ouvriers à son compte. J'étois le matin dans les salles avant qu'ils y arrivassent; je les dirigeois, je les excitois par ma présence et je récompensois ceux dont j'étois satisfait; enfin je me permettois d'aller prendre quelque récréation chez mon respectable ami M. d'Agincourt, que le soir lorsqu'ils étoient tous partis», M.A. CASTAN, *Autobiographie de l'architecte Pierre-Adrien Paris dessinateur du cabinet de Louis XVI*, in *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements (à la Sorbonne du 8 au 11 avril 1885, Paris 1885)*, p. 200.

¹⁴⁶ C. WEISS, *Catalogue de la Bibliothèque de M. Paris, architecte et dessinateur de la chambre du roi, chevalier de son ordre; suivi de la description de son cabinet*, Besançon 1821, p. 23.

¹⁴⁷ In una nota manoscritta conservata tra i fondi di Pierre-Adrien Paris alla Bibliothèque Municipale di Besançon, l'architetto annota: «Enfin mon intimité avec le respectable Mr d'Agincourt me retint à Rome jusqu'à sa mort», cit. in H. LOYRETE, *Seroux d'Agincourt...*, cit., p. 53, n. 82.

¹⁴⁸ ASR, 30 NC, Ufficio 9 vol. 950. Testamento di J.B.L.G. Seroux d'Agincourt, fol. 322: «Intenzione mia positiva essendo di depositare e nella Libreria del Vaticano o nel Museo del Campidoglio (e ciò a piacere del detto, ed infrascritto Sig. Paris) li disegni originali della mia Raccolta=dico=nella mia Storia dell'arte in decadenza da me impiegati, e li frammenti originali della mia raccolta di scultura antica in terra cotta, unitamente alli rispettivi loro disegni, e a diversi monumenti, che hanno servito di base alla detta Istoria, esistenti tutti in due camere terrene della casa da me abitata, da un canto sulla strada e dall'altro sul giardino, così prego il mio carissimo amico Sig. Paris, di assumersi questo incarico, tanto utile, e proficuo alle belle arti, da esso con preminenza di gusto, e con li talenti più distinti coltivate, tale essendo la mia precisa volontà».

¹⁴⁹ Paris, MAE, Archives diplomatiques, Papiers d'Agents 267, Artaud de Montor, vol. III, fol. 52v.

¹⁵⁰ P. BELLANGER, C. DOLIN-DOLCY, M. BARBIER, *Joseph Charles Marin 1759-1834*, (cat. mostra Parigi, Galerie Patrice Bellanger, marzo 1992), Paris 1992, p. 16.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁵² La vicenda, confermata dalle lettere di Chateaubriand, è ricordata in una biografia manoscritta dello scultore, pubblicata da G. HUBERT, *A propos d'un "ami" de Clodion: Marin et l'Italie*, in *Clodion et la sculpture. Actes colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel les 20 et 21 mars 1992. Sous la direction de G. SCHERF*, Paris 1993, p. 87. Nell'unica monografia su Marin scritta da M. QUINQUENET, *Un élève de Clodion: Joseph-Charles Marin 1759-1834*, Paris 1948, le notizie sul soggiorno romano di Marin sono desunte dalle lettere inviate dallo scultore all'amico parigino L.A. Dingé e confermano l'amicizia con Seroux d'Agincourt, e il ruolo di intermediario di quest'ultimo.

¹⁵³ CHATEAUBRIAND, *Correspondance générale*, cit., lettera 298, pp. 354-355. Sul monumento, M.S. LILLI *Aspetti dell'arte neoclassica. Sculture nelle chiese romane 1780-1845*, Roma 1991, p. 110; A. VERLET, *Jour du sépulcre: la sculpture funéraire dans les "Mémoires d'outre-tombe, in Chateaubriand et les arts*, cit., pp. 181-197, in particolare p. 198, n. 13.

¹⁵⁴ P.-L. COURIER, *Correspondance générale*, cit., I, p. 70, n. 247. Il prezzo era stato concordato in 400 piastre.

¹⁵⁵ *Ibid.*: «j'ai bien une autre demande à vous faire que celle-là, une commission importante, difficile, dont je ne sais comment vous allez vous tirer. Voici ce que c'est: je voudrais avoir une bonne copie de l'empereur, de Canova. Quand je dis copie, vous m'entendez; c'est un abrégé qu'il me faut, proportionné à ma bourse, de la grandeur à peu près de cette figure de l'Antin qu'on dessine dans les écoles, de qui orner un appartement. En voilà trop, et vous voyez mieux que moi ce que je veux. C'est pour un grand seigneur d'aujourd'hui ou d'hier, qui ne se connaît guère à cela ni à rien, mais qui reçoit chez lui toute la France; L'ouvrage serait en lieu d'être vu, et pourrait ainsi faire quelque honneur à l'artiste; il faudrait donc qu'il fût bien fait et tôt, pour paraître à Paris avant l'original, s'il se pouvait. C'est là le point. Monsieur Marin, qui, j'espère, ne m'aura point oublié, est après vous, monsieur, le seul homme auquel je puisse me recommander pour le succès de cette affaire. Je vous prie de vouloir bien, en lui faisant mes compliments, l'intéresser un peu pour moi, et l'assurer que toutes mes langues seront employées à le louer d'un si grand bienfait».

¹⁵⁶ G. PAVANELLO, *L'opera completa del Canova*, cit., pp. 109-110, n. 143.

¹⁵⁷ P.-L. COURIER, *Correspondance générale*, cit., vol. II, lettera di Marin a Courier, Roma, gennaio 1809, pp. 74-75, n. 252.

¹⁵⁸ I. NÉTO DAGUERRE, D. COUTAGNE, *Granet peintre de Rome*, Aix en Provence, 1992, p. 84. Le *Memoires* di Granet furono composte dal pittore poco prima della sua morte, dopo il ritorno ad Aix nel 1848. Nel 1878 una prima edizione del testo apparve su "Le temps" del 10 ottobre 1872. Isabelle Néto Daguerre ha compiuto l'edizione critica delle *Memoires* di Granet nella sua tesi di dottorato *Correspondance de François-Marius Granet*, Université de Paris IV Sorbonne, U.E.R. d'Histoire de l'Art, 1991. Seroux avrebbe indicato l'itinerario di visita anche a Juliette Recamier, a Roma nel 1813 «Ho un itinerario di quattro ore per coloro che non possono fermarsi di più, e questo è particolarmente ad uso degli inglesi, alcuni dei quali amano vantarsi d'aver veduto Roma in questo spazio di tempo. Ne ho uno di un giorno per quelli che hanno meno fretta; un terzo d'una settimana, un altro ancora di quindici giorni, altri d'un mese, d'un anno, di tre anni, e finalmente uno di trentacinque anni. Questo è per mio uso», M.A. BERNONI, *J.B. Seroux d'Agincourt romano d'elezione*, in "Strenna dei romanisti", 28 (1967), p. 46.

¹⁵⁹ Sul dipinto, vedi la recente scheda di Chiara Stefani in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia* (cat. mostra Roma 2003), Martellago (VE) 2003, p. 130, con bibliografia precedente. Sull'interesse di Granet per la "chiesa primitiva", A. VERLET, *Chateaubriand, Rome et Granet*, in «Bulletin de la Société Chateaubriand», 38 (1995), pp. 61-72.

¹⁶⁰ BAV, Vat. lat. 9849, foll. 66r, 70r, 70v, 71r, 71v, 72r. I legami tra l'abate Pouillard e Seroux proseguirono anche dopo il ritorno in Francia del primo. Nel 1810, uscito finalmente il *Prospectus* dell'*Histoire de l'Art*, Seroux ne fece inviare alcune copie all'abate che, all'epoca, era divenuto bibliotecario del cardinal Fesch; lettera di Seroux d'Agincourt a Léon Dufourmy, s.d. [marzo 1810], GRI, 860191, vol. III, foll. 43-44. Pouillard è ricordato inoltre nelle pagine dell'*Histoire de l'Art*, vol. III, p. 159, pl. CLXVI, n. 9: «(...) P. Pouyard, carme du grand couvent d'Aix, qui, pendant sa résidence à Rome, a employé avec succès l'étude des lettres et des arts le peu de loisir que lui laissaient ses devoirs religieux».

¹⁶¹ L. MADELIN, *La Rome de Napoleon. La domination française à Rome de 1809 a 1814*, Paris 1906, p. 561.

¹⁶² H. AUREAS, *Un général de Napoleon: Miollis*, Université de Paris, Faculté des Lettres. Thèse complémentaire pour le Doctorat ès-Lettres présentée à la Faculté des Lettres de Paris le 23 Mai 1958. Publications de la Faculté des Lettres de Strasbourg. Fascicule 143, Paris 1961, p. 169.

¹⁶³ Il dipinto si trova oggi al Musée des Augustins di Tolosa, inv. RO 124.

¹⁶⁴ F. HASKELL, *Rediscoveries in Art*, London 1980 (ed. cons. *Riscoperte nell'arte. Aspetti del*

gusto, della moda e del collezionismo, Milano 1982, pp. 85-86, n. 79).

¹⁶⁵ F.A. e A. VISCONTI, *Indicazione delle sculture e della galleria di quadri esistenti nella Villa Miollis al Quirinale*, Roma 1814; C. BENOCCI, *Villa Aldobrandini a Roma*, Roma 1992, pp. 93-99.

¹⁶⁶ Il dipinto, oggi non rintracciato, fu venduto nel 1827 presso Marneffe a Bruxelles (Lugt 11453, 11760).

¹⁶⁷ Fece visita a Seroux anche il conte Auguste de Forbin, che lo ricorda nel *Charles Barimore*, Lyon 1810, p. 58.

¹⁶⁸ *Souvenirs et correspondance tirés des papiers de Madame Récamier*, Paris 1860, vol. I, pp. 233-234.

¹⁶⁹ Paris, MAE, Archives diplomatiques, Papiers d'Agents 267, Artaud de Montor vol. III, foll. 52-53. Lettera di Artaud de Montor al ministro delle relazioni estere, Roma 29 settembre 1814.

¹⁷⁰ «CINERIBUS ET MEMORIAE/ IOAN. BAPT. SEROUX DE AGINCOURT / DOMO BELLOVACIS / NOBILIS AB AVIS ET MAIORIBUS / SAPIENTIS IN DOCTOS BENIGNI IN EGENOS COMIS IN OMNES / DE RE LITERARIA OB BONARUM ARTIVM HISTORIAM / EX MONUMENTIS CONDITAM OPTIME MERITI / QUI VIXIT ANN. LXXXIV M. V D. XIX / DOCTRINA BENEFICENTIA COMITATE / CARUS OMNIBUS / DECESSIT MAGNO BONORUM MOERORE / VIII KAL. OCT. AN. MDCCCXIV / AVE OPTIME SENEX ET / VALE IN PACE». Sul monumento: M.S. LILLI, *Aspetti dell'arte neoclassica...*, cit., pp. 197-198, n. 133.

¹⁷¹ E.C.J. VAN DE VIVERE, *Le Mausolée de S.A.R. Marie-Christine d'Autriche exécuté par le Chev. Antoine Canova et expliqué par E.C.J. Van de Vivere*, Roma 1805, p. 90.

¹⁷² Pietro Zani descrive il suo incontro con Seroux d'Agincourt avvenuto nel 1793: «Monsignore della Somaglia ora Cardinale Vicario, e il Cav. De Azara Ministro di Spagna a Roma mi parlarono lungamente di persona che da molti anni travagliava ad un'opera attorno alle Belle-Arti, che non avrebbe lasciato nulla a desiderare in siffatto genere. Argomenterà agevolmente ciascuno quanta curiosità in me si destasse di conoscerne l'autore, e come io caldamente supplicassi il dotto Cavaliere di volermelo indicare. La cortesia di lui non seppe negarmelo, ed appresi esser esso il cav. Giambattista Luigi Giorgio Seroux d'Agincourt. Volai alla sua abitazione, ove fui accolto ne' modi più dolci e cortesi. Si parlò a lungo di Belle-Arti. Volle che io gli delineassi il piano della mia opera, e mi comunicò, in contraccambio, quello della sua, veramente degna del credo, e ne affrettai coi miei voti sinceri la pubblicazione. Mi presentò la sua raccolta di stampe, e fra queste un portafoglio, che ne racchiudeva una quantità di antiche della massima rarità e conservazione, sulle quali mi fece l'onore di chiedere il mio sentimento», P. ZANI, *Enciclopedia metodico-critico ragionata delle Belle Arti*, vol. I, Parma 1817, pp. 25-26. Nel 1795 Seroux scrisse allo Zani pregandolo di essere annoverato tra i sottoscrittori della sua opera, Parma, Biblioteca Palatina, EP. PR. Cass. 165, lettera di Seroux d'Agincourt a Pietro Zani, Roma, 15 febbraio 1795.

¹⁷³ Lettera di Seroux d'Agincourt a Leopoldo Cicognara, 11 gennaio 1792, Modena, Biblioteca Universitaria Estense, Autografoteca Campori.

¹⁷⁴ G.F. GALEANI NAPIONE, *I Monumenti dell'architettura antica. Lettere al conte Giuseppe Franchi di Pont*, Pisa 1820, vol. I, pp. XII-XIII. Nel suo testo, Napione segnala anche la pubblicazione a stampa dell'*Histoire de l'Art*: «uscì recentemente alla luce in Parigi l'Opera grandiosa, ed elaboratissima del Signor cavaliere d'Agincourt sopraccennato. Della idea generale e della pianta di tutta quell'Opera io ne avea già avuta notizia in Roma dalla bocca medesima dell'Autore. E tuttoché egli piacevolmente dicesse, che scriveva la storia del Brutto; e che tal altro dilettante di gusto squisito in fatto delle Arti di Disegno sia solito di asserire, che da Costantino sino al Rinascimento delle Lettere, l'Europa vide tutto in barbaro; nondimeno grande obbligazione aver dobbiamo al Signor D'Agincourt, che con mirabile costanza, infaticabilmente si adoperò a segnare i passi, e per conseguente porger i materiali per indagar i motivi, per li quali vennero a grado a grado in decadenza le Belle Arti, ed in specie l'Architettura; e quelli insensibili per li quali gradatamente eziandio risorsero a nuova vita, per opera principalmente degli italiani ingegni, com'egli ingenuamente con-

fessa». I due piemontesi furono introdotti anche da Giovanni Gherardo De' Rossi. È infatti conservata una lettera inviata a quest'ultimo dal canonico Ignazio de Giovanni, di Casale Monferrato, che gli annuncia l'arrivo dei due cugini: Casale Monferrato, Archivio storico del Comune, fondo famiglia Vidua di Conzano, mazzo 72, fasc. 236, *Canonico Ignazio de Giovanni a Gherardo de Rossi a Roma. Carteggio 1781-1801*. Desidero ringraziare Monica Tomiato per la cortese segnalazione della lettera. Su Napione, G. C. SCIOLLA, *Galeani Napione Giovan Francesco*, ad vocem in *cultura figurativa e architettonica negli stati del re di Sardegna 1773-1861*, a c. di E. Castelnuovo, M. Rosci, Torino 1980, vol. III, pp. 1441-1442.

¹⁷⁵ S. CIAMPI, *Epistola filologica des Sig. Ab. Sebastiano Ciampi al ch. Sig. Francesco Tolomei Maire de Pistoia e console della Im. Accademia di letteratura, scienze ed Arti della Medesima città*, Pisa 1809. Le incisioni di Seroux sono citate anche nei ricordi del conte d'Espinchal, pubblicati postumi nel 1912: «Je retrouve ici, avec le plus grande plaisir, M. d'Agincourt, homme aimable que j'avais autrefois connu à Paris. L'amour des arts lui a fait abandonner une place de fermier général pour venir s'établir à Rome, où il est depuis plusieurs années, occupé à un grand ouvrage qui sera extrêmement intéressant. C'est l'histoire de l'art, traitée beaucoup plus en grand que dans l'ouvrage de Winckelmann qui est si estimé et qu'il faut souvent consulter en Italie», E. D'HAUTERIVE, *Journal d'émigration du comte d'Espinchal publié d'après les manuscrits originaux par Ernest d'Hauterive*, Paris 1912, p. 81. Per quel che riguarda la descrizione delle collezioni di Giovanni Gherardo De Rossi, Ciampi fornisce delle preziose informazioni. In mancanza di un inventario e di una descrizione dettagliata della raccolta, Francesca Conti ha recentemente ipotizzato che si trattasse comunque di una raccolta di alta qualità composta sia da opere antiche che moderne, con una particolare attenzione per i pittori fiamminghi. Alla vendita del patrimonio del De Rossi fu infatti inviata una commissione dagli uffici del Camerlengato composta da Fea, Camuccini, Thorvaldsen e Nibby per la possibilità di acquisti da parte del governo, F. CONTI, *La figura dell'intellettuale nella Roma a cavallo tra Sette e Ottocento: alcune note su Giovanni Gherardo De Rossi*, in *Intelletuali ed eruditi tra Roma e Firenze alla fine del Settecento*, a c. di O. ROSSI PINELLI, "Ricerche di Storia dell'arte", 84 (2005), pp. 35-40.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 7.

¹⁷⁷ *Ibid.*, pp. 7-8.

¹⁷⁸ S. CIAMPI, *Notizie inedite della Sagrestia pistoiese, de' belli arredi del Campo Santo pisano*, Firenze 1810; ID., *I simboli di sette scienze e della filosofia scolpiti da un artista della scuola di Giovanni Pisano in una base di marmo che si conserva nel camposanto di Pisa*, Pisa 1814. Su Sebastiano Ciampi vedi la recente nota bio-bibliografica in F. MAZZOCA, a c. di, *Scritti d'arte del primo Ottocento*, Milano-Napoli 1998, pp. 1033-1034.

Una domenica del luglio del 1787, Johann Wolfgang Goethe, accompagnato dall'amica Angelica Kauffmann, fece visita alla famosissima quadreria Barberini dove ammirò il «superbo Leonardo da Vinci»,¹ forse la *Salomè* di Cesare da Sesto o, più probabilmente, la *Vanità e la Modestia* di Bernardino Luini, entrambe ritenute all'epoca tra le più belle opere autografe del pittore toscano conservate a Roma, e «l'amica di Raffaello da lui stesso dipinta»,² ossia *La Fornarina*. Dopo aver apprezzato tali capolavori del pieno Rinascimento, lo scrittore aveva compiuto un'altra visita che era ormai divenuta canonica nel percorso dei colti viaggiatori di passaggio a Roma, in cui aveva osservato un genere ben diverso di opere d'arte:

«Nel pomeriggio sono stato dal cavaliere d'Agincourt, un ricco francese, che spende il suo tempo e il suo danaro a scrivere una storia dell'arte dall'epoca della sua decadenza fino al suo risorgimento. Interessantissime le sue collezioni. Si vede come lo spirito dell'uomo è sempre stato attivo anche nel suo periodo più confuso ed oscuro. Se quest'opera arriverà in porto, sarà notevolissima».³

Per "collezioni", Goethe intendeva soprattutto l'ampia raccolta di rami e prove di stampa che lo storico dell'arte francese aveva fatto eseguire dai disegni che gli giungevano da tutta Italia. Ma le incisioni per le tavole della futura *Histoire de l'Art* non costituivano gli unici oggetti di richiamo per i viaggiatori stranieri, e ciò giustifica l'uso del plurale da parte di Goethe. Seroux aveva infatti riunito nel suo studio e nella sua biblioteca diversi oggetti "interessantissimi", anche se non propriamente "belli", che avevano attirato l'attenzione dello scrittore tedesco.

L'inventario dei beni compilato all'indomani della morte di Seroux d'Agincourt per volere del suo erede universale dei beni romani, «Charles Sept, mio cameriere che da cinquanta anni a questa parte con tutto il zelo e amore mi ha servito»,⁴ non aiuta purtroppo a ricostruire l'assetto e la disposizione delle collezioni visitate da Goethe. Non è noto, infatti, dove Seroux risiedesse negli anni precedenti la rivoluzione. Solo da 1800 egli prese in affitto, con il fedele Sept, il "Primo casino Mignanelli" sulla strada Gregoriana, la famosa casetta con giardino adornato di lapidi antiche e arbusti rari, ricordata da Granet e Courier, e che Silvagni indica come "ritrovo del bel mondo" e, abbastanza inspiegabilmente, luogo dove «si annodavano intrighi e si faceva all'amore».⁵ Il 12 luglio 1800 Seroux, che a quella data risultava residente in Piazza di Spagna, descrive la sua nuova casa

all'amico Jacopo Morelli:

«je vous prierai de m'adresser vos lettres dans un *Romitorio* que je viens de prendre sull monte Pincio, *Strada Gregoriana* n° 244, maison dont je peux dire avec plus de raison que personne *parva sed apta mihi, vi sono bellissime vedute ed un giardinetto* 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».⁶

La collezione di disegni

Quando Goethe visitò il "ricco francese", questi non aveva ancora subito il grave rovescio di fortuna dovuto alla perdita delle sue rendite, e la sua abitazione ricolma di oggetti "interessanti", doveva essere all'apice del suo fascino.

Seroux aveva infatti portato dalla Francia la sua bella collezione di disegni antichi e moderni, già ricordata in Francia dai coniugi Le Brun, formata soprattutto di disegni antichi italiani e olandesi e da opere del settecento francese, in particolare di Boucher.

Formatosi alla scuola di Caylus e Mariette, lo storico dell'arte aveva continuato ad acquistare disegni antichi anche in Italia, ma il principale nucleo della sua preziosa raccolta era stato acquistato a Parigi all'asta della collezione Mariette, nel 1775.

A questa sua raccolta di disegni, Seroux fa riferimento nel *Discorso preliminare* dell'*Histoire de l'Art*, nell'introdurre la periodizzazione dell'arte in tre distinti periodi, il *primo*, quello antico, affrontato da Caylus e Winckelmann, il *secondo* «che abbraccia quello che si chiama *Basso Impero, Medio evo, Secolo di decadenza*», che era quello che lui si accingeva ad esplorare, ed infine il *terzo*, «vale a dire dopo il rinnovamento dell'Arte fino all'età nostra».⁷ Per formare la storia di questo terzo periodo scrive Seroux, sarebbe bastato disporre

«in ordine cronologico, o per scuole e generi le stampe delle migliori opere d'Architettura, Scultura e Pittura dal quindicesimo secolo fino a' di nostri; Si viene ad avere, in una maniera indubitata e compiuta, la storia dell'Arte dimostrata coi monumenti, per il *terzo* periodo; oltre che si può ancora, siccome aveva fatto io, formare questa serie con originali disegni de' grandi maestri, ancora più preziosi che non sono le stampe».⁸

Seroux collezionava disegni, dunque, per formare una compiuta storia dell'arte attraverso la testimonianza delle invenzioni dei grandi maestri, cosa che non gli era possibile per le indagini sul Medioevo.

La consistenza della sua raccolta può essere solo vagamente intuita dagli accenni disseminati nelle pagine dell'*Histoire de l'Art* e in altri pochi documenti. Ma dai rari esemplari di cui è possibile stabilire con certezza l'appartenenza a Seroux, è certo che si trattava di una collezione di grande rilievo, composta soprattutto di fogli autografi dei grandi maestri italiani del Rinascimento.

Nel 1800 Seroux era già stato costretto a privarsi della quasi totalità dei suoi

disegni, come ricorda in una lettera inviata a Venezia a Jacopo Morelli. In cambio di alcune stampe dai rami della futura *Histoire de l'Art*, tratte da alcuni manoscritti conservati presso la Biblioteca Vaticana, Morelli gli aveva donato un piccolo disegno attribuito a Palma il vecchio, che, scrive Seroux, avrebbe ornato la sua «belle collection» ormai perduta:

«Je vous rend grace du petit Dessin de Palma il vecchio, je seroi faché que vous vous en fussies privé pour moi; ce peintre étant au delà de l'époque que je me suis fixée, et n'entre pas dans mon ouvrage; il auroit orné la belle collection des dessins qui m'avoit couté 30 ans de recherches, et de Dépense, et dont les années désastreuses actuelles m'ont privé».⁹

Da un prezioso documento rinvenuto da Licia Collobi Ragghianti, si può stabilire con certezza che una parte della raccolta Seroux è confluita nel Gabinetto dei disegni degli Uffizi. Si tratta di un album composto da 107 disegni, prevalentemente di architettura, acquistato nel 1775 alla vendita Mariette e che, in origine, faceva parte del famoso "Libro" di Giorgio Vasari.¹⁰ In una relazione sull'acquisto dell'album, inviata al Granduca da Tommaso Puccini nel luglio del 1798, si legge, infatti, che:

«La provenienza accresce non piccolo pregio a questa insigne collezione. La maggiore e miglior parte dei disegni spettavano a Giorgio Vasari, il quale come egli medesimo ci attesta al termine di quasi tutte le vite da lui scritte degli Artefici, ne aveva formato un gran Libro, che poi fu distrutto e disperso in molte parti, secondo che nelle sue lettere attesta il Mariette celebre indagatore e raccogliitore di monumenti spettanti alle belle arti; (...) il moderno possessore di questo Libro, che è Francese, delle arti amatissimo, e intelligentissimo, come lo dimostrerà in una grande Opera, che è per uscire alla luce, lo compose di acquisti fatti in gran parte alla medesima vendita di Mariette».

Licia Collobi ha correttamente identificato il «Francese delle arti amatissimo» con Seroux d'Agincourt, che aveva peraltro già fatto incidere per la sua *Histoire de l'Art* alcuni dei disegni entrati agli Uffizi nel 1798. È questo il caso di alcuni *frammenti di antichità* di Antonio da Sangallo e un *capitello* del Bramante, riprodotti nella tavola LVI del IV volume¹¹ con il seguente commento:

«questi disegni furono scelti tra quelli che formano la collezione del Vasari, sì spesso ricordata nelle sue vite degli artisti. Il volume in cui si trovano è citato nel secondo tomo delle *Lettere Pittoriche* p. 377 e 379, e dal Bottari nelle sue annotazioni alla vita d'Antonio da Sangallo scritta dal Vasari.

Giovanni Mariette distinto dilettante per le sue rare cognizioni sulla storia delle Arti che compiacquesi negli anni miei giovanili essermi guida ne' primi studi, ha lungo tempo posseduto questo raro e prezioso volume. Dalla sua biblioteca passò nel 1775 nella mia».¹²

L'album, definito dalla Collobi il "tomo Vasari-Mariette-d'Agincourt",¹³ fu ceduto alla Galleria granducale per 200 zecchini e, nei documenti riguardanti

l'acquisto, Seroux, con la consueta discrezione, mantenne il più assoluto anonimato.¹⁴

Del volume, egli fece riprodurre alla stessa grandezza dell'originale anche il michelangiolesco *studio per la Tomba di Giulio II*,¹⁵ che pur non facendo parte della raccolta di Vasari, figurava nell'album venduto al granduca, in quanto vi era stato aggiunto dal Mariette (*fig. 33*).¹⁶ Il disegno è menzionato da Seroux nel 1794 in una lettera ad Onofrio Boni: «uno dei primi pensieri originali del Buonarroti per il Mausoleo di J. II. avanzo rispettabile della mia troppo rammaricabile raccolta che fu di Mariette e di Crozat». ¹⁷ Dal passo appare evidente che, già a quella data, egli non era più in possesso della parte più consistente della sua raccolta, e che l'album ora agli Uffizi ne era solo un "avanzo".

Nel 1790 Seroux aveva infatti venduto una cospicua parte dei suoi disegni al nobile viaggiatore olandese Willelm Anne Lestevenon di Berkenrode,¹⁸ il cui nome è noto agli studiosi del collezionismo grafico per aver acquistato, per il Teyler Museum di Haarlem, la splendida collezione di disegni un tempo appartenuta a Cristina di Svezia. Questo è certamente il motivo per cui alcuni disegni appartenuti a Seroux oggi conservati ad Haarlem, sono considerati come provenienti dalla collezione della regina svedese.

Appartenevano infatti con certezza alla collezione dello storico dell'arte alcuni disegni del famoso nucleo michelangiolesco del Teylers Museum, riprodotti a grandezza reale nell'*Histoire de l'Art*, tra cui lo studio della gamba sinistra per il *Giorno* della cappella medicea, del 1524 circa¹⁹ (*fig. 34*), un giovanile *Studio con tre figure*²⁰ (*fig. 35*), lo studio per il *S. Lorenzo del Giudizio Universale*²¹ (*fig. 36*), un foglio con *studi di mani e braccia per lo schiavo del Louvre*²² e uno studio preparatorio per la *Crocifissione di Haman* della Cappella Sistina.²³ I disegni sono tutti incisi nell'*Histoire de l'Art* (*fig. 37*) con il seguente commento, che non lascia dubbi sulla loro provenienza:

«Gli schizzi presentati sopra questa tavola, come pure gli studj incisi sulle due tavole precedenti, sono stati lucidati diligentemente sopra i disegni originali di Michelangelo, appartenenti alla mia collezione; essi sono tratteggiati a penna, e provengono dal gabinetto del sig. Mariette, il quale gli aveva acquistati alla vendita di quello del signor Crozat. Queste tre tavole hanno per oggetto di mostrare per mezzo di qual genere di studj questo grande maestro sia giunto al carattere di grandezza e di sublimità impresso nella composizione dell'ultimo giudizio, che forma il soggetto della tavola seguente». ²⁴

Le suddette tavole sono sinora sfuggite alla critica, e nel recente catalogo dei disegni italiani del Teylers Museum, tutti i disegni menzionati sono indicati unicamente come provenienti dalla collezione della regina Cristina.²⁵

Nel 1788 il barone Lestevenon, ex assessore al comune di Haarlem, costretto ad abbandonare la città a causa dei suoi sentimenti filo-francesi, intraprese un lungo viaggio in Francia e in Italia. Membro della "Seconda Società del Teylers Museum", nel 1789, si offrì come intermediario per l'acquisto in Italia di opere d'arte e disegni antichi per la fondazione.²⁶ In una lettera inviata da Roma in Olanda nello stesso anno, egli scrisse dell'occasione di poter acquistare la bellis-

sima collezione un tempo appartenuta a Cristina, a quell'epoca di proprietà del duca di Bracciano.²⁷ Alla morte della sovrana, infatti, nel 1689, i disegni erano divenuti di proprietà del cardinale Decio Azzolini, e, dopo essere stati ereditati dal nipote, il marchese Pompeo Azzolini, furono acquistati dagli Odescalchi, che li conservarono sino alla vendita a Lestevenon.²⁸ Questi concluse l'acquisto il 16 dicembre 1790²⁹ e, fino alla spedizione degli album, conservò i disegni nella sua abitazione romana, dove furono visitati da artisti e conoscitori: «La faccenda attirò molte visite di maestri ed "amatori" che vengono a vederli e che ne sono ammirati». ³⁰ I fogli raggiunsero Haarlem nel 1791, rilegati in album delle medesime dimensioni, fatta eccezione di uno, più grande degli altri e senza alcuna iscrizione, forse quello contenente i disegni acquistati da Seroux. I disegni furono comunque smontati e catalogati separatamente,³¹ e non è oggi possibile, in mancanza di documenti testuali o visivi, risalire alla collezione del francese. Egli, troppo rispettoso nei confronti di opere così fragili e preziose, non appose alcun marchio o segno di riconoscimento sui fogli, rendendone oggi particolarmente difficile l'identificazione. Quello che è certo è che i disegni della sua collezione non si trovano oggi unicamente al Teyler Museum.

L'interessante figura del "conoscitore" Lestevenon, al di là del suo ruolo di intermediario nell'acquisto descritto, non è stata finora indagata.³² Figlio dell'ambasciatore olandese in Francia alla corte di Luigi XV, egli nacque a Parigi nel 1750, e si trasferì successivamente ad Haarlem per dedicarsi alla carriera politica. Durante il suo esilio in Italia, ebbe l'occasione di approfondire le proprie conoscenze in campo artistico e, oltre a comprare disegni per il museo della sua città adottiva, formò una propria collezione di fogli di antichi maestri, di cui una parte furono acquistati dalla raccolta Seroux d'Agincourt. Sono infatti documentati i rapporti tra il nobile conoscitore olandese e lo storico dell'arte, che si erano conosciuti e frequentati a Roma attraverso il cardinale de Bernis. Nell'ottobre del 1790, in viaggio in Sicilia accompagnato da un giovane artista milanese, il barone fece visita a Palermo a Léon Dufourny, all'epoca collaboratore come disegnatore della sezione dedicata all'architettura dell'*Histoire de l'Art*. La visita è ricordata nel *Journal* dell'architetto francese:

«martedì 5 ottobre 1790: ritornato a casa ricevetti visita di M. Lestevenon de Berkenrode, figlio dell'ambasciatore d'Olanda a Parigi, che mi era stato raccomandato dal cardinale de Bernis. È un uomo molto cordiale e per nulla infatuato della sua nobiltà. Ha parole di lode per l'attività dell'Assemblea Nazionale. Mi diede notizie di Roma, e particolarmente del cardinale e di M. d'Agincourt. Conosce Roma perfettamente in quanto vi si è fermato varie volte. Si rammarica per la perdita della contessa d'Albani e del cardinale Boncompagni, il cui ambiente era tanto amabile». ³³

Negli anni romani, dunque, Lestevenon frequentava lo stesso ambiente di Seroux, con cui si era legato in amicizia. Qualche anno più tardi, sarà proprio il barone, tornato in Olanda, ad introdurre il suo giovane protetto, l'artista olandese Humbert de Superville, presso lo storico dell'arte francese.

La collezione Lestevenon è ricordata anche in un altro passo della già citata

relazione di Tommaso Puccini al Granduca del 1798 a proposito dell'acquisto del tomo "Vasari-Mariette-d'Agincourt": «Mi sovviene averne veduti alcuni così fatti [di fogli] nella raccolta del Barone Lestevenon Olandese, che gli aveva acquistati a gran prezzo nella vendita Mariette e se gli teneva carissimi». ³⁴ È molto probabile che Puccini si riferisca ad un altro volume di disegni sempre acquistati dallo storico dell'arte francese e non direttamente alla vendita Mariette, vista la ferma volontà di Seroux a non far mai apparire il proprio nome.

La raccolta personale del barone comprendeva soprattutto fogli di autori italiani del Quattro e Cinquecento, e fu acquistata tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX da uno dei più noti collezionisti di disegni dell'epoca, il marchese di Aix-en-Provence Jean-Baptiste Mayran de Lagoy, come si evince dal catalogo manoscritto della raccolta di quest'ultimo. ³⁵ Lestevenon, coinvolto in uno scandalo nel 1797 e costretto ad abbandonare gli incarichi pubblici, fu probabilmente costretto a disfarsi della sua collezione dopo questa data.

Che tra i disegni venduti al Lagoy, e oggi conservati nelle maggiori raccolte pubbliche europee, comparissero con certezza degli esemplari appartenuti a Seroux, è, ancora una volta, dimostrabile con certezza. Infatti il disegno attribuito dubbiosamente a Michelangelo e raffigurante le *Marie dolenti* (fig. 38), collegabile ad un rilievo con la *Deposizione dalla croce* disegnato da Michelangelo e noto attraverso alcuni esempi e derivazioni, è riprodotto nell' *Histoire de l'Art* (fig. 39), tra i fogli michelangioleschi della sua raccolta. Il disegno è oggi conservato al British Museum di Londra, senza che sia nota la sua provenienza anteriore al XIX secolo ³⁶ e si tratta certamente di uno dei fogli venduti da Lestevenon a Lagoy. Un'ulteriore prova è fornita dalla presenza, nel vasto fondo di disegni preparatori per l'*Histoire de l'Art*, di una copia acquerella, delle stesse dimensioni dell'originale, del bellissimo disegno di Filippino Lippi raffigurante il *Trionfo di S. Tommaso d'Aquino* (fig. 40). Questo, preparatorio all'omonima scena dipinta nella Cappella Carafa in S. Maria sopra Minerva a Roma, apparteneva originariamente al Vasari e fu venduto all'asta della collezione Mariette nel 1775. La storia della provenienza ricorda comunemente, dopo il passaggio in collezione Mariette, la presenza in quella Lagoy, ³⁷ da dove passò in Inghilterra per raggiungere il British Museum dopo ulteriori passaggi di proprietà. Ma si ignorava sinora che il disegno fosse stato acquistato a Parigi nel 1775 da Seroux d'Agincourt, portato a Roma e qui venduto nel 1790 a Lestevenon, che, in una data successiva, lo vendette a sua volta al marchese de Lagoy.

Seroux possedeva inoltre, ancora nel 1800, un antico disegno raffigurante la petrarchesca "Laura", sulla cui iconografia egli aveva svolto personalmente delle ricerche ad Avignone senza giungere ad alcuna conclusione e per il quale aveva avanzato una dubbiosa ipotesi ad un pittore «du tems de Simone Memmi, mais sans que je puisse l'assurer, plus que n'aime à le faire sur ce que je ne connois pas». ³⁸ Seroux seguiva ancora l'invenzione Vasariana che univa il patronimico di Simone Martini con quello del cognato Lippo Memmi. Poco prima di morire, donò inoltre alla giovane pittrice Antoinette-Cécile-Hortense Lescot, in soggiorno di studio in Italia dal 1808 ³⁹ al seguito del suo maestro Lethière, un disegno della sua collezione attribuito ad Elisabetta Sirani.

Anche De Rossi ricevette in dono da Seroux due album di disegni, come ricorda nella biografia di Seroux:

«Poco dopo ricevevi da lui nuovo dono in due volumi di Disegni raccolti circa all'epoca in cui fioriva Carlo Maratta. Vi sono cose di qualche pregio, ma chi le riunì ebbe singolarmente in mira di fare quasi un albero genealogico delle scuole pittoriche; ed in ogni foglio scrisse a lato ai Disegni notizie di qualche importanza. Il tempo in cui fu formata questa raccolta non era molto brillante per la pittura, già avvilita dalla maniera e della freddezza che allora dominava, e diceami egli: *Non è assai apprezzabile questa storia pei giudicii, ma pure può servire di scheletro ad un proseguimento della storia della remota pittura, e se io non avessi abbandonato questi studi saprei trarne qualche vantaggio*». ⁴⁰

Come ha già notato Licia Collobi Ragghianti, anche in questo caso si tratta probabilmente di raccolte di disegni già formate da altri conoscitori, che Seroux, rispettoso dell'aspetto storico e collezionistico, conservava unite.

Solo pochissimi fogli antichi sopravvissero a queste continue vendite e donazioni, e, conservati da Seroux fino alla sua morte, furono inseriti nel vasto fondo di disegni preparatori per l'*Histoire de l'Art* lasciato alla Biblioteca Vaticana, in quanto facevano parte dei "monumenti" riprodotti nelle tavole. Si tratta di tre schizzi di Raffaello, per una *Sacra famiglia* (fig. 41), ⁴¹ gli unici disegni del maestro urbinato che si trovino ancora a Roma. Questi appaiono riprodotti nell'*Histoire de l'Art*, insieme ad alcuni dei frammenti in terracotta della collezione di Seroux (fig. 42):

«Questi frammenti di terra cotta e di pitture antiche, siccome pure i disegni di Raffaello, sono stati tolti nelle mie diverse collezioni; ed erano inediti. La loro riunione sopra questa tavola ha per oggetto di facilitarne il confronto, e di mostrare che il genio di Raffaello ha saputo scuoprire nell'antichità ed appropriarsi non solo di quelle grandi forme e maestose, quel bello ideale, il cui carattere ha egli impresso nelle sue composizioni; ma ancora quella eleganza e quelle grazie ingenue ch'egli ha sparso con tanta profusione sopra le sue figure di donne e fanciulli». ⁴²

Ma di Raffaello, o presunto tale, Seroux possedeva un altro disegno, che non faceva purtroppo parte dell'esiguo nucleo legato alla biblioteca vaticana, ma che è riprodotto in una tavola dedicata al "progresso dell'espressione pittorica" (fig. 43). Si tratta di un foglio collegabile agli studi preparatori per il gruppo di destra del *Compianto di Cristo*, con lo svenimento della Vergine. Nella riproduzione del disegno, oggi non rintracciato, le figure appaiono in controparte rispetto al dipinto, e la Vergine è assistita da quattro personaggi invece di tre. Si tratta probabilmente di una copia con qualche variante del disegno preparatorio originale di Raffaello, testimoniato da un foglio, probabilmente anch'esso una copia, oggi al British Museum di Londra. ⁴³

Tra il fondo di disegni che Seroux non fece incidere per l'*Histoire de l'Art*, si trova inoltre una riproduzione a penna, delle stesse dimensioni dell'originale, del disegno di Raffaello con la Madonna, il bambino e la testa di S. Giuseppe, per

la *Sacra famiglia della Palma*, oggi conservato al Museo del Louvre (fig. 44).⁴⁴ Anch'esso faceva dunque parte della raccolta di Seroux, e infatti, all'inizio del XIX secolo, è puntualmente registrato in quella Lagoy.⁴⁵

Al lascito di Seroux appartenevano inoltre un disegno di Jean Cousin il giovane, raffigurante il *Diluvio Universale*,⁴⁶ riconosciuto nel 1966 dal Kultzen⁴⁷ e ancora oggi conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana⁴⁸ e un disegno attribuito a Luca di Leida, oggi disperso.⁴⁹

La Biblioteca

Oltre ai disegni, Seroux collezionava con accanimento libri antichi e moderni e, ancora negli ultimissimi anni della sua vita, ormai quasi completamente privo della vista, si teneva costantemente informato su tutte le novità editoriali internazionali.

Nell'Inventario *post-mortem* dei suoi beni è descritta la "Camera di Libreria" in cui, in sette vecchie "scansie di albuccio" erano disposti «una quantità di libri storici e letterari da stimarsi dal Perito Libraio». ⁵⁰ Purtroppo non esiste un inventario dettagliato della biblioteca, che Seroux fece stimare prima della sua morte a Mariano De Romanis, per un valore di circa 1800 scudi romani. Questa fu destinata, per volontà testamentaria, al principe polacco Stanislaw Poniatowski, fedele amico dello storico dell'arte negli ultimi anni della sua vita, che aveva messo a sua disposizione un padiglione della sua villa sulla via Flaminia.⁵¹ Poniatowski avrebbe fornito, in cambio dei libri, un vitalizio mensile di quindici scudi all'anziano erede universale di Seroux, Chales Sept.⁵²

La biblioteca è ricordata e brevemente descritta anche dal De Rossi, nelle *Notizie storiche del cav. G.B. Lod. Giorgio Seroux d'Agincourt* :

«Questa libreria mia fa dolorosamente tornare alla mente quanto egli l'avesse cara, e quanto faticato avesse a riunirla e ad ordinarla. L'oggetto della sua raccolta circa le Belle Arti non è soltanto di quanto alla storia di esse potea riuscire utile, ma, per l'assunto ch'egli aveasi preso, erasi impegnato a mettere insieme quante Storie delle città nostre ed anche d'oltramontani poteva trovare. Non fu cosa che sfuggisse alle sue diligenti indagini, e le storiche notizie mediante essa raccolta acquistate gli furono di scorta per raccogliere tutt'i lumi che al suo proposito cadeano in acconcio. Queste Storie hanno quasi sempre per autori i cittadini dello stesso paese, e difficilmente più autentiche nozioni possono acquistarsi di quelle che da esse si traggono. Era riuscita la collezione veramente singolare e rara, e formava un complesso di cose importanti, rese più rare dalla loro riunione. Egli vi aveva singolare affetto, e si lusingò che dopo morte restasse intatta: vana lusinga! S'è essa totalmente dispersa.

Ricordando nel suo testamento varii suoi amici lasciò ad essi qualche legato, ed avea a me destinato il libro: *Svecia antiqua et hodierna*. Un giorno venne da me un suo familiare, e recandomi il libro, mi disse: *Il cavaliere vi lasciava questo legato, ma vi dice che si vergogna che nel suo Testamento facciate comparsa di così meschino legatorio; quindi crede meglio di farvelo avere in vita*. Questo raro libro in foglio fu intagliato al finire del secolo decimosettimo, e contiene Ritratti, Disegni di monete, Carte geografiche,

Vedute delle varie città, e de' più magnifici e curiosi edifici della Svezia. Aveane fatto uso il cavaliere nella sua opera grande, e diceami che vi avea trovato da forse trenta incisioni ignoti affatto per altri lavori; riconoscessi però dal lavoro ch'erano figli della Scuola francese. Serbava il cavaliere gelosamente quest'opera, che avea con istento riunita, ma poi la venuta del re di Svezia a Roma fece sì ch'egli potesse possederne un esemplare anche più elegante per dono di quel Sovrano. Ricevutolo lo prescelse per la sua Libreria perché passasse poi all'uso che volea farne, e l'altro ritenne finchè io l'ebbi come anticipato legato». ⁵³

Il suo desiderio di lasciare intatta la sua collezione faticosamente riunita non fu purtroppo esaudito.

Le vicende della raccolta si possono seguire attraverso il concitato scambio epistolare tra Antonio Canova e Leopoldo Cicognara. Questi, accanito collezionista di libri, era ben conscio del valore della biblioteca di Seroux, che aveva avuto modo di visionare personalmente e, non appena venuto a conoscenza della morte dello storico dell'arte, si era affrettato a chiederne notizie all'amico Canova.⁵⁴ Lo scultore rispose prontamente: «Mio fratello ha saputo che la libreria del Cav. D'Agincourt è in vendita, ma che già ne sono state cavate parecchie opere le più interessanti. Converrebbe che voi mandaste subito una noterella di ciò che vi potrebbe occorrere; poiché il Catalogo non si stampa, e tutto il giorno se ne va vendendo una porzione a questo e a quello». ⁵⁵

Contrariamente al desiderio di Seroux, dunque, la sua preziosa raccolta libraria fu venduta, senza catalogo, nei locali della sua abitazione in via Gregoriana, all'indomani della sua morte, e fu Mariano De Romanis, che aveva già stimato la raccolta, ad occuparsi della vendita.

Cicognara si mostrò alquanto dispiaciuto per la dispersione, e chiese al Canova di acquistare per lui alcuni libri attingendo alle prebende acquisite con la sua aggregazione all'Ordine delle Due Sicilie. Scrive, infatti, nel gennaio del 1815:

«Duolmi moltissimo che sia stata squartata la libreria d'Agincourt, poiché in materia di antiquaria erano molte cose che non vi sovvengo, e mi convenivano. Vi mando una carta da cui poco capirete, ma pure servirà d'indizio per cercare sui residui se vi ha qualche cosa di buono per me. È facile che se mi trovate opuscoli, io venga ad aver duplicati, ma per non moltiplicare la spedizione me ne potete mandar nota che si ricambieranno o venderanno anche per conto mio. (...) Fate che il carissimo fratel vostro scelga per me con plenipotenza avuto riguardo soltanto a non far gravosissima spesa». ⁵⁶

Non appena ricevuta la lettera, Canova inviò a Venezia una lista dei titoli ancora rimasti invenduti, purtroppo non conservata, e assicurò al Cicognara di essersi messo d'accordo con il De Romanis per comprare, nell'attesa della comunicazione delle sue preferenze, ogni opera che fosse stata richiesta da altri possibili compratori.⁵⁷

Tra i libri della raccolta Cicognara,⁵⁸ oggi conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana,⁵⁹ si trovano, infatti, alcuni esemplari appartenuti allo storico

dell'arte francese, che egli aveva acquistato a Parigi alla vendita Mariette del 1775. Si tratta, in particolare, del *Dialogo della Pittura, intitolato all'Aretino* pubblicato a Venezia nel 1557,⁶⁰ della *Sculptura or the History, and Art of Chalcography and Engraving in Copper* di John Evelyn⁶¹ e delle *Figure disegnate, e intagliate a piedi e a cavallo* di Melchior Lorichius.⁶² Sulle pagine dei libri, appaiono preziose notazioni manoscritte dei due illustri possessori. L'avvio della formazione della biblioteca di Seroux va dunque fatto risalire già al periodo francese.⁶³

Il grosso della collezione fu comunque dispersa entro pochi mesi, e, ancora oggi, non è inusuale imbattersi, sul mercato antiquario, in alcuni libri che recano nel frontespizio la firma dello storico dell'arte francese.

La collezione di "primitivi"

Goethe fu comunque particolarmente colpito dagli oggetti del periodo "oscuro e buio" raccolti da Seroux che, oltre alle centinaia di disegni e incisioni tratti da monumenti medievali, comprendevano un cospicuo numero di dipinti antichi e neobizantini e oggetti medievali di diverso genere. Lo storico dell'arte, infatti, oltre ad incrementare, sino alla fine del nono decennio del secolo, le sue raccolte di libri e disegni con nuovi acquisti, aveva cominciato a riunire nel suo studio una nuova collezione, sicuramente stimolato dalla conoscenza delle raccolte dello stesso genere visitate in Italia e in particolare a Roma.

Non è facile ricostruire la consistenza del nascente fenomeno del collezionismo italiano di "primitivi", nella seconda metà del XVIII secolo, magistralmente affrontato da Giovanni Previtali.⁶⁴ Delle collezioni romane, egli cita brevemente quelle di Stefano Borgia, Francesco Saverio Zelada e di Agostino Mariotti,⁶⁵ oggi maggiormente note grazie a recenti contributi critici.⁶⁶ Alla raccolta di Seroux, Previtali dedica alcune righe, desumendo le scarse notizie dalle pagine dell'*Histoire de l'Art*, in cui sono riprodotte alcune opere della collezione personale dello storico dell'arte.⁶⁷

In realtà la sua collezione era ben più consistente. Primo tra tutti i colti viaggiatori del XVIII secolo ad intraprendere il *Voyage d'Italie* sulle orme dei monumenti dell' "età della decadenza",⁶⁸ che non gli era stato possibile studiare con facilità in Francia, dove la nascita dell'interesse collezionistico per le opere precedenti Raffaello sembra databile all'età del Consolato,⁶⁹ Seroux cita un'unica raccolta francese, quella «importante di disegni semplici, o coloriti, e di antiche pitture formata dal signor de Gaignères». ⁷⁰ Si tratta della singolare raccolta di miniature, stampe e, soprattutto, disegni acquerellati tratti da scettri, manoscritti, vetrate, dipinti e monumenti sepolcrali che Roger de Gaignières aveva fatto eseguire al suo disegnatore, Louis Boudan, nel corso delle sue numerose perlustrazioni delle varie regioni della Francia tra la fine del XVII secolo e l'inizio del XVIII.⁷¹ La raccolta, eccezionale per l'epoca, fu ampiamente utilizzata dopo la morte di Gaignières da Bernard de Montfaucon per la sua grande opera sulla storia della Francia raccontata attraverso i monumenti, i *Monumens de la monarchie française*,⁷² la prima pubblicazione in cui siano riprodotte con tale ampiezza ope-

re d'arte del Medioevo. Com'è noto, l'opera non ebbe il successo della precedente pubblicazione di Montfaucon, l'*Antiquité expliquée*,⁷³ che incontrava maggiormente il gusto dei contemporanei e rimase a lungo priva di sottoscrittori.⁷⁴ Malgrado l'impulso donato alle ricerche storiche dell'abate, dunque, cui Seroux è certamente debitore,⁷⁵ non sembra che le opere d'arte del Medioevo abbiano attirato l'attenzione, perlomeno sistematica, dei collezionisti francesi sino alla fine del secolo.⁷⁶

Quando 1808 il diplomatico francese Artaud de Montor diede alle stampe quello che può essere considerato il primo catalogo di una collezione di "primitivi", le *Considerations sur l'état de la peinture en Italie*,⁷⁷ si vantò di essere stato il primo a riunire un tal genere di raccolta, rimediando in tal modo all'assenza di opere anteriori al XV secolo in «toutes les galeries des Souverains de l'Europe». Artaud aveva del resto passato molto tempo a Roma, e aveva avuto modo di aggiornarsi sulle contemporanee tendenze storiografiche in modo da poter ormai percepire tale assenza come una grave mancanza per la comprensione dello sviluppo artistico successivo.

Nello scritto, Artaud rende omaggio a Seroux e all'imminente pubblicazione dell'*Histoire de l'Art* in un passo riguardante la "pittura greca". La nota non sfuggì ovviamente allo storico dell'arte che, in una lettera inviata nel 1812 all'architetto Léon Dufourny, sollevò qualche dubbio sull'originalità degli interessi collezionistici di Artaud, il quale, scrive Seroux:

«il avait vû tous ceux [planches] qui sont tirés des peintures des vieilles Ecoles Grecques et Italienne depuis la pl. LXXXII jusqu'a et comprise la CXXXVIII parmi celles-là les planches LXXXVII^e-IX^e-XCIII^e-CXI^e-CXII^e et CXVII^e, sont gravés d'après des tableaux de ce genre qui m'appartiennent au nombre de plus de 30». ⁷⁸

Dal passo delle lettera, su cui tornerò più avanti, preme soprattutto sottolineare il fatto che, ancora nel 1812, Seroux possedeva più di trenta dipinti delle "vecchie scuole greche e italiane", dei quali solo una piccola parte furono riprodotti nelle tavole dell'*Histoire de l'Art*, rendendone oggi possibile l'identificazione. Appena due anni dopo, alla sua morte, la collezione era già decimata. Infatti, nell'inventario dei suoi beni compilato il 30 settembre 1814, nella "seconda stanza a pianterreno sulla strada" in poche righe è descritto ciò che rimaneva delle sue diverse raccolte:

«Una scansia di albuccio tinta color perla ordinario con entro una quantità di frammenti di terra cotta in numero di circa cento settanta pezzi fra mezzani e piccole rappresentanti teste, bassirilievi, piccoli busti, statuette, lucerne, vasi, cavi ed altro, il tutto da depositarsi per ordine del defonto al Museo Vaticano a forma del suo testamento.

Una tavola con due cavalletti sotto (30).

Sopra la medesima alcuni frammenti consistenti in Bassirilievi, lucerne, cavi ed altro, riconosciuti la maggior parte inferiori (1.50).

Nella Retro-Camera contigua dalla parte del giardino: Un Tavolino grande di albuccio (80). Sopra il medesimo due mazzi di camicie contenenti disegni, con altra simile che

formano in tutto tre mazzi, venti pezzi di scultura, la maggior parte in marmo, e qualcuno in terracotta, e dodici quadri parte in tela, e parte in tavola rappresentanti Santi ed altro di diverse epoche, il tutto da consegnarsi alla Biblioteca Vaticana a forma del testamento del defonto, come ancora un Manoscritto dell'Exultet del secolo duodecimo, due libri a stampa in Pergamena contenenti due Uffici della Madonna, una Pace d'argento incisa colla Deposizione dalla Croce, una medaglia d'argento rappresentante Luigi Decimo Quinto, e altro rovescio la facciata di una Chiesa, una moneta d'oro del valore circa un zecchino rappresentante da una parte Gesù Cristo, e dall'altra San Pietro, che dà lo stendardo della chiesa a Carlo Primo d'Angiò, un medaglione di gran misura di metallo rappresentante Lionello d'Este da un canto, e dall'altro un Leone con un genio del 1444, altro medaglione rappresentante, come si crede, Carlo Primo d'Angiò, un pezzo di tartaruga, con arabeschi e uccelli mezzi in oro, un S. Gio: Batta in smalto di Limoges figura ovale in parte patito, in tutto da consegnarsi alla detta Biblioteca Vaticana a forma di testamento».⁷⁹

Oltre ai disegni preparatori per l'*Histoire de l'Art* e alla sua raccolta di terrecotte antiche, cui Seroux aveva dedicato il suo secondo e ultimo libro, il *Recueil de fragmens de sculpture antique en terre cuite*,⁸⁰ egli destinava dunque alla Biblioteca Vaticana «dodici quadri parte in tela, e parte in tavola rappresentanti Santi ed altro di diverse epoche», un *Exultet*, una Pace d'argento raffigurante la *Crocifissione*, un avorio e varie monete più o meno antiche. Questi «monumenti», che non avevano valore di «opere d'arte» agli occhi dello storico, erano considerati parte del materiale preparatorio dell'*Histoire de l'Art*, alla stessa stregua dei disegni. Si legge infatti nel testamento di Seroux:

«Intenzione mia positiva essendo di depositare nella Libreria del Vaticano o nel Museo del Campidoglio (e ciò a piacere del detto, ed infrascritto Sig.r Paris) li disegni originali della mia Raccolta=dico=nella mia Storia dell'arte in decadenza da me impiegati, e li frammenti originali della mia raccolta di scultura antica in terra cotta, unitamente alli rispettivi loro disegni, e a diversi monumenti che hanno servito di base alla detta Storia».⁸¹

Diversamente da Artaud de Montor, o, ancor prima di lui, da William Young Ottley, Seroux d'Agincourt non «collezionava», dunque, opere d'arte medievali per proprio gusto, ma raccoglieva tavole, manoscritti, e oggetti diversi per puro motivo di studio. Era dunque mosso da un interesse più scientifico e classificatorio che estetico, anche se non mancano, nell'*Histoire de l'Art*, passi di sincero apprezzamento per la pittura del Due e Trecento italiano, ma pur sempre considerata come «preparazione» al rinnovamento del XVI secolo. Ma il fatto che egli si dedicò alla sua vasta ricerca primariamente per motivi storici, ponendosi il principale scopo di proseguire il cammino intrapreso da Winckelmann, non impedì a Goethe, e a tanti visitatori prima e dopo di lui, di rimanere colpiti dalla vista di una raccolta di simili oggetti dell'epoca «oscura».

La scarsa considerazione sul piano estetico da parte di Seroux e dei suoi contemporanei, dei pezzi della sua raccolta medievale, in particolare delle tavole dipinte «alla maniera greca», ha purtroppo costituito un grave ostacolo alla loro

sopravvivenza. Dei dodici dipinti che appaiono documentati nei registri di entrata dell'Archivio della Biblioteca⁸² alcuni non sono oggi più rintracciabili, e sono dunque testimoniati unicamente dalle tavole dell'*Histoire de l'Art*. Ma fra i «diversi monumenti che hanno servito di base alla detta Istoria», compaiono alcuni pezzi oggi considerati tra le opere più preziose delle raccolte vaticane. È questo il caso dell'*Exultet* ricordato nel testamento: si tratta del noto rotulo beneventano databile tra il 981 e il 987, oggi segnato Vat. lat. 9820 (fig. 45). Al manoscritto, che Seroux datava all'XI secolo, sono dedicate ben due tavole dell'*Histoire de l'Art*,⁸³ ma senza l'indicazione della provenienza, egli si limita infatti a dire: «La tavola LIII mostra uno degli *Exultet* dei quali si tratta dietro un manoscritto delle mie collezioni».⁸⁴ L'*Exultet* fu eseguito a Benevento per volere del presbitero e preposito «Iohannes» e fu destinato all'abbazia femminile di S. Pietro fuori le mura, chiusa nel 1294.⁸⁵ Nel 1776 si trovava nell'archivio del Patri Teatini di Capua, dove fu visto da Stefano Borgia, di passaggio nella città per recarsi a Benevento per prendere possesso della sua carica di legato papale.⁸⁶ In un momento immediatamente successivo, il rotulo passò nella collezione borgiana, dove fu smembrato e una parte, la più consistente, passò, in quella di Seroux d'Agincourt. La porzione del manoscritto rimasta di proprietà del Borgia fu infatti riunita al Vat. lat. 9820 solo nel 1927.⁸⁷ Borgia donò dunque il manoscritto all'amico francese, per aiutarlo nelle sue ricerche, fornendogli un prezioso pezzo originale da studiare e «ricalcare» con comodità.

Come già ricordato, Stefano Borgia era stato una delle più assidue frequentazioni dei primi anni romani di Seroux. Quasi coetanei, si erano conosciuti ai famosi ricevimenti del cardinale de Bernis, ma il loro scambio andava ben oltre la frequentazione salottiera. Il nome del Borgia è, infatti, forse quello maggiormente ricordato nelle pagine dell'*Histoire de l'Art*, per la preziosa e varia collaborazione alle ricerche.

Seroux fu tra i primi a far riprodurre alcune opere del suo museo di Velletri, all'inizio del nono decennio del XVIII secolo. Lo storico dell'arte si interessò particolarmente, secondo le parole di Camillo Borgia, alle «tavole cristiane dipinte»,⁸⁸ che formavano la decima sezione della raccolta, il cosiddetto *Museo sacro*. Nell'*Histoire de l'Art* appaiono infatti ben tre tavole interamente dedicate ai dipinti borgiani oggi più noti: il trittico di Taddeo Gaddi raffigurante la *Madonna con bambino e Santi*,⁸⁹ (figg. 46-47) attribuito dal Lanzi ad un ipotetico Andrea Velleretano, e per il quale Seroux, forse il polemico con le asserzioni dell'abate marchigiano, non avanzò alcuna ipotesi attributiva. Riguardo l'opportunità di formulare ipotesi di datazioni e attribuzioni, come già accennato, Seroux si mostrava infatti molto cauto, preferendo basare la sua indagine su «dei quadri, che portano una data certa, qualunque esser possa il grado di interesse del soggetto, perché essi mi sembrano i più propri a dare qualche autenticità ad una storia, che deve essere fondata sopra i monumenti».⁹⁰ I quadri borgiani rispondevano dunque a questi requisiti, in quanto recavano tutti e tre la data e, la *Santa Eufemia* di Mantenga (figg. 48-49), anche il nome del pittore.⁹¹ L'ultimo dei tre dipinti riprodotti è la *Madonna col Bambino* di Bartolomeo Caporali, datato 1484,⁹² e pubblicato senza alcuna ipotesi attributiva (fig. 50). Le tre opere, lucidate direttamente sugli

originali,⁹³ sono oggi conservate al Museo di Capodimonte a Napoli, dov'è confluita gran parte della raccolta borgiana.

Il dipinto del Caporali è ricordato dal Borgia in una lettera del 15 marzo 1783 al fratello Giovanni Paolo, curatore della raccolta di Velletri: «Quando verrete, se sarà fattibile, pregovi di portar con voi ben custodito il quadro della Madonna, che brama di far disegnare il dotto Monsieur d'Agincourt»,⁹⁴ testimonianza che permette di datare *ad annum* l'incisione per l'*Histoire de l'Art*. Ma, oltre a prestare a Seroux i suoi dipinti, Borgia partecipò attivamente alle ricerche dell'amico. Tra il materiale preparatorio dell'*Histoire de l'Art* sono infatti conservate alcune tracce del continuo scambio di ricerche e di materiali tra i due conoscitori. Fu Borgia, ad esempio, a fornire a Seroux l'incisione, fatta eseguire a sue spese nel 1778, dell'affresco raffigurante la *Traslazione dei corpi dei santi martiri Ponziano ed Eleuterio* della cattedrale di Velletri, e riprodotta nell'*Histoire de l'Art*, di cui è conservato un raro esemplare tra i disegni preparatori.⁹⁵ Seroux aveva inoltre progettato di dedicare una tavola alla pala di proprietà del Borgia raffigurante la *Visitazione*, oggi attribuita a Bicci di Lorenzo ma che Guglielmo Della Valle aveva ascrivito nel 1782 a Luciano da Velletri.⁹⁶ La pala, oggi nel Museo diocesano, era collocata l'altare della cappella di famiglia nella Cattedrale di Velletri: il cardinale aveva dunque scelto un'opera "primitiva" anche per rappresentare pubblicamente la sua famiglia.

Borgia donò inoltre a Seroux alcune terrecotte antiche per la sua collezione, come si evince anche da una lettera inviata il 17 novembre 1784 al fratello Giovanni Paolo, in cui si fa riferimento ad una sfortunata spedizione dei fragili oggetti:

«Ho veduto questa mattina il cav. D'Agincourt, contentissimo delle finezze ricevute, ma *dolentissimo* per aver trovato nella cassetta, ridotte in polvere, le terre cotte malamente adattatevi dal nostro Sig. Donfranceso. Non è da tutti il maneggio delle antichità, bisognava involtar ciaschedun pezzo in carta, poi munirlo di stoppa, poi legarlo, e così far dovevasi ad ogni pezzo, ma questo non basta, conveniva poi metterli tutti in maniera nella scattola, o cassetta, che nel cammino non scuotessero, e così non andassero in polvere, come è avvenuto, ed ho osservato questa mattina. Pazienza, converrà supplire con altri pezzi, essendo grande la voglia del cav. D'Agincourt di dare questo saggio di antichissime terre cotte al sig. Amilton, il quale però non è più in Roma, ed è ripartito per Napoli prima che tornasse il detto cavaliere». ⁹⁷

Anche se in questo caso si tratta di opere destinate a Sir William Hamilton, Stefano Borgia non mancò di far recapitare alcune terrecotte anche allo stesso Seroux, accanito collezionista di questo genere di produzione. Gli donò inoltre una delle cosiddette "terre cotte volsche",⁹⁸ lastre ritrovate con gran clamore a Velletri nel 1784 e acquistate dal Borgia per il suo Museo (fig. 51). Le terrecotte furono commentate dal padre domenicano Filippo Angelico Becchetti, bibliotecario della Casanatense dal 1775 al 1778, e accademico volsco, nell'opera del pittore e incisore Marco Carloni, *Bassirilievi volschi in terracotta dipinti a varj colori trovati nella città di Velletri*.⁹⁹ Uno dei bassirilievi è inoltre riprodotto nell'opera minore di Seroux, il *Recueil des fragmens de sculpture antique en ter-*

re cuite.¹⁰⁰ Le lastre, rinvenute nell'area della chiesa di Santa Maria delle Stimate a Velletri, appartenevano, in realtà, a un tempio edificato prima dell'arrivo dei Volschi.¹⁰¹

Le cortesie di Borgia dovettero essere ricambiate con doni altrettanto rari e graditi, tra cui, probabilmente, è da annoverarsi anche il mappamondo su rame che Seroux fece incidere nella tavola XL della sezione dedicata alla scultura.¹⁰² Nel commento alla tavola, Seroux, che aveva riprodotto anche il famoso "globo celeste arabico-cufico" del *Museum Borgianum*, oggi conservato al Museo di Capodimonte,¹⁰³ dice che Borgia ne «era divenuto dopo di me possessore»,¹⁰⁴ mentre nel testo, racconta di averlo visto e disegnato nel 1794 presso un antiquario romano e che solo «qualche tempo dopo il cardinal Borgia, che non risparmiava cosa alcuna per arricchire il suo museo, giunse a procurarsi questo interessante monumento; suo nipote lo ha fatto incidere in tutta la sua dimensione». ¹⁰⁵ Seroux si riferisce all'incisione del mappamondo fatta eseguire e pubblicata da Camillo Borgia nel 1797,¹⁰⁶ della quale scrive: «Non è inutile osservare, che questa tavola non è stata incisa, che molti anni dopo quella, che io presento ora al pubblico». ¹⁰⁷ Il commento alle tavole fu infatti scritto molti anni dopo l'esecuzione delle incisioni e, nel 1812 Seroux scriverà al curatore della sua *Histoire de l'Art*, Léon Dufourny, di aver "ceduto" il mappamondo a Borgia¹⁰⁸ e che su questo, entrambi avevano compito delle faticose ricerche.¹⁰⁹

Seroux regalò invece con certezza al Borgia una piccola e curiosa tavola neobizantina raffigurante l'*Adorazione dei Magi* (fig. 52), della quale è conservato un disegno a matita di Gian Giacomo Machiavelli tra i fondi che contengono le riproduzioni delle opere escluse dalla pubblicazione e per la maggior parte inediti.¹¹⁰ Il dipinto faceva parte della collezione medievale di Seroux visitata dal Goethe e, donato al Borgia solo nel 1797,¹¹¹ è oggi conservato nella Biblioteca del Collegio di Propaganda Fide a Roma, insieme ad una parte dei dipinti di varie epoche provenienti dalla collezione del cardinale.¹¹² Accostata da Seroux, in una nota manoscritta, alla scuola fiorentina del XIV secolo, la tavola è in realtà ascrivibile ad un ignoto pittore italo-cretese attivo tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo.¹¹³

La più che ventennale amicizia tra di due eruditi, che si concluse solo con la morte del cardinale, è infine ricordata con affetto nelle pagine dell'*Histoire de l'Art*:

«Il Cardinale Borgia, titolare della chiesa di San Clemente, penetrato dallo stesso amore, di cui lasciò tante testimonianze verso la dotta e veneranda antichità, mostrò, non meno del Baronio, nemico d'ogni cambiamento nelle riparazioni da questa chiesa richieste. Perché dopo avere più di vent'anni approfittato io, ed un infinito numero di stranieri dimoranti in Roma, delle sue bontà, de' suoi lumi, dell'eccellente sua libreria, perché deggio io dolermi, che ponendo egli piede sul suolo della mia patria abbia colà trovato il fine di una vita tanto preziosa alla religione e alle arti? La Francia era per lui quasi una terra promessa: era sicuro di gustare i dolci frutti della riconoscenza di molti dotti, cui senza riserva aveva comunicati i suoi tesori manoscritti ed in antichità d'ogni genere: e la morte distrusse queste speranze!». ¹¹⁴

Il cardinale dovette costituire dunque un continuo stimolo per le ricerche dello storico dell'arte francese e per la formazione della sua personale collezione di dipinti. Di questa è oggi esposta nella Pinacoteca Vaticana la tavola di Giovanni del Biondo raffigurante la *Vergine dell'Apocalisse con Santi e Angeli*,¹¹⁵ datata 1355-60, che lo storico dell'arte ascriveva a Puccio Capanna¹¹⁶ per la presenza dello scheletro nella parte inferiore, ritenuta una sorta di firma del pittore. Non è nota la provenienza del dipinto e come Seroux ne fosse divenuto il proprietario. Egli, che non nutriva dubbi sull'attribuzione al "principale allievo di Giotto", sulla scorta del Vasari, si era recato ad Assisi sulle tracce del pittore e aveva condotto, senza successo, delle ricerche presso i suoi discendenti.¹¹⁷

Della sua collezione si trovava inoltre nella Pinacoteca vaticana fino al 1963, il *Beato Giacomo della Marca* (fig. 53) replica di dimensioni leggermente maggiori del dipinto di Carlo Crivelli conservato al Louvre.¹¹⁸ Il dipinto, oggi considerato opera di bottega,¹¹⁹ è riprodotto nell'*Histoire de l'Art* nella tavola dedicata alla *serie cronologica degli antichi maestri della scuola veneziana del decimoquarto e decimoquinto secolo* (fig. 54).¹²⁰ Anche la più nota versione della National Gallery di Londra, prototipo iconografico di una lunga serie di repliche e derivazioni, s'intreccia con la storia del collezionismo di "primitivi" legato al mondo francese, anche se ad una fase successiva a quella del d'Agincourt. La tavola fu infatti acquistata dal cardinal Fesch nel 1825,¹²¹ e proveniva probabilmente dalla chiesa dell'Annunziata ad Ascoli. Del Crivelli, autore pressoché ignorato dalle fonti cinque e seicentesche, e noto nel XVIII secolo principalmente attraverso le numerose opere ancora conservate nei luoghi originari, Seroux pubblicò il trittico che «vedevasi altra volta a Venezia, nella collezione di Girolamo Zanetti, porta in bei caratteri romani il nome di Carlo Crivelli veneziano, che fioriva nel 1476».¹²² L'opera era stata resa nota dal suo possessore nel 1771¹²³ e Seroux ne trasse la riproduzione da una delle rare stampe da opere "primitive" venete fatte eseguire a vari incisori da Giovanni Maria Sasso per illustrare la sua progettata *Venezia pittrice*. Il libro, la cui prima parte doveva essere dedicata ai pittori veneti tre e quattrocenteschi, non vide mai la luce, ma le incisioni dovettero avere una discreta circolazione tra i conoscitori, visto che sono citate anche dal Lanzi e dal Della Valle.¹²⁴ Il trittico, probabilmente opera di bottega, passò nel XIX secolo nel Museo di Berlino, dove andò distrutto durante l'ultima guerra.¹²⁵

Ma Seroux fece riprodurre anche un'altra famosissima opera di Crivelli, la parte centrale del cosiddetto "Polittico Demidoff",¹²⁶ così denominato in onore del suo proprietario più noto, il principe russo Anatoli Demidoff. Egli aveva comprato le tavole del Crivelli a Firenze, sua città di residenza, all'asta della collezione Rinuccini¹²⁷ in cui era confluito il nucleo di dipinti del cardinale Francesco Saverio Zelada,¹²⁸ prefetto degli studi del collegio e seminario romano e Segretario di stato di Pio VI durante la crisi rivoluzionaria. L'importanza del cardinale nella diffusione del nuovo gusto per la pittura "primitiva" a Roma è sottolineata da Previtali¹²⁹ e, successivamente, da Carlo Pietrangeli,¹³⁰ che notavano la presenza nella sua raccolta, oltre del polittico del Crivelli, di altre due opere incise nelle tavole dell'*Histoire de l'Art*, il trittico di Giovanni da Pisa oggi al Museo Nacional d'Art de Catalunya (fig. 55)¹³¹ e di una tavola "greca" raffigurante S.

Antonio Abate.¹³² Mentre il polittico oggi a Barcellona rispondeva perfettamente ai criteri di selezione delle opere del d'Agincourt, in quanto vi appare l'iscrizione «JOHANNES DE PISIS PINXIT», la tavola con S. Antonio Abate era datata dallo studioso al XII secolo. L'opera è invece identificabile con l'icona oggi conservata al Museo di Capodimonte proveniente dalla collezione di Stefano Borgia,¹³³ dove è già testimoniata nell'inventario delle *Tavole dipinte prima del Risorgimento della pittura* compilato da Filippo Angelico Becchetti nell'ottobre del 1784. Il Becchetti riporta inoltre il fatto che il dipinto borgiano era stato inciso per conto di Seroux, non lasciando più dubbi sull'identificazione del suo proprietario.¹³⁴ Anche nell'inventario della collezione Zelada sono comunque ricordate due tavole "greche" raffiguranti Sant'Antonio, che non sembrano comunque corrispondere alle dimensioni della tavola riprodotta da Seroux, lucidata sull'originale e corrispondente esattamente a quella borgiana. Lo storico dell'arte francese può dunque aver confuso i due collezionisti, ma la presenza di opere simili in entrambe le raccolte dimostra la singolare convergenza di interessi collezionistici nell'ambiente prelado ed erudito del tempo di Pio VI Braschi.¹³⁵ Nel commento all'opera, inedita sino a quel momento, Seroux non ha inoltre parole del tutto negative: «Vi si può riconoscere che questa vecchia scuola greca non era intieramente sprovvista di cognizioni anatomiche».¹³⁶ Ma ciò si spiega col fatto che, ancora una volta, lo storico dell'arte si trovava al cospetto di un dipinto eseguito da un pittore cretese forse pochissimi anni prima della sua entrata nella collezione romana.¹³⁷

Ma oltre alle opere note attraverso le tavole di Seroux, Zelada possedeva una collezione ben più cospicua di autori del Due e Trecento italiano, che conservava in due stanze del piano nobile della sua residenza in Palazzo Conti alle Botteghe Oscure, come si evince dal recente ritrovamento del testamento e dell'inventario dei beni del cardinale,¹³⁸ in cui purtroppo non sono citati gli autori dei dipinti. Seroux conosceva bene la raccolta, infatti, oltre alle già menzionate opere, tra i disegni esclusi dalla pubblicazione ne appaiono alcuni che permettono di identificare altre opere appartenute a Zelada, che Seroux fece lucidare direttamente sugli originali. Tra questi, appare una tavola "greca" raffigurante *San Michele*, che il cardinale conservava nella biblioteca,¹³⁹ una *Crocifissione* eseguita a tarsie lignee¹⁴⁰ e un manoscritto della sua biblioteca privata,¹⁴¹ questi ultimi due riprodotti anche nell'*Histoire de l'Art*. Dalla sua collezione personale, Seroux donò a Zelada un dipinto trecentesco su tavola raffigurante *L'Incoronazione della Vergine*, testimoniato da un disegno in cui appare la notazione manoscritta dello storico dell'arte: «tableau dont le style me parait du milieu de 14^e siècle. Je l'ai acheté à Rome et doné au card. Zelada».¹⁴²

Particolare attenzione meritano i lucidi di due tavole della collezione del cardinale, raffiguranti rispettivamente il ritratto di *Petrarca*¹⁴³ e di *Laura*,¹⁴⁴ secondo l'iconografia diffusa dalle incisioni dell'edizione del 1650 del *Petrarca redivivus* di Giacomo Filippo Tomasini¹⁴⁵ (fig. 56). L'attenzione per l'effigie della donna amata dal poeta, che fu ritratta ad Avignone da Simone Martini, costituisce infatti uno dei canali per la "riscoperta dei primitivi" di fine XVIII e inizio XIX secolo e non è casuale la loro presenza nelle più note collezioni dell'epoca. In particolare, la ricerca dell'effigie originale della donna andava di pari passo

con il progredire degli studi sul pittore senese. Come già accennato, anche Seroux, attento collezionista grafico, possedeva un presunto ritratto su carta di Laura che attribuiva, se non direttamente a Simone Martini, perlomeno alla sua epoca e nel corso del suo viaggio verso l'Italia si era fermato ad Avignone per condurre alcune ricerche in merito.

Com'è noto, il ritratto di Laura eseguito da Simone Martini è ricordato da Petrarca nei due celebri sonetti *Per mirar Policleto a prova fisso* e *Quando giunse a Simon l'alto concetto* e nel *Secretum*. Anche se dalle parole del poeta non è possibile desumere alcuna informazione su come dovesse apparire l'effigie della donna, da cui egli non si separava mai, oltre al fatto che si trattava probabilmente di un'opera su carta, i sonetti hanno eccitato per secoli la fantasia degli studiosi, intenti a rinvenire le fattezze di Laura nelle opere più disparate. Il volto della donna è stato identificato in alcune figure dipinte da Simone, come nella principessa salvata da San Giorgio nell'affresco avignonese e nelle Madonne di piazza Papanoni e di Santa Maria della Scala a Siena, ma si considerava esemplata sul ritratto di Laura anche la "giovinetta con la fiammella sul petto" di Andrea di Bonaiuto nel "Cappellone degli Spagnoli" e una delle donne che assistono al *Battesimo di Cristo* nel Palazzo dei Papi ad Avignone di Matteo Giovannetti.¹⁴⁶ Più complicata era invece la questione dei dipinti su tavola, che si riteneva discendessero dalla famosa miniatura. Discussa per tutto il corso del XVII secolo, la ricerca del vero ritratto di Laura si intensificò nel corso del secolo successivo, dando vita ad un vero e proprio enigma storiografico. Particolare fortuna ebbe un viso femminile conservato nella Biblioteca Laurenziana,¹⁴⁷ ripetutamente inciso e riprodotto, come nel noto quadro di Girolamo di Benvenuto oggi alla National Gallery di Washington, scelto più tardi da Antonio Marsand per illustrare la sua edizione delle *Rime* petrarchesche stampata a Padova tra il 1818 e il 1820.¹⁴⁸

Mentre è nota l'attenzione dedicata a Laura dal Cicognara nella *Storia della scultura*, non era sinora noto che anche Seroux si fosse interessato alla complicata questione iconografica, visto che questo è il tema di alcuni disegni inediti presenti tra il materiale escluso dalla pubblicazione. Egli fu il primo a pubblicare l'incisione della figura femminile del "Cappellone degli Spagnoli", considerandola però il ritratto della *Fiammetta* cantata da Boccaccio.¹⁴⁹ Possedeva inoltre un disegno della *Donna che legge*, dipinto della Devonshire Collection di Chatsworth oggi attribuito a Bernaert Van Orley, ma all'epoca conservato in casa Arese a Milano e anch'esso considerato uno dei possibili ritratti antichi di Laura.¹⁵⁰

Le due tavole fatte disegnare nella collezione Zelada sono datate da Seroux al XIV secolo.¹⁵¹ La *Laura* è raffigurata secondo l'iconografia diffusa dal Tomasini, di profilo, sontuosamente acconciata e con in mano un fiore e un frutto. L'autore del *Petrarca redivivo* scrive di aver ricevuto l'immagine della donna da Casiano dal Pozzo. Il presunto discendente di Laura, il nobile avignonese Richard de Sade, ne aveva infatti inviata una copia al cardinale Francesco Barberini.¹⁵² Tomasini non arriva a identificare l'immagine come derivazione dal famoso ritratto eseguito da Simone Martini, identificazione avanzata però nel secolo successivo dall'abate de Sade nei suoi volumi sul Petrarca.¹⁵³ De Sade scrive infatti di possedere ancora ad Avignone un ritratto della donna derivato da quello ese-

guito dal Martini, opera non più rintracciabile già all'inizio del XIX secolo.¹⁵⁴ L'iconografia della Laura "Tomasini-de Sade" conosce una grande fortuna tra XVIII e XIX secolo, soprattutto in Francia. In un recente studio, Trapp ne prende in esame alcuni dipinti, datandoli a non prima del XIX secolo. Il più noto, e a tutt'oggi ritenuto il più vicino all'originale, si trova dal 1834 delle collezioni del Musée Calvet di Avignone (*fig. 57*),¹⁵⁵ mentre altre versioni si trovano sempre ad Avignone, al Palais du Roure, nella libreria di Ickworth, nel Suffolk e al Victoria and Albert Museum di Londra.¹⁵⁶ Anche il disperso dipinto Zelada, la cui esecuzione è perlomeno settecentesca, vista la sua presenza nella collezione romana, partecipa pienamente a questo filone di fortuna dell'iconografia francese, piuttosto rara in Italia.

Il nome di Seroux s' intreccia dunque a quello dei principali conoscitori e collezionisti di "primitivi" della Roma di fine secolo e non è escluso che egli ne fosse divenuto, quale maggiore autorità nel campo, l'intermediario negli acquisti e nelle scelte. Nel commentare l'altare di Barnaba da Modena raffigurante la *Madonna con Bambino e Santi* oggi alla National Gallery di Londra (*fig. 58*), egli, di cui si dimostra precocissimo estimatore, scrive: «Questo quadro passò nelle mie mani circa l'anno 1785. Io non ho saputo donde venisse, ed ignoro dove si trovi al presente (...) la composizione delle quattro parti, delle quali è formato, presenta bene alcune singolarità, ma vi è pure una ricchezza, che non dispiace, della facilità del disegno, una disposizione nei panneggiamenti assai felice, ed anche una specie di espressione».¹⁵⁷

È inoltre interessante notare che alcune opere "scoperte" e studiate dallo storico dell'arte francese, si ritrovino, nel giro di pochissimi anni, in alcune delle più importanti collezioni romane di "primitivi". È questo il caso del dipinto di Allegretto Nuzzi, la *Madonna in trono tra San Michele e Sant'Orsola*, che Seroux fece disegnare e incidere per la prima volta all'inizio del non decennio del XVIII secolo «nell'oratorio dell'Ospizio dei Camaldolesi, alla Lungara vicino a Palazzo Salviati (...) sopra l'altare di un piccolo oratorio situato dietro la chiesa di questo ospizio» (*fig. 55*) e di cui trent'anni dopo scrisse di ignorarne la successiva collocazione,¹⁵⁸ ma che in realtà si trovava già dalla fine del secolo XVIII nella collezione dell'avvocato Agostino Mariotti,¹⁵⁹ che lo storico dell'arte francese conosceva bene. Del famoso "museo" dell'avvocato, aperto a tutti gli studiosi sino al 1820,¹⁶⁰ egli aveva fatto riprodurre nella tavola XI del V volume dell'*Histoire de l'Art*, le due teste degli apostoli Pietro e Paolo, unici frammenti superstiti del mosaico absidale del triclino lateranense e una testa di Cristo in mosaico.¹⁶¹ Nel materiale preparatorio per l'*Histoire de l'Art* escluso dalla pubblicazione finale, si trovano inoltre un disegno ed un'incisione firmata da Gian Giacomo Machiavelli e datata 1804, di un antico calice all'epoca conservato «in Museo Advoc. Augustini Mariotti Romani».¹⁶² L'incisione, che fu eseguita probabilmente per volere di Mariotti, viste le differenze tecniche con le tavole dell'*Histoire de l'Art*, in cui, tra l'altro, non appaiono né firma né data, costituisce l'unico esemplare inciso sinora noto eseguito a Roma dal Machiavelli al di fuori della sua trentennale attività di copista per il d'Agincourt.¹⁶³

Seroux risulta inoltre in contatto con altri collezionisti di "primitivi" come

Giuseppe Lelli, anch'egli possessore di un "Museo cristiano", di cui il francese fece riprodurre un' *Adorazione dei Magi* in rame dorato e smalto,¹⁶⁴ e il signor Curti-Lepri che possedeva la tavola di Benozzo Gozzoli raffigurante *La resurrezione del figlio della vedova per intercessione di San Zenobi*, all'epoca considerata un originale di Masaccio.¹⁶⁵

La "pittura greca"

La maggior parte della opere collezionate da Seroux era comunque costituita da "opere greche". Egli partecipò in tal modo, al lento ma decisivo recupero dell'arte bizantina, di cui si riconosceva il forte influsso sulla pittura italiana del Duecento e del primo Trecento. Sulla scia di Vasari e dei suoi successori, anch'egli considerava la "maniera greca" come caratterizzante la produzione pittorica italiana prima della rinascita operata da Giotto, e nella sua *Histoire de l'Art*, gli conferisce un'inedita attenzione.

All' "arte greca" Seroux dedica infatti due capitoli del "Prospetto storico", partendo dal momento del trasferimento della capitale dell'impero a Costantinopoli da parte di Costantino, motivo per cui fu possibile «ritardare in Oriente quella decadenza che di già provava l'impero in Occidente».¹⁶⁶

Per quel che riguarda la produzione artistica "greca moderna", Seroux ne inserisce vari edifici nella prima parte della sezione dedicata all'architettura, consacrata alla «Decadenza dell'architettura dal quarto secolo fino allo stabilimento del sistema gotico».¹⁶⁷ Secondo il suo parere, tra la fine del IX e inizio dell'XI secolo, grazie al commercio delle città marittime con la "Grecia", si notavano dei miglioramenti nelle nuove costruzioni «negli stati di Venezia, in Toscana, a Pisa, nella Marca di Ancona» che «hanno nella loro forma sorprendenti simiglianze collo stile orientale».¹⁶⁸ Si riferisce in particolare alla cattedrale di Torcello, a San Ciriaco ad Ancona, «fabbricata da un greco architetto» e alla cattedrale di Pisa, il cui autore, Buscheto, era tradizionalmente considerato di origine greca, in seguito all'errore del Vasari nel leggere l'iscrizione della facciata. Seroux d'Agincourt che si dimostra dubbioso nel considerare certa la provenienza "greca" di Buscheto, gli riconosce evidenti influssi orientali nella costruzione, dovuti, secondo lui ai viaggi per mare dei pisani. Un piccolo riquadro nella parte inferiore della tavola è invece dedicato alle chiese propriamente "greche": «Gl'intagli che terminano questa tavola (...) rappresentano alcune piccole chiese, nel numero di quelle che i Pisani hanno dovuto visitare nei marittimi loro viaggi, e che loro possono avere offerti modelli per la regolarità delle piante, e per la disposizione e l'armonia delle parti».¹⁶⁹ Si tratta della pianta di San Nicola di Samo,¹⁷⁰ la pianta e l'alzato di Santa Maria delle Cinque Torri a Cassino e infine la chiesa di Sant'Anna a Nicea.¹⁷¹ Le due chiese di Samo e Nicea sono derivate dalle illustrazioni dei volumi di Richard Pococke, *A description of the East and some other countries*,¹⁷² risultato delle ricerche svolte dal vescovo inglese tra il 1733 e il 1737, durante il suo viaggio in Oriente, e che appaiono tra le opere maggiormente consultate dallo storico dell'arte francese per la documentazione sull'arte orientale.¹⁷³ Le due immagini dedicate alla scomparsa chiesa di Santa Maria alle Cinque Torri, ed

eseguita, secondo Seroux «nello stile greco, o piuttosto dei Greci, che possedevano per un tempo sì lungo questa parte del regno di Napoli»,¹⁷⁴ furono invece fatte appositamente disegnare dallo storico dell'arte francese, fornendoci un' importantissima testimonianza di un monumento oggi non più esistente.¹⁷⁵

Per quel che riguarda la "pittura greca", a cui Seroux appare maggiormente interessato, egli ne parla per la prima volta nell'introdurre la tecnica del mosaico, *medium* figurativo per eccellenza dell'arte bizantina, ritenuto tipico del mondo greco già nel Medioevo. Nel commento alla tavola XVII del V volume dell'*Histoire de l'Art*, dedicata al *Seguito delle pitture in mosaico, tratte dalle chiese di Roma, dal settimo al nono secolo*, Seroux si sofferma in particolare sui mosaici di Santa Maria Maggiore, Santa Cecilia e Santa Maria in Domnica, le cui illustrazioni sono desunte dalle tavole dei *Vetera Monumenta* del Ciampini. Testimoni dello zelo devozionale tributato alla Vergine, tali composizioni pur se vi si riscontra:

«la materia brillante dei capi d'opera dell'antichità, vi si cercherebbero invano le bellezze essenziali dell'Arte. La monotonia dell'ordinazione, e quella delle posizioni, la maggior parte perpendicolari, e senza movimento, distruggono qualunque interesse. Si osserva solamente, che i personaggi scelti in generale fra gli abitatori dei cieli, o fra quei mortali, che le loro virtù dovevan condurci, non mancano di grazie, di quella grazia ingenua e semplice, di cui la verità forma il principal carattere, e che dà allo spirito una giusta idea degli oggetti pacifici, che essa vuole caratterizzare. Il panneggiamento imitato dai costumi orientali, non è nemmeno sprovvaduto di merito; vi si ritrova un certo grandioso, una specie di maestà, che la scuola greca ha sempre conservato».¹⁷⁶

Questo residuo di "maestà" dei maestri "greci" è dunque all'origine, per lo studioso francese, del "rinnovamento dell'arte" in Occidente. Infatti:

«i frutti, che la Pittura ritrasse dai loro servigi, malgrado questa decadenza, non furono solamente dovuti alla cognizione dei procedimenti meccanici del mosaico; in questi tempi disgraziati, nel mentre che tutto si alterava altrove sotto l'incerta mano dei pittori, gli artisti greci conservavano nelle forme del corpo umano, come anche nel panneggiamento, una parte dei buoni principj, grazie agli antichi mosaici, che offrivano loro buoni modelli in perfetta integrità».¹⁷⁷

Il parziale apprezzamento per le decorazioni a mosaico, prosegue nel commento alla tavola successiva, la XVIII, dedicata alle *Altre pitture in mosaico di Roma, di Venezia e di Firenze, dal decimo al decimoquarto secolo*, considerati interamente eseguiti da "greci pittori" in cui è possibile riconoscere «alcune tracce di questi antichi principj».¹⁷⁸ In particolare, gli artefici orientali furono «chiamati a Venezia per un effetto della dominazione, che questa città esercitava sopra una parte della Grecia, e delle relazioni commerciali, che esistevano fra i due paesi, molti di questi maestri vi fondarono una scuola verso il secolo undecimo, nella quale formaronsi non solamente i Veneziani, ma ancora alcuni Fiorentini, che portarono in seguito nella loro patria l'Arte, e l'uso del mosaico».¹⁷⁹

In Italia, gli autori toscani del XII e XIII secolo dimostrano di «aver attinto

la loro istruzione alla sorgente medesima, vale a dire, alle scuole dei Greci». ¹⁸⁰ I miglioramenti si notano soprattutto in Santa Maria Maggiore e in Santa Maria in Trastevere a Roma. Seguendo Vasari, Seroux considera i mosaici della facciata di Santa Maria Maggiore opera di Gaddo Gaddi, invece che di Filippo Rusuti. ¹⁸¹ Si distacca invece dalle opinioni dello storiografo toscano, che considera Gaddo allievo del misterioso Andrea Tafi, nell'affermare che egli «aveva ricevuta la sua prima educazione nelle scuole de' pittori greci; ma divenuto in seguito allievo di Cimabue, egli aveva aggiunti i migliori principj alle lezioni primieramente attinte presso di loro». ¹⁸² Ma il vero restauratore dell'arte del mosaico fu Giotto:

«finalmente fu dalle mani di Giotto, primo restauratore dell'Arte moderna, che videsi uscire verso il medesimo tempo un mosaico, il quale per una composizione ingegnosa e pittorica, e per un più corretto disegno, fissa l'epoca del rinnovamento di questo genere di pittura. Esso è conosciuto sotto la denominazione di Barca di Giotto; sovente è stato restaurato, e trasportato da un luogo in un altro; ma vi si osservava fin dall'origine, secondo la testimonianza di Vasari, un assortimento di colori talmente ben inteso, ed una concordanza sì giusta fra il chiaro, e l'ombra, che l'insieme presentava al'occhio un rilievo, a cui potrebbe giungere appena il lavoro del pennello». ¹⁸³

Infine Seroux giunge a parlare della *Pittura a fresco, Quadri a tempera o a olio sopra il legno o sulla tela*, ¹⁸⁴ e, in particolare dei quadri "greci" che giunsero in Italia per mezzo dei «frati e i preti latini che seguitarono nelle crociate le armate europee». ¹⁸⁵

«Questi quadri erano principalmente immagini della Vergine, erano di quelle Madonne conosciute sotto il nome di *madonne dipinte da san Luca* tanto numerose in Roma, e nello stato pontificio. Molti maestri greci vennero a Roma colle loro opere, come al tempo della prima conquista della Grecia fatta dai Romani, e fondarono in Italia una vera scuola greca. Dal miscuglio di questa scuola colla scuola nazionale, che componevasi di pittori italiani, se ne formò una terza che fu *mista* e che si può nominare *greco-italiana*. Sono per conseguenza le produzioni di queste tre scuole, che noi dobbiamo abbracciare nella continuazione della storia della Pittura, durante la sua decadenza, ed è pure a questo oggetto, che sono stati riuniti sulle tavole, che ora verranno seguitando, gli avanzi dell'Arte dei secoli nono, decimo, duodecimo, e decimoterzo fino all'epoca del decimoquinto e del decimosesto, in cui dopo aver ricevuto i suoi principj dai migliori maestri di Firenze e di Siena, la bella scuola puramente italiana pervenne al suo perfetto ristabilimento. Da questi differenti stati della Pittura in Italia sono nate alcune questioni conosciutissime da quello, che si occupano della storia moderna delle Arti; queste questioni sembrano trovar qui il luogo loro, e, oso crederlo, vi troveranno anche la loro soluzione».

In tal modo Seroux entra nel vivo della questione della "maniera greca" nella pittura italiana del Duecento e del suo contributo al "ristabilimento" dell'arte del dipingere. Egli intende far chiarezza sull'annosa questione posta dal Vasari, cioè «se la Pittura era intieramente perduta in Italia nel duodecimo secolo; se furono chiamati alcuni pittori greci per rinnovarla; se fu Cimabue, ed i suoi successori del-

la scuola fiorentina, che ebbero questa fortuna: *avendo poco meno, che risuscitata la pittura*». Com'è noto, nel corso del XVIII secolo si erano sollevate alcune voci contrarie al ruolo-guida della pittura fiorentina nella seconda metà del XIII secolo sostenuto dal Vasari, e si erano condotte varie ricerche sulle scuole "primitive" locali, tra cui emergono quelle di Guglielmo Della Valle sulla scuola senese. Seroux cerca di affrontare la questione non «per mezzo dei ragionamenti». Infatti:

«Se da un lato la maggior parte degli scrittori semplicemente letterati si attaccano alle date, ed ai racconti dei fatti, più che allo stile delle pitture, gli scrittori artisti dall'altro lato, troppo esclusivamente occupandosi di ciò che appartiene all'Arte per se medesima, trascurano spesso la precisione delle date, e la determinazione dei luoghi. Non può essere, che ravvicinando questi due estremi, o piuttosto evitandogli, e non prendendo troppo alla lettera le espressioni tanto dei letterati, quanto degli artisti, che si può arrivare a conoscere la verità. La bilancia delle opinioni fa provare delle oscillazioni, che l'imparzialità ed il tempo possono soli render fisse».

In questo modo egli sottolinea il ruolo fondamentale della nuova figura dello storico dell'arte specialista, differente dal "letterato", qui inteso soprattutto nel senso di conoscitore locale, e dall'artista, e dunque capace di giudicare con il giusto distacco le opere d'arte. Queste dovevano inoltre essere presentate ai lettori, e dunque:

«nell'osservare le pitture di cui noi ci accingiamo a parlare con un'attenzione spogliata di qualunque interesse di patria e di scuola, sarà permesso di decidere sopra i luoghi, le epoche e gli autori di queste produzioni. Io le presenterò le une ravvicinate alle altre in maniera, che si renda facile agli occhi anche i meno esercitati il distinguere tutte queste differenze.

Aggiungo che queste opere della pittura Greca portate in Italia, eseguite nelle città dell'Italia da pittori greci, sono oggi giorno con le miniature dei manoscritti i soli mezzi, che ci restano per formarci un'idea dell'Arte greca nella sua decadenza, e per stabilirne la storia per mezzo dei monumenti». ¹⁸⁶

In tal modo, Seroux cerca di risolvere la questione della "rinascita" della pittura in Italia riproducendo nell'*Histoire de l'Art* un cospicuo numero di icone, anche se quasi nessuna tra quelle prese in esame e ritenute della "vecchia scuola greca" sono in realtà databili al periodo medievale. ¹⁸⁷ È questo il caso delle *Esequie di Sant'Eufrem* ¹⁸⁸ di Emanuele Tranfunari all'epoca conservato nel *Museum Christianum* della Biblioteca Vaticana, e ancora oggi appartenente alle collezioni pontificie, ¹⁸⁹ che Seroux fece ricalcare sull'originale. ¹⁹⁰ La rara icona, una delle poche a recare la firma autentica dell'autore, originario di Corfù ma attivo a Venezia tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, giunse al museo come dono al pontefice Benedetto XIV da parte del cardinale Livizzani, e recava un tempo sulla cornice l'iscrizione «portata dalla Grecia dallo Squarcione, maestro del Mantegna». ¹⁹¹ Datata da Seroux all'XI secolo, trovò posto nell'*Histoire de l'Art* nella tavola dedicata alla *Vecchia Scuola Greca in Italia, dal secolo X al XIII*. ¹⁹² Anche

la *Dormizione della Vergine* del *Museum Christianum*,¹⁹³ anch'essa ancora oggi conservata nelle collezioni vaticane¹⁹⁴ (fig. 8) è datata da Seroux all'XI ed è oggi correttamente assegnata alla scuola russa attorno al 1500.¹⁹⁵

Il *Cristo Pantocrator tra i Santi Pietro e Paolo* è datato da Seroux all'XI o XII secolo,¹⁹⁶ ed è ricordato nella chiesa romana di S. Stefano Rotondo, dove «passa per esservi stata portata da dei monaci greci, stabiliti originariamente in questa chiesa per ufizziarla; essa non era stata ancora pubblicata»¹⁹⁷ (fig. 59). Il dipinto è identificabile con quello appartenuto alla collezione di Stefano Borgia e recentemente rinvenuto nelle collezioni della Congregazione per L'Evangelizzazione dei Popoli nel Palazzo di Propaganda Fide. Registrata tra i beni borgiani nell'inventario del 1839-55 circa, al tavolo è stata attribuita da John Lindsay Opie ad un autore cretese della fine del XV secolo, contemporaneo di Nicolaos Ritzos, senza però indicare la provenienza dalla chiesa romana¹⁹⁸ né l'incisione del d'Agincourt, che consente dunque di aggiungere un tassello nella ricostruzione del percorso dell'opera.¹⁹⁹ Di notevole fattura, la tavola era considerata fino alla fine del XVIII secolo come una delle icone "greche" più preziose della capitale. Anche in questo caso, come già per la *Madonna in trono tra San Michele e Sant'Orsola* di Allegretto Nuzzi, una delle opere incise per la prima volta da Seroux ricompare nel giro di pochi anni in una delle maggiori collezioni di "primitivi" dell'epoca.

Continuando l'analisi delle opere ritenute "greche" riprodotte nelle tavole, appaiono il già citato *S. Antonio Abate* ritenuto della collezione Zelada²⁰⁰ e una *Madonna greca*²⁰¹ della collezione personale di Seroux. La pittura, considerata «una delle immagini della Vergine attribuite a San Luca, le quali, dopo la presa di Costantinopoli fatta dai crociati nel 1204 furono trasportate in grandissima quantità dall'Oriente in Italia, e che sono tutt'ora di una gran venerazione tanto nella chiesa latina, che nella chiesa greca»,²⁰² fu donata alla Biblioteca Vaticana, non è oggi rintracciabile.²⁰³ Certo è che anch'essa, datata dallo studioso al XII secolo, era in realtà molto più tarda. L'argomento offre comunque a Seroux l'occasione di dilungarsi sulla "maniera greca":

«i pittori greci di questo tempo erano più attaccati al sacro testo, che dice *nigra sum, sed formosa* che al precetto dell'antica scuola greca, il quale esigeva, che tutte le figure, e soprattutto quelle degli essere divini fossero belle. Questa testa della Vergine è tanto, quanto è possibile, lontana dalla bellezza. Vi si vedono tanti difetti, che essa potrebbe servire per dimostrare l'ultimo termine della decadenza in cui cadde la scuola greca».²⁰⁴

A sostegno della sua tesi, Seroux cita, in nota, il famoso passo del Vasari del *Proemio delle Vite*, a cui aggiunge i giudizi stilistici, sempre negativi, del Baldinucci e del Da Morrone. Fedele al Vasari, anche Seroux mette in rilievo il «colore assolutamente nero», gli «occhi spalancati», i «contorni pesanti», ma aggiunge una considerazione positiva, chiaro segnale di un cambiamento in atto nella percezione delle opere "greche":

«Nulladimeno per essere giusti bisogna convenire, che nelle epoche nelle quali l'Arte fu totalmente annientata in qualunque altro luogo, o allorché essa non produsse più,

che delle opere mostruose, ed a contare dal quarto e dal quinto secolo, essa non cessò di conservare nella Grecia una vaga memoria dei principj sui quali essa era stata fondata, e che avevano fatto la sua gloria per un così lungo tempo, e che essa vi ha mostrato costantemente nel disegno alcuni avanzi di belle forme, nell'ordinanza una lodevole conformità con le regole segnate dagli antichi».²⁰⁵

Conclude, dunque che nei «secoli d'ignoranza», «piuttosto per eccesso che per difetto peccarono gli artisti greci».²⁰⁶ «Questi avanzi dell'antica perfezione saranno utili all'Arte, allorché al suo rinascimento essa farà successivamente nuovi progressi. Continuiamo a farne la ricerca, e ad esaminargli, framezzo agli errori che noi vedremo riprodursi ancora sopra qualcuna delle tavole susseguenti».²⁰⁷ Le opere riprodotte sono un'icona del *Museum Christianum* raffigurante la *Presentazione al tempio*,²⁰⁸ il cui autore, il "Pittore Giovanni", di origine greco-macedone, è oggi assegnato alla fine del XVI secolo²⁰⁹ ma che Seroux datava al XIII secolo, anche se alcuni particolari della composizione gli sembravano degne di un "tempo migliore".²¹⁰

Nella tavola successiva, la LXXXIX, sono riprodotte una *Pietà* della collezione di Seroux d'Agincourt, datata dallo studioso al XII o XIII secolo, ed oggi non più rinvenuta, e l'affresco considerato di «un pittore educato alla scuola greca», nella chiesa di Santo Stefano a Bologna datato al XII secolo. Seroux accosta le due opere, considerando la prima come eseguita con certezza a Costantinopoli, in un'epoca in cui la produzione pittorica era uscita dallo «stato di freddezza» per «precipitarsi nello stato contrario», e dunque stilisticamente considerata una «specie di caricatura».²¹¹ La stessa «espressione esagerata» riscontrabile negli affreschi di Santo Stefano che «mostrano l'imitazione di una maniera antica corrotta dal tempo, e non possono attribuirsi, che ad un pittore greco, ovvero ad un italiano allievo di quei Greci, fra le mani dei quali l'arte era già considerabilmente degenerata».²¹²

Passato ad analizzare le opere "greche" del XIII secolo, Seroux pubblica nella tavola XC il *San Teodoro di Tiro e Teodoro Stratilate*, i protettori degli uomini d'arme, oggi attribuito alla scuola cretese del XVI secolo,²¹³ e il *San Tito vescovo*, una tempera del cretese Giorgio Klontzas.²¹⁴ Dopo averne elencati i difetti, Seroux nota del *San Teodoro* le «particolarità magnifiche», che «offrono ancora un esempio di questo antico grandioso, di cui la scuola greca conservava la memoria».²¹⁵

Infine, l'ultima tra le opere puramente "greche" riprodotte nell'*Histoire de l'Art* è il *Trittico di Ognissanti* del *Museum Christianum*,²¹⁶ anch'esso datato dallo storico dell'arte al XIII secolo, ma databile alla fine del XVI secolo da un pittore attivo a Creta.²¹⁷

La successiva sezione è dedicata alla *Scuola greca stabilita in Italia* dal secolo XI al XIII, che Seroux confronta con le opere riprodotte nelle tavole precedenti. Nel voler rilevare le differenze tra le coeve produzioni eseguite in Oriente e in Italia da artisti provenienti dalla Grecia o da Costantinopoli, egli sceglie due opere che data dal XII o al XIV secolo, eseguite da

«due maestri, di cui l'uno sembra un discendente dell'altro. Tutti e due si dicono Greci e tutti e due lavorano a Otranto, città del regno di Napoli, di fondazione greca, abitata anche oggi come anche i contorni da famiglie di origine greca, e che parlano la lingua dei Greci, di maniera che questi due monumenti ritengono tutte le condizioni che caratterizzano le produzioni della scuola greca stabilita in Italia».²¹⁸

Si tratta di due opere firmate rispettivamente da Angelo e Donato Bizamano, pittori di origine cretese attivi a Otranto nella prima metà del XVI secolo.²¹⁹ La bella tavola raffigurante il *Noli me tangere* di Donato Bizamano inaugura la nuova sezione dell'*Histoire de l'Art*.²²⁰ Essa, non più rinvenuta, era conservata dal 1762 nel *Museum Chstianum*,²²¹ ed è oggi nota unicamente attraverso l'incisione fatta eseguire da Seroux d'Agincourt. La tavola successiva mostra invece la *Visitazione* di Angelo Bizamano, forse fratello di Donato, opera che apparteneva alla collezione di icone di Seroux d'Agincourt e che, donata alla Biblioteca Vaticana nel 1814, è stata recentemente rinvenuta nella Walters Art Gallery di Baltimora (fig. 60).²²² Entrambe le opere sono oggi datate al XVI secolo, e, perlomeno per la *Visitazione*, Seroux sembra intuire la datazione tarda: «Lo stile ha anche in questa parte un tal rapporto colla maniera dei maestri italiani, che grecizzavano nel decimoquarto, ed anche nel decimoquinto secolo, che sarebbe possibile di credere questa pittura di una tale epoca, e per conseguenza di prolungare fino ad allora l'esistenza di una scuola greca, o di una scuola imitante i Greci nella città di Otranto».²²³

Concludono la sezione dedicata agli autori greci trasferiti in Italia, le tavole dedicate agli affreschi romani di S. Urbano alla Caffarella e di San Paolo fuori le mura, datati all'XI secolo.²²⁴

Dopo aver passato in rassegna queste opere, Seroux conclude che:

«Facilmente si concepisce, che queste scuole greche stabilite a Roma non potevano conservar lungo tempo il loro primitivo stile, e che l'alterazione doveva essere ancora più considerabile, allorché esse passavano dai maestri greci, che le avevano fondate, nelle mani dei loro allievi greci, o italiani. Questi ultimi principalmente associavano inevitabilmente allo stile straniero, che essi cercavano di appropriarsi, la maniera delle scuole indigene, e gli usi nazionali, agli usi dei loro maestri».

Per evidenziare ancor meglio questa tesi, Seroux passa a mostrare alcuni esempi della *Scuola puramente italiana* dei secoli XI-XII e XIII. A proposito degli influssi tra Bisanzio e l'Italia, la "scuola greca stabilita in Italia" è suddivisa in tre distinti gruppi: la *Scuola puramente italiana* dall'XI al XIII secolo, la *Scuola mista greco-italiana* dal XII al XIII secolo, e, infine, la *Scuola d'imitazione dello stile greco*.

Della *Scuola puramente italiana*, egli lamenta la quasi totale perdita dei monumenti, «scancellati dal tempo» o «sfigurati dalle sciocche e qualche volta insidiose restaurazioni di alcuni artisti di un troppo zelante patriottismo»,²²⁵ e ne riunisce i pochi ancora conosciuti in un'unica tavola.²²⁶ Vi compaiono gli affreschi del portico dell'Abbazia alle Tre Fontane a Roma, disegnati in parte sul luo-

go e in parte desunte dai disegni fatti eseguire nel XVII secolo da Francesco Barberini, la parte centrale della *Pala di San Pietro*, oggi nella Pinacoteca di Siena e all'epoca conservata nella chiesa di san Pietro in Banchi della stessa città, un dipinto con l'*Imago pietatis* della collezione Malvezzi, alcuni lacerti di affreschi visti e disegnati a Verona, la tavola raffigurante *San Francesco* oggi nella Pinacoteca Vaticana, un affresco di Treviso tratto dalle *Memorie Trevigiane* del Federici, la tavola pubblicata per la prima volta dal Lastrì nell'*Etruria Pittrice* come opera di Andrea Tafi, l'affresco della chiesa sotterranea della Cattedrale di Velletri con la *Traslazione dei Santi Ponziano ed Eleuterio*, ed, infine, la *Crocifissione* della Cappella de' Minutoli della Cattedrale di Napoli.

La seconda ed ultima tavola dedicata alla "scuola puramente italiana" comprende invece unicamente gli affreschi del portico dell'Abbazia dei santi Vincenzo e Anastasio alle Tre Fontane. Queste, che sono datate al IX o al X secolo, mostrano, secondo Seroux, «un'ignoranza assoluta in tutte le parti dell'Arte, e principalmente nel disegno, il quale non indica né le forme del corpo, né quelle del panneggiamento. L'azione sola vi è grossolanamente rappresentata». La *Pala di San Pietro*, datata al XII secolo, benché non dimostri «maggior espressione» delle pitture del portico dell'abbazia romana, «annunzia nella scuola di Siena fino dal duodecimo secolo, una più gran cognizione del disegno». Il *San Francesco* è «senza movimento», mentre gli ultimi tre quadri della «scuola fiorentina, romana e napoletana» del XIII secolo, «ci mostrano quale era allora lo stile di queste scuole nazionali, quando esse non accattavano nulla dalla scuola greca».²²⁷ Dalla mescolanza di quest'arte praticata nelle varie regioni d'Italia e di quella "greca", nacque la *Scuola mista greco-italiana* del XII e XIII secolo. A questa appartengono, secondo la sua opinione, gli affreschi del portico della chiesa romana di S. Lorenzo, in cui si riscontra «la maniera di ciascuna delle due scuole», contraddistinta da un disegno migliore rispetto alle opere puramente italiane. Vi appartengono inoltre l'affresco con S. Francesco del Sacro Speco di Subiaco e quelli della Cappella di San Silvestro della chiesa dei Santi Quattro Coronati. Infine, tutta la produzione fino a Giotto, è considerata della *Scuola di imitazione* della "maniera greca", che si forma nel momento in cui

«gli artisti cominciano a riconoscere tutte le difficoltà, che bisognava sormontare, per ricondurre l'Arte a migliori principj. Avanzati abbastanza per avvedersi di quel che mancava al loro stile ed a quello delle pitture greche, delle quali noi abbiamo veduto la deformità, essi avevano nello stesso tempo sentito, che non era affatto impossibile di scegliere qualche utile modello, fra quelle greche produzioni, che si erano moltiplicate nelle diverse parti d'Italia (...). Essi vedevano in queste diverse opere, e per lo meno nelle attitudini e nei panneggiamenti, alcuni avanzi della maniera antica; e malgrado le scorrezioni del disegno, il tutto insieme aveva ancora una specie di nobiltà e di grandioso. Negli stracci di una vecchia stoffa, nella quale brillavano dei fili d'oro, sempre se ne trovano alcune particelle: tali erano le opere dell'arte greca».²²⁸

Questi residui di "fili d'oro" fornirono così l'occasione ai pittori italiani di rinnovare la pittura, sino a giungere alla "prima epoca del rinascimento della pit-

tura”, ossia a Giotto. Ma il primo artefice capace di osservare «con occhio intelligente le parti degne di stima nell’arte de’ Greci moderni, si rendette capace di sorpassargli, e d’innalzarsi al di sopra di tutti i suoi contemporanei, e fece splendere il primo raggio del giorno, che doveva illuminare l’Europa»²²⁹ è identificato da Seroux in Giunta Pisano, a cui all’epoca erano attribuiti gli affreschi di Cimabue del transetto della Basilica superiore di Assisi. «Se Giunta avesse avuto la felicità di vedere la produzione della pittura antica dei Greci, come Niccola pisano ebbe quella di osservare alcuni avanzi della loro scultura, la rigenerazione dell’Arte del dipingere, sarebbe stata uno dei frutti del suo talento, come i primi successi del moderno scalpello sono dovuti al genio del suo illustre concittadino. Ma privo di questo soccorso non avendo per oggetti di confronto, che delle produzioni informi, egli restò limitato all’imitazione di questi modelli degenerati. L’Arte nulladimeno divenne migliore nelle sue mani».²³⁰ L’inizio della rinascita dell’arte si deve dunque, per Seroux, a pittori italiani che erano stati in qualche modo influenzati dalla produzione “greca”, quali Giunta Pisano, Cimabue e Guido da Siena, che era ancora considerato come attivo nella prima metà del XIII secolo. Curiosamente, la tavola che chiude questa lunga sezione dedicata ai diversi influssi di Bisanzio sulla pittura italiana, riproduce un dittico con *Storie della Vergine* considerato eseguito da un maestro greco o italiano «o da un imitatore dell’una e dell’altra scuola» a Firenze nel XIII o XIV secolo.²³¹ Si tratta, ancora una volta, di un’opera di provenienza cretese del XVI o del XVII secolo, recentemente riunita in dittico grazie alla tavola dell’*Histoire de l’Art*²³² e conservata nella Pinacoteca Vaticana.²³³

La “maniera greca” che Seroux conosceva e collezionava, e che secondo lui condusse i pittori italiani a ritrovare la retta via, era in realtà ravvisata in un cospicuo numero di opere eseguite nell’ambiente veneto-cretese tra XV e XVIII secolo, all’epoca considerate eseguite in Oriente in tempi antichi.

L’attenzione dello storico dell’arte francese per le tavole neobizantine non appare comunque un fenomeno isolato, infatti, a partire dalla metà del secolo, si era diffuso nella capitale pontificia un interesse collezionistico per questo tipo di produzione, apprezzata soprattutto come testimonianza dell’antica cristianità. L’arte bizantina e bizantineggiante, per la sua immobile iconografia, aveva infatti trovato particolari consensi negli ambienti ecclesiastici, in cui il fattore religioso prevaleva nettamente sull’interesse artistico. Considerate opere molto più antiche di quello che erano in realtà, proprio per i loro immutati caratteri stilistici e compositivi, le icone venivano accolte negli ultimi decenni del secolo, in alcune delle più colte e importanti collezioni romane.

L’inizio di questo interesse è da individuarsi nell’apertura del *Museum Christianum* nella Biblioteca Vaticana, voluta nel 1757 da Benedetto XIV, nato con la finalità, nel contrapporre un “museo sacro” a quello “profano” del Campidoglio, di stimolare gli studi sulle antiche testimonianze della chiesa e, nello stesso tempo, di conservarne la memoria.²³⁴ Per la prima volta nasceva l’esigenza di porre un argine alla disattenzione e conseguente distruzione, delle antichità cristiane, anche se una cospicua raccolta di lapidi, sigilli, monete, vetri e altri oggetti di diverso genere era già visibile da tempo nel braccio settentrionale della Biblioteca vaticana, raccolta

spesso designata come “museo sacro”.²³⁵ Il *Museum Christianum* è ricordato nelle pagine dell’*Histoire de l’Art*:

«Una delle branche della superba biblioteca del vaticano forma ciò, che si chiama *Museum Christianum*, perché vi sono raccolti, e rinchiusi in armarij, reliquarij, teche, croci, calici, candelabri, coppe, patene, lampade di ogni specie, e di differenti metalli, pietre incise, quadri di antica pittura greca, rutnica, o latina, figure, vasi e mobili, infine alcuni istromenti di martirio; oggetti, che tutti appartengono sia al culto cristiano, sia ai tempi più, o meno rimoti del cristinesimo, e che sono stati trovati per la maggior parte nella catacombe. Al di sopra di questi armarij sono incastrati nel muro o faccie intere, ovvero parti anteriori o laterali di urne, e di sarcofagi di marmo scolpite, che si sono ricavate dagli stessi luoghi, alcune sono state incise fra quelle, delle quali noi dobbiamo la conoscenza a Bosio».²³⁶

Il primo nucleo di icone della collezione della Biblioteca Vaticana era già riunito nel 1762, come si evince dal catalogo manoscritto della raccolta, curato da Francesco Vettori, primo direttore del Museo.²³⁷ Tutte le tavole “greche” del *Museum Christianum* riprodotte da Seroux d’Agincourt sono infatti citate nell’*Index* del Vettori, che comprendeva all’incirca poco più di una trentina di opere, di cui nessuna databile prima del XV secolo.²³⁸ Ma già nel 1749, insieme a un dono di libri e stampe del marchese Antonio Capponi, erano pervenute in Biblioteca Vaticana cinque tavole dipinte disposte nella cornice a forma di croce, il cosiddetto *Calendario sacro*, eseguito nel XVI secolo,²³⁹ mentre la *Morte di S. Efreim*, come già ricordato, fu donata a Benedetto XIV dal Livizzani.

La collezione di icone di Seroux, che comprendeva più di trenta opere, doveva dunque costituire una delle raccolte di tal genere più rilevanti della città. Oltre alle opere già citate, e ad altre tavole riprodotte nell’*Histoire de l’Art* come la *Visitazione*,²⁴⁰ la *Crocifissione*²⁴¹ e la *Madonna col Bambino* (fig. 61),²⁴² lasciò inoltre alla Biblioteca un «S. Spiridione vescovo dell’isola di Cipro (...) piccolo quadro a tempera in legno della mia collezione; sebbene uscita da una delle scuole greche moderne, questa produzione offre una servile imitazione dello stile e dell’esecuzione delle scuole più antiche; specie di legge religiosa, che i greci si erano fatta, ed alla quale i pittori italiani si sono creduti obbligati ad obbedire, anche lungo tempo dopo di aver abbandonato lo stile greco del duodecimo secolo».²⁴³ L’icona è dispersa, ma Seroux deve averla acquistata in emulazione all’opera dallo stesso soggetto che era conservata nel *Museum Christianum* della Biblioteca Vaticana già dal 1762 (fig. 62).²⁴⁴ Il motivo del *Santuario di San Spiridione*, diffuso in area veneto-greca e ionica, che raffigura l’urna del santo conservata a Corfù, riscuoteva una particolare attenzione tra la fine del XVIII e l’inizio del XIX secolo, infatti Léon Dufourny, amministratore del *Musée Central* dal 1797 al 1800, acquisterà una tavoletta dello stesso soggetto per il museo parigino, che non verrà mai esposta.²⁴⁵

Alle “opere greche” della collezione di Seroux apparteneva inoltre un trittico del pittore di Otranto del XV secolo Giovanni Maria Scupula, che è unicamente descritto nell’*Histoire de l’Art*, in quanto divenuto di proprietà dello storico quando era ormai troppo tardi per poterne pubblicare l’incisione.²⁴⁶ Il laterale di destra del trittico, raffigurante *San Girolamo nel deserto*, è stato identificato in una collezione

privata romana e pubblicato da Luigi Grassi nel 1979,²⁴⁷ in base alla descrizione datane da Seroux (fig. 63). Il rinvenimento di un disegno inedito nel fondo documentario della Biblioteca Apostolica Vaticana, che riproduce tutte le parti del trittico,²⁴⁸ retro e iscrizioni comprese, permette di accogliere l'ipotesi del Grassi in quanto la tavola con S. Girolamo segue in tutti i particolari l'opera fatta disegnare da Seroux, fatta eccezione per la croce, assente nella tavola in collezione romana. La firma del pittore sul retro del laterale coincide in entrambe le riproduzioni. Da un'iscrizione presente sul foglio di Seroux si evince inoltre che l'opera di Scupula di sua proprietà fu inviata in dono a Parigi al pittore e storico dell'arte francese Antoine-Laurent Castellan, uno dei suoi maggiori corrispondenti francesi degli ultimi anni. È probabile che il trittico sia stato smembrato prima dell'invio a Parigi, e che il laterale rinvenuto dal Grassi sia stato donato dallo storico dell'arte a qualche amico romano, ma è anche possibile che il pittore ne abbia eseguito vari esemplari, anche se la mancanza della croce potrebbe essere dovuta a motivi conservativi, visto che l'opera è nota unicamente attraverso riproduzione fotografica.

L'*Histoire de l'Art* segna dunque una tappa fondamentale per la nascita di una specifica storiografia sull'arte bizantina, grazie all'inedito spazio conferito alla trattazione e, soprattutto, riproduzione di opere "bizantine", o perlomeno presunte tali. Di lì a poco, Leopoldo Cicognara, sostituirà finalmente in Italia "bizantino" al termine "maniera greca": «(...) le città d'Italia ebbero cura di eliminare anzi da loro quel greco modo di produzioni che impropriamente dicesi tale, ma barbarico o bisantino piacerebbe appellare»,²⁴⁹ anche se dall'accostamento degli aggettivi "barbarico" e "bisantino" risulta che il cammino per la corretta individuazione del campo d'interesse era ancora lungo.

Contemporaneamente in Germania, anche Goethe, intento alla stesura del suo *Italienische Reise*, sostituiva il termine "bizantino" a "greco", sulla scia di Sulpiz Boisserée che lo impiegò per la prima volta in una lettera allo scrittore tedesco nel 1810.²⁵⁰

Per concludere l'*excursus* sulla collezione di Seroux,²⁵¹ bisogna ricordare che egli aveva donato al Museo della Biblioteca Vaticana, prima della sua morte, il bellissimo avorio databile intorno al 1000²⁵² raffigurante la *Natività*,²⁵³ (fig. 64) e una pace d'argento raffigurante la *Deposizione dalla croce* (fig. 65).

I continui scambi di informazioni e di opere d'arte tra studiosi e raccolte "pubbliche" o private, mettono chiaramente in evidenza il ruolo rivestito dai primi collezionisti e amatori romani di "primitivi" nelle ricerche per l'*Histoire de l'Art* di Seroux d'Agincourt, prima storia illustrata e sistematica dell'arte medievale. È dunque ancora una volta confermato lo stretto rapporto esistente tra studiosi-eruditi e collezionisti che Previtali individuava come una delle principali caratteristiche del complesso fenomeno della riscoperta della pittura dei "primitivi" italiani alla fine del XVIII secolo,²⁵⁴ preludio quasi sotterraneo ma decisivo per il più vasto e internazionale diffondersi del gusto per l'arte "pre-raffaelita" che animerà in maniera sempre crescente il collezionismo e la produzione artistica del XIX secolo.

NOTE

¹ J. W. GOETHE, *Italienische Reise*, (ed. cons., *Viaggio in Italia*, 1786-1788, a c. di L. Rega, E. Zaniboni, Milano 1991, p. 392).

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 393. Goethe fece visita all'abitazione-studio di Seroux il 22 luglio 1787.

⁴ ASR, 30 N.C. Officio 9 vol. 950, Testamento di J.B.L.G. Seroux d'Agincourt, fol. 322v.

⁵ D. SILVAGNI, *La Corte pontificia e la società romana nei secoli XVIII e XIX*, Roma 1883-1885 (ed. cons. a cura di L. Felici, Roma 1971, vol. III, p. 28).

⁶ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. marc. It. X, 326 (=6668), lettera di Seroux d'Agincourt a Jacopo Morelli, Roma 12 luglio 1800.

⁷ *Storia dell'Arte*, I, p. 48.

⁸ *Ibid.*, pp. 48-49.

⁹ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. marc. It. X, 326 (=6668), lettera di Seroux d'Agincourt a Jacopo Morelli, Roma 12 luglio 1800.

¹⁰ L. COLLOBI RAGGHIANI, *Nuove precisazioni sui disegni di architettura del "Libro" del Vasari*, in "Critica d'Arte", XXXVIII, N.S. (1973), pp. 31-54.

¹¹ *Histoire de l'Art*, V, tav. LVI.

¹² *Storia dell'Arte*, II, p. 353.

¹³ L. RAGGHIANI COLLOBI, *Il Libro de' Disegni del Vasari*, Firenze 1974.

¹⁴ Per i disegni posseduti da Seroux e oggi agli Uffizi, L. RAGGHIANI COLLOBI, *Il Libro dei disegni...*, cit., pp. 17, 21, 67, 68, 97, 101, 102, 103, 107, 110, 110, 124, 127, 128, 136, 137, 138, 149, 160, 163, 171, 175, 179.

¹⁵ Firenze. Uffizi, 608 E r, C. DE TOLNAY, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, vol. I, Novara 1975, p. 64, n. 56

¹⁶ *Histoire de l'Art*, IV, tav. XLVI.

¹⁷ La lettera si trova a Firenze, Biblioteca degli Uffizi, Ms. 322, n. 51, ed è parzialmente citata in L. COLLOBI RAGGHIANI, *Nuove precisazioni...*, cit., p. 50, n. 5.

¹⁸ B. DE MOUSTIER, *Lagoy, Marquis de*, in *The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, London 1996, vol. 18, p. 641.

¹⁹ *Histoire de l'Art*, VI, tav. CLXXVIII. Il disegno si trova ad Haarlem, Teylers Museum, inv. A 33a/b r. C. DE TOLNAY, *Corpus dei disegni...*, cit. II, n. 218, p. 45. Secondo De Tolnay il disegno proviene dalla collezione di Cristina di Svezia.

²⁰ *Histoire de l'Art*, VI, tav. CLXXIX, oggi al Teylers Museum, inv. A 22 r. Vedi C. DE TOLNAY, *Corpus dei disegni...*, cit., I, n. 10, p. 30.

²¹ Haarlem, Teyler Museum A 23 r. C. DE TOLNAY, *Corpus dei disegni...*, cit., III, p. 29, n. 357; C. VAN TUYLL, *The Italian Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Teyler Museum*, Haarlem-Ghent-Doornspijk 2000, n. 64, pp. 132-134.

²² Harlem, Teyler Museum A. 28; C. VAN TUYLL, *The Italian Drawings...*, cit., n. 51, pp. 108-109.

²³ Haarlem, Teyler Museum, A 16; C. VAN TUYLL, *The Italian Drawings...*, cit., n. 50, pp. 106-108.

²⁴ *Storia dell'Arte*, VI, p. 15.

²⁵ C. VAN TUYLL, *The Italian Drawings...*, cit.

²⁶ *Ibid.*, p. 15

²⁷ B. W. MEJER, *I grandi disegni italiani del Teylers Museum di Haarlem*, Milano 1985.

²⁸ Per un riepilogo delle vicende collezionistiche delle famose "collezioni di Cristina", T. MONTANARI, *La dispersione delle collezioni di Cristina di Svezia. Gli Azzolino, gli Ottoboni e gli Odescalchi*, in "Storia dell'Arte", 90 (1997), pp. 250-300.

²⁹ A. STOLZENBURG (con la collaborazione di U. V. Fischer Pace), *Zur Provenienz der römischen Barockzeichnungen im Museum der bildenden Künste Leipzig*, in *Salvator Rosa. Genie des Zeichnung. Studien und Skizzen aus Leipzig und Haarlem*, (cat. mostra Leipzig-Haarlem 1999),

Haarlem 1999, pp. 37-79.

³⁰ *Ibid.*, p. 10.

³¹ B. W. MEIJER, *I grandi disegni italiani del Teylers...*, cit., p. 10.

³² Vedi la nota biografica dedicata a Lestevenon in C. VAN TUYLL, *The Italian Drawings ...*, cit., p. 15, n. 7, con bibliografia precedente.

³³ Il diario del soggiorno in Sicilia di Dufourny, si trova a Parigi, BN, Est. Il testo è stato pubblicato in italiano nel 1991 con il titolo *Diario di un giacobino a Palermo, 1789-1793*, a cura di G. BRESC-BAUTIER, Palermo 1991, p. 209. Il «giovane pittore milanese» citato da Dufourny, che rimase nell'isola per eseguire il ritratto della principessa di Leonforte, è stato identificato da Geneviève Bautier-Bresc con Domenico Manzo, p. 209, n. 83.

³⁴ L. COLLOBI RAGGHIANI, *Nuove precisazioni...*, cit., p. 31.

³⁵ R. BACOU, *Le marquis de Lagoy grand collectionneur du dix-huitième siècle*, in "L'Oeil", 91-92 (1963), p. 52.

³⁶ J. WILDE, *Italian drawings in the Department of prints and drawings in the British Museum, 2, Michelangelo and his studio*, London 1953, n. 69. British Museum inv. 1860-6-16-4.

³⁷ I. H. SHOEMAKER, *Filippino Lippi as draughtsman*, Ph. D Diss., Columbia University 1975, n. 60, pp. 238-245. Anche George R. Goldner, nel tracciare la storia collezionistica del disegno ricorda la probabile presenza nel "Libro" del Vasari, il passaggio certo in quella del Mariette fino al 1775 e poi quello nella raccolta Lagoy, da dove raggiunse l'Inghilterra, tralasciando, dunque, il passaggio romano. G.R. GOLDNER, *Triumph of Saint Thomas Aquinas*, in *The Drawings of Filippino Lippi and His Circe*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1997, pp. 216-217. Per una recente analisi del disegno vedi la scheda di Jonathan Katz Nelson in P. ZAMBRANO, J. KATZ NELSON, *Filippino Lippi*, Milano 2004, n. 39.d.15, p. 583 (con bibliografia precedente).

³⁸ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. marc. It. X, 326 (=6668), lettera di Seroux d'Agincourt a Jacopo Morelli, Roma 22 marzo 1800. Seroux dice di possedere il disegno da più di vent'anni.

³⁹ L. NOCHLIN, *Haudebaurt Lescot*, ad vocem in *Women Artists 1550-1950* (cat. mostra, Los Angeles 1976-1977 a c. di L. Nochlin e A. Sutherland Harris) Los Angeles 1976, pp. 218-219.

⁴⁰ G.G. DE ROSSI, *Notizie storiche...*, cit., pp. 55-56.

⁴¹ E. KNAB, E. MITSCH, K. OBERHUBER, *Raphael. Die Zeichnungen*, Stuttgart 1983, nn. 154, 157, 156, 158, 159, 160; BAV, Val Lat. 13 391. I disegni non recano alcuna iscrizione, sigla o marchio di collezione. Erano precedentemente di proprietà di Fulvio Orsini, D. CORDELLIER, B. PY, *San Giuseppe in piedi appoggiato a un bastone e la Vergine accanto a lui, La Sacra Famiglia e una Vergine col Bambino, in Raffaello e i Suoi. Disegni di Raffaello e della sua cerchia* (cat. mostra Roma 1992), Roma 1992, pp. 88-89.

⁴² *Storia dell'arte*, VI, p. 485.

⁴³ E. KNAB, E. MITSCH, K. OBERHUBER, *Raphael...*, cit., n. 203, p. 572.

⁴⁴ *Ibid.*, n. 164, p. 597, Parigi, Louvre 3861.

⁴⁵ *Raphael dans les collections françaises*, (cat. mostra Paris 1983-1984) Paris 1983, n. 49, pp. 215-216. Il disegno fu acquistato alla vendita Lagoy, come già il foglio con *L'Apoteosi di S. Tommaso d'Aquino*, da Th. Dimsdale, poi da Sir Thomas Lawrence per il Museo del Louvre alla vendita Haye nel 1850.

⁴⁶ BAV, Vat. lat. 9843 A, recto, Jean Cousin, *Diluvio Universale*, inchiostro e acquerello su carta bianca, mm. 350 x 560. Il disegno è incollato su un foglio più grande il cui appare la scritta «Jean Cousin» ed è riprodotto al n. 36 della tavola CLXIV, vol. VI.

⁴⁷ R. KULTZEN, *An unknow desing by Jean Cousin the Younger in the literary legacy of Seroux d'Agincourt*, in "Master Drawings", IV, (1966), 2, pp. 150-155.

⁴⁸ Il foglio è riprodotto nella tavola CLXIV del VI volume dell'*Histoire de l'Art*.

⁴⁹ BAV, Vat. lat. 9843A, verso, da Luca di Leida, matita e acquerello su carta quadrettata, mm. 292 x 229.

⁵⁰ ASR, 30 N.C. Officio 9 vol. 950, Testamento di J.B.L.G. Seroux d'Agincourt, fol. 322r.

⁵¹ A. BUSIRI VICI, *I Poniatowski e Roma*, Firenze 1971, p. 124.

⁵² ASR, 30 N.C. Officio 9, vol. 950, Testamento di J.B.L.G. Seroux d'Agincourt, fol. 322r.: «E siccome fra gl'oggetti di cui diviene Erede esiste una libreria già valutatami dal Sig. Mariano De' Romanis libraio per il prezzo di scudi mille seicento, in scudi mille ottocento, così voglio, ordino e comando, ch'egli debba disfarsene, formandone un reddito vitalizio sopra la di lui testa; e Siccome sua altezza il Sig: Principe Stanislao Poniatowski, ha avuto la bontà di assicurarmi da lungo tempo ch'egli avrebbe presa la detta libreria, formando al detto Carlo Sept, una rendita vitalizia di scudi quindici, o sedici mensili, così voglio che detto mio erede debba uniformarsi alla bontà dell'A.S. medesima e non altrimenti».

⁵³ G.G. DE ROSSI, *Notizie storiche...*, cit., pp. 54-55. Al raro libro donato al De Rossi, *Svezia antiqua et hodierna*, del quale Seroux aveva ricevuto un dono un secondo esemplare dal re Gustavo III, Seroux dedicò una lunga nota della sua *Histoire de l'Art*, analizzandone il contenuto e individuando gli incisori delle tavole, *Storia dell'Arte*, II, p. 247; 256, n. 1.

⁵⁴ L. CICOGNARA, *Lettere ad Antonio Canova*, a cura di G. Venturi, Urbino 1973, p. 179. Venezia, 26 novembre 1814: «Ditemi un poco se sia vero che quel buon vecchio di d'Agincourt sia morto. E se fosse mai vero ditemi chi comprò i suoi libri – e se si vendono, se passano interi in proprietà d'alcuno, se qualche opuscolo si potesse avere facilmente».

⁵⁵ V. MALAMANI, *Un'amicizia di Antonio Canova. Lettere di lui al Conte Leopoldo Cicognara, raccolte e pubblicate a cura di Vittorio Malamani*, Città di Castello 1890, p. 42.

⁵⁶ L. CICOGNARA, *Lettere ad Antonio Canova...*, cit., p. 95.

⁵⁷ V. MALAMANI, *Un'amicizia di Antonio Canova...*, cit., p. 42, lettera del 21 gennaio 1815.

⁵⁸ L. CICOGNARA, *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal Conte Cicognara*, Pisa 1821, 2 voll. Cicognara acquista le raccolte del Bianconi, di Giuseppe Bossi, del Thuano, del Villoison e del Maffei. Sulla raccolta: P. FEHL, *The Fondo Cicognara in the Vatican Library: inventing the art library of the future*, in *Memory and Oblivion*, a cura di W. Reinink, s.l. 1999, pp.

⁵⁹ C. GRAFINGER, *Die Erwerbung der Büchersammlung des grafen Leopoldo Cicognara durch die Biblioteca Apostolica Vaticana*, in "Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae", IV (Studi e testi 338), 1990, pp. 41-77.

⁶⁰ L. CICOGNARA, *Catalogo ragionato...*, cit., vol. I, p. 17, n. 110. Il libro era inoltre appartenuto al Felibien prima di passare nella collezione Mariette.

⁶¹ J. EVELYN, *Sculptura or the history, and Art of Calcography and Engraving in Copper*, London 1662. L. CICOGNARA, *Catalogo ragionato...*, cit., p. 43, n. 258.

⁶² M. LORICHIUS, *Figure diseguate, e intagliate a piedi, e a cavallo con parecchi begli Edifici alla maniera Turca*, Hambourg 1626; L. CICOGNARA, *Catalogo ragionato...*, cit., p. 291, n. 1693.

⁶³ In una lettera al Morelli del 22 marzo 1800, Seroux ricorda di aver portato dalla Francia un esemplare del *Breve compendio della vita del famoso Tiziano Vecellio di Cadore Cavaliere e Pittore, con l'Arbore della sua vera consanguinità*, Venezia 1622, anch'esso comprato probabilmente alla vendita Mariette. Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, cod. marc. It. X, 326 (=6668), lettera di Seroux d'Agincourt a Jacopo Morelli, Roma 22 marzo 1800.

⁶⁴ G. PREVITALI, *Collezioni di primitivi nel Settecento*, in "Paragone", IX, 113 (1959), pp. 3-32. L'argomento è ripreso in *La fortuna dei primitivi...*, cit., pp. 225-227. Per un aggiornamento sull'argomento si rimanda al volume monografico di "Ricerche di Storia dell'arte", 77 (2002) dedicato a *La scoperta dei primitivi fra Sette e Ottocento*, a c. di O. ROSSI PINELLI.

⁶⁵ G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi...*, cit., pp. 225-227.

⁶⁶ F. TODINI, *Agostino Mariotti: un collezionista nella Roma settecentesca*, in "Antologia di Belle Arti" 13/14 (1980), pp. 27-37, I. MIARELLI MARIANI, *Jean-Baptiste Seroux 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*, Atti delle Giornate Internazionali di Studi, a c. di M. NOCCA, Velletri 13-14 maggio 2000, Napoli, 2001, p. 123-134; A. DE ANGELIS, *La collezione dei primitividel cardinale Francesco Saverio Zelada (1717-1801)*, in *La scoperta dei primitivi tra Sette e Ottocento*, a c. di O. ROSSI PINELLI, "Ricerche di Storia dell'arte", 77 (2002), pp. 41-54.

⁶⁷ G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi...*, cit., p. 224.

⁶⁸ Sul l'apprrezzamento dei "primitivi" da parte dei viaggiatori stranieri del Settecento, G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi...*, cit., pp. 191-207.

⁶⁹ 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 Parigi 1999-2000), Parigi 1999, p. 227. Secondo Monica Preti Hamard i primi sforzi metodici per far pervenire al Louvre opere di "primitivi" si devono a Ennio Quirino Visconti e Léon Dufourny. È interessante notare che quest'ultimo fu uno dei più stretti collaboratori dell'*Histoire de l'Art* in tutte le sue diverse fasi.

⁷⁰ *Storia dell'Arte*, IV, p. 478. La collezione è citata a proposito della tavola CLXIV del IV volume. La "riscoperta dei primitivi" francesi avvenne con modalità diverse rispetto ai maestri italiani e fiamminghi. I dipinti su tavola ancora conservati sono infatti rari, non solo a causa delle distruzioni belliche e rivoluzionarie, ma soprattutto perché «la France avait plutôt été le pays des tapisseries, des verrières et surtout des manuscrits enluminés», A. SCHNAPPER, *Les "Primitifs français au temps de Leon de Laborde*, in *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milano-Parigi 1994, p. 538. La vera riscoperta della pittura nazionale francese prende avvio solo all'inizio del XIX secolo con gli scritti T.B. Émeric-David. Per un recente esame: *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, (cat. mostra, Paris 2004, a c. di D. Thiébaud, P. Lorenz, F.-R. Martin), Paris 2004.

⁷¹ Su Gaignières: G. DUPLESSIS, *Roger de Gaignières et ses collections iconographiques*, in "Gazette des Beaux-Arts" (1870), III, pp. 468-488; A. ERLANDE-BRANDEBOURG, *Une initiative mal récompensée. Roger de Gaignères (1642-1715)*, in "Revue de l'Art", 49 (1980), pp. 33-34.

⁷² B. DE MONTFAUCON, *Les monumens de la monarchie française qui comprennent l'Histoire de France, avec les figures de chaque regne qui l'injure des tems a épargnées*, «Preface», vol. I, Paris 1729, p. vj. Sui *Monumens...*: A. ROSTAND, *La documentation iconographique des "Monumens de la Monarchie Française de Bernard de Montfaucon*, in "Bulletin de la Società de l'Histoire de l'Art Français", (1932-1933), pp. 104-149.

⁷³ B. DE MONTFAUCON, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures par Dom Bernard de Montfaucon*, Paris 1719, 5 voll.

⁷⁴ A. ERLANDE-BRANDEBOURG, *L'erudition livresque. Bernard de Montfaucon (1655-1741)*, in "Revue de l'Art", 49 (1980), pp. 34-35.

⁷⁵ Il progetto originario di Montfaucon comprendeva inoltre una parte dedicata alle chiese francesi, non attuata a causa della sua morte, A. ERLANDE-BRANDEBOURG, *L'erudition livresque...*, cit. p. 35. I volumi di Montfaucon sono tra i libri maggiormente citati da Seroux nelle note bibliografiche dell'*Histoire de l'Art*.

⁷⁶ I. SGARBOZZA, *Louvre 1793-1814: la pittura dei primitivi italiani*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 77 (2002), pp. 24-40. Anche Ilaria Sgarbozza, conferma il sostanziale disinteresse francese verso la pittura del Tre e Quattrocento ancora nel 1793, all'apertura ufficiale del museo del Louvre. C'è comunque da sottolineare il fatto che anche in Italia il fenomeno del collezionismo dei primitivi non aveva ancora carattere "ufficiale" nel corso del XVIII secolo, ed era confinato soprattutto al collezionismo privato, per lo più considerato "minore", come fu quello, ad esempio di Borgia, Zelada e Mariotti. Per la Francia, manca inoltre uno studio approfondito sulla letteratura locale e sul collezionismo privato sul genere di quello condotto da Previtali per l'Italia, anche se si tratta di due realtà estremamente diverse fra loro.

⁷⁷ A. F. ARTAUD DE MONTOR, *Considerations sur l'état de la peinture en Italie, dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël. Par un membre de l'Académie de Cortone. Ouvrage servant de catalogue raisonné à une collection de tableaux des douzième, treizième, quatorzième et quinzième siècles*, Paris 1808, n. 1, p. 7.

⁷⁸ GRI, 860191, vol. III, fol. 128v, lettera di Seroux d'Agincourt a Dufourny, Roma, 9 ottobre 1812.

⁷⁹ ASR, 30 N.C., Ufficio 9, vol. 950, *Descrizione dei beni Ereditari della ho: Mem. Sig. Cavaliere Gio: Batta, Luigi, Giorgio Seroux d'Agincourt, già in Roma esistenti, fatto a istanza del*

Sig. Carlo Sept di lui erede testamentario, fol. 374r.

⁸⁰ La raccolta di Seroux si trova oggi, ancora non interamente identificata e catalogata, nelle collezioni dei Musei Vaticani.

⁸¹ ASR, 30 N.C. Ufficio 9 vol. 950, Testamento di J.B.L.G. Seroux d'Agincourt, fol. 322r.

⁸² BAV, Archivio Biblioteca 65, *Inventario degli oggetti che la p. del Chiarissimo Cav. D'Agincourt ha lasciato per disposizione alla Biblioteca Vaticana*.

⁸³ *Histoire de l'Art*, VI, pl. LIII-LIV.

⁸⁴ *Storia dell'Arte*, IV, p. 233.

⁸⁵ V. PACE, *Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 9820, "Exulter"*, in *Exulter. Rotoli liturgici del medioevo meridionale* (cat. mostra Roma 1994, a cura di G. Cavallo), Roma 1994, p. 101.

⁸⁶ F. NATALE, *Lettera dell'abate Francescantonio Natale intorno ad una sacra colonna de' bassi tempi eretta al presente dinanzi all'atrio del Duomo di Capua, Napoli 1776*, «Tosto ch'io ebbi sotto gli occhi così prezioso monumento, fui preso da straordinario piacere (...) e ben conobbi essere degno quello, che s'intagliasse in rame, e con una particolare dissertazione venisse illustrato, siccome ha promesso di fare Mons. Stefano Borgia, a cui il mostrai, allorché di Roma nel prossimo Ottobre, portandosi a Benevento, fece di qua passaggio, nel qual tempo ebbi la sorte di far sì degna conoscenza.»

⁸⁷ M. AVERY, *The Exulter Rolls of South Italy*, Princeton-London-The Hague 1936.

⁸⁸ Citato in V. TIBERIA, *Il "Museo Sacro" del cardinale Borgia a Capodimonte*, Napoli 1982, p. 32.

⁸⁹ *Histoire de l'Art*, VI, tav. CXXIV.

⁹⁰ *Storia dell'Arte*, IV, p. 389.

⁹¹ *Histoire de l'Art*, VI, tav. CXXXIX.

⁹² *Histoire de l'Art*, VI, tav. CXXI

⁹³ *Storia dell'Arte*, VI, pp. 384-385.

⁹⁴ Cit. in R. LANGELLA, *Stefano Borgia. Epistolario privato*, Vol. I: 1758-1783, "Quaderni della Biblioteca Comunale", 6, Velletri 1998, p. 417.

⁹⁵ Vat. lat. 9843, f. 12r. Nel testo, Seroux commenta in questo modo la scena: «15: Traslazione dei corpi dei santi martiri, il papa Ponziano, ed il vescovo Eleuterio; questa pittura a fresco vedevasi nei sotterranei della Cattedrale di Velletri; essa è anteriore all'anno 1254 secondo la notizia posta nel basso della stampa, che ne ha fatto fare il cardinale Stefano Borgia nel 1778», *Storia dell'Arte*, vol. VI, p. 334. La stampa conservata nel fondo documentario di Seroux d'Agincourt, benché più volte riprodotta in pubblicazioni dell'inizio del secolo scorso, costituisce l'unico esemplare originale oggi conosciuto, ed è utile, oltre a documentare il contemporaneo stato dell'affresco, per ricostruire la fase precedente gli affreschi, M.G. Russo, «*Algontius Canonicus*»: un sigillo del Capitolo della Cattedrale di Velletri e Stefano, in *Le quattro voci del mondo...*, p. 118.

⁹⁶ M.G. Russo, *Bicci di Lorenzo. Visitazione*, in *Museo Diocesano di Velletri*, a c. di R. Sansone, Milano 2002, p. 74. L'attribuzione a Luciano da Velletri si trova per la prima volta in una lettera di Guglielmo Della Valle al Borgia dell'11 settembre 1782, conservata in BAV, Borgiani lat. 822, ed è ribadita nelle *Lettere Sanesi*, II, Venezia 1785, p. 197. È inoltre molto probabile che fu il Borgia a fornire a Seroux il disegno a matita tratto dalla pala raffigurante il *Trasporto della Santa casa di Loreto* di Giovan Battista Rosini, anch'esso oggi al Museo Diocesano di Velletri, ma all'epoca conservato nella chiesa suburbana di Santa Maria dell'Orto.

⁹⁷ R. LANGELLA, *Stefano Borgia. Epistolario privato...*, cit., Vol. II, p. 39.

⁹⁸ *Storia dell'Arte*, vol. III, p. 199.

⁹⁹ M. CARLONI, [F.A. BECCHETTI], *Bassirilievi volschi in terracotta dipinti a vari colori trovati nella città di Velletri...*, Roma 1785. Il nome del Becchetti non appare sul frontespizio, ma la paternità dell'opera gli è riconosciuta dalla letteratura successiva. Il testo di Seroux costituisce dunque un'ulteriore prova in tal senso. Sul ritrovamento delle terrecotte volsche: F.R. FORTUNATI, *Il Tempio delle Stimate*, in *Museo Civico di Velletri*, Roma 1989, pp. 57-87; *La Grande Roma dei Tarquini* (cat. mostra Roma 1992) Roma 1992, pp. 199-206; M. NOCCA, *Stefano Borgia, l'Accademia Vol-*

sca..., cit., pp.149-152.

¹⁰⁰ J.B.L.G. SEROUX D'AGINCOURT, *Recueil de fragmens...*, cit., tav. II.

¹⁰¹ A. LUPPINO, *Il classe: antichità Volsche*, in *La collezione Borgia. Curiosità...*, cit., p. 95.

¹⁰² *Histoire de l'Art*, IV, tav. XL.

¹⁰³ Napoli, Museo di Capodimonte, inv. IGMN 112091.

¹⁰⁴ *Storia dell'Arte*, V, p. 401.

¹⁰⁵ *Ibid.*, III, pp. 263-264, n. 1.

¹⁰⁶ C. BORGIA, *Apographon descriptionis orbis terrae figuris et narratinculis distinctae, manu Germanica, opere nigellari discolorio, circa medium saeculi XV...*, (s.l.) 1797.

¹⁰⁷ *Storia dell'Arte*, V, p. 401.

¹⁰⁸ GRI, 860191, vol. III, fol. 106v, lettera di Seroux d'Agincourt a Dufourny, Roma 3 marzo 1812.

¹⁰⁹ GRI, 860191, vol. III, fol. 122r, lettera di Seroux d'Agincourt a Dufourny, Roma 26 agosto 1812. Gaetano Marini e Léon Dufourny stavano compiendo a Parigi nuove ricerche sul mappamondo, prima della definitiva pubblicazione della tavola.

¹¹⁰ BAV, Vat. lat. 9848, fol. 96v, G.G. Machiavelli, *Adorazione dei Magi*, matita su carta bianca, mm. 165 x 137.

¹¹¹ BAV, Vat. lat. 9848, f. 96v. In alto, a penna, appare la scritta «Mia Raccolta».

¹¹² I. MIARELLI MARIANI, *Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt e il collezionismo...*, cit., pp. 127-128; *Storia dell'Arte*, III, pp. 189-190, n. 1. Sulla collezione di dipinti di Stefano Borgia oggi conservata nel Palazzo di Propaganda Fide, in parte inedita, M. NOCCA, *La collezione di Stefano Borgia (1731-1804) nelle raccolte della Congregazione per l'Evangelizzazione dei popoli. La Quadreria*, in corso di stampa; I. MIARELLI MARIANI *La "disfatta di Sennacherib" della collezione Borgia: un dipinto di Hans von Aachen da Christoph Schwarz*, in *Quadriere Secentesche. Gli artisti, i committenti, i generi della pittura*, a cura di F. Cappelletti, Roma 2003, pp. 215-220. P. TOSINI, *Giovan Battista Benvenuti, detto l'Ortolano. Ritratto ideale di Ovidio*, in *La collezione d'arte di Dexia Cre-diop. Dipinti, disegni e sculture dal XVI al XX secolo*, a c. di P. Tosini, pp. 20-21.

¹¹³ I. MIARELLI MARIANI, *Pittore italo-cretese, fine XV secolo (?)*, *Adorazione dei Magi*, scheda, in *La collezione Borgia*, cit., pp. 199-200, n. X.7.

¹¹⁴ *Storia dell'Arte*, II, p. 102, n. 1.

¹¹⁵ Su Giovanni del Biondo, pittore documentato a Firenze dal 1356 sino alla morte, avvenuta nell'ottobre 1398, vedi A.G. DE MARCHI, *Giovanni del Biondo*, ad vocem in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. VI, Roma 1995, p. 714, con bibliografia precedente.

¹¹⁶ Monumenti, Musei e Galleria Pontificie, Pinacoteca, inv. 40014. *Histoire de l'Art*, vol. VI, tav. CXVII.

¹¹⁷ *Storia dell'arte*, VI, p. 373: «Puccio aveva aiutato il suo maestro nei suoi lavori di Assisi, ove i suoi discendenti esistono ancora; ma le ricerche da me fatte presso di loro non mi sono più felicemente riuscite. Io non vi ho trovata né opera, né notizie storiche, che potessero farci sapere qualche cosa di più di quel che ne ha scritto il Vasari».

¹¹⁸ Monumenti, Musei e Galleria Pontificie, appartamenti Pontifici, sala da pranzo, inv. 555.

¹¹⁹ M.R. VALAZZI, *Il San Giacomo della Marca del Crivelli al Museo del Louvre e la copia in Vaticano, in il culto e l'immagine. San Giacomo della Marca (1393-1476) nell'iconografia marchigiana*, a c. di S. Bracci, Milano 1988, pp. 55-56. Il dipinto, inaccessibile al pubblico, è riprodotto unicamente in una foto Anderson degli anni Trenta del secolo scorso, qui riportata. Vedi anche, nello stesso volume, M. LATTANZI, *Note interpretative sull'iconografia di S. Giacomo della Marca*, pp. 27-35.

¹²⁰ *Histoire de l'Art*, VI, tav. CLXII.

¹²¹ D. THIÉBAUT, *Ajaccio, Musée Fesch. Les primitifs italiens*, Paris 1987, pp. 5-42.

¹²² *Storia dell'Arte*, VI, p. 427.

¹²³ G. ZANETTI, *Della pittura veneziana*, 1771, p. 18.

¹²⁴ E. BOREA, *Per la fortuna dei primitivi: la "Istoria pratica" di Stefano Mulinari e la "Venezia Pittrice" di Gian Maria Sasso*, in *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du*

Moyen Age et de la Renaissance, Paris 1994, pp. 503-521.

¹²⁵ P. ZAMPETTI, *Carlo Crivelli*, Firenze 1986, p. 20.

¹²⁶ Il polittico fu acquistato nel 1868 dalla National Gallery di Londra, P. ZAMPETTI, *Carlo Crivelli*, cit., p. 271.

¹²⁷ M. DAVIES, *National Gallery. The Early italian schools*, London 1961, p. 161.

¹²⁸ Sul cardinal Zelada, C. PIETRANGELI, *L'appartamento del cardinal Zelada in Vaticano*, in "Bollettino. Monumenti, musei e gallerie pontificie", VI (1986), pp. 153-198; A. DE ANGELIS, *La collezione dei primitivi...*, cit., pp. 41-53.

¹²⁹ G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi...*, cit., p. 225.

¹³⁰ C. PIETRANGELI, *L'appartamento del cardinal...*, cit.

¹³¹ *Histoire de l'Art*, VI, tav. CXXVIII.

¹³² *Histoire de l'Art*, vol. VI, tav. CXXVIII; I. MIARELLI MARIANI, *J.-B. Seroux d'Agincourt e il collezionismo...*, cit.; A. DE ANGELIS, *La collezione dei primitivi...*, cit.

¹³³ L'icona è riprodotta in V. TIBERIA, *Il "Museo Sacro" del Cardinale Borgia a Capodimonte*, Napoli 1982, p. 1522, n. 35.

¹³⁴ La tavola è ricordata nell'inventario delle Tavole dipinte prima del Risorgimento della Pittura compilato da Filippo Angelico Becchetti nel 1784: «19. S. Antonio opera Greca in campo d'oro. Il santo tiene nella sinistra un volume aperto, nel quale si legge, ove vedendo esso i lacci del demonio. Lavoro particolare per la forza e la maniera con cui sono stati dal Pittore indicati li muscoli; e per ciò è stato fatto incidere dal Cav.re d'Agincourt», cit. in M. NOCCA, *Il mondo in casa: i nuovi confini della collezione Borgia. Lavori in corso per un'esposizione*, in *Le Quattro voci del mondo...*, cit., appendice 1, materiali n. 6, p. 34.

¹³⁵ I. MIARELLI MARIANI, *Histoire de l'Art depuis da décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle*, in *La collezione Borgia...*, cit., p. 195, n. X.2.

¹³⁶ *Storia dell'Arte*, IV, pp. 311-312.

¹³⁷ V. TIBERIA, *Il "Museo Sacro..."*, cit., p. 152.

¹³⁸ A. DE ANGELIS, *La collezione di primitivi...*, cit., pp. 42-43. Oltre all'Inventario dei beni, in cui non sono purtroppo citati gli autori dei dipinti, ma unicamente il soggetto e le dimensioni, De Angelis ha rivenuto tre licenze di esportazione riguardanti i dipinti Zelada, esclusi i "primitivi". A questi documenti può essere aggiunta un'ulteriore licenza d'esportazione, riguardante proprio il trasferimento dei quadri dei "primitivi" a Firenze da parte del marchese Alessandro Rinuccini nel 1802: «Il Marchese Alessandro Rinuccini servo di Vostra Eminenza desiderando di trasportare in Firenze alcuni Quadri di sua proprietà esistenti in questo suo Palazzo di Roma, ed alcuni altri pervenutigli per legato dal Ch. Mem' dell'Emo de Zelada, supplica umilmente l'Em. (...) Il sottoscritto pittore ed Assessore della Antichità di Roma, o veduti li qui sotto segnati quadri di Mobilio di sopra esposti e sono Cinquantaquattro quadri in Tavola del quattrocento di diversi autori cioè sullo stile del Giotto, del Crivelli ed altri simili. Quarantotto in Tella compresi uno in Pietra d'altro in Rame, tre de' quali sono del Cavallucci, perciò credo gli si possa concedere la solita licenza: Stimandoli tutti del valore di Piastre Mille: unitamente a cento trentacinque stampe diverse». ASR, Camerale II, Antichità e Belle Arti, busta 14, 1 giugno 1802, I. MIARELLI MARIANI, *Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt e il collezionismo...*, cit., p. 133, n. 95.

¹³⁹ BAV, Vat. lat. 9848, fol. 77r, G.G. Machiavelli, *San Michele*, matita su carta velina, mm. 311 x 225. In una nota autografa di Seroux incollata sullo stesso foglio appare la scritta: «scuola greca. Bib. Zelada», I. MIARELLI MARIANI, *Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt e il collezionismo...*, cit., p. 130; A. DE ANGELIS, *La collezione di primitivi...*, cit., p. 43.

¹⁴⁰ *Histoire de l'Art*, VI, tav. CLXVIII, n. 2.

¹⁴¹ *Storia dell'Arte*, VI, p. 262 (tav. LXXVII, nn. 1 e 2).

¹⁴² BAV, Vat. lat. 9848, fol. 99r, *Incoronazione della Vergine*, inchiostro nero su carta bianca, mm. 373 x 246, I. MIARELLI MARIANI, *Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt e il collezionismo...*, cit., pp. 127, 130.

¹⁴³ Vat. lat. 9848, fol. 42r, G.G. Machiavelli, *Ritratto di Petrarca*, matita su carta velina oliata, mm. 438 x 311. Iscrizione autografa di Seroux: «Petrarca. B. Zelada XIV». Il disegno è lucidato

direttamente sulla tavola, I. MIARELLI MARIANI, *Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt e il collezionismo...*, cit., p. 130.

¹⁴⁴ Vat. lat. 9848, fol. 42v, G.G. Machiavelli, *Ritratto di Laura*, matita su carta velina oliata, mm. 443 x 311. Iscrizione autografa di Machiavelli, «M. Laura». Iscrizione autografa di Seroux: «B. Zelada», I. MIARELLI MARIANI, *Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt e il collezionismo...*, cit., p. 130.

¹⁴⁵ G.F. TOMASINI, *Petrarca redivivus*, Padova 1650, riprodotte in C. VOLPI, *Lorenzo Pignoria e i suoi corrispondenti*, in "Nouvelles de la Republique des Lettres", II (1992), pp. 71-128.

¹⁴⁶ M. PIERINI, *Simone Martini*, Cinisiello Balsamo 2000, pp. 40-44.

¹⁴⁷ A. BEVILACQUA: *Simone Martini, Petrarca, i ritratti di Laura e del poeta*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXVIII (1979), 1980, pp. 107-150.

¹⁴⁸ F. MAZZOCCA, *L'illustrazione romantica*, in *Storia dell'arte italiana. Parte terza. Situazioni momenti indagini*, vol. II, *Grafica e immagine. II. Illustrazione Fotografia*, p. 340.

¹⁴⁹ *Histoire de l'Art*, vol. III, p. 136. Tav. CXXII, vol. VI. Seroux attribuisce l'affresco a "Simone Memmi".

¹⁵⁰ BAV, Vat. lat. 9840, fol. 40r. Sul foglio non appare alcuna iscrizione, ma in un foglietto di mano dello storico dell'arte incollato nella stessa pagina del disegno, si legge: «Laura, lett. Pitt. T.V, p. 141. Laura a casa Aresi Milan». In un secondo foglietto di appunti: «Portrait de Laure, voir lett. Pitt. T. V. p. 141

¹⁵¹ Si tratta probabilmente di due ritratti ricordati nell'inventario con le semplici dizioni "Uomo" e "Donna", alti circa 2 palmi e mezzo, A. DE ANGELIS, *La collezione di primitivi...*, cit., p. 45. Anche De Angelis ritiene quattrocenteschi gli originali fatti copiare da Seroux.

¹⁵² J.B. TRAPP, *Petrarch's Laura: the portraiture of an imaginary beloved*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LXIV, (2001), p. 127.

¹⁵³ J.-F.-P.-A. DE SADE, *Mémoires pour la vie de François Pétrarque*, vol. I, p. 399, Avignon 1764.

¹⁵⁴ J.B. TRAPP, *Petrarch's Laura...*, cit., p. 129.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 129.

¹⁵⁶ Il dipinto fu acquistato nel 1865 e si trova oggi nella sala dedicata ai "Fakes and Forgeries", considerato come una copia di un dipinto della fine del XV o dell'inizio del XVI secolo, C.M. KAUFFMANN, *Victoria and Albert Museum. Catalogue of Foreign Paintings, I. Before 1800*, London 1973, n. 181.

¹⁵⁷ *Storia dell'Arte*, IV, p. 409.

¹⁵⁸ *Ibid.*, VI, p. 389, tav., CXXXVIII.

¹⁵⁹ F. TODINI, *Agostino Mariotti...*, cit. Il dipinto si trova oggi nella Pinacoteca Vaticana, inv. 40204.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 29.

¹⁶¹ Staccate al tempo di Clemente XII, le teste risultano già irreperibili nel 1744, e ricompaiono solo alla fine del secolo nella collezione Mariotti, come si evince dalla segnalazione del d'Agincourt. Caecilia Davis-Weyer, in base a una notizia fornita da Rohault de Fleury (1877, p. 23), ritiene invece che le teste passarono nella collezione di Ercole Lelli: C. DAVIS WEYER, *Karolingisches uns Nicht-karolingisches in zwei Mosaikfragmenten der Vaticanischen Bibliothek*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 37 (1974), pp. 31-39. Antonio Iacobini ipotizza invece la loro presenza nella collezione dell'abate Giuseppe Lelli, anch'egli possessore di un "museo cristiano" di una certa fama tra gli studiosi romani. Seroux si sarebbe dunque confuso tra la collezione Lelli e quella di Mariotti, A IACOBINI, *Il mosaico del Triclinio Lateranense*, in *Fragmenta Picta. Affreschi e mosaici staccati del medioevo romano*, (cat. mostra, Roma, 1989-1990), Roma 1989, p. 195. Ma è più probabile, visto il rigoroso metodo di lavoro del francese, che i mosaici siano pervenuti nel museo Mariotti dopo esser passati nella collezione dell'abate romano, dove furono fatti disegnare dal d'Agincourt. Un disegno delle teste, pubblicato anche da Antonio Iacobini, si trova in BAV, Vat. lat. 9841, fol. 42r.

¹⁶² BAV, Vat. lat. 9846, fol. 19v: «calix ministerialis minor vitreus secundi, aut saltem III

seculi: In Museo Advoc. Augustini Mariotti Romani. G.G. Machiavelli F. 1804».

¹⁶³ E. CALBI, *Un album di Gian Giacomo Machiavelli, disegnatore del d'Agincourt*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 33 (1987), pp. 31-48.

¹⁶⁴ *Storia dell'Arte*, VI, p. 455, tav. CLXVI, n. 9: Nella tavola VIII del V volume si trovano, inoltre, al n. 25, alcuni «pesci simbolici sul piombo, tratti dal gabinetto dell'abate Lelli antiquario in Roma», *Storia dell'Arte*, III, p. 317. Il nome del Lelli si trova inoltre in un foglietto incollato nel codice Vat. lat. 9848, fol. 70r. che contiene i disegni esclusi dalla pubblicazione. Il foglietto è legato ad un'incisione fatta eseguire da Seroux da un'opera "greca" raffigurante la Trinità: «La représentation de la Sainte Trinité. Voir ce que j'en ai dit et donné à D. Joseph Lelli». L'incisione riproduce ancora una volta un'opera della collezione Borgia, oggi conservata a Capodimonte.

¹⁶⁵ *Histoire de l'Art*, VI, tav. CXLVII. G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi...*, p. 227, n. 4, figg. 45-46. Il dipinto si trova oggi a Berlino, Gemälde Galerie.

¹⁶⁶ *Storia dell'Arte*, I, p. 85.

¹⁶⁷ *Ibid.*, V, p. 5.

¹⁶⁸ *Ibid.*, II, p. 142.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 152.

¹⁷⁰ *Ibid.*, V, p. 69, nn. 42-43; *Histoire de l'Art*, IV, tav. XXV, nn. 42-43.

¹⁷¹ *Ibid.*, V, p. 70; *Histoire de l'Art*, IV, tav. XXV, n. 45.

¹⁷² R. POCOCCO, *A description of the East and some other countries, London 1743-1745*, 2 voll. Seroux desume le sue incisioni dal secondo volume, tavv. LXI e LX.

¹⁷³ Su Richard Pococke, M. MC CARTHY, *The dullest man that ever travelled? A re-assessment of Richard Pococke and of his portrait by J.-E. Liotard*, in "Apollo" (1996), pp. 25-29.

¹⁷⁴ *Storia dell'arte*, V, p. 69.

¹⁷⁵ I. MARELLI MARIANI, *Les "monuments parlants"...*, cit.

¹⁷⁶ *Storia dell'arte*, IV, p. 134.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 134.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 135.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 138.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 139.

¹⁸² *Ibid.*, p. 139.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 140.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 300.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 301.

¹⁸⁶ *Ibid.*, pp. 300-303.

¹⁸⁷ Sulla scoperta delle icone antiche in epoca moderna, in particolare quelle russe, V.N. LAZAREV, *L'Arte russa delle icone dalle origini all'inizio del XVI secolo*, ed. a cura di G.I. Vzdor-nov, Milano 1996, pp. 13-19.

¹⁸⁸ *Histoire de l'Art*, V, tav. LXXXII.

¹⁸⁹ Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, inv. n. 40022.

¹⁹⁰ *Storia dell'Arte*, VI, p. 313; IV, pp. 304-306.

¹⁹¹ M. BIANCO FIORIN, *Icone della Pinacoteca Vaticana*, Città del Vaticano 1995, p. 28.

¹⁹² *Histoire de l'Art*, V, tav. LXXXII.

¹⁹³ *Ibid.*, V, tav. LXXXIII.

¹⁹⁴ Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, inv. n. 40538.

¹⁹⁵ M. BIANCO FIORIN, *Icone della...*, cit., p. 68.

¹⁹⁶ *Ibid.*, IV, p. 310.

¹⁹⁷ *Storia dell'Arte*, VI, p. 318.

¹⁹⁸ J. LINDSAY OPIE, in *La collezione Borgia. Curiosità...*, cit., pp. 198-199.

¹⁹⁹ Il fatto che Cristo benedica con la sinistra, mentre nella tavola il gesto è correttamente svolto con la destra, è dovuto ad un errore dell'incisore che, come nota lo storico dell'arte «ha tralasciato di lucidare questo quadro», *Storia dell'Arte*, VI, p. 317.

- ²⁰⁰ *Storia dell'Arte*, IV, pp. 311-312.
- ²⁰¹ *Histoire de l'Art*, V, tav. LXXXVII.
- ²⁰² *Storia dell'Arte*, IV, p. 312.
- ²⁰³ Purtroppo, nessuna delle icone lasciate da Seroux per testamento al Museo della Biblioteca, è oggi identificabile nelle collezioni vaticane.
- ²⁰⁴ *Storia dell'Arte*, IV, pp. 313-314.
- ²⁰⁵ *Ibid.*, IV, p. 315.
- ²⁰⁶ *Ibid.*
- ²⁰⁷ *Ibid.*, p. 316.
- ²⁰⁸ *Histoire de l'Art*, V, tav. LXXXVIII.
- ²⁰⁹ M. BIANCO FIORIN, *Icone della...*, cit., p. 39, n. 40. Inv. n. 40076.
- ²¹⁰ *Storia dell'Arte*, IV, p. 316.
- ²¹¹ *Ibid.*, p. 317.
- ²¹² *Ibid.*, p. 324.
- ²¹³ M. BIANCO FIORIN, *Icone della...*, cit., pp. 19-20., n. 10; Inv. n. 40087.
- ²¹⁴ *Ibid.*, p. 25, n. 19; inv. n. 40545.
- ²¹⁵ *Storia dell'Arte*, IV, p. 318.
- ²¹⁶ *Histoire de l'Art*, V, tav. XCI.
- ²¹⁷ M. BIANCO FIORIN, *Icone della...*, cit., pp. 24-25, n. 18; Inv. n. 40079.
- ²¹⁸ *Storia dell'Arte*, IV, p. 321.
- ²¹⁹ M. BIANCO FIORIN, *Icone della...*, cit., pp. 101-102.
- ²²⁰ *Histoire de l'Art*, V, tav. XCII.
- ²²¹ M. BIANCO FIORIN, *Icone della...*, cit., p. 90.
- ²²² M. VASSILAKI, *Some cretan icons in the Walters Art Gallery*, in "The Journal of the Walters Art Gallery", 48 (1990), pp. 86-88. Dopo il passaggio dalla collezione Seroux a quella della Biblioteca Vaticana, l'icona è menzionata, tra il 1881 e il 1897 nella collezione Massarenti, per poi scomparire sino al suo rinvenimento nei depositi della Walters Art Gallery.
- ²²³ *Storia dell'Arte*, IV, p. 322.
- ²²⁴ *Histoire de l'Art*, V, tavv. XCIV-XCV-XCVI.
- ²²⁵ *Storia dell'Arte*, IV, pp. 327-328.
- ²²⁶ *Histoire de l'Art*, V, tav. XCVII.
- ²²⁷ *Storia dell'Arte*, IV, pp. 330-331.
- ²²⁸ *Ibid.*, pp. 337-338.
- ²²⁹ *Ibid.*, p. 338.
- ²³⁰ *Ibid.*, pp. 341-342.
- ²³¹ *Histoire de l'Art*, V, tav. CXIII.
- ²³² M. BIANCO FIORIN, *Icone della...*, cit., p. 48.
- ²³³ Inv. nn. 40550, 40552, 40553, 40554.
- ²³⁴ G. MORELLO, *Il Museo "cristiano" di Benedetto XIV*, in "Bollettino. Monumenti, musei e gallerie pontificie", II (1981), pp. 53-89.
- ²³⁵ *Ibid.*, p. 69.
- ²³⁶ *Storia dell'Arte*, vol. III, p. 114.
- ²³⁷ M. BIANCO FIORIN, *Icone della...*, cit., p. 5.
- ²³⁸ *Ibid.*, p. 5.
- ²³⁹ M. BIANCO FIORIN, *Icone dei Musei Vaticani. Storia e arte di una collezione*, in "Arte Cristiana", LXXIX, 744 (1991), pp. 207-220.
- ²⁴⁰ *Histoire de l'Art*, V, tav. XCIII.
- ²⁴¹ *Ibid.*, tav. CXI, nn. 1-4.
- ²⁴² *Ibid.*, tav. CXI, nn. 5-7.
- ²⁴³ *Ibid.*, V, tav., pl. CV.
- ²⁴⁴ M. BIANCO FIORIN, *Icone della...*, cit., p. 90. Bianco Fiorin riproduce l'incisione di Seroux e crede che l'esemplare del Museo sacro descritto nel 1762 passi nella collezione di Seroux intorno

al 1824, in quanto non le era stato possibile rinvenire la tavoletta vaticana. Ma a quella data, com'è noto, Seroux era morto ormai da dieci anni, ed erano state le sue opere a passare nelle collezioni vaticane, piuttosto che il contrario. Si tratta dunque di due esemplari raffiguranti lo stesso motivo iconografico. Ringrazio la dottoressa Alessandra Uncini del Museo Vaticano per avermi aiutato a rinvenire l'icona pontificia (inv. 41240), non compresa nel catalogo della Bianco Fiorin.

²⁴⁵ S. BEGUTIN, *Tableaux provenant de Naples et de Rome en 1802 restés en France*, in "Bulletin de la société de l'Histoire de l'Art français" (1959). Una tavola raffigurante il Santuario di San Spiridione, datata alla fine del XVIII secolo si trova anche nella nota raccolta di primitivi del Museo di Altenburg, R. OERTEL, *Frühe Italienische Malerei in Altenburg*, Berlin 1961, pp. 216-217.

²⁴⁶ *Storia dell'Arte*, IV, p. 320.

²⁴⁷ L. GRASSI, *Teorici e storici della critica d'arte*, II, *Il Settecento in Italia*, Roma 1979, p. 208, n. 10, figg. 75-76.

²⁴⁸ BAV, Vat. lat. 9848, fol. 21r, G.G. Machiavelli, *Triptico greco*, matita su carta bianca, mm. 350 x 233.

²⁴⁹ L. CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento...*, Venezia 1813-1818 (ed. cons. IIª edizione, Prato 1823, vol. III, p. 66).

²⁵⁰ A. EFFENBERGER, *Goethe und Seroux d'Agincourt. Anfänge byzantinischer Kunstforschung am Vorabend der französischen Revolution*, in "La Grecia antica. Mito e simbolo per l'età della Grande Rivoluzione. Genesi e crisi di un modello nella cultura del Settecento", Atti del Convegno internazionale (Roma-Fisciano 11-15 dicembre 1989), Milano 1991, p. 329.

²⁵¹ Alle opere sin qui menzionate si possono aggiungere sette frammenti di pitture murali che Seroux acquistò come antiche e provenienti dal "Conservatorio dei mendicanti", vicino al tempio della Pace. Egli li donò al Louvre come rara testimonianza di pittura romana antica, ma sono oggi considerati dei falsi, *Les donateurs du Louvre*, Paris 1989, p. 322.

²⁵² C.R. MOREY, *Gli oggetti di avorio e di osso del Museo Sacro Vaticano*, Città del Vaticano 1936, p. 64, n. A 65, Monumenti, Musei e Galleria Pontificie, inv. 2233.

²⁵³ *Histoire de l'Art*, vol. IV, tav. XII, nn. 14-15. Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, inv. 2233

²⁵⁴ G. PREVITALI, *Collezioni di primitivi...*, cit., p. 20.

V. LA DOCUMENTAZIONE GRAFICA PER L'*HISTOIRE DE L'ART*

Come ha ben evidenziato Giovanni Previtali, quando Seroux d'Agincourt giunse in Italia, trovò un terreno propizio per le proprie ricerche sull'arte del Medioevo, già capillarmente diffuse attraverso una fitta rete di eruditi e conoscitori locali.¹ Ma la sua idea era ben più ambiziosa, egli infatti intendeva scrivere una storia sistematica e generale dell'arte occidentale del Medioevo, quel «vasto deserto, ove non si scorgono che figurati oggetti e sparsi brani»,² del quale era comunque necessario «d'attaccare alla catena storica dell'Arte quest'essenziale anello che tuttavia manca al suo compimento».³

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

«Le produzioni delle Arti figlie del disegno, Architettura, Scultura e Pittura, consistono in oggetti sensibili alla vista, sotto le forme proprie di cadauna di loro, ed il cui effetto non giunge all'anima che per mezzo di quest'organo; ed è quindi manifesta cosa non doversene o scrivere o studiare la storia, che tenendo le varie loro produzioni innanzi agli occhi. Non pertanto tra i molti scrittori che si proposero di farci conoscere le vicende delle Belle Arti, pochissimi si avvisarono di presentare i monumenti, e di lasciare che questi parlassero agli occhi, aiutandoli con succinte spiegazioni. E strettamente parlando, non abbiamo che parziali storie di alcune epoche delle arti, o soltanto le parziali dell'un'Arte o dell'altra. E per tal modo queste Belle Arti, queste utili arti, cui gli uomini vanno debitori della propria sicurezza, dei comodi, della gloria, dei piaceri d'ogni maniera, non ancora ottennero dalla nostra riconoscenza un compiuto monumento, mancando i mezzi per formar in onor loro un libro che riunisca ciò che di secolo in secolo fecero esse per noi dalla loro origine sino all'età presente».⁴

L'insistenza di Seroux sulla necessità di scrivere una storia dell'arte per immagini va fatta risalire alla sua formazione francese.⁵

Oltre all'influenza di Caylus e delle contemporanee riflessioni sulla metodologia storico-artistica, non va dimenticato che tra le opere più citate nelle pagine dell'*Histoire de l'Art* si trovano i volumi dei *Monuments de la Monarchie Française* di Bernard de Montfaucon, prima opera a stampa in cui vengano ampiamente riprodotti monumenti del Medioevo e indicata da Eduard Pommier come l'evento decisivo per la nascita della storia dell'arte in Francia.⁶

Sebbene i volumi di Montfaucon, proprio per l'argomento trattato, non ebbero il successo sperato⁷, con le loro 305 tavole in cui erano riprodotti centinaia di monumenti medievali classificati per genere e tipologie, dovettero costituire un indubbio

stimolo per le future ricerche storico-artistiche.

Come già accennato, Seroux era inoltre a conoscenza della vasta campagna di documentazione dei monumenti francesi medievali condotta da Roger de Gaignières.⁸

L'*Histoire de l'Art* si divide in più parti, di cui la prima è dedicata ad un *Prospetto storico dello stato civile e politico della Grecia e dell'Italia dalla prima epoca della decadenza dell'Arte fino a quella dell'intero Rinascimento*.⁹ La trattazione più propriamente storico-artistica, la più consistente, si divide nelle tre sezioni dedicate all'architettura, alla scultura e alla pittura, ma omnicomprendente anche delle cosiddette "arti minori", in particolare della miniatura, a cui è dedicata un'inedita attenzione.¹⁰

Lo scopo primario dell'*Histoire de l'Art* è argomentato con chiarezza dallo stesso Seroux nella *Prefazione*:

«E qui lo stesso titolo della mia opera: *Storia dell'Arte dimostrata coi monumenti*, addita con sufficiente chiarezza lo scopo cui mi sono proposto di raggiungere per fare anticipatamente presentare la via da me tenuta. Ciò che gli storici delle Belle Arti sonosi di buon grado contentati di dire, mi proposi di dimostrarlo col mio libro. Erano soprattutto i monumenti che dovevano parlare; ed io, per così dire, mi proponeva di non scrivere che sotto il loro dettato; o tutt'al più di spiegare talvolta e commentare il loro linguaggio. Il mio principale lavoro limitavasi adunque a raccogliermi in abbondante numero, a sceglierli abbastanza autentici e ben caratterizzati e ravvicinarli e classificarli abbastanza metodicamente sotto i varj rispetti di tempo, di destinazione, d'importanza e di stile, affinché le testimonianze che recano, i fatti che depongono, i giudizi ch'essi stessi pronunziano, formassero, se così posso esprimermi, una ben condotta narrazione, un compiuto corpo di dottrina. Trent'anni d'incessanti studj, di attivissime indagini, di abbondanti sussidj ch'io debbo a tanti scrittori ed artisti, ai quali ebbi la compiacenza di pubblicamente attestare il doveroso tributo della mia riconoscenza, appena bastarono per adunare questi immensi materiali e per convenientemente ordinarli tra loro sulle stampe della mia opera».¹¹

Gli "immensi materiali" raccolti servirono 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, «più di settecento sono inediti».¹²

Quella che egli vuole comporre, dunque, è una vera e propria storia dell'arte illustrata, unendo i due generi del trattato storico-artistico e del repertorio, o *recueil*, di stampe.

«Ed eccomi finalmente giunto a ciò che posso intitolare la parte *Estetica* della mia opera, a quella in cui la storia dei monumenti deve trasformarsi in storia dell'Arte. Quanto ne feci fin qui conoscere, potrebbe assomigliarsi ad un immenso Museo, ove le principali produzioni delle tre arti, in una lunga serie di secoli, offronsi all'osservatore ordinate e descritte con ordine sistematico ad un tempo e cronologico. Ora che rimane a farsi per ottenere da un tale spettacolo i fecondi risultamenti che è destinato a produrre, le utili istruzioni

che comprese vi sono? Condurre in qualche modo gli spettatori innanzi ai fatti che formano questa materiale istoria, e farne loro osservare l'ordine e la serie; trattenersi più lungamente innanzi a quelli che offrono maggiore interesse, onde studiarli o isolatamente o aggruppati, sotto tutti i diversi rapporti che io volentieri chiamerei tecnici; finalmente fissarne in pari tempo il valore relativo ed assoluto: ecco quanto doveva rendere compiuta una storia dell'Arte quale fu da me concepita, ed ecco ciò che proposto io mi sono ne' Discorsi Storici di cui mi resta a parlare».¹³

L' "immenso museo"¹⁴ che si sarebbe prospettato agli occhi di coloro che si accingevano a sfogliare le pagine dell'*Histoire de l'Art* doveva dunque apparire ordinato non solo cronologicamente, ma raggruppare tipologie di opere, scuole pittoriche o scultoree, manufatti dello stesso genere e tecnica in accostamenti eloquenti, capaci di mostrare immediatamente il legame che conduceva dall'uno all'altro attraverso i secoli.

I materiali preparatori sono quasi interamente conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, dove giunsero per volere testamentario dello stesso Seroux d'Agincourt. Nel momento di redigere il suo testamento egli decise, infatti, di mettere a disposizione degli studiosi «qui désireront de connaître les monuments originaux et authentiques de cette histoire»,¹⁵ il vastissimo materiale grafico raccolto in più di trentacinque anni.¹⁶ Un cospicuo numero di disegni per la parte dedicata all'architettura furono invece acquistati dalla biblioteca in un momento successivo.

L'attenzione verso la Biblioteca Vaticana, scelta come luogo imprescindibile di diffusione del sapere - «aucun voyageur ne venant à Rome sans visiter la Bibliothèque Vaticane» scrive il 26 agosto 1812 a Léon Duforny¹⁷ - già sottolineata per l'importanza del suo *Museum Christianum*, è ribadita dall'intenzione, da parte dello storico dell'arte, di donare alla biblioteca una delle primissime copie a stampa dell'*Histoire de l'Art* concessagli dagli editori.¹⁸

Oggi l'intero fondo Seroux d'Agincourt consta di 14 diversi codici.¹⁹ I disegni contenuti nei codici Vaticani latini dal 9839 al 9849 fanno parte del lascito testamentario,²⁰ e furono in parte catalogati da Giovan Battista De Rossi entro il 1880,²¹ seguendo più o meno il criterio di classificazione voluto dallo storico dell'arte francese, che segue l'ordine progressivo delle tavole delle tre diverse sezioni dell'*Histoire de l'Art*. Una parte dei fogli, oggi contenuti nei codici segnati dal Vat. lat. 9844 al 9849 contengono i disegni tratti dai «monuments hors de l'histoire de l'Art, à déposer»,²² cioè le opere non riprodotte nelle tavole, il cui ordinamento appare più caotico. Ancora nel 1879, Vincenzo Forcella, nel suo *Catalogo dei manoscritti relativi alla Storia di Roma che si conservano nella Biblioteca Vaticana*, descrive questi codici come «grandi pacchi di carte in f. sciolte e non numerate».²³ Risale, dunque, ad un momento immediatamente successivo, la maldestra sistemazione del materiale grafico, che fu incollato sulle pagine dei grandi album,²⁴ determinando in molti casi un fatale deterioramento dei disegni e una conseguente illeggibilità.

Più moderna e attenta alla conservazione dei fogli è invece la sistemazione dei disegni entrati in biblioteca nel 1934,²⁵ non più incollati sulle pagine degli album, ma classificati secondo l'ordine crescente delle tavole.

Il fondo, mai del tutto ignorato dagli studiosi nei due secoli successivi la sua

entrata alla biblioteca vaticana, è stato reso noto ad un pubblico più vasto da Angela Cipriani, in quello che può essere definito il primo contributo moderno sulla figura dello storico dell'arte francese.²⁶ La studiosa, che in apertura sembra quasi voler trovare una giustificazione al suo apparente «intellettualistico recupero di uno tra i molti eruditi-conoscitori del tardo Settecento»,²⁷ si concentra soprattutto sulla contestualizzazione storica della figura di Seroux nell'ambito della cultura romana di fine Settecento, di cui cominciava a riconoscersi l'internazionalismo e la vivacità intellettuale. Sino a quel momento, infatti, l'opera di Seroux era stata principalmente considerata un prodotto dell'erudizione tardo-settecentesca, arretrato sia dal punto di vista estetico che storiografico, anche se non si negava del tutto l'apporto delle tavole dell'*Histoire de l'Art* al diffondersi di quell'interesse internazionale per l'arte del Medioevo.²⁸

Interessata particolarmente alle novità della “Storia dell'Architettura” di Seroux, Angela Cipriani ha inoltre redatto un utile e tutt'ora validissimo regesto dei disegni preparatori per le 73 incisioni contenute nel IV volume dell'*Histoire de l'Art*.²⁹

Un primo, e ancora oggi unico, studio complessivo sul fondo Seroux d'Agincourt è comparso solo nel 1980. L'autore, Henry Loyrette,³⁰ ha evidenziato il contesto internazionale in cui si svolse la lunga genesi dell'opera, alle cui ricerche parteciparono una fittissima serie di corrispondenti e disegnatori a cui viene dato per la prima volta un nome. Tuttavia l'ancora validissimo studio di Loyrette si concentra anch'esso maggiormente sulla parte dedicata all'architettura e, per quel che riguarda la documentazione pittorica e scultorea, sull'episodio ritenuto di maggior rilievo artistico del progetto agincourtiano, ossia la partecipazione dei giovani disegnatori William Young Ottley e Humbert de Superville. Oggi ritenuti i campioni del diffondersi del nuovo gusto per l'arte italiana del Due e Trecento, i due artisti stranieri, come dirò in seguito, 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.³¹

L'interesse per la sezione architettonica è stato inoltre accentuato dalla presenza nel fondo Seroux d'Agincourt dei disegni di alcuni degli architetti francesi le cui figure hanno ricevuto particolare attenzione negli ultimi decenni, come Pierre-Adrien Pâris, Léon Dufourny o Louis-Jean Desprez. Per quel che riguarda la partecipazione di Ottley e de Superville, benché di estremo rilievo, essa costituisce un capitolo straordinario nella lunga e faticosa tessitura dell'*Histoire de l'Art*, peraltro ad una data avanzata, quando il nucleo principale della documentazione era già stato raccolto da più di un decennio.

Disegnatori e metodo di lavoro

Con i suoi oltre 1400 monumenti riprodotti, l'*Histoire de l'Art* divenne, all'indomani della sua pubblicazione, e malgrado la sostanziale condanna critica dell'arte del Medioevo, la più diffusa opera di consultazione sull'arte medievale a livello europeo. Essa fu infatti tradotta in italiano, inglese e tedesco. Ma mentre nelle edizioni italiane³² 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.³³ Ciò dimostra come, alla metà del XIX secolo, si considerassero le tavole dell'*Histoire de l'Art* come la parte più originale e valida dei volumi.³⁴

Oltre all'edizione a stampa, e in accordo con le speranze testamentarie dello storico dell'arte, anche il fondo grafico lasciato alla biblioteca vaticana ha costituito negli ultimi due secoli un importante strumento documentario per la storia dell'arte medievale.³⁵ 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 lo sterminato fondo un'imprescindibile fonte iconografica per gli studiosi d'arte medievale, in particolare per la produzione romana, su cui Seroux si è particolarmente concentrato.

L'attenzione per quest'aspetto documentario, sia pure di estrema importanza, ha contribuito a lasciare in ombra un altro importantissimo aspetto dell'opera agincourtiana, ossia l'importanza dell'*Histoire de l'Art* nella storia della letteratura artistica e in quella dell'incisione di traduzione. Campi, questi ultimi, che s'intrecciano sovente tra di loro, soprattutto in un'epoca in cui l'incisione di traduzione costituiva l'unico mezzo ritenuto “fedele” per la riproduzione specialistica dell'opera d'arte.³⁶

È noto che nell'*Histoire de l'Art* le incisioni dovevano costituire la parte principale della trattazione, permettendo l'eliminazione delle lunghe descrizioni delle opere d'arte e limitando il testo di commento alle tavole alle informazioni principali. Seroux, seguendo l'esempio di Winckelmann, si distacca dalla trattazione per biografie di artisti e, delle opere riprodotte, indica, oltre all'autore, la datazione, la collocazione, i dati tecnici e la bibliografia, inserendo sovente, ma non di regola, giudizi stilistici sulle opere stesse.

Le incisioni costituivano dunque il perno dell'opera, intorno al quale costruire il discorso storico, come è ben sottolineato nella «Prefazione» dell'*Histoire de l'Art*:

«la presentazione dei monumenti era talmente la parte fondamentale d'un'opera della natura della mia, che effettivamente questa trovossi ultimata dall'istante, che l'ordine e la collocazione delle stampe furono inalterabilmente stabiliti: ed oserei perfino credere che spessissimo offriranno esse di per se sole una storia bastantemente chiara e compiuta all'occhio esercitato dell'artista che vorrà scorrerne attentamente le diverse serie».³⁷

A tal fine, aggiunge Seroux:

«Le stampe intagliate sotto i miei occhi da valenti artisti, sono eseguite con una fedeltà di cui hannosj rari esempi, ed il vero carattere degli originali vi è sempre diligentemente conservato: cosa di somma importanza per l'oggetto che io mi era proposto».³⁸

Da questi due passi dell'introduzione appare evidente come Seroux intendesse rivolgersi principalmente ad un pubblico di intenditori, tra cui gli artisti, il cui “occhio esercitato” avrebbe colto all'istante, senza l'ausilio delle spiegazioni stori-

che, la successione e gli accostamenti dei monumenti.

Il linguaggio prescelto per le tavole, l'unico ritenuto in grado di riprodurre "il vero carattere degli originali", è l'acquaforte a semplici contorni, con rare indicazioni chiaroscurali, una scelta abbastanza precoce, visto che tale produzione grafica si diffuse maggiormente nella prima metà del XIX secolo.

Benché non esista ancora un'indagine complessiva sulla diffusione dell'incisione di traduzione al semplice tratto lineare, l'*Histoire de l'Art* occupa senz'altro un posto di eccezione in questo campo, soprattutto se si tiene conto del fatto che una cospicua parte dei rami era già pronta per la stampa nel 1783. È evidente che questa scelta espressiva fu dovuta a particolari esigenze storiografiche che rendevano l'*Histoire de l'Art* diversa dai "libri illustrati" pubblicati sino a quel momento.

Lo stretto legame esistente tra incisione al tratto lineare e le nuove esigenze della storiografia artistica, è stato ben evidenziato da Ettore Spalletti, nel suo studio sulla documentazione figurativa dell'opera d'arte.³⁹ Nella prima metà del XIX secolo, infatti, l'incisione a semplice contorno fu il linguaggio privilegiato dall'editoria storico-artistica, poiché ritenuta più consona a fornire una documentazione figurativa fondata su criteri ritenuti rigorosamente oggettivi. Spalletti riconosce giustamente l'origine di tale linguaggio nei repertori antiquari settecenteschi, che illustravano con intenti documentari e classificatori le più celebri collezioni antiquarie, numismatiche e glittiche, opere «a metà strada tra il repertorio archeologico e la classificazione botanica o entomologica».⁴⁰ In queste opere, dove possibile, veniva eseguito il disegno a ricalco diretto sugli oggetti da riprodurre, tracciandone i soli profili su un foglio di carta velina, che venivano successivamente trasferiti sulla lastra di rame. La stampa a soli contorni era dunque considerata il mezzo di riproduzione scientificamente più corretto.

Spalletti evidenzia inoltre un altro aspetto fondamentale della diffusione dell'incisione di traduzione al semplice tratto lineare, cioè il fatto che «questo genere di stampa rappresentò concretamente uno dei veicoli principali della diffusione del gusto per l'arte dei primitivi che, com'è noto, costituisce uno dei temi centrali della storiografia nel periodo di cui stiamo parlando, ricevendo inoltre potentissimo impulso dalla enorme fortuna che ebbero presso il pubblico le incisioni di Tommaso Piroli dai disegni di Flaxman per i poemi omerici, per le tragedie di Eschilo e per la *Divina Commedia*, e quelle attraverso cui vennero divulgate le opere dei due massimi scultori dell'epoca, Canova e Thorwaldsen».⁴¹

Va qui sottolineato il fatto che l'ideazione delle incisioni fatte eseguire da Seroux precedette quella delle famosissime stampe eseguite da Tommaso Piroli su disegni di Flaxman e che l'incisore romano, figura-chiave nella diffusione dell'incisione al tratto, fu uno dei primissimi e più assidui collaboratori all'*Histoire de l'Art* in tutte le sue diverse fasi. Più che influenzato dal nascere e dal diffondersi a Roma, del nuovo linguaggio espressivo, Seroux sembra dunque anticiparlo, sia pure con intenti diversi.

Se egli vi cercava unicamente la fedeltà, eliminando così, insieme al chiaroscuro insistito, tutto ciò che poteva allontanare dalla corretta comprensione del monumento originario, le sue incisioni dovettero comunque contribuire al diffondersi della nuova tecnica di rappresentazione visiva che, nel giro di pochi anni, da

mezzo di comunicazione semplificato acquisiva dignità di stile.⁴² Dora ed Erwin Panofsky, in poche ma illuminanti righe hanno ben sintetizzato la straordinaria diffusione di tali stampe che, «dai tratti nitidi e essenziali», «esibivano in maniera tangibile e concreta non solo la superiorità ontologica che la teoria della conoscenza conferiva alla linea, al tratto (non aveva forse affermato Tommaso d'Aquino che la relazione tra immagine e modello riposa sulla *figura* più che non sul *color*, in quanto "se si dipinge il colore di una cosa su una parete non lo si definisce immagine a meno che non si dipinga anche la figura"?)», ma anche la superiorità estetica riconosciuta alla linea dalle teorie dell'arte di tipo idealistico, come del resto la superiorità metafisica che le attribuivano i vari generi di platonismo. Scriveva nel 1796 Frans Hemsterhuys che i disegni composti dal semplice tratto conservano maggior "fuoco divino dell'idea originaria (*denkbeeld*) che non i dipinti».⁴³

L'inizio di questo amore per il linearismo è comunemente indicato nella Roma dell'ultimo decennio del secolo, in particolare nelle notissime incisioni del Piroli dai disegni di John Flaxman,⁴⁴ considerate da Rosenblum il tentativo più coerente di «ridurre la pittura a un vocabolario minimale».⁴⁵

Estranee alla ricerca delle possibili facoltà espressive primitivistiche del puro tratto, le incisioni dell'*Histoire de l'Art* devono aver comunque costituito un innegabile suggerimento per gli artisti residenti in quegli anni a Roma.

Seroux era infatti poco interessato alle potenzialità della pura linea di contorno nel riprodurre opere d'arte in cui si cominciavano a lodare la semplicità e la purezza della composizione, quanto piuttosto a trasferire in un dominio più strettamente storico-artistico un metodo di lavoro preso in prestito dall'indagine antiquaria e scientifica e pertanto ritenuto più consono alla riproduzione quanto più "fedele" possibile dei monumenti. La scelta è ancora una volta collegabile alla sua formazione francese e in particolare all'alunnato presso il Caylus e al suo tentativo di messa a punto, nel suo *Recueil*, di un metodo di riproduzione dell'opera d'arte ritenuto "oggettivo". Non va inoltre dimenticata la stretta familiarità di Seroux con William Hamilton, sinora sconosciuta, ma testimoniata da alcune lettere da me rinvenute. Per qualche motivo probabilmente legato alle successive e ben note vicende dell'ex ambasciatore, Seroux non lo cita mai nelle pagine dell'*Histoire de l'Art*, ma ricorda invece l'edizione illustrata della sua collezione di vasi antichi, tappa cruciale per la nascita dell'«astrazione lineare» e dell'illustrazione rigorosamente bidimensionale.⁴⁶

Se per le opere architettoniche era consuetudine che queste venissero rese quasi esclusivamente con restituzioni grafiche, soprattutto piante, spaccati e particolari decorativi, come avviene per la storia dell'architettura di Seroux, più inconsueta doveva apparire la resa delle opere pittoriche dell'*Histoire de l'Art*. In questo caso era infatti necessario, secondo Seroux, che l'artista tracciasse il disegno a calco diretto sull'opera, e che, quando possibile, eseguisse l'incisione avendo sotto gli occhi l'opera originale. Tale metodo è chiaramente enunciato nel commento alla tavola dedicata al codice di Terenzio della Biblioteca Vaticana, che Seroux, benché fosse già riprodotto, fece nuovamente disegnare e incidere con il "metodo corretto", per evitare imprecisioni come l'omissione di alcune figure, nonché la «confusione egualmente lontana dallo stile, che dalla precisione del calligrafo, o pittore antico, il

quale aveva saputo tanto bene adattare queste composizioni alle situazioni dei personaggi posti in scena da Terenzio».47

Per far fronte a questi “inconvenienti”, continua Seroux, rivolgendosi a coloro che «si occupano di lavori simili», sarà necessario

«che affine di ottenere un completo successo, bisogna che non solamente i calchi dei disegni, o delle pitture, siano fatti con una pratica, e con un’abilità affatto particolari, ma anche che lavorando l’incisore abbia sotto i propri occhi l’originale; senza la riunione di queste due precauzioni di una assoluta necessità egli è ben difficile, per non dire impossibile, di conservare la verità dell’insieme, ed ancora meno quella delle particolarità, d’onde dipende la perfetta imitazione delle pitture, che l’incisione è incaricata di trasmettere».48

Come dirò più ampiamente in seguito, l’analisi del fondo documentario conferma l’intenso uso del calco diretto su carta velina oliata per la riproduzione delle opere pittoriche.

L’esigenza di disegnare il monumento direttamente dall’originale, sia che si tratti di una pittura, una scultura o un’opera architettonica, trova particolari analogie con il metodo messo in pratica per la prima volta dal Crozat, con l’aiuto di Caylus e Mariette per il suo *Recueil*.49

Per quel che riguarda la scultura, la scelta dell’incisione a puro contorno appare più scontata e rispecchiava l’esigenza, sentita qualche anno più tardi anche dal Cicognara che ne farà ampio uso nella sua *Storia della scultura*, di rendere nel miglior modo possibile l’assenza del colore e di particolari valori luminosi. Tale genere di incisione era peraltro già da tempo utilizzata nelle raccolte antiquarie. Ma per quel che riguardava la pittura, Cicognara era contrario al suo impiego, in quanto «non farebbe che tradir la pittura, essendo impossibile col debole sussidio dei puri contorni l’instituire (a cagion d’esempio) un parallelo tra Raffaello, Tiziano e Correggio, consistendo il merito sommo dei due ultimi più nella magia del colore, nel chiaroscuro e nella venustà, che nella profondità del disegno e nella parte più sublime della composizione e dell’espressione».50 Più tardi, Cicognara legitimerà l’impiego dell’incisione di traduzione per le opere d’arte medievali e del Primo Rinascimento poiché: «In quel tempo le opere eseguite a fresco, a tempera e le prime all’olio, se si fossero volute rendere di pubblica ragione coll’intaglio non presentavano per certo le dolci gradazioni in tinta delle opere posteriori. E poiché si teneva più conto delle invenzioni e della composizione che di qualunque altra prerogativa dell’arte, così anche per questo erano con più sicurezza espresse dalla vigoria dei contorni».51

Ma anche per Seroux d’Agincourt, e quasi cinquant’anni prima di Cicognara, la scelta dell’incisione a puri contorni non sembra disgiunta dal tipo di produzione artistica da riprodurre.

Mi soffermerò in seguito in maniera più estesa sulla posizione di Seroux all’interno del dibattito sulla fortuna editoriale e incisoria della pittura dei “primitivi”. Egli sembra comunque il primo ad utilizzare in maniera sistematica l’incisione a contorno come l’unico mezzo in grado di riprodurre con correttezza filologica le opere d’arte dei “tempi bui”.52

Questa posizione è ribadita nella recensione del primo fascicolo dell’*Etruria Pittrice* del Lastri, apparsa nel 1788 sulle “Memorie per le Belle Arti”, di cui è lecito supporre la paternità d’ispirazione dello stesso Seroux. Commentando le prime incisioni, l’estensore dell’articolo scrive:

«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».53

È evidente che l’estensore della recensione aveva in mente proprio le tavole già incise per l’*Histoire de l’Art*. Seroux introdusse infatti nel campo dell’editoria storico-artistica l’uso di accompagnare le riproduzioni d’insieme delle opere d’arte con alcuni particolari a grandezza naturale, tecnica che si ritroverà ampiamente nella pratica storiografica solo dopo l’invenzione della fotografia. Interessato agli aspetti stilistici e storici delle opere riprodotte, più che a quelli iconografici e devozionali, Seroux riteneva che lo stile di un’opera fosse maggiormente comprensibile con la riproduzione a grandezza reale di alcuni particolari mediante la tecnica del calco diretto.

Dopo l’uscita dei primi fascicoli dell’*Histoire de l’Art*, nel gennaio e nell’agosto del 1812, Seroux scrisse a Jacopo Morelli una lettera sull’argomento. Il custode della marciana si era infatti lamentato con l’amico di alcune imprecisioni da parte degli incisori e Seroux gli chiese ripetutamente di indicargli esattamente a quale tavola si riferisse.54 Morelli rispose che si trattava soprattutto di alcuni particolari del palazzo di Diocleziano a Spalato riprodotti nella tavola II della sezione architettura, che Seroux aveva desunto dal famoso libro di Robert Adam *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian*, come si legge nel commento alle tavole II e III dell’*Histoire de l’Art*, e come lo storico dell’arte fa notare al Morelli nella successiva lettera a lui indirizzata. Qui Seroux torna di nuovo sulla questione della fedeltà dei suoi rami all’originale:

«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; Ella ha una prova di questa mia pratica nelle stampe delle miniature dei manoscritti *Virgiliano*, e delle *Guerre di Josué*, ultimamente inviatele per mezzo del Sig. r Pieri.

Dal fin qui detto Ella vede che per formare anche su questo articolo un giudizio fondato, si rende necessario il confrontare le incisioni con li originali per tutti quei Rami su cui sono incise pitture, per esempio tavole VIII. IX. X. e XI. rappresentanti dei dipinti à fresco nelle Catacombe, dove ho viaggiato e studiato più di quattro anni; questi in mia presenza delineati e lucidati sulli originali sono nella stessa proportione incisi nella parte Superiore delle tavole, 3a distribuzione; di tale cura da me adoperata si troveranno le stesse prove in tutto ciò che resta ancora a pubblicarsi della parte Storia della Pittura.

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.

La prego di rimanere persuasa dell'antico e vero mio attaccamento, e di quanto desidero che la di lei salute salute corrisponda agl'interessanti suoi studj. D'Agincourt». ⁵⁵

Questa minuziosa attenzione alla "fedeltà" nella riproduzione artistica, in cui non doveva affatto trasparire la "maniera" del copista, condusse Seroux a prestare un'inedita attenzione allo stato di conservazione delle opere d'arte, caratteristica che ha reso il suo fondo 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 artistico, esigenza che esprime anche nel «Discorso Preliminare»:

«la ricerca dei monumenti più acconci a formarlo era sommamente spiacevole, penosa, circondata da difficoltà d'ogni maniera, ma urgente, poiché si vanno giornalmente distruggendo: il *Tempo* dice un Antico, *col battimento della grandi ali sue cancella ogni cosa*. Eccitato piuttosto che scoraggiato dagli ostacoli, e specialmente sospinto dal timore, che frapponendo ulteriori indugi, riuscisse impossibile di riempire questa laguna della Storia, mi sono incessantemente occupato intorno all'investigazione delle produzioni delle tre Arti dal loro decadimento nel IV secolo fino al perfetto rinnovamento ne' secoli XV e XVI, e fermai coll'intaglio quanto mi riuscì di adunare». ⁵⁶

Un'analogia attenzione allo stato di conservazione si trova solo 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. ⁵⁷

L'intento documentaristico e classificatorio con cui Seroux concepiva le sue

tavole, è rispecchiato dal puntiglioso metodo di lavoro, che prevedeva diverse fasi di lavorazione, sino a giungere ad una resa formale omogenea per le oltre trecento stampe delle tre sezioni.

Grande importanza è conferita alle "tavole riassuntive" e, in particolare, a quelle che introducono i tre diversi "Discorsi" dedicati alle tre diverse arti:

«Un'introduzione prende l'Arte al suo nascere e ne segue rapidamente la storia presso gli antichi popoli che la coltivarono fino all'epoca della sua maggiore perfezione. Quest'epoca ed i caratteri che la distinguono, val a dire, i capi lavoro ch'essa produsse, vengono esibiti nella prima stampa d'ogni serie; e questa prima stampa tien luogo per tutte le altre di punto di partenza e di termine di paragone». ⁵⁸

La prima tavola di ognuna delle tre sezioni, dedicata ai "più bei monumenti dell'antichità", doveva dunque costituire un continuo termine di riferimento nel cammino attraverso i "secoli bui" (fig. 66).

Parlerò più avanti dei singoli collaboratori, ma sin da ora è necessario introdurre la fondamentale figura di Gian Giacomo Machiavelli, assiduo collaboratore di Seroux per più di trent'anni. Individuato come il principale collaboratore di Seroux da Henry Loyrette, ⁵⁹ la sua figura è stata successivamente indagata da Emilia Calbi in uno studio monografico, che ne ha chiarite le vicende biografiche. ⁶⁰ Allievo dell'Accademia Clementina e vincitore del premio Marsili nel 1776 e 1777, ⁶¹ il giovane disegnatore fu probabilmente presentato a Seroux dal Crespi in occasione del soggiorno bolognese del 1779 dello storico dell'arte. I suoi primi disegni collegabili all'*Histoire de l'Art* sono infatti databili già al 1780. ⁶² È comunque certo che il Machiavelli non seguì lo storico dell'arte nel suo viaggio in Campania del 1781, in quanto i fogli napoletani mostrano un segno diverso rispetto a quelli a lui attribuibili con certezza. Amico di Giani, dell'architetto Giuseppe Barberi e di Bénigne Gagneraux, con cui divise un appartamento in vicolo Zucchelli a Roma dal 1790, ⁶³ Machiavelli 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 con soggetti tratti dalla *Divina Commedia* e anch'esse pubblicate postume nel 1819 dal nipote del disegnatore Don Filippo Machiavelli, per una nuova edizione del poema di Dante, ⁶⁴ e, infine, 30 schizzi a penna per una serie dal titolo *Passeggiate* conservati nella Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele di Roma. ⁶⁵ Quest'ultimo gruppo di disegni eseguito per una probabile serie incisoria intorno al 1810, fu eseguito dal bolognese quando il lavoro per l'*Histoire de l'Art* era ormai giunto al termine. Anche se molto diversi per soggetto, mostrano infatti umili scene popolari, il tratto secco e sintetico del Machiavelli vi è perfettamente riconoscibile. 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 nel fondo vaticano, e per la maggior parte collegabili alle illustrazioni dell'*Histoire de l'Art*. ⁶⁶ L'album comprende soprattutto riproduzioni di opere d'arte e di archeologia tratte dai principali testi illustrati del tempo. Ciò permette di definire meglio la par-

tecipazione del Machiavelli ai volumi dell'*Histoire de l'Art*.

La sua figura è ricordata da Seroux d'Agincourt nelle pagine del suo *Recueil*:

«Tous les fragmens en terre cuite qui composent ce recueil ont été gravés par *Giovanni-Giacomo Machiavelli*; il a également dessiné tous ceux qui forment ma collection.

Né à Bologne, d'une faille honnête, cet artiste avait reçu dans sa patrie une bonne éducation, que lui avait donné le chanoine Crespi, fils d'un peintre bolognais estimé, et connu sous le nom *dello Spagnuolo* (...). La mort de Machiavelli, arrivée à Rome le 16 février 1811, dans la cinquante-cinquième année de son âge, m'a causé des regrets infinis: pendant plus de trente ans, il n'avait cessé de s'occuper près de moi avec un zèle et une exactitude bien rares.

On lui doit presque tous les dessins des monumens entrés dans l'*Histoire de l'Art depuis sa décadence jusq'à son renouvellement*, et un grand nombre des gravures distribuées dans les trois parties». ⁶⁷

Benché non sia noto quale tipo di contratto lo legasse allo storico dell'arte, egli dovette essere assunto a tempo pieno per seguire costantemente i lavori di documentazione dell'*Histoire de l'Art* in tutte le sue diverse fasi. Non è da escludere che Machiavelli, privo di famiglia, abbia risieduto presso il d'Agincourt nel nono decennio del secolo, prima di dividere l'appartamento con Gagneraux.

Il disegnatore bolognese accompagnava Seroux nelle sue visite ai monumenti romani, come si può ben vedere nelle incisioni che mostrano le perlustrazioni alle catacombe, in cui egli appare accanto allo storico dell'arte e al "cavatore" Luzi immancabilmente munito di album e matita. Molti dei disegni tratti da pitture e sculture romane sono infatti stilisticamente ascrivibili al Machiavelli. Ma oltre a questa opera di documentazione "diretta", che si risolveva sovente 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 Italia. Fu infatti con certezza il bolognese ad eseguire i disegni preparatori finali per tutte le tavole dell'*Histoire de l'Art* che comprendevano più monumenti. La loro preparazione richiedeva un ingente lavoro, in quanto ogni singolo disegno doveva essere ridotto alle giuste dimensioni mediante la quadrettatura e copiato sul foglio finale, da cui veniva in seguito tratto il rame. A Machiavelli spettava inoltre il compito di ricontrollare sul luogo i monumenti romani che Seroux aveva scelto di copiare da incisioni già esistenti, per evidenziarne e correggerne errori ed omissioni.

Machiavelli svolse dunque primariamente un lavoro di copista, che egli seppe assolvere con facilità. Ricorda infatti Giovanni Gherardo De Rossi che «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». ⁶⁸

La prima fase di lavoro per l'esecuzione delle tavole, veniva comunque svolta da Seroux, e consisteva nell'individuazione dei monumenti da riprodurre, sia

attraverso gli appunti presi durante i suoi viaggi, sia attraverso un meticoloso spoglio bibliografico, che egli svolgeva nel suo studio e presso le maggiori biblioteche della città.

Seroux aveva preso nota dei monumenti visionati nei suoi viaggi in diversi *cahiers*, dedicati ad ogni città visitata. Purtroppo questi taccuini non sono conservati, ma è verosimile che fossero corredati da schizzi delle opere da far riprodurre, viste le sue discrete capacità di disegnatore. Un'idea di come dovessero essere composti può forse essere desunta da alcuni fogli di appunti che appaiono più compiuti rispetto alle centinaia di carte dalle dimensioni diverse sparse in tutti i codici vaticani. Tali fogli sono, di regola, dedicati a singole opere e un esempio è costituito da un foglio di notazioni stilistiche riguardanti un dipinto del *Museum Christianum* raffigurante S. Teodoro. ⁶⁹ Il foglio appare diviso in due parti, in alto a sinistra compare uno schizzo della tavola con l'esatta indicazione delle misure e, a destra, le considerazioni di Seroux sullo stile del dipinto, scritte in italiano. Si tratta probabilmente di un foglio in bella copia di appunti annotati a diretto contatto con l'opera, ordinati solo in un secondo momento, ma è probabile che Seroux corredasse anche i suoi quaderni di viaggio con veloci schizzi per memorizzare le opere da far in seguito riprodurre a disegnatori professionisti. ⁷⁰

Ma benché fosse in grado di disegnare, Seroux non sembra aver partecipato in maniera consistente alla documentazione grafica dell'*Histoire de l'Art*. Henry Loyrette ha pubblicato alcuni modesti disegni eseguiti al tratto dalla statua modenese della "Buonissima" come di mano del d'Agincourt, in quanto nell'*Histoire de l'Art* egli scrive: «Je l'ai dessiné moi-même sur les lieux; au travers de ses défauts, elle a, dans sa pose et dans sa draperie, la simplicité qui convient au sujet». ⁷¹ Eppure, da una lettera inviata al Tiraboschi nel febbraio 1779, si evince chiaramente che i disegni modenese, tra cui quello della famosa statua, erano stati eseguiti da un anonimo "giovane pittore" contattato attraverso il Grimaldi. ⁷² La partecipazione di Seroux come disegnatore, deve essersi limitata ai primissimi mesi quando, in viaggio per l'Italia, non aveva ancora assunto il Machiavelli come suo copista, anche se è certo che egli si servisse già di disegnatori professionisti. Il passo dell'*Histoire de l'Art* va allora inteso nel senso che era stato lo stesso Seroux, in visita alla città estense, a commissionare direttamente i disegni e a controllarli sugli originali, più che ad eseguirli di persona.

Anche in altri passi dell'*Histoire de l'Art* Seroux ricorda di aver disegnato alcuni monumenti, in particolare durante il viaggio in Campania, ma si tratta soprattutto di lucidi eseguiti di manoscritti minati e non di veri e propri disegni di traduzione. ⁷³ Gran parte del materiale napoletano, comunque, è caratterizzato da un'incertezza di tratto che farebbe pensare ad un copista non professionista, perlomeno per i disegni riproducenti opere pittoriche e scultoree. Ma, allo stato attuale, non è comunque possibile individuare con certezza la mano dello storico dell'arte, la cui firma, nello sterminato fondo vaticano, appare in un unico foglio: la pianta della chiesa romana dei Santi Vincenzo e Anastasio alle Tre Fontane, ⁷⁴ eseguita a inchiostro e acquerello su carta con parecchie inesattezze e che, per l'estrema stilizzazione, non aiuta nell'individuazione della mano del Seroux disegnatore.

Certo è che egli preferì affidarsi, in tutte le diverse fasi del lavoro, a disegnatori professionisti.

Malgrado l' assunto della necessità di eseguire rigorosamente i disegni in presenza degli originali, Seroux si servì ampiamente di incisioni già esistenti per le sue tavole, soprattutto per le opere tardo-antiche, maggiormente riprodotte in testi e fogli sciolti, e per le opere straniere, cui l' accesso era particolarmente difficile. Ma in molti casi egli preferì far nuovamente disegnare i monumenti di cui esisteva già un' incisione, in quanto questa non era ritenuta sufficientemente fedele. Seroux dimostra comunque una non comune conoscenza nel campo dell' incisione di traduzione, di cui si serviva anche per testimoniare il diverso stato di conservazione dei monumenti attraverso i secoli. Per i monumenti romani, inoltre, egli si servì ampiamente del fondo di disegni da opere d' arte medievali romane fatti eseguire dal cardinale Francesco Barberini, e all' epoca, ancora conservati nella biblioteca di famiglia nel palazzo di via Quattro Fontane.⁷⁵ I disegni acquerellati, anche se non sempre considerati fedelissimi dallo storico dell' arte francese, furono prevalentemente utilizzati per documentare lo stato di conservazione del XVII secolo di alcuni affreschi e, talvolta di scene o interi cicli non più visibili alla fine del secolo successivo. Da un elenco dei disegni barberiniani consultati, con la registrazione delle antiche collocazioni, si evince che Seroux si servì di tale *corpus* soprattutto per la riproduzione degli affreschi della chiesa dei Santi Quattro Coronati, di Santa Cecilia, di S. Vincenzo e Anastasio alle Tre Fontane, delle porte di S. Paolo, di S. Silvestro, di S. Martino ai Monti e della scomparsa chiesetta di S. Giacomo al Colosseo.⁷⁶

Per i monumenti di cui non esisteva alcuna documentazione iconografica, egli faceva eseguire ex-novo i disegni, imponendo rigorosamente il lucido su carta velina nel caso si trattasse di opere pittoriche o di manoscritti.

Nel caso dei monumenti non romani, egli si servì di una fitta rete di corrispondenti, tra cui appaiono i nomi, tra gli altri, di Stefano Borgia, Leonardo Massimiliano de' Vegni, Camelford, il conte di Choiseul-Gouffier e l' architetto ravennate Camillo Morigia.⁷⁷ Ancora nel 1806, egli chiese all' amico Vivant-Denon, direttore generale del *Musée Napoleon*, di procurargli i disegni dei pannelli laterali del politico di Gand di Hubert e Jan van Eyck, che erano rimasti nella città d' origine quando le parti centrali erano state inviate a Parigi⁷⁸. I corrispondenti di Seroux, dunque, di solito nobili viaggiatori, diplomatici, personalità della curia ed eruditi, procuravano allo storico dell' arte i disegni richiesti, che facevano eseguire a disegnatori locali. Ma non era inconsueto che lo storico dell' arte commissionasse direttamente agli artisti i suoi disegni, anche nel caso in cui si trattasse di monumenti non romani. Ciò avvenne soprattutto negli anni Ottanta del secolo, quando Seroux non aveva ancora subito la perdita delle sue rendite francesi, ed era in grado di finanziare i viaggi dei giovani artisti.

In particolare, nel nono decennio del secolo, Seroux si servì dell' opera dei giovani francesi residenti a Roma, soprattutto *pensionnaires* dell' Accademia di Francia, che incoraggiava negli studi anche attraverso la commissione dei disegni per le sue tavole.⁷⁹

Uno dei primi a collaborare con Seroux fu Pierre Peyron, *pensionnaire* dal dicembre 1775. Non è escluso che Seroux avesse conosciuto il pittore già a Parigi, quando questi lavorava con il suo amico Clerisseau alla decorazione del salone del-

l' Hôtel del *fermier général* Laurent Grimod de La Reynière, acquistato nel 1770 da Jean-Joseph de La Borde.⁸⁰

La sua partecipazione alla campagna disegnativa per l' *Histoire de l' Art* è databile con certezza al periodo del viaggio a Venezia, tra l' ottobre e il novembre del 1780.⁸¹ Piuttosto che compiere il soggiorno a Napoli previsto dal regolamento dell' Accademia, Peyron, con l' assenso di Vien, preferì infatti visitare la città lagunare, che lo stesso Seroux aveva visitato l' anno precedente. Qui eseguì con certezza per l' *Histoire de l' Art* alcuni perduti disegni *d' apres* da due tele di Lazzaro Bastiani con *Storie di S. Girolamo*,⁸² all' epoca attribuiti a Carpaccio e conservato nella Scuola di S. Girolamo.⁸³

I dipinti erano particolarmente piaciuti a Seroux, che vi ravvisava un' analogia con gli affreschi parigini di Eustache Le Sueur.⁸⁴ Sulla via del ritorno, Peyron si fermò a Bologna, da dove riportò a Seroux un' incisione dell' affresco attribuito a Lianori della chiesa della Madonna del Monte,⁸⁵ oggi conservato nella Certosa di Bologna,⁸⁶ e riprodotto nella tavola CLIX del VI volume dell' *Histoire de l' Art*⁸⁷ (fig. 67). La partecipazione di Peyron alle illustrazioni dell' *Histoire de l' Art*, come accade per molti altri artisti, è nota unicamente dalle indicazioni fornite da Seroux nelle pagine dei suoi volumi. Ma le tavole non furono le uniche opere disegnate dall' artista, il cui contributo alla raccolta del materiale documentario dell' *Histoire de l' Art* fu più vasto. In una nota manoscritta di mano del d' Agincourt, si legge infatti che egli eseguì a Venezia anche i lucidi dai dipinti di Carpaccio alla scuola degli Schiavoni, e un disegno da un dipinto raffigurante una «vecchia a sedere» attribuito a Tiziano⁸⁸ - forse la *Vecchia a sedere* di Giorgione? -, fogli che non sono purtroppo conservati.

Come ha già evidenziato Henry Loyrette, nel fondo del materiale preparatorio per l' *Histoire de l' Art*, non sono più conservati i disegni eseguiti dagli artisti più famosi, come lo stesso Peyron, Canova e Camuccini.⁸⁹ È molto probabile che questi mancassero già al momento dell' entrata del materiale nella Biblioteca Vaticana, vista la consuetudine di Seroux di donare opere delle sue varie raccolte ad amici e corrispondenti. I disegni dei tre artisti, comunque, erano stati eseguiti per le tavole del VI volume dell' *Histoire de l' Art*, dedicato alla pittura dal XIV all' inizio del XVI secolo, per il quale manca, purtroppo, la quasi totalità del materiale preparatorio.⁹⁰ Al «Rinascimento della pittura», Seroux dedicò alcune delle tavole più belle e più attente dell' *Histoire de l' Art*, dedicate prevalentemente a singoli dipinti, ed è facile immaginare che anche i disegni preparatori fossero considerati di un certo pregio e per questo motivo, venduti o regalati.

Antonio Canova eseguì il disegno del dipinto di Antonio da Saliba in palazzo Ducale a Venezia, all' epoca ritenuto di Antonello da Messina, che fu inciso nella tavola dedicata all' «invenzione della pittura a olio», insieme ai pannelli laterali del politico di Gand (fig. 68).⁹¹ Come ho già accennato, Seroux ricevette da Gand i disegni del pannello dei giudici integri, presunti ritratti dei fratelli van Eyck, solo nel 1806, e dopo che i rami dell' *Histoire de l' Art* erano già stati inviati da un anno a Parigi per la stampa. In una lettera a Dufourny, infatti, Seroux incaricò l' architetto di occuparsi dei cambiamenti della tavola, facendovi aggiungere i nuovi disegni.⁹²

La tavola era già dunque pronta da tempo, ed è probabile che Canova eseguì il

disegno non appena tornato in Veneto dopo il primo soggiorno romano. Il giovane scultore, infatti, fu a Roma dall'ottobre del 1779 al gennaio del 1780, e di nuovo, dal febbraio al giugno del 1780,⁹³ ed è molto probabile che egli abbia conosciuto lo storico dell'arte francese alle riunioni del principe Abbondio Rezzonico e che in tali occasioni, questi lo avesse incaricato di copiare quello che si riteneva l'unico dipinto presente a Venezia di Antonello da Messina. Già da tempo, del resto, la critica attribuisce a questo contatto col d'Agincourt l'interesse di Canova per l'arte dei "primitivi", a partire dal contributo di Carlo Ludovico Ragghianti del 1957, che non era a conoscenza dell'effettivo rapporto tra i due, ma che lo ipotizzava come molto probabile.⁹⁴

A Vincenzo Camuccini, «giovane pittore romano di grande speranza»,⁹⁵ spettò invece l'onore di calcare sull'originale alcune teste del *Giudizio Universale* del "divino" Michelangelo, che appaiono in dimensioni ridotte nella parte bassa della tavola CLXXX del VI volume. Camuccini condusse, infatti, a partire dal 1787, alcune serie di disegni da autori antichi, tra cui la più cospicua è quella dedicata proprio al Michelangelo della Sistina e, in particolare, al *Giudizio Universale*, eseguita nell'ultimo decennio del secolo.⁹⁶ Le stesse teste incise nella tavola dell'*Histoire de l'Art* si trovano infatti ritratte in un volume di disegni del fondo del pittore.⁹⁷

Purtroppo, non sempre i disegnatori dei vari monumenti sono citati da Seroux nelle pagine dell'*Histoire de l'Art*, fatta eccezione per gli architetti, il cui nome appare più sovente rispetto agli autori delle altre sezioni.

I loro nomi sono riuniti in una nota, compilata prima della pubblicazione a stampa:

«Oltre le parziali occasioni ch'io ebbi nel corso della mia opera di citare tutti questi artisti colle meritate lodi, per quanto me lo permette la memoria, li ho qui tutti riuniti: e sono i signori Soufflot, Rondelet, Bélissart, Le Magne, Paris, Percier, Dufourny, De Seine, Després, Le Grand, Molinos, Vandoyer, Lannoy, Guyot, Norry, Renard, Le Mounier, Marreux, Michaut, Cassas, Dubut.

Altri egualmente distinti artisti, i signori Vien, Fragonard, Peyron, Perrin, Dumont, pittori e il signor Giraud scultore, condotti in Italia dalle politiche vicende, hanno aggiunte le cure che può accordare l'amicizia, a quelle di molti letterati che mi avevano conservata la loro, quali sono Dolomieu, Barthélemy, i signori Du Theil, De Sucey, Domicille, De Saillant, Coste e Bessons de Surgy».⁹⁸

Come appare evidente, si tratta unicamente di autori francesi, non tutti architetti, ma che avevano comunque partecipato alle ricerche di Seroux con consigli e suggerimenti.

La parte dedicata all'architettura, la più tecnica delle tre, aveva bisogno di disegnatori specializzati, capaci di misurare l'edificio disegnato e, talvolta, di eseguirne il rilievo.

Seroux fa infatti riprodurre unicamente piante e spaccati, fatta eccezione per alcune rare vedute.

Da un passo dell'*Histoire de l'Art* si apprende che egli aveva coinvolto a tal

punto i giovani architetti francesi residenti a Roma che questi, in occasione dei loro viaggi in giro per l'Italia, si dedicavano alla "scoperta" di monumenti medievali che potessero essergli utili. Talvolta, invece, era lo stesso Seroux ad indicare gli edifici da riprodurre ex-novo o donava loro un'incisione già esistente da ricontrollare sul luogo:

«ebbi utili sussidi da molti architetti francesi, allora giovani, ora espertissimi professori. Volendo essi compensare l'interesse, che mi hanno sempre veduto prendere ai loro lavori durante il mio soggiorno in Italia, quando ne' loro viaggi, monumenti utili alla mia intrapresa, ne fecero i disegni, o verificarono quelli che di già possedevo, ed avevo per tale oggetto loro consegnati. Queste verificazioni attentamente fatte mi riuscirono tanto più utili in quanto che i monumenti dei tempi della decadenza, pubblicati addietro da altri scrittori, furono spesso negligenzatamente disegnati, e che non è di tali edifizj come di quelli del buon tempo, ne' quali una parte è sempre somigliante alla parte corrispondente: l'irregolarità e le stranezze di quelli intorno ai quali mi sono occupato, impongono al disegnatore il dovere di coglierne tutte le particolarità, siccome allo storico quello di accennare tutte le differenze».⁹⁹

Anche se manca ancora, a parte alcuni nomi, uno studio sulla successiva attività progettuale e teorica dei singoli architetti che negli anni giovanili collaborarono col d'Agincourt, è ipotizzabile che l'episodio romano abbia costituito per molti un inizio di interesse per l'architettura medievale, sicuramente approfondito in patria, allargando così il campo d'influenza dell'*Historie de l'Art* anche all'architettura a lui contemporanea.

Non appena giunto a Roma, Seroux si rivolse dapprima ai giovani *pensionnaire* Desprez, Deseine e Delannoy, la cui partecipazione all'*Histoire de l'Art* è stata indagata da Henry Loyrette. Di Delannoy, vincitore del *Prix de Rome* nel 1777, sono noti unicamente i più tardi disegni della cattedrale Notre-Dame di Parigi.¹⁰⁰

Louis-Étienne Deseine, fratello del più noto scultore Louis-Pierre e anch'egli *pensionnaire*, soggiornò in Italia dal 1777 al gennaio 1782 ed eseguì per l'*Histoire de l'Art*, prima della partenza dall'Italia, alcuni rilievi e disegni di S. Paolo fuori le mura e l'alzato del portale di S. Maria Novella a Firenze.¹⁰¹

Louis-Jean Desprez è certamente il nome di maggior rilievo dei tre. Nato ad Auxerre nel 1743, era giunto in Italia nel 1777, dove aveva partecipato all'illustrazione del *Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicilie di La Borde e Saint-Non*.¹⁰² Disegnatore di architettura, di paesaggio e incisore, egli collaborò con Seroux dal 1780 al 1784, anno in cui lo storico dell'arte francese lo presentò a Gustavo III di Svezia, che «Mirando a far fiorire le Arti ne' suoi stati aveva preso al suo servizio questo Desprès».¹⁰³

Definito dallo storico dell'arte autore di "straordinario ingegno", Desprez disegnò una delle tavole più belle dell'*Histoire de l'Art*, la vista della piazza San Pietro¹⁰⁴ (fig. 69), il cui disegno è stato pubblicato da Loyrette,¹⁰⁵ che gli attribuisce anche parecchi disegni di monumenti romani, come i rilievi di S. Clemente, dell'abbazia delle Tre Fontane, le piante e gli spaccati di S. Pietro, la veduta dell'interno del Pantheon, di San Paolo fuori le mura e di Santa Maria Maggiore.¹⁰⁶ Da recenti

indagini condotte sul fondo, Desprez si configura inoltre come il disegnatore più attivo per la sezione dedicata all'architettura, sino alla sua partenza per la Svezia.¹⁰⁷

Charles Norry, uno dei più assidui collaboratori di Charles de Wailly e futuro *Inspecteur Général des Bâtiments civils* nel 1812,¹⁰⁸ eseguì per l'*Histoire de l'Art*, insieme a Legrand, Molinos e Dufourny, il rilievo del tempio malatestiano a Rimini, alcuni disegni della chiesa di S. Pietro a Perugia e della cattedrale di Benevento.¹⁰⁹ Jacques Guillaume Legrand, allievo di Clerisseau di cui eseguì un famoso ritratto a matita,¹¹⁰ disegnò, insieme al collega Molinos, la chiesa di Sant'Andrea a Mantova¹¹¹ e di S. Vitale a Ravenna. Infine, de Bélisard eseguì alcuni disegni in Sicilia.¹¹² Tutti gli autori sin qui citati collaborarono all'*Histoire de l'Art* nei primi anni del nono decennio del secolo, prima di allontanarsi definitivamente dall'Italia. de Bélissard, Legrand e Molinos, su suggerimento di Seroux, si erano inoltre particolarmente interessati alla costruzione delle volte di S. Vitale a Ravenna, eseguita con vasi di terracotta. Seroux aveva mandato a Parigi a de Bélisard alcuni esemplari di tali vasi, affinché ne facesse oggetto di una relazione all'Accademia di Architettura:

«Chiesa di S. Vitale a Ravenna: la volta è costruita con vasi di terracotta che hanno la forma di urne o di anfore. Nel 1783 mandai parecchi vasi di quelli della piccola specie adoperati a S. Vitale e a S. Stefano Rotondo al Singor Béllissart, pregandolo di farli argomento d'una sua relazione all'accademia di Architettura, poiché la cosa offriva qualche novità. ignoro ciò che si facesse; ma seppi che altri architetti francesi, ed in particolare i signori de Saint-Far, Le Grand, Molinos adoperarono con buon esito vasi di questo genere in fabbriche di importanza, secondo che essi si compiacquero scrivermi da Ravenna».¹¹³

Tra gli architetti italiani, collaborano all'*Histoire de l'Art* il siciliano Alessandro Emanuele Marvuglia, con alcuni disegni della Zisa, Paolo Mescoli, che eseguì dei rilievi acquerellati delle chiese romaniche pavesi,¹¹⁴ Gaetano Stegani, autore dei disegni della fortezza di Rimini, il poco noto Ruffillo Righini di Forlino, che disegnò varie chiese a Bologna e Ravenna, tra cui S. Vitale, e, infine, Giovanni Antolini.¹¹⁵ L'architetto eseguì i disegni del Sacro Speco di Subiaco, visitato tra il 1782 e il 1783, probabilmente in compagnia dello stesso Seroux d'Agincourt.

Un posto a parte spetta a Pierre-Adrien Pâris, sporadico collaboratore dell'Agincourt negli anni del suo secondo viaggio in Italia, nel 1783, e suo fedele amico nel secondo soggiorno, che coincise inoltre con il suo breve periodo di direzione dell'*Académie de France* nel 1807.¹¹⁶

Ma forse il più assiduo collaboratore fu Léon Dufourny. Il suo nome è quello maggiormente ricordato come disegnatore delle tavole di architettura, ma c'è da sottolineare il fatto che egli fu, a partire dal 1809, il curatore dell'edizione a stampa dell'*Histoire de l'Art* e aveva potuto colmare le omissioni dello storico dell'arte, per lo meno per ciò che riguardava la sua partecipazione.

Giunto in Italia nel 1781, Dufourny, entrò immediatamente in contatto con Séroux d'Agincourt, per la cui *Histoire de l'Art* eseguì moltissimi disegni. Nel luglio 1783, Seroux indirizza al Tiraboschi l'architetto,¹¹⁷ di passaggio a Modena per recarsi a Venezia e in Istria. Mediocre disegnatore, ma attentissimo osservatore,

Dufourny si servì spesso dell'opera di Louis-Pierre Félix, che lavorò in Italia con lui dal 1788 al 1792.¹¹⁸

Egli continuò a collaborare con lo storico dell'arte anche durante il suo soggiorno siciliano durato dal 1789 al 1793. Nel suo diario,¹¹⁹ Dufourny dimostra una discreta conoscenza dell'arte medievale. Il 21 luglio 1789, in visita al duomo di Monreale, corresse sul luogo la stampa che Seroux aveva già fatto eseguire,¹²⁰ ricorda di aver fatto eseguire al pittore locale Filippo Ferreri alcuni mosaici della Martorana, un pannello in mosaico ed il grande candelabro romanico in marmo della Cappella Palatina, la *Madonna dell'Umiltà* della confraternita S. Nicola Reale di S. Francesco, ed un trittico del XV secolo, oggi conservato nel Museo Diocesano di Palermo.¹²¹

Pochissimi sono invece gli autori dei disegni di scultura e pittura ad essere citati, oltre a Peyron, Canova e Camuccini.

Tra questi, compare il nome del pittore *orientaliste* Louis-François Cassas, autore del disegno del piedistallo della colonna teodosiana a Costantinopoli riprodotti nella tavola XI del IV volume dell'*Histoire de l'Art*, che non era mai stato inciso precedentemente.¹²²

Il disegno di Cassas è ancora conservato.¹²³ Seroux aveva conosciuto il disegnatore durante il suo viaggio in Italia, durato dal 1779 al 1783. Allievo dell'*Académie de dessin* a Parigi, Cassas studiò con Lagranée il giovane e con Le Prince. Con il sostegno del duca di Rohan-Chabot viaggiò in Italia, e alcuni suoi disegni realizzati nel 1782 in Sicilia furono incisi nel *Voyage pittoresque* dell'Abate di Saint-Non.¹²⁴ Nel 1784 partì per Costantinopoli al seguito dell'ambasciatore francese Choiseul-Gauffier, dove vi era rimasto poche settimane,¹²⁵ prima di intraprendere, a spese dell'ambasciatore, un viaggio nelle isole dell'arcipelago, in Egitto, in Siria e nella Troade, durato sino al 1787. Il disegno per l'*Histoire de l'Art* è dunque databile al 1783.¹²⁶ Al viaggio nell'Italia meridionale del 1782, lo stesso periodo in cui Cassas raccoglieva disegni per Saint-Non sono invece databili i disegni preparatori per la tavola dedicata all'arco di Alfonso d'Aragona a Napoli, disegnato insieme al «dessinateur du corps de l'artillerie» Mareux.¹²⁷ Ma Cassas dovette eseguire qualche disegno per Seroux anche durante il suo viaggio in Istria, come si evince da una lettera inviata a Dufourny dallo storico dell'arte del 1809.¹²⁸

A Costantinopoli, il conte di Choiseul-Gouffier fece inoltre eseguire alcuni disegni per Seroux d'Agincourt ad un altro dei suoi disegnatori, Louis François Sébastien Fauvel, che risiedette nella città turca dal 1785 al 1786.¹²⁹ Con l'aiuto di Le Chevalier, che ne controllò l'esecuzione, Fauvel eseguì i bei disegni acquerellati dei rilievi del piedistallo dell'obelisco di Teodosio dell'Ippodromo di Costantinopoli, riprodotti nella tavola X del IV volume dell'*Histoire de l'Art*.¹³⁰

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 Fauris de Saint Vincent, con il quale Seroux era entrato in contatto epistolare attraverso il comune amico, il già menzionato padre Pouillard,¹³¹ anch'egli autore di alcuni bei disegni ad acquerello degli affreschi dell'aula sotterranea della chiesa romana di S. Martino ai Monti. Dei due disegni forniti da Jurami si conserva solo quello preparatorio alla tavola XXX del IV volume dell'*Histoire de l'Art*, dedicata al *Mausolée du*

roi Robert, à Naples, et autres monumens de la maison d'Anjou.¹³²

Sinora passata inosservata, benché menzionata da Seroux è la partecipazione all'*Histoire de l'Art* del pittore di Valence Laurent Blanchard. Egli disegnò per la tavola CLVIII della pittura, dedicata alle scuole bolognese e napoletana, gli affreschi dell'oratorio di Santa Cecilia e del Palazzo della Viola.¹³³ Anche se non è più conservato il materiale preparatorio alla tavola, nel codice Vat. lat. 9848, che contiene parte dei disegni della sezione dedicata alla pittura non incisi nelle tavole, appare un bel foglio che riproduce un'altra scena dell'oratorio bolognese il *Martirio dei Santi Valeriano e Tiburzio*,¹³⁴ che permette di ascrivere al pittore francese alcuni fogli eseguiti nella città felsinea.

Pochissime sono le notizie del soggiorno italiano del pittore che, nel 1783, vinse il terzo premio della Prima Classe di pittura al Concorso Clementino dell'Accademia di San Luca a Roma, alle spalle di Felice Giani, con il disegno raffigurante *Cristo che scaccia i mercanti dal Tempio*.¹³⁵ Benché tecnicamente molto diverso rispetto a quelli eseguiti al tratto per Seroux d'Agincourt, il disegno permette comunque di confermare l'autografia del Blanchard per i già citati fogli bolognesi del fondo vaticano. Non è noto quando egli intraprese il viaggio a Bologna, visto che rimase in Italia sino ai primi anni del XIX secolo. Nel giugno del 1787 un suo dipinto mitologico oggi disperso, le *Nozze di Ercole e Ebe*, eseguito nello "stile di Giulio Romano" per il suo protettore, il cardinale de Bayane, è lodato nelle pagine delle "Memorie per le Belle Arti".¹³⁶ Nel 1801 il pittore doveva essere ancora in Italia, visto che in quell'anno è documentata una sua collaborazione con l'incisore Tommaso Piroli.¹³⁷ Di Blanchard, che, tornato in patria, espose regolarmente al Salon dal 1804 al 1819, anno della sua morte, sono oggi noti prevalentemente alcuni ritratti eseguiti in Francia,¹³⁸ ma egli dovette essere piuttosto attivo anche durante il soggiorno italiano, sia con l'esecuzione di dipinti originali che con copie dai grandi maestri italiani, come si legge in alcune richieste di esportazione conservate presso l'Archivio di Stato di Roma. Nel dicembre del 1802, ad esempio, Silvestro Bence, chiese il permesso di portare con sé in Francia la sua collezione, in cui era presente «ritratto d'un Pacia del Blanchard moderno» e un'«altra copia del Blanchard, moderno, rappresentante una Venere che si specchia presa presso la scuola di Tiziano».¹³⁹

Oltre ai disegnatori direttamente nominati da Seroux, negli ultimi anni, sono stati individuate le mani di ulteriori collaboratori tra i fogli preparatori alle tavole dell'*Histoire de l'Art*.

Tra questi compare il nome del pittore di Treviglio Giovan Battista Dellerà, giunto a Roma nel dicembre del 1785.¹⁴⁰ Dellerà, che frequentava lo studio di Angelika Kauffmann e la nota "Accademia de' Pensieri" di Felice Giani,¹⁴¹ eseguì per Seroux d'Agincourt i disegni dei rilievi della Porta del Paradiso del Ghiberti durante il suo viaggio a Firenze del 1789.¹⁴² Ma nel fondo vaticano sono probabilmente conservate solo le copie eseguite dal Machiavelli dai fogli di mano di Dellerà, come ha ben evidenziato Emilia Calbi, a cui si devono i principali studi degli ultimi anni sull'artista lombardo. Gli originali, considerati tra la produzione più suggestiva della grafica delleriana,¹⁴³ si trovano oggi nel Museo Civico di Treviglio e nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe del Castello Sforzesco di Milano.¹⁴⁴

Del gruppo più noto di collaboratori all'*Histoire de l'Art*, capeggiato dall'inglese William Young Ottley e dall'olandese Humbert de Superville, il cui «viaggio umbro-toscano alle origini del primitivismo romantico» è stato acutamente indagato da Giovanni Previtali,¹⁴⁵ l'unico ad essere citato da Seroux è il disegnatore inglese.

Gli artisti stranieri, accomunati da un'iniziale passione per Michelangelo, avevano compiuto due memorabili viaggi nell'Italia centrale, nel 1792-1793 e nel 1798, a cui avevano preso rispettivamente parte l'orvietano Carlo Cencioni e il romano Tommaso Piroli.

Previtali fu il primo ad ipotizzare che alla base dei viaggi dei due artisti, dedicati con sistematicità alla documentazione di opere d'arte "primitive", ci fosse il preciso incarico di raccogliere materiale illustrativo sull'arte italiana dei primi secoli per conto di Seroux d'Agincourt che, infatti, cita Ottley come esecutore dei disegni degli affreschi della basilica superiore di Assisi.¹⁴⁶ Henry Loyrette, riprendendo lo spunto di Previtali, ha individuato nel fondo Seroux un cospicuo numero di disegni eseguiti con certezza da Ottley, il quale fu l'unico, insieme all'architetto Paolo Mescoli, a firmare la maggior parte dei disegni consegnati al francese.

Il primo nucleo di disegni di Ottley, eseguiti nell'inverno del 1792, comprende riproduzioni di opere michelangeloesche. Il 15 febbraio 1792 egli disegnò la *Pietà* di Santa Maria del Fiore a Firenze,¹⁴⁷ nei giorni successivi, le statue di Lorenzo e Giuliano de' Medici della cappella medicea in San Lorenzo¹⁴⁸ e nell'aprile la *Pietà* di San Pietro a Roma.¹⁴⁹

In seguito a questa prima collaborazione, lo storico dell'arte affidò al disegnatore inglese il compito di riprodurre alcune opere umbre per completare le sue tavole.¹⁵⁰ Seroux aveva visitato Orvieto nel suo viaggio verso Roma nel 1779, dove aveva già fatto eseguire dei primi disegni e dovette senz'altro aver fornito all'inglese un elenco di opere da riprodurre. Nel viaggio, compiuto tra la fine del 1792 e l'inizio del 1793, Ottley fu accompagnato da Humbert de Superville.¹⁵¹ La prima meta fu il Duomo di Orvieto, dove i due, che viaggiavano in compagnia di John Flaxman,¹⁵² incontrarono il pittore locale Carlo Cencioni, noto per aver fornito i disegni per le belle incisioni della *Storia del Duomo di Orvieto* di Guglielmo Della Valle, edita a Roma nel 1791.¹⁵³ Alcune anticipazioni delle ricerche dell'erudito piemontese erano state pubblicate nel 1788 nelle "Memorie per le Belle Arti", su invito di Giovanni Gherardo De' Rossi. Questi, istruito dal d'Agincourt, si era recato a visitare il Duomo, il «compendio dell'arte risorgente»¹⁵⁴ all'inizio del giugno 1788 ed era stato particolarmente colpito dalle sculture della facciata:

«O qual sorpresa in me destarono, qual sentimento di ammirazione conservo ancora vivissimo per le sculture di Niccola Pisano! Lontano da esse non ho potuto astenermi dal pregare quel dotto Cavaliere, che fin da qualche anno addietro avermi mostrata l'incisione di alcuni dei più interessanti fra cotesti bassirilievi, da lui fatta esattamente eseguire per inserirla nella serie dei monumenti, che produrrà per illustrare la storia delle Arti nella sua decadenza, e nel suo rinascimento: non ho potuto, dice, astenermi dal pregarlo di farmi di nuovo contemplare a mio comodo questa incisione. La scultura nasceva in quel tempo, ma ditemi, Reverendissimo padre, se nel nascere era così grande, non potrà dirsi di lei ciò, che

uno Scrittore moderno ha detto della lingua italiana, che nacque bella come Minerva dalla testa di Giove?». ¹⁵⁵

Il «Cavaliere» è ovviamente Seroux d'Agincourt, che aveva già fatto disegnare da circa dieci anni alcuni particolari dei rilievi della facciata. Ma De Rossi incita soprattutto Della Valle ad esortare il suo committente, il cardinale Antamori, a far riprodurre gli affreschi del Signorelli, da cui Seroux aveva già fatto eseguire dei lucidi. ¹⁵⁶ Nel rispondere al De Rossi, Della Valle informò il collega, e il pubblico intenzionale dei lettori della rivista, che il cardinale, patrocinatore del libro sul Duomo, aveva da tempo incaricato l'orvietano Carlo Cencioni di disegnare tutti gli affreschi e le sculture della chiesa. ¹⁵⁷ L'apporto di Cencioni all'*Histoire de l'Art* è stato infatti identificato da Loyrette nei due disegni dai bassorilievi del primo pilastro della facciata del Duomo della città umbra, ¹⁵⁸ raffiguranti *La Creazione di Abramo* e *La Creazione di Eva*. Il primo appare inoltre inciso anche in una tavola del volume curato da Ottley e pubblicato a Londra solo nel 1826, *A Series of Plates engraved after the paintings and sculptures of the most eminent masters of the Early Florentine School*, frutto postumo del famoso «viaggio umbro-toscano» (fig. 70). ¹⁵⁹

Seroux non utilizzò comunque i due disegni del Cencioni, che sono infatti conservati tra il materiale non inciso, ma si servì, per la tavola XXXII del IV volume, direttamente delle incisioni della *Storia del Duomo di Orvieto* del Della Valle, come si evince dal commento alla tavola e dalle presenza dei lucidi tratti dalle incisioni nel fondo vaticano. ¹⁶⁰ A Cencioni, che seguì Ottley a Perugia, va restituito il disegno che Loyrette considerava di mano dell'inglese, che riproduce il pannello con il *Padre Eterno* del polittico di Sant'Agostino del Perugino, all'epoca ancora conservato nel coro dell'omonima chiesa e oggi alla Galleria Nazionale dell'Umbria. Nella parte bassa del foglio, accanto all'iscrizione in inglese apposta da Ottley, attraverso il quale il disegno giunse nelle mani dello storico dell'arte francese, appare infatti la firma dell'orvietano. ¹⁶¹ Dello stesso polittico Ottley disegnò invece la bellissima *Pietà*, dal 1816 nella chiesa di San Pietro ¹⁶² e, sempre a Perugia, alcuni particolari degli affreschi del Cambio. ¹⁶³ Nella chiesa di San Domenico, riprodusse invece la parte centrale del cosiddetto «Trittico di Perugia» del Beato Angelico, ¹⁶⁴ oggi conservata alla Galleria Nazionale dell'Umbria. Ad Assisi, Ottley aveva invece disegnato, secondo Loyrette, la *Creazione dell'Uomo* di Jacopo Torriti della basilica superiore, che egli attribuiva a Cimabue ¹⁶⁵ e la *Guarigione del ferito di Lerida* delle storie di San Francesco di Giotto, ¹⁶⁶ entrambe riprodotte nella tavola CXVI del VI volume dell'*Histoire de l'Art*, nel cui commento è ricordata la partecipazione del disegnatore. ¹⁶⁷

Durante il soggiorno nella città umbra, Ottley aveva inoltre comunicato a Seroux di aver trovato nella basilica di San Francesco delle inedite pitture di «Giunta», ¹⁶⁸ ossia gli affreschi di Cimabue del transetto, che l'inglese ricalcò sugli originali ¹⁶⁹ e che furono incise nella tavola CII del VI volume dell'*Histoire de l'Art* (fig. 71). In *A Series of Plates*, in cui compare nuovamente la *Crocifissione* del transetto nord (fig. 72), Ottley racconta di aver ottenuto il permesso, durante la sua visita del 1792, di rimuovere le pitture moderne che erano state collocate sopra le due *Crocifissioni* del transetto che, all'epoca, erano considerate distrutte. ¹⁷⁰

Nel fondo vaticano sono inoltre presenti i calchi di alcuni volti tratti dagli affreschi con le storie di San Francesco della Basilica superiore, ¹⁷¹ come le teste tratte dal riquadro della *Confessione della donna resuscitata*, espressamente commissionati da Seroux per la tavola CXVI, ma in seguito non utilizzati. La presenza di un'incisione dell'intera scena, tratta da un disegno eseguito da Carlo Cencioni nel 1793 in *A Series of Plates*, ¹⁷² solleva qualche dubbio sull'autografia del calco della testa.

È infatti particolarmente arduo riconoscere con esattezza le mani dei diversi disegnatori, che si cimentavano contemporaneamente nella copia delle stesse opere, e per di più utilizzando il medesimo linguaggio figurativo richiesto per le tavole.

A Ottley va comunque attribuito il disegno su velina tratto dagli affreschi del Maestro di San Francesco della basilica inferiore, ¹⁷³ che egli attribuiva a un «artista greco maestro di Cimabue». La stessa scena, *Il Compianto sul corpo di Cristo*, è infatti riprodotta anche in *A Series of Plates* in un'incisione dello stesso Ottley eseguita a Londra nel 1825 da un disegno del 1793 (fig. 73). ¹⁷⁴

Nel 1798, Ottley compì un secondo viaggio sulle orme dei «primitivi» italiani, attraversando la Toscana in compagnia di Humbert de Superville e Tommaso Piroli. Anche di questa seconda compagna Loyrette ha individuato alcuni fogli di mano dell'inglese nel fondo vaticano, tra cui alcuni disegni derivati dal *Giudizio Universale* del Camposanto di Pisa. ¹⁷⁵ I disegni si distaccano in maniera evidente dai fogli eseguiti qualche anno prima ad Assisi, elemento che ha condotto Loyrette a ipotizzare un'estrema intelligenza interpretativa e versatilità stilistica del disegnatore inglese, capace di adattare la propria tecnica alle diverse opere che si accingeva a copiare.

Ma è probabile che i fogli tratti dal *Giudizio Universale*, in cui gli affreschi sono resi in maniera estremamente semplificata e geometrica, siano invece da attribuirsi a Humbert de Superville, che eseguì il disegno dell'unica tavola dedicata all'affresco pisano pubblicata in *A Series of Plates*, ¹⁷⁶ di cui una replica con pochissime varianti si trova anche nel fondo preparatorio all'*Histoire de l'Art* (fig. 74).

Il nome di Pierre David Humbert de Superville, detto «Giotto» per la sua passione per la pittura del Trecento italiano, non è ricordato nelle pagine dell'*Histoire de l'Art*, né nel fondo vaticano, ma Loyrette ha individuato la sua mano in alcuni fogli con i dettagli della Fontana Grande di Perugia, ¹⁷⁷ esatte repliche del foglio autografo dell'olandese conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia. ¹⁷⁸

Loyrette spiega il silenzio del nome dell'olandese con il fatto che i suoi disegni erano pervenuti nelle mani del francese attraverso l'intermediazione di Ottley, come avvenne anche nel caso dei fogli del Cencioni.

Che l'inglese avesse in qualche modo assunto il ruolo di «capo» della spedizione può trovare conferma nel fatto che buona parte dei disegni eseguiti dai quattro artisti nei due viaggi nell'Italia centrale e a Roma rimasero nelle sue mani, in copia o in originale, com'è testimoniato dalla più volte citata pubblicazione londinese del 1826, anche se lo stesso Superville si stupì nel vedere incisi i suoi disegni nel libro dell'ex-collega. ¹⁷⁹

Come'è noto, un cospicuo numero di disegni da autori "primitivi" dell'olandese, cui ha fatto riferimento Loyrette per identificare i fogli di mano dell'olandese nel fondo vaticano, pervennero nel 1801 nelle mani di Giuseppe Bossi, e si trovano oggi nella collezione delle Gallerie dell'Accademia a Venezia.¹⁸⁰

Humbert de Superville giunse a Roma nel 1789, dove fu accolto nella casa del compatriota e pittore paesaggista Voogd.¹⁸¹ Nei primi anni trascorsi in città, egli seguì il percorso canonico dei giovani stranieri in visita a Roma, che lo condusse a visitare e disegnare le principali collezioni di statue e bassorilievi antichi, in particolare quelle del Museo Pio Clementino e Capitolino e della Villa Borghese.¹⁸² Eseguì inoltre delle "razionali" vedute di Roma e Subiaco, che dimostrano la sua vicinanza alla cerchia davidiana.¹⁸³ Ma a Subiaco, che Humbert visitò in un momento imprecisato del soggiorno romano,¹⁸⁴ egli eseguì alcuni disegni dalla *Crocifissione* e dal *Trionfo della Morte* del Maestro del Sacro Speco. Secondo il primo biografo di Humbert, fu proprio a Subiaco che egli conobbe Ottley¹⁸⁵ ed è abbastanza verosimile che i due, fino a quel momento interessati soprattutto all'arte antica e a Michelangelo, fossero stati indirizzati all'allora poco noto monastero benedettino da Seroux d'Agincourt, che vi si era già recato tra il 1782 e il 1783. Appare infatti abbastanza improbabile che Seroux non conoscesse personalmente il giovane artista olandese, com'è stato più volte suggerito.¹⁸⁶ Infatti, oltre a essere in stretto contatto con la cerchia di artisti che collaborava con lo storico dell'arte, tra cui Machiavelli e Piroli,¹⁸⁷ il soggiorno del giovane Humbert de Superville fu incoraggiato da Willem Anne Lestevenon, che si trovava in Italia negli stessi anni e i cui legami col d'Agincourt sono ben noti.¹⁸⁸ L'omissione del nome del disegnatore può essere a mio avviso dovuta a motivi politici. Com'è noto, Humbert de Superville fu un accanito sostenitore della Repubblica romana e, nel 1799, fu catturato e imprigionato nella fortezza di Civitavecchia dove rimase sino al 1800.¹⁸⁹ Da Civitavecchia, fu espulso dall'Italia e mandato a Parigi, da dove fece ritorno in Olanda nel 1801.¹⁹⁰ L'incontro con Seroux dovette senz'altro segnare l'inizio di una vera e propria passione per l'arte dei primitivi italiani, documentata da un numero particolarmente vasto di disegni.¹⁹¹ È dunque plausibile che per l'*Histoire de l'Art*, de Superville abbia disegnato un numero maggiore di opere d'arte rispetto ai pochissimi fogli individuati da Loyrette, e forse potrebbe riconoscersi la sua mano, oltre che nei disegni dal campionario di Pisa, anche nell'unico disegno eseguito ex-novo per la tavola XXXII del IV volume, dedicata alle *Ouvrages de Nicolas de Pise et des ses élèves*. Qui le immagini sono tratte dalla *Storia del Duomo di Orvieto* del Della Valle e dalla *Pisa Illustrata* del Da Morrona, fatta eccezione per la *Madonna* dell'altare della Compagnia della Misericordia a Firenze di Alberto Arnoldi.¹⁹²

Ma sono a mio avviso attribuibili a Humbert, per lo meno per ciò che riguarda la loro ideazione, anche i disegni tratti dai rilievi della facciata del Duomo di Orvieto¹⁹³ e dalle formelle della porta di Andrea Pisano del Battistero di Firenze. L'approfondito studio di quest'ultima da parte di Humbert è testimoniato dal disegno per la tavola XI di *A Series of Plates*, e da un cospicuo numero di disegni oggi conservati a Venezia.¹⁹⁴

Al di fuori degli artisti sin qui ricordati, gli autori di grand parte dei disegni conservati nel fondo vaticano, sono purtroppo destinati a rimanere anonimi.

Incisori

I nomi dei quattro incisori delle tavole dell'*Histoire de l'Art* sono ricordati da Seroux in una nota del primo volume:

«La maggior parte delle stampe dell'architettura fu intagliata da Benedetto Mori allievo del celebre Piranesi, e da Domenico Pronti: le stampe della Scultura e della Pittura furono incise da Tommaso Piroli, uno dei più valenti intagliatori romani e da Giacomo Machiavelli, che fece inoltre tutti i disegni con una pazienza e un sapere, cui ho renduto altre volte e mi compiaccio di rendere ancora intera giustizia».¹⁹⁵

La citazione conferma il ruolo predominante di Machiavelli, autore di tutti i disegni finali, e, da quel che sembra, anche incisore di una parte delle tavole delle sezioni di pittura e scultura.

Autori delle tavole di architettura furono invece Domenico Pronti e Benedetto Mori, il cui nome non è registrato nei repertori, ma che Seroux dice allievo di Piranesi.¹⁹⁶

Ben più conosciuto, Domenico Pronti aveva una propria stamperia a Roma, «incontro la chiesa dei Greci»,¹⁹⁷ ed è noto soprattutto per le sue incisioni di vedute romane, raccolte in due famosissime serie: la *Nuova raccolta di 100 vedutine antiche della città di Roma*¹⁹⁸ e la *Nuova raccolta delle vedutine moderne della città di Roma*.¹⁹⁹ Nel 1790-91, Pronti eseguì inoltre, su disegno dell'architetto Giuseppe Barberi, alcune incisioni per la *Storia del Duomo di Orvieto* di Guglielmo Della Valle, raffiguranti la pianta, la facciata, la veduta laterale dell'esterno e l'interno della cattedrale²⁰⁰ e, su disegno di Carlo Cencioni, quelle del corporale in smalto di Ugolino da Siena.²⁰¹

Ma fra i quattro incisori citati, il più noto è certamente Tommaso Piroli, «l'un des meilleurs graveurs romains»,²⁰² 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*,²⁰³ versione più economica e maneggevole di quella ufficiale promossa da Carlo III di Borbone, la sua opera è stata oggetto di un recente studio monografico da parte di Fulvia Spesso, in cui manca però, un'analisi del rapporto con Seroux d'Agincourt.²⁰⁴

Nato nel 1750, Piroli apprese i primi rudimenti in campo artistico dal padre Matteo, orefice romano di una certa fama. Dedicatosi alla scultura, vinse nel 1766 il secondo premio della terza classe al Concorso Clementino dell'Accademia di S. Luca a Roma, presentando un modello in creta derivato dalla statua di Giona nella Cappella Chigi nella chiesa romana di S. Maria del Popolo.²⁰⁵ Successivamente, si recò in viaggio a Napoli e poi a Firenze, dove il suo primo biografo, Luigi Cardinali, ricorda che si dedicò per la prima volta all'incisione.²⁰⁶ Qui eseguì alcune stampe tratte dalla Cappella Brancacci, primo sintomo di quell'interesse per l'arte dei "primitivi" che permeerà la sua produzione successiva e che Evelina Borea data al 1775.²⁰⁷ Tornato a Roma dopo un'assenza di sette anni, Piroli entrò immediatamente in contatto con Seroux d'Agincourt, che gli affidò alcune incisioni per la sua *Histoire de l'Art*.

Non è facile stabilire con precisione l'apporto del Piroli, ma è da escludersi l'esecuzione della maggior parte delle tavole comprendenti più monumenti, in cui si riconosce la mano piuttosto meccanica del Machiavelli. A mio avviso sono da scrivere al Piroli in particolare le incisioni "monografiche" del VI volume, dedicate prevalentemente ai dipinti del XV e XVI, come la bella incisione tratta dalla *Giuditta con la testa di Oloferne* del Ghirlandaio della collezione Giustiniani.

Un aiuto nel ricostruire il suo apporto giunge da una raccolta di prove di stampa per le tavole dell'*Histoire de l'Art* conservata presso la Biblioteca Nazionale dell'Istituto Nazionale di Arte e Archeologia di Roma.²⁰⁸ L'album apparteneva con certezza a Seroux d'Agincourt che, nel momento di inviare i rami a Parigi nel 1805, aveva conservato tutte le prove di stampa delle sue tavole, ordinandole in raccolte da poter regalare ai suoi amici insieme ad alcune copie di solo testo del suo libro che gli editori gli avevano promesso.²⁰⁹ L'album della biblioteca romana fu invece donato, con ogni probabilità, a Tommaso Piroli, come si evince dalla presenza nello stesso fondo di alcune lettere indirizzate all'incisore e a suo nipote Luigi. Sul retro di tali missive, appaiono degli elenchi di disegni di monumenti incisi nelle tavole dell'*Histoire de l'Art*. Le stampe non appaiono nella loro versione definitiva, vi mancano infatti i titoli delle singole tavole, presenti solo nella versione a stampa, e apposti solo a Parigi per volere dei curatori. In questa versione le brevi titolazioni delle tavole sono state aggiunte a mano dall'Approsi, il segretario di Seroux, la cui calligrafia si riconosce anche nel manoscritto definitivo dell'*Histoire de l'Art*, di cui parlerò in seguito. Alcune stampe appaiono inoltre firmate e datate proprio dal Piroli, permettendo così di definire meglio il suo contributo. La maggior parte recano la precoce datazione 1783 e comprendono anche alcune incisioni della sezione dedicata all'architettura, particolare omissso da Seroux d'Agincourt. Piroli incise infatti su rame la veduta dell'interno del cortile del Palazzo di Diocleziano a Spalato tratta dal libro di Adam,²¹⁰ la tavola dedicata agli edifici di Ravenna e Terracina²¹¹ quella dedicata a Sant'Urbano alla Caffarella,²¹² al Sacro Speco di Subiaco,²¹³ alla basilica di San Francesco ad Assisi,²¹⁴ a San Lorenzo a Firenze²¹⁵ e, infine, la bella veduta della Piazza San Pietro disegnata da Desprez (fig. 69).²¹⁶

Meno cospicua è la presenza di stampe da lui firmate della sezione dedicata alla scultura, dove egli risulta con certezza l'autore solo della tavola IV del IV volume, dedicata ai sarcofagi ritrovati a Sant'Urbano alla Caffarella.²¹⁷ Tutte le tavole sin qui citate sono datate al 1783. Tra le tavole del Piroli della sezione pittura compaiono però altre incisioni non datate che, per la maggiore maturità di segno, più incentrato sulla resa a puro contorno dei soggetti riprodotti, sono databili ad un periodo successivo.

Ma ancora al 1783 sono datate la tavola dedicata ai mosaici di Santa Maria Maggiore,²¹⁸ gli affreschi del tabernacolo di San Giovanni in Laterano²¹⁹ e a quelli del Pinturicchio in Santa Maria in Aracoeli.²²⁰

Alcune incisioni, infine appaiono unicamente firmate, senza datazione, ossia la tavola riprodotte l'icona con Sant'Antonio Abate della collezione Zelada,²²¹ quelle dagli affreschi di Masaccio e Filippino al Carmine, attribuiti al solo pittore valdarnese,²²² da San Clemente a Roma,²²³ dalla *Scuola di Atene* di Raffaello²²⁴ e dal dipinto di Mazzolino della collezione di Gaetano Pontici.²²⁵ Nel fondo della

biblioteca romana sono inoltre conservati alcuni bei disegni da dipinti di Raffaello, tra cui la *Madonna Aldobrandini*.

Mentre la maggior parte delle incisioni eseguite nel 1783 riproducono opere disegnate da altri autori, le più tarde tavole dell'*Histoire de l'Art* furono incise da disegni eseguiti dallo stesso Piroli. I disegni dagli affreschi del Carmine e di San Clemente sono inoltre databili agli anni 1798-1799, quando l'incisore visitò Firenze e la chiesa romana in compagnia di Ottley e de Superville, com'è testimoniato dalla presenza di sue incisioni e disegni preparatori dagli stessi monumenti nella raccolta dell'inglese *A Series of Plates*.

Piroli cominciò dunque la sua attività nel campo dell'incisione di traduzione al tratto per lo storico dell'arte francese, campo in cui divenne alla fine del secolo il più rinomato specialista romano, soprattutto dopo il successo della pubblicazione delle famose serie derivate dai disegni di Flaxman.²²⁶

Ancora ancora una volta, dunque, occorre sottolineare la partecipazione alla genesi dell'*Histoire de l'Art* di una delle personalità di maggior rilievo nella diffusione del gusto per l'arte del tardo Medioevo italiano. Piroli, uomo colto e brillante, coinvolto in tutte le maggiori imprese editoriali a cavallo dei due secoli, collaborò a lungo con Ottley, dai cui disegni in stile fuseliano incise due serie dalle sacre scritture.²²⁷ Il suo biografo, Luigi Cardinali, lo ricorda di bell'aspetto, colto, abile ballerino e suonatore di violino, poliglotta, ma, cosa ancor più interessante animatore di un'interessante "Accademia":

«ragunò in casa sua una società di artisti, e di letterati (Nell'Accademia o ragunanza degli artisti nella casa del Piroli era questo lo scopo, ed il modo, come tengo da chi vi intervennero. Convenivano insieme tutte le domeniche. Ogni artista portava seco in disegno un soggetto obbligato. Si esponevano i disegni, e qual fosse giudicato migliore veniva inciso dal Piroli. Il primo argomento che si tolsero a trattare fù Roma che sollevava le tre arti sorelle. Tutti concordemente aggiudicarono il primo luogo al modo con che lo ebbe trattato Vincenzo Camuccini allora giovinetto sì per lato della composizione, e sì pel lato del disegno. Oltre agli amici del Piroli che nomino qui sopra, intervenivano benvenuti, Vicar, Woogdt, Humbert ed altri».²²⁸

Piroli dunque, che risideva in via Gregoriana, accanto a Seroux d'Agincourt, riuniva ogni domenica un'Accademia a cui partecipavano tutti gli artisti più in voga del momento, sia italiani che stranieri. Oltre a Canuccini, Wicar, al paesaggista olandese Hendrik Voogd e al suo intimo amico Humbert de Superville, Cardinali ricorda gli altri frequentatori della casa del Piroli:

«fu carissimo a Giambattista Visconti, Ennio Quirino e Filippo Aurelio suoi figli; al Cardinale Spina, a Vincenzo Monti, a Lampredi, a Lamberti, a Fea, a Morelli, a Battistini, ed a Giani. Di artisti, o addottrinati nell'arte ebbe amico Giambattista Piranesi, Camuccini, Canova, Boni, Bossi, Appiani, Guattani, Azara, Uggeri, Ottley e Angelika Kaufmann. Nomino questi fra molti, come quelli li quali sono per una grande reputazione conosciuti in Italia, e fuori».²²⁹

Partito per Parigi nel 1803, Piroli collaborerà nuovamente con Seroux d'Agincourt, supervisionando, per conto degli editori parigini Treuttel e Würtz, l'esecuzione delle stampe dai rami.

NOTE

¹ G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi...*, cit.

² *Storia dell'Arte*, «Discorso preliminare», I, p. 49.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 45. Henry Loyrette ha messo in rilievo il debito di Seroux con il *Prospectus* di Diderot per l'*Encyclopédie*, H. LOYRETTE, *Seroux d'Agincourt*, cit., p. 41. Sottolinea l'importanza conferita nell'*Encyclopédie* alle potenzialità conoscitive e di comunicazione dell'incisione G.C. SCIOLLA, *L'incisione in Europa nell'età di Vittorio Alfieri: alcuni temi*, in *Vittorio Alfieri ritratti incisi. L'iconografia alfieriana nelle stampe del Centro Nazionale di Studi Alfieriani di Asti*, a c. di G. C. Sciolla, Alessandria, 1998, p. 22-23.

⁵ I. MIARELLI MARIANI, *Les "monuments parlants"...*, cit.

⁶ E. POMMIER, *Le caractère des temps*, in *Histoire de l'histoire de l'Art*, Cycles de conférences organisés au musée du Louvre, 1994-1995, Paris 1997, vol. II, p. 22.

⁷ A. ERLANDE-BRANDENBOURG, *L'erudition libresque...*, cit., pp. 34-35.

⁸ *Storia dell'arte*, IV, p. 478.

⁹ *Ibid.*, I, p. 33.

¹⁰ L'attenzione per le "arti minori" è argomentata nella *Prefazione* dell'*Histoire de l'Art*: «Dispiegando in tal modo la storia generale delle Belle Arti durante un lungo periodo, mi vidi necessariamente condotto a trattare una quantità di parziali argomenti che appartengono non meno alle materie ed ai metodi delle stesse Arti che alla destinazione che hanno avuto; (...) Mi è dolce il pensare, che somiglianti episodi, in una narrazione necessariamente alquanto monotona, saranno favorevolmente accolti e potranno supplire al poco interesse che la stessa storia offre talvolta ne' principali fatti (...). Tra i molti argomenti, più o meno importanti, mi limiterò ad accennarne i seguenti: (...) nella Pittura alcune indagini intorno ai Musaici antichi e moderni, intorno alla pittura in smalto, all'invenzione dell'intaglio e della stamperia, e principalmente un saggio storico sulla pittura in miniatura accompagnato da sessantatre stampe che danno la storia di questo genere di pittura dal quarto secolo fino al sedicesimo, estratto da ottanta manoscritti greci e latini della biblioteca del Vaticano». Ferdinando Bologna ha sottolineato l'importanza storiografica del libro di Seroux nell'adottare, per l'indagine delle miniature, gli stessi criteri utilizzati per i monumenti pittorici, abolendo dunque i confini tra le due, F. BOLOGNA, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Bari 1972, p. 123.

¹¹ *Storia dell'Arte*, I, pp. 35-36.

¹² *Ibid.*, p. 36.

¹³ *Ibid.*, p. 39.

¹⁴ Sottolinea l'aspetto di «museo ideale» delle incisioni dell'*Histoire de l'Art* C. DE BENEDICTIS, *Per la storia del collezionismo italiano*, Firenze 1991 (ed. cons. 1998, p. 91).

¹⁵ GRI 860191, vol. III, f. 24r, lettera di Seroux a Domicille e Dufourny, Roma 8 gennaio 1810.

¹⁶ ASR, 30 NC, Ufficio 9, volume 950, fol. 321, Testamento di J.B.L.G. Seroux d'Agincourt.

¹⁷ GRI, 860191, vol. 3, f. 120r, lettera di Seroux d'Agincourt, da Roma, a Dufourny a Parigi del 26 agosto 1812.

¹⁸ L'esemplare dell'*Histoire de l'Art* conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (colloc. R.G. Arte-Arch. S. 323) è, infatti, un dono dello stesso Seroux, come attesta un foglio manoscritto rilegato nella prima pagina: «Biblioteca Vaticana. I Signori Custodi della Biblioteca Vaticana sono pregati di trascrivere sopra il primo foglio dell'Esemplare della Storia della Decadenza dell'Arte, allorchè sarà legato, la qui aggiunta nota, da rimanere fissa sul detto libro. Cet Exemple de l'Histoire de la décadence de l'Art jusq'à son renouvellement a été donné par l'Auteur à la Bibliothèque Vaticane, en reconnaissance de la bonté avec la quelle le Saint-Père lui a permis de prendre dans cette Collection la plus intéressante du monde pour la religion, les lettres, et les arts, une quantité de monuments dont il a fait usage».

¹⁹ Il Vat. lat. 9839 (I e II) comprende i disegni preparatori per la tavole dedicate all'Architettura (*Histoire de l'Art*, vol. IV); il Vat. lat. 9840 i disegni preparatori per le tavole di Scultura (*Histoire de l'Art*, vol. IV); i Vat. lat. 9841, 9842, 9843 i disegni preparatori alle tavole della Pittura (*Histoire de l'Art*, voll. V-VI); il Vat. lat. 9844 e 9845 i disegni di architettura non riprodotti nelle tavole; il Vat. lat. 9846 i disegni non riprodotti nelle tavole di scultura; i Vat. lat. 9847, 9848, 9849 i disegni non riprodotti nelle tavole di pittura. I Vat. lat. 13479 e 13480 comprendono disegni di architettura, incisi o meno nell'*Histoire de l'Art*. H. LOYRETTE, *Seroux d'Agincourt et...*, cit., p. 51, n. 21.

²⁰ J. BIGNAMI ODIER (con la collaborazione di J. RUYSSCHAERT), *La Bibliothèque Vaticane de Sixte IV à Pie XI; recherches sur l'histoire des collections de manuscrits*, Città del Vaticano 1973, pp. 209, 220 n. 24. Arch. Bibl. 65 ff. 51r-65r.

²¹ I. CARINI, *La Biblioteca Vaticana proprietà della Sede Apostolica. Memoria storica del Can. Isidoro Carini, Prefetto della Bibl. Medesima*, Roma 1892, p. 133. La catalogazione del De Rossi fu conclusa nel 1880, *Inventarium Codicum latinorum Bibliothecae Vaticanae; Tomus XIII, 9446 a 9851. Opera et studio: J.B. De Rossi script. Linguae Latinae. Conlaborante: Al. Vincenti script. linguae Henraicae An. 1872-1875. Lucianus Masciarelli scripsit an. 1880*.

²² BAV, Vat. lat. 9844, fol. 1r.

²³ La citazione riguarda i Vat. lat. 9844 e 9845, ma viene ripetuta per i Vat. lat. 9846 e 9847, 9848, 9849. V. FORCELLA, *Catalogo dei Manoscritti relativi alla Storia di Roma che si conservano nella Biblioteca Vaticana*, Roma 1879, vol. I, p. 326, nn. 893, 894, 895.

²⁴ Secondo Henry Loyrette la prima classificazione avviene non appena i disegni entrano in biblioteca. In quel momento: «ils furent malheureusement collés ce qui pose maintes fois des problèmes de lecture», H. LOYRETTE, *Sérox d'Agincourt et...*, cit., p. 51, n. 21. Ma la maldestra applicazione sui codici deve essere avvenuta in una data imprecisata tra il 1879, anno in cui Vincenzo Forcella parla ancora di fogli sciolti e non numerati, e il 1934, anno di acquisto dei Vat. lat. 13479 e 13480, in cui i disegni non sono incollati ma classificati con un metodo più attento alla conservazione delle carte, seguendo cioè l'ordine delle tavole dell'*Histoire* in dei grandi in-folio.

²⁵ BAV, Vat. lat. 13479 e 13480.

²⁶ Angela Cipriani attribuisce a Paolo Marconi il merito di aver identificato, nel 1964, i disegni del fondo Seroux d'Agincourt. Questo, in realtà, non era mai sfuggito all'occhio dei conoscitori più attenti, anche se probabilmente, come afferma la Cipriani, Marconi è stato il primo ad apprezzare il fondo non unicamente come fonte a cui attingere un'isolata testimonianza di un monumento scomparso, ma come insieme; A. CIPRIANI, *Una proposta per Seroux d'Agincourt. La Storia dell'Architettura*, in "Storia dell'Arte", 11 (1971), p. 211, n. 3.

²⁷ *Ibid.*, p. 211.

²⁸ Lionello Venturi annovera Seroux d'Agincourt tra gli studiosi internazionali che avevano maggiormente contribuito alla "scoperta dei primitivi". Per lui il francese «ha il merito di aver considerato l'arte medievale in sé, e non come preparazione all'arte moderna, e di essersi interessato a riprodurre le opere con l'incisione, contribuendo in modo unico a divulgarne la conoscenza», salvo poi, prosegue Venturi, dimostrarsi un convinto Winckelmanniano, incapace di comprendere del tutto il valore delle opere riprodotte. L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, Bologna 1926 (ed. cons. Torino 1972,

pp. 102-103). Lo stesso giudizio è ripreso nella *Storia della critica d'arte*, Firenze (ed. cons. Torino 1964, p. 189).

²⁹ A. CIPRIANI, *Una proposta...*, cit., pp. 227-233. Tra tutte le incisioni dell'opera di Seroux, quelle di architettura sono forse quelle che hanno riscosso maggior successo tra gli studiosi, fino a divenire protagoniste di corsi universitari, e, addirittura, di un sito web. E. BENTIVOGLIO, *Le tavole di Architettura di Jean Baptiste Louis George Seroux 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 Seroux, 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.

³⁰ H. LOYRETTE, *Seroux d'Agincourt et...*, cit., pp. 40-56.

³¹ Il viaggio alla riscoperta dei "primitivi" di Ottley e Humbert de Superville è indagato per la prima volta da G. PREVITALI, in *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. 33-51.

³² 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. 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. Una cospicua parte delle tavole dell'edizione milanese furono eseguite dall'incisore Giovanni Carattoni, come si evince dalla firma («G. Carattoni inc.»). Su Carattoni: G. LISE, *Carattoni*, ad vocem in DBI, 19, Roma 1976, pp. 664-665; S. SZYMANSKI, *G. Carattoni incisore*, Trento 1980.

³³ 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.

³⁴ 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 Seroux 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.

³⁵ 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 Seroux d'Agincourt*, in "Arte Medievale", s. II, III, 1989, p. 151, n. 5; l'elenco è aggiornato in V. ASCANI, *La protoenciclopedia dell'arte medievale di Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt*, in *Arte d'Occidente, temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, vol. 3, Roma 1999, p. 1236, n. 34. Alla segnalazione di Ascani si possono aggiungere alcuni recenti contributi: F. ACETO, *Un'opera 'ritrovata' di Pacio Bertini...*, cit.; D. MONDINI, *Le prime tappe...*, cit.; A. GUIGLIA GUIDOBALDI, *La scultura di arredo liturgico nelle chiese di Roma: il momento bizantino*, in *Ecclesiae Urbis*, Atti del Congresso internazionale di studi sulle chiese di Roma (IV-X secolo), Roma, 4-10 settembre 2000, a c. di F. Guidobaldi, A. Guiglia Giudobaldi, Città del Vaticano, 2002, pp. 1479-1524.

³⁶ Questa carenza era già stata notata da Evelina Borea, (E. BOREA, *Le stampe dai primitivi...*, cit., p. 503). Sull'importanza delle stampe di traduzione nella formazione del "conoscitore" d'arte si sofferma Luigi Lanzi nella prefazione della *Storia Pittorica*. L. LANZI, *Storia pittorica della Italia, dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano 1795-1796 (ed. cons. a cura di M. Capucci, Firenze 1968, vol. I, p. 14).

³⁷ *Storia dell'Arte*, vol. I, p. 37.

³⁸ *Ibid.*, p. 38.

³⁹ E. SPALLETTI, *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*, vol. II, *L'artista e il pubblico*, pp. 433-434

⁴⁰ Della stessa opinione è C. H. LLOYD, *Art and its Images. An Exhibition of Printed Books containing engraved illustrations after Italian Paintings*, cat. mostra Oxford 1975, Oxford 1975, p. 14.

⁴¹ E. SPALLETTI, *La documentazione figurativa...*, cit., p. 434.

⁴² D. E. PANOFKY, *Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol*, New York 1956 (ed. cons. *Il vaso di Pandora. I mutamenti di un simbolo*, Torino 1992, p. 95).

⁴³ *Ibid.*, p. 96.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁴⁵ R. ROSENBLUM, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton 1967 (ed. cons. *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Roma 1984, p. 175). Rosenblum affronta in maniera più estesa la questione del «linear abstraction style» nel fondamentale studio *The International Style of 1800. A Study in linear abstraction*, New-York-London, Garland, 1976 (Oustanding dissertations in the fine arts), in cui manca però un'analisi della situazione italiana. Anche Werner Busch in un recente contributo indica la Roma degli anni Novanta del Settecento come luogo di nascita del nuovo linguaggio a opera di artisti internazionali come Flaxman, Carstens e Canova, W. BUSCH, *Die Neudefinition der Umrißzeichnung in Rom am Ende des 18. Jahrhunderts*, in *Zeichnen in Rom 1790-1830*, Köln 2001, pp. 10-44.

⁴⁶ R. ROSENBLUM, *The International Style...*, cit., p. 54 e 62-64 (per le varie riedizioni della collezione di Hamilton).

⁴⁷ *Storia dell'Arte*, vol. VI, pp. 122-123.

⁴⁸ *Ibid.*, vol. VI, p. 123.

⁴⁹ F. HASKELL, *The Painful Birth of the Art Book* (ed. cons. *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).

⁵⁰ L. CICOGNARA, *Storia della Scultura...*, cit., vol. I, p. 24. Cit. in E. SPALLETTI, *La documentazione figurativa...*, cit., p. 437.

⁵¹ L. CICOGNARA, *Della Calcografia, ossia l'Arte di incidere. Ragionamenti di Giuseppe Longhi. Milano 1830, Stamperia Reale. Volume Primo. Epistola al chiarissimo Ab. Melchiorre Missirini*, in "Antologia", maggio 1831, n. 125, pp. 127-28. Cit. in E. SPALLETTI, *La documentazione figurativa...*, cit., p. 436.

⁵² Tale assunto si ritrova già nella lettera inviata a Horace Walpole nell'estate del 1783, *The Yale edition of Horace Walpole's...*, cit., vol. 42, p. 64, Roma, 20 luglio 1783.

⁵³ "Memorie per le Belle Arti", vol. IV, febbraio 1788, p. XXXIX.

⁵⁴ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. marc. It. X, 326 (=6668), lettera di Seroux d'Agincourt a Jacopo Morelli, Roma, 14 gennaio 1812. Non avendo ottenuto riposta, Seroux scrive una nuova lettera al Morelli il 14 agosto dello stesso anno, rinnovando il desiderio di conoscere esattamente a quali tavole l'amico si riferisse.

⁵⁵ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. marc. It. X, 326 (=6668), lettera di Seroux d'Agincourt a Jacopo Morelli, Roma, 2 settembre 1812.

⁵⁶ *Storia dell'Arte*, «Discorso preliminare», vol. I, p. 50.

⁵⁷ U. PROCACCI, *L'incendio della chiesa del Carmine del 1771*, in "Rivista d'Arte" (1932), pp. 141-232, in particolare pp. 212-224.

⁵⁸ *Storia dell'Arte*, «Prefazione», vol. I, p. 39.

⁵⁹ H. LOYRETTE, *Seroux d'Agincourt et...*, cit., p. 52.

⁶⁰ E. CALBI, *Un album di Gian Giacomo Machiavelli, disegnatore de l d'Agincourt*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 33 (1987), pp. 31-48.

⁶¹ *Ibid.* p. 43, n. 2.

⁶² *Ibid.*, p. 32.

⁶³ *Ibid.*, p. 37.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 45, n. 6.

⁶⁵ R. VIGHI, *Disegni romani di G.G. Machiavelli*, in *Album di Roma*, a c. di B. Brizzi, Roma 1980, pp. 85-118. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, 18.6.C.13, sotto il titolo di *Costumi romani*.

⁶⁶ E. CALBI, *Un album di Gian Giacomo Machiavelli...* cit.

⁶⁷ J.-B. SEROUX D'AGINCOURT, *Recueil...*, cit., p. 9.

⁶⁸ G.G. DE ROSSI, *Notizie storiche...*, cit., pp. 22-23.

⁶⁹ BAV, Vat. lat. 9842, fol. 127r.

⁷⁰ Daniela Mondini ha inoltre analizzato un libro appartenuto a Seroux *Le pitture di Bologna* del Malvasia nell'edizione del 1776, in cui lo storico dell'arte fece rilegare alcune pagine bianche per aggiungere delle annotazioni personali sui monumenti visitati e alcuni veloci schizzi D. MONDINI, *Le prime tappe...*, cit., p. 333. Il libro si trova oggi nella biblioteca del Prof. Werner Oechslin.

⁷¹ *Histoire de l'Art*, II, p. 56.

⁷² Modena, Biblioteca Estense, Ms., lettere al Tiraboschi, vol. IV, a. L. 84, lettera di Seroux d'Agincourt, Bologna, 22 febbraio 1779.

⁷³ *Storia dell'Arte*, vol. VI, p. 216 «Un abate assiso in atto di ricevere da due monaci l'omaggio di un libro, che essi gli presentano inginocchiato. Ho egualmente disegnata questa pitt.». Altri lucidi e disegni eseguiti da Seroux a Montecassino si trovano in BAV, Vat. lat. 9842, fol. 57r (preparatorio alla tavola LXVIII, n. 4, vol. VI), fol. 59r (non inciso) e fol. 60r (non inciso).

⁷⁴ BAV, Vat. lat. 13479, fol. 187

⁷⁵ I disegni acquerellati, che non sono stati sino ad oggi oggetto di uno studio globale e, non diversamente dal fondo d'Agincourt, sono stati prevalentemente utilizzati come fonte iconografica per la ricostruzione di singoli edifici o opere d'arte medievali, sono in parte riprodotti in S. WAETZOLDT, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien 1964. Il fondo grafico si trova dal 1902 nella Biblioteca Apostolica Vaticana.

⁷⁶ BAV, Vat. lat. 9849, fol. 39: «Peintures des differentes Eglises de Rome dessinés par le cardinal F. Barberini dans les livres près de la bib. Barberini.». Vedi anche foll. 53v, 67r. Il caso della scomparsa chiesa di S. Giacomo al Colosseo dimostra come i disegni barberiniani, e poi quelli di Seroux, abbiamo costituito un'importante fonte iconografica per la ricostruzione di un ciclo di affreschi scomparsi. Vedi S. ROMANO, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1291-1431)*, Roma 1992, pp. 383-386, 392-393, nn. 27-35; F. MARCELLI, *Un ciclo jacobeo «inedito» e l'icona del Santo Salvatore, nella chiesa ospitaliera di San Giacomo al Colosseo in Roma*, in «Compostella. Rivista del Centro italiano di studi compostelliani», XXII, 1 (1997), pp. 18-22; G. CAPITELLI, *L'«ignobil masso»: la perduta chiesa di San Giacomo al Colosseo e la sua decorazione pittorica attraverso la documentazione archivistica, letteraria, iconografica*, in «Roma moderna e contemporanea», VI, 1-2 (1998), pp. 57-81.

⁷⁷ I nomi dei corrispondenti sono emersi dall'attenta analisi di H. LOYRETTE, *Seroux d'Agincourt et...*, cit., p. 43, cui si rimanda. Morigia, che non è menzionato da Loyrette, è citato da Seroux in *Storia dell'Arte*, vol. II, p. 125: «Il cavalier Morigia, che insegnava l'architettura a Ravenna, e di cui per tante ragioni è da piangersi la perdita, mi fece giungere circa lo stesso tempo curiose particolarità intorno alla volta di S. Vitale ed al portico scoperto in uno scavo da lui diretto, del quale mi mandò il disegno».

⁷⁸ *Vivant Denon, Directeur des Musées sous le consulat et l'Empire. Correspondance (1802-1815)*, vol. I, p. 310, n. 794. Paris 1999. I disegni furono eseguiti da Joseph Paelink e non sono oggi conservati. La prate centrale del politico 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. Denon scrisse una lettera di ringraziamento a Gand, approfittando dell'occasione per chiedere dove fossero conservati i pannelli e chiedendoli nuovamente per il *Musée Napoleon*, *ibid.*, vol. I, pp. 324-325, n. 835.

⁷⁹ *Correspondance des Directeurs*, 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 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. Séglà 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».

⁸⁰ P. ROSENBERG, U. VAN DE SANDT, *Pierre Peyron 1744-1818*, Neully-sur-Seine 1983, pp.73-75.

⁸¹ *Ibid.*, p. 106, n. 81.

⁸² I dipinti si trovavano nel 1780 nella scuola di S. Gerolamo e sono oggi conservati alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. 1021 e 1004).

⁸³ *Histoire de l'Art*, vol. VI, tav. CLIII, nn. 13-14, *Serie cronologica degli antichi maestri della scuola Veneziana: decimoquarto a decimosesto secolo*

⁸⁴ *Storia dell'Arte*, IV, p. 464: «Il disegno di questi due quadri fa ammirare una tale correzione, una tal finezza, l'espressione è sì naturale, il sentimento della pietà renduto tanto vivamente, che io non mi ricordo di aver veduto nulla, che se ne avvicini, se pure non sono le commoventi pitture, delle quali il nostro Le Sueur ha ornato il chiostro dei Certosini in Parigi»; n. 1: «Il singnor Peyron, che ha avuta la compiacenza di disegnare queste pitture per me è rimasto colpito da questa rassomiglianza paragonadole a quella del pittore francese».

⁸⁵ *Storia dell'Arte*, VI, p. 423: «Questa pittura eseguita a fresco, vedesi vicino a Bologna, fuori della porta di S. Mammolo, al di sopra dell'antica chiesa della Madonna del Monte. Essa era inedita. Io ne debbo l'incisione al sig. Peyron, uno dei più distinti pittori della scuola francese attuale». Non è chiaro se fu lo stesso Peyron ad incidere l'affresco, come credono Rosenberg e van de Sant (P. ROSENBERG, U. VAN DE SANDT, *Pierre Peyron...*, cit., p. 106), che ipotizzano inoltre una più vasta collaborazione come incisore di Peyron all'*Histoire de l'Art*, oppure se il pittore procurò semplicemente a Seroux un'incisione già esistente che fu in seguito copiata dal Machiavelli. Purtroppo manca nel fondo vaticano il materiale preparatorio per la tavola CLIX.

⁸⁶ L'affresco fu staccato nel 1811 e trasportato in uno dei chiostri della Certosa, J. MASSA, *La Madonna della Certosa di Bologna*, in «Strenna Storica Bolognese», XX, XXIII (1970), p. 154.

⁸⁷ *Histoire de l'Art*, VI, tav. CLIX.

⁸⁸ BAV, Vat. lat. 9847, f. 61r. In un elenco dei disegni di opere veneziane compilata da Seroux si legge: «Due calchi fatti da Mr. Peyron, uno con morto con frati attorno. l'altro un frate in piedi con frati genuflessi»; «Vittore Carpaccio due disegni da Mr. Peyron, una la comunione di S. Girolamo, l'altro S. Girolamo morto nella scuola di S. Girolamo». «Tiziano disegno di una vecchia a sedere di Mr. Peyron».

⁸⁹ H. LOYRETTE *Seroux d'Agincourt et...*, cit., p. 50.

⁹⁰ Tranne alcune eccezioni, non sono più conservati i disegni a partire dalla tavola CXVII del VI volume dell'*Histoire de l'Art*.

⁹¹ *Storia dell'Arte*, VI, p. 474: «debbo il disegno di questo quadro al signor Canova, uno dei più celebri scultori del secolo, il quale riunendo alla pratica dello scalpello quella del pennello, dipinge anche qualche volta, con quel vigore, e quella verità di colorito tanto naturali presso i Veneziani suoi compatriotti. Le pitture incise sopra questa tavola erano inedite».

⁹² GRI, 860191, vol. III, fol. 3v, lettera di Seroux d'Agincourt a Dufourny, 31 maggio 1809: «Pl. CLXXII. Peinture à l'huile: M. du-Fourny aura eû la bonté, comme il me l'a marqué, de faire sur cette planche le changement convenu pour y placer le portrait de Jean de Bruges.».

⁹³ Sul viaggio a Roma: A. CANOVA, *I Quaderni di viaggio...*, cit.

⁹⁴ C.L. RAGGHIANI, *Canova e i «primitivi»*, in «Critica d'Arte», 22 (1957), pp. 42-50.

⁹⁵ *Storia dell'Arte*, IV, p. 600, n.1.

⁹⁶ C. FALCONIERI, *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, Roma 1875, pp. 22-24.

⁹⁷ Riprodotti in parte in *Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, (cat. mostra, Roma 1978, a c. di G. Piantoni De Angelis), Roma 1978, pp. 11-13, nn. 11-21.

⁹⁸ *Storia dell'Arte*, II, p. 125.

⁹⁹ *Storia dell'Arte*, II, p. 125.

¹⁰⁰ Di Delannoy si può ancora vedere a Parigi la *Galerie Vivienne*, L. MASCOLI, *Sur la route de*

Rome: l'arret à Lyon d'un pensionnaire de l'Académie de France, François-Jacques Delannoy, in *Lyon et l'Italie. Six études d'histoire de l'art*, Paris 1984, a c. di D. Ternois-M.F. Pérez-G. Chomer; *Dessins et Sciences, XVII-XVIII^e siècles*, (cat. mostra, Paris 1984), Paris 1984.

¹⁰¹ H. LOYRETTE, *Seroux d'Agincourt et...*, cit., p. 43. Allievo di Billaudel, 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. *Storia dell'Arte*, V, p. 11 «I disegni di questa tavola, (IX), come quelli delle tre seguenti, sono stati fatti con molta diligenza dal Signor Deseine, architetto francese, che la morte ha troppo presto tolto alla sua arte».

¹⁰² P. LAMERS, *Il viaggio nel Sud...*, cit., pp. 80-84

¹⁰³ *Storia dell'Arte*, vol. II, p. 248.

¹⁰⁴ Il disegno si trova in BAV, Vat. lat. 9839 (I), fol. 48r, ed è pubblicato in H. LOYRETTE, *Seroux d'Agincourt et...*, cit., p. 49, fig. 18.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 43.

¹⁰⁷ I. MIARELLI MARIANI, *Les "monuments parlants..."*, cit.

¹⁰⁸ *Charles de Wailly, Peintre-Architecte dans l'Europe des lumières*, (cat. mostra Paris 1979), Paris 1979.

¹⁰⁹ H. LOYRETTE, *Seroux d'Agincourt et...*, cit., p. 43.

¹¹⁰ *Charles-Louis Clérissieu (1721-1820) dessins du Musée de l'Ermitage à Saint-Petersburg*, (cat. mostra, Paris 1995), Paris 1995, p. 169.

¹¹¹ H. LOYRETTE, *Seroux d'Agincourt et...*, cit., p. 43.

¹¹² *Storia dell'Arte*, V, p. 21, tav. IX, «cimitero dei Saracini a Taormina: il signor Bellissard architetto francese molto istruito da cui ho ricevuto questo disegno, aveva riconosciuto il carattere saracino, o arabo di questo monumento dalla sua analogia con altri dello stesso genere, che egli aveva osservati, in Spagna, a Granata sì lungo tempo abitata dagli Arabi».

¹¹³ *Storia dell'Arte*, II, p. 125.

¹¹⁴ *Ibid.*, V, p. 58, Tav. XXIV, n. 15: «S. Michele a Pavia: i disegni della chiesa di San Michele fatti con molta cura e esattezza dal signor Paolo Mescoli abile architetto di Pavia, mi sono stati trasmessi dal signor Marchese Malaspina, distinto egualmente per il di lui gusto nelle Arti; che per la sue letterarie cognizioni».

¹¹⁵ H. LOYRETTE, *Seroux d'Agincourt et...*, cit., p. 43.

¹¹⁶ M.A. CASTAN, *Autobiographie de...*, cit., p. 200. Sul soggiorno di Pâris a Roma, P. PINON, *L'architecte P.-A. Pâris à Rome et l'administration napoléonienne (1810-1812)*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français", 1989, pp. 143-158 ; *Id.*, *Il viaggio degli architetti francesi nell'Italia del Settecento: Pierre-Adrien Pâris e gli altri*, in *Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti*, a c. di C. De Seta, Napoli 2001, p. 74-80.

¹¹⁷ Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Ms, *Lettere al Tiraboschi*, vol. IV, a, L. 84. Lettera di Seroux d'Agincourt a Girolamo Tiraboschi Roma 15 luglio 1786.

¹¹⁸ G. BRESCH-BAUTIER, *Architettura e politica: Léon Dufourny a Palermo (1789-1793)*, in L. DUFOURNY, *Diario di un giacobino...*, cit., p.3, n. 2.

¹¹⁹ L. DUFOURNY, *Diario di un giacobino...*, cit.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 82.

¹²¹ G. BRESCH-BAUTIER, *Architettura e politica...*, cit., p. 48.

¹²² *Storia dell'Arte*, vol. III, p. 155. «Quanto ai disegni del piedistallo, e dei suoi ornati, soli resti di questo gran monumento, io gli debbo al sig. Cassas artista francese, di cui son conosciuti i talenti, e che ha dimorato a Costantinopoli; egli vi ha indarno cercato, come molti altri viaggiatori, gli avanzi della colonna medesima». Il disegno è in corso di stampa in I. MIARELLI MARIANI, *Les "monuments parlants..."*, cit.

¹²³ BAV, Vat. lat. 9840, fol. 30r. inchiostro e acquerello su carta bianca, mm. 101x 234.

¹²⁴ P. LAMERS, *Il viaggio nel Sud...*, cit., p. 95, n. 337; pp. 108-110, nn. 9-16. Secondo Lamers, Cassas non intraprese il viaggio nell'Italia meridionale per conto di Saint-Non, ma l'abate gli chiese alcuni disegni da pubblicare al suo ritorno.

¹²⁵ *Les peintres du Bosphore au XVIII^e siècle*, Paris 1989, pp. 196-210.

¹²⁶ Su Cassas: H. BOUCHER, *Louis-François Cassas*, in "Gazette des Beaux-Arts", XIV (1926), pp. 27-53, 209-230; D. KECKEMET, *Louis François Cassas i niegove slike Istre i Dalmacije 1782*, in *Rad Jugoslavenske Akademije Znanosti i Umjetnosti*, 1978; *L'orientalisme dans les collections des Musées de Tours* (cat. mostra Tours 1980), Tours 1980; A. GILET, *L.-F. Cassas und der Orient*, in *Europa und der Orient 800-1900*, (cat. mostra Berlino 1989), Berlin 1989; *Les peintres du Bosphore...*, cit., pp. 196-210; A. GILET, *Le Voyage Pittoresque de la Syrie, de la Phénicie, de la Palestine et de la Basse Egypte de L.-F. Cassas (dessinateur)*; in *L'Altérité dans les récits de voyage au Proche-Orient*, Geneva 1991, pp. 211-221; *Louis-François Cassas 1756-1827, Im Banne der Sphinx. Ein französischer Zeichner reist nach Italien und in den Orient* (cat. mostra Colonia-Tours 1994-1995, a c. di A. Gilet-U. Westfeling,) Mainz am Rhein 1994; *L'expédition d'Égypte, une entreprise des Lumières 1798-1801*, Atti del colloquio internazionale di Parigi del 1998, a c. di P. Bret, Paris 2000, pp. 162-164; 173-175.

¹²⁷ *Histoire de l'Art*, vol. III, p. 56, pl. LIII, n. 1.

¹²⁸ GRI, 860191, vol. III, lettera di Seroux d'Agincourt a Domicille e Dufourny, Roma, 31 maggio 1809: «Pl. LXIII. Baptistères. M. Du Fourny verra ce qu'il voudra ajouter ou retrancher relativement à la note sur Spalato, c'est à dire s'il veut y être désigné ou non, car c'est lui et M. Casas que j'ai en vue en disant des Artistes Français Voyageurs».

¹²⁹ *Storia dell'arte*, vol. III, p. 143: «Quanto ai bassi rilievi scolpiti sulle quattro faccie del piedistallo, non sembra, che ne sia stato fin qui pubblicato nulla. Il Signor Conte di Choiseul, ambasciatore di Francia a Costantinopoli, il quale ha dimostrato con una sua bell'opera sulla Grecia, che occupandosi dei grandi interessi della politica, egli non trascurava punto quelli delle lettere e delle arti, ha graziosamente voluto inviarmene i disegni fatti con esattezza tali quali io qui gli presento», n. 1, p. 144: «Questi disegni sono stati fatti dal signor Fauvel, abile artista, residente anche presentemente a Costantinopoli in qualità di Console di Francia. Il Sig. Le Chavalier cui noi dobbiamo un viaggio in Troade, ed alcune interesanti ricerche sulle contrade omeriche, volle gentilmente invigarne l'esecuzione». H. LOYRETTE, *Seroux d'Agincourt...*, cit., p. 52. I due disegni di Fauvel si trovano in Vat. lat. 9840, fol. 24 r. (inchiostro e acquerello su carta bianca, mm. 218x280).

¹³⁰ I disegni di Fauvel sono in corso di stampa in I. MIARELLI MARIANI, *Les "monuments parlants"...*, cit.

¹³¹ *Histoire de l'Art*, vol. III, p. 159, pl. CLXVI, n. 9.

¹³² Vat. lat. 9840, fol. 57v; *Histoire de l'Art*, vol. III, p. 26, pl. XXX.

¹³³ *Histoire de l'Art*, vol. III, tav. CLVIII, n. 9: «Je dois les dessins des peintures gravées sous les N^o 7, 8, et 9, à M. Blanchard, peintre français».

¹³⁴ Vat. lat. 9848, fol. 56r.

¹³⁵ A. CIPRIANI, E. VALERIANI, *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, III, Roma 1991, pp. 129, 135.

¹³⁶ «Memorie per le Belle Arti», t. III, 1787, pp. XCVIII-XCIV.

¹³⁷ Presso la Biblioteca Estense di Modena, Autografoteca Campori, sono conservati due foglietti manoscritti del Blanchard, di cui il primo reca la data 1801 con la seguente iscrizione: «Sottoscritto ho ricevuto dal signor Pirolli incisore la somma di sei piastre. In fede questo di 28 1801». Nel secondo foglio, senza data, si legge: «Blanchard vi prega caro Pirolli di dare al cittadino dieci Piastre per mio conto che gli devo».

¹³⁸ *Allgemeines Künstler-Lexikon*, ad vocem, Leipzig 1995, vol. 11, p. 390. Un suo ritratto del barone Baffier si trova nel Musée Granet di Aix-en-Provence; un *S. Giovanni Battista* al Museo Puskin di Mosca e un ritratto di Madame Saint-Amand si trova al *Musée des Beaux-Arts* di Orleans.

¹³⁹ ASR Camerale II, Antichità e Belle Arti, busta 14, 24 dicembre 1802.

¹⁴⁰ Il nome del Dellerà come collaboratore di Seroux d'Agincourt è stato avanzato per la prima volta da Henry 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 fondo Seroux sono stati in seguito analizzati da Emilia Calbi: E. CALBI, *A proposito di alcuni disegni per la Storia dell'Arte di Seroux d'Agincourt*, in "Paragone", 431-433 (1986), pp. 121-126.

¹⁴¹ 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 2000, a c. di E. Calbi); Milano 2000, pp. 106-107.

¹⁴² F. BUONINCONTI, *Giovan Battista Dellerà: un artista lombardo nella Roma neoclassica*, in *Giovan Battista Dellerà (1765-1799)*..., cit., pp. 20-21.

¹⁴³ E. CALBI, *Disegnare al tratto*, in *Giovan Battista Dellerà (1765-1799)*..., cit., pp. 137-139.

¹⁴⁴ C. NENCI, *Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt*, in *Giovan Battista Dellerà (1765-1799)*..., cit., pp. 140-141, n. 86; E. CALBI, *Storie di Isacco*, in *Giovan Battista Dellerà (1765-1799)*..., cit., p. 142, n. 87, con bibl. precedente.

¹⁴⁵ G. PREVITALI, *Alle origini del primitivismo*..., cit., pp. 32-51.

¹⁴⁶ G. PREVITALI, *Humbert de Superville in Italia*, in *Mostra di disegni di D.P. Humbert de Superville* (cat. mostra a c. di A. M. Petrioli Tofani, Firenze 1964), Firenze 1964, pp. 5-15. Robert Rosenblum indicava nell'origine del viaggio la raccolta di disegni per il progetto di Ottley pubblicato solo nel 1826, (*A Series of Plates*, cit.), R. ROSENBLUM, *The International Style of 1800*, cit., pp. 186-187.

¹⁴⁷ BAV, Vat. lat. 9840, fol. 89r.

¹⁴⁸ BAV, Vat. lat. 9840, fol. 88r. Inciso in *Histoire de l'Art*, IV, pl. XLVII, n.6.

¹⁴⁹ BAV, Vat. lat. 9840, fol. 88v.

¹⁵⁰ BAV, Vat. lat. 9847, fol. 52r.

¹⁵¹ G. PREVITALI, *Alle origini del primitivismo*..., cit., p. 34.

¹⁵² J. INGAMILLS, *A Dictionary of British*..., cit., p. 728.

¹⁵³ G. DELLA VALLE, *Storia del Duomo di Orvieto*, Roma 1791, 2 voll.

¹⁵⁴ G. DELLA VALLE, *Risposta del chiarissimo padre maestro Guglielmo Della Valle min. conv. alla lettura direttagli da G.G. D.R. in queste memorie nel passato mese di giugno 1788*, in "Memorie per le Belle Arti", IV, agosto 1788, p. CLXXVII.

¹⁵⁵ G.G. DE ROSSI, *Lettera di G.G. De Rossi al reverendiss. Padre maestro Guglielmo Della Valle minore conventuale, sopra alcune particolarità della celebre chiesa di S. Maria ad Orvieto*, in "Memorie per le Belle Arti", giugno 1788, p. CXLII.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. CXLVIII: «Voi che avete la bella sorte di godere la protezione di Codesto Eminentissimo Antamori, che tante cure si prende per render più note, ed illustri le rarità dell'illustre Cattedrale, ch'egli occupa sì degnamente, voi esortatelo a far incidere coteste pitture, alle quali il tempo va ogni giorno movendo maggior guerra. Questa incisione non solo gioverebbe all'istoria delle Arti, ma apporterebbe un vero profitto ai Pittori medesimi, giacché estrema è l'intelligenza, colla quale sono disegnati gl'ignudi di Luca. Presso il dotto Cavaliere, che sopra vi citai, io ho veduti incisi alcuni contorni cavati da gruppi più belli di cotesta pittura, e vi accerto che possono servire di modello al disegno. Se una tale incisione si eseguisse, più bella ancora comparirebbe l'opera incisa di quanto lo sia colorita; giacché perderebbe quel languido, e quello stentato di esecuzione, che la rende dura, e debole nel colorito (...)».

¹⁵⁷ Evidentemente Della Valle non doveva essere rimasto particolarmente contento dei disegni del Cencioni, infatti scrive al De Rossi: «Se toccasse a me comandare farei venire due o tre eccellenti disegnatori, perché restasse nel miglior modo perpetuata una scuola di nudi perfetta, copiosa e pressoché sconosciuta ai nostri Artisti; ma è difficile in Italia (toltane Roma, Venezia e Firenze) persuadere, che non si butta il denaro in simili opere. È ben vero, che il mio signor Cardinale merita un luogo distinto fra i Mecenate dell'Arte; essendosi alle premure fattegliene dall'ornatissimo Sig. Stampa vostro compagno di viaggio, subito determinato di far disegnare dal Sig. Carlo Cencioni le cose più belle di Luca, e degli altri artefici; però questo Artefice, benché di merito, si smarrisce in un caos di tante cose interessanti, e il solo Luca basterebbe ad occupare un bravo disegnatore per un anno intero. Io non mi stanco di salire sui ponti, e vedere da me i disegni che si fanni, e spero che non ne resterete scontento»; G. DELLA VALLE, *Risposta del chiarissimo*..., cit., p. CLXXXIII. Per volere del Della Valle, al Cencioni fu affiancato Giuseppe Cades, che disegnò le statue dello Scalza e del Mochi, G. DELLA VALLE, *Storia del Duomo*..., cit., vol. II, tavv., XXIII, XXIV, XXVI, XXVII, XXVIII.

¹⁵⁸ H. LOYRETTE, *Seroux d'Agincourt et...*, cit, p. 48; BAV, Vat. lat. 9846, foll. 17v, 18v; Vat, lat. 9840, foll. 59r, 60r, 61r.

¹⁵⁹ W.Y. OTTLEY, *A Series of Plates engraved after the paintings and sculptures of the most eminent masters of the Early Florentine School, intended to illustrate the History of the Restoration of the Arts of Design in Italy*, London 1826.

¹⁶⁰ Mentre nella tav. IX della *Storia del Duomo di Orvieto* non sono comprese le due figure di angeli, l'incisione presente in *A Series of Plates* è l'esatta replica del disegno vaticano. Ottley doveva dunque possedere una copia o un lucido del disegno originale del Cencioni.

¹⁶¹ BAV, Vat. lat. 9847, fol. 78r.

¹⁶² BAV, Vat. lat. 9847, fol. 78v.

¹⁶³ BAV, Vat. lat. 9847, fol. 79r.

¹⁶⁴ BAV, Vat. lat. 9848, fol. 22r.

¹⁶⁵ BAV, Vat. lat. 9843, fol. 59r.

¹⁶⁶ BAV, Vat. lat. 9843, fol. 71v.

¹⁶⁷ *Histoire de l'Art*, vol. 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, I. MIARELLI MARIANI, *Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt e la nascita...*, cit.

¹⁶⁸ BAV, Vat. lat. 9849, fol. 33r: «Il sig. Otley Pittore Inglese a trovato delle altre pitture di Giunta in Assisi, e ne promette l'incisione».

¹⁶⁹ BAV, Vat. lat. 9843, fol. 31r. è qui riprodotto a grandezza originale il volto del Cristo crocifisso, inciso a dimensioni molto ridotte, al n. 5 della tavola CII. Ottley esegue inoltre il lucido del volto dell'angelo alla sinistra della croce, inciso al n. 6 della tavola e conservato in Vat. lat. 9843, fol. 30v.

¹⁷⁰ W.Y. OTTLEY, *A Series of Plates*, cit., tavv. II-III.

¹⁷¹ BAV, Vat. Lat. 9843, fol. 70v, *Due teste dalla chiesa superiore di Assisi*, matita su carta velina oliata, mm. 323 x 366, iscrizione «Giotto Assisi». Sul foglio appare una quadrettatura a sanguigna. I volti disegnati dall'Ottley non compaiono nella tavola dedicata agli affreschi della basilica superiore di Assisi. Ottley dovette comunque fornire diversi calchi di teste, da cui Machiavelli ha poi tratto le teste incise ai nn. 3, 9 e 10. Seroux aveva sicuramente richiesto, oltre ad alcuni disegni d'insieme, il calco di alcuni particolari, che si scorgono nei piccoli fogli di mano del Machiavelli al di sopra e al di sotto del disegno di Ottley.

¹⁷² W.Y. OTTLEY, *A Series of Plates*..., cit, tav. XVII, «Carlo Cencione del. ab orig. 1793, Tommaso Piroli sc.».

¹⁷³ BAV, Vat. lat. 9843, fol. 37v (I), W. Y. Ottley, *Compianto sul corpo di Cristo*, dal Maestro di San Francesco, Assisi, basilica inferiore, matita su carta velina, mm. 245 x 305, iscrizione a matita, in alto a sinistra: «Greco. Assisi». Il disegno è inciso al n. 23 della tavola CV del V volume dell'*Histoire de l'Art*.

¹⁷⁴ W.Y. OTTLEY, *A Series of Plates*..., cit, tav. IV: «W.J. O. ab orig. 1793 del. et sc. London Pub. May 1st 1825 by W.Y. Ottley; Greek artist, the master of Cimabue». Il disegno su velina presente nel fondo Vaticano è dunque un lucido eseguito dal disegno preparatorio definitivo di Ottley.

¹⁷⁵ BAV, Vat. lat. 9849, fol. 19v.

¹⁷⁶ W.Y. OTTLEY, *A Series of Plates*..., cit., tav. XXXIII. Per l'analisi dell'incisione disegnata da Humbert de Superville, R. ROSENBLUM, *The International Style*, cit., pp. 186-187.

¹⁷⁷ H. LOYRETTE, *Seroux d'Agincourt et...*, cit., p. 48, n. 98. I disegni dei particolari della fontana si trovano in BAV, Vat. lat. 9846, foll. 7r, 17r, 18r.

¹⁷⁸ Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 1292.

¹⁷⁹ D.P.G. HUMBERT DE SUPERVILLE, *Essai sur les signes inconditionnelles dans l'art*, Leiden 1827, n. 107, ripubblicato in *Miscellanea Humbert de Superville*, a c. di J. BOLTEN, Leiden 1997, p. 93.

¹⁸⁰ A. PERISSA TORRINI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni di Humbert de Superville*, Milano 1991.

¹⁸¹ 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*..., cit., p. 14.

- ¹⁸² *Ibid.* p. 15.
- ¹⁸³ A. OTTANI CAVINA, *I paesaggi della ragione*, Torino 1994, p. 79. I disegni si conservano a Leiden, Prentenkabinet, Rijksuniversiteit, PK 1343.
- ¹⁸⁴ In mancanza di dati oggettivi, il viaggio a Subiaco è stato fatto risalire al 1793, dopo la sosta a Perugia, A. PERISSA TORRINI, *Le Gallerie dell'Accademia di Venezia...*, cit., p. 36. Anna Ottani Cavina posticipa invece la data del viaggio al 1798-99, A. OTTANI CAVINA, *I paesaggi della ragione...*, cit., p. 83, n. 39.
- ¹⁸⁵ J.T. BODEL NIJENHUIS, *Levensberig*, in *Hendelingen der jaarlijksche algemeene vergadering der Maatschappij van nederlandse Letterkunde te Leiden*, 21 juni, Leiden 1849, pp. 129-144 (ed. cons. *Note on the Biography of David Pierre (Giotto) Humbert de Superville*, in *Miscellanea Humbert de Superville*, cit., p. 3).
- ¹⁸⁶ H. LOYRETTE, *Seroux d'Agincourt...*, cit., p. 48; K. WINKEL, *A Supplement to the Biography...*, cit., p. 20. Secondo Karin Winkel, Humbert de Superville era mosso da un personale interesse verso l'arte dei "primitivi" italiani e la presenza di alcuni suoi disegni nel fondo vaticano non deve essere considerata una prova della committenza del viaggio da parte di Seroux.
- ¹⁸⁷ Una lettera di Piroli a de Superville del 23 aprile 1803 è conservata a Leiden, Prentenkabinet, Rijksuniversiteit, MS-20-7.
- ¹⁸⁸ Sul rapporto tra Humbert de Superville e Lestevenon, K. WINKEL, *A Supplement to the Biography...*, cit., pp. 13.14.
- ¹⁸⁹ G. PREVITALI, *Humbert de Superville in Italia*, cit., p. 15.
- ¹⁹⁰ K. WINKEL, *A Supplement to the Biography...*, cit., p. 24.
- ¹⁹¹ 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 de Superville*, cit., pp. 127-250.
- ¹⁹² BAV, Vat. lat. 9840, inchiostro su carta bianca, mm. 304 x 190. Il disegno è in corso di pubblicazione in I. MIARELLI MARIANI, *Les "monuments parlants"...*, cit.
- ¹⁹³ BAV, Vat. lat. 9846, fol. 18r. Nel foglio sono incollati tre disegni, tra cui uno desunto dalla *Crocifissione* del terzo pilastro della facciata del Duomo di Orvieto.
- ¹⁹⁴ A. PERISSA TORRINI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia...*, cit., p. 45 ss. Sulla partecipazione di Superville come disegnatore per il d'Agincourt a Firenze, I. MIARELLI MARIANI, *Les "monuments parlants"...*, cit.
- ¹⁹⁵ *Histoire de l'Art*, «Préface», vol. I, pp. 36-37.
- ¹⁹⁶ Si tratta forse di un parente dell'incisore napoletano Ferdinando Mori, anch'egli ricordato come allievo del Piranesi e noto soprattutto per la raccolta di incisioni tratte dalle opere di Thorwaldsen *Le statue e li bassirilievi inventati e scolpiti in marmo dal cavaliere Alberto Thorwaldsen scultore danese, incisi e pubblicati da Ferdinando Mori*, Roma 1811; THIEME-BECKER, XXV, p. 151. È inoltre noto un Vincenzo Mori in contatto con Francesco Piranesi, F. PIRANESI, *Lettera di Francesco Piranesi al Signor Generale D. Giovanni Acton*, [s.l.] 1794 (ed. cons. a cura di R. Caira Lumetti, Palermo 1991).
- ¹⁹⁷ THIEME-BECKER, XXVII, p. 422.
- ¹⁹⁸ D. PRONTI, *Nuova raccolta di 100 vedutine antiche della città di Roma e sue vicinanze, incise a bulino da Domenico Pronti*. Roma, presso il sud.o incisore 1795, 170 tavole.
- ¹⁹⁹ D. PRONTI, *Nuova raccolta delle vedutine moderne della città di Roma incise a bulino da Domenico Pronti*, vol. II, Roma 1795, presso il sud.o incisore.
- ²⁰⁰ G. DELLA VALLE, *Storia del Duomo...*, cit., vol. II, tavv. I, III, V. La tavola III è datata 1790, la V 1791.
- ²⁰¹ *Ibid.*, tavv. XXI-XXII.
- ²⁰² *Histoire de l'Art*, I, «Préface», p. ij.
- ²⁰³ T. PIROLI, *Le Antichità di Ercolano*, Roma, nella stamperia di Tommaso Piroli, 1789-1794, 6 voll.
- ²⁰⁴ F. SPESSO, *Tommaso Piroli, incisore romano (1750-1824): proposte per un catalogo*, in "Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari", IX (1995), pp. 79-94.

- ²⁰⁵ A. CIPRIANI, E. VALERIANI, *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di S. Luca*, III, *Concorsi e Accademie del secolo XIX*, Roma 1991, p. 49.
- ²⁰⁶ L. CARDINALI, *Necrologia di Tommaso Piroli romano intagliatore in rame scritta da Luigi Cardinali*, Roma 1824.
- ²⁰⁷ E. BOREA, *Le stampe dai primitivi...*, cit., p. 53. Alcune incisioni del Piroli da Masaccio sono rilegate nell'esemplare di *The Life of Masaccio* di Thomas Patch conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze.
- ²⁰⁸ Roma, Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Storia dell'Arte e Archeologia (BIASA), Ms. Lanciani 103. Una schedatura delle stampe in: M. P. MUZZIOLI-P. PELLEGRINO, *Schede dei manoscritti Lanciani*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", s. III, XVII (1994), pp. 225-312.
- ²⁰⁹ Uno di questi album fu donato anche al De Rossi, G.G. DE ROSSI, *Notizie storiche...*, cit., pp. 56-57: «prima di spedire a Parigi le sue tavole egli ne avea fatte imprimere due copie, e serbavale con molta cura, avendo ai Volumi di esse aggiunto in ciascuna copia un Indice ragionato per la Scultura ed uno per la Pittura. Di queste due copie destinò di privarsi prima dell'ultima sua ora, e ne mandò in dono una al cavalier Boni, ed una a me».
- ²¹⁰ *Histoire de l'art*, IV, tav. III; BIASA, Ms. Lanciani 103, fol. 7.
- ²¹¹ *Histoire de l'Art*, IV, tav. XVII; BIASA, Ms. Lanciani 103, fol. 11.
- ²¹² *Histoire de l'Art*, V, tavv. XCIV-XCV.
- ²¹³ *Histoire de l'Art*, IV, tavv. XXXV-XXXVI; BIASA, Ms. Lanciani 103, foll. 25-26.
- ²¹⁴ *Histoire de l'Art*, IV, tav. XXXVII; BIASA, Ms. Lanciani 103, fol. 29.
- ²¹⁵ *Histoire de l'Art*, IV, tav. XLVII; BIASA, Ms. Lanciani 103, fol. 34.
- ²¹⁶ *Histoire de l'Art*, IV, tav. LXII; BIASA, Ms. Lanciani 103, fol. 39.
- ²¹⁷ *Histoire de l'Art*, IV, tav. IV; BIASA, Ms. Lanciani 103, fol. 55.
- ²¹⁸ *Histoire de l'Art*, V, tav. XV; BIASA, Ms. Lanciani 103, fol. 92.
- ²¹⁹ *Histoire de l'Art*, VI, tav. CXXIX; BIASA, Ms. Lanciani 103, fol. 142.
- ²²⁰ *Histoire de l'Art*, VI, tav. CXC VII.
- ²²¹ *Histoire de l'Art*, V, tav. LXXVI; BIASA, Ms. Lanciani 103, fol. 126.
- ²²² *Histoire de l'Art*, VI, tav. CXLVIII; BIASA, Ms. Lanciani 103, foll. 150-152.
- ²²³ *Histoire de l'Art*, V, tavv. CLI-CLIV; BIASA, Ms. Lanciani 103, foll. 153-156.
- ²²⁴ *Histoire de l'Art*, VI, tavv. CLXXXVII-CXC; BIASA, Ms. Lanciani 103, foll. 164-167.
- ²²⁵ *Histoire de l'Art*, VI, tav. CXCIX; BIASA, Ms. Lanciani 103, fol. 175.
- ²²⁶ Sulle incisioni di Piroli da Flaxman, *Flaxman e Dante*, (cat. mostra Milano 1986-1987, a c. di C. Gizzi), Milano 1986. I disegni di Flaxman per la *Commedia* sono stati recentemente studiati e integralmente pubblicati da F. SALVADORI, a c. di, *Dante. La Divina Commedia illustrata da Flaxman*, Milano 2004.
- ²²⁷ W. Y. OTTLEY, *Twelve stories of the life of Christ engraved by Thomas Piroli from the designs of William Young Otley*, Rome 1796; *Twelve stories of the old Testament engraved by Thomas Piroli from the designs of William Young Otley*, Rome 1797.
- ²²⁸ L. CARDINALI, *Necrologia di Tommaso Piroli...*, cit., p. VII.
- ²²⁹ *Ibid.*, p. VII.

VI. LA PUBBLICAZIONE DELL'*HISTOIRE DE L'ART*

Nel 1805, dopo infiniti rimandi, ripensamenti e continui approfondimenti, gli ormai noti rami dell'*Histoire de l'Art* presero finalmente la via di Parigi. Di un loro primo invio nella capitale francese si ha già notizia nel 1783, in una lettera inviata da Seroux d'Agincourt a d'Angiviller in cui egli chiedeva al *surintendant des batimens* di poter utilizzare la sua posta privata per inviare le casse a Versailles.¹ Se queste raggiunsero effettivamente il suolo francese, furono prontamente rispedite al mittente allo scoppio della rivoluzione,² evento traumatico per le rendite di Seroux, che non gli impedì comunque di perseguire con tenacia il suo progetto.

Ricordato spessissimo negli anni ottanta del XVIII secolo nei documenti dell'Accademia di Francia come sorta di supervisore all'educazione artistica dei giovani *pensionnaires*, nel decennio successivo il suo nome ricompare nei documenti ufficiali solo nella già citata lista degli artisti francesi residenti in Italia compilata nel 1795 dall'agente diplomatico e futuro ministro plenipotenziario François Cacault: «Il est toujours à Rome, réduit à très peu de bien, abandonné et négligé, s'occupant toujours de so éternel ouvrage».³

“Abandonné et négligé”, dunque, Seroux praticava in quegli anni «soltanto quegli sventurati emigrati che teneano in Roma un asilo assai incerto».⁴

Eppure, più o meno nello stesso periodo in cui Cacault redigeva la sua lista, egli promosse la più famosa campagna disegnativa per le sue tavole, affidata a Ottley, Piroli e Humbert de Superville.

Privato dei suoi averi in patria⁵ e costretto a vendere la sua collezione di disegni, egli continuò a mantenere rapporti costanti e cordiali con i militari e diplomatici francesi residenti a Roma e gli fu consegnato uno speciale salva-condotto per poter continuare a Roma il suo lavoro, ormai da tempo atteso dalla comunità internazionale.

L'inventario dei suoi beni redatto all'indomani della sua morte registra impietosamente il suo rovescio di fortuna. Accanto a biancheria, vestiti e mobili un tempo raffinati, ma descritti invariabilmente come logori e rattoppati, appaiono pochi oggetti di valore, come alcuni “vasi etruschi” lasciati all'amico Pâris o un pianoforte lasciato ad una certa Signora Millinger.⁶ Il suo capitale ammontava inoltre a soli 2000 scudi romani.

Nel 1805 la sua modesta condizione aveva suscitato la compassione di una dama francese in viaggio in Italia che, credendo di fare un'opera di bene, si era rivolta direttamente a Napoleone. L'episodio offese e mortificò l'anziano studioso, come si legge in una lettera di spiegazioni che egli chiese di inviare immedia-

tamente in Francia ad Artaud de Montor, all'epoca segretario di legazione:

«M. Seroux n'est pas dans l'indigence: il a deux mille deux cents livres de rente et avec cette modique somme il trouve encore moyen de faire du bien. Il a passé vingt cinq années à Rome dans la société des ambassadeurs le plus distingués et toujours a refusé leurs bienfaits.

Il a une jolie maison, deux vieux domestiques bien payés, un jardin rempli de fleurs et d'arbustes rares, une collection de lampes antiques d'un grand prix, des monuments du bas empire en très grand nombre, et il a composé cet ouvrage que l'Europe littéraire attend depuis dix ans. Cet ouvrage vaut plus de cent cinquante mille. Ensuite un de ses frères général de division à l'isle de France, un de ses parents général d'artillerie ne le laisseront manquer de rien.

Le Prince Poniatowsky son plus intime ami, Prince que joue d'une fortune immense n'a pu jamais lui faire accepter un présent (...). Monsieur d'Agincourt, dans cet état d'indipendance, aime tendrement sa patrie, est pénétré d'admiration pour les grandes actions de sa Majesté, mais son hommage est pur et disinteressé».⁷

Ma per portare a conclusione la sua amata *Histoire de l'Art*, l'opera in cui aveva investito tutti i suoi averi, Seroux dev'essere stato costretto ad accettare, sia pure segretamente e malgrado Artaud lo neghi ufficialmente, l'aiuto finanziario di Poniatowsky. Amico intimo dello storico dell'arte, che aveva conosciuto nel 1774 durante il suo viaggio giovanile alla corte di Luigi XV,⁸ il principe polacco è ricordato dal De Rossi come il suo maggior confidente degli ultimi anni.⁹ Il suo contributo alle spese per l'*Histoire de l'Art* è ricordato in una lettera inviata a Sebastiano Ciampi nel 1836 da Pietro Paolo Approsi, segretario personale di Seroux e, alla sua morte, di Poniatowsky: «Non posso dispensarmi di rammentare un fatto comprovante l'amore del Principe Stanislao per le Arti del disegno, e che molti di presente ignorano. Egli è il generoso incoraggiamento che diè al Cavaliere Seroux d'Agincourt rispettabile autore dell'opera intitolata "Histoire de l'Art (...)", opera voluminosa, corredata di 325 rami rappresentanti opere di Architettura, Scultura, Pittura, Incisioni in legno e in metallo ecc. eseguiti nell'accennato periodo. L'autore privato ad un tratto, per le conseguenze della Rivoluzione Francese nel 1789, delle vendite di considerabili capitali collocati nella Banca di Francia, e mancatigli in tal guisa i mezzi di proseguire l'Opera giunta appena alla metà, si sarebbe trovato costretto d'interrompere la continuazione, e lasciarla imperfetta, se spontaneo, propizio Mecenate non fosse giunto il Principe Stanislao suo intimo amico, in di lui soccorso, per cui si poté condurre a fine quest'Opera classica nel suo genere, e di cui parecchie sono le imitazioni in differenti parti d'Europa, specialmente in Germania».¹⁰

È difficile dubitare del contenuto della lettera, in quanto l'Approsi era forse colui che, dopo il suo autore, conosceva più da vicino le tormentate vicende dell'*Histoire de l'Art*.

Come ha ben evidenziato Eduard Pommier, l'opinione pubblica francese aveva, durante gli anni novanta del XVIII secolo, collegato l'assenza dello storico dell'arte al bilancio critico dello stato dei monumenti francesi dopo l'iconoclastia

rivoluzionaria. La "questione Seroux d'Agincourt" fu sollevata da un anonimo corrispondente di Aix sulle pagine del "Magasin Encyclopedique" –forse l'amico Fauris de Saint-Vincent?-, che deplorava la condizione di "emigrato" dello storico dell'arte, costretto ad interrompere un'opera che sarebbe stata di grande utilità per la conoscenza dell'arte nazionale del Medioevo.¹¹ Sullo stesso numero del giornale appare una nota dei redattori che diffondono la notizia della presentazione al *comité de législation* di una petizione firmata da vari artisti per «demander que le citoyen d'Azincourt soit rayé de la liste des émigrés (...) Au reste, si cette pétition avait été plus connue, nous ne doutons point que tous les artistes, les amateurs et les gens de lettres ne se fussent empressés de la signer».¹² Nei colti circoli intellettuali francesi interessati alla conoscenza e salvaguardia del patrimonio artistico medievale nazionale, si era diffusa la convinzione che Seroux d'Agincourt potesse essere l'unica persona in grado restituire alla Francia la conoscenza dell'arte dei suoi "secoli oscuri".¹³ Due anni più tardi l'argomento fu ripreso da Pommereul sul quotidiano parigino "La clef du cabinet des souverains". Pommereul, che aveva a lungo soggiornato in Italia e aveva avuto modo di conoscere personalmente Seroux d'Agincourt, propose di favorire il suo rimpatrio «parmi les monuments des arts qui, de Rome, vont venir embellir et enrichir la France»:

«La révolution l'a privé des moyens de continuer un grand et utile ouvrage, déjà très avancé, l'*Histoire de l'architecture du moyen âge*. Il avait visité, dessiné, et fait graver les plus estimables ouvrages de ce genre, et conserva le fil qui lie l'architecture moderne à celle des Romains et des Grecs. Ces monuments vont bientôt disparaître du sol de la France. L'ouvrage de Dagincourt en conserverait du moins l'image et le souvenir. Qui ne désirerait pas que ce fil ne soit pas rompu dans ses mains, et que cet honnête français fût invité à rapporter à sa patrie le fruit précieux de tant d'années de recherches et de travaux?»¹⁴

Pommereul, pur essendo a conoscenza dei sentimenti antirivoluzionari dello storico dell'arte, menziona l'amicizia di Seroux con Turgot e il suo innalzamento, nel Pantheon di Roma, del primo monumento al "pittore nazionale" Nicolas Poussin, per far leva sul sentimento patriottico dei suoi lettori. Ma la testimonianza più significativa della "questione Seroux d'Agincourt" appare l'anno seguente. Il testo dell'articolo apparso su "le clef du cabinet des souverains" viene ripreso con più forza e in un contesto ben più significativo dal punto di vista storico-artistico. Pommereul lo inserisce infatti in una nota della sua famosa traduzione dell'*Arte di vedere nelle Belle Arti* di Francesco Milizia, apparsa a Parigi nel 1798.¹⁵ La nota, che riguarda la produzione architettonica medievale, termina con un deciso appello rivolto direttamente a Napoleone a favore del rimpatrio di Seroux d'Agincourt:

«Qui pourrait ne pas désirer que cet honnête français fût invité à rapporter à sa patrie le fruit précieux de tant d'années de recherches et de travaux, et assuré que le gouvernement lui fournira les moyens d'achever et de publier son intéressant ouvrage?

Un homme peut seul, dans la république, rendre ce service aux arts et à son pays. Il

n'est point besoin de le nommer ni de le désigner; il est digne, à-la-fois, et capable de sentir que les hommes tels que Dagincourt, sont une propriété de la France, qu'elle reprend où elle la trouve, et à laquelle elle ne peut ni ne doit renoncer. Je desire pour les arts et pour mon pays, que cette note tombe sous les yeux de celui auquel je crois qu'elle ne saurait manquer d'inspirer le desir de faire une bonne action». ¹⁶

Seroux non fece più ritorno in Francia, ma il particolare interessamento che le autorità francesi avevano dimostrato durante l'*Ancien regime* per il suo lavoro si rinnovò con il mutato governo. Ne sono testimonianza anche alcuni documenti ufficiali conservati presso gli archivi diplomatici del Ministère de Affaires Étrangères a Parigi in cui, nel dossier riguardante Roma, sono sovente ricordati sia lo storico dell'arte che la sua opera.

Portato dunque a termine il lavoro, nel marzo 1805 i preziosi rami, raccolti in tre casse, furono condotti in Francia dall'architetto *ex-pensionnaire* Louis-Ambroise Dubut, noto per il suo progetto della "Biblioteca imperiale" da costruirsi a Roma in forma di "Tempio della Pudicizia" e, più tardi, direttore dei lavori della colonia militare di Novgorod e membro dell'Accademia Imperiale di San Pietroburgo. ¹⁷ Le casse furono precedute da un'attenta lettera di Artaud de Montor a Borghi, "Chargé du Portefeuille des relations extérieures", in cui si raccomandava l'estrema cura e attenzione nel loro viaggio. «Le gouvernement français protege particulièrement M. D'Agincourt», aggiunge Artaud. ¹⁸ Qualche giorno più tardi, quest'ultimo scrisse a Tayllerand, all'epoca ministro degli esteri, per rinnovare le raccomandazioni: «Cette lettre vous apprendra qu'en fin nous avons obtenu de M. D'Agincourt qu'il se decidat à envoyer en France les planches de son célèbre ouvrage (...). Toute l'Europe litteraire demande l'ouvrage de M. D'Agincourt. Nous pouvons esperer qu'il sera publique avant un an et il ait doux pour nous de penser qui sera imprimé à Paris par nos meilleurs typhographes. M. D'Agincourt ne retournera jamais en France, Il ne peut supporter ni la voiture, ni le mer. Il finira ses jours à Rome. Il etait l'ami intime de Monsieur le cardinal de Bernis et de M. le Chevalier Azara. Cest dira assez combien M. D'Agincourt merite de considération et d'estime». ¹⁹

I rami giunsero dunque a Parigi nella primavera del 1805 ma, malgrado le intercessioni presso Tayllerand, le ricerche per un adeguato editore si protrassero fino al maggio 1809, anno in cui l'anziano storico dell'arte inviò in Francia il manoscritto definitivo dell'opera. ²⁰

Egli aveva scelto come curatori editoriali dei suoi volumi il suo antico collaboratore Léon Dufourny, membro dell'Institut de France, e il meno noto Pierre-François Domicille. ²¹ Quest'ultimo, intimo amico di Seroux del periodo francese, è ricordato e ringraziato nelle pagine dell'*Histoire de l'Art* tra gli "uomini di lettere" che avevano particolarmente aiutato le sue ricerche. ²² La sua attiva partecipazione all'edizione dell'opera è ampiamente testimoniata dal carteggio con Seroux, ma il suo nome non appare tra i curatori dell'*Histoire de l'Art* nell'edizione integrale a stampa del 1823.

Dufourny, dopo il suo rientro in patria, era divenuto una delle personalità di

maggior rilievo nel campo della cultura. Fratello minore di Louis-Pierre Dufourny de Villiers, uno dei fondatori del Club dei Cordiglieri, Léon era divenuto amministratore del *Musée Central*, carica che ricoprì dal gennaio 1797 all'ottobre 1800. Si era inoltre distinto per la missione nell'Indre-et-Loire, condotta con Ennio Quirino Visconti, per prelevare le opere d'arte conservate a Tours e nel Castello Richelieu, ²³ tra cui i raffinati dipinti allegorici di Mantegna, Perugino e Lorenzo Costa per lo Studiolo di Isabella d'Este, tutt'ora conservati al Louvre. In seguito al successo della spedizione, Dufourny fu scelto da Chaptal, con grande invidia di Wicar, ²⁴ come "commissaire du gouvernement pour la récupération et la conservation des objets d'art en Italie", carica che ricoprì dal maggio 1801 e il gennaio 1803. In questa veste, egli condusse una delicata missione diplomatica tra Napoli e Roma. Qui, nella chiesa di S. Luigi dei Francesi, che all'epoca era stata adibita a magazzino di opere d'arte, erano conservati i dipinti confiscati dall'esercito francese a Napoli nel 1796-1797, insieme ad altre opere provenienti da collezioni romane. Mutata rapidamente la situazione politica, i napoletani si erano nuovamente impadroniti, nel 1799, delle opere lasciate dai francesi nella chiesa, comprese quelle non provenienti dalla città partenopea. Nel 1801, in seguito al trattato di pace firmato da Napoleone con il re delle Due Sicilie, i dipinti furono nuovamente reclamati in Francia, e spettarono a Dufourny le trattative con il governo napoletano per la "restituzione" dei dipinti. Tornato a Parigi nel 1803, egli vide però sfumare la sospirata nomina a direttore generale del *Musée Central*, conferita al più brillante Dominique-Vivant Denon, e dovette accontentarsi della carica di "conservatore dei dipinti", ruolo a cui non sembra aver mai dedicato particolari attenzioni. Alla fine dell'anno, succedette a Julien-David Leroy come professore di teoria dell'arte all'*Ecole d'Architecture*, dove ottenne la carica di "conservateur de la collection d'architecture". ²⁵ È a lui che si deve la progettazione, con l'apporto di Louis François Cassas, anch'egli antico collaboratore di Seroux e collezionista di plastici architettonici, del primo museo d'architettura in Francia. Durante il suo primo viaggio in Italia, Dufourny aveva infatti raccolto una vasta collezione di frammenti di ornamenti architettonici antichi e di calchi, oltre ad una ricca biblioteca, che fu in parte spedita in patria durante il secondo viaggio italiano. ²⁶ In questa occasione, Dufourny si dedicò anche alla formazione di una collezione di dipinti. Egli è infatti ricordato da Previtali tra i primi collezionisti francesi di "primitivi", ²⁷ e questo in base alla presenza nella sua raccolta privata, come si legge nel catalogo di vendita compilato da Delaroche nel 1819, di una *Madonna in trono* attribuita a Cimabue, «tableau, dont le fond est doré, offre un article de toute rareté en peinture; il est très difficile d'en rencontrer dans le commerce des arts», ²⁸ e due dipinti su tavola attribuiti a Giotto. ²⁹

L'apertura di Dufourny verso la pittura medievale, secondo una tendenza che diverrà ufficiale a Parigi qualche anno più tardi e che culminerà nella famosa mostra della "pittura primitiva" del 1814, è dimostrata anche da alcuni documenti riguardanti la sua missione a Napoli. Qui, in cambio delle opere confiscate nel 1796-97, ma non più disponibili all'epoca del suo viaggio, egli scelse per il *Musée Central* un dipinto oggi attribuito alla scuola del Botticelli, ma all'epoca ritenuto un originale di Cimabue. ³⁰ Nel rapporto inviato a Parigi Dufourny asserì

di aver scelto tale opera poiché «ci mancavano». ³¹ Egli acquistò inoltre a Napoli sei nuovi dipinti, di cui ben cinque di «pittori greci», per poter «formare», insieme al Cimabue, «una storia cronologica della pittura moderna». ³²

Si tratta di un «trittico bizantino» inviato a Digione ma oggi non più rintracciabile, una piccola tavola su fondo oro raffigurante «il santuario di S. Spiridone, IX secolo», oggi a Cahors, una *Madonna col Bambino* «di stile greco» oggi al Museo di Digione, *Gesù Cristo e i 12 Apostoli* di scuola napoletana dell'inizio del XIV secolo, oggi a Nîmes, ³³ e una tavola con *S. Giorgio e il Drago*, non rintracciata.

Dufourny, «che in tempo della sua lunga dimora in Italia, aveva mantenuto col d'Agincourt una non interrotta relazione di lavori, di indagini, di cure e di amicizia», come ricorda Gigault de la Salle nella sua *Notice*, era uno dei pochi in grado di apprezzare, sia pure per motivi puramente storici, la produzione pittorica «greca». Anche Seroux possedeva una piccola tavola raffigurante proprio il «santuario di S. Spiridone», di cui Dufourny deve essersi certamente rammentato nei suoi acquisti napoletani. Egli si dimostra dunque aggiornato rispetto ai suoi compatrioti. Artaud de Montor formerà infatti la sua collezione di icone e «primitivi» solo qualche anno più tardi, e Denon deciderà addirittura di escludere la produzione «greca» dalla mostra del 1814.

Ma per la sua collezione privata, Dufourny prediligeva un altro periodo della produzione pittorica. Durante il viaggio italiano, memore del metodo appreso dal suo più anziano compatriota, egli svolse delle capillari ricerche per stabilire la provenienza dei dipinti un tempo conservati nella chiesa di S. Luigi dei Francesi, ed ebbe modo di visitare collezioni private, antiquari e mercanti d'arte ³⁴ e di acquistare una grande quantità di dipinti, in parte descritti nel già citato catalogo di vendita. ³⁵ Oltre alle opere che spedì in Francia da Napoli, ³⁶ da alcune licenze di esportazione da lui richieste a Roma nel 1802, si evince che egli aveva ottenuto il permesso di recare con sé a Parigi ben centosessanta dipinti, tra cui due tele di scuola di Paolo Veronese, un Tenier, un Polidoro da Caravaggio e altri dipinti «parte in tavola, e parte in tela, rappresentanti paesi, e santi». ³⁷

La sua nutrita collezione di dipinti comprendeva soprattutto opere del XVII secolo, tra cui alcune opere attribuite ad Albani, Annibale Carracci, Ribera, ³⁸ Le Sueur e Poussin. Di quest'ultimo possedeva, oltre a numerose copie, i due ovali giovanili un tempo nella collezione Dal Pozzo ed eseguiti insieme a Daniel Seghers intorno al 1626 ³⁹ e, probabilmente, la *Ninfa a cavallo di un caprone* oggi al museo Hermitage di S. Pietroburgo. ⁴⁰

Uomo coltissimo, e dai molteplici interessi, Dufourny fu ritenuto da Seroux la persona più adatta ad occuparsi della cosa che più gli stava a cuore: la redazione e correzione della sua *Histoire de l'Art*, con risultati non sempre soddisfacenti per l'autore.

Giunto dunque a Parigi l'intero manoscritto, nel 1809 si concluse anche la ricerca dell'editore con l'accordo stipulato con Treuttel e Würtz. Seroux aveva ormai ottant'anni e dai pochi accenni alla sua vita privata contenuti nel carteggio con Domicille e Dufourny, appare malato, quasi del tutto privo della vista e colpito nei suoi affetti più profondi. Scrive nel febbraio 1811 a Dufourny, a proposito

di uno dei tanti cambiamenti del testo non sempre graditi: «Je dirai de même pour cette planche, tout ce que vous avez fait dans la table, me paraît pour le mieux; c'est une bonne raison pour moi de m'y rendre plutôt que de faire sur les erreurs de Copiste, ou de Citations, des recherches aux quelles mes yeux, et l'état présent de mon Dessinateur Machiavelli ne suffiraient pas». ⁴¹

Gian Giacomo Machiavelli era infatti gravemente malato dal febbraio del 1810, e non più in grado di compiere i pazienti lavori di modifica e aggiustamento delle tavole che lo avevano impegnato per ben trent'anni. Alla sua morte, nel febbraio del 1811, il suo prezioso lavoro fu ultimato, con l'esecuzione delle scale graduate, dal giovane architetto André-Marie Chatillon, allievo di Charles Percier e *pensionnaire* all'Académie de France dal 1810 al 1813, ⁴² segnalato a Seroux da Dufourny. ⁴³

Ma sebbene Seroux non fosse più in grado di seguire come un tempo le fasi della sua opera, le lettere inviate a Parigi, mostrano una mente straordinariamente attenta e recettiva, costantemente dedita a rivedere ogni minimo particolare dell'edizione.

Nel dicembre del 1809 Domicille inviò a tal proposito una nota a Dufourny:

«J'ai l'honneur de vous remettre copie d'une lettre commune à vous et à moi, en date du 18 9bre que M. D'Ag. t m' à adressé avec une petite note de changement à faire, et trois tables alphabetique du titre des planches, le tout que je joins ici.

Vous verrez que malgré sa presque cécité totale et son grand âge, il est jour et nuit occupé de son ouvrage; c'est une peine à chaque instant pour moi, de craindre qu'il en voie pas l'exécution, et que peut-être pour sa mort, ses héritiers n'endevoient porpriétaires, avant la sanction des arragemens qui lui tiennent si fort à coeur». ⁴⁴

Le prime parti del manoscritto dell'*Histoire de l'Art*, insieme ad una serie di appunti ed informazioni, vere e proprie «istruzioni per l'uso», giunsero dunque a Parigi nell'aprile del 1809. La cassa contenente il materiale fu fatta recapitare da Seroux a Pierre Adrian Pâris, con il compito di farla pervenire a Domicille. Una seconda cassa con le rimanenti parti del manoscritto fu invece affidata, il 16 aprile dello stesso anno, direttamente nelle mani del direttore delle Poste di Francia, per essere anch'essa recapitata a Domicille. ⁴⁵ La calligrafia del manoscritto, nonché delle varie lettere spedite ai due curatori tra il 1809 e il 1814 e della prima catalogazione dei disegni preparatori del fondo vaticano, è da identificarsi con quella del romano Pietro Paolo Approsi, segretario personale di Seroux e suo esecutore testamentario. ⁴⁶ Ricordato con parole di affetto anche nelle ultime volontà di Seroux, l'Approsi è tra i beneficiari delle sue ormai scarse rendite: gli lasciò la sua scrivania personale e 450 scudi. ⁴⁷ Ma Seroux assicurò all'Approsi anche un impiego duraturo, lo raccomandò a Stanislao Poniatowsky, che lo prese al suo servizio sino alla fine dei suoi giorni come «bibliotecario, archivista e custode delle collezioni di stampe, medagli e pietre incise». ⁴⁸

A Parigi, il progetto di pubblicazione dell'*Histoire de l'Art* si era concretizzato con l'offerta dei noti editori parigini Jean-Georges Treuttel e Jean-Godefroy Würtz, ⁴⁹ con i quali Seroux sembra comunque avere rapporti sporadici e non

serenissimi.⁵⁰ Nel carteggio, egli accenna più volte alle incomprensioni con i due e gli stessi Domicille e Dufourny, preoccupati per le scarse attenzioni alle volontà dell'autore, ricorsero all'intermediazione di Jean-Pierre Collot.⁵¹ Tra i tanti episodi, Seroux rimase profondamente offeso dalla proposta degli editori di raccogliere personalmente a Roma le quote dei sottoscrittori dell'opera.⁵²

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.

Dal momento dell'arrivo a Parigi del manoscritto, lo scambio epistolare tra Seroux, Domicille e Dufourny divenne fittissimo. Nella prima lettera pervenuta, una delle più lunghe e particolareggiate di tutto il carteggio, l'autore presenta il materiale manoscritto, e chiede ai suoi collaboratori di rileggerlo e di correggere unicamente gli errori più evidenti, le omissioni di parole e le inesattezze ortografiche, desiderio che non sarà sempre esaudito.

Malgrado non fossero ancora state definite nei particolari le modalità di pubblicazione dell'*Histoire*, Seroux aggiunse una lunga nota di accorgimenti generali, divisi in articoli, da intraprendere da parte dei curatori. Il suo primo pensiero è per le tavole, a cui dedica lungo scritto di raccomandazioni da seguire per la pulitura e la stampa dei rami, sui quali dovevano essere incisi il numero progressivo della tavola e il numero della pagina del testo in cui appariva il suo commento. In ogni tavola, poi, ogni monumento riprodotto doveva essere numerato, così da rendere più semplice il rimando al testo esplicativo, che era stato costruito attorno alle opere scelte.⁵³

Mentre è stata mantenuta la numerazione delle tavole e dei singoli monumenti, nell'edizione a stampa è stato eliminato l'elemento che stava maggiormente a cuore a Seroux, ossia il rimando preciso al testo, che rendeva più stringente l'intrinseca connessione tra immagine e parola.

Il libro non prevedeva inoltre la presenza delle vignettes: «Je n'ai point fait de Vignettes parceque pouvant être agréables dans un ouvrage qui n'aurait consisté qu'en discours elles deviendraient inutiles, même fastidieuse dans un ouvrage dont l'objet est rempli par une infinité des planches».⁵⁴

Una sola persona era in grado, secondo Seroux, di operare queste operazioni in apparenza banali, ma di importanza fondamentale per la costruzione della sua opera:

«M. Du-Fourny sachant combien il est insupportable pour ceux qui s'occupent de la lecture et de l'Etude d'un ouvrage dont il faut suivre les parties par des renvois à des Estampes, d'y trouver des erreurs, jugera qu'il est important de confier ce qui reste à faire

sur cette partie, à un Graveur soigneuse et attentif.

Ce serait chose heureuse que M. Piroli qui parmi mes Estampes en ayant gravé une grande quantité en connait les dispositions voulut bien s'en charger, ou que du moins il consentit à veiller à l'exécution d'après un prix convenu».⁵⁵

Tommaso Piroli si trovava infatti a Parigi dal 1803, dove era stato chiamato, probabilmente dal Visconti,⁵⁶ per incidere le sculture antiche del *Musée Napoleon*, pubblicate in quattro volumi dal 1804 al 1806 nella stamperia dei fratelli Piranesi.⁵⁷ Dopo essere rientrato brevemente in patria nel 1807 per incidere i bassorilievi della collezione Albani, pubblicati con i commenti di Zoëga,⁵⁸ Piroli è di nuovo nella capitale francese nel 1808, dove rimarrà sino al 1816.⁵⁹

La lettera di istruzioni di Seroux si conclude con una raccomandazione ai curatori per la «custodia gelosa» dei rami.

A questa data dunque, era giunto a Parigi tutto il materiale per l'*Histoire de l'Art*, ma non era ancora stato definito il contratto con gli editori, compito che spettava ai due curatori in base alle indicazioni di Seroux.

Nell'agosto 1809, Domicille riporta a Dufourny le parole di una lettera ricevuta il 19 luglio da Seroux in cui egli detta la sua unica condizione:

«Son intention précise et et tant de fois répétée est qu'il ne soit donnée à l'ouvrage autre titre aucun que celui qu'il porte, ajouté aucune adresse, Epitre dedicatoire, un seul mot qui tienne critique, adulation ni allusion d'aucun genre; en un mot, aucune des especes de charlatanerie que les Editeurs ou Libraires ne mettent que trop souvent en usage, aux dépens de la pureté des intention et de l'honneur d'un auteur».⁶⁰

Il mese seguente, all'inizio del settembre del 1809, il contratto, redatto nelle sue parti principali, fu sottoposto all'attenzione di Seroux. Il compenso offerto per la vendita del manoscritto era di 60.000 franchi, di cui la metà alla consegna del materiale, cifra che Seroux destinò ai suoi due curatori.⁶¹ In una lettera scritta da Dufourny ad Artaud de Montor dopo la morte di Seroux, si apprende che questa cifra era successivamente aumentata di altri diecimila franchi, ma che l'autore non aveva tenuto niente per sé, destinando ai suoi parenti tutto il ricavato.⁶²

Una copia del contratto di vendita del manoscritto annotata da Seroux e firmata per lui da Domicille il 5 dicembre 1810,⁶³ ci informa sugli accordi stipulati: innanzi tutto la scelta del titolo, cui non doveva essere aggiunta alcuna dedica, *Histoire de l'Art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle, pour servir de suite a l'Histoire de l'Art chez les Anciens, par M. Seroux d'Agincourt*, scelta che sarà rispettata tranne l'omissione del rimando al testo winckelmaniano.

Gli editori desideravano inoltre diffondere un *Prospectus* tra i possibili sottoscrittori, che sarebbe stato scritto da Dufourny in base alle indicazioni fornite dall'autore, proposta ben accolta da Seroux, che però aggiunge: «si dans ce *Prospectus* on croit devoir parler avantageusement de l'auteur, je demande expressément que ce soit aucun de ces Eloges si souvent prodigués; il me paraît qu'il suffirait de dire que l'ouvrage est celui d'un amateur qui sensible aux beautés des

Lettres et des Arts a passé près de ceux qui les ont cultivé avec succès, depuis un demi-siècle, moitié de sa vie à Paris, et l'autre moitié à Rome où il reside encore». ⁶⁴

Ogni fascicolo, come si apprende dal *Prospectus*, sarebbe costato 30 franchi su carta ordinaria e 60 su velina e l'autore richiedeva per sé sette copie dell'opera intera e tre copie del solo testo, cui egli poteva aggiungere le prove di stampe che aveva tenuto con sé, che si impegnava però a non diffondere prima della pubblicazione.

Seroux si oppone inoltre alla divisione dell'opera in soli quattro volumi, in luogo dei sei da lui previsti. Gli editori ottennero però, anche se a malincuore, il permesso di far incidere un titolo in ogni tavola e a eliminare il rimando alle pagine del testo. ⁶⁵

Una volta definite le modalità di stampa, cominciò il lungo lavoro di revisione del testo, affidato a Domicille per qual che riguardava il "Tableau historique", mentre Dufourny si occupò delle tavole e del loro commento, suscitando a più riprese l'insoddisfazione dell'autore. L'architetto riteneva infatti piuttosto "antiquato" lo stile letterario del testo, ⁶⁶ ed era desideroso di correggerne alcune parti, in particolare le «Phrases un peu longues», le «Inversions» e l'«Italianisme». ⁶⁷ Vani furono i tentativi di Seroux di spiegare all'architetto che si trattava di meditate scelte lessicali e sintattiche, e il suo dispiacere nel vedere i cambiamenti operati sul testo è ricordato anche dal De Rossi nelle *Notizie storiche*, dove Dufourny è definito l'«ignorante correttore». ⁶⁸

Alla fine del giugno 1810 il primo fascicolo dell'*Histoire de l'Art* vide finalmente la luce. Dufourny aveva operato alcuni cambiamenti nel testo in apparenza impercettibili, che suscitarono l'immediata replica di Seroux. Nel *Discorso preliminare*, ad esempio, nella frase «les productions des arts filles du Dessin», Dufourny aveva sostituito il termine *filles* con il maschile *fil*, secondo l'uso della lingua francese. La sostituzione fu duramente criticata da Seroux:

«Je ne sais pour quelle raison avoir substitué cette façon de dire à la mienne; le mot *fil* est sec, au moins à l'oreille, le mot de *filles* était plus doux, et ramenait plus à l'idée de l'imagination source des beautés des Arts; il m'avait paru beaucoup mieux de les dire *filles du dessin le tre sorelle* disent les Italiens. Si c'était un des italianisme blâmés, je le préfère aux gallicismes de ces temps modernes en parlant des Beaux-Arts, sur lesquels les Italiens ont un droit incontestable de dicter les termes; c'est chez eux, et graces à eux principalement que j'ai écrit sur ces Arts, en conséquence je supplie que toutes les fois qu'on en trouvera des preuves pareilles à celles-ci dans mes opinionne, et dans ma diction, on les y laisse». ⁶⁹

Alla fine dell'anno, quando erano usciti solo tre dei sei fascicoli previsti, egli inviò in Francia delle vere e proprie regole da adottarsi da parte di Dufourny, per non dover più tornare sulla questione:

«...mes observations pourroient se diviser en quatre espèces: 1° sur le sens de la pensée; 2° sur les expressions plus ou moins nécessaires à leur intelligence; 3° sur les ter-

mes qui ont vieilli ou qui déplissent à la mode d'aujourd'hui; 4° sur les phrases trop prolongées, sur les mots répétés dans des espaces trop courts ou absolument impropres... aut incuria fudit aut humana parum cavit natura.

1° sur le 1^{er} article est bien rare qu'on s'y doive permettre aucun changement, par ce qu'il faudroit connaitre l'ouvrage à fond, dans son étendue, dans tous les détails de ses rapports. 2° On ne peut pas comme l'auteur être pénétré d'une multitude de faits et de circonstances qui ne soit pas énoncés, mais qui n'endoivent pas moins influer sur le choix des mots (...). La même circonspection doit rendre plus timide sur ce qu'au 1^{er} tact on croiroit devoir changer dans les expressions, parce qu'elles viennent de la même source que les pensées. 3° Nul inconvenient de se rendre au desir de la jeunesse ou de la mode quand ne s'y opposent pas les observations sur le 2 art, précédens; 4° Sur le 4° art. l'obeissance et la gratitude de l'auteur seront sans bornes».

Da questo momento in poi, egli chiese che non gli venissero più comunicati i cambiamenti al suo testo. ⁷⁰

Ma non mancarono ulteriori rimostranze, sia verso le opinioni di Dufourny che verso quelle di altri "consulenti" cui era stato sottoposto il manoscritto, come Ennio Quirino Visconti, verso i cui suggerimenti Seroux si dimostra insofferente in più punti del carteggio. ⁷¹

Mentre la pubblicazione dei fascicoli procedeva lentamente, cominciarono a uscire le prime recensioni, puntualmente lette e commentate da Seroux.

Subito dopo la pubblicazione del *Prospectus*, Gigault de la Salle scrive nell'aprile del 1810, un lungo articolo di presentazione dell'opera sul "Feuilleton de la Gazette de France" ⁷², in cui racconta le traversie dell'opera e in cui saluta la prossima pubblicazione come una delle «circostanze più interessanti per la storia dell'arte e della letteratura» di cui il giornale si fosse mai occupato. Più cauto si mostra l'estensore di alcuni articoli del "Feuilleton du Journal de l'Empire", in cui sono recensiti i primi tre fascicoli. Pur ipotizzando che, una volta completata, l'*Histoire de l'Art* diverrà «l'opera più vasta e più utile che sia mai stata composta sulle belle arti», ⁷³ lo scrivente non arriva a formulare un giudizio, in attesa della pubblicazione dell'intero testo dell'opera. ⁷⁴ Nel primo dei tre articoli, è infatti criticata la modalità di pubblicazione scelta dagli editori, poco consona ad un'opera del genere, «il cui merito principale risiede nel concatenamento delle parti e nell'esattezza dei rapporti tra esse e che ha bisogno, per essere apprezzata in tutto il suo valore, di essere vista nel suo insieme. Sarebbe stato senza dubbio meglio pubblicarla per intero dall'inizio». ⁷⁵

Le difficoltà maggiore per l'estensore degli articoli, risiede nel fatto di non riuscire a comprendere interamente il motivo della scelta dei monumenti riprodotti nelle tavole, in quanto alcune di queste non sembrano seguire un semplice criterio cronologico.

Gli articoli del "Feuilleton" sono commentati da Seroux in una breve lettera inviata a Dufourny, in cui incoraggia la pubblicazione dei commenti alle tavole. ⁷⁶

Seroux si dimostra, inoltre, particolarmente interessato agli articoli che, a partire dal luglio 1810, commentano e illustrano ogni nuovo fascicolo dell'*Hi-*

stoire de l'Art sul “Magasin Encyclopédique” di Millin. Anche in questo caso Seroux segnala al suo collaboratore il fatto che le incomprensioni della sua opera, sia pure lievi, si devono principalmente alla mancata conoscenza del testo esplicativo. Ma l'aspetto degli articoli che lascia maggiormente insoddisfatto lo storico dell'arte sono le varie imprecisioni nella descrizione delle tavole e alcune omissioni di importanti informazioni per la loro comprensione. Di questi “errori”, egli ne compila una breve lista, che invia prontamente a Dufourny, con il desiderio di farla pervenire nelle mani di Millin⁷⁷.

Millin aveva infatti annunciato ai lettori che avrebbe reso nota la pubblicazione di ogni nuovo fascicolo dell'*Histoire*, cosa che non dispiacque certo a Seroux, anche se considerava comunque troppo “asciutti” gli articoli dedicati alla sua opera.⁷⁸

Ben differente impressione dovevano invece aver suscitato in Seroux i due lunghi articoli apparsi su “Le Moniteur Universel” tra il 1811 e il 1812,⁷⁹ firmati dal pittore, incisore e scrittore Antoine-Louise Castellan, in cui l'autore dimostra una singolare comprensione del metodo di lavoro adottato dallo storico dell'arte. Egli definisce infatti l'*Histoire de l'Art*, «una delle opere più importanti dell'epoca attuale» e respinge le critiche più ricorrenti: l'affollamento delle tavole e la scala troppo ridotta con cui erano stati resi “i più bei monumenti dell'antichità”, soprattutto nelle prime tavole della sezione scultura, donandone, dunque, un'idea non corretta. Dalle pagine dell'importante quotidiano, Castellan risponde a quest'accusa argomentando che l'autore non intendeva certo rendere noti i capolavori della storia dell'arte a coloro che non li conoscevano affatto, ma che, al contrario, era sua intenzione ricordarli alle “persone istruite”, richiamandole al contatto diretto con le opere d'arte e non alla loro conoscenza attraverso le sontuose incisioni che all'epoca circolavano in quantità massiccia. Simili tavole dovevano, dunque, essere intese come tavole sinottiche, in grado di far cogliere in un solo colpo d'occhio al lettore sapiente, il cammino dell'arte e i rapporti tra i monumenti raffigurati. Molto differente è, invece, la resa grafica voluta da Seroux dei monumenti poco noti, o del tutto inediti, dei quali non è tralasciato alcun dettaglio, e per i quali si adotta l'inedito espediente della resa di alcuni particolari a grandezza naturale. Un tale grado di comprensione della sua opera, unito alla volontà di non avanzare ipotesi storiografiche sui monumenti esposti, almeno non prima della pubblicazione del testo dell'opera, suscitano un interesse profondo da parte di Seroux per l'autore degli articoli. Nelle lettere che egli invia a Dufourny, infatti, anche se non appare una diretta menzione degli articoli del “Moniteur”, si moltiplicano i riferimenti a Castellan, che Seroux non conosceva sino a quel momento. Il 26 agosto 1812 chiese infatti a Dufourny di inviargli le *Lettres sur la Morée*⁸⁰ e le *Lettres sur la Grèce, l'Hellespont et Constantinople*⁸¹ e dimostra il suo dispiacere per non averlo incontrato durante il suo viaggio in Italia.⁸² Successivamente domanda a Dufourny di inviargli quante più notizie possibili sulla sua attività, i suoi viaggi e sulla sua vita, privata e non. Dufourny risponde nel dicembre 1812 fornendo le notizie richieste: Castellan aveva all'epoca quarant'anni, era stato allievo del pittore Pierre Henry de Valenciennes, ed era sposato, ma senza figli, con Marie-Julie Peyre figlia dell'architetto del re e maestro di Dufourny,

Antoine-François, e viveva insieme al padre e al suocero.⁸³ Per quel che riguardava i propri interessi e lavori in corso, fu lo stesso Castellan ad inviargli personalmente un resoconto a Seroux, dando inizio ad una corrispondenza di cui è conservata unicamente la già citata lettera dell'anziano storico dell'arte riguardante l'erezione del busto di Poussin nel Pantheon a Roma.

Nel carteggio oggi a Santa Monica sono comunque conservate molte testimonianze del rapporto tra i due. Questi inviò al più giovane studioso quante più notizie possibili che potessero aiutarlo nei suoi studi sulla tecnica della pittura antica e sull'arte italiana, principali oggetti delle sue ricerche.⁸⁴ Castellan era infatti occupato nella stesura sulle sue *Lettres sur l'Italie*, e, parallelamente, stava sperimentando un procedimento di pittura all'encausto, che presentò nel 1815, in una sessione dell'*Institut*, di cui era membro, accompagnato dall'opuscolo *Essai d'un procédé d'encaustique*. Castellan aveva chiesto a Seroux alcuni pareri sulla tecnica delle pitture antiche e medievali, e lo storico dell'arte, benché non si soffermi particolarmente nella sua *Histoire de l'Art* su quest'aspetto, dimostrandosi più interessato agli «effetti più o meno riusciti» di questa sui «colori e sulle altre grandi parti della pittura: l'invenzione, la disposizione, il disegno e l'espressione, essenziale e reale base» per la storia della pittura, chiese a Dufourny di mettere a disposizione di Castellan, qualora ne fosse interessato, il materiale ancora inedito della sua opera.

«Il y trouvera les négligences de mon style, loin de la Diction excessivement soignée qu'il me paraît qu'on exige aujourd'hui peut être trop généralement; je ne sais m'exprimer qu'en amateur de l'Art et des Lettres, n'ayant à mon grand regret l'honneur d'être ni artiste, ni Littérateur».⁸⁵

Seroux aggiunse inoltre per Castellan una lunga e dotta nota di osservazioni personali e notizie bibliografiche sulle varie tecniche artistiche, esprimendo il suo parere sugli affreschi etruschi visitati a Tarquinia,⁸⁶ sulla pittura romana antica,⁸⁷ sul mosaico,⁸⁸ sulla miniatura⁸⁹ e in particolare, sulla pittura ad olio.⁹⁰ Gli fece inoltre dono di una copia del *Libro dell'arte* di Cennino Cennini, fatto trascrivere durante il suo soggiorno fiorentino⁹¹ e di alcuni lacerti di pittura di diverse epoche e su diversi supporti «che gli potranno essere utili per le ricerche che sta conducendo sui materiali della pittura».⁹² Tra questi preziosi doni, di cui è conservato un elenco, si trovavano dei frammenti di pittura «staccati da una delle camere delle Terme di Tito», una “mano dipinta”, proveniente da un luogo non specificato, un pezzo di affresco del portico della Chiesa di Santa Martina ad Ardea, due figure di santi dipinte su tavola e una “Madonna greca”.⁹³ Donò inoltre a Castellan, come già ricordato, il trittico di Giovanni Maria Scupula della sua collezione.⁹⁴

Intanto la pubblicazione dei fascicoli procedeva ben più lentamente del previsto. Nel marzo del 1812, a quasi due anni di distanza dall'uscita del primo fascicolo, non era ancora stato diffuso l'ottavo numero, sia a causa delle eterne revisioni del testo e delle tavole, che per la malferma salute di entrambi i curatori francesi. Dal canto suo, malgrado le continue allusioni alla sua età avanzata, Seroux continuava incessantemente a lavorare alla sua opera, inviando suggerimenti

menti tecnici per velocizzare la pubblicazione dei fascicoli o appunti per nuove correzioni al testo.

Negli stessi anni egli lavorava inoltre ad un altro libro illustrato, il *Recueil de fragments de sculpture antique en terre cuite*, che verrà pubblicato a Parigi nel 1814 a cura di Gigault de La Salle.⁹⁵

Nell'ottobre del 1813 la pubblicazione dell'*Histoire de l'Art* subì una nuova interruzione a causa dell'improvvisa morte di Domicille, che lasciò Dufourny curatore unico del testo.⁹⁶ Nel corso dell'anno successivo apparvero unicamente due nuovi fascicoli e, nel settembre 1814, subito dopo la pubblicazione del decimo numero, Seroux d'Agincourt morì a Roma all'età di 84 anni.

Il 25 novembre gli editori diffusero un ospucolo a tutti i sottoscrittori in cui annunciavano la triste notizia e in cui si impegnavano a pubblicare più celermente i rimanenti fascicoli.⁹⁷ Ma il ritmo di pubblicazione rimase inalterato e i nuovi fascicoli dedicati alla pittura non furono completati sino alla fine del 1816,⁹⁸ mentre il "Tableau historique", non ebbe maggior fortuna, ci vollero infatti ben sette anni per ultimare la monumentale opera, che apparve finalmente in versione integrale solo nove anni dopo la morte del suo autore.

Nel 1818 era inoltre scomparso anche Dufourny, cui erano già succeduti nella cura dell'opera il bibliografo e futuro bibliotecario dell'*Institut* Laurent-François Feuillet⁹⁹ e il più noto Emeric-David, ormai considerato uno dei maggiori esperti d'arte medievale, autore del *Discours historique sur la peinture moderne*, dedicato alla pittura da Costantino a Cimabue.¹⁰⁰

Questi aveva probabilmente conosciuto Seroux e il suo progetto durante il suo lungo soggiorno giovanile in Italia, ma non sembra che i due studiosi fossero in seguito rimasti in contatto. La cura della prima, grande, storia dell'arte medievale illustrata gli venne infatti affidata per le sue competenze nel settore, e non in base ad un lungo e comprovato rapporto di amicizia e di fiducia con il suo autore, come era avvenuto con Domicille e Dufourny.

I volumi dell'*Histoire de l'Art* sono dunque frutto di un lungo e sofferto percorso editoriale, che, non diversamente dalla preparazione del manoscritto e delle tavole, vide la partecipazione di alcune delle personalità più in vista del mondo culturale francese, come Visconti, Gaetano Marini o La Porte Du Theil. Ma l'impostazione generale dell'opera, la disposizione delle immagini e la sua forma, malgrado le correzioni effettuate,¹⁰¹ seguono le precise indicazioni del suo autore, faticosamente perseguite sino alla vigilia della sua morte.

Donazione delle copie dell'Histoire de l'Art

Anno dopo anno, Seroux fornisce ai suoi collaboratori l'elenco delle persone e delle istituzioni a cui voleva che fosse donata la sua opera, fornendoci preziose indicazioni su quali fossero le sue frequentazioni più assidue negli ultimi anni della sua vita. Egli decise tenere per sé solo un esemplare in carta velina, e di donare tutte le altre copie messe a sua disposizione. A Parigi, le fece recapitare alla Biblioteca dell'*Institut National de France*, al grecista La Porte Du Theil, che, come si evince da alcuni passaggi del carteggio, aveva aiutato Dufourny nel-

la rilettura del manoscritto e ad Alexandre de La Borde, che gli aveva fatto a sua volta dono del suo libro *Description d'un pavé en mosaïque découvert dans l'ancienne ville d'Italica*.¹⁰² Un'ultima copia fu infine destinata ai suoi nipoti.

A Roma l'*Histoire de l'Art* fu donata «agli allievi dell'Accademia di Francia»,¹⁰³ alla Biblioteca Vaticana e a Marini, che si trovava all'epoca a Parigi, presso il cardinale Antonio Dugnani.¹⁰⁴ L'ultima copia fu destinata a M. Heyne «segretario dell'Istituto di Gottinga». ¹⁰⁵ Seroux non era infatti al corrente della morte di Heyne, di cui venne a conoscenza solo nell'estate del 1812.¹⁰⁶ Infine, la seconda delle due copie su carta velina fu destinata a Stanislao Poniatowsky.¹⁰⁷

Nell'aprile del 1812, Seroux ottenne altri esemplari in omaggio, che donò a Tournon, a Gigault de la Salle, a Pierre-Adrien Pâris e a «Mr. Esmanyart, presidente del tribunale Civile a Gand». ¹⁰⁸

Chiese inoltre ai suoi collaboratori di inviare alcune copie del *Prospectus* agli amici francesi: Chateaubriand, Bertin, Quatremere de Quincy, Levesque, Artaud de Montor e l'abate Pouillard.

Altre persone sono inoltre ricordate nel carteggio da Seroux: l'antiquario inglese residente a Roma Dodwell,¹⁰⁹ il suo vecchio amico Clérisseau, di cui riceve con piacere notizie da Dufourny nell'agosto del 1812.¹¹⁰ Nel febbraio 1810 Dufourny manda un particolare saluto a Seroux da La Porte du Theil, dal letterato Jean-Baptiste-Antoine Suard, suo vecchio amico del periodo francese, e da Jean-Baptiste Le Chevalier, che aveva collaborato anche alle ricerche per l'*Histoire de l'Art*. Tra i tanti amici di Seroux, un nome desta particolare attenzione, quello di Dominique-Vivant Denon, che, in partenza per l'Italia, scrive Dufourny, «vi saluta molto cordialmente e mi incarica di annunciarvi che avrà il piacere di abbracciarvi ben presto». ¹¹¹ I due si incontreranno, con tutta probabilità, nel novembre 1811, durante il soggiorno romano di Denon, in viaggio per l'Italia in compagnia del disegnatore Benjamin Zix e di Lavallée, segretario generale del *Musée Napoléon*, dall'ottobre dello stesso anno.¹¹² Denon era stato inviato in Italia per visitare le cave di marmo e granito che potevano essere impiegate per i monumenti pubblici, per far eseguire dei disegni delle campagne di Bonaparte in Italia, ma, soprattutto, per selezionare per il museo francese dipinti provenienti dai conventi soppressi, e questo proprio negli anni in cui stava preparando la famosa mostra delle "scuole primitive". È facile allora immaginare l'argomento delle conversazioni intrattenute con il suo vecchio amico, prima di intraprendere la ormai nota rotta per le città umbre, in cerca delle opere dei maestri di Raffaello.

¹ *Correspondance des Directeurs*, XIV, n. 8426, pp. 350-351. Si conserva anche la lettera di D'Angivillers al barone d'Ogny, intendente alla poste, per poter effettuare l'invio, *Ibid.* XIV, p. 359.

² *Necrologie de L.G. Seroux d'Agincourt*, Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms 31.

³ *Correspondance des Directeurs*, XVI, p. 392.

⁴ G.G. DE ROSSI, *Notizie storiche...*, cit., p. 44.

⁵ Seroux fu iscritto nella "Liste des émigrés" e un documento rinvenuto da Hélène Sécherre datato «5 thermidor an II» (23 luglio 1794), emanato dal *Bureau de liquidation de l'actif et passif des émigrés* elenca precisamente l'ammontare delle rendite di cui Seroux fu privato: 21.330 livres l'anno, H. SÉCHERRE, *L'édition de l'Histoire...*, cit., p. 31.

⁶ ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 9, vol. 950, fol 321 ss.

⁷ MAE, C.P. Rome, 938.

⁸ M.J. KORZENIOWSKI, *Souvenirs du prince Stanislaw Poniatovsky*, in "Revue d'Historie Diplomatique", 9 (1895), p. 490.

⁹ G.G. DE ROSSI, *Notizie storiche...*, cit., p. 4.

¹⁰ S. CIAMPI, *Bibliografia critica delle antiche reciproche corrispondenze politiche, ecclesiastiche, scientifiche, letterarie, artistiche dell'Italia colla Russia, colla Polonia, ed altre parti settentrionali, il tutto raccolto ed illustrato con brevi cenni biografici dell'autori meno conosciuti da Sebastiano Ciampi*, Firenze 1839, vol. II p. 385. La lettera dell'Approsi è datata 11 aprile 1836, Lo stesso Sebastiano Ciampi aveva ricevuto in dono da Seroux, probabilmente in occasione della visita del 1809 ricordata nella *Epistola filologica...*, cit., le incisioni delle porte della basilica di San Paolo fuori le mura, vol. II, p. 285, n. 1.

¹¹ E. POMMIER, *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Paris 1991, pp. 393-394.

¹² "Magasin Encyclopédique", (1795), t. IV, citato in E. POMMIER, *L'art de la liberté...*, cit., p. 394.

¹³ *Ibid.*, p. 394.

¹⁴ "La Clef du cabinet des souverains" 76, 16 germinale, anno V (5 aprile 1797), pp. 773-774, citato in E. Pommier, *L'art de la liberté...*, cit., p. 394.

¹⁵ 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.

¹⁶ *Ibid.*, p. 156, n. 1.

¹⁷ Su Dubut, E. KAUFMANN, *Architecture in the Age of Reason*, New York 1955.

¹⁸ MAE, C.P. Rome, vol. 937, fol. 341.

¹⁹ MAE, C.P. Rome, vol. 937, fol. 355. Artaud scrive di nuovo a Tayllerand a proposito dell'invio dei rami di Seroux nel maggio 1805 (20 ventose an 13), MAE, C.P. Rome, vol. 938, fol. 102r.

²⁰ Il manoscritto dell'*Histoire de l'Art* si conserva oggi a Los Angeles, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, insieme al carteggio intercorso tra Seroux e i curatori dei volumi.

²¹ *Histoire de l'Art*, vol. I, p. 37. Su Domicille, H. SÉCHERRE, *L'édition de l'Histoire...*, cit., pp.41-42.

²² *Histoire de l'Art*, I, p. 37.

²³ Il "Journal" della missione a Tour è stato pubblicato da M. TOURNENUX, *Mission de Dufourny et de Visconti au château de Richelieu*, in "Archives de l'Art français", n.s., 4, (1910), pp. 351-413. Sulla missione vedi anche M. HOOG, *Note sue la politique du premier consul a l'égard des Musées de province, ou l'histoire d'un Mantenga*, in "Archives de l'Art français", n.s., XXIV, (1969), pp. 353-363; M. MONTENBAULT, *L'Album Canini du Louvre et la collection d'antiques de Richelieu*, Paris 1988. Oltre ai dipinti dello studiolo di Isabella, Dufourny e Visconti portano a Pari-

gi più di quaranta sculture antiche, la *Continenza di Scipione* di Niccolò dell'Abate, all'epoca attribuito al Parmigianino e la *Visione di S. Benedetto* di Le Sueur, tutte opere oggi conservate al Louvre.

²⁴ 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.

²⁵ W. SZAMBIEN, *Le Musée d'Architecture*, Paris 1988, p. 59.

²⁶ ID., *Les origines du Musée d'architecture en France*, in "Gazette des Beaux-Arts", CVIII (1986), pp. 135-140.

²⁷ G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi...*, cit. p. 234.

²⁸ M.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.

²⁹ *Ibid.*, pp. 32-33, nn. 54-55.

³⁰ Il dipinto si trova oggi al Museo di Lille, S. BEGUIN, *Tableaux provenant de Naples et de Rome en 1802 restés en France*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français" (1959), p. 187. Proviene dalla collezione Farnese, ed era conservato a Napoli, a Capodimonte.

³¹ L. DUFOURNY, *État des cartons et des tableaux provenant de St. Louis des Français de Rome et autres...*, Parigi, Archives du Louvre, Z4, 18 maggio 1802, pubblicata in S. BEGUIN, *Tableaux provenant...*, cit., p. 191.

³² *Ibid.*, pp. 191-192.

³³ *Ibid.*, p. 189, n. 3.

³⁴ Dal catalogo di vendita della sua collezione emergono alcune notizie sul mercato di opere d'arte romano e napoletano. A Roma, ad esempio, Dufourny acquistò una copia del dipinto di Annibale Carracci *Le Tentazioni di S. Antonio*, oggi alla National Gallery di Londra, da Monsignor Acquaviva, erede della collezione del Cardinal Maria Acquaviva; una copia su tela del *Martirio di S. Stefano* di Annibale da un certo Baroni, falegname, vicino Palazzo Borghese, come proveniente dalla collezione formata a Roma da le Bailly de Breteuil; una tela proveniente dalla collezione Chigi; una copia della *Comunione di S. Gerolamo* del Domenichino proveniente da Palazzo Costaguti; una copia del *S. Francesco riceve Gesù bambino dalla Madonna* di Domenichino dal mercante De Gregori "ai Greci"; una *Santa famiglia* attribuita al Guercino dal pittore Boguet; una *Santa Famiglia* attribuita a Poussin dal pittore-mercante Laurent Blanchard, anch'egli collaboratore all'*Histoire de l'Art*. A Napoli egli acquistò invece una *Polifemo e Galatea* su tela, copia dalla Galleria Farnese, dal Principe Francavilla; una *Maddalena penitente* attribuita al Domenichino dai duchi Del Gesso e una *Susanna al Bagno* attribuita a Palma il Vecchio.

³⁵ M.H. DELAROCHE, *Catalogue des Tableaux...*, cit.

³⁶ Le carte di Dufourny si trovano agli Archives National di Parigi, 138 AP 232 e sono parzialmente citate in W. SZAMBIEN, *Le Musée d'Architecture...*, cit. p. 58, n. 42.

³⁷ ASR, 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. Si tratta di una «cassa contenente diecinove quadri» stimati «di varie maniere e non cose considerabili... del valore di Piastre ottanta», e di una seconda cassa «con due battaglie moderne del valore di Piastre duemila». La seconda licenza è datata 9 ottobre 1802, e riguarda il permesso di ben «centosette quadri da spedire in Francia», tra cui «due di stile di Paolo Veronese, di palmi tre», «la Presentazione al Tempio e l'Adorazione de' Maggi. Due orizzonti di palmi sette. Un Tenier d'un palmo. Due quadri in tavola di palmi due con teste, e di Polidoro. Uno di palmi nove rappresentante un Ecce Homo di stile bolognese. Uno di palmi quattro con pesci e vedute di mare, con figurine, di stile olandese. Li rimanenti sono parte in tavola, e parte in tella, rappresentanti paesi, e santi, e perciò credo gli si possa concedere la solita licenza, stimandoli dell valore di piastre milleduecento». La terza licenza, concessa il 10 novembre 1802, è più vaga: «Dufourni avendo acquistati altri piccoli quadretti e volendo portarli secco in Francia supplica vostra Eminenza rev.ma a ciò si degni accordargli l'opportuna licenza». I

dipinti sono stimati da Conti Bazzani per sole ottanta piastre, come «quadri di antichi autori medio-cri, e in numero di trentadue».

³⁸ Una copia del *S. Girolamo e l'Angelo del Giudizio*, oggi a Capodimonte. Potrebbe trattarsi della copia secentesca oggi conservata nella Collezione Brunner a Parigi.

³⁹ M.H. DELAROCHE, *Catalogue des Tableaux...*, cit., pp. 50-51. I due ovali, raffiguranti la *Madonna con Bambino* e la *Pietà*, si trovano oggi rispettivamente a Brighton, Royal Pavillon, e al Musée Thomas Henry di Cherbourg. I dipinti sono ampiamente documentati nella collezione Dal Pozzo e vennero acquistati da Dufourny probabilmente dal marchese Boccapaduli, erede della collezione. Sulla presenza degli ovali nella collezione Dal Pozzo: T. STANDRING, *Some pictures by Poussin in the Dal Pozzo collection: three new inventory*, in "Burlington magazine", CXXX, 1029 (1988), pp. 609-626.

⁴⁰ M.H. DELAROCHE, *Catalogue des Tableaux...*, cit., p. 57. Dufourny acquistò il dipinto a Roma dal mercante Giovanni Perri alla Fontana di Trevi che lo aveva acquistato dal principe Chigi. Sul dipinto, vedi: A. BLUNT, *The Paintings of Nicolas Poussin*, vol. I p. 137, n. 99.

⁴¹ GRI, 860191, vol. III, fol. 79r. Lettera di Seroux d'Agincourt a Dufourny, Roma 14 febbraio 1810; Un accenno alla malattia di Machiavelli si trova anche nella lettera a Dufourny del 12 marzo 1810, GRI, 86091, vol. III, fol. 43r.

⁴² Chatillon, una volta tornato in patria, diverrà uno dei fondatori della *Société centrale des Architects*. Noto per la chiesa di Notre-Dame di Bercy, distrutta nel 1871, Chatillon diresse i lavori di restauro del castello di Écouen e della cattedrale di S. Maurice a Lille. *Chatillon, A.M.*, ad vocem in *Dictionnaire de Biographie française, sous la direction de M. Prevost e Roman d'Amat*, vol. VIII, p. 799, Paris 1959.

⁴³ GRI, 860191, vol. III, fol. 43r; Lettera di Seroux d'Agincourt a Dufourny, Roma 14 febbraio 1811. Il lavoro di Chatillon per le tavole di architettura è ricordato anche in una lettera di Seroux del 24 novembre 1810, GRI, 860191, vol. III, fol. 70r.

⁴⁴ GRI, 860191, vol. III, f. 21v, Lettera di Domicille a Dufourny, Rueil, 5 dicembre 1809.

⁴⁵ GRI, 860191, vol. III, fol. 3, Lettera di Seroux d'Agincourt a Domicille e Dufourny, Roma 31 maggio 1809.

⁴⁶ ASR, 30 NC, Ufficio 9, vol. 950, testamento di J.B.L.G. Seroux d'Agincourt, fol. 321v; *Descrizione dei beni Ereditari della ho: Mem. Sig. Cavaliere Gio: Batta, Luigi, Giorgio Seroux d'Agincourt*, fol. 371r.

⁴⁷ ASR, Ufficio 9, vol. 950, *Testamento di J.B.L.G. Seroux d'Agincourt*, fol. 321v.

⁴⁸ S. CIAMPI, *Bibliografia delle antiche corrispondenze...*, cit., II, pp. 284 e ss. Poniatowsky lasciò alla sua morte un vitalizio all'Approsi e il permesso di abitare la casa nel giardino della villa Poniatowsky a Firenze, A. BUSIRI VICI, *I Poniatowski e Roma...*, cit. pp. 438; 448.

⁴⁹ Su Treuttel e Würtz, P. DELELAIN, *L'Imprimerie et la Librairie à Paris de 1789 à 1813*, Paris 1900 (rist. 1972), p. 199; F. BARBIER, *Une librairie internationale: Treuttel et Würtz à Strasbourg, Paris et Londres*, in "Revue d'Alsace", 111 (1985), pp. 111-123; H. SÉCHERRE, *L'édition de l'Histoire...*, cit., pp. 44-46.

⁵⁰ Del rapporto diretto tra Treuttel e Würtz e Seroux d'Agincourt è conservata unicamente la copia di una lettera inviata a Roma dagli editori nel gennaio 1810, quando il contratto era già stato stipulato, GRI, 860191, vol. III, fol. 29r, 29v.

⁵¹ GRI, 860191, vol. III, fol. 22r, lettera di Domicille a Dufourny, 31 maggio 1809.

⁵² GRI, 860191, vol. III, fol. 51r e 51v, lettera di Seroux d'Agincourt a Domicille e Dufourny del 18 giugno 1810.

⁵³ GRI, 860191, vol. III, fol. 8r, lettera di Seroux d'Agincourt a Domicille e Dufourny, Roma 31 maggio 1809. Per la pulizia dei rami Seroux indica come "manuale" il *Traité de graver à l'eau forte* di Abraham Bosse, pubblicato a Parigi nel 1745.

⁵⁴ GRI, 860191, vol. III, fol. 8r, lettera di Seroux d'Agincourt a Domicille e Dufourny, Roma 31 maggio 1809.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ F. SPESPO, *Tommaso Piroli, incisore romano...*, cit., p. 90.

⁵⁷ T. PIROLI, *Les monumens antiques du Musée Napoléon, dessinés et gravés par Thomas Piroli avec une explication par J.G. Schweighaeuser publiés par F. et P. Piranesi, freres*, Paris 1804-1806, 4 voll.

⁵⁸ T. PIROLI, *Li Bassirilievi antichi di Roma incisi da Tommaso Piroli colle illustrazioni di Giorgio Zoega. Pubblicati in Roma da Pietro Piranesi nel suo stabilimento calcografico strada del Babuino*, Roma 1808.

⁵⁹ Ad uno dei due soggiorni francesi appartengono le lettere di Piroli alla moglie, senza data, da me rinvenute presso la Biblioteca Estense di Modena, Autografoteca Campori.

⁶⁰ GRI, 860191, vol. III, foll. 6r e 6v; lettera di Domicille a Dufourny, da Rueil, 1 agosto 1809.

⁶¹ GRI, 860191, vol. III, foll. 9-10, lettera di Seroux d'Agincourt a Domicille e Dufourny, Roma, 11 settembre 1809.

⁶² GRI, 860191, vol. III, fol. 160r, minuta della lettera di Dufourny ad Artaud de Montor, s.d., ma novembre 1814. Seroux aveva lasciato il ricavato della vendita del manoscritto a Collot, con la disposizione di consegnarlo ai suoi eredi dopo la sua morte. Aveva inoltre donato 10.000 franchi al fratello minore Jean-Baptiste-Nicolas.

⁶³ GRI, 860191, vol. III, fol. 29, copia della lettera di Treuttel et Würtz a Seroux d'Agincourt, Paris, gennaio 1810.

⁶⁴ GRI, 860191, vol. III, fol. 9, lettera di Seroux d'Agincourt a Domicille e Dufourny, Roma, 11 settembre 1809. Dufourny mantenne la promessa e il *Prospectus*, diffuso a Parigi il 15 febbraio 1810 è particolarmente sobrio e calibrato, se paragonato a simili opuscoli, atti soprattutto ad attirare l'attenzione del maggior numero possibile di sottoscrittori. Una rara copia del *Prospectus* si trova rilegata nel I volume dell'*Histoire de l'Art* conservata alla Bibliothèque Nationale de France.

⁶⁵ GRI, 860191, vol. III, fol. 27v, lettera di Seroux d'Agincourt a Dufourny, Roma, 19 gennaio 1810.

⁶⁶ GRI, 860191, vol. III, fol. 32r, lettera di Domicille a Dufourny (senza data, ma gennaio 1810); fol. 34r, lettera di Domicille a Dufourny, Paris, 10 febbraio 1810. Sono inoltre moltissime le lettere tra Seroux e Dufourny concernenti i cambiamenti dei termini operati dall'architetto, cui l'anziano storico dell'arte non sembra rassegnarsi sino alla fine dei suoi giorni.

⁶⁷ GRI, 860191, vol. III, fol. 27v, lettera di Seroux d'Agincourt a Dufourny, Roma, 19 gennaio 1810

⁶⁸ G. G. DE ROSSI, *Notizie storiche...*, cit., pp. 48-49: «Non so di qual natura fosse il contratto né so quale profitto potesse egli trarne, ma posso asserire, e col suo consenso render pubblico, ch'egli fu all'estremo malcontento del correttore. Ne faceva meco più volte alte lagnanze, e faceami osservare in quanti luoghi si fosse alterato il testo, cambiati i pensieri, e fino mutati gli argomenti ed i significati delle cose nelle tavole descritte. L'improvvido correttore fece alterazioni non lievi nella descrizione delle cose introducendovi nuove frasi. Il cavaliere conosceva la sua lingua per principii, e gli studi della sua giovinezza erano stati fatti in tempi più vicini alle buone epoche della lingua francese; il vedersi cangiate le frasi, mutata la giacitura delle parole, gli dava sommo fastidio, e se non fosse stata la ripugnanza ch'egli avea in mescolarsi in intrighi e questioni, forse avrebbe egli scritto contro il suo ignorante correttore, e mostrato quanto abuso avesse fatto di quello scritto che dovea serbare vergine come lo avea ricevuto. Tacque e seppellì in se stesso questo rammarico, che fece soltanto noto a pochi suoi amici».

⁶⁹ GRI, 860191, vol. III, foll. 60-61, lettera di Seroux d'Agincourt a Dufourny, Roma, 23 luglio 1810.

⁷⁰ GRI, 860191, vol. III, fol. 67, copia della lettera di Seroux d'Agincourt a Domicille e Dufourny, Roma, 4 settembre 1810.

⁷¹ GRI, 860191, vol. III, fol. 75, lettera di Seroux d'Agincourt a Dufourny, Roma, 14 dicembre 1810; fol. 79r, lettera di Seroux d'Agincourt a Dufourny, Roma, 14 febbraio 1811.

⁷² "Feuilleton de la Gazette de France", 17 aprile 1810, pp.

⁷³ M.B., in "Feuilleton du Journal de l'Empire", venerdì 31 agosto 1810.

⁷⁴ M.B., in "Feuilleton du Journal de l'Empire", lunedì 6 maggio 1811. L'estensore torna sul-

l'argomento poche righe dopo: «Questo modo di pubblicazione non è senza inconvenienti per noi, che dobbiamo rendere conto di un'opera immensa, e piena di cose nuove, senza altro ragguaglio all'infuori di un discorso preliminare, per la verità ben fatto, e otto stampe di cui è composto il primo fascicolo».

⁷⁵ M.B., in "Feuilleton du Journal de l'Empire", venerdì 31 agosto 1810.

⁷⁶ GRI, 860191, vol. III, foll. 72 e 72v, lettera di Seroux d'Agincourt a Dufourny, Roma 26 novembre 1810.

⁷⁷ Un'altra lettera di Seroux in cui commenta gli articoli di Millin si trova in GRI, 860191, vol. III, fol. 18v, lettera di Seroux d'Agincourt a Dufourny, Roma 14 febbraio 1811.

⁷⁸ GRI, 860191, vol. III, foll. 83r, 83v, lettera di Seroux d'Agincourt a Dufourny, Roma 4 marzo 1811.

⁷⁹ A.L. CASTELLAN, in "Le Moniteur Universel ou Gazette Nationale", 16 maggio 1811, pp. 512-514; 12 gennaio 1812, pp. 49-50. Curiosamente, Seroux non commenta, nelle lettere a Dufourny, l'articolo elogiativo scritto da Ginguéné sul "Mercure de France" nel gennaio 1811.

⁸⁰ A. L. CASTELLAN, *Lettres sur la Morée et les îles de Cerigo, Hydra et Zante* Paris 1808.

⁸¹ A. L. CASTELLAN, *Lettres sur la Grèce, l'Hellespont et Constantinople*, Paris 1811. Castellan è inoltre autore dei *Mœurs, usages, costumes des Othomans*, Paris 1812 e di un' importante opera sugli affreschi del castello di Fontainebleau, in cui, per la prima volta, viene rivalutata la pittura francese del XVI secolo: *Études sur le château de Fontainebleau, considéré comme l'un des types de la renaissance des arts en France au seizième siècle*, Paris 1840. A.L. CASTELLAN, *Lettres sur l'Italie faisant suite aux lettres sur la Morée, l'Hellespont, et Constantinople*, Paris 1819, 3 voll. Secondo M. Lamy Castellan è da annoverarsi tra i "pellegrini d'Italia" che, a Roma, avevano ascoltato le lezioni di Seroux d'Agincourt e avevano appreso ad apprezzare la pittura del Due e Trecento italiano, M. LAMY, *La découverte des Primitifs italiens au XIX siècle. Seroux d'Agincourt et son influence sur les collectionneurs, critiques et artistes français*, II, in "Revue de l'arte ancien et moderne", XL (1921), p. 183. In realtà, come si evince dalla lettera, i due conoscitori non si incontrarono mai di persona. Castellan cita infatti l'*Histoire de l'Art* nelle sue *Lettres sur l'Italie*, senza far riferimento ad una sua conoscenza diretta di Seroux d'Agincourt. Su Castellan, poliedrica e importante figura di artista-storico dell'arte, non esiste una bibliografia specifica. Per la bibliografia generale aggiornata vedi A. SEGAUT, ad vocem in *Allgemeines Künstler aller Zeiten und Völker*, München-Leipzig 1997, vol. 17, p.172. Vedi inoltre il breve catalogo della mostra *Avant Barbizon, A.-L. Castellan à Fontainebleau*, (cat. mostra, Paris, Galerie Talabradon et Gautier, 22 settembre-10 ottobre 2000), Paris 2000.

⁸² GRI, 860191, vol. III, fol. 120v, lettera di Seroux d'Agincourt a Dufourny, 26 agosto 1812.

⁸³ GRI, 860191, vol. III, fol. 130r. minuta della lettera di Dufourny a Seroux d'Agincourt, Parigi 24 dicembre 1812.

⁸⁴ GRI, 860191, vol. III, foll. 133r-139v, Lettera di Seroux d'Agincourt a Dufourny, Roma 3 febbraio 1812.

⁸⁵ GRI, 860191, vol. III, fol. 134v, Lettera di Seroux d'Agincourt a Dufourny, Roma 3 febbraio 1812.

⁸⁶ *Ibid.*, fol. 135r.

⁸⁷ *Ibid.*, fol. 135 v.

⁸⁸ *Ibid.*, fol. 135v; per il mosaico, Seroux desume le sue conoscenze in particolare dall'opera di FAUGERAUX DE BONDARROY, *Fabrique des moaisique*, Paris 1770.

⁸⁹ GRI, 860191, vol. III, fol. 36r.

⁹⁰ *Ibid.*, fol. 137r, 137v.

⁹¹ *Ibid.*, fol. 137 Seroux datava il *Libro dell'Arte* all XVI secolo.

⁹² GRI, 860191, vol. III, fol. 138r.

⁹³ *Ibid.*, fol. 139r e 139v.

⁹⁴ BAV, Vat. lat. 9848, fol. 21r, G.G. Machiavelli, *Trittico della collezione di Seroux*, matita su carta bianca, mm. 350 x 233. Iscrizione autografa di Approsi: «Envoyé le Triptique otiginal à M. Castellan à Paris».

⁹⁵ Seroux scrive a tal proposito una lettera a Dufourny in cui gli comunica gentilmente che aveva scelto Gigault de la Salle per la cura della nuova opera, ritenendo l'architetto troppo accapato con l'*Histoire de l'Art*, GRI, 860191, vol. III, fol. 156r, lettera di Seroux d'Agincourt a Dufourny Roma, 14 gennaio 1813.

⁹⁶ GRI, 860191, vol. III, fol. 156r, lettera di Seroux d'Agincourt a Dufourny Roma, 14 gennaio 1813.

⁹⁷ GRI, 860191, vol. III, fol. 168, Avviso di Treuttel et Würtz ai sottoscrittori, Paris, 25 novembre 1814.

⁹⁸ "Magasin Encyclopedique", 1815, t. II, p. 236.

⁹⁹ Su Feuilleton, H. SÉCHERRE, *L'édition de l'Histoire...*, cit., p. 77.

¹⁰⁰ 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*, vol. IV, Paris 1809, pp. 1-100. Il contratto da tra gli editori e Eméric-David è stato rinvenuto e trascritto da H. SÉCHERRE, *L'édition de l'Histoire...*, cit., pp. 80-81.

¹⁰¹ Hélène Sécherre ha condotto un'analisi comparata tra il manoscritto conservato a Santa Monica e il testo a stampa dell'*Histoire de l'Art*, evidenziando le correzioni appartate al manoscritto originale dai curatori, H. SÉCHERRE, *L'édition de l'Histoire...*, cit.

¹⁰² GRI, vol. III, 890191, fol. 45r. Copia della lettera di Seroux d'Agincourt a Domicille e Dufourny, Roma 26 marzo 1810., A. L.-J. DE LABORDE, *Description d'un pavé en mosaïque découvert dans l'ancienne ville d'Italica*, Paris 1802. Nell'*Histoire de l'Art* Seroux da notizia anche della futura opera di Laborde sulla Spagna, *Storia dell'Arte*, II, p. 263.

¹⁰³ La copia donata da Seroux è ancora conservata presso la Biblioteca dell'Academie de France a Roma, Villa Medici.

¹⁰⁴ GRI, 860191, vol. III, fol. 71v, lettera di Seroux d'Agincourt a Dufourny, s.d.

¹⁰⁵ GRI, 860191, vol. III, fol. 45v, copia di una lettera di Seroux d'Agincourt a Domicille e Dufourny, Roma 26 marzo 1810.

¹⁰⁶ GRI, 860191, vol. III, fol. 120v, lettera di Seroux d'Agincourt a Dufourny, Roma 26 agosto 1812.

¹⁰⁷ GRI, 860191, vol. III, fol. 45 r, 54v, copia di una lettera di Seroux d'Agincourt a Domicille e Dufourny, Roma 26 marzo 1810.

¹⁰⁸ GRI, 860191, vol. III, fol. 117r, lettera di Seroux d'Agincourt a Domicille e Dufourny.

¹⁰⁹ GRI 860191, vol. III, fol. 70r, lettera di Seroux d'Agincourt a Dufourny, Roma 24 novembre 1810.

¹¹⁰ GRI, 860191, vol. III, fol.120v, lettera di Seroux d'Agincourt a Dufourny e Domicille, Roma 26 agosto 1812.

¹¹¹ GRI, 860191, vol. III, fol. 36r, lettera di Dufourny a Seroux d'Agincourt, Parigi, 10 febbraio 1810.

¹¹² M.A. DUPUY, *Chronologie*, in *Dominique-Vivant Denon*, (cat. mostra Parigi 1999-2000), cit., p. 505.

VII. L'*HISTOIRE DE L'ART* E LA FORTUNA EDITORIALE
DELL'ARTE MEDIEVALE ILLUSTRATA

«Enfin après la mort funeste et prématurée de Winckelmann, d'Agincourt, qui arriva à Rome par hasard et y passa le reste de sa vie, vint grossir ce groupe de savants en continuant dans cette ville l'«Histoire del l'art» a partir du point où Winckelmann l'avait laissé». Così Etienne-Jean Delécluze, tracciando il profilo intellettuale della Roma di fine Settecento, ricorda la figura di Seroux d'Agincourt.¹

In queste poche righe il biografo di David, a pochi decenni dalla scomparsa dello storico dell'arte, ne delinea un ritratto che rimarrà pressoché costante fino ai nostri giorni. Pur ammirando l'opera di Seroux, Delécluze e i suoi contemporanei, guidati dalla lettura di quelle pagine dell'*Histoire de l'Art* in cui si negava ai "primitivi" il ruolo di modelli da imitare, ritenevano del tutto "casuale" l'interesse dello storico dell'arte per quel "secondo periodo dell'arte". Era dunque già dimenticato il ruolo da lui svolto a Roma quale precoce diffusore sia per l'interesse per il Medioevo che per un nuovo metodo di indagine storiografica. Tutto ciò che si ricordava era che il nobile e ricco *ex-fermier général*, fosse giunto a Roma durante il consueto viaggio in Italia e che qui, stregato come già Winckelmann prima di lui dalla "città eterna", avesse deciso di continuare l'impresa storiografica intrapresa dall'illustre archeologo tedesco.

In realtà, com'è stato già dimostrato nei capitoli precedenti, il percorso formativo di Seroux appare ben più articolato e complesso di quanto non si ritenga comunemente e i suoi referenti nell'accostamento alla storiografia artistica vanno ben oltre la singola impresa winckelmaniana. Ma quel che qui preme sottolineare è l'insistenza con cui lo stesso Seroux, ampiamente seguito dalla critica contemporanea e successiva, ponga l'accento sull'accostamento della sua *Histoire de l'Art* alla *Geschichte der Kunst des Altertums*, accostamento che egli voleva sottolineare anche nella scelta del titolo della sua opera *Histoire de l'Art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusq'à son renouvellement au XVI^e siècle, pour servir de suite a l'Histoire de l'Art chez les Anciens*, ridotto a quello attuale solo al momento della pubblicazione.

Nelle innumerevoli citazioni in diari di viaggio, memorie biografiche e opere scientifiche tra fine XVIII e inizio XIX secolo, Seroux diviene sovente il "Winckelmann della barbarie", o, in particolare per i suoi connazionali, il "Winckelmann francese". Tra gli altri,² è l'amico Chateaubriand ad utilizzare tale appellativo nella nota *lettre à Monsieur de Fontanes* scritta da Roma il 10 gennaio 1804 al ritorno da Napoli: «au moment même où je vous écris, j'ai le bonheur d'y connoître M. D'Agincourt, qui y vit seul depuis vingt-cinq ans, et qui promet à la

France d'avoir aussi son Winckelmann». ³

Non è dunque casuale che, come ha messo in evidenza Eduard Pommier, tra i primi ad annunciare ufficialmente l'opera al pubblico internazionale degli *Amateurs d'art* sia Carlo Fea, in alcune note della sua edizione italiana della *Storia delle arti del disegno presso gli antichi* di Winckelmann il cui primo volume uscì a Roma nel 1783. ⁴

Del progetto di Seroux, si metteva dunque in risalto quella che era ritenuta la sua caratteristica principale, ossia la sua intenzione di proseguire gli studi di Winckelmann.

Interessato allo scorrere della storia, Seroux divide la produzione artistica in tre periodi:

«Il primo dall'invenzione dell'Arte fino alla sua decadenza. Il secondo dalla decadenza fino al rinnovamento. Il terzo dal rinnovamento fino alla presente età». ⁵

Mentre per il primo e per il terzo periodo, continua Seroux, la ricerca è più facile grazie all'attenzione da sempre tributata all'arte antica e rinascimentale,

«rispetto al secondo periodo, che abbraccia quello che si chiama *Basso impero, Medio Evo, Secolo di decadenza*, non si hanno che pochissime cose. Giunti a questo punto ci troviamo come in un vasto deserto, ove non si scorgono che sfigurati oggetti o sparsi brani. Pare, che vergognandosi di quanto l'Arte produsse in così lungo intervallo, il tempo si compiaccia ogni giorno di cancellarne le immagini. La loro deformità dovrebbe inoltre condannare ad un eterno oblio il piccolo numero di quelle che il tempo ancora non distrusse, se non fossero utili alla storia generale dell'umano ingegno, se per preservare l'Arte in avvenire da simile degradamento, non giovasse riandarne le cagioni e farne vedere l'origine; se per ultimo non fosse necessario d'attaccare alla catena storica dell'Arte quest'essenziale anello che tuttavia manca al suo compimento. La ricerca dei monumenti più acconci a formarlo era sommamente spiacevole, penosa, circondata da difficoltà d'ogni maniera, ma urgente, poiché si vanno giornalmente distruggendo: il Tempo, dice un Antico, *col battimento delle grandi sue ale cancella ogni cosa*». ⁶

Per puro amore della storia, ⁷ Seroux decise di inoltrarsi in tale deserto. La sua ambizione non era semplicemente quella di descrivere e illustrare i singoli monumenti del "secondo periodo", come già tanti prima di lui avevano fatto, ma di scrivere un'opera che, come la *Storia del disegno presso gli antichi* per il "primo periodo", quel «traité de l'immortel Winckelmann, qui seul pourroit suffire pour cet objet», ⁸ potesse essere considerata la massima pubblicazione sull'argomento. «Eccitato piuttosto che scoraggiato» da questo arduo compito, e timoroso che le opere medievali potessero essere ulteriormente decimate, Seroux intraprese dunque questo lungo cammino con lo scopo di colmare definitivamente tale lacuna storiografica.

«alle ricchezze di cui ho parlato e che possediamo rispetto alla storia del primo e del terzo periodo, aggiungendo quanto io proporrò di associarsi per il secondo, tratto dai mie

proprij lavori, si potrà formare una compiuta Storia dell'Architettura, della Scultura, della Pittura in tutte le età; innalzando con questo mezzo in onore dell'Arte del disegno quel monumento, che dissi poc'anzi mancare tuttavia alla sua gloria e alla nostra gratitudine. Tale è l'argomento dell'opera che ardisco offrire al pubblico».

Egli si prefisse di scrivere una storia dell'arte che potesse riuscire ad ordinare cronologicamente e tipologicamente una vasta produzione fino a quel momento poco indagata, o comunque indagata in modo non sistematico, in modo da fare da ponte tra le ricerche di Winckelmann e le indagini sull'arte da Raffaello in poi. Se per l'arte antica è l'archeologo tedesco il nume da imitare, a cui per debito personale Seroux affianca il nome di Caylus, nessun autore in particolare viene citato del *Discorso Preliminare* per il terzo periodo, dal «rinnovamento fino alla terza età», anche se è facile immaginare che Seroux avesse in mente la *Storia pittorica* del Lanzi e, ad una data più avanzata, il progetto sulla scultura a cui lavorava il conte Leopoldo Cicognara, successivamente pubblicato con l'eloquente titolo *Storia della Scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova del Conte Leopoldo Cicognara per servire di continuazione all'opera di Winckelmann e d'Agincourt*. ⁹ Seroux conosceva bene il lavoro di Cicognara, il cui primo volume uscirà solo nel 1813. In una lettera inviata all'amico Jacopo Morelli a Venezia l'11 novembre 1811 egli, facendo riferimento precedenti discussioni sullo stesso argomento, scrive:

«J'ai revû avec infiniment de plaisir le Chevalier Cicognara, et lû de même *li ragionamenti sul Bello* ¹⁰ di cui egli mi ha favorito; il a eu aussi la complaisance de me faire part del suo piano *della Storia della scultura dal risorgimento in qua*; elle aura certainement beaucoup de succès; j'en ai pris occasion de l'engager à étendre les mêmes recherches sur l'Architecture et sur la Peinture de sorte que joignant l'histoire de ces trois arts depuis le renouvellement jusqu'à nos jours, 3^{ème} Epoque, à ce que Winckelmann a publié sur le 1^{ère}, et à celle que j'ai osé faire sur la 2^e, nous aurions une histoire Complete de l'Art. Unissez donc vos istances aux miennes, en lui faisant mille complimens da ma part». ¹¹

Seroux non riuscì a convincere Cicognara, peraltro già stremato dalle spese per la pubblicazione del primo volume, ad allargare il campo delle sue ricerche alla pittura e all'architettura. Ma la citazione del suo nome nel titolo dell'opera del conte ferrarese dimostra come già a quella data l'*Histoire de l'Art*, di cui erano usciti solo pochi fascicoli, fosse già considerata come la prima e unica storia dell'arte del Medioevo, naturale continuazione della *Storia dell'arte del disegno* di Winckelmann. ¹²

Dieci anni più tardi, nel 1824, l'anno dopo la pubblicazione integrale a Parigi dell'*Histoire de l'Art*, vari editori progettarono di curarne un'edizione italiana. I fratelli Giachetti di Prato incaricarono Stefano Ticozzi, noto all'epoca soprattutto per il *Dizionario dei pittori del rinnovamento delle belle arti fino al 1800*, ¹³ di eseguirne una traduzione in rivalità con gli editori Fanfani di Milano. Ticozzi, preoccupato dalla concorrenza, propose in una lunga lettera un progetto alternati-

vo: una «*Storia generale delle arti*» che ricorda da vicino l'idea della “Storia Completa dell'Arte” esposta da Seroux all'amico Morelli. L'opera che Ticozzi propose agli editori di Prato doveva essere infatti composta dall'unione delle opere di Winckelmann, Seroux d'Agincourt, Lanzi e Cicognara:

«Lo stato delle cose adesso è affatto cambiato. Più non si tratta di dare all'Italia, che non l'ha, una edizione in volgar lingua della storia dell'arte di d'Agincourt corredandola soltanto delle stampe credute necessarie, ed omettendo quelle di puro lustro; ma si tratta di pubblicarla in concorso di altri editori che promettono di dare stampe migliori e più numerose di quelle della edizione parigina. Chi oserebbe consigliare un amico, un benefattore, a porsi in questo cimento con grave pericolo di soffrire nell'interesse e nella riputazione tipografica?

In mezzo a queste tristi considerazioni mi stava fisso in mente il pensiero di un'altra opera, cui aveva pensato altre volte, e che mi fu richiamata alla memoria dalla lettera ch'ella mi fece pochi dì fa di una lettera del Conte Cicognara. E perché, Signor Vincenzo, invece di dare la parziale ed in molte parti imperfetta opera di d'Agincourt, non può ella dare insieme le storie dell'arte di Winckelmann, di d'Agincourt, di Cicognara, di Lanzi? Crede ella che potendo avere insieme riunite queste storie riguardate da molti ed in alcune parti ampliate per trecento lire al più, saranno molti coloro che vorranno spenderne 800 per avere il solo d'Agincourt? Legga l'ultima memoria e risolva (...)

Memoria confidenziale per una *Storia generale delle arti*

Fu detto, e non senza ragione, che quando si riunissero in un solo corso la Storia dell'Arte di Winckelmann, quella di d'Agincourt, la Storia della scultura del conte Cicognara, e quella della Pittura italiana del Lanzi, si verrebbe ad avere una compiuta storia delle Belle Arti dall'origine loro fino all'età presente.

Infatti Winckelmann condusse la storia delle arti dalla loro infanzia presso le antiche nazioni fino al traslocamento della sede dell'impero da Roma a Costantinopoli.

A tale epoca si propose di cominciare la sua il Sig. d'Agincourt, ma allettato dalla prodigiosa varietà dell'antica storia delle arti e dalla loro eccellenza presso i Greci, nelle separate introduzioni alle tre arti, risalì fino a più remoti tempi compendiando lo storico Alemanno. Dopo avere in tal modo mietuto nel podere di Winckelmann, invase anche quello di Cicognara, perciò che non contento di condurre la Storia delle arti dalla indicata epoca fino ai primi restauratori delle medesime nel tredicesimo e quattordicesimo secolo, non le lascia che quando hanno riacquistato tutto lo splendore in principio del sedicesimo.

A ragione il conte Cicognara estese le sue dotte indagini oltre i tempi in cui la scultura cominciò a rivolgersi dalla rozzezza del medioevo perciò che trattavasi di rivendicare agli italiani la gloria di avere richiamate le arti dal basso stato in cui erano cadute, non per l'esempio e per gli impegni de' maestri bizantini, ma per la forza del proprio ingegno e per l'imitazione di alcuni eccellenti modelli greci e romani sparsi sul suolo toscano e in altre parti d'Italia.

Il Lanzi ch'erasi proposto di percorrere colla storia della pittura il periodo di cinque in sei secoli, quanti se ne contano dai primi restauratori dell'arte fino al 1800, si tenne entro i prefiniti confini, una sola volta si dipartì da suo soggetto per parlare dei primi inventori dell'intaglio; ma non poté dare né prospetti politici né letterari, é volgeva di quando in quando lo sguardo alle lettere, alla scultura, all'architettura, onde vedere se

camminavano di pari passo colla pittura. Ognun sente, che rifondendo in una sola queste quattro storie si verrebbe ad abbreviarle d'assai senza nulla omettere d'interessante, ma soltanto col toglierne le ripetizioni e gli accavallamenti, dirò così, delle une sulle altre che inoltre si otterrebbe una storia più piena e senza interrompimenti, nella quale le tre arti novelle caminerebbero di pari passo di epoca in epoca rendendo più visibili e vicendevoli sussidi, i tempi e le circostanze che favorevoli riuscirono piuttosto all'una che alle altre». ¹⁴

Il dettagliato progetto di Ticozzi intendeva dar forma all'idea diffusa tra gli addetti ai lavori, che le “storie” dei quattro autori erano considerate i testi fondamentali per l'approccio all'arte di ogni secolo. Tra le molte testimonianze di quest'opinione va ricordata quella dell'antiquario Clemente Cardinali, in un elogio postumo di Seroux d'Agincourt:

«Se la Germania può vantare in Giovanni Winckelmann lo storico delle arti greche e delle romane quando furono nel loro splendore; la Francia può vantare in Giambattista Seroux d'Agincourt la storia delle arti del disegno nella loro decadenza: e può vantare l'Italia gli storici delle medesime dopo il risorgimento in Luigi Lanzi per la pittura; per l'architettura e per la scultura in Leopoldo Cicognara da pochi anni mancato di vita». ¹⁵

In Francia, nel 1828, anche Delécluze riteneva che gli scritti di Winckelmann, Seroux e Cicognara potessero fornire «*tous les reinsegnements que l'on peut désirer sur les vicissitudes de la peinture, depuis les Grecs jusqu'à nous*». ¹⁶

Gli editori Giachetti, benché interessati al progetto, come dimostra un'ulteriore lettera sull'argomento del Ticozzi, ¹⁷ preferirono optare per la traduzione completa della sola opera di Seroux d'Agincourt, che doveva accostare la riedizione da loro patrocinata della *Storia della scultura* di Cicognara, il cui primo volume uscì nel 1823. ¹⁸ Qualche anno più tardi, essi cureranno inoltre l'edizione italiana dell'opera completa di Winckelmann. ¹⁹

Questi episodi della fortuna italiana dell'*Histoire de l'Art* dimostrano l'avverarsi della principale ambizione di Seroux di venir considerato a tutti gli effetti il “continuatore di Winckelmann”.

Ma il suo progetto, per la particolare scelta di trattare quel “secondo periodo” dell'arte, non poteva essere recepito unicamente come una neutrale prosecuzione dell'opera winckelmaniana. Non è un caso che l'*Histoire de l'Art* sia stata fino ad oggi oggetto di attenzione soprattutto all'interno del dibattito storiografico sulla riscoperta dell'arte dei “primitivi”. Da questa parziale prospettiva è comprensibile che l'opera di Seroux, principalmente a causa della mancata e totale adesione estetica all'arte medievale, sia stata spesso condannata ad essere considerata una produzione attardata, dal punto di vista dell'interpretazione critica, rispetto ai contemporanei progetti editoriali sullo stesso argomento.

Che Seroux non avesse intrapreso la sua opera per proprio gusto personale è cosa certa, ma, per riprendere le parole di Eduard Pommier «*Ce n'est pas le goût qui élargit le champ de l'histoire; c'est l'histoire qui, en investissant les siècles, contribue à transformer le goût*». ²⁰ Fatalmente, e anche a causa degli eterni riman-

di nella pubblicazione, dovuti sia a motivi contingenti che a ragioni di metodo personale, Seroux si trovò ad operare in un'epoca in rapida trasformazione. Ciò che egli additava come modello negativo agli artisti e appassionati d'arte aveva già cominciato ad attirare le attenzioni del gusto internazionale da almeno due decenni.

La netta adesione estetica verso l'arte antica espressa da Seroux nel «Discorso preliminare», che fu scritto nella sua stesura definitiva entro la fine del primo decennio del secolo XIX e non trent'anni prima, va dunque intesa come decisa risposta al nuovo e sincero entusiasmo che si stavano diffondendo su scala internazionale per quell'arte "pre-raffaelita" di cui egli si era occupato per puro interesse storico. In perfetta armonia con la sua formazione antiquaria e neoclassica, Seroux si appassionava, ancora nel nuovo secolo, per la statuaria antica e non per la scultura medievale, come ricorda Giovanni Gherardo de Rossi:

«Aveva qualche ritegno a dedicarsi a monumenti o alla barbarie tendenti, o barbari, o dalla barbarie rinascenti appena, ma mostravasi tanto ricco di disegni raccolti e fatti copiare, che questo argomento, sterile o non piacevole da un canto, diveniva sotto le sue mani fecondo e grato. Scherzando talora diceva: *Sì, ho abbandonato le bellezze della Venere de' Medici per tutto dedicarmi alla semplicità delle Madonne di Cimabue, di Giusto, e dei vecchi Greci maestri*».²¹

Anche se lodevoli per la loro "semplicità", le tavole del Duecento non erano dunque paragonabili alla "bellezza" delle statue greche.²²

«nell'intrapresa che io mi propongo della continuazione della Storia, la di cui prima parte fu trattata da questo dotto, mi lusingo di giovare altresì a coloro che professano le Arti, tenendo per altro una via opposta e senza dubbio meno dilettevole. Winckelmann mostrò loro ciò che dovevano imitare, io loro additerò quello che devono fuggire. In simil modo a Sparta l'ebbrezza esposta allo sguardo dei fanciulli, loro ispirava un salutare orrore. (...) è pertanto manifesta cosa che Winckelmann scelse la miglior parte, e non lasciando a descrivere che un funesto periodo, nel quale l'Arte sottoposta, come i mortali, alla debolezza ed al decadimento, parve come loro, spegnersi e morire. Avrei di buon grado deviato lo sguardo da questo spettacolo, senza alzare il velo che s'addensa sempre più sulle particolarità e sulle prove di così deplorabile decadenza; ma, siccome osservai poc'anzi, parvemi che la storia e la filosofia si opponessero a quest'oblio, chiedendo che si riempisse il vuoto. Curioso io stesso di esaminarla, anderò, dissi tra me, anderò a contemplare il Dio delle Arti, Apollo, sonnecchiante, indi addormentato: si risveglierà, soggiungeva, e forse non sarà meno utile a coloro che trattano le Arti che interessante per quanti altri vi cercano soltanto dei godimenti, il vedere in qual modo la loro fiaccola si spense, indi si riaccese».²³

Ma questa decisa presa di posizione in favore dell'arte antica come unico veicolo della "bellezza", è accompagnata da una singolare difesa del suo ruolo di pioniere nel campo della storia dell'arte medievale, che deve essere essenzialmente letta come desiderio di essere ricordato come il primo autore a scriverne

una storia compiuta, più che come segreto apprezzamento delle produzioni dei "secoli bui". I ritardi nella pubblicazione dell'*Histoire de l'Art* costituivano una fonte di continue delusioni per l'anziano Seroux, che vedeva continuamente apparire opere a stampa simili al suo progetto, sia per scelta cronologica che per impianto storiografico. Un aperto accenno a questa penosa situazione si trova nel noto passo di commento degli affreschi con le *Storie di S. Francesco* nella basilica superiore di Assisi, riprodotti nella tavola CXVI del VI volume, su disegni di William Young Ottley:

«i disegni di queste pitture, che erano inedite, mi sono stati comunicati dal signor Otley, pittore inglese, il quale ne ha fatto uno studio particolare negli anni 1793, e 1794, e che, non ignorando l'uso, che io ne faccio in questa storia della decadenza dell'Arte, ha creduto nulladimeno di potergli pubblicare, incidendogli in grande; è questa una nuova opera da aggiungere a quelle di questo genere, le quali venute da qualche anno alla luce in Francia, in Italia, ed in Inghilterra, debbono a questo mio lavoro la loro origine».²⁴

Il riferimento è alle incisioni tratte dagli affreschi assisiati che Ottley fece incidere a Roma dall'amico Tommaso Piroli e che furono inserite molti anni più tardi nella raccolta *A Series of Plates, engraved after the Paintings and Sculptures of the most eminent Masters of Early Florentine School, intended to illustrate the History of restoration of the Arts of Design in Italy*.²⁵ L'opera, il cui titolo richiama da vicino l'*Histoire de l'Art* di Seroux d'Agincourt, fu pubblicata a Londra solo nel 1826, ma, come indica lo stesso Ottley nella premessa, tutte le incisioni furono tratte dai disegni eseguiti e raccolti tra il 1792 e il 1798, durante il suo lungo soggiorno italiano.²⁶ Autori dei disegni, oltre allo stesso Ottley, furono Humbert de Superville, Carlo Cencioni e Tommaso Piroli, la cui partecipazione all'*Histoire de l'Art* è stata ricordata nei capitoli precedenti. Dalle risentite parole di Seroux, che dimostra di conoscere le "grandi" incisioni fatte eseguire da Ottley già entro il 1810, anno della pubblicazione del primo fascicolo dell'*Histoire de l'Art*, si evince che tali stampe dovevano già essere in circolazione molti anni prima dell'edizione di *A Series of Plates*, e che l'inglese doveva avere già da tempo in mente il progetto di un'opera illustrata sui "primitivi" italiani. Che Ottley, per riprendere le parole dello stesso Seroux, "non ignorasse" il progetto agincourtiano è cosa nota. Il giovane pittore e collezionista di disegni giunse in Italia appena ventenne nel 1791, dopo un apprendistato alla Royal Academy con John Brown, e vi rimarrà per ben otto anni.²⁷ In stretti rapporti con Flaxman e sua moglie, Ottley abitava a Roma, nella "strada Felice", nel cuore del quartiere internazionale e artistico che ruotava intorno a piazza di Spagna,²⁸ non lontano dallo scultore inglese e dallo stesso Seroux d'Agincourt.

Come tanti giovani artisti stranieri di passaggio a Roma, egli entrò ben presto a far parte dell'*entourage* dello storico dell'arte francese, che lo incaricò di eseguire alcuni disegni per la sua *Histoire de l'Art* insieme a Humbert "Giotto" de Superville. Ma qualcosa era cambiato rispetto alle generazioni precedenti. Mentre il gruppo dei primi disegnatori delle tavole dell'*Histoire de l'Art*, tra cui spicca il fedele Machiavelli, si era dimostrato composto da docili e "servili" ese-

cutori, Seroux non sembrava apprezzare l'entusiasmo che animava i due giovani disegnatori stranieri in viaggio per l'Italia centrale. In effetti la posizione di Ottley di fronte ai monumenti da riprodurre è ben diversa da quella professata dallo storico dell'arte francese.

Nella premessa a *Series of Plates*, redatta nel 1826, Ottley dichiara di offrire al pubblico una serie di stampe «per illustrare la storia della RINASCITA E GRADUALE AVANZAMENTO DELLE ARTI DEL DISEGNO IN ITALIA, durante il *tredecimo, quattordicesimo e quindicesimo* secolo». L'opera, la cui impostazione è chiaramente debitrice del progetto agincourtiano, se ne distacca ampiamente nelle finalità, in quanto intende riprodurre, secondo le intenzioni del curatore

«una scelta di quelle opere che l'autore ritiene gli esempi più belli degli antichi pittori e scultori attivi a Firenze, Pisa, Lucca, Assisi, Perugia, Orvieto e Roma; egli li pubblica con la speranza che possano non soltanto offrire i criteri per giudicare lo stile di ogni epoca e di ogni artista, ma soprattutto essere apprezzati per la loro intrinseca e peculiare eccellenza; sia che si tratti di caratteri di novità, di schiettezza, di garbo nell'invenzione, nella composizione e nell'espressione della storia rappresentata, sia che si tratti di caratteri di eleganza in gruppi particolari di figure. Poiché la sua intenzione è stata quella di mettere a fuoco tutte le bellezze disseminate qua e là nelle opere di questi antichi artisti, e non piuttosto quella di offrire una rassegna ordinaria della loro attività».

Benché Seroux non venga direttamente nominato, Barbara Cinelli ha correttamente individuato un'allusione alle affollate tavole sinottiche dell'*Histoire de l'Art* nella menzione della «rassegna ordinaria» di riproduzioni di opere degli antichi maestri di cui parla Ottley, contrapposta alla sua «scelta» delle opere più belle, indicate apertamente come possibili modelli da imitare o, comunque, da conoscere e apprezzare. La studiosa, in un recente intervento sulla posizione di William Young Ottley all'interno dell'ampio fenomeno della fortuna di primitivi tra fine XVIII e inizio XIX secolo, ha ben evidenziato le abissali differenze tra le tavole di Seroux, atte principalmente a documentare e a ricostruire storicamente nella sua «globalità» l'arte dei secoli bui, e le grandi tavole di Ottley, «pericolosa guida di un elitario apprezzamento estetico». ²⁹

La lode tessuta da Ottley all'«intrinseca e peculiare eccellenza» della pittura dei «primitivi» italiani sembra dunque una risposta al già citato passo di Seroux, che prosegue con un'affermazione programmatica:

«Del rimanente per quanto utile possa essere per la storia dell'Arte la cognizione delle prime produzioni dell'epoca del rinascimento, sarebbe pericoloso lo spingerne troppo oltre lo studio; bisogna principalmente guardarsi dalla specie di entusiasmo, che certe scuole moderne sembrano aver concepito per questi primi saggi, troppo deboli ancora per ogni riguardo, per servir di modelli». ³⁰

È ovvio che tra le «scuole moderne» citate da Seroux, in cui si è pensato di individuare un'allusione alle tendenze più moderne diffuse nel primo decennio del XIX secolo, i «Barbus»³¹ o i «Nazareni», vada inserita anche l'attività di

Ottley che, tornato a Londra nel 1799, divenne uno dei conoscitori e collezionisti più in vista della città, autore di raffinate raccolte di incisioni e divulgatore del nuovo gusto per l'arte del Medioevo. A *Series of Plates* fu infatti pubblicata da Ottley in seguito al successo di un'altra impresa editoriale da lui patrocinata e parzialmente dedicata all'arte dei «primitivi» italiani, *The Italian School of Design*.³² La lussuosa raccolta, pubblicata integralmente a Londra nel 1823, cominciò ad apparire in fascicoli comprendenti quattro o cinque tavole ciascuno dal 1808, dunque negli stessi anni in cui Seroux stava ultimando il manoscritto definitivo per l'*Histoire de l'Art*. Non è escluso che lo storico francese fosse a conoscenza anche di questo progetto del suo antico collaboratore, che, vista l'altissima qualità delle riproduzioni, avrebbe suscitato l'invidia di chiunque. Nella nota introduttiva dell'edizione integrale dell'opera, impreziosita dalla riproduzione del rilievo di Nicola Pisano della cattedrale di Lucca (fig. 75) che comparirà tre anni più tardi e in una diversa veste grafica anche in *A Series of Plates*,³³ Ottley introduce brevemente l'argomento trattato. Egli asserisce che, sebbene nel corso dei «secoli più bui del medioevo» le arti pittoriche e scultoree fossero rimaste «sprofondate in uno stato di torpore», esse non furono mai totalmente perdute. I loro «germi» rimasero miracolosamente in vita grazie al lavoro dell'«eremita nella sua cella e del monaco nel suo chiostro». A commento di questa colorita introduzione alle tavole delle opere duecentesche e trecentesche, nella prima nota del testo Ottley non tralascia di ricordare ai lettori la figura di Seroux d'Agincourt e il suo difficile e laborioso lavoro di ricerca:

«The Chev. D'Agincourt, a French gentleman, with whom I was Acquainted during my stay in Rome, had, after infinite pains, succeeded in bringing together authentich examples of the state of the arts of painting, sculpture, and architecture in Italy, during each century of the Christian æra; as well the productions of greek as of italian artists. These he caused to be engraved upon a small scale, in outline, and have since been published». ³⁴

Non accennare all'opera che a quella data era già ritenuta il testo base per la conoscenza dell'arte del Medioevo, sarebbe apparso fuori luogo in un libro dall'argomento in parte così affine. Eppure la nota di Ottley è alquanto singolare. Senza citare la sua diretta partecipazione all'*Histoire de l'Art* e ricordando unicamente la sua conoscenza di Seroux, di cui sembra peraltro ignorare la scomparsa, egli pone l'accento, non senza una punta di polemica, sulle piccole «incisioni a contorno a scala ridotta». Il confronto è, ovviamente, con le belle e grandi riproduzioni all'acquatinta di *The Italian School of Design*, che, pubblicato a Londra in edizione integrale nel 1823, vide casualmente la luce nello stesso anno in cui uscì a Parigi la prima edizione integrale dell'*Histoire de l'Art*, costituendo un confronto schiacciante per l'opera del francese.

L'anomala citazione del lavoro di Seroux, così diversa da quelle apologetiche del secolo precedente, come la già ricordata nota del Fea, pone l'accento sul lavoro condotto con «pene infinite» da colui che Ottley definisce semplicemente «un gentiluomo francese», senza attribuirgli dunque alcuna competenza specifica

in campo storico-artistico. Ciò tradisce un dissapore tra i due personaggi che doveva andare ben al di là di una semplice incomprensione generazionale o una divergenza di opinioni sul grado di emozione che un'opera di Giotto poteva suscitare nel suo spettatore. Senza citare il passo su Seroux d'Agincourt inserito nella nota di *The Italian School of Design* Evelina Borea, autrice di un illuminante studio sulla fortuna grafica dei primitivi, aveva ipotizzato un'insofferenza da parte di Ottley nel veder utilizzare i suoi disegni solo parzialmente, e per di più per «stampe riduttive e stente quali costituiscono appunto le due tavole della *Histoire de l'Art* la CII e CXVI della sezione dedicata alla pittura: quando egli poteva pubblicare in proprio dagli stessi disegni magnifiche, grandi stampe e anche dare dei soggetti scelti interpretazioni personali, improntate alla propria cultura neoclassicista». ³⁵

Ma a un esame più attento le tavole raccolte da Ottley in *A Series of Plates*, benché di fattura migliore e soprattutto di dimensioni molto maggiori rispetto a quelle dell'*Historie de l'Art* tratte dagli stessi dipinti, sono profondamente debitorie, dal punto di vista tecnico, delle incisioni fatte eseguire da Seroux. Ciò risulta particolarmente evidente qualora queste siano paragonate alle illustrazioni per le altre opere illustrate di Ottley. Oltre al confronto con le splendide e molto più tarde incisioni di *The Italian School of Design*, che dal punto di vista tecnico possono essere annoverate tra le più accurate ed efficaci stampe di traduzione mai eseguite, ³⁶ basta dare uno sguardo alle altre opere a stampa patrocinate da Ottley nell'ultimo decennio del XVIII secolo. Durante il soggiorno italiano egli pubblicò a Roma due raccolte di incisioni eseguite dal Piroli da suoi disegni in stile "fuseliano", ³⁷ rispettivamente nel 1796 e nel 1797: *Twelve stories of the life of Christ* e *Twelve Stories of the Old Testament*. ³⁸ Benché non si tratti di incisioni di traduzione, le visionarie scene ideate da Ottley sono rese dal Piroli all'acquatinta con effetti acquerellati (fig. 76). ³⁹ Le incisioni a semplici contorni con scarse indicazioni chiaroscurali raccolte in *A Series of Plates* si distaccano dunque in maniera molto evidente dal linguaggio dell'Ottley, certamente più interessato all'effetto pittorico nelle due raccolte pubblicate a Roma e alla resa mimetica in *The Italian school of Design*. Inoltre un ulteriore particolare dimostra la parentela delle incisioni di Ottley con quelle di Seroux: il mancato risarcimento delle lacune presenti negli affreschi riprodotti, che vengono rese mediante tremule linee oblique parallele (figg. 71-72). Quest'ultimo espediente, come già evidenziato, fu introdotto per la prima volta nel campo dell'incisione di traduzione proprio dalle tavole dell'*Histoire de l'Art*. Seroux, che dimostra un'approfondita conoscenza della tecnica incisoria, a cui dedica un'ampia trattazione, voleva che le sue tavole rispondessero a esigenze diverse rispetto alla tradizione dell'incisione di traduzione, più interessata, quest'ultima, alla fortuna dell'opera riprodotta. Le incisioni non erano dunque opere d'arte a sé stanti, annoverabili nel campo della "produzione" artistica, quanto piuttosto in quello della "riproduzione". Questa profonda convinzione portò Seroux a riprodurre i monumenti non per la loro bellezza, che egli peraltro negava parzialmente, ma per pura documentazione. È in quest'accezione documentaria che le opere medievali, in maniera del tutto anomala per l'epoca, appaiono senza risarcimenti.

Ottley utilizza dunque il linguaggio agincourtiano e questo è ancor più evidente se si confronta l'incisione con la *Caduta di Simon Mago* di Cimabue pubblicata in *A Series of Plates* con l'incisione tratta dallo stesso disegno e resa all'acquatinta in *The Italian school of design* (fig 77-78).

Sembra dunque che Ottley, incaricato da Seroux di fornire disegni per la sua *Histoire de l'Art* secondo parametri tecnici ben stabiliti e consolidati (fig. 79), abbia in seguito deciso di pubblicare autonomamente i disegni commissionatigli dal francese, e per di più facendoli eseguire dallo stesso incisore delle tavole dell'*Histoire de l'Art*, Tommaso Piroli. Più che imitazione, Seroux deve aver considerato l'impresa dell'inglese una riproduzione non autorizzata di materiale considerato a tutti gli effetti di sua proprietà. Del resto tra le opere disegnate da Ottley in Italia e pubblicate successivamente in *A Series of Plates* si trovano molti altri monumenti che Seroux aveva già fatto incidere per la sua *Histoire de l'Art*, come gli affreschi di Melozzo da Forlì dall'abside dei Santi Apostoli a Roma, gli affreschi di Masaccio al Carmine a Firenze e di Masolino a S. Clemente a Roma, di Beato Angelico nella Cappella Niccolina (fig. 80) e quelli del chiostro verde di Paolo Uccello a Firenze (fig. 81).

Questo antico dissapore giustifica le reciproche allusioni polemiche inserite nelle rispettive opere a stampa da Ottley e da Seroux d'Agincourt. Nel passo, dunque, fino a questo momento letto unicamente come testimonianza della totale chiusura di Seroux verso l'apprezzamento dell'arte dei "primitivi" italiani, va colta anche una fiera difesa del proprio ruolo di precursore delle ricerche in questo campo. ⁴⁰

Ma oltre al progetto di Ottley, Seroux allude ad altre «opere di questo genere le quali, venute alla luce da qualche anno in Francia, in Italia, in Germania e in Inghilterra debbono a questo mio lavoro la loro origine». Il passo è stato a lungo ritenuto incongruo per il riferimento ad una realtà editoriale più tarda rispetto alla tradizionale datazione dell'*Histoire de l'Art*, che si riteneva definitivamente conclusa anche nella stesura dei testi allo scadere del XVIII secolo, se non nel decennio precedente. ⁴¹ La possibilità di fissare ormai con certezza la redazione definitiva del manoscritto alla tarda data 1809-10, giustifica l'allusione di Seroux ad una serie di progetti editoriali pubblicati entro il primo decennio del XIX secolo che, per argomento o concezione si avvicinavano alla sua *Histoire de l'Art*. Evelina Borea, intuendo una datazione tarda del passo, ha proposto un riferimento primariamente all'opera di Conrad Martin Metz *Imitations of Ancient and Modern Drawings from Restoration of the Art in Italy to the present time* pubblicata a Londra nel 1798 in cui, tra le oltre cento stampe tratte da disegni di pittori italiani e disposte cronologicamente in modo da suggerire anche visivamente l'idea dello sviluppo dell'arte, una ventina riproducono disegni di pittori vissuti prima di Raffaello. ⁴² Che Seroux conoscesse l'opera di Metz, che tra l'altro nel 1801 si trovava a Roma, è molto probabile. Benché ormai molto anziano, nessuna nuova pubblicazione sfuggiva al suo vigile occhio di bibliofilo e in particolare le opere sull'arte medievale pubblicate da studiosi che aveva conosciuto personalmente. Un aiuto per l'identificazione delle "imitazioni" editoriali dell'*Histoire de l'Art* di cui parla Seroux nel passo sopra citato ci giunge da una lunga lettera scritta da Roma

a Léon Dufourny il 9 ottobre 1812, in cui lo storiografo sollecita la pubblicazione più rapida dei fascicoli dell'*Histoire de l'Art*, già tante volte invocata a causa della sua età avanzata. Ma l'età non era il solo motivo a preoccupare Seroux, in realtà lo scopo principale era, ancora una volta, quello di poter prevenire, con una più rapida edizione e distribuzione dei fascicoli dell'*Histoire de l'Art*, la pubblicazione «de tant d'ouvrages d'une imitation plus ou moins manquée du mien, qui se multiplient journellement». ⁴³ Fiero del proprio primato di “scopritore” Seroux non aveva dunque dubbi: l'interesse editoriale per l'arte pre-rinascimentale, come anche quello per l'arte “extra-classica”, ormai diffuso e “alla moda” derivava dalla sua pionieristica impresa. Del resto, scrive nel 1808 come corrispondente da Roma della “classe des beaux-arts” dell'*Institut* sulla “Gazette Nationale ou le Moniteur Universel”, «la ricerca di questi monumenti è divenuta talmente alla moda in Italia, che non è permesso a nessuno straniero di non portarla sulla propria agenda». ⁴⁴

Se le opere editoriali sull'arte medievale si moltiplicavano giornalmente, scrive Seroux a Dufourny, questo si doveva essenzialmente al suo lungo lavoro di ricerca, che, va riconosciuto, si connotava come il più meditato e accurato tra tutte le indagini compiute nello stesso campo tra fine XVIII e inizio XIX secolo. A tal proposito, Seroux non «ritiene inutile» riepilogare al revisore del suo manoscritto la storia delle principali pubblicazioni sull'argomento e dare qualche ragguaglio sui contatti che egli stesso aveva avuto modo di intrattenere con i loro autori. ⁴⁵

La nota inviata a Dufourny è di estremo interesse per ricostruire la fortuna editoriale dell'arte dei “primitivi” vista attraverso gli occhi di uno dei maggiori protagonisti di questo complesso e variegato fenomeno.

Il primo “imitatore” a essere citato nella lettera a Dufourny è l'abate Jean Joseph Rive, ⁴⁶ curatore della splendida biblioteca del duca di La Vallière dal 1768 al 1780, ⁴⁷ la più ricca raccolta di libri rari e manoscritti nella Francia della seconda metà del Settecento. L'incontro dello storico dell'arte con La Vallière ebbe luogo a Parigi nel 1777 ed è ricordato nelle pagine dell'*Histoire de l'Art*, dove Seroux accenna al permesso ottenuto dal duca di poter trarre alcuni disegni per le sue incisioni dai più bei manoscritti della sua raccolta, fino a quel momento del tutto inediti. ⁴⁸ Seroux aveva conosciuto il colto e nobile collezionista di libri, nipote ed erede della famosa *favourite* di Luigi XIV e intimo amico di Luigi XV e della marchesa de Pompadour al tempo del suo impiego nella *Ferme*. Egli doveva essere un *habitué* della ricchissima biblioteca del duca. Nella lettera a Dufourny del 1812 Seroux racconta ulteriori particolari della sua visita all'Hôtel de La Vallière:

«Au moment de mon départ pour mes voyages, j'avais avec le Duc de la Vallière, dans sa bibliothèque riche de précieux Mss. ornés de Miniatures, une longue conversation, en présence de l'Abbé de Rives, qui en avait la garde, il lui prescrivit de m'en donner, à mon retour, une communication sans réserve; cet abbé se hâta de publier avec une magnificence excessive, quantité de ces miniatures, afin, annonçait-il, de former l'histoire de la Peinture depuis le XIV et jusqu'et compris le XVII siècle. C'était absolument sur le plan qu'il m'avait entendue exposer». ⁴⁹

Seroux si riferisce principalmente al *Prospectus d'un ouvrage proposé par souscription par M. l'Abbé Rive*, stampato e diffuso a Parigi nel 1782 ⁵⁰ per cercare sottoscrittori per la futura opera *l'Essai sur l'art de vérifier l'âge des miniatures*, in cui l'abate scrive:

«L'ouvrage que j'ai l'honneur de présenter à la République des Lettres, est d'une invention nouvelle. Quoique j'aie passé les troisquarts de ma vie ou à parcourir ou à former des bibliothèques, je n'ai encore découvert aucun livre conçu selon le plan de celui que je propose par souscription. Je ne me flatte pas que sa nouveauté contribue seule à le rendre digne de l'accueil du Public: mais j'espère que l'exactitude de son exécution & sa très grande utilité feront regarder comme un monument nécessaire qu'il falloit eriger à l'Histoire de la Peinture & de la Calligraphie». ⁵¹

L'opera, intesa come supplemento ai *Monumens de la monarchie française* di Montfaucon, doveva concentrarsi sull'analisi delle miniature dal XIV al XVII secolo in modo da «servire non solo alla storia della Pittura e della Calligrafia, ma anche a quella dell'Architettura, delle altre diverse arti, degli usi, degli abiti ecclesiastici, civili e militari, delle mode, dei mobili, degli utensili, e delle armi degli stessi secoli». ⁵² Il libro di Rive sarebbe stato corredato da ventisei tavole «gravées au simple trait, imprimées en encre foibe, et peintes en or et couleurs, de la manière la plus ressemblante à autant de miniatures que j'ai choisies dans différentes manuscrits exécutés avec la plus grande magnificence en Europe, pour divers Souverains ou très hauts et très puissants Seigneurs, dans les quatorzième, quizième, seizième et dix-septième siècles». ⁵³

Gli intenti dell'ambizioso abate e la descrizione di tavole così accuratamente e lussuosamente eseguite non potevano non turbare Seroux, che parla infatti di “magnificenza eccessiva” del progetto editoriale. Benché *l'Essai sur l'Art de vérifier...* non vider mai la luce, le bellissime tavole vennero distribuite ai quaranta sottoscrittori che avevano aderito all'iniziativa. ⁵⁴ Probabilmente Seroux conosceva l'esistenza di tali tavole unicamente dal *Prospectus* di Rive, che cita anche nell'*Histoire de l'Art*. ⁵⁵

Com'è noto, un'ampia e documentata parte della sezione *Peinture* dell'*Histoire de l'Art* è dedicata proprio allo sviluppo cronologico della miniatura fino al secolo XVI. Ma le analogie tra le opere di Rive e quelle di Seroux vanno oltre la comune scelta cronologica e tematica. Nel descrivere le sue tavole, l'abate parla nel *Prospectus* di «scrupolosa fedeltà» da parte del pittore e dell'incisore incaricati di riprodurre i manoscritti, che avevano lavorato per ben tre anni presso il suo studio, assoggettandosi ad «un'esecuzione assolutamente servile». Ciò attraverso la pratica del calco diretto sugli originali. ⁵⁶

Il passo ricorda da vicino la prefazione dell'*Histoire de l'Art*, in cui Seroux afferma:

«Le stampe intagliate sotto i miei occhi da valenti artisti, sono seguite con una fedeltà di cui hannosi rari esempi, ed il vero carattere degli originali vi è sempre diligentemente conservato: cosa di somma importanza per l'oggetto che io mi era proposto».⁵⁷

Anche il metodo di lavoro per l'esecuzione delle incisioni è lo stesso adottato per l'*Histoire de l'Art*. Ma fu forse quella "magnificenza eccessiva" notata da Seroux, che prevedeva nelle incisioni di Rive addirittura la partecipazione, una volta stampate le tavole, di un anonimo pittore incaricato di riprodurre fedelmente la gamma cromatica e le sfumature delle miniature, ad indisporre definitivamente lo storico dell'arte francese. Egli infatti, nel testo dell'*Histoire de l'Art* non tralascia di segnalare un errore nel *Prospectus* di Rive, a proposito di uno dei manoscritti di Terenzio conservati presso la Biblioteca Vaticana.⁵⁸ Ma questa piccola rivincita è ben poco in confronto alle vendette che l'abate conduceva nei confronti dei suoi nemici, sempre pronto a colpire gli avversari con libelli diffamatori, stroncature e perfino insulti, il tutto pubblicato anonimo. Che sia vero o meno che l'astuto Rive abbia "copiato" l'idea a Seroux, idea che peraltro non ebbe grande fortuna, è comunque certo che i rapporti tra i due bibliofili non furono tra i più felici.

La citazione della visita del 1777 al duca di La Vallière nell'*Historie de l'Art*, benché l'abate non vi venga menzionato, doveva apparire agli occhi dei *savantes* di tutta Europa come una segnalazione della priorità del proprio progetto rispetto all'annunciata opera di Rive, il cui *Prospectus* apparve solo nel 1782. Del resto, il fatto che Seroux avesse già da tempo messo in guardia i suoi amici eruditi dalle pubblicazioni dell'abate è testimoniato da una lettera scritta a Venezia a Jacopo Morelli nel luglio del 1800:

«Je crois inutile à légard des gravures des manuscrits grecs et latins, de vous prier de ne pas laisser sortir de vos mains jusq' à la publication de mon ouvrage.

La communicatione que j'en ai donné si souvent depuis 26 ans qu'il est comencé, me mêt dans le cas d'en voir journellement paraître au jour qui en sont les imitations; plusieurs vous sont connus, à partir de celui de l'abbé de Rives Bibliothécaire de duc de La Vallière, je lui avos donné, avant de partir, une connoissance entière de mon plan pour l'exécution du quel, dans cette belle collection qu'il avoit entre le mains, j'avois déjà choisi plusieurs des Mss. qu'il a publiés. Aujourd'hui encore se gravent ici des estampes qui repeteront une partie de mon historique».⁵⁹

Oltre al *Prospectus*, Seroux doveva conoscere le altre opere di Rive riguardanti i manoscritti La Vallière, e in particolare le *Notices historiques & critiques de deux manuscrits, uniques et très précieuses, de la Bibliothéque de M. le Duc de la Vallière* pubblicate a Parigi nel 1779.

Dopo l'incontro con il Duca de la Vallière, Seroux ricorda nella lettera a Dufourny alcune tappe italiane del suo viaggio:

«Dans la suite de mon Voyage, peu jaloux du secret de mon projet, je ne fis pas plus de difficulté d'en faire part aux Amateurs de l'art, à Padoue, à Venise, à Bologne, à Flo-

rence, où je le croyais obtenir des indications utiles, à Sienne, l'auteur *delle Lettere Sanesi*, témoin de mes recherches, dès 1781, publia que leur objet était =di raccogliere i monumenti...del medioevo...per dare una Storia completa dell'arte».⁶⁰

Si tratta dell'erudito piemontese padre Guglielmo Della Valle, la cui "lettera sanese" 24 del primo volume indirizzata a Napoli nell'ottobre del 1781 a d'Agincourt è già stata ricordata.⁶¹ L'epistola riguarda la questione della datazione della tavola con la *Madonna in trono con bambino* di Guido da Siena, allora conservata nella chiesa di S. Domenico e ritenuta l'esempio di un presunto primato pittorico senese rispetto alla coeva produzione fiorentina per via della precocissima datazione 1221 che appare ai piedi della Vergine.⁶² Prima di entrare nel vivo della questione e affrontare il dibattutissimo problema della datazione dell'opera, questione che rimase aperta per tutto il secolo successivo, Della Valle ha parole di grande lode per il progetto di Seroux, che peraltro aveva avanzato dei giusti dubbi sulla data della tavola:

«Se gl'Italiani portarono alla Francia il buon gusto delle arti, i Francesi ora le rendono il cambio scoprendo ed illustrando le antiche e rare produzioni da quelle dimenticate. L'opera degna d'immortal fama, che voi intrapendeste, di raccogliere da tutti gli angoli d'Italia i monumenti dell'arte del *medio evo* per darne poi i disegni fedelmente incisi in rame, e ciò con fatica inapprezzabile, e con una diligenza particolare vi renderà benemerito degli amatori e professori dell'arte, i quali porranno il vostro nome vicino a quello di Winckelmann».⁶³

In questo caso il Della Valle non è indicato da Seroux come imitatore,⁶⁴ ma come testimonianza ufficiale della precoce data della sua ricerca: il 1781. Con la stessa intenzione Seroux cita nel passo immediatamente successivo della lettera a Dufourny le "Memorie per le Belle Arti":

«En 1788 MM Boni e Derossi, auteurs *delle memorie delle belle Arti*, à Rome, apprirent au public (Tome IVe p. LXIII) que déjà ces monumens étaient gravés au nombre de plus de 300 planches».⁶⁵

Nella lettera al Dufourny Seroux si riferisce ad un passo delle *Osservazioni sulla lettera del Sig. Morigia*, apparse nel maggio 1788 e riguardanti la volta di S. Vitale a Ravenna, di cui Seroux aveva fatto eseguire ed incidere alcuni disegni nel 1779 dal giovane architetto di Forlimpopoli Ruffillo Righini. L'articolo è in realtà redatto dall'architetto toscano Leonardo Massimiliano De Vegni, successore del Boni dal gennaio 1788 per la redazione degli articoli di architettura sulle "Memorie per le Belle Arti" e anch'egli in contatto con Seroux.⁶⁶ L'autografia del De Vegni è confermata da un passo dell'articolo in cui ricorda la visita dell'architetto de Saint Far alla sua "Fabbrica della Plastica de' Tartari di S. Filippo", lo stabilimento aperto nel suo podere a Bagni di S. Filippo, nei pressi di Castiglione d'Orcia. La volta della chiesa di S. Vitale a Ravenna, in stridente contrasto con la struttura bizantina, era stata da poco decorata con pitture quadraturiste di Serafino

Barozzi e di Giacomo Guarana che occultavano la vista della struttura. La cosa, secondo l'autore dell'articolo apparso sulle "Memorie", non sarebbe andata a genio all'Algarotti, che aveva dedicato un'acuta analisi del "bizzarro tempio" in una lettera al Mariette del 1761 in cui si soffermava sulla tecnica "assai singolare" di costruzione della volta fatta «di pezzi di terra cotta cavi al di dentro fatti a modo di orciuolo». Fortunatamente, prosegue De Vegni:

«dagli amatori dell'antico questo spettacolo avrassi, se non sulla faccia del luogo, ritratto in stampa, mercé la provvida cura dell'indefesso Sig. Cav. D'Agincourt, il quale a sue spese fin dal 1779 fece il primo fare dal Sig. Ruffillo Righini da Formipoli i disegni della Pianta, Alzati, Sezioni ec. Di questa Chiesa, prima che la Cupola ne fosse dipinta, ridotti poscia con massima precisione in rami, rettificati in alcune parti ed arricchiti della vera Pianta del Portico, diversa da quella del Sig. Barozzi; in seguito delle cortesie risposte date dall'accuratissimo nostro Sig. Morigia in due sue lettere ben ragionate, dopo le osservazioni oculari da lui fatte con grande avvedutezza e criterio, una dell'8 di novembre e l'altra del 17 di Decemb. 1783, alle richieste di alcuni quesiti e schiarimenti di fatto avanzategli dallo stesso Sig. Cav.; i quali rami con gran piacere da noi veduti con diversi altri dimostranti l'uso di simili vasi in altre volte e muri antichi, e con tanti e tanti trascendenti già il numero di 300 sopra l'Edificatoria, Scultura, e Pittura de' bassi tempi, serviranno per la sua vasta opera dell'*Istoria dei monumenti della decadenza delle belle Arti*». ⁶⁷

Il pittore Serafino Lodovico Barozzi, non appena terminati i dipinti della volta di S. Vitale, iniziati con Ubaldo Gandolfi e proseguiti alla morte di questi, con il pittore veneziano Giacomo Guarana, aveva dato alle stampe nel 1782 un'operetta corredata da incisioni dedicata a Caterina II di Russia dal titolo *Pianta e Spaccato della celebre Chiesa di San Vitale dati in luce per la prima volta*.⁶⁸ La segnalazione di un'opera a stampa non più nuovissima nelle "Memorie per le Belle Arti" del 1788 si giustifica con la volontà di rendere noto agli intenditori d'arte che un'incisione della volta della chiesa ravennate, tratta da disegni scrupolosamente eseguiti sul luogo, era già da tempo ultimata per cura di Seroux d'Agincourt. Tale incisione rendeva infatti la "vera pianta del Portico, diversa da quella del Sig. Barozzi".

Questa notizia era stata del resto già diffusa da Carlo Fea in una nota del terzo volume della *Storia delle arti del Disegno presso gli Antichi di Giovanni Winckelmann* del 1784:

«è degna di particolare osservazione la cupola della chiesa ora dedicata a S. Vitale in Ravenna, opera del VI secolo dell'era cristiana ai tempi di Giustiniano. (...) Ne darà la descrizione esatta il più volte lodato signor cavaliere d'Agincourt nella continuazione della Storia delle Arti del Disegno: e può vedersi anche il signor Serafino Barozzi nella descrizione, che ne ha data colle stampe di Bologna nell'anno 1782». ⁶⁹

Le informazioni sulla prassi costruttiva delle volte leggere sono fornite a Carlo Fea da Seroux, che era da anni in contatto con l'architetto ravennate Camil-

lo Morigia, autore, tra le altre cose, della famosa tomba di Dante.⁷⁰

Tornando all'articolo *Osservazioni sulla lettera del Sig. Morigia*, che verte essenzialmente sulla struttura delle volte leggere, si fa ancora una volta riferimento al progetto di Seroux, questa volta in riferimento ai disegni fatti eseguire dagli architetti Legrand e Molinos:

«Gli architetti Signori Legrand e Molinos, che sul Tempio di S. Vitale di commissione del tante volte lodato Sig. Cav. D'Agincourt conferirono con molta loro istruzione col gentilissimo nostro Sig. Morigia in Ravenna, con lettera loro da Parigi del 12 Ag. 1785 avvisarono lo stesso Sig. Cav. Che giunti colà pensarono a servirsi di tubi voti simili a quei di S. Vitale (de' quali invece avrebbero forse prestato più comodo officio i piramidali della Chiesa di Porto, o tubi, sul fare de' condotti ordinarij da fontane) adattati come nella fig. K (Tav. I) per anima di Cornici di molto aggetto, onde restassero quelle stabili insieme e leggiere: che fattone prova, felicemente riuscì: che già n'avevano formata una tutta tutta diritta senza risalti della lunghezza di 400 Piedi Parigini: e che di più mentre pensavano ancor di voler essere colà i primi a costruirne delle volte, trovarono, che nel tempo ch'eglino facevano le osservazioni loro in Italia, n'erano stati già prevenuti con saggi similmente riusciti felici dal Sig. de Saint Far Architetto degli Spediali, il quale parimenti ci costa, che à veduta l'Italia, poiché il 9 Mag. 1778, passò dallo scrivente alla sua fabbrica della Plastica de' Tartari di S. Filippo, e vi lasciò a tradursi in tartaro un suo Ritratto molto ben modellato in cera a Roma dal fu Labussiere mancato in Roma alla Scult. Nel fiore degli anni». ⁷¹

Dopo aver citato Della Valle e le "Memorie per le Belle Arti" a testimonianza del primato dell'ideazione della sua opera, Seroux torna ad elencare a Dufourny gli "imitatori" della sua *Histoire de l'Art* e chiama in causa una delle opere illustrate più famose della fine del XVIII secolo, l'*Etruria Pittrice* del Lastri il cui primo volume, prosegue Seroux, esce solo nel 1791:⁷²

«En 1791 fut publiée l'*Etruria pittrice* =il est dans le préambule que cet ouvrage sera "*Storia delle belle arti più certa per mezzo de' monumenti, che delle penne de' scrittori*". ⁷³

Egli cita l'incipit dell'*Avviso degli editori a chi legge* pubblicato all'inizio del I volume dell'*Etruria*, opera che nello stesso sottotitolo richiama da vicino quello dell'*Histoire de l'Art: Storia della pittura toscana dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X fino al presente*. Proseguendo nella lettura dell'*Avviso degli editori* sono infatti molteplici i punti di tangenza con il progetto agincourtiano:

«Quindi volendo noi dare un'idea delle vicende della Pittura in Toscana, lungi da ogni sospetto di parzialità, ci è sembrato non poter esservi miglior mezzo di quello, di prendere per base le Opere stesse de' Maestri più celebri, e nella maniera la sola possibile, per via di disegno, d'incisione, e di stampa, porle sotto gli occhi degl'intendenti. Così viene in certa guisa a farsi conoscere l'Arte da per se stessa, e senza l'incantesimo efimero

delle parole, naturalmente si colloca in quel grado di merito che le conviene». ⁷⁴

Seroux non sembra conoscere personalmente Marco Lastri, che non nomina, ma la sottolineatura della frase tratta dall'*Etruria* rivela come egli considerasse i volumi sulla pittura toscana un vero e proprio plagio. Della stessa opinione di Seroux è Giovanni Previtali, che sottolinea la novità della concezione storiografica dell'*Etruria Pittrice*, in particolare il principio di una storia dello sviluppo stilistico di una scuola pittorica fatta per esempi e senza soffermarsi sulle vicende biografiche degli artisti. Previtali, che giudica Lastri sostanzialmente alieno ai problemi storico-artistici, lo crede debitore delle contemporanee ricerche di Luigi Lanzi e di Seroux d'Agincourt, di cui doveva essere senza dubbio a conoscenza. ⁷⁵ Malgrado queste considerazioni, Previtali utilizza la data di edizione del primo volume dell'*Etruria* come termine *ante quem* per la datazione della stesura dell'*Histoire de l'Art*, anche in base al fatto che alcune delle pitture dichiarate inedite da Seroux erano in realtà già state incise per l'opera del Lastri. Il fatto che le incisioni dell'*Etruria* vengano invece correttamente citate in altri passi dell'*Histoire de l'Art*, viene interpretato da Previtali come un «aggiornamento mancato» della stesura originaria da parte del francese. ⁷⁶

Del resto, le incisioni del primo volume dell'*Etruria pittrice* cominciano ad apparire mensilmente già nel gennaio del 1788, come si legge nella recensione del progetto dell'opera e delle prime quattro incisioni nelle "Memorie per le Belle Arti" nel febbraio dello stesso anno. ⁷⁷

L'omissione in alcuni casi della citazione delle incisioni dell'*Etruria pittrice* da parte di Seroux rivela invece una sottile strategia. Infatti lo storico francese cita dell'opera toscana unicamente le tavole che egli non aveva fatto disegnare precedentemente, mentre continua volutamente a considerare inedite quelle che aveva già fatto incidere entro il 1788. Emblematico è il caso della *Madonna col bambino in trono* di Guido da Siena a cui Seroux dedica ben due tavole dell'*Histoire de l'Art* (fig. 82) e che aveva peraltro costituito l'oggetto della *lettera sanese* a lui dedicata dal Della Valle, istituendo così un legame fra l'opera e lo studioso francese. ⁷⁸ Nel testo dell'*Histoire de l'Art* Seroux afferma a proposito della tavola di Guido:

«Questo quadro notevole nella storia dell'Arte per questo, che esso assicura con la sua data alla scuola di Siena l'antiorità sopra quella di Firenze, non era ancor stato inciso». ⁷⁹

L'incisione di Carlo Lasinio per l'*Etruria Pittrice*⁸⁰ (fig. 83) risulta invece già distribuita nel gennaio 1788. Che Seroux avesse già fatto disegnare la tavola di Guido da Siena è confermato, oltre che dalla già citata lettera del Della Valle, dalla presenza dei calchi eseguiti direttamente sulla tavola nel fondo di disegni legati da Seroux alla Biblioteca Vaticana. ⁸¹ La medesima circostanza si riscontra nel caso della *Madonna Rucellai* di Duccio, all'epoca attribuita a Cimabue, di cui Seroux scrive:

«Questo quadro, che non era ancora stato inciso, fa epoca nella storia dell'Arte, a cagione dell'entusiasmo generale che accitò nel tempo». ⁸²

Ma un'incisione della *Madonna Rucellai* eseguita da Matteo Carboni era già apparsa nel I volume dell'*Etruria Pittrice*. ⁸³ Ancora una volta il materiale preparatorio per l'*Histoire de l'Art* dimostra che l'incisione del dipinto era già stata eseguita per conto di Seroux. ⁸⁴ Le incisioni dell'*Etruria* vengono invece puntualmente citate ogni qualvolta Seroux le utilizzi come fonte per le sue tavole, soprattutto quelle comprendenti più dipinti. ⁸⁵

Non si tratta dunque di un «mancato aggiornamento», quanto piuttosto di una voluta e polemica omissione. Lo stesso tono polemico informa il già citato articolo di commento all'*Etruria Pittrice* apparso nelle "Memorie per le belle arti" nel febbraio del 1788 per il quale è lecito sospettare, se non la stessa stesura, perlomeno una diretta ispirazione di Seroux. Nell'articolo, scritto probabilmente dal De Rossi, dopo una iniziale e generica lode del progetto del Lastri, vengono avanzate alcune critiche che sembrano decisamente ispirate alle asserzioni programmatiche della prefazione dell'*Histoire de l'Art*. La prima riguarda la non corretta sequenza cronologica, che pure era stata annunciata in un manifesto dagli editori Pagni e Bardi. A proposito della tavola III, che riproduce per l'appunto la tavola di Guido da Siena, l'autore dell'articolo scrive

«Qui veramente non comprendiamo come in luogo di un'opera del secolo decimosecondo, quale pareva richiedersi secondo l'ordine cronologico, ce ne esibisca una del decimoterzo. Che se volesse replicarsi che Guido potè anche operare nel secolo antecedente; ci sembra, che potrà difficilmente sostenersi un tale assunto quando sappiamo che Guido da Siena condusse un'altra opera nell'anno 1262 come ci attesta aver ritrovato negli archivi il Padre Maestro Guglielmo della Valle laboriosissimo ricercatore delle notizie appartenenti al vario stato delle Arti nella città di Siena ne' passati secoli». ⁸⁶

Una critica viene inoltre mossa alla tendenza a proporre autori e datazioni per le opere in cui non si siano riscontrate né date né iscrizioni, come avviene per una tavola incisa da Matteo Carboni (fig. 84). ⁸⁷ Questa, proseguono gli autori è

«asserita per opera di Andrea Tafi. Questa tavola non porta per altro iscrizione alcuna né di anno, né di nome di Artefice: ci si dice che Ignazio Hugford, che a' suoi giorni fu grande intendente, e conoscitore delle maniere antiche la giudicasse opera di Tafi: lo sarà forse: ma l'esattezza storica non si contenta del giudizio di un solo intendente, e richiede di più».

Entrambe queste osservazioni ricalcano quasi alla lettera le affermazioni del *Discorso preliminare* dell'*Histoire de l'Art*.

La partecipazione diretta o indiretta di Seroux alla stesura dell'articolo viene confermata dal passo immediatamente successivo dell'articolo in cui viene indicato, quale corretto metodo di indagine storico-artistica, proprio il progetto di Seroux:

«Il Sig. Cav. d'Agincourt da noi altre volte lodato, e ch'è quegli che colla voce, e coll'esempio ha fatto germogliare nell'Italia questo desiderio d'illustrare l'istoria delle Arti nell'età della loro decadenza, ed in quella del risorgimento loro, nella vastissima opera che ci darà su questo soggetto, nella quale sarà compresa l'istoria non di una parte dell'Italia, ma dell'Italia intera, è stato scrupolosissimo sul punto della certezza dei monumenti, che propone, adottando la giusta massima che il Pubblico non è obbligato a cedere ad una privata opinione; ma bensì vuol essere convinto colle prove autentiche, e di fatto. Ora noi esortiamo l'erudito Autore Toscano a seguire questa regola, e lasciare perfettamente tranquilli i suoi lettori sull'autenticità dell'epoca de' monumenti proposti».⁸⁸

Un ulteriore passo dell'articolo ricorda il *discorso preliminare* dell'*Histoire de l'Art*. Affrontando la questione tecnico-incisoria l'estensore dell'articolo cita un passo del manifesto dell'*Etruria pittrice* in cui si annuncia 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 acquarellato».⁸⁹

Com'è noto, le incisioni di Seroux sono invece eseguite a semplice contorno ed infatti nel già citato commento alle prime tavole dell'*Etruria* apparso sulle "Memorie per le belle arti" si insiste sulla necessità di riprodurre le opere al solo contorno lineare, riproducendo alcuni particolari alla grandezza reale. La riproduzione doveva inoltre essere condotta attraverso l'utilizzo del lucido, che era considerato «l'unico ed il necessario mezzo per ottenere l'intento dell'esattezza». «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», si legge nell'articolo.

Il metodo appena descritto è esattamente quello scrupolosamente utilizzato da Seroux, non solo per l'indicazione di eseguire dei lucidi direttamente sui monumenti ma anche per la proposta di riprodurre nella stessa tavola il dipinto in dimensioni ridotte e alcuni particolari a grandezza naturale.

Ma per non avere più dubbi sull'ispirazione di Seroux dell'articolo, basta scorgere l'esempio che viene citato per spiegare cosa si intenda per corretta riproduzione scientifica di opere d'arte. Pietro Santi Bartoli incisore delle miniature del Virgilio Vaticano, «pitture che non sono certo paragonabili per la loro stranezza a quelle dei secoli, de' quali favelliamo; onde pareva che un buon disegnatore poi non dovesse tanto forzarsi nell'imitarle»,⁹⁰ benché ottimo disegnatore, non riesce a dare una soddisfacente riproduzione delle miniature, che «tradusse nel proprio gusto (...) le rese elegantissime, ma niente simili all'originale se se ne toglia la composizione. Se si fosse assoggettato al lucidare, ciò non sarebbe accaduto». Quel che si richiede, secondo gli anonimi compilatori della recensione: «chi vuol vedere una pittura del duodecimo, del decimoterzo, o d'altro secol vicino, non chiede eleganza, ma fedeltà».

Com'è noto, nell'*Histoire de l'Art* Seroux dedica al Virgilio Vaticano ben sei tavole,⁹¹ e dona un attento commento all'opera del Santi Bartoli, di cui cita

scrupolosamente le diverse edizioni.

«Se ho in tal maniera moltiplicati gli esempi attinti in questo prezioso monumento, si è al fine di farlo conoscere meglio, che non lo è stato finora, dando per mezzo di una scelta di vari soggetti, una giusta idea della composizione, del disegno, e dell'espressione di queste pitture; la mia intenzione è stata principalmente di facilitare il paragone di queste incisioni con quelle, che ne ha pubblicate P.S. Bartoli, e di far vedere, che ad eccezione dell'insieme delle composizioni, le sue, così come noi l'abbiamo già osservato, non hanno nessuna rassomiglianza cogli originali: dal che ne risulta, che utili forse per lo studio degli artisti, esse sono estranee, ed anche dannose a quello della storia dell'Arte».⁹²

La citazione dell'esempio del Bartoli, le cui lodatissime incisioni del XVIII secolo non andavano più a genio agli estensori dell'articolo, mostrando un radicale cambiamento di gusto, non lascia più dubbi sulla fonte d'ispirazione dell'articolo.

Tornando alla nota delle pubblicazioni di argomento medievale inviata al Dufourny, dall'*Etruria pittrice* l'autore passa a prendere in rassegna la storiografia artistica francese, ovviamente quella che in quel momento gli sta maggiormente a cuore, visto che la sua opera vede la luce per la prima volta a Parigi:

«Plusieurs ouvrages qu'ont vû le jour en France, depuis ces tems, avec rapports ou similitude plus ou moins sensibles dans la forme et dans les Sources des Monumens, seront probablement parvenus à votre connaissance; je ne vous citerai que quelquesuns plus récents».⁹³

Ma prima di parlare delle pubblicazioni francesi torna per un attimo a parlare dei progetti editoriali italiani, o comunque compiuti in Italia da stranieri di altra nazionalità:

«Deux dessinateurs et Graveurs Allemands sont occupé ici, depuis quatre ou cinq ans à graver des dessins d'anciennes peintures, pour en faire l'historique des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles; les Estampes sont en très-grande proportion. Deux volumes d'explication ont déjà paru en Allemand».

I due "disegnatori e incisori tedeschi" di cui parla Seroux sono da identificarsi con i fratelli Franz e Johannes Christian Riepenhausen, futuri "nazareni" e autori della *Geschichte der Mahlerei in Italien* pubblicata a Tubinga in due volumi nel 1810.⁹⁴ I due giovanissimi fratelli giunsero con gran clamore a Roma nell'agosto del 1805 insieme ai fratelli Ludwig e Friedrich Tieck e allo storico dell'arte Carl Friedrich von Rumhor,⁹⁵ finanziatore del viaggio. Mentre i Tieck e Rumhor rientrano in Germania nell'estate del 1806, i Riepenhausen si stabilirono definitivamente a Roma da dove inviavano i disegni in Germania per la loro opera a stampa. La *Storia della pittura italiana, suo sviluppo, formazione e perfezionamento*, che doveva comprendere incisioni da Giotto fino ad arrivare a Michelangelo e Raffaello, prevedeva dodici diversi volumi comprendenti ognuno altrettan-

te incisioni (fig. 85). Per l'esecuzione dei disegni i Riepenhausen compirono l'itinerario ormai divenuto canonico per la ricerca dei "primitivi": nel 1806 visitano Firenze, nel 1808 percorrono la Toscana e l'Umbria, soffermandosi con particolare attenzione a Orvieto e Assisi. In una lettera all'editore Cotta del 1805 espongono il loro intento: rendere note delle opere sconosciute o quasi, che rischiano giornalmente di venire ricoperte o distrutte. Il passo della lettera ricorda da vicino il discorso preliminare di Seroux citato in apertura, con la sostanziale differenza che, proseguono i Riepenhausen, la "Madonna di Cimabue", in realtà la Madonna Rucellai di Duccio e l'Orcagna in Santa Maria Novella possono essere paragonati «alle più belle creazioni di Raffaello». ⁹⁶ Dei previsti dodici volumi uscirono solo i primi due, che Seroux dimostra di conoscere bene. Benché molto rari e pubblicati unicamente in tedesco, contrariamente alle intenzioni degli autori che desideravano una doppia veste linguistica tedesco-francese, nel 1810 ne circolavano un certo numero di copie tra gli artisti e conoscitori romani. Sono gli stessi fratelli, in una lettera dello stesso anno, a dichiarare che avevano distribuito 32 copie dei fascicoli agli amici residenti a Roma tra cui Joseph Anton Koch, Canova, Thorvaldsen, il poeta Zacharias Werner e altri "nobili amici dell'arte". È possibile che tra quest'ultimi fosse compreso anche Seroux, il decano degli studi di storia dell'arte medievale, che i giovani fratelli dovevano aver conosciuto attraverso la comune frequentazione del circolo di Wilhelm von Humboldt, ambasciatore di Prussia a Roma. ⁹⁷

Dopo l'opera dei fratelli Riepenhausen, di cui Seroux non farà in tempo ad apprendere l'insuccesso editoriale, egli prosegue la sua disamina delle ricerche sull'arte medievale condotte in Italia:

«On fait de même aujourd'hui, et avec la même intention à Florence, d'après les peintures de ces mêmes siècles, qui couvrent les murs du *Campo Santo* à Pise»

Il riferimento è alla ben nota raccolta di incisioni *Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa intagliate dal professore Carlo Lasinio conservatore del medesimo* che, pubblicata a Firenze presso gli editori Molini e Landi solo nel 1812, viene resa nota da un opuscolo di Rosini nel 1806. ⁹⁸

«Je ne sais si ce fut avec le projet de former aussi par les monumens l'histoire de la Peinture dans le moyen âge que M^r Strange résident d'Angleterre à Venise, y avait rassemblé des tableaux des anciens Maîtres de l'Ecole Vénit.^e et si le cabinet d'un Anglais connu il y a déjà plus de trente ans à Florence, composé de tableaux des plus anciens maîtres des Ecoles Gracques, et Toscane, était dirigé vers le même but». ⁹⁹

John Strange, diplomatico inglese residente a Venezia dal 1774 al 1786 escluso qualche viaggio in Inghilterra più o meno lungo, è il famoso collezionista di pittura veneta e in particolare di tavole dei "primitivi" ricordato dal Lanzi. ¹⁰⁰ Per la formazione della sua collezione, raccolta ed esposta secondo criteri di sviluppo storico, Strange si serve dell'aiuto del pittore dilettante, restauratore e mercante d'arte Giovan Maria Sasso. ¹⁰¹ Che Seroux conoscesse la collezione Strange

è testimoniato dalla sua citazione delle incisioni eseguite a cura del Sasso dei dipinti della collezione Strange, atte ad illustrare un testo mai pubblicato, la *Venezia pittrice*. Le incisioni raccolte dal Sasso sono menzionate nell'*Histoire de l'Art*. ¹⁰² Il testo non vide mai la luce a causa della morte del Sasso, sopraggiunta nel 1803 e di cui Seroux sembra non essere al corrente. ¹⁰³ Purtroppo le rare incisioni, di cui sono noti alcuni esemplari conservati nella Biblioteca del Museo Correr, ¹⁰⁴ non si trovano nel vasto fondo grafico lasciato in eredità da Seroux d'Agincourt alla Biblioteca Apostolica Vaticana che si dimostra particolarmente lacunoso per ciò che riguarda la pittura del XV e XVI secolo. Seroux doveva comunque aver ricevuto le stampe attraverso l'amico Jacopo Morelli, con cui il Sasso era in contatto. ¹⁰⁵

Il secondo collezionista inglese di opere "delle scuole greche e toscane" che Seroux cita insieme allo Strange è da identificarsi con Ignazio Enrico Hugford, scomparso già nel 1778, ma di cui Seroux sembra addirittura ignorare il nome. La notizia appare infatti desunta da una nota delle *Considérations sur l'état de la peinture en Italie*, Alexis François Artaud de Montor, in cui l'autore cita per l'appunto un anonimo "inglese" che collezionava primitivi da circa trent'anni. ¹⁰⁶

Ed è infatti Artaud de Montor il successivo "imitatore" ad essere citato da Seroux:

«Mais, ce qui est certain, c'est qu'aujourd'hui M^r Artaud, qui pendant son séjour dans cette dernière ville a recueilli une partie de ceux-ci [maestri della scuola greca], en y ajoutant une quantité de Peintures de mêmes époques, les annonce destinées à composer l'histoire de la Peinture du XII^e au XV^e siècle; ce projet est consigné dans une Dissertation qu'à l'appuy d'un Catalogue raisonné de ces tableaux, il a publié en 1808».

Si tratta, come ricorda lo stesso Seroux nel passo seguente della lettera, delle già citate *Consideration sur l'état de la Peinture en Italie dans les quatre Siècles qui ont précédé Raphaël*, pubblicate a Parigi nel giugno del 1808 con il sottotitolo *Ouvrage servant de catalogue raisonné à une collection de tableaux des douzième, treizième, quatorzième et quinzième siècles*. ¹⁰⁷ Scrive Artaud:

«Dans toutes les galeries des Souverains de l'Europe, nous admirons une riche collection de tableaux des plus grands maîtres italiens; mais en général, parmi ces tableaux, les plus anciens ne remontent qu'à la fin du quinzième siècle. Il est impossible de trouver dans ces ouvrages l'enfance de l'art, dont nous n'avons aucune idée, et en apercevant ces galeries, on se demande s'il n'a pas existé précédemment des auterous qui soient dignes aussi d'une place honorable dans nos musées. J'ai donc conçu le projet de faire en Italie les recherches convenables, pour parvenir à connaître les maîtres qui ont précédé Raphael, Pérugin, Giotto, Cimabué, et pour rassembler des tableaux des premières temps». ¹⁰⁸

Il legame apparentemente amicale che legava Seroux e Artaud è già stato analizzato nei capitoli precedenti, ma con queste parole lo storico dell'arte dimostra di non gradire la singolare comunanza di interessi editoriali che il diplomatico dimostrava nei suoi confronti.

Dal canto suo Artaud, molto abilmente, cita in maniera elogiativa il progetto di Seroux, che dice essere atteso con impazienza, in una nota sulla "pittura greca".¹⁰⁹ Ma malgrado questa attestazione di stima, Seroux continua a non apprezzare del tutto le *Considerations*, ricordando a Dufourny che Artaud aveva più volte visitato la sua ricca collezione di icone e tavole medievali.

Dall'esame delle pubblicazioni sul Medioevo Seroux passa a parlare del nuovo fermento che le opere "primitive", grazie anche alle citate opere a stampa, suscitavano da decenni nei giovani artisti, per lo più stranieri, che giungevano a Roma:

«Cette attention que depuis plus de quarante ans on a donné de toutes parts aux productions de ces peintres des bas-siècles, et du moyen-âge, était arrivée parmi un grand nombre d'artistes, de toutes nations, au point de croire, que c'était plutôt dans les ouvrages de ces vieux maîtres que dans ceux des grands artistes du renouvellement, qu'il fallait prendre des modèles. Des Peintres Allemands et Anglais qui travaillent à Rome, se sont particulièrement pénétrés de cette idée, entr'autres M. Otley jeune peintre Anglais que vous trouverez cité à la suite de la Description numérique de la pl. CXVI^e; M. Flaksmann sculpteur anglais en a donné des preuves dans des suites intéressantes de dessins d'après l'écriture d'Homère et Dante, qui vous seront probablement connus; il y cherche et souvent avec succès à rappeler la simplicité et la vérité qui méritent effectivement d'être louées dans quelques-unes de ces anciennes inventions; il a même souvent imité leur faire jusq' à la singularité dans les poses, et dans les draperies de certaines figures».

Seroux ammira dunque la "semplicità e la verità" della pittura prerinascimentale, che aveva in gran parte ispirato le notissime raccolte del 1793 disegnate da Flaxman e incise da Tommaso Piroli dai testi di Omero e Dante. In viaggio verso Roma,¹¹⁰ lo scultore inglese aveva ammirato e disegnato a Firenze la *Madonna Rucellai* di Duccio, le pitture di Giotto e le porte del Battistero di Pisano e Ghiberti. Alla fine del 1792 si era inoltre recato ad Orvieto, in compagnia di Ottley e dei suoi amici, per disegnare i rilievi della facciata del Duomo.¹¹¹ Dalle parole di Seroux appare evidente che egli conoscesse personalmente l'artista inglese, che abitava anch'egli nei dintorni di Piazza di Spagna.¹¹²

Ma malgrado l'interesse dimostrato verso i disegni di Flaxman, Seroux prosegue la lettera ribadendo in maniera chiara quale fosse il suo atteggiamento riguardo le opere dei "primitivi":

«Les jeunes Elèves de notre Ecole Française n'ont pas été exempts de ce préjugé, j'ai dû souvent en combattre l'excès dans les moments même où, leur faisant passer sous les yeux mes gravures de ces tems, je sentais que je devenais l'un des auteurs les plus coupables du nouvel enthousiasme.

Cependant j'ai lieu d'espérer d'en garantir les artistes, et les amateurs, par la manière dont, en accordant au souvenir des bonnes parties de l'art qui se reconnaissent dans quelques-unes des Peintures des mss. et des tableaux de ces époques, les éloges qui leur sont dûs, j'ai eû soin d'y joindre le correctif par l'observation des défauts que les dépa-

rent, et qui de siècle en siècle caractèrisent la Décadence. Vous verrez dans la description num^e de la pl. CXVI^e citée ci-dessus, comment je m'y prends, et comment j'y parle de l'inconvénient dont je vous entretiens aujourd'hui».

Siamo dunque tornati al passo dell'*Histoire de l'Art* citato in apertura, quel commento alla tavola dedicata alle pitture della basilica di Assisi disegnata da Ottley. Aggiunto a stesura pressoché finita, il breve inciso è inserito da Seroux con il preciso intento di ribadire ai lettori la sua sostanziale condanna verso l'arte "difettosa" del Medioevo, del cui nuovo interesse egli si sentiva in gran parte "colpevole".

Si sentiva infatti colpevole delle frasi delle *Considerations* di Artaud de Montor:

«La collection de M. Artaud sera sans doute propre à l'étude de l'histoire pendant les siècles de la décadence et peut-être à donner quelques exemples utiles à l'art; mais n'est ce pas aller trop loin quand à la suite de son catalogue, édition de 1808, il dit p. 9 «que quatre siècle avant Raphaël on dessinait avec correction et pureté; p. 10 que les 38 auteurs de tableaux de sa collection du XIII^e au XV^e siècles ont anobi l'âme et élevé l'enthousiasme de Raphaël?»

Ma si sentiva colpevole soprattutto dell'opera del pittore e storico dell'arte Jacques-Nicolas Paillet de Montabert che nelle *Dissertation sur les Peintures du Moyen Age et sur celles qu'on à appelé gothiques* pubblicate nel sia come singolo che come articolo sul "Magasin encyclopédique", nel marzo dello stesso anno, lamentava la carenza editoriale di pubblicazioni sull'arte del Medioevo.¹¹³ Questa lacuna, aggiunge Paillet, stava per essere colmata dall'opera di Monsieur d'Agincourt, che avrebbe offerto utili esempi per la pittura contemporanea. Paillet aveva lungamente frequentato e ascoltato lo storico dell'arte francese durante il soggiorno a Roma negli anni del suo esilio durante la rivoluzione e aveva osservato con attenzione le tavole già incise per l'*Histoire de l'Art*. Tornato in patria era entrato nell'*atelier* di David dove aveva conosciuto Maurice Quay e il gruppo dei "Barbus" o "Primitifs", di cui era divenuto il teorico.¹¹⁴ Nella *Dissertation* del 1812 rende omaggio pubblicamente all'anziano storico dell'arte francese, che, nello stesso anno, scrive a Dufourny:

«On est allé encore plus loin dans le fragment d'une Dissertation sur les Peintures du moyen-âge, (Moniteur de Juin 1812. n°169. 170. 171), en avançant «que ces ouvrages sont les propagateurs précieux des plus saines maximes... que ces peintures sont les conservatrices des précieuses doctrines de l'art de l'antiquité... qu'elles ont formé nos plus grands maîtres ». M. Paillet auteur de cette dissertation a passé quelques tems à Rome, où souvent, comme il le dit, il m'a entendu parler des Peintures de cet âge, mais assurément il ne s'est pas souvenu que ce n'était pas avec l'effet qu'il leur attribue».

Prima di concludere la lunga disamina della fortuna editoriale dell'arte del Medioevo, Seroux non resiste alla tentazione di citare un altro "furto" dell'amico-rivale Artaud. Aggiunge infatti:

«Je ne vous rappelle pas le *Voyage aux Catacombes* que M. Artaud vient de publier sans citer les miens qui l'ont précédé de 14 ou 15 ans ni leur emploi. Vous avez vu que je ne me suis vengé de cette omission, qu'en faisant mention fort honnête de son ouvrage».

Il *Voyages dans les catacombes de Rome par un membre de l'Académie de Cortone*, pubblicato anonimo a Parigi nel 1810, viene ricordato infatti nella note bibliografiche dell'*Histoire de l'Art* in una lettera inviata a Duforny quando il manoscritto definitivo era già pronto per la stampa.

Artaud non ha dunque imitato Seroux solo nell'attenzione per i pittori "primitivi", ma si è ispirato anche alle sue perlustrazioni sotterranee per pubblicare la prima guida tascabile delle catacombe romane, in cui peraltro l'autore coglie ancora l'occasione di ricordare la sua cospicua collezione di "primitivi".

Nel 1835 il libro di Artaud de Montor fu tradotto per la prima volta in italiano per i tipi di Giovanni Silvestri a Milano. Per dare più rilievo alla pubblicazione, inserita nella collana «Biblioteca scelta di opere francesi tradotte in lingua italiana», vi viene aggiunta in apertura «una memoria sugli scrittori delle catacombe di G.B.L.G. Seroux d'Agincourt».¹¹⁵ La *Memoria* utilizzata come prefazione altro non è che la parte dell'*Histoire de l'Art* in cui Seroux descrive la catacombe romane, compresa la tavola sinottica di tutti i frequentatori di quei "luoghi sacri" in cui appaiono anche i nomi di Seroux e del Machiavelli. Il nome di Artaud, benchè ancora vivo, non appare neanche in questa edizione.¹¹⁶ Leggendo la nota del traduttore è evidente che nel 1835 non fosse più chiaro chi fosse realmente l'autore del *Voyage*, se l'anonimo membro dell'Accademia di Cortona, di cui ormai si era perduta per i più la memoria dell'identità o, piuttosto, l'ormai notissimo Seroux d'Agincourt, la cui monumentale *Histoire de l'Art* era stata con grande successo tradotta in italiano.¹¹⁷ Il dubbio diviene certezza nella seguente edizione, pubblicata a Milano e Firenze nel 1865: ironia della sorte il *Viaggio nelle catacombe di Roma* appare sotto il nome dello stesso Seroux, dove è ancora catalogato in molte biblioteche italiane.

Seroux confina comunque ad una sfera privata e confidenziale le sue opinioni sui lavori "scientifici" di Artaud de Montor, con cui intrattiene frequenti e cordiali rapporti e che sarà l'unica persona ad essere ricevuta dallo storico dell'arte alla vigilia della sua morte.¹¹⁸

La lettera a Dufourny si conclude con il riferimento ad un'ultima opera francese sull'arte medievale di cui Seroux aveva appreso l'imminente pubblicazione dalle pagine de "le Moniteur" nel 1812:

«le Moniteur de cette même année n°66 annonce une *Histoire de la Peinture depuis Constantin jusqu'à nos Ecoles vivantes par M. Eméric-David*, occupé de notices sur les monumens du Musée Français.

Le redacteur de cet article ajoute que cet écrivain a *débrouillé le chaos* di moyen-âge, et replacé *les anneaux de la chaîne* qui continue l'histoire de la Peinture pendant ces tems d'ignorance et de ténèbres." J'ai sous les yeux cet ouvrage, il est plein de recherches érudites et de citations puisées dans les auteurs sacrés et profanes d'après lesquels l'histoire des arts dans le moyen-âge de leurs (?) et de leur style s'y trouve composée; de sor-

te que j'en pourrais dire, comee à peu près l'Architecte Athénien à son camarade =*tout ce que vous avez dit, je le ferai=* ou, *je l'ai montré, et tous vos récits je les ai mis en action par mes gravures*. M. Eméric-David fort judicieux l'a bien senti, et très-honnête, l'avoue d'une manière trop flatteuse pour moi, page 41 note 2. la voici = *Combien de fois, depuis que je m'occupe de cet essai, n'ai-je pas regretté d'être forcé de le mettre au jour avant de connaître le savant traité depuis si longtems attendu, où M. d'Agincourt va nous offrir le vaste tableau de la décadence et du nouveau perfectionnement des arts du dessin en général, depuis Constantin jusqu'à Raphaël. Que de lumières j'aurais puisées dans les réflexions de cet illustre connaisseur. Forcé de hâter mon travail et de me resserrer dans un petit nombre de pages, je m'estimerai heureux si j'ai du moins saisi les traits principaux, et si ce bel ouvrage ne m'accuse pas trop de négligence=*».¹¹⁹

Il riferimento è al *Premier discours historique sur la peinture moderne*, consacrato alla pittura da Costantino fino a Cimabue e pubblicato nel 1809 nel quarto volume del *Musée français*.¹²⁰ Benchè Emeric-David avesse visitato Roma prima del 1787, egli non dimostra di conoscere direttamente Seroux, della cui opera, come già visto, diverrà il curatore nel 1817, senza grande entusiasmo.¹²¹

Nella commovente lettera a Dufourny analizzata sin qui, Seroux riepiloga con la consueta attenzione un percorso di ricerca che egli fa cominciare al 1777, nel momento in cui decise di riprodurre i manoscritti La Vallière, e che si conclude nel 1812, quando le opere a stampa di soggetto medievale erano ormai una consuetudine nel panorama editoriale francese. Il lungo *excursus* sulla storiografia artistica medievale, iniziato con l'abate Jean Joseph Rive, evocazione del perduto mondo galante dell'*Ancien régime* si conclude con l'opera di Emeric-David, improntata ad un'ideologia volutamente progressista-rivoluzionaria.¹²² Molte cose sono cambiate in questi trentacinque anni, ma il percorso e la dedizione di Seroux alla sua *Histoire de l'Art* appaiono immutati. Egli conclude infatti la lettera con l'esprimere la certezza che la sua *Histoire de l'Art*, una volta pubblicata per intero, acquisterà il posto che le spetta nel campo della storia dell'arte, sostituendosi ai tanti "monumenti senza discorsi" e "discorsi senza monumenti":

«Alors l'ensemble total des Gravures et du Texte public, l'ouvrage prendra la place à la quelle cette réunion de moyens nouvelle et désirée depuis si longtems lui donnent droit entre les histoires de l'Art offertes dans des Monumens sans discours, ou tracées dans des discours sans monumens».

- ¹ M.E.J. DELÉCLUZE, *Louis David. Son École et son temps*, Paris 1855, p. 127.
- ² Alle molte citazioni dell'opera di Seroux citate nei capitoli precedenti va aggiunta quella del viaggiatore polacco A.F. Moszynski che chiama lo storico francese "continuatore di Winckelmann" nel suo *Journal*. Ringrazio il prof. Krzysztof Pomian per avermi segnalato questo testo e per i preziosi suggerimenti e incoraggiamenti. Il diario di Moszynski, redatto in francese, è stato pubblicato unicamente in polacco ed è citato in K. POMIAN, *Una collezione al crepuscolo dei lumi, in La collezione Borgia, curiosità...*, cit., p. 21.
- ³ CHATEAUBRIAND, *La Campagne romaine. Lettre a Monsieur de Fontanes*, Roma, 1980, p. 11.
- ⁴ J.J. WINCKELMANN, *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, Roma 1783, vol. I, p. 78, n. 1; p. 426, n. C. Su Carlo Fea: R.T. RIDLEY, *Fea Carlo, ad vocem in Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 45, Roma 1995, pp. 519-528. E. POMMIER, *La nascita della storia dell'arte da Winckelmann a Seroux d'Agincourt*, in *Fabio di Maniago e la Storiografia artistica in Italia settentrionale e in Europa tra Sette e Ottocento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Pordenone-Udine 25-27 novembre 1999), a c. di C. Furlan, M. Grattoni d'Arcano, Udine 2001. Ringrazio vivamente il Prof. Pommier per avermi permesso di leggere il suo contributo ancora in bozze.
- ⁵ *Storia dell'arte...*, I, pp. 46-47.
- ⁶ *Ibid.*, pp. 49-50.
- ⁷ Sottolinea in particolare questo aspetto E. POMMIER in *Le caractère des temps...*, cit., pp. 9-44.
- ⁸ [L. Dufourny] *Prospectus...*, cit., p. 2.
- ⁹ L. CICOGNARA, *Storia della Scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova del Conte Leopoldo Cicognara per servire di continuazione all'opera di Winckelmann e d'Agincourt...*, Venezia, 1813-1818. (Tipografia Picotti). Una seconda edizione riveduta e ampliata dall'autore esce a Prato presso i fratelli Giachetti nel 1823-25. Sulla *Storia della scultura*, D. GALLO, *La Storia della Scultura di Cicognara: una polemique franco-italienne sous l'Empire et la Restauration*, in *Curiosité. Études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, a cura di O. Bonfait, V. Gerard Powell, P. Sénéchal, Paris 1998, pp. 229-238. Seroux d'Agincourt figura tra i sottoscrittori della *Storia della scultura*.
- ¹⁰ L. CICOGNARA, *Del Bello. Ragionamenti di Leopoldo Cicognara*, Firenze 1808.
- ¹¹ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. marc. It. X, 326 (=6668). Lettera di Seroux d'Agincourt da Roma a Jacopo Morelli a Venezia del 12 novembre 1811. Seroux e il giovane Cicognara si erano conosciuti a Roma nel 1788, V. MALAMANI, *Memorie del conte Leopoldo Cicognara*, Venezia 1888, vol. I, pp. 27-28.
- ¹² Il titolo dell'opera di Seroux viene parafrasato più tardi anche nella *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti* di G. ROSINI (Pisa 1838-1847), R. LONGHI, *Piero della Francesca*, Roma 1927, (ed. cons. Firenze 1963, p. 129).
- ¹³ S. TICOZZI, *Dizionario dei pittori del rinnovamento delle belle arti fino al 1800*, Milano 1818.
- ¹⁴ S. Ticozzi, lettera a Vincenzo Giachetti del 17 febbraio 1824. Modena, Biblioteca Estense, Autografoteca Campori.
- ¹⁵ C. CARDINALI, *Elogio del Cav. Giambattista Seroux d'Agincourt*, BAV, cod. Ferrajoli 669, ff. 366-368. L'elogio fu stampato nel 1839 in "Atti della società letteraria Volsca veliretana", vol. III, 1839. Sul Cardinali vedi N. PARISE, *Cardinali Clemente*, ad vocem in DBI, Roma 1976, vol. 19, pp. 782-784.
- ¹⁶ E.-J. DELÉCLUZE, *Précis d'un Traité de Peinture*, Paris 1828, p. 224, cit. in R. BASCHET, *E.-J. Delécluze. Témoin de son temps 1781-1863*, Paris 1942, p. 360.
- ¹⁷ Modena, Biblioteca Estense, Autografoteca Campori, lettera di Stefano Ticozzi a Vincenzo Giachetti, 18 febbraio 1824.
- ¹⁸ L. CICOGNARA, *Storia della Scultura dal suo Risorgimento...* cit., 2 ed. riveduta ed ampliata

dall'autore, Prato 1823-25, 7 voll.

- ¹⁹ J.J. WINCKELMANN, *Opere di G.G. Winckelmann: prima edizione italiana completa*, Prato 1830-34, 3 voll.
- ²⁰ E. POMMIER, *Le caractère des temps...*, cit., p. 18.
- ²¹ G. G. DE ROSSI, *Notizie...*, cit., pp. 13-14.
- ²² La difesa della statuaria antica come "bellezza ideale" viene riproposta da Seroux nell'*Introduzione* alla sua seconda opera a stampa, il *Recueil de fragmens...*, cit., indirizzata espressamente agli "élevés de s beaux-arts".
- ²³ *Storia dell'Arte...*, I, pp. 53-54.
- ²⁴ *Storia dell'arte...*, VI, p. 371.
- ²⁵ W. Y. OTTLEY, *A Series of Plates...*, cit.
- ²⁶ *Ibid.* p. 1.
- ²⁷ Benché il nome di Ottley venga citato in ogni nuovo studio sul diffondersi del gusto per i "primitivi" allo scorcio del XVIII secolo, sulla sua interessante figura non esiste ancora uno studio esaustivo, soprattutto sulla sua attività grafica. Per il soggiorno romano, C. MONKHOUSE, *Ottley, William Young, ad vocem in Dictionary of National Biography*, a cura di S. LEE, vol. XIV, London 1909, pp. 1238-1239. Sull'attività di collezionista di Ottley: J. GERE, *William Young Ottley as a collector of drawings*, in "British Museum Quarterly", XVIII, 2 (1953), pp. 44-53.
- ²⁸ Tra il 1795 e il 1797 risulta abitare nella "Strada Felice" insieme al pittore Carlo Moliner. J. INGAMILLS, *A Dictionary of British...*, cit., New-Haven and London 1997, pp. 728-729.
- ²⁹ B. CINELLI, *William Young Ottley: un caso anomalo nella riscoperta dei primitivi*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", serie IV, Quaderni 1-2 (1996), *Studi in onore del Kunsthistorisches Institut in Florenz per il suo centenario (1897-1997)*, p. 409.
- ³⁰ *Storia dell'Arte*, VI, p. 371.
- ³¹ B. CINELLI, *William Young Ottley...*, cit., p. 409.
- ³² W.Y. OTTLEY, *The Italian School of Design being a Series of Fac-similes of Original Drawings by the Most Eminent Painters and Sculptors of Italy with Biographical Notices of the Artists and Observations on their Works*, London 1823.
- ³³ *Ibid.*, p. 1. L'incisione da Nicola Pisano viene pubblicata a Londra il 10 marzo 1809: «W.O. del.t. Alto-relievo by NICCOLA PISANO, over the door of the Cathedral Church at Lucca. Pu.d March 10th 1809 by W. Y. Otley, London».
- ³⁴ *Ibid.*, p. 1, n.*.
- ³⁵ E. BOREA, *Le stampe dei primitivi...*, p. 66.
- ³⁶ E. SPALLETTI, *La documentazione figurativa...*, cit., p. 428. Secondo Spalletti i risultati ottenuti da Ottley nella riproduzione dei disegni sono in alcuni casi superiori alle moderne tecniche di riproduzione fotografica.
- ³⁷ Ottley era un intimo amico di Fuseli con cui condivideva un'adorazione per Michelangelo. F. ANTAL, *Fuseli Studies*, London 1956, pp. 35-36.
- ³⁸ W.Y. OTTLEY, *Twelve stories of the life of Christ...*, cit.; Id. *Twelve stories of the old Testament...*, cit.
- ³⁹ F. SPESSE, *Tommaso Piroli...*, cit., p. 89.
- ⁴⁰ L'attenzione quasi ossessiva per l'inedito da parte di Seroux è stata più volte sottolineata. Tra gli altri, Evelina Borea indica in Seroux l'iniziatore del culto per l'inedito tra gli storici dell'arte, E. BOREA, *Le stampe dai primitivi...*, cit., p. 64.
- ⁴¹ G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi...*, cit., p. 164.
- ⁴² C. M. METZ, *Imitations of Ancient and Modern Drawings from the Restoration of the Arts in Italy to the present Time*, London 1798.
- ⁴³ GRI 860191, vol. III, f. 127v- 128r-129v, Lettera di Seroux d'Agincourt da Roma a Dufourny a Parigi del 9 ottobre 1812.
- ⁴⁴ "Gazette Nationale ou Le Moniteur Universel", 12 ottobre 1808, p. 1135.
- ⁴⁵ GRI 860191, vol. III, f. 127v, lettera di Seroux d'Agincourt da Roma a Dufourny a Parigi del 9 ottobre 1812.

⁴⁶ Su Jean Joseph Rive (1730-1791), A. SERRAI, *La "Chasse aux Bibliographes". Perizia e paranoia nell'Abbé Rive*, in *Libri, Tipografi, Biblioteche. Ricerche storiche dedicate a Luigi Balsamo*, Firenze 1997, vol. II, pp. 463-472.

⁴⁷ Louis-César de la Baume Le Blanc, duca di La Vallière (1708-1780). Nipote ed erede della favorita di Luigi XIV, Louise de La Vallière, e amico personale di Luigi XV e della marchesa di Pompadour, La Vallière era il più importante collezionista di libri nella Francia del XVIII secolo. Il suo "cabinet de rares" comprendeva centinaia di preziosi manoscritti e incunabola, tra cui il Breviario Bedford (Londra, British Library). Alla sua morte, gran parte della collezione fu acquistata dal marchese de Paulmy che la donò successivamente alla Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi, dove attualmente si trova. I restanti volumi furono venduti tra il 1783 e il 1784. H. MARTIN, *Histoire de la Bibliothèque de l'Arsenal*, Paris 1900, pp. 134-161; D. COQ, *Le Paragon du bibliophile français: Le Duc de La Vallière et sa collection*, in *Les Bibliothèques sous l'Ancien Régime: Histoire des bibliothèques françaises*, Paris 1988, vol. II, pp. 316-331.

⁴⁸ Anche nell'*Histoire de l'Art* Seroux ricorda il fatto che il duca di La Vallière gli aveva promesso nel 1777 di poter liberamente riprodurre le miniature dei suoi manoscritti, *Histoire de l'Art*, vol. II, p. 45. A riprova del fatto che Seroux avesse relamente studiato i manoscritti La Vallière, egli ne dà più volte notizia nella sua *Histoire de l'Art...*, vol. VI, p. 272.

⁴⁹ GRI 860191, vol. III, f. 127v, lettera di Seroux d'Agincourt da Roma a Domicille e Dufourny a Parigi del 9 ottobre 1812.

⁵⁰ Una rara copia del *Prospectus* si trova presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (Ferraioli V 7314). Anche Seroux ne possedeva una copia: GRI, 860191, vol. III, fol. 136v. Lettera di Seroux d'Agincourt a Dufourny, Roma, 3 febbraio 1813.

⁵¹ J.J. RIVE, *Prospectus...*, cit., p. 4.

⁵² *Ibid.*, p. 5.

⁵³ *Ibid.*, pp. 4-5.

⁵⁴ Le grandi tavole, la cui collocazione dei quaranta esemplari della serie è ignota, vengono distribuite ai sottoscrittori già colorate, come testimonia lo stesso Rive in una minuziosa lista delle proprie opere pubblicata anonima nel 1791 ad Aix: «Les 26 planches de l'essai sur l'Art de vérifier l'âge des Miniatures délivrées successivement à chacun des 40 Soucripteurs qui ont avancé leurs 600 liv. Pour la confection de cet Ouvrage. Ces planches sont grand in-fol. Elles sont gravées au simple trait, imprimées au bistre, & peintes en or, argent, & couleurs, avec une parfaite ressemblance à leurs originaux, ainsi que cela est certifié dans le Journal de Paris du 22 Juillet 1783, par des témoins oculaires de ce Journal», *Chronique littéraire des ouvrages imprimés et manuscrits de l'Abbé Rive, des secours dans les Lettres que cet Abbé a fournis à tant de Littérateurs François ou Etrangers, de quelque rang et profession que ce soit, de la confiance dont divers illustres Amateurs l'ont honoré en lui remettant divers ouvrages très-savans à faire imprimer avec ses corrections et ses notes, et des jugemens que divers journaux françois aussi, ou Etrangers ont portés sur ses ouvrages. Docti semper in pretio fuere*, (BAV, Ferraioli IV. 9628 (2)), p. 9.

⁵⁵ Le tavole vennero distribuite ai quaranta *souscripteurs* dell'opera. P.L., *Nouvelle Biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris 1866, vol. 41, pp. 339-341. Il *Prospectus* dell'opera di Rive viene citato da Seroux a proposito del commento alla tavola XXXV della *Peinture*, riprodotto il manoscritto di Terenzio della Biblioteca Apostolica Vaticana (3868).

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 6-7.

⁵⁷ *Storia dell'arte...*, vol. I, p. 36.

⁵⁸ «Questo manoscritto 3226, è stato spesso confuso con quello segnato 3868, soprattutto dall'abate Rive nel prospetto del suo *Saggio sopra l'arte di verificare l'epoca delle miniature dipinte nei manoscritti*, pag. 2, n. 14», *Storia dell'Arte*, VI, p. 121.

⁵⁹ Lettera di Seroux d'Agincourt a Jacopo Morelli del 12 luglio 1800; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. marc. It. X, 326 (=6668).

⁶⁰ Lettera di Seroux d'Agincourt da Roma a Domicille e Dufourny a Parigi del 9 ottobre 1812, GRI 860191, vol. III, f. 127v.

⁶¹ G. FAGIOLI VERCELLONE, *Della Valle, Guglielmo, ad vocem* in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1989, vol. 37, p. 752. Secondo Pommier, le *Lettere sanesi* costituiscono uno dei primi esempi del rinnovamento degli studi storico-artistici ispirati all'esempio di Winckelmann. Della stessa opinione era già Giovanni Previtali nel suo pionieristico articolo *Guglielmo Della Valle*, in "Paragone", 77, (1956), pp. 3-11, dove asserisce: «non si può negare che, non ancora uscita l'opera del Lanzi, egli occupasse la posizione storiografica più progredita e spregiudicata», p. 8. Due lettere del Della Valle a Seroux dell'estate del 1782, riguardanti il dipinto *La strage degli innocenti* di Matteo da Siena sono conservate nel codice Vat. lat. 9847, f. 66 r. presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, e sono state pubblicate da H. LOYRETTE, *Seroux d'Agincourt et...*, cit., pp. 54-55. Sui legami del Della Valle con i conoscitori ed eruditi piemontesi e sulle *Lettere sanesi*: G. C. SCIOLLA, *Guglielmo Della Valle «conoscitore» dell'arte piemontese*, in G. DELLA VALLE, *Notizie degli artefici piemontesi*, ed. a cura di G. C. Sciolla, Torino 1990, pp. 9-41

⁶² G. DELLA VALLE, *Lettere sanesi...*, cit., p. 237.

⁶³ *Ibid.*, p. 237.

⁶⁴ Altrove Seroux non esita a sottolineare la data precoce dei suoi disegni tratti dalla facciata del Duomo di Orvieto rispetto alla *Storia del Duomo di Orvieto* del Della Valle: «I Cinque bassi rilievi N. 2, 3, 4, 5, e 6, scelti fra quelli, in gran numero, che ornano la facciata della cattedrale di Orvieto, sono stati incisi per mia cura, fino all'anno 1783, per servire a quest'opera, otto anni avanti la pubblicazione della *Storia del Duomo di Orvieto* del P. Della Valle», *Storia dell'Arte*, vol. V, p. 381.

⁶⁵ GRI 860191, vol. III, f. 127v, lettera di Seroux d'Agincourt da Roma a Domicille e Dufourny a Parigi del 9 ottobre 1812.

⁶⁶ La divisione degli ambiti di competenza tra Boni e De Rossi per la stesura dei testi delle "Memorie per le Belle Arti" viene resa nota dallo Stesso Boni in una nota dell'*Elogio dell'Abate Luigi Lanzi tratto dalle di Lui opere dal Cav. Onofrio Boni di Cortona*, Firenze 1814., p. 306-307, n. 16: «Da questi principi mossi il Ch. Sig. Gio. Gherardo de' Rossi, ed io quando, negli anni 1785. 86.87 da noi si compilavano insieme le *Memorie delle belle Arti*, avemmo la fortuna di contentare il pubblico di Roma giudice sagacissimo, e rigido di ogni materia letteraria, e di belle Arti. A me toccarono in sorte gli articoli di Architettura, e della Incisione sì in gemme che in rame.»

⁶⁷ "Memorie per le Belle Arti", vol. IV, p. LXVIII.

⁶⁸ S. BAROZZI, *Pianta e spaccato della celebre chiesa di S. Vitale di Ravenna dati in luce per la prima volta da Serafino Barozzi*, Bologna 1782. Sul Barozzi, S. KOZAKIEWICZ, A. BARIGOZZI BRINI, *Barozzi Serafino Lodovico*, ad vocem in DBI, Roma 1964, vol.6, pp. 512-514; D. BIAGI MAINO, *Barozzi, Serafino, in La Pittura in Italia. Il Settecento*, Milano 1989, vol. II, p. 615. M. C. GORI, *Decorazioni barocche nella basilica di San Vitale a Ravenna: Note su Ubaldo Gandolfi*, in "Romagna arte e storia", V, 14, 1985, pp. 37-46.

⁶⁹ *Storia delle arti del Disegno presso gli Antichi...*, cit., t. III, p. 30, n. a. Fea cita inoltre l'incisione fatta eseguire da Seroux della volta di S. Stefano Rotondo a Roma.

⁷⁰ *Volte leggiere composte di Vasi voti di terra cotta. Lettera del Nob. Sig. Camillo Morigia all'Eminentiss. Sig. Cardinale Giuseppe Garampi. A Roma da ravenna 9 febrajo 1788*, in "Memorie per le Belle Arti", Vol. IV, marzo 1788, p. LXIV: «Sono già alcuni anni dacché feci comunicazione al chiaris. Sig. Cav. D'Agincourt delle prime (osservazioni), che avevo fatte sulle volte di S. Vitale: e sono quelle stesse, ch'egli partecipò al ch. Sig. Carlo Fea, il quale ne diè al pubblico notizia nel Tom. 3 che ha aggiunto alle Opere di Winckelmann

⁷¹ "Memorie per le Belle Arti", Vol. IV, marzo 1788, p. LXXIV.

⁷² *Sull'Etruria Pittrice*, F. BORRONI SALVADORI, *Riprodurre in incisione per far conoscere dipinti e disegni: il Settecento a Firenze*, in "Nouvelles de la Republique des Lettres", (1982-II), pp. 105-108; E. BOREA, *Le stampe dai "primitivi"...*, cit., pp. 56-58.

⁷³ Lettera di Seroux d'Agincourt da Roma a Domicille e Dufourny a Parigi del 9 ottobre 1812, GRI 860191, vol. III, f. 128r.

⁷⁴ M.A. LASTRI, *L'Etruria Pittrice; ovvero Storia della pittura toscana, dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X fino al presente*, Firenze 1791, vol. I.

⁷⁵ G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi...*, cit., p. 139.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 157, n. 2.

⁷⁷ "Memorie per le Belle Arti", vol. IV (febbraio 1788), p. XXXVIII. Nel prospetto dell'*Etruria pittrice* diffuso dagli editori Niccolò Pagni e Giuseppe Bardi viene annunciata l'uscita mensile di quattro incisioni a partire dal gennaio 1788.

⁷⁸ *Histoire de l'Art...*, vol. V, tav. CVI, n. 13 e tav. CVII.

⁷⁹ *Storia dell'Arte*, vol. VI, p. 361: «Questo quadro notevole nella storia dell'Arte per questo, che esso assicura con la sua data alla scuola di Siena l'antiorità sopra quella di Firenze, non era ancor stato inciso».

⁸⁰ M. LASTRI, *Etruria pittrice...*, cit., vol. I, tav. III.

⁸¹ BAV, Vat. lat. 9843, f. 53v; 54r; 54v.

⁸² *Storia dell'Arte*, vol. VI, p. 362.

⁸³ M. LASTRI, *Etruria pittrice...*, cit., vol. I, tav. VIII.

⁸⁴ Vat. lat. 9843, il calco dal volto della Madonna: f. 55v, il disegno preparatorio: f. 56v.

⁸⁵ Ad esempio la tavola attribuita ad Andrea Tafi appare in versione molto ridotta rispetto all'originale al n. 14 della tavola XCVII della sezione *Peinture* dell'*Histoire de l'Art* (vol. V). Il disegno preparatorio, conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 9843, f. 12v, è derivato dall'incisione dell'*Etruria*. Le incisioni dell'*Etruria* vengono inoltre utilizzate come fonte per alcune incisioni delle tavole CC, CLXXXI, CLXIII dell'*Histoire, Peinture*, vol. VI.

⁸⁶ "Memorie per le Belle Arti", vol. IV (febbraio 1788), cit., p. XXXIX.

⁸⁷ M. LASTRI, *Etruria pittrice...*, cit., vol. I, tav. IV.

⁸⁸ *Ibid.*, p. XL.

⁸⁹ "Memorie per le Belle Arti", vol. IV (febbraio 1788), cit., p. XXXVIII.

⁹⁰ *Ibid.*, p. XLIII.

⁹¹ *Histoire de l'art*, V, tavv. XX-XXV.

⁹² *Storia dell'Arte*, VI, p. 85. In un altro passo dell'*Histoire de l'Art*, commentando le incisioni del Bartoli dal Sepolcro dei Nasoni, Seroux scrive analogamente: «Bisogna vedere questi quadri resi in dimensioni maggiori dal bulino incantatore di P.S. Bartoli; io gli roproduco dietro di lui. Gli ho presi nella prima edizione che egli ha data di questo monumento nel 1680, e che è stata in seguito molte volte imitata. P.S. Bartoli ha dato a queste pitture, secondo il suo solito, uno stile più corretto di quello dell'originale, se io ne giudico da alcuni frammenti che esistono ancora, e che io ho veduti nella Villa Altieri, sul Monte Esquilino; ma egli non ha aggiunto nulla al merito delle composizioni nelle quali trovasi una grazie eguale allo spirito; per quanto si può vedere nelle traccie risparmiatè dal tempo, il colorito era fresco, e leggièro, facile e spiritoso il pennello», vol. IV, p. 65.

⁹³ GRI 860191, vol. III, f. 128r, lettera di Seroux d'Agincourt da Roma a Domicille e Dufourmy a Parigi del 9 dicembre 1812.

⁹⁴ Evelina Borea aveva già ipotizzato la probabile conoscenza dei volumi dei fratelli Riepenhausen da parte di Seroux in *Le stampe dei primitivi...*, cit., p. 68.

⁹⁵ J. HUBER, *Franz Riepenhausen; Johannes Christian Riepenhausen*, in *I Nazareni a Roma*, cat. mostra Roma 1981, Roma 1981, pp. 237-241.

⁹⁶ Lettera del 26 settembre 1805, in E. SCHRÖTER, *Die Maler Franz und Johannes Riepenhausen: ihre Beschäftigung mit der Kunstgeschichte zu Zeiten Fiorillos, dargestellt an ihrer "Geschichte der Malerei in Italien" (1810). Mit einem Anhang unveröffentlicher Breife zwischen 1805 und 1816*, in *Johann Dominicus Fiorillo Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800* (Akten des Kolloquiums "Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen, 11-13 novembre 1994), Gottinga 1997, p. 243.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 244.

⁹⁸ G. ROSINI, *Pitture del camposanto di Pisa intagliate presso gli originali da Carlo Lasinio*, Pisa 1806. L'opuscolo di Rosini è un invito alla sottoscrizione per il finanziamento dell'opera. Con la consueta acutezza, Evelina Borea aveva già ipotizzato la conoscenza del progetto divulgato dal Rosini da parte di Seroux: E. BOREA, *Le stampe dei primitivi...*, cit., p. 68. Sulle incisioni del Lasinio: M. ROSI, *L'opera grafica dei Lasinio e l'Accademia di Belle Arti*, in *Il Museo dell'opera del*

Duomo a Pisa, a cura di G. DE ANGELIS D'OSSAT, Cinisello Balsamo (MI), 1986, pp. 167-78; D. LEVI, *Carlo Lasinio, curator, collector and dealer*, in "Burlingotn Magazine", CXXXV, 1078 (1993), pp. 133-148.

⁹⁹ GRI 860191, vol. III, f. 128r, lettera di Seroux d'Agincourt da Roma a Domicille e Dufourmy a Parigi del 9 dicembre 1812.

¹⁰⁰ Su John Strange: K. POMIAN, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise: XVI-XVIII siècle*, Paris 1987 (ed. cons. *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano 1989, p. 277). A. DORIGATO, *Storie di collezionisti a Venezia: il residente inglese John Strange*, in "Quaderno di Venezia Arti", 1, *Per Giuseppe Mazzariol*, Roma 1992, pp. 126-130; J. INGAMMELS, *A Dictionary of British ...*, cit., pp. 903-904.

¹⁰¹ F. HASKELL, *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, London 1963 (ed. cons. *Mecenati e Pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze 1966, pp. 566-567).

¹⁰² *Histoire de l'Art*, VI, tav. CLXII. Sulle incisioni, E. BOREA, *Per la fortuna dei primitivi...*, cit.

¹⁰³ Il testo, incompiuto, è noto da una copia manoscritta di Giovanni De Lazara conservata nella Biblioteca del Museo Civico di Padova dal titolo *Zibaldone di memorie di artisti veneti stese dal sig. Gio. Maria Sasso per la storia della "Venezia Pittrice" che aveva in animo di pubblicare arricchita di rami già preparati e dopo la sua morte acquisiti dall'abate Daniele Francesconi*.

¹⁰⁴ Venezia, Museo Correr, Biblioteca, Giovan Maria Sasso, C2; B15bis.

¹⁰⁵ E. BOREA, *Per la fortuna dei primitivi...*, p. 508.

¹⁰⁶ Artaud infatti scrive in *Considerations sur l'état de la peinture...*, cit., p. 8: «Un anglais a entrepris de faire la même collection à Florence, il y a 30 ans: il avait déjà acquis 25 tableaux, et on avait fait pour lui les recherches historiques dont j'ai profité; mais il a abandonné ce projet, et ces mêmes tableaux ont été revendus à Florence, à différens particuliers. Les plus intéressans de ces tableaux font partie de la collection qui est actuellement à Paris».

¹⁰⁷ A. F. ARTAUD DE MONTOR, *Considerations sur l'état de la peinture...*, cit.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 1-2.

¹⁰⁹ *Ibid.*, n. 1, p. 7.

¹¹⁰ Flaxman è in Italia dal 1787 al 1794. Soggiorna una prima volta a Roma dal dicembre 1787 al gennaio 1788, per poi farvi ritorno, per un soggiorno più lungo, dal 16 marzo 1788 al giugno 1794, J. INGAMMELS, *A Dictionary of British...*, cit., p. 362.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² L. HAUTECEUR, *Rome et la Renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIII^e siècle*, Paris 1912, p. 362.

¹¹³ J.N. PAILLOT DE MONTABERT, *Dissertation sur les peintures du moyen âge et sur celles qu'on à appelées gothiques, extrait d'une ouvrage inédit sur la peinture par M. Paillot de Montabert*, Paris 1812: «Les bibliothèques ne nous offroient jusqu'ici aucun ouvrage, qui pût non-seulement jeter quelques lumières sur la marche historiques des arts, dans ces temps reculés, mais même exciter l'intérêt pour ces questions, dont on rougissoit presque de s'occuper. Il étoit réservé à des observateurs de nos jours, de réparer ces hontaises négligences, et de restituer aux arts d'alors tous les hommages qu'ils meritent. Le plus important ouvrage à citer est celui de M. d'Agincourt, qui a consacré en Italie plus de vingt ans d'étude à ce nouveau travail. Cette histoire, qui n'est point encore publiée, ne peut m'offrir tous les avantages que j'aurois désirés; mais j'ai si fréquemment entendu à Rome son auteur s'expliquer sur l'intérêt que peut offrir aux artistes l'étude de ces monumens, que je suis convaincu de tout le service que la peinture doit retirer de son ouvrage», p. 17. Paillot continua nell'indicare gli autori che avevano contribuito maggiormente alla conoscenza della pittura del Medioevo, e cita le *Considerations...* di Artaud de Montor, di cui era già uscita la seconda edizione. Paillot ricorda inoltre la collezione di Artaud: «il a enrichi la capitale d'une collection unique, qui n'a pu se faire qu'à force de lumières et de persévérance, et qu'après un long séjour en Italie. En un mot, M. Artaud offre aujourd'hui à nos études plus de cent cinquante tableaux antérieurs à perugin, et dont plusieurs sont des ouvrages du douzième siècle». Paillot cita infine lo «celo

instancabile e il gusto illuminato» di Vivant Denon che sta raccogliendo personalmente dipinti dei «primitivi», «Ces tableaux, rendus publics, ne manqueront pas d'exercer la critique de nos savans; plusieurs amateurs en conservent aussi dans leurs cabinet. Je n'oubliais pas de citer les peintures que l'on voit sur les armoires de la bibliothèque du Vatican», p. 18. Infine, Paillot cita l'interesse verso questa pittura degli stanieri, in particolare degli Inglesi.

¹¹⁴ Sulla *Dissertation...* di Paillot de Montabert: G. LEVITINE, *The Dawn of Bohemianism. The "barbu" Rebellion and Primitivism in neoclassical France*, University Park and London, 1978, pp. 101-106.

¹¹⁵ *Viaggio nelle catacombe di Roma di un membro dell'Accademia di Cortona con note ed una memoria sugli scrittori delle catacombe di G.B.L.G. Seroux d'Agincourt*, Milano 1835.

¹¹⁶ Artaud de Montor si era del resto opposto anche alla riedizione francese del *Voyage* che costituiva l'unica pubblicazione edita in Francia sulle catacombe di Roma. Il libro non era stato infatti accolto con benevolenza in patria. Un esemplare conservato alla Bibliothèque Nationale de France reca alcune annotazioni ironiche di A.L. Millin e, successivamente di Raoul-Rochette. Secondo Millin Artaud scendeva nei cunicoli per due o tre ore, poi, tornato in superficie, leggeva Bosio e Bottari! Su Artaud de Montor vedi: R. BEYER, *Chateaubriand Secrétaire ...*, cit.; ID., *Alexis-François Artaud de Montor...*, cit.; M.J. PEROT, *Canova et les diplomates français à Rome. François Cacault et Alexis Artaud de Montor*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", (1980), pp. 219-233; M. PRETI HARMAND, *L'exposition des «écoles primitives»...*, cit., pp. 228-229.

¹¹⁷ «I nomi di quelli che discesero nelle catacombe, e le descrissero si vedranno qui sotto notati dal D'Agincourt, il quale, dopo aver parlato delle opere voluminose del Bosio, dell'Aringhi e del Bottari, soggiunge che nel *Viaggio* (quest'opera vide la luce in Parigi nel 1810 col seguente titolo: *Voyage dans les catacombes de Rome par un membre de l'académie de Cortone*) che ora pubblichiamo, si trova un sunto di tutto quello che da essi fu detto di più importante; e si dà un'idea compendiosa, ma accurata, di tutti i monumenti che sono rinchiusi nelle catacombe. Se gli fosse bastata la vita, il D'Agincourt avrebbe fatto nuovamente pubblicare questo viaggio, ponendo ad esso in fronte la Memoria sugli scrittori che hanno descritto le Catacombe, ed aggiunto vi avrebbe quà e là alcune osservazioni, o nuove o tratte dalla grande sua opera della *Storia dell'Arte per mezzo dei monumenti*. La bozza del suo lavoro pervenuta nelle nostre mani ci suggerì l'idea di tradurre questo *Viaggio*, e di fare, se non in tutto (giacchè non siamo da tanto) almeno in parte quello che il D'Agincourt aveva divisato, giovandoci principalmente della sua grande opera. L.», *Il Traduttore a chi legge*, in *Vaggio nelle ...*, cit., pp. VII-VIII.

¹¹⁸ Paris, MAE, Papiers d'Agents 267 Artaud de Montor, vol. III, fol.52v. «Par une bizzarrie singulière M. d'Agincourt n'a voulu voir personne autour de lui pendant sa maladie qui a duré un mois: il a réglé lui-même ses frais de funéraires, a payé toutes ses dettes, fait distribuer des gratifications à d'anciens serviteurs romains. La veille de sa mort il a cependant consenti à recevoir M. le Chevalier Artaud; secrétaire de l'Ambassade de France, son ami depuis quinze ans: il l'a prié de conduire don deluil et de ne dire à personne qu'il l'avait reçu».

¹¹⁹ GRI, fol. 129r. Il passo di Emeric-David: «Combien de fois, depuis que je m'occupe de cet essai, n'ai je-ne pas regretté d'être forcé de le mettre au jour avant de connaître le savant traité, depuis si long temps attendu, où M. d'Agincourt va nous offrir le vaste tableau de la décadence et du nouveau perfectionnement des arts du dessin en général, depuis Constantin jusqu'à Raphaël! Que de lumières j'aurais pu saisir dans les réflexions de cet illustre connaisseur! Forcé de hâter mon travail, et de me resserrer dans un petit nombre de pages, je m'estimerai heureux si j'ai du moins saisi les traits principaux, et si ce bel ouvrage ne m'accuse pas de trop de négligence». T.B. ÉMÉRIC-DAVID, *Histoire de la Peinture au Moyen-Age, suivie de l'Histoire de la gravure, du discours sur l'influence des arts du dessin, et du musée olympique, avec une notice sur l'auteur par P.L. Jacob*, Paris 1842, p. 19, n.1.

¹²⁰ B.T. EMERIC-DAVID, *Discours historique sur la peinture moderne. Premier discours renfermant l'histoire abrégée de cet art depuis Constantin jusqu'au commencement du treizième siècle*, in *Musée français*, vol. IV, Paris 1809, pp. 1-100. Emeric-David aveva intenzione di proseguire la sua

opera con altri due volumi, uno dedicato alla pittura da Cimabue a Raffaello e l'altro da Raffaello e Correggio fino ai nostri giorni. Vedi M. PRETI HAMARD, *L'exposition des...*, cit., p. 228, n. 23.

¹²¹ Su B.T. Emeric-David, M.A. SHEDD, T.B. *Emeric-David and the criticism of ancient sculpture in France: 1790-1839*, (diss. Berkley U. CA. 1980); ID., *Emeric-David anatomical vision. A French response to Elgin Marbles*, in "Gazette des Beaux-Arts", CII, (1983), pp. 158-164; ID., *Prometheus the primeval sculptor: archaeology and anatomy in Emeric-David's "Recherches sur l'Art statuaire"*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte" 54 (1991), pp. 88-106; ID., *Une dialogue entre archéologie et sciences anatomiques: les recherches sur l'art statuaire d'Emeric-David*, in D. RABREAU, B. TOLLON, *Le progrès des arts réunis: 1763-1815: mythe culturel des origines de la Revolution à la fin de l'Empire*, Bordeaux 1992, pp. 345-352.

¹²² G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi...*, cit., p. 179.

BIBLIOGRAFIA

- ACETO, F., *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, p. 27-35.
- ADAM, R., *Ruins of the palace of the Emperor Diocletian at Spalato in Dalmatia*, Londra 1764.
- ADAMS, D.J., *The publication of La Fontaine's "Contes" by the Fermiers Généraux*, in "Bulletin of John Rylands University Library of Manchester", 76,1 (1994), pp. 139-152.
- AGHION, I., *Le comte de Caylus (1692-1765), gentilhomme et antiquaire*, in *Caylus mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIII^e siècle*, (cat. mostra Parigi 2002 a c. di I. AGHION), Paris 2002, pp. 19-27.
- ANDERSON, J., *The Provenance of Bellini's Feast of the Gods and a New/Old Interpretation*, in *Titian 500*, "Studies in the History of Art", 45, 1993, pp. 265-287.
- ANDREASEN, Ø., *Il cardinale Borgia e i danesi a Roma*, Roma, 1935.
- ANDREASEN, Ø., *Aus dem briefwechsel Friedrich Münters, europäische beziehungen. Eines dänischen gelehrten 1780-1830*, Kopenhagen-Leipzig 1944.
- ANDRIEUX, M., *Les Français à Rome*, [s.l.] 1968.
- Angelika Kauffmann e Roma*, (cat. mostra Roma 1998, a cura di O. SANDNER), Roma 1998.
- ARNIM, M., *Mirglieder-Verzeichnisse der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen 1751-1927*, Göttingen 1928.
- Art and its Images. An Exhibition of Printed Books containing engraved illustrations after Italian Paintings*, (cat. mostra Oxford 1975, a c. di C. H. LLOYD), Oxford 1975.
- ARTAUD DE MONTOR, A. F., *Histoire de Pie VII*, Paris 1836, 2 voll.
- ARTAUD DE MONTOR, A.F., *Considérations sur l'état de la peinture en Italie, dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël. Par un membre de l'Académie de Cortone*, Paris 1808.
- ARTAUD DE MONTOR, A.F., *Viaggio nelle catacombe di Roma di un membro dell'Accademia di Cortona con note ed una memoria sugli scrittori delle catacombe di G.B.L.G. Seroux d'Agincourt*, Milano 1835.
- ASCANI, V., *La documentazione grafica inedita sul Duomo di Benevento nella raccolta di Seroux d'Agincourt*, in "Arte Medievale", III, 2, (1989), pp. 145-154.
- ASCANI, V., *La protoenciclopedia dell'arte medievale di Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt e le sue inedite testimonianze di monumenti scomparsi*, in *Arte d'Occidente. temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, vol. III, pp. 1227-1236.
- AUBERT DE LA CHESNAYE-DESBOIS, F. [ety J. BADIER], *Dictionnaire de la noblesse contenant les Généalogies, l'Histoire et la Chronologie des Familles nobles de la France*, vol. XVIII, Paris, 1783.
- AURÉAS, H., *Un général de Napoleon: Miollis*, Paris 1961.
- Avant Barbizon, A.-L. Castellan à Fontainebleau*, (cat. mostra, Paris, Galerie Talabradon et Gautier, 22 settembre-10 ottobre 2000), Paris 2000.
- AVERY, M., *The Exultet Rolls of South Italy*, Princeton-London-The Hague 1936.
- BACH-NIELSEN, C., *Poniatowskiana. Un contributo alla storia artistica romana*, in "Analecta Romana Instituti Danici", XXII (1994), pp. 127-133.
- BACOU, R., *I grandi disegni italiani della Collezione Mariette al Louvre di Parigi*, Milano, s.d.
- BACOU, R., *Le marquis de Lagoy grand collectionneur du dix-huitième siècle*, in "L'Oeil", 91-92 (1963), pp. 46-53.
- BARBIER, F., *Une librairie internationale: Treuttel et Würtz à Strasbourg, Paris et Londres*, in "Revue d'Alsace", 111 (1985), pp. 111-123.

- BARLETTA, C., *Per una lettura degli appunti pesaresi di Marcello Oretti*, in "Notizie da Palazzo Albani", 1988, v. 18, pp. 89-96.
- BAROCCHI, P., BERTELLI G.G., *Lanzi, Pelli e la Galleria fiorentina (1778-1797)*, in "Prospettiva", 62 (1991), pp. 29-53.
- BAROCCHI, P., *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti I. Dai neoclassici ai puristi, 1780-1861*, Torino 1998.
- BAROZZI, S., *Pianta e Spaccato della celebre chiesa di S. Vitale a Ravenna dati in luce per la prima volta da Serafino Barozzi*, Bologna 1782.
- BARROERO, L., *Giovanni Gherardo De Rossi biografo. Un esempio: la «Vita» di Gaetano Lapis*, in "Roma Moderna e Contemporanea", IV, 3, settembre-dicembre 1996, pp. 677-690.
- BARROERO, L., *Periodici Storico-artistici romani in età neoclassica: le "Memorie per le Belle Arti" e il "Giornale delle Belle Arti"*, in Roma "il tempio del vero gusto". *La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Salerno-Ravello 26-27 giugno 1997) a cura di E. BORSELLINO e V. CASALE, Firenze 2001, pp. 91-100.
- BASAN, F., *Dictionnaire des Graveurs anciens et modernes depuis l'origine de la gravure*, Paris 1789, 2 voll.
- BASCHET, R., *E.-J. Delécluze. Témoin de son temps 1781-1863*, Paris 1942.
- BATTEUX, C., *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris 1746 (ed. cons. *Le Belle Arti ricondotte ad un unico principio*, Palermo 1990).
- BEAUCAMP, F., *Le peintre lillois Jean-Baptiste Wicar (1762-1834). Son œuvre et son temps*. Thèse pour le doctorat de l'Université présentée à la Faculté des Lettres de Lille, Lille 1939, 2 voll.
- BELLANGER, P., DOLIN-DOLCY, C., BARBIER, M., *Joseph Charles Marin 1759-1834*, (cat. mostra Parigi, Galerie Patrice Bellanger, marzo 1992), Paris 1992.
- BENATI, D. MEDICA, M., *Da Bologna a Pesaro (Ragioni di una mostra)*, in *La Quadreria di Gioacchino Rossini. Il ritorno della collezione Hercolani a Bologna* (cat. mostra Bologna 2002-2003, a c. di D. BENATI, M. MEDICA), Milano 2002, pp. 15-24.
- Bénigne Gagneraux (1756-1797): un pittore francese nella Roma di Pio VI*, (cat. mostra Roma 1983), Roma 1983.
- BENOCCI, C., *Villa Aldobrandini a Roma*, Roma 1992, pp. 93-99.
- BENOCCI, C., *Villa Doria Pamphilj*, Roma 1996, pp. 178-198.
- BENTIVOGLIO, E., *Le tavole di Architettura di Jean Baptiste Louis George Seroux d'Agincourt*, Viterbo, (s.d.), dispense del corso di Storia dell'Architettura II, Università degli Studi di Roma "La Sapienza".
- BERNONI, M., *J.B. Seroux d'Agincourt romano d'elezione*, in "Strenna dei romanisti", XXVIII, (1967), pp. 43-46.
- BERTELLI, C., *Affreschi, miniature eoreficerie cistercensi in Toscana e nel Lazio in I Cistercensi e il Lazio*, Roma 1978, pp. 72-81.
- BEURDELEY, M., *La France à l'encan; 1789-1799. Exode des objets d'art sous la Révolution*, Fribourg 1981.
- BEURDELEY, M., *Trois siècles de ventes publiques*, Fribourg 1988.
- BEYER, R., *Chateaubriand secrétaire de légation*, in "Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg", 46, 4 (1968), pp. 319-323.
- BIAGI MAINO, D., *Barozzi, Serafino*, in *La Pittura in Italia. Il Settecento*, Milano 1989, vol. II, p. 615.
- BIANCO FIORIN, M., *Icone della Pinacoteca Vaticana*, Città del Vaticano 1995.
- BIANCO FIORINI, M., *Icone dei Musei vaticani: storia e arte di una collezione*, in "Arte Cristiana", (1991), 79, pp. 207-220.
- BIGNAMI ODIER, J., (con la collaborazione di J. Ruyschaet) *La Bibliothèque Vaticane de Sixte IV à Pie XI; recherches sur l'histoire des collections de manuscrits*, Città del Vaticano 1973.
- Biografia Universale antica e moderna, ossia storia per alfabeto della vita pubblica e privata di tutte le persone che si distinsero per opere, azioni, talenti, virtù e delitti. Opera affatto nuova compilata in Francia da una società di dotti e ora per la prima volta recata in italiano con aggiunte e correzioni*, Venezia 1829.
- BLUM, A., *Mme Vigée -Lebrun, peintre des grandes dames au XVIII^e siècle*, Paris 1919.
- BLUNT, A., *The paintings of Nicolas Poussin*, London 1966.
- BODEL NIJENHUIS, J.T., *Levensberig*, in *Handelingen 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 (Giottino) Humbert de Superville*, in *Miscellanea Humbert de Superville*, a c. di J. BOLTEN, Leiden 1997, pp. 3-9).
- BOLOGNA, F. *La coscienza storica dell'Arte in Italia*, Torino 1982.
- BOLOGNA, F., *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Bari 1972.
- BONFAIT, O., *Le collectionneur dans la cité: Alessandro Machiavelli et le collectionnisme à Bologne au XVIII^e siècle*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*. Atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti (Roma, 19-21 settembre 1996), a c. di O. BONFAIT, M. HOCHMANN, L. SPEZZAFERRO, B. TOSCANO, Roma 2001, pp. 106-107.
- BONFAIT, O., *Les tableaux et les pinceaux. La Naissance de l'école bolonaise (1680-1780)*, Roma 2002.
- BONFIOLI, M., *Onofrio Boni, ad vocem* in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma 1970, vol.12, pp. 84-85.
- BONI, O., *Riflessioni sopra Michelangelo Buonarroti del Cav. Onofrio Boni in risposta a quanto ne scrisse Roland Freart Sig. De Chambray nell'Opera "Idée de la perfection de la Peinture"*, Firenze 1809.
- BOREA, E., *Le stampe dei primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata: I*, in "Prospettiva", 69, (1993), pp. 28-40.
- BOREA, E., *Le stampe dei primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata: II*, in "Prospettiva", 70, (1993), pp. 50-74.
- BOREA, E., *Per la fortuna dei primitivi: la "Istoria pratica" di Stefano Mulinari e la "Venezia Pittrice" di Gian Maria Sasso*, in *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Paris 1994, pp. 503-521.
- BORENIUS, T., *The Rediscovery of the Primitives*, in "Quarterly Review", 229 (1923), pp. 258-270.
- BORGIA, C., *Apographon descriptionis orbis terrae figuris et narratinculis distinctae, manu Germanica, opere nigelliari discolorio, circa medium saeculi XV...*, (s.l.) 1797.
- BOUCHER, H., *Louis-François Cassas*, in "Gazette des Beaux-Arts", XIV (1926), pp. 27-53, 209-230.
- BOYER, C., *Le monde des Arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire*, Torino 1969.
- BOYER, F., *Jean-Joseph de Laborde protecteur de F.-X. Fabre et sa collection confisquée en 1794*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art française" (1954-1955), pp. 214-226.
- BOYER, F., *La collection et les ventes de Jean-Joseph de Laborde*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art française" (1961-1962), pp. 137-152.
- BRANDI, C., *La regia Piancoteca di Siena*, Roma 1933.

- BRESC-BAUTIER, G., *Architettura e politica: Léon Dufourny a Palermo (1789-1793)*, in L. DUFOURNY, *Diario di un giacobino a Palermo, 1789-1793*, Palermo 1991.
- BRUNEL, G., *Correspondances des Directeurs de l'Académie de France à Rome. Nouvelle série*, Roma 1979-.
- BRUNET, J.C., *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris, 1860, 5 voll.
- BULLEN, J.B., *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing*, Oxford 1994.
- BUONINCONTI, F., *Giovan Battista Dellerà: un artista lombardo nella Roma neoclassica, in Giovan Battista Dellerà (1765-1799). Un artista lombardo nella Roma neoclassica*, (cat. mostra Treviglio 2000, a c. di E. CALBI), Milano 2000, pp. 15-28.
- BUSCH, W., *Die Neudefinition der Umrißzeichnung in Rom am Ende des 18. Jahrhunderts*, in *Zeichnen in Rom 1790-1830*, Köln 2001, pp. 10-44.
- BUSIRI VICI, A., *I Poniatowsky e Roma*, Firenze 1971.
- CACCIOTTI, B., *La collezione di José Nicolàs de Azara: studi preliminari*, in "Bollettino d'Arte", 78, (1993), pp. 1-54.
- CALBI, E., SCAGLIETTI KELESCIAN, D., *Marcello Oretti e il patrimonio artistico privato bolognese. Bologna, Biblioteca Comunale, Ms. B. 104*, in "Documenti. Istituto per i beni artistici culturali naturali della regione Emilia-Romagna", 22 (1984), pp. 5-248.
- CALBI, E., *A proposito di alcuni disegni per la Storia dell'Arte di Seroux d'Agincourt*, in "Paragone", XXXVII, (1986), n. 431-433, pp.121-126.
- CALBI, E., *Un album di Gian Giacomo Machiavelli, disegnatore del d'Agincourt*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 33, (1987), pp. 31-48.
- CALBI, E., *Disegnare al tratto, in Giovan Battista Dellerà (1765-1799). Un artista lombardo nella Roma neoclassica*, (cat. mostra Treviglio 2000, a c. di E. CALBI), Milano 2000, pp. 137-139.
- CALBI, E., *L'Accademia de' Pensieri a Roma: artisti a confronto, in Giovan Battista Dellerà (1765-1799). Un artista lombardo nella Roma neoclassica*, (cat. mostra Treviglio 2000, a c. di E. CALBI); Milano 2000, pp. 106-107.
- CAMPORI, G., *Lettere artistiche inedite*, Modena 1866.
- CANOVA, A., *I Quaderni di viaggio (1779-1780)*, a c. di E. BASSI, Venezia-Roma 1959.
- CAPITELLI, G., *L'«ignobil massa»: la perduta chiesa di San Giacomo al Colosseo e la sua decorazione pittorica attraverso la documentazione archivistica, letteraria, iconografica*, in "Roma moderna e contemporanea", VI, 1-2 (1998), pp. 57-81.
- CARDINALI, L., *Necrologia di Tommaso Piroli romano intagliatore in rame scritta da Luigi Cardinali*, Roma 1824.
- CARDINALI, L., *Tommaso Piroli*, in "L'Album", (1839), pp. 28-31.
- CARINI, I., *La Biblioteca Vaticana proprietà della Sede Apostolica. Memoria storica del Can. Isidoro Carini Prefetto della Bibl. Medesima*, Roma 1892.
- CARLONI, M., [BECCHETTI, F.A.], *Bassirilievi volsci in terracotta dipinti a vari colori trovati nella città di Velletri*, Roma 1785.
- CARMINATI, M., *Cesare da Sesto 1477-1523*, Milano-Roma 1994.
- CARNEVALI, P., *La guida di Marcello Oretti*, in "Notizie da Palazzo Albani", 1988, 17, pp. 70-75.
- CASTAN, M.A., *Autobiographie de l'architecte Pierre-Adrien Pâris dessinateur du cabinet de Louis XVI*, in "Reunion des sociétés des Beaux-Arts des départements (à la Sorbonne du 8 au 11 avril 1885), 1885, pp. 192-206.
- CASTELLAN, A. L., *Études sur le château de Fontainebleau, considéré comme l'un des types de la renaissance des arts en France au seizième siècle*, Paris 1840.
- CASTELLAN, A. L., *Lettres sur la Grèce, l'Hellespont et Constantinople*, Paris 1811.
- CASTELLAN, A. L., *Lettres sur la Morée et les îles de Cerigo, Hydra et Zante* Paris 1808.
- CASTELLAN, A. L., *Mœurs, usages, costumes des Othomans*, Paris 1812.
- CASTELLAN, A.L., in "Le Moniteur Universel ou Gazette Nationale", 16 maggio 1811, pp. 512-514; 12 gennaio 1812, pp. 49-50.
- CASTELLAN, A.L., *Lettres sur l'Italie faisant suite aux lettres sur la Morée, l'Hellespont, et Constantinople*, Paris 1819, 3voll.
- Catalogue général des Manuscrits des Bibliothèques Publiques de France*, vol. XXXIII, Besançon, 2 voll.
- Catalogue raisonné des tableaux de diverses écoles composant le précieux cabinet de Feu M. Collot, ancien Receveur général et ancien Directeur de la Monnaie de Paris Vente le Jeudi 29 mars 1855*, Paris 1855.
- Caylus mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIIIe siècle*, (cat. mostra Parigi 2002 a c. di I. AGHION), Paris 2002.
- CAYLUS, A.C.P. DE, *De l'ancienne chevalerie et des anciens romans*, Paris 1813.
- CAYLUS, A.C.P. DE, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*, Paris, 1752-1767.
- CELIO, G., *Memoria fatta dal Signor Gaspare Celio dell'habito di Christo. Delli nomi dell'Artefici delle Pitture, che sono in alcune Chiese, facciate, e Palazzi di Roma*, Napoli 1638.
- Charles de Wailly, Peintre-Architecte dans l'Europe des lumières*, (cat. mostra Paris 1979), Paris 1979.
- CHASTEL, A., *Il gusto dei Preraffaelliti in Francia*, in "Paragone", 79, (1956), pp. 1-16.
- CHASTEL, A., *French Art. III. The Ancien regime 1620-1775*, Paris - New-York, 1996.
- CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, ed. a cura di P. CLARAC, Paris 1976, 3 voll.
- CHATELAIN, J., *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon*, Paris 1973.
- CIAMPI, S., *Epistola filologica des Sig. Ab. Sebastiano Ciampi al ch. Sig. Francesco Tolomei Maire de Pistoia e console della Im. Accademia di letteratura, scienze ed Arti della Medesima città*, Pisa 1809.
- CIAMPI, S., *Bibliografia critica delle antiche reciproche corrispondenze politiche, ecclesiastiche, scientifiche, letterarie, artistiche dell'Italia colla Russia, colla Polonia, ed altre parti settentrionali, il tutto raccolto ed illustrato con brevi cenni biografici delli autori meno conosciuti da Sebastiano Ciampi*, Firenze 1839, 2 voll.
- CIAVARELLA, A., a cura di, *De Azara-Bodoni*, Parma 1979, 2 voll.
- CICCOTTI, V., *Camillo Borgia (1773). Soldato e archeologo. Quaderni della Biblioteca Comunale*, 8, Velletri 1999.
- CICOGNARA, L., *Storia della Scultura dal suo Risorgimento in Italia fino al secolo di Canova del Conte Leopoldo Cicognara per servire di continuazione all'opera di Winckelmann e d'Agincourt...*, Venezia, 1813-1818; Prato 1823-1825.
- CICOGNARA, L., *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal Conte Cicognara*, Pisa 1821, 2 voll.
- CICOGNARA, L., *Lettere ad Antonio Canova*, a cura di G. VENTURI, Urbino 1973.
- CINELLI, B., *William Young Otley: un caso anomalo nella riscoperta dei primitivi*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", serie IV, Quaderni, 1-2 (1996), *Studi in onore del Kunsthistorisches Institut in Florenz per il suo centenario (1897-1997)*, pp. 409-414.
- CIPRIANI, A., *Una proposta per Seroux d'Agincourt. La Storia dell'Architettura*, in "Storia dell'Arte", (1971), 11, pp. 211-261.
- COECKELBERGHS, D., *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1830*, Bruxelles-Roma, Accademia Belgica, 1976.
- COHEN, H., *Guide de l'Amateur de livres à gravures du XVIIIe siècle, (Sixième édition, revue, corrigé et considérablement augmentée par Seymour de Ricci)*, Paris 1912.
- COLDAGELLI, U., *Ignazio Boncompagno Ludovisi, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli*

- Italiani*, 11, Roma 1969, pp. 712-719.
- COLLINS, J., *Papacy and politics in eighteenth-century Rome. Pius VI and the arts*, Cambridge (UK)- New-York, 2004.
- CONTI, F., *La figura dell'intellettuale nella Roma a cavallo tra Sette e Ottocento: alcune note su Giovanni Gherardo De Rossi*, in *Intelletuali ed eruditi tra Roma e Firenze alla fine del Settecento*, a c. di O. Rossi Pinelli, "Ricerche di Storia dell'arte", 84 (2005), pp. 35-40.
- COOK, B.F., *The Townley Marbles*, London 1985.
- COQ, D., *Le Paragon du bibliophile français: Le Duc de La Vallière et sa collection*, in *Les Bibliothèques sous l'Ancien Régime: Histoire des bibliothèques françaises*, Paris 1988, 2 voll.
- CORONA BARATECH, C., *José Nicolás de Azara. Un embajador español en Roma*, Zaragoza 1948.
- COSATTI, A., *I periodici e gli Atti accademici italiani dei secoli XVII e XVIII posseduti dalla Biblioteca*, Roma 1962.
- COURAJOU, L., *Documents sur la vente du Cabinet de Mariette*, in "Nouvelles Archives de l'Art Français", 1872, pp. 346-370.
- COURIER, P.L., *Correspondance générale*, a cura di G. Viollet Le Duc, Paris 1976-1986, 3 voll.
- COURIER, P.-L., *Œuvres. Précédés d'un essai sur la vie et les écrits de l'auteur par Armand Carrel*, Paris 1837.
- Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna: 1773-1861* a c. di E. CASTELNUOVO, M. ROSCI, Torino 1980, 2 voll.
- CURZI, V., *Il metodo di lavoro di Marcello Oretti*, in "Notizie da Palazzo Albani", XV/1 (1986), pp. 77-83.
- CURZI, V., *Mantegna ritrovato: fortuna storica e critica nel Settecento e nell'Ottocento*, in U. BALDINI, V. CURZI, C. PRETE, *Andrea Mantegna*, Firenze 1997, pp. 91-140.
- D'ANSE DE VILLOISON, J.B.C., *Anecdota graeca e Regia Parisiensi et Veneta S. Marci Bibliothecis deprompta*, Venezia 1781, 2 voll.
- D'HAUTERIVE, E., *Journal d'émigration du comte d'Espinhal publié d'après les manuscrits originaux par Ernest d'Hauterive*, Paris 1912.
- DANESI SQUARZINA, S., *La collezione Giustiniani*, Torino 2003, 3 voll.
- DAVIS WEYER, C., *Karolingisches uns Nicht-karolingisches in zwei Mosaikfragmenten der Vaticanischen Bibliothek*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 37 (1974), pp. 31-39.
- DE BENEDICTIS, C., *Per la storia del collezionismo italiano*, Firenze 1991 (ed. cons. 1998).
- DE CAYEUX, J., *Hubert Robert dessinateur des jardins et sa collaboration au Parc de Méreville*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art française" (1968), pp. 127-133.
- DE CAYEUX, J., *I giardini di Hubert Robert*, in *L'Architettura dei giardini d'Occidente dal Rinascimento al Novecento*, a cura di M. MOSSER e G. TEYSSOT, Milano 1990, pp. 336-339.
- DE CESARE, R., *P.-L. Courier e l'Italia nella prima metà del secolo XIX*, in "Aevum", LVII, (1983), pp. 493-549.
- DE LA BORDE, A., *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Paris 1806-1820, 4 voll.
- DE LABORDE, A. L.-J., *Description d'un pavé en mosaïque découvert dans l'ancienne ville d'Italica*, Paris 1802.
- DE MARCHI, A.G., *Giovanni del Biondo, ad vocem* in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. VI, Roma 1995, p. 714.
- DE MARCHI, A. G., *Guido da Siena, ad vocem*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. VII, Roma 1996, pp. 165-167.
- DE MONTAIGLON, A., GUIFFREY, J., *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des batiments*, Paris 1887-1912, 18 voll.
- DE MOUSTIER, B., *Lagoy, Marquis de, ad vocem* in *The Dictionary of Art*, a cura di J. TURNER, London 1996, vol. 18, p. 641.
- DE ROSSI, G.G., *Notizie storiche del Cav. G.B. Lod. Giorgio Seroux D'Agincourt scritte da Giovanni Gherardo De' Rossi suo amico*, Venezia 1827.
- DE ROSSI, G.G., *Vita di Angelica Kauffmann pittrice, scritta dal Cav. Giovanni Gherardo De Rossi*, Firenze 1811.
- DE SÉGUR, P., *Le royaume de la rue Saint-Honoré. Madame Geoffrin et sa fille*, Paris, 1897.
- DE WOELMONT DE BRUMAGNE, H., *La noblesse française subsistante*, Paris 1928-1931, 3 voll.
- DEI, M., *Genesi e ricezione delle Lettere Sanesi di Guglielmo Della Valle*, in "Prospettiva", 105 (2002), pp. 51-66.
- DELAHANTE, M. A., *Une famille de finance au XVIII^e siècle*, Paris 1881, 2 voll.
- DELAROCHE, M.H., *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.
- DELBRUECK, R., *Antike Prophyrwerke*, Berlin-Leipzig 1932.
- DELÉCLUZE, M.E.J., *Louis David. Son École et son temps*, Paris 1855.
- DELELAIN, P., *L'Imprimerie et la Librairie à Paris de 1789 à 1813*, Paris 1900 (ed. cons., Paris 1972).
- DELLA VALLE, G., *Lettere sanesi di un socio dell'Accademia di Fossano sopra le belle arti*, Venezia 1782-1785, 2 voll.
- DELMAS, J.-F., *Le mécénat des financiers au XVIII^e siècle: étude comparative de cinq collections de peinture*, in "Histoire, économie et société", XIV, 1 (1995), pp. 49-68.
- DI CROCE, A., *Onofrio Boni e lo Scrittoio delle Regie Fabbriche: il mestiere dell'architetto a Firenze tra Sette e Ottocento*, in *Intelletuali ed eruditi tra Roma e Firenze alla fine del Settecento*, a c. di O. ROSSI PINELLI, "Ricerche di Storia dell'arte", 84 (2005), pp. 25-34.
- Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, 1960.
- Domenichino (1581-1641)*, (cat. mostra Roma 1996-1997), Roma 1996.
- Dominique-Vivant Denon*, (cat. mostra Parigi 1999-2000), Paris 1999.
- DONATO, M.P., *Accademie romane. Una storia sociale (1671-1824)*, Napoli 2000.
- DORIGATO, A., *Storie di collezionisti a Venezia. Il residente John Strange*, in "Quaderno di Venezia Arti", I (1992) pp. 126-130.
- DUFESTEL, X., *Le buste en terre cuite du comte de Caylus par Louis-Claude Vassé*, in *Caylus mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIII^e siècle*, (cat. mostra Parigi 2002, a c. di I. AGHION), Paris 2002, pp. 28-35.
- DUFOURNY, L., *Prospectus, Histoire de l'Art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle, jusq' à son renouvellement au XVI^e, pour servir de suite à l'Histoire de l'Art chez les Anciens. Par M. Seroux d'Agincourt*, Paris 1810, p. 3.
- DUFOURNY, L., *Diario di un giacobino a Palermo, 1789-1793*, a c. di G. BRESC-BAUTIER, Palermo 1991.
- DUMESNIL, A.J., *Histoire des plus célèbres Amateurs français et de leurs relations avec le artistes*, Paris 1853-1860, 3 voll.
- DUMESNIL, A.J., *Voyageurs français en Italie*, Paris 1865.
- DUPLESSIS, G., *Roger de Gaignières et ses collections iconographiques*, in "Gazette des Beaux-Arts", III, (1870), pp. 468-488.
- DUPUY, M.A., *Chronologie*, in *Dominique-Vivant Denon*, (cat. mostra Parigi 1999-2000), Paris 1999, pp. 511-514.
- DURAND, Y., *Mémoires de Jan-Joseph de Laborde, fermier général et banquier de la cour*, in "Annuaire-Bulletin de la Société de l'Histoire de France", (1968-69), pp. 75-162.
- DURAND, Y., *Les Fermiers Généraux au XVIII^e siècle*, 2^a ed., Paris 1996.

- ECKHART, K., MITSCH, E., OBERHUBER, K., *Raffaello. I Disegni*, Firenze 1984.
- EFFENBERGER, A., *Seroux d'Agincourt. Anfänge byzantinischer Kunstforschung am Vorabend der Französischen Revolution*, in *La Grecia antica. Mito e simbolo per l'età della grande rivoluzione*, a cura di P. BOUTRY, Milano 1991.
- EMERIC DAVID, B.-T. *Discours historique sur la peinture moderne. Premier discours renfermant l'histoire abrégé de cet art depuis Constantin jusqu'au commencement du treizième siècle*, in *Musée français*, vol. IV, Paris 1809, pp. 1-100.
- ÉMERIC-DAVID, T.B., *Historie de l'Art par les monumens, depuis sa decadence au IV^e siècle, jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, in "Revue Encyclopédique", XX (oct. 1823), pp. 107-113.
- Épigraphes modernes de Nicolas Poussin, de Claude Gellée et de Germain Drouasi à Rome, in "Archives de l'Art français", I (1851-1852), pp. 141-150.
- ERLANDE-BRANDENBOURG, A., *L'erudition libresque. Bernard de Montfaucon (1655-1741)*, in "Revue de l'Art", 49 (1980), pp. 34-35.
- ERLANDE-BRANDENBOURG, A., *Une initiative mal récompensée. Roger de Gaignères (1642-1715)*, in "Revue de l'Art", 49 (1980), pp. 33-34.
- EVELYN, J., *Scultura or the history, and Art of Calcography and Engraving in Copper*, London 1662.
- FAGIOLI VERCELLONE, G., *De Rossi Guglielmo, ad vocem* in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma 1898, vol. 37, pp. 751-755.
- FAGIOLI VERCELLONE, G., *Gamba Bartolomeo, ad vocem* in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma 1998, vol. 51, pp. 798-802.
- FALCONIERI, C., *Vita di Vincenzo Camuccini e pochi studi sulla pittura contemporanea*, Roma 1875.
- FANTI, M., *Sulla figura e l'opera di Marcello Oretti*, in "Il Carrobbio. Rivista di studi bolognesi", 8, 1982, pp. 125-143.
- FAUGERAUX DE BONDAROY, *Fabrique des moasique*, Paris 1770.
- FEA, C., *Descrizione ragionata della sagrosanta patriarcale basilica e cappella papale di San Francesco d'Assisi*, Roma 1820.
- FEHL, P., *Kunstgeschichte und die Sehnsucht nach der hohen Kunst: Winckelmann, Fiorillo und Leopoldo Cicognara*, in *Johanna Dominicus Fiorillo: Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800. Akten des Kolloquiums "Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen" am Kunstgeschichtlichen Seminar und der Kunstsammlung der Univesität Göttingen vom 11.-13. November 1994*, Göttingen 1997, pp. 450-477.
- FEHL, P., *The Fondo Cicognara in the Vatican Library: inventing the art library of the future*, in *Memory and Oblivion*, a cura di W. Reinink, Dordrecht 1999, pp. 43-56.
- FINOCCHI GHERSI, L., *De Vegni, Leonardo Massimiliano, ad vocem* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1991, vol. 39, pp. 549-552.
- FORTUNATI, F.R., *Il Tempio delle Stimmate*, in *Museo Civico di Velletri*, Roma 1989.
- FRABBI, N., *Un gruppo di disegni di Giovan Battista Dell'Era nella Biblioteca Civica di Treviglio* in "Paragone", 475, (1989), pp. 96-104.
- FRANKL, P., *The Gothic. Literary sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton 1960.
- FRANCHI VICERÉ L., *Una seconda appendice al "Catalogo Cicognara"*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", serie IV, Quaderni, 1-2 (1996), *Studi in onore del Kunsthistorisches Institut in Florenz per il suo centenario (1897-1997)*, pp. 415-424.
- FUMAROLI, M., *La République des Lettres (VI). Un gentilhomme universel: Anne-Claude de Thubières, comte de Caylus (1692-1765)*, in "Annuaire du Collège de France", 93, 1992-1993, pp. 563-581.
- FUMAROLI, M., *Quand l'Europe parlait français*, Paris 2001.
- FUMAROLI, M., «Préface», in *Caylus mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIII^e siècle*, (cat. mostra a c. di I. AGHION, Paris 2002), pp. 8-17.
- FUMAROLI, M., *Une amitié paradoxale: Antoine Watteau et le comte de Caylus (1712-1719)*, in "Revue de l'art", n°114, 1996-4, pp. 34-47.
- GAEHTGENS, T. W.- LUGAND, J., *Joseph-Marie Vien. Pietre du Roi (1716-1809)*, Paris 1988.
- GALANTE, G.A., *Guida sacra alla città di Napoli*, ed. a cura di N. SPINOSA, Napoli 1985.
- GALLET, M., *Les architectes parisiens du XVIII^e siècle*, Paris 1995.
- GARRONI, E., *Estetica. Uno sguardo attraverso. Origini, temi e problemi dell'estetica. Una riflessione sul rapporto tra pensiero filosofico e arte*, Milano 1992.
- GAUNA, C., *La storia pittorica di Luigi Lanzi. Arti, storia e musei nel Settecento*, Firenze 2003.
- GAUTHIER, M.M., *Cabinets d'amateurs d'antiquités médiévales au début du XVIII^e siècle à Liège et à Paris*, in "Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France" (1972), pp. 181-192.
- GHELFI, B., *Vicende collezionistiche di casa Hercolani. La quadreria di Maria Malvezzi Hercolani nelle carte d'archivio della famiglia*, in *La Quadreria di Gioacchino Rossini. Il ritorno della collezione Hercolani a Bologna*, (cat. mostra Bologna 2002-2003, a c. di D. BENATI, M. MEDICA), Milano 2002, pp. 15-24.
- GIGAULT DE LA SALLE, A. E., *Notice sur la vie et les travaux de J.B.L.G. Seroux d'Agincourt*, in J.B.L.G. SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'Art par les monumens, depuis sa decadence jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle*, vol. I.
- GIGAULT DE LA SALLE, A.É., *J.B.L.G. Seroux d'Agincourt, ad vocem*, in Michaud, *Biographie Universelle ancienne et moderne*, Paris, s. d., vol. 39, pp. 110-112.
- GILET, A., *Le Voyage Pittoresque de la Syrie, de la Phénicie, de la Palestine et de la Basse Egypte de L.-F. Cassas (dessinateur)*; in *L'Altérité dans les récits de voyage au Proche-Orient*, Geneva 1991.
- Giovan Battista Dellerà (1765-1799). Un artista lombardo nella Roma neoclassica*, (cat. mostra Treviglio 2000, a c. di E. CALBI), Milano 2000.
- Girolamo Tiraboschi, Miscellanea di Studi*, a cura di A.R. VENTURI BARBOLINI, Modena 1997.
- GOLDNER, G.R., *Triumph of Saint Thomas Aquinas*, in G.R. GOLDNER, C.C. BAMBACH, *The Drawings of Filippino Lippi and His Circle*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1997, pp. 216-217.
- GORI, M.C., *Decorazioni barocche nella basilica di San Vitale a Ravenna: Note su Ubaldo Gandolfi*, in "Romagna arte e storia", V, 14, 1985, pp. 37-46.
- GRAFINGER, C., *Die Erwerbung der Büchersammlung des grafen Leopoldo Cicognara durch die Biblioteca Apostolica Vaticana*, in "Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae", IV (Studi e testi 338), 1990, pp. 41-77.
- GRIENER, P., *SEROUX d'Agincourt, Jean-Baptiste*, ad vocem in *The Dictionary of Art*, a c. di J. Turner, London 1996, vol. 28, pp. 473-474.
- GRIENER, P., *La fatale attraction du Moyen Age. Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt et l' "Histoire de l'Art par les monuments" (1810-1823)*, in "Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte", 54, (1997), pp. 225-234.
- GUATTANI, G.A., *Lezioni di Storia, Mitologia e Costumi ad uso di coloro che si dedicano alle arti del disegno dettate agli alunni delle scuole della pontifica accademia romana di S. Luca delle belle arti dal ch. Giuseppe Antonio Guattani*, Roma 1838, 2 voll.
- GUIGNARD, J., *L'édition des Fermiers Généraux*, in *Contes et Nouvelles en vers, par M. de La Fontaine*, Paris 1959, pp. VI-VII (ed. anastatica dell'edizione del 1762).
- HAMILTON, W., *Campi Phlegræi. Observations on the Volcanos of the Two Sicily*, Napoli 1776.

- HASKELL, F., *Rediscoveries in Art*, London 1980 (ed. cons. *Riscoperte nell'arte. Aspetti del gusto, della moda e del collezionismo*, Milano 1982).
- HASKELL, F., *The Painful Birth of the Art Book* (ed. cons. *La difficile nascita del libro d'arte, in Le metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Torino 1989).
- HASKELL, F., *Gibbon and the History of Art*, in "Dedalus", 105, 3 (1976), (ed. cons. *Gibbon e la storia dell'arte, in Le Metomorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Torino 1989, pp. 29-51).
- HASKELL, F., *History and Its Images: Art and interpretation of the Past*, Cambridge 1993 (ed. cons. *Le Immagini della Storia*, Torino 1997).
- HAUTECEUR, L., *Rome et la renaissance de l'antiquité a la fin du XVIII^e siècle*, Paris 1912.
- HEIMBÜRGER RAVALLI, M., *Disegni di giardini e opere minori di un artista del '700, Francesco Bettini*, Firenze 1981.
- HOOG, M., *Note sue la politique du premier consul a l'égard des Musées de province, ou l'histoire d'un Mantegna*, in "Archives de l'Art français", n.s., XXIV, (1969), pp. 353-363.
- HUBER, J., *Franz Riepenhausen; Johannes Christian Riepenhausen*, in *I Nazareni a Roma*, (cat. mostra Roma 1981), Roma 1981, pp. 237-241.
- HUBERT, G., *A propos d'un "ami" de Clodion: Marin et l'Italie*, in *Clodion et la sculpture française de la fin du XVIII^e siècle*, actes du colloque organisé a Musée du Louvre par le Service Culturel les 20 et 21 mars 1992, a c. di G. SCHERF, Paris 1993, pp. 85-118.
- HUMBERT DE SUPERVILLE, D.P.G., *Essai sur les signes inconditionnelles dans l'art*, Leiden 1827, in *Miscellanea Humbert de Superville*, a c. di J. BOLTEN, Leiden 1997.
- Icone dalle collezioni del Museo Nazionale di Ravenna*, (cat. mostra Ravenna 1979, a c. di G. PAVAN), Santa Sofia di Romagna, 1979.
- I Francesi a Roma. Residenti e viaggiatori nella Città Eterna dal Rinascimento agli inizi del Romanticismo*, (cat. mostra, Roma 1961), Roma 1961.
- I Nazareni a Roma*, (cat. mostra Roma 1981), Roma 1981.
- INGAMELLS, J., *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701-1800, compiled from the brinsley Ford Archive*, New Haven and London 1997.
- IACOBINI, A., *Il mosaico del Triclinio Lateranense*, in *Fragmenta Picta. Affreschi e mosaici staccati del medioevo romano*, (cat. mostra, Roma, 1989-1990), Roma 1989, pp. 192-195.
- IACOBINI, A., *Il Sacello di San Gregorio a Rimini e i suoi mosaici. Documenti per un monumento perduto*, in *Bisanzio e l'Occidente: arte, archeologia, storia. Studi in onore di Fernanda de' Maffei*, Roma 1996, pp. 345-367.
- IACOBINI, A., *Un'altra fonte per il patrimonio artistico delle Legazioni nel Settecento: Seroux d'Agincourt*, in *Pitture in diverse città: Marcello Oretti e le Marche del Settecento*, Atti della giornata di studio, Urbino, febbraio 2000 a c. di A. IACOBINI, M. MASSA, C. PRETE, Firenze 2002, pp. 75-93.
- IVANOFF, N., *Leopoldo Cicognara e il gusto dei primitivi*, in "Critica d'arte", 19, (1957), pp. 32-46.
- JONES, M. a cura di, *Fake? The Art of Deception*, London 1990.
- KAUFFMANN, C.M., *Victoria and Albert Museum. Catalogue of Foreign Paintings, I. Before 1800*, London 1973.
- KAUFMANN, E., *Architecture in the Age of Reason*, New York 1955.
- KERREMANS, R., *Charles Eisen, in 1770-1830. Autour du Neo-classicisme en Belgique*, (cat. mostra Bruxelles a cura di D. COEKELBERGHS e P. LOZE), Bruxelles 1985, p. 51.
- KNIGHT, C., *Hamilton a Napoli. Cultura, svaghi, civiltà di una grande capitale europea*, Napoli 1990.
- KNIGHT, C., *Les fureurs du Vésuve, ou l'autre passion de Sir William Hamilton*, Paris 1992.
- KNIGHT, C. *La "memoria delle piture" di Angelica Kauffman*, Roma 1998.
- KORZENIOWSKI, M.J., *Souvenirs du prince Stanislav Poniatovsky*, in "Revue d'Histoire Diplomatique", 9 (1895), pp. 481-535.
- KOZAKIEWICZ, S., BARIGOZZI BRINI, A., *Barozzi Serafino Lodovico, ad vocem* in DBI, Roma 1964, vol. 6, pp. 512-514.
- KULTZEN, R., *An unknow desing by Jean Cousin the Younger in the literary legacy of Seroux d'Agincourt*, in "Master Drawings", IV, (1966), 2, pp. 150-155
- L.S.E., *Necrologie de Seroux d'Agincourt*, "Gazette de France", 9 dicembre 1814.
- La bibbia a stampa da Gutenberg a Bodoni*, (cat. mostra, Firenze 1991), Firenze 1991.
- La Chimère de Monsieur Desprez*, (cat. mostra Paris 1994), Paris 1994.
- La Grande Roma dei Tarquini*, (cat. mostra Roma 1992), Roma 1992.
- La Quadreria di Gioacchino Rossini. Il ritorno della collezione Hercolani a Bologna* (cat. mostra Bologna 2002-2003, a c. di D. BENATI, M. MEDICA), Milano 2002.
- LA LANDE, J.J., *Voyage d'un François en Italie fait dans les années 1765-66*, Venezia-Paris 1769, 8 voll.
- LAMERS, P., *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.
- LAMI, S., *Dictionnaire des Sculpteurs de l'école Française au dix-huitième siècle*, Paris 1911, 2 voll.
- LAMOUEZÈLE, E., *Catalogue de la collection du cardinal de Bernis à l'archevêché d'Albi*, in "Bulletin de la Societé de l'Art français" (1909-1910).
- LAMY, M., *Les catholiques et la découverte de l'art du moyen âge*, in "La vie et les arts liturgiques", (1921), pp. 65-73.
- LAMY, M., *La decouverte des Primitifs italiens aux XIX siècle. Seroux D'Agincourt et son influence sur les collectionneurs, critiques et artistes français*, in "Revue de l'Art ancien et moderne", XL, (1921), pp. 169-181; 182-190.
- LANDON, C.P., *Vies et oeuvres des peintres les plus célèbres des toutes les écoles*, Paris 1804-1809, 7 voll.
- LANGELLA, R., MAMMUCCARI, R., *Stefano Borgia. La famiglia, la storia, il museo. Quaderni della Biblioteca Comunale*, n. 5, Velletri 1995.
- LANGELLA, R., *Stefano Borgia, epistolario privato, Vol. I: 1758-1783. Quaderni della Biblioteca Comunale*, Velletri 1998.
- LANGELLA, R., *Stefano Borgia, epistolario privato, Vol. II: 1784-1796. Quaderni della Biblioteca Comunale*, Velletri 1999.
- LANZI, L., *La Storia Pittorica dell'Italia inferiore o sia delle scuole fiorentina, senese romana napoletana compendiata e ridotta a metodo*, Firenze 1792.
- Lanzi, L., *Storia pittorica della Italia*, Bassano 1795-1796, 2 voll.
- LASTRI, M.A., *L'Etruria Pittrice; ovvero Storia della pittura toscana, dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X fino al presente*, Firenze 1791, 2 voll.
- LE BRUN, J.B., *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs et ciseleurs*, Paris 1777 (ed. cons. Genève 1972).
- LE CHATELIER, G., *Louis-Pierre Deseine Statuaire. 1749-1822*, Paris 1906.
- LECLERCLE, J.-L., P.-L. *Courier et les lumières*, in "Annales historiques de la Révolution française", 214 (1973), pp. 519- 527.
- LELIÈVRE, P., *Vivant Denon*, Paris 1993.
- Les monumens antiques du Musée Napoléon, dessinés et gravés par Thomas Piroli avec une explication par J.G. Schweighaeuser publiés par F. et P. Piranesi, freres*, Paris 1804-1806, 4 voll.
- Les peintres du Bosphore au XVIIIe siècle*, Paris 1989.
- LEVI, D., *Carlo Lasinio, curator, collector and dealer*, in "Burlingotn Magazine", CXXXV,

- 1078 (1993), pp. 133-148.
- LEVI, D., *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988.
- LEVI, D., *Il «Codice del buon gusto»: appunti sui rapporti fra Bodoni e l'editoria storico-artistica*, in A.A.V.V., *Bodoni, l'invenzione della semplicità*, Parma 1990, pp. 33-54.
- LEVIS GODECHOT, N., *Un tableau retrouvé: un portrait du cardinal de Bernis peint par Prud'hon à Rome en 1787*, in "Annales du Midi Toulouse", 94, 157, 1982, pp. 209-216.
- LEVITINE, G., *The Dawn of Bohemianism. The "barbu" Rebellion and Primitivism in neoclassical France*, University Park and London, 1978.
- LILLI, M.S., *Aspetti dell'Arte Neoclassica. Sculture nelle Chiese romane 1780-1845*, Roma 1991.
- LISE, G., *Carattoni, ad vocem in Dizionario Biografico degli italiani*, 19, Roma 1976.
- LOCATELLI, G., *Museo Capitolino, o sia, Descrizione delle statue, busti, bassirilievi, urne sepolcrali, iscrizioni, ed altre ammirabili ed erudite antichità che si custodiscono nel palazzo alla destra del senatorio vicino alla chiesa d'Aracoeli in Campidoglio*, Roma 1750.
- LORICHIUS, M., *Figure disegnate, e intagliate a piedi, e a cavallo con parecchi begli Edifici alla maniera Turca*, Hambourg 1626.
- Luigi Malaspina di Sannazzaro 1754-1835. *Cultura e collezionismo in Lombardia tra Sette e Ottocento*, Atti del Convegno di Pavia 1999, Milano 2000.
- Louis Jean Desprez, *Tecknare, Teaterkonstnär, Arkitekt*, (cat. mostra Stoccolma 1992), Stockholm 1992.
- Louis XV. *Un moment de perfection de l'art français*, (cat. mostra, Paris 1974).
- Louis-François Cassas 1756-1827, *Im Banne der Sphinx. Ein französischer Zeichner reist nach Italien und in den Orient* (cat. mostra Colonia-Tours 1994-1995, a c. di A. GILET-U. WESTFEHLING) Mainz am Rhein 1994.
- LOYRETTE, H., *Une source pour la reconstruction du polytique d'Ugolino da Siena à Santa Croce*, in "Paragone", 343, (1978).
- LOYRETTE, H., *Seroux D'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval*, in "Revue de l'Art", 48, (1980), pp.40-56.
- MADELIN, L., *La Rome de Napoleon. La domination française à Rome de 1809 a 1814*, Paris 1906.
- MAFFEI, S., *Museum veronese hoc est Antiquarum inscriptionum atque anaglyphorum collectio cui taurinensis adiungitur et vindobonensis: accedunt monumenta id genus plurima nondum vulgata, et ubicumque collecta*, Verona 1749.
- Magasin Encyclopedique», 1815, t. II, p. 236.
- MALAMANI, V., *Memorie del conte Leopoldo Cicognara tratte dai documenti originali*, Venezia 1888.
- MALAMANI, V., *Un'amicizia di Antonio Canova. Lettere di lui al Conte Leopoldo Cicognara, raccolte e pubblicate a cura di Vittorio Malamani*, Città di Castello 1890.
- MALOTAUX, S., *Le comte d'Angiviller, Directeur général des bâtiments, «ministre des beaux-arts» (1774-1791)*, in "Positions des thèses", (1992), pp. 137-146.
- MALVASIA, C.C., *Pitture Sculture ed Architetture delle Chiese Luoghi pubblici, Palazzi e Case della città di Bologna e suoi Sobborghi*, Bologna 1782.
- MANCINELLI, F., *Early italian Paintings in the Vatican Pinacoteca*, in "Apollo", 117, 255, pp. 346-357.
- MARCELLI, F., *Un ciclo jacoepo «inedito» e l'icona del Santo Salvatore, nella chiesa ospitaliera di San Giacomo al Colosseo in Roma*, in "Compostella. Rivista del Centro italiano di studi compostelliani", XXII, 1, (1997), pp. 18-22.
- MARTIN, H., *Histoire de la Bibliothèque de l'Arsenal*, Paris 1900.
- MARTIN, H.J., CHARTIER, R., *Histoire de l'edition française. II. Le livre triomphant, 1660-1830*, Paris 1984.
- MARTINELLI, V., PIETRANGELI, C., *La Protomoteca Capitolina*, Roma 1955.
- MARTINO, L., *La Collezione Borgia*, Napoli 1996.
- MASCOLI, L., *Sur la route de Rome: l'arret à Lyon d'un pensionnaire de l'Academie de France, François-Jacques Delannoy*, in *Lyon et l'Italie. Six etudes d'histoire de l'art*, Paris 1984, a c. di D. TERNOIS-M.F. PÉREZ-G. CHOMER. *Dessins et Sciences, XVII-XVIII^e siècles*, (cat. mostra, Paris 1984), Paris 1984.
- MAZZOCCA, F., *L'illustrazione romantica*, in *Storia dell'arte italiana. Parte terza. Situazioni momenti indagini*, vol. II, *Grafica e immagine. II. Illustrazione Fotografia*, pp. 321-419.
- MC CARTHY, M., *The dullest man that ever travelled? A re-assessment of Richard Pockocke and of his portrait by J.-E. Liotard*, in "Apollo" (1996), pp. 25-29.
- MC CLELLAN, A., *La série des «grands Hommes» de la France du comte d'Angiviller, et la politique des Parlements*, in *Clodion et la sculpture française de la fin du XVIII^e siècle*, atti del colloquio al Musée du Louvre del 20 et 21 marzo 1992, a c. di G. SCHERF, Paris 1993, pp. 223-250.
- MEIJER, B. W., *I grandi disegni italiani del Teylers Museum di Haarlem*, Milano 1985.
- MIARELLI MARIANI, I., *Jean-Baptiste Seroux 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*, Atti delle Giornate Internazionali di Studi, a c. di M. NOCCA, Velletri 13-14 maggio 2000, Naples, Electa Napoli, 2001, p. 123-134.
- MIARELLI MARIANI, I., *Jean-Baptiste Sèroux d'Agincourt e la nascita della storia dell'arte medievale*, in *La scoperta dei primitivi tra Sette e Ottocento*, a c. di O. ROSSI PINELLI, "Ricerche di Storia dell'arte", 77 (2002), pp. 5-23.
- MIARELLI MARIANI, I., *La "disfatta di Sennacherib" della collezione Borgia: un dipinto di Hans von Aachen da Christoph Schwarz*, in *Quadrerie Secentesche. Gli artisti, i committenti, i generi della pittura*, a cura di F. CAPPELLETTI, Roma 2003, pp. 215-220.
- MIARELLI MARIANI, I., *Les "monuments parlants". Seroux d'Agincourt et la naissance de l'histoire de l'art illustrée*, Torino, in corso di stampa.
- MICHEL, C., *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIII^e siècle*, Genève 1986.
- MICHEL, R., *Drouais, Rome, David*, in *Jean-Germain Drouais (1763-1788)*, (cat. mostra Rennes 1985), Rennes 1985, pp. 13-23.
- MICHELI, M.E., *Il Recueil di Seroux d'Agincourt*, in "Bollettino d'Arte", 80-81, (1993), pp. 83-91.
- MIGNON, M.- BURIOT-DARSILES, H., *Lettres inédites du Cardinal de Bernis à la princesse de Sainte-Croix*, Roma 1821.
- MILIZIA, F., *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.
- Miscellanea Humbert de Superville*, a c. di J. BOLTEN, Leiden 1997.
- MONDINI, D., *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.
- MONDINI, D., *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 c. di A.C. QUINTAVALLE, Milano 2000, p. 420-430.
- MONKHOUSE, C., *Ottley, William Young, ad vocem in Dictionary of National Biography*, a cura

- di S. LEE, vol. XIV, London 1909, pp. 1238-1239.
- MONTAIGLON DE, A., GUIFFREY, J., *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des bâtiments*, Paris 1887-1912, 18 voll.
- MONTENBAULT, M., *L'Album Canini du Louvre et la collection d'antiques de Richelieu*, Paris 1988.
- MORELLI, J., *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano e Pavia Bergamo, Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli custode della regia Biblioteca di S. Marco in Venezia*, Bassano 1800.
- MORELLO, G., *Il Museo "cristiano" di Benedetto XIV*, in "Bollettino. Monumenti, musei e gallerie pontificie", II (1981), pp. 53-89.
- MOREY, C.R., *Gli oggetti di avorio e di osso del Museo Sacro Vaticano*, Città del Vaticano 1936.
- MORI, F., *Le statue e li bassirilievi inventati e scolpiti in marmo dal cavaliere Alberto Thorwaldsen scultore danese, incisi e pubblicati da Ferdinando Mori*, Roma 1811.
- MORSELLI, R., *Collezioni e quadrerie della Bologna del Seicento. Inventari 1640-1707. Italian Inventories 3*, Los Angeles 1998.
- MORSELLI, R., *Repertorio per lo studio del collezionismo bolognese del seicento*, Bologna 1997.
- MUÑOZ, A., *I quadri bizantini della Pinacoteca Vaticana*, Roma 1928.
- MUZZIOLI M. P., PELLEGRINO, P., *Schede dei manoscritti Lanciani*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", s. III, XVII (1994), pp. 225-312.
- NATALE, F., *Lettera dell'abate Francescantonio Natale intorno ad una sacra colonna de' bassi tempi eretta al presente dinanzi all'atrio del Duomo di Capua*, Napoli 1776.
- NENCI, C., *Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt*, in *Giovan Battista Dellerà (1765-1799). Un artista lombardo nella Roma neoclassica*, (cat. mostra Treviglio 2000, a c. di E. CALBI), Milano 2000, pp. 140-141.
- NÉTO DAGUERRE, I., COUTAGNE, D., *Granet peintre de Rome*, Aix en Provence, 1992.
- NOCCA, M., *Stefano Borgia, l'Accademia Volsca e la Pallade di Velletri*, in *Pallade di Velletri: il mito, la fortuna*, Atti della Giornata Internazionale di studi, Velletri 1997, Roma 1997, pp. 147-163.
- NOCHLIN, L., A.-C.-H. *Haudebaurt Lescot*, in *Women Artists 1550-1950* (cat. mostra, Los Angeles 1976-1977 a cura di L. NOCHLIN E A. SUTHERLAND HARRIS) Los Angeles 1976.
- NOÉ, E., *Il testamento di Abbondio Rezzonico*, in "Arte veneta", XXXVI (1982), pp. 268-271.
- NORCI CAGIANO DE AVEZEDO, L., *Parigi «Nouvelle Rome» Roma «Deuxième capitale de l'Empire» nella concezione di Vivant Denon*, in "Studi Romani", XLV, 3-4, (1997), pp. 347-367.
- OTTANI CAVINA, A., *Giani e i primitivi riminesi*, in "Paragone", 319, (1976), pp. 181-202.
- OTTANI CAVINA, A., *I paesaggi della ragione*, Torino 1994
- OTTINO DELLA CHIESA, A., *Bernardino Luini*, Novara 1956.
- OTTLEY, W.Y., *Twelve stories of the life of Christ, engraved by Thomas Piroli from the designs of William Young Ottley*, Roma 1796.
- OTTLEY, W.Y., *Twelve stories of the Old testament engraved by Thomas Piroli from the designs of William Young Ottley*, Roma 1797.
- OTTLEY, W.Y., *The Italian School of Design being a Series of Fac-similes of Original Drawings by the Most Eminent Painters and Sculptors of Italy with Biographical Notices of the Artists and Observations on their Works*, London 1823.
- OTTLEY, W.Y., *A Series of Plates engraved after the paintings and sculptures of the most eminent masters of the Early Florentine School; intended to illustrate the History of the restoration of the Arts of Design in Italy*, London 1826.
- PACE, V., *Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 9820, "Exultet"*, in *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale* (cat. mostra Roma 1994, a cura di G. CAVALLO), Roma 1994, pp. 101-118.
- PAILLOT DE MONTABERT, J.N., *Dissertation sur le peintures du moyen âge et sur celles qu'on à appelées gothiques, extrait d'une ouvrage inédit sur la peinture par M. Paillot de Montabert*, Paris 1812.
- PANOFSKY, D. e E., *Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol*, New York 1956 (ed. cons. *Il vaso di Pandora. I mutamenti di un simbolo*, Torino 1992).
- PANTONI, A., *La chiesa di Santa Maria delle Cinque torri di Cassino in un disegno del primo Ottocento*, in "Rivista d'Archeologia cristiana", LVI, 3-4 (1980), pp. 313-322.
- PAVANELLO, G., *L'opera completa del Canova*, Milano 1976.
- PERINI, G., a cura di, *Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea*, Atti del colloquio C.I.H.A. 1990, Bologna 1992.
- PERINI, G., *La Biblioteca di Marcello Oretti*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. III, IX, 2 (1979), pp. 791-826.
- PERISSA TORRINI, A., *Galleria dell'Accademia di Venezia. Disegni di Humbert de Superville*, Milano 1991.
- PEROT, M.J., *Canova et les diplomates français à Rome. François Cacault et Alexis Artaud de Montor*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", (1980), pp. 219-233.
- PETRIOLI, A.M., (a c. di), *Mostra di disegni di D.P. Humbert de Superville*, Firenze, 1964.
- PIANTONI, G., *Considerazioni su alcuni aspetti della teoria nazarena*, in *I Nazareni a Roma*, (cat. Mostra Roma 1981), Roma 1981, pp. 30-38.
- PIERINI, M., *Simone Martini*, Cinisello Balsamo 2000.
- PIERRE DE BERNIS, F.J. DE, *La Religion Vengée. Poème en dix chants*, Parma 1795.
- PIETRANGELI, C., *L'appartamento del cardinal Zelada in vaticano*, in "Bollettino. Monumenti, musei e gallerie pontificie", VI, (1986), pp. 153-198.
- PINON, P., AMPRIMOZ, F.-X., *Les Envois de Roma (1778-1968)*, Roma 1988.
- PINON P., *L'architecte P.-A. Pâris à Rome et l'administration napoléonienne (1810-1812)*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Française", 1989, pp. 143-158.
- PINON, P., *Il viaggio degli architetti francesi nell'Italia del Settecento: Pierre-Adrien Pâris e gli altri*, in *Grand Tour. Viaggi narrati e dipinti*, a c. di C. DE SETA, Napoli 2001, pp. 74-80.
- PIOVENE, G.- MARINI R., *L'Opera completa del Veronese*, Milano 1968.
- PIRANESI, F., *Lettera di Francesco Piranesi al Signor Generale D. Giovanni Acton*, [s.l.] 1794 (ed. cons. a cura di R. Caira Limetta, Palermo, Sellerio 1991).
- PIROLI, T., *Les monumens antiques du Musée Napoléon, dessinés et gravés par Thomas Piroli avec une explication par J.G. Schweighaeuser publiés par F. et P. Piranesi, freres*, Paris 1804-1806, 4 voll.
- PIROLI, T., *Li Bassirilievi antichi di Roma incisi da Tommaso Piroli colle illustrazioni di Giorgio Zoega. Pubblicati in Roma da Pietro Piranesi nel suo stabilimento calcografico strada del Babuino*, Roma 1808.
- PIRZIO BIROLI STEFANELLI, L., *Collezionisti e incisori in pietre dure a Roma nel XVIII e XIX secolo. Alcune considerazioni*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte" 59, 2 (1996), pp. 139-161.
- Pitture in diverse città: Marcello Oretti e le Marche del Settecento*, Atti della giornata di studio, Urbino, febbraio 2000 a c. di A. IACOBINI, M. MASSA, C. PRETE, Firenze 2002.
- POMIAN, K., *Caylus et Mariette: une amitié*, in *Caylus mécène du roi. Collectionner les antiqités au XVIII^e siècle*, (cat. mostra, Paris 2002) a c. di I. AGHION, Paris 2002, pp. 44-51.

POMIAN, K., *Collectioneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise: XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris 1987 (ed. it. *Collezionisti, amatori e curiosi, Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano 1989).

POMMIER, E., *L'art de la liberté. Doctrine et débats de la révolution française*, Paris 1991.

POMMIER, E., *Le caractère des temps*, in *Histoire de l'histoire de l'art* (Cycles de conférences organisés au musée du Louvre par le Service culturel du 24 janvier au 7 mars 1994 et du 23 janvier au 6 mars 1995 a c. di E. POMMIER), Paris 1997, vol. II, pp.11-44.

PORTALIS, R., BÉRALDI, H., *Les Graveurs du Dix-huitième siècle*, Paris.

PORTALIS, R., *Les dessinateurs d'illustrations au XVIII^e siècle*, Paris 1877.

PRETI HARMAND, M., *L'exposition des «écoles primitives» au Louvre: «La partie historique qui manquait au Louvre»*, in *Dominique-Vivant Denon. L'œil de Napoleon*, (cat. mostra Paris 1999-2000), Paris 1999, pp. 226-253

PREVITALI, G., *Guglielmo Della Valle*, in "Paragone", 77, (1956), pp. 3-11.

PREVITALI, G., *Alle origini del primitivismo romantico. Il viaggio umbro-toscano di William Young Otley e Humbert de Superville*, in "Paragone", N.S., XIII, 149 (1962), pp. 32-51.

PREVITALI, G. *Humbert de Superville in Italia*, in *Mostra di disegni di D.P. Humbert de Superville*, (cat. mostra Firenze 1964 a c. di A.M. PETRIOLI), Firenze 1964, pp. 5-15.

PREVITALI, G., *La fortuna dei Primitivi dal Vasari ai Neoclassici*, Torino 1964 (ed. cons. Torino 1989).

PRINZI, F., *Viaggi e viaggiatori in Etruria nei secoli XVIII e XIX*, in *Bibliotheca etrusca. Fonti letterarie e figurative tra XVIII e XIX secolo nella Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, (cat. mostra Roma 1985-1986), Roma 1985, pp. 119-146.

PROCACCI, U., *L'Incendio della chiesa del Carmine del 1771*, in "Rivista d'Arte" (1932), pp. 141-232.

PROSPERI VALENTI RODINÒ, S., *Le lettere del Mariette a Giovanni Gaetano Bottari nella Biblioteca Corsini*, in "Paragone", 339 (1978), pp. 35-62.

PUGLISI, C. R., *Francesco Albani*, New Haven, London 1999.

QUATRÈMÈRE DE QUINCY, A. C., *Recueil de Notices Historiques lues dans les séances publiques de l'Académie Royale des Beaux-Arts à l'Institut par M. Quatremère de Quincy*, Paris 1834.

QUINQUENET, M., *Un élève de Clodion: Joseph-Charles Marin 1759-1834*, Paris 1948.

RAGGHIANI COLLOBI, L., *Il Libro de' Disegni del Vasari*, Firenze 1974.

RAGGHIANI COLLOBI, L., *Nuove precisazioni sui disegni di Architettura del "Libro" del Vasari*, in "Critica d'Arte", N.S., 130, (1973), pp. 31-50.

RAGGHIANI, C.L., *Studi per Canova*, in "Critica d'Arte", 22, (1957), pp. 3-99.

RAGGHIANI, COLLOBI, L., *Il "Libro de' Disegni" del Vasari, disegni di architettura*, in "Critica d'Arte", N.S., 20, (1973), pp. 3-120.

RANGHIASCHI BRANCADORI, S., *Lettera scritta all'autore della Vita Elogio e Memorie di Pietro Perugino e de' suoi scolari*, Perugia 1804.

Raphael dans les collections françaises, (cat. mostra Paris 1983-1984) Paris 1983.

RÉCAMIER, J.-F.-J. A., *Souvenirs et Correspondance Tirés des papiers de Madame Récamier (par Madame Charles Lenormant sa Nièce)*, Paris 1860, 2 voll.

RECIO VENZAGONES, A., *La Cappella Greca vista y diseñata entre los años 1783 y 1786 por Seroux d'Agincourt*, in "Rivista d'Archeologia cristiana", LVI, 1-2, (1980).

REVEREND, A., *Les Familles titrées et anoblies au XIX^e siècle. Titres, anoblissements et pairies de la Restauration, 1814-1830*, Paris, 1901-1906, 6 voll.

RIDLEY, R. T., *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

RITA, A., *De' Rossi Giovanni Gherardo, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma 1991, vol. 39, pp. 214-218.

RIVE, J.J., *Prospectus d'un ouvrage proposé par souscription par M. L'Abbé Rive*, Paris 1782.

ROMANELLI, G.D., *Cicognara Francesco Leopoldo, ad vocem* in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, vol. 25, pp. 421-428.

ROMANINI, A. M., *La storia architettonica dell'abbazia delle Tre Fontane a Roma. La fondazione cistercense*, in *Mélanges à la mémoire du père Anselme Dimier*, a cura di A. CHAUVIN, Arbois 1982, vol. III, pp. 653-695.

ROMANO, S., *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1291-1431)*, Roma 1992.

ROSENBLUM, R., *The International Style of 1800. A Study in linear abstraction*, New-York-London, Garland, 1976 (Outstanding dissertations in the fine arts).

ROSENBLUM R., *Transformations in late eighteenth century art*, Princeton 1967 (ed. cons. *Trasformazioni nell'arte: iconografia e stile tra neoclassicismo e romanticismo* Roma 2002).

ROSENBERG, P., VAN DE SANDT, U., *Pierre Peyron, 1774-1818*, Neuilly-sur-Seine, 1983.

ROSI, M., *L'opera grafica dei Lasinio e l'Accademia di Belle Arti*, in *Il Museo dell'opera del Duomo a Pisa*, a cura di G. DE ANGELIS D'OSSAT, Cinisiello Balsamo (MI), 1986, pp. 167-78.

ROSINI, G., *Pitture del camposanto di Pisa intagliate presso gli originali da Carlo Lasinio*, Pisa 1806

ROSTAND, A., *La documentation iconographique des "Monumens de la Monarchie Française de Bernard de Montfaucon*, in "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", (1932-1933), pp. 104-149.

ROVERSI, G., GOTTARELLI, E., PLESSI, G., ARBIZZANI, L., *Palazzo Malvezzi tra storia, arte e politica*, Bologna 1982.

RUDOLPH, S., *Felice Giani: da "Accademico de' pensieri" a "Madonnero"*, in "Storia dell'Arte", 30-31 (1977), pp. 175-186.

SAFARIK, E., *Collezione dei dipinti Colonna, Inventari 1611-1795*, The Provenance Index del Getty Art History Information Program, Munich, New Providence, London, Paris 1996.

SALOMONS, V. *Charles Eisen*, London 1914.

SALVI, G. *Orazione necrologica alla memoria del Cavaliere Serioso d'Agincourt detta in una straordinaria adunanza dell'Accademia Tiberina da Gaspare Salvi membro della medesima e socio professore dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze*, Roma 1815.

SANDSTRÖM, B., *Bénigne Gagneraux et la Suède*, in *Bénigne Ganeraux 1756-17957. Un pittore francese nella Roma di Pio VI*, (cat. mostra Roma-Dijon 1983), Roma 1983.

SANTI BARTOLI, P. *Admiranda Romanorum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia: anaglyphico opere elaborata ex marmoreis exemplaribus quae Romae ad huc extant in Capitolio, aedibus, hortisque virorum principum ad antiquam elegantiam./ a Petro Sancti Bartolo delineata incisa, in quibus plurima ac praeclarissima ad Romanam historiam ac veteres mores dignoscendos ab oculis ponuntur: notis Io. Petri Bellori illustrata*, Roma 1693.

SCHAEPS, J., *A handlist of D.P.G. Humbert de Superville's Paintings, Drawings, Prints, Publications and of Documents and Letters concerning him*, in *Miscellanea Humbert de Superville*, Leiden 1997, pp. 127-250.

SCHENEIDER, R., *L'Esthétique classique chez Quatremère de Quincy (1805-1823)*, Thèse présentée à la faculté des lettres de l'université de Paris, Paris 1910.

SCHNAPP, A., *La méthode de Caylus*, in *Caylus mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIII^e siècle*, (cat. mostra Paris 2002) a c. di I. AGHION, Paris 2002, pp. 52-63.

SCHNAPPER, A., *Les "Primitifs français au temps de Leon de Laborde*, in *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Milano-Parigi 1994, pp. 538-543.

SCHRÖTER, E., *Die Maler Franz und Johannes Riepenhausen Ihre Beschäftigung mit der Kunstgeschichte zu Zeiten Fiorillos, dargestellt an ihrer "Geschichte der Malerei in Italien"*

- (1810). *Mit enem Anhang unveröffentlicher Breife zwischen 1805 und 1816*, in *Johann Dominicus Fiorillo Kunstgeschichichte und die romantische Bewegung um 1800* (Atten des Kolloquiums "Johann Dominicus Fiorillo und die Anfänge der Kunstgeschichte in Göttingen, 11-13 novembre 1994), Gottinga 1997, pp.
- SCIOLLA, G. C., *Guglielmo Della Valle «conoscitore» dell'arte piemontese*, in G. DELLA VALLE, *Notizie degli artefici piemontesi*, ed. a cura di G. C. Sciolla, Torino 1990, pp. 9-41.
- SCIOLLA, G. C., «*Le dessins sont le premier feu de l'imagination*»: testimonianze del Settecento e del primo Ottocento europeo, in *Il Disegno, forme, tecniche, significati*, Torino 1991, vol. I, pp. 67-89.
- SCIOLLA, G.C., *L'incisione in Europa nell'età di Vittorio Alfieri: alcuni temi*, in *Vittorio Alfieri ritratti incisi. L'iconografia alfieriana nelle stampe del Centro Nazionale di Studi Alfieriani di Asti*, a c. di G. C. Sciolla, Alessandria, 1998, p. 22-23
- SCOTT, K., *Introduction - 'pour la gloire des arts et l'honneur de France': commemorating Poussin 1784-1995*, in *Commemorating Poussin. Reception and Interpretation of the Artist*, a c. di K. SCOTT e G. WARWICK, Cambridge 1999, pp. 1-20
- SÉCHERRE, H., *L'édition de l' "Histoire de l'art par les monumens" de Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt*, Mémoire de DEA Préparé sous la direction de Daniela Gallo et Alain Mérot, Université Paris IV-Sorbonne, 2000-2001.
- SEGAUT A., *A.L. Castellan, ad vocem in Allgemeines Künstler aller Zeiten und Völker*, München-Leipzig 1997, vol. 17, p.172.
- SEROUX D'AGINCOURT, J.B.L.G., *Recueil de fragmens de sculpture antique en terre cuite*, Paris 1814.
- SEROUX D'AGINCOURT, J.B.L.G., *Histoire de l'Art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e siècle*, Paris 1823, 6 voll.
- SEROUX D'AGINCOURT, J.B.L.G., *Storia dell'Arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo Risorgimento nel XVI di G.B.L.G. Seroux d'Agincourt tradotta ed illustrata da Stefano Ticozzi*, Prato 1826-1829, 7 voll.
- SEROUX D'AGINCOURT, J.B.L.G., *Storia dell'Arte col mezzo dei suoi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI con aggiunte italiane*, Mantova, 1841.
- SERRAI, A., *La "Chasse aux bibliographes". Perizia e Paranoia nell'Abbé Rive*, in *Libri, Tipografi, Biblioteche. Ricerche storiche dedicate a Luigi Balsamo*, a cura dell'Istituto di Biblioteconomia e Paleografia dell'Università degli Studi di Parma, Firenze 1997, vol. II, pp. 463-472.
- SGARBOZZA, I., *Louvre 1793-1814: la pittura dei primitivi italiani*, in *La scoperta dei primitivi fra Sette e ottocento*, a c. di O. ROSSI PINELLI, "Ricerche di Storia dell'arte", 77 (2002), pp. 24-40.
- SHEDD, M.A., *T.B. Emeric-David and the criticism of ancient sculpture in France: 1790-1839*, (diss. Berkley U. CA. 1980).
- SHEDD, M.A., *Emeric-David anatomical vision. A French response to Elgin Marbles*, in "Gazette des Beaux-Arts", CII, (1983), pp. 158-164.
- SHEDD, M.A., *Prometheus the primeval sculptor: archaeology and anatomy in Emeric-David's "Recherches sur l'Art statuaire"*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte" 54 (1991), pp. 88-106.
- SHEDD, M.A., *Une dialogue entre archéologie et sciences anatomiques: les recherches sur l'art statuaire d'Emeric-David*, in D. RABREAU, B. TOLLON, *Le progrès de arts réunis: 1763-1815: mythe culturel des origines de la Revolution à la fin de l'Empire*, Bordeaux 1992, pp. 345-352.
- SHOEMAKER, I. H., *Filippino Lippi as draughtsman*, Ph. D Diss., Columbia University 1975.
- SILVAGNI, D., *La Corte pontificia e la Società romana nei secoli XVIII e XIX* Roma 1883-1885, 3 voll (ed. cons. Roma 1971, a cura di L. FELICI, 4 voll).
- SILVESTRE DE SACY, J., *Le comte d'Angiviller, dernier directeur général des bâtiments du Roi*, Paris 1953.
- SPALLETTI, E., *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'Arte Italiana*, Torino, 1979, vol. II, pp. 415-484.
- SPEAR, R.E., *Domenichino*, New-Haven- London 1982, 2 voll.
- SPESSO, F., *Tommaso Piroli, incisore romano (1750-1824): proposte per un catalogo*, in "Nuovi Annali della Scuola speciale per archivisti e e bibliotecari", IX, (1995), pp. 79-94.
- SRICCHIA SANTORO, F., *Sul soggiorno spagnolo di Gherardo Starnina e sull'identità del 'maestro del bambino vispo'*, in "Prospettiva", 6 (1976), pp. 11-29.
- STANDRING, T., *Some pictures by Poussin in the Dal Pozzo collection: three new inventory*, in "Burlington magazine", CXXX, 1029 (1988), pp. 609-626.
- STOLZENBURG, A., (con la collaborazione di U. V. Fischer Pace), *Zur Provenienz del römischen Barockzeichnungen im Museum der bildenden Künste Leipzig*, in *Salvator Rosa. Genie des Zeichnung. Studien und Skizzen aus Leipzig und Haarlem*, (cat. mostra Leipzig-Haarlem 1999), Haarlem 1999, pp. 37-79.
- SUTHERLAND HARRIS, A., *Andrea Sacchi*, Oxford 1977.
- SZAMBIEN, W., *Le Musée d'Architecture*, Paris 1988.
- SZAMBIEN, W., *Les origines du Musée d'architecture en France*, in "Gazette des Beaux-Arts", CVIII (1986), pp. 135-140.
- SZYMANSKI, S., *Girolamo Carattoni incisore*, Trento 1980.
- TAYLOR, S. B., *Méréville, ad vocem in The Dictionary of Art*, a cura di J. TURNER, London 1996, vol. 21, p. 150.
- Theatrum Pictorium Davidis Teniers Antverpiensis Pictoris Serenissimorum Principum Leopoldi Guillelmi Archiducis Austriae, & Joannis Austriaci pro Philippo IV. Rege Hispaniarum Belgij Gubernatorum, in quo exhibentur ipsius manu delineatae eiusque cura in aes incisae Picturae Archetypae Italicae, quas isipse Ser.mus Archidux in Pinacothecam suam Bruxellis Collegit.* Antverpiae [1648].
- THEMELLY, M., *Corona Camillo, ad vocem in Dizionario biografico degli italiani*, 29, Roma 1983, pp. 283-286.
- THIÉBAUT, D., *Ajaccio, Musée Fesch. Les primitifs italiens*, Paris 1987.
- THULLER, J., *L'opera completa di Poussin*, Milano 1977.
- TIBERIA, V., *Il "Museo Sacro" del cardinale Borgia a Capodimonte*, Napoli 1982.
- TIRABOSCHI, G., *Storia della letteratura italiana*, Modena 1772-1781, 13 voll.
- TODINI, F., *Agostino Mariotti: un collezionista nella Roma settecentesca*, in "Antologia di Belle Arti", IV, 13-14 (1980), pp. 27-37.
- TOESCA, I., *G. Della Valle e una croce dipinta romana*, in "Paragone", 245 (1970), pp. 60-62.
- TOMASINI, G.F., *Petrarca redivivus*, Padova 1650.
- TOSINI, P., *Giovan Battista Benvenuti, detto l'Ortolano. Ritratto ideale di Ovidio*, in *La collezione d'arte di Dexia Crediodip. Dipinti, disegni e sculture dal XVI al XX secolo*, a c. di P. Tosini, pp. 20-21.
- TOURNENUX, M., *Mission de Dufourny et de Visconti au château de Richelieu*, in "Archives de l'Art français", n.s., 4 (1910), pp. 351-413.
- Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton 1967 (ed. cons. *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Roma 1984).
- TRAPP, J.B., *Petrarch's Laura: the portraiture of an imaginary beloved*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LXIV, (2001), pp. 55-192.
- TRIBOUT DE MOREMBERT, H., a c. di, *Dictionnaire de biographie française*, Paris 1933.
- TURNER, J, a c. di, *The Dictionary of Art*, London 1996, 24 voll.

- VACCARI, M.G., *Restauri a Firenze nel Settecento tra teoria e prassi*, in "Kermes", II, 4 (1989), pp. 39-44.
- VALAZZI, M.R., *Il San Giacomo della Marca del Crivelli al Museo del Louvre e la copia in Vaticano*, in *Il culto e l'immagine. San Giacomo della Marca (1393-1476) nell'iconografia marchigiana*, a cura di S. BRACCI, Milano 1988.
- VAN DE VIVERE, E.C.J., *Le Mausolée de S.A.R. Marie-Christine d'Autriche exécuté par le Chev. Anotoine Canova et expliqué par E.C.J. Van de Vivere*, Roma 1805.
- VANYSACKER, D., *Cardinal Giuseppe Garampi (1725-1792): an Enlightened Ultramontane*, Bruxelles-Roma 1995.
- VASSILAKI, M., *Some cretan icons in the Walters Art Gallery*, in "The Journal of the Walters Art Gallery", 48 (1990), pp. 75-92.
- VENTURI BARBOLINI, A.R., *Girolamo Tiraboschi Bibliotecario e Prefetto alla "Ducal Libreria" nella Modena del secondo Settecento*, in *Girolamo Tiraboschi, Miscellanea di Studi*, a cura di A.R. VENTURI BARBOLINI, Modena 1997, pp. 221-236.
- VENTURI, L., *Il gusto dei primitivi*, Torino 1972.
- VENTURI, L., *Storia della Critica d'Arte*, Torino 1964.
- VERBRAEKEN, R., *Jacques-Louis David jugé par ses contemporains et par la posterité*, Paris 1973.
- VERDI, R., *Situation de Poussin dans la France et l'Angleterre des XVIII^e et XIX^e siècles*, in *Nicolas Poussin 1594-1665*, (cat. mostra Paris 1994-1995, a cura di L.A. PRAT, P. ROSENBERG), Paris 1994, pp. 98-105.
- VERLET, A., *Jour du sépulcre: la sculpture funéraire dans les "Mémoires d'outre-tombe, in Chateaubriand et les arts*, atti del colloquio del 1997 a cura di M. FUMAROLI, Paris 1999, pp. 181-197.
- VICCHI, L., *Les Français à Rome pendant la Convention (1792-1795)*, Fusignano 1892.
- VIDLER, A., *The writing on the wall. Architectural theory in the late enlightenment*, Princeton 1987.
- VIGÉE LE BRUN, E., *Souvenirs*, Paris 1835-1837, 3 voll.
- VIGÉE LE BRUN, E., *Mémoires d'une portraitiste (1755-1842)*, a cura di J. CHALON, Paris 1989.
- VIGÉE LE BRUN, E., *Ricordi dall'Italia*, ed. a cura di M. PREMOLI, Palermo 1990.
- VIGÉE LE BRUN, E., *Viaggio in Italia di una donna artista: i "souvenirs" di Elisabeth Vigée le Brun 1789-1792*, a c. di F. MAZZOCCA, Milano 2004.
- VIGHI, R., *Disegni romani di G.G. Machiavelli*, in *Album di Roma*, a c. di B. BRIZZI, Roma 1980, pp. 85-118.
- Vincenzo Camuccini (1771-1844). Bozzetti e disegni dallo studio dell'artista*, (cat. mostra, Roma 1978, a c. di G. PIANTONI DE ANGELIS), Roma 1978.
- VISCONTI, F.A., VISCONTI, A., *Indicazione delle sculture e della galleria di quadri esistenti nella Villa Miollis al Quirinale*, Roma 1814.
- VOLPI, C., *Lorenzo Pignoria e i suoi corrispondenti*, in "Nouvelles de la Republique des Lettres", II (1992), pp. 71-128.
- VOLTAIRE, *Les oeuvres complètes de Voltaire*, a c. di W.H. BARBER, T. BESTEMAN, Oxford, The Voltaire Foundation, 1975, vol. 121.
- WAETZOLDT, S., *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien-München 1964.
- WALPOLE, H., *Horace Walpole's correspondance*, a c. di W.S. LEWIS, New Haven- London, 1937- .
- WEISS, C., *Catalogue de la Bibliothèque de M. Pâris, architecte et dessinateur de la chambre du roi, chevalier de son ordre; suivi de la description de son cabinet*, Besançon 1821.
- WEISSERT, C., *Reproduktionsstichwerke: Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Berlin, 1999.
- WIEBENSON, D., *The Picturesque Garden in France*, Princeton 1978.
- WILD, D., *Nicolas Poussin*, Zurich 1980.
- WILDENSTEIN, D., WILDENSTEIN, G., *Documents complémentaire au catalogue de l'oeuvre de Louis David*, Paris 1973.
- WINCKELMANN, J.J., *Storia delle arti del disegno presso gli antichi di Giovanni Winckelmann, tradotta dal tedesco e in questa edizione corretta e amentata dall'abate Carlo Fea*, Roma 1783-1784, 2 voll.
- WINKEL, K., *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 c. di J. BOLTEN, Leiden 1997, pp. 11-25.
- ZAMBRANO, P., KATZ NELSON, J., *Filippino Lippi*, Milano 2004.
- ZAMPETTI, P., *Carlo Crivelli*, Firenze 1986.
- ZANETTI, G. A., *Nuova Raccolta della Monete e Zecche d'Italia*, Bologna 1775-1789, 5 voll.
- ZANETTI, G., *Della pittura veneziana*, Venezia 1771.
- ZANGHERI, L., *per un regesto documentario sul Tempio degli Scolari: notizie dal 1786 al 1867*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, Atti del congresso del 1977, Firenze 1980, vol. II, pp. 679-683.
- ZERI, F., *La Galleria Pallavicini in Roma. Catalogo dei dipinti*, Firenze 1959.
- ZOCCA, E., *Celio Gaspare, ad vocem* in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 18, pp. 423-425.
- ZORZI, M., *La Libreria di S. Marco. Libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*, Milano 1987.

FONTI MANOSCRITTE

Archivio di Stato di Roma, (ASR), 30 N.C. Ufficio 9, vol. 950, *Testamento di J.B.L.G. Seroux d'Agincourt; Descrizione dei beni Ereditari della ho: Mem. Sig. Cavaliere Gio: Batta, Luigi, Giorgio Seroux d'Agincourt, già in Roma esistenti, fatto a istanza del Sig. Carlo Sept di lui erede testamentario*; ASR Camerale II, Antichità e Belle Arti, busta 14.

Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms 31, *Necrologie de L.G. Seroux d'Agincourt*.

Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Ms, *Lettere al Tiraboschi*, vol. IV, a, L. 84, lettere di Seroux d'Agincourt a Girolamo Tiraboschi; Autografoteca Campori, lettere di Seroux d'Agincourt a Girolamo Tiraboschi, William Hamilton e Leopoldo Cicognara; lettere di Stefano Ticozzi a Vincenzo Giachetti.

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Archivio Morelliani 111 (=12617); cod. marc. It. X, 326 (=6668), lettere di Seroux d'Agincourt a Jacopo Morelli.

Paris, Ministère des Affaires Etrangères, (MAE), Archives Diplomatiques, Papiers d'Agents 267, Artaud de Montor; C.P. Rome, 938.

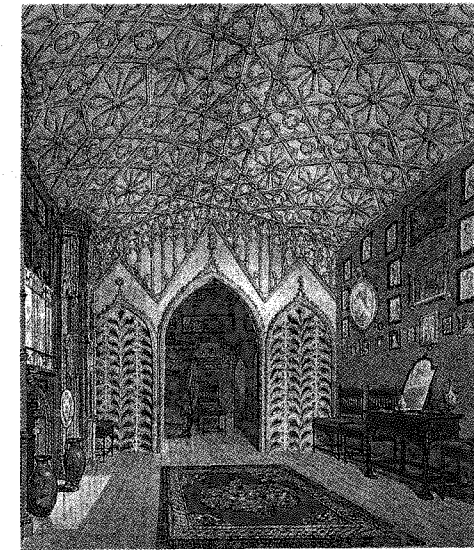
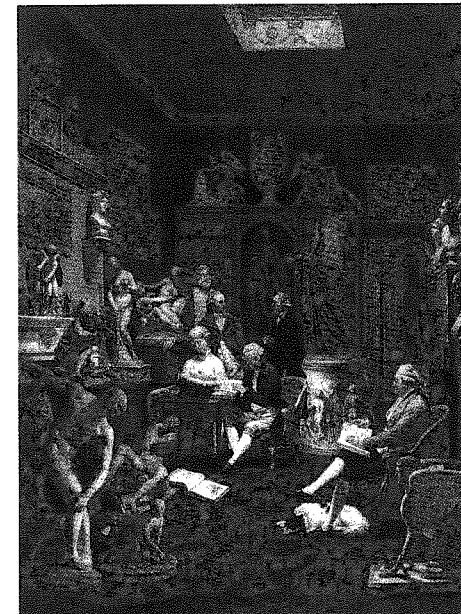
Parma, Biblioteca Palatina, EP. PR. Cass. 165, lettera di Seroux d'Agincourt a Pietro Zani.

Casale Monferrato, Archivio storico del Comune, fondo famiglia Vidua di Conzano, mazzo 72, fasc. 236, *Canonico Ignazio de Giovanni a Gherardo de Rossi a Roma. Carteggio 1781-1801*.

BAV, Archivio Biblioteca 65, *Inventario degli oggetti che la p. del Chiarissimo Cav. D'Agincourt ha lasciato per disposizione alla Biblioteca Vaticana*.

Los Angeles, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities (GRI), 860191, vol. I-III, manoscritto *Histoire de l'Art*; prove di stampa e carteggio Seroux d'Agincourt-Doufourny-Domicille.

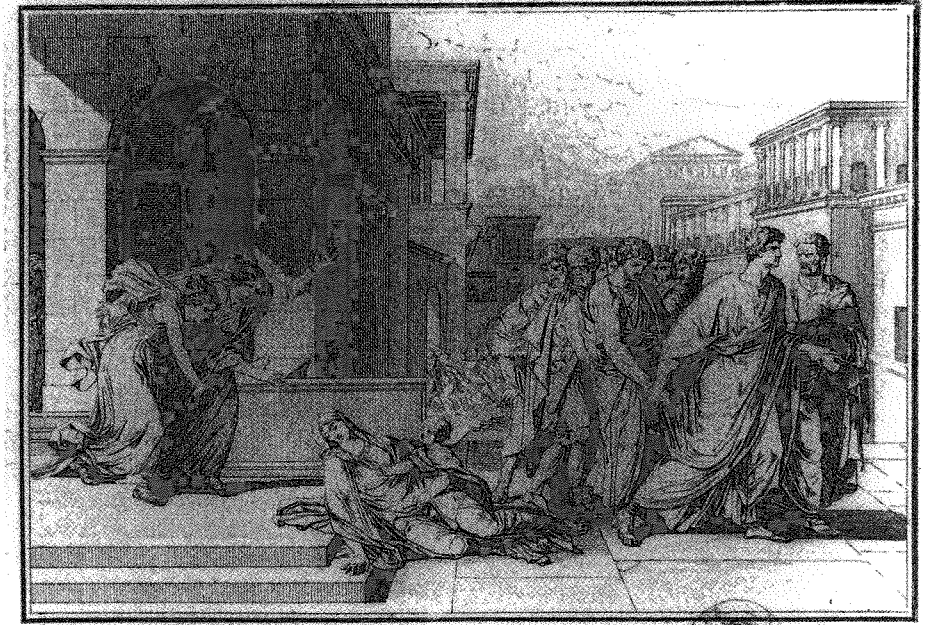
ILLUSTRAZIONI



1. P. Chenu, *Allegoria di Francesco I.*
2. C. N. Cochin (dis.), S. C. Miger (inc.), *Ritratto di J.B.L.G. Seroux d'Agincourt*, 1776.
3. J. Zoffany, *Il "Cabinet" di Charles Townley*, 1781-1783, Burnley, Townley Hall Art Gallery and Museum.
4. J. Carter, *La camera di Holbein a Strawberry Hill*, 1788, New Haven, Lewis Walpole Library, Yale University.

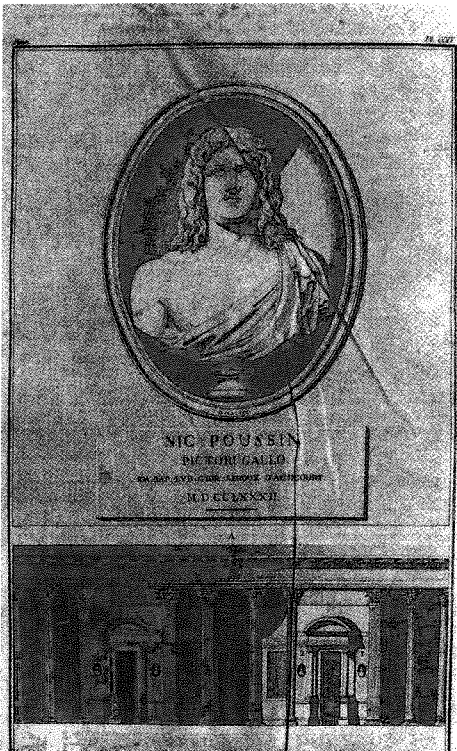


VII.18

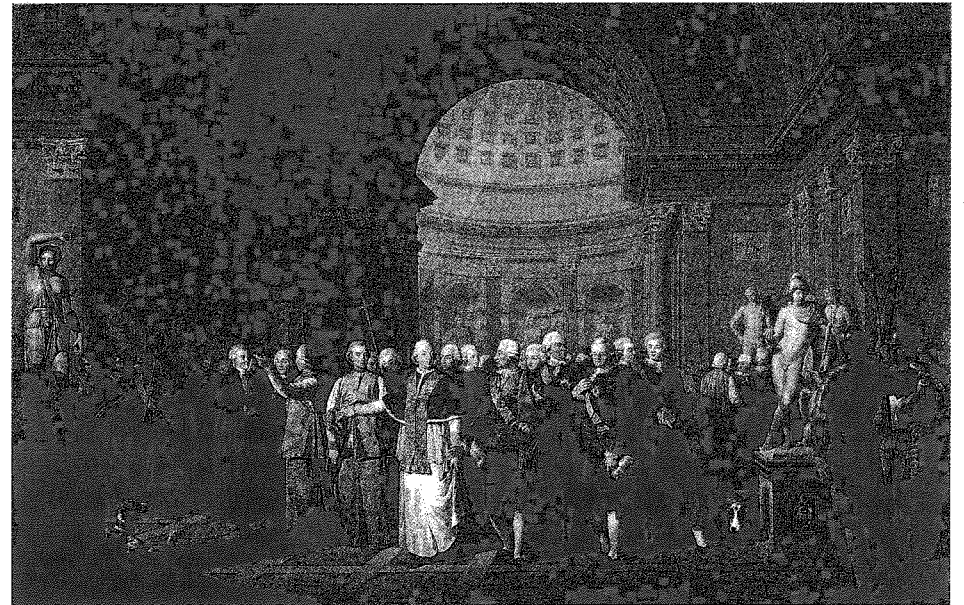
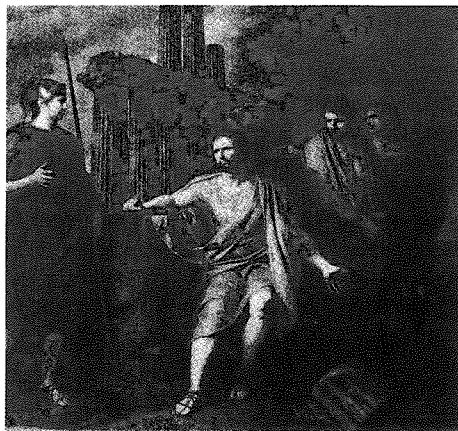


Ger. Drouais 1787

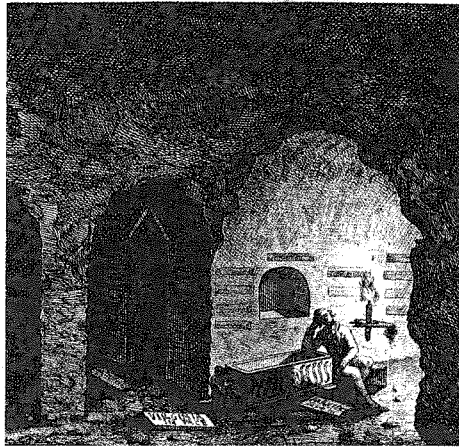
Piroli Scul.



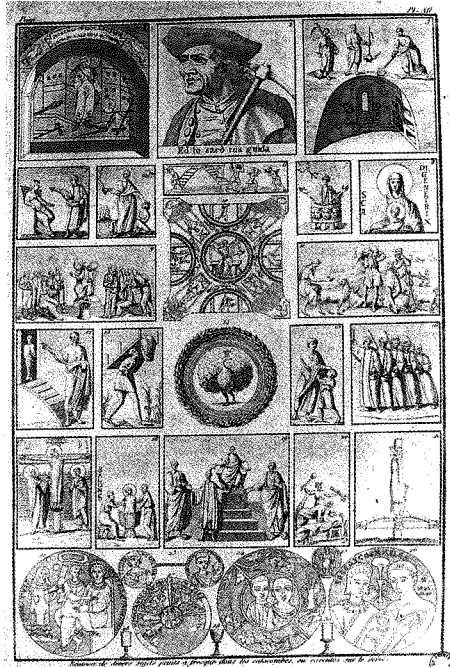
5. J. Van Eyck, *Santa Barbara*, Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
6. A. Séglia, *Busto di Nicolas Poussin*, 1782, Roma, Musei Capitolini, Protomoteca.
7. *Monumento eretto nel Pantheon in memoria di Poussin*, *Histoire de l'Art*, vol. VI, tav. CCLV.
8. P.-J.-C. François, *Mario seduto tra le rovine di Cartagine*, 1791-1794, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.



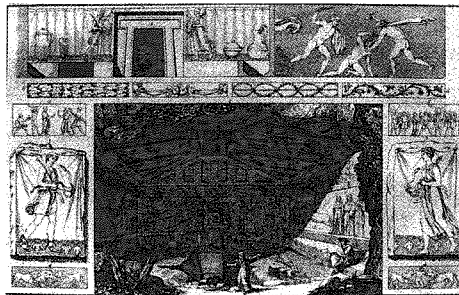
9. T. Piroli, *Il Caio Gracco* di Jean-Germain Drouais, 1787, Besançon, Bibliothèque Municipale.
10. B. Gagnereaux, *Pio VI accompagna Gustavo III al Museo Pio-Clementino*, 1786, Stoccolma, Nationalmuseum.



11. Seroux d'Agincourt nelle catacombe di Roma, *Histoire de l'Art*, vol. IV, tav. IX, n. 8.



12. Dipinti delle catacombe di Roma, *Histoire de l'Art*, vol. V, tav. XII.



13. Tombe etrusche a Tarquinia, *Histoire de l'Art*, vol. IV, tav. XI.



14. J.-B. Seroux d'Agincourt, *Caricatura*, 1782, Besançon, Bibliothèque Municipale.



J. Ag. Sc. 1782

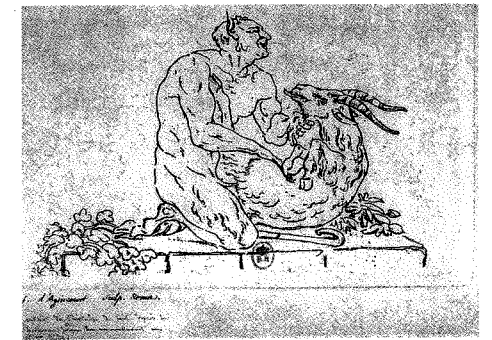


15. J.-B. Seroux d'Agincourt, *Caricatura*, 1782, Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

16. J.-B. Seroux d'Agincourt, *Autoritratto con sua figlia di Elisabeth Vigée Le Brun*, Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.



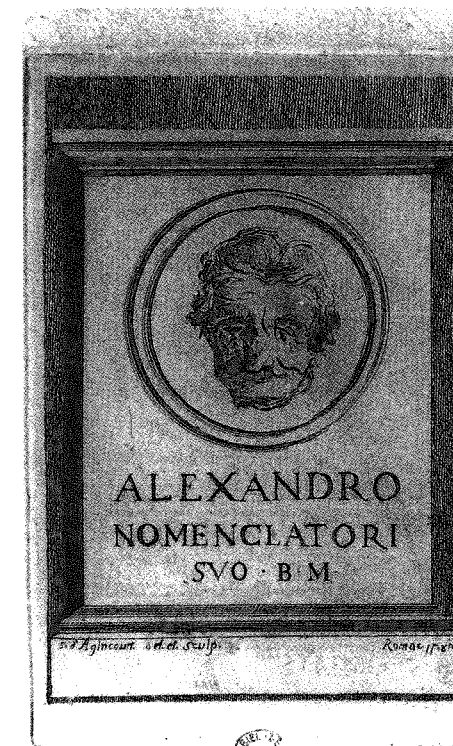
17. J.-B. Seroux d'Agincourt, *Ritratto di Louis-Philippe d'Orleans di Angelika Kauffmann*, 1783, Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.



18. J.-B. Seroux d'Agincourt, *La principessa Daszkow*, 1782, Besançon, Bibliothèque Municipale.

19. J.-B. Seroux d'Agincourt, *Ritratto del Cardinale de Bernis*, Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

20. J.-B. Seroux d'Agincourt, *Un disegno della collezione d'Agincourt*, Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.



21. J.-B. Seroux d'Agincourt, *Motivi all'antica da Fragonard*, Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

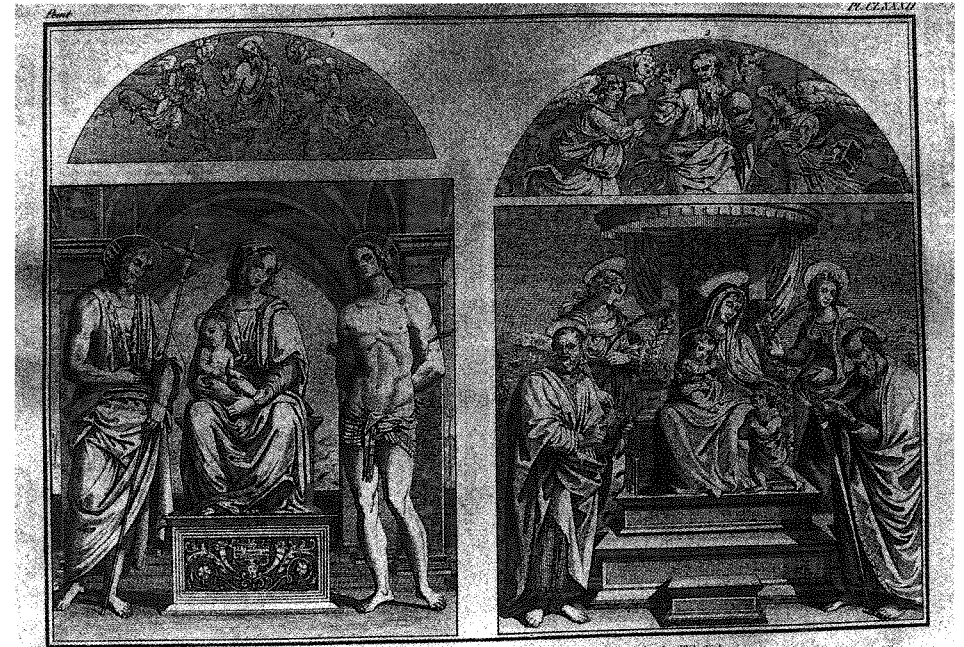
22. J.-B. Seroux d'Agincourt, *Satiro*, Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

23. J.-B. Seroux d'Agincourt, *Caccia all'anatra*, Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

24. J.-B. Seroux d'Agincourt, *Monumento funebre*, 1782, Besançon, Bibliothèque Municipale.

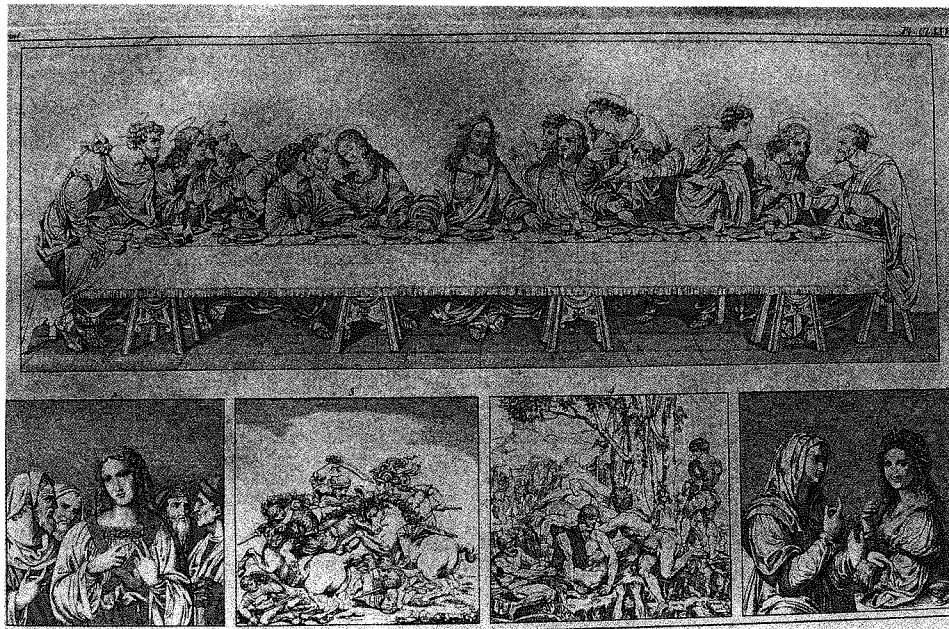


25. *Giuditta con la testa di Oloferne da Ghirlandaio, Histoire de l'Art, vol. VI, tav. CXL.*

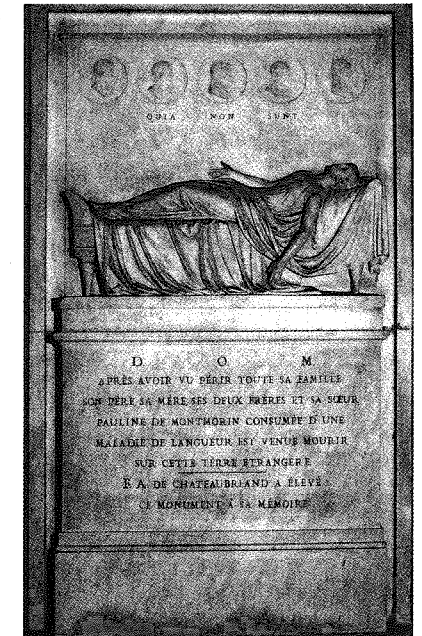


26. *Dipinti di Leonardo da Vinci, Histoire de l'Art, vol. VI, tav. CLXXV.*

Peintures à l'huile, sur bois de Pierre Verger et de Raphaël, conservées au Louvre.



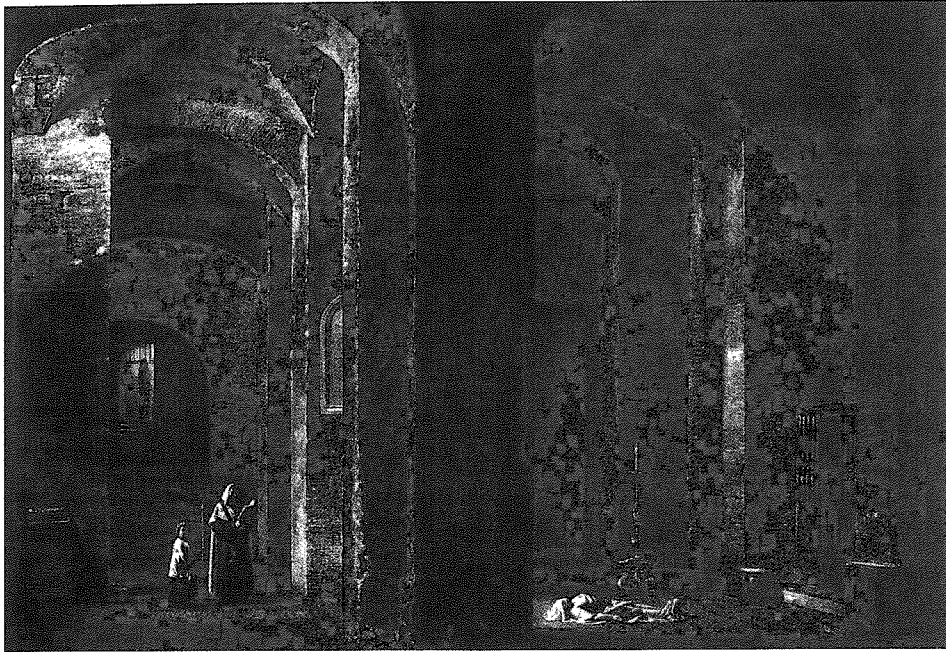
Autres peintures de Leonard de Vinci, à Milan et à Rome, XV et XVI siècles.



27. *Confronto tra Perugino e Raffaello, Histoire de l'Art, vol. VI, tav. CLXXXII.*

28. *Autore ignoto, Monumento funebre di J.-B. Seroux d'Agincourt, Roma, San Luigi dei Francesi.*

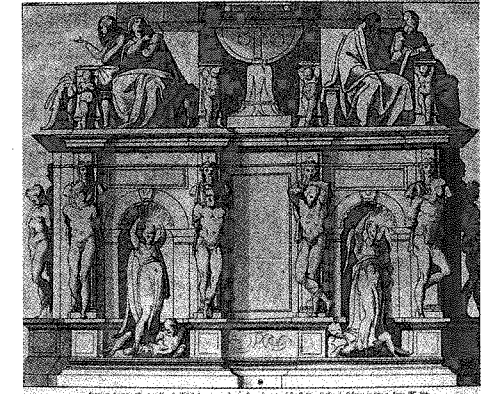
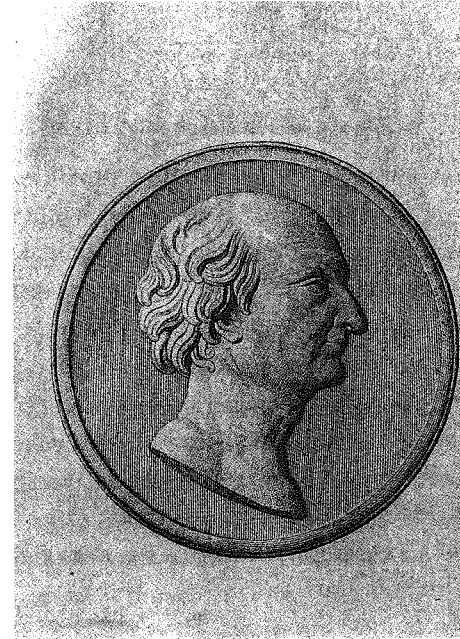
29. *J.-C. Marin, Monumento di Pauline de Beaumont, Roma, San Luigi dei Francesi.*



30. F.-M. Granet, *Aula sotterranea della Basilica di San Martino ai Monti*, Montpellier, Musée Fabre.

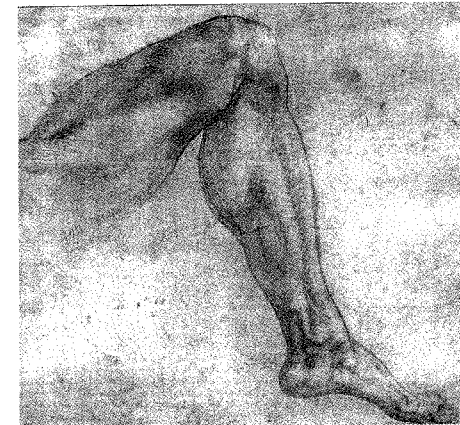


31. J.-A.-D. Ingres, *Tu Marcellus eris*, 1812, Tolosa, Musée des Augustins.



33. *Disegno per la tomba di Giulio II*, *Histoire de l'Art*, vol. IV, tav. XLVI.

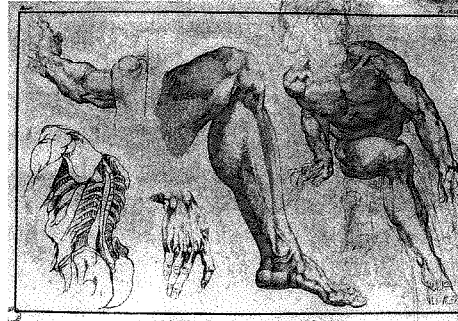
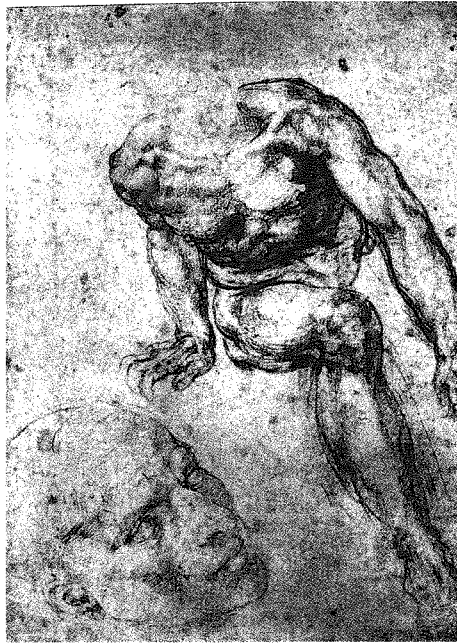
32. *Ritratto di J.-B. Seroux d'Agincourt*, *Histoire de l'Art*, vol. I.



34. Michelangelo, *Studio per la gamba sinistra per il Giorno*, Haarlem, Teyler Museum.

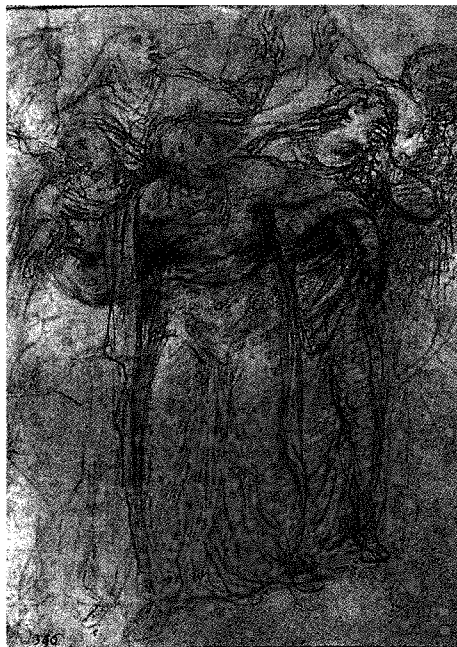


35. Michelangelo, *Studi di figure*, Haarlem, Teyler Museum.



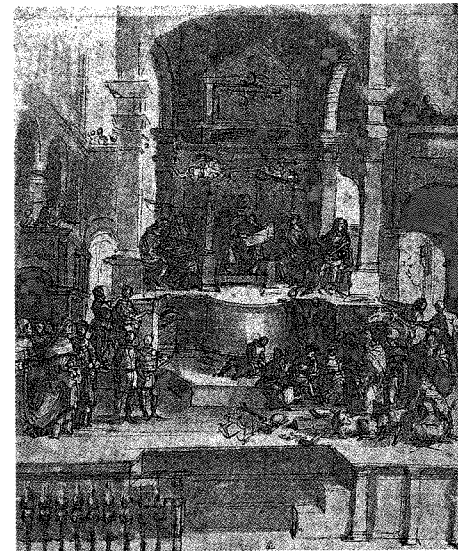
37. Disegni di Michelangelo, *Histoire de l'Art*, vol. VI, tav. CLXXVII.

36. Michelangelo, *Studio per il S. Lorenzo del Giudizio Universale*, Haarlem, Teyler Museum.

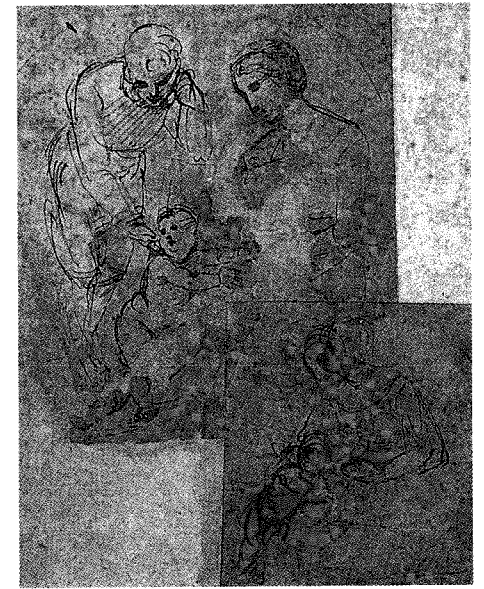


39. Disegni di Michelangelo, *Histoire de l'Art*, vol. VI, tav. CLXXIX.

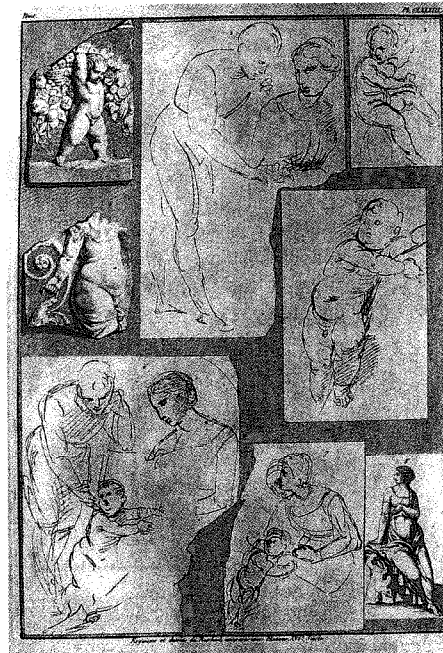
38. Michelangelo (?), *Le Marie dolenti*, Londra, British Museum.



40. F. Lippi, *Il trionfo di San Tommaso d'Aquino*, Londra, British Museum.



41. Raffaello, *Schizzo per una Sacra famiglia; Madonna col Bambino*, Biblioteca Apostolica Vaticana.



42. Disegni di Raffaello, *Histoire de l'Art*, vol. VI, tav. CLXXXIII.



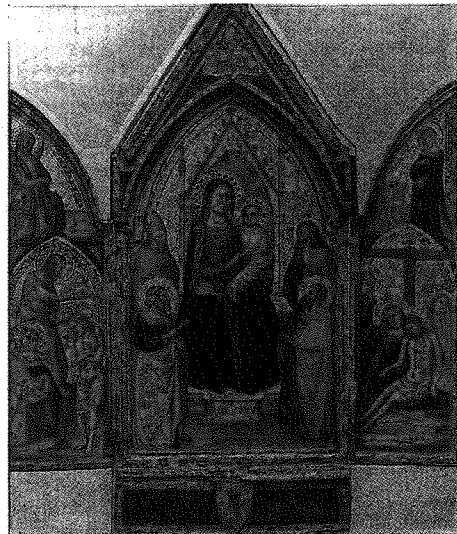
43. *Tavola del progresso dell' "espressione pittorresca"*, *Histoire de l'Art*, vol. VI, tav. CCI.



44. Raffaello, *Studio per la Sacra Famiglia della Palma*, Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques.



45. *Exultet*, Benevento 981-987, Biblioteca Apostolica Vaticana.



46. T. Gaddi, *Madonna col Bambino e Santi*, Napoli, Museo di Capodimonte.

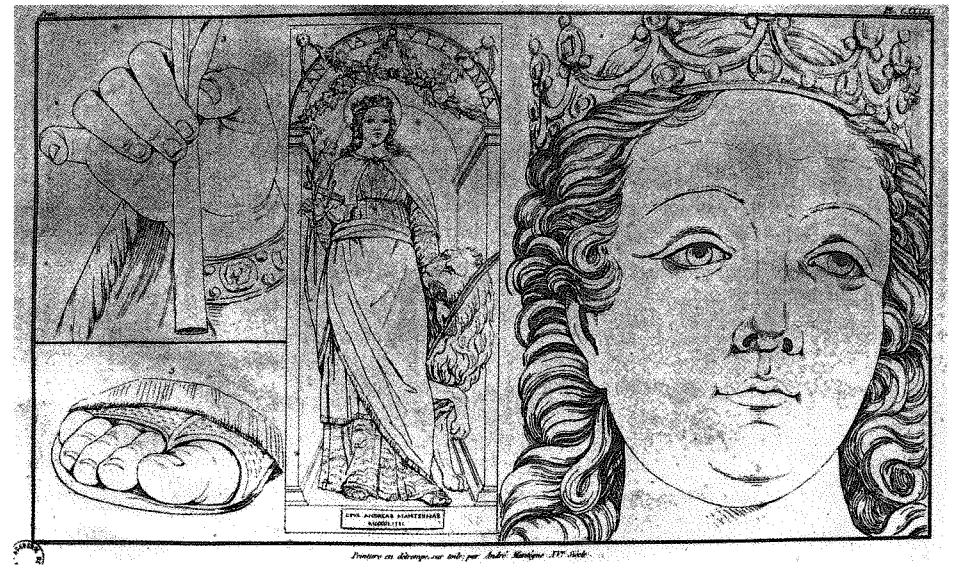


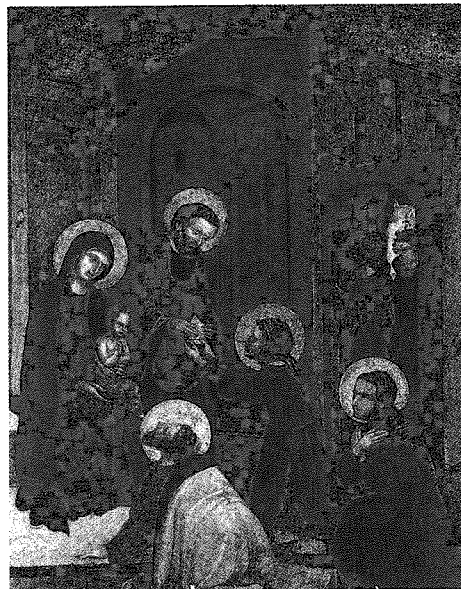
47. *Trittico di Taddeo Gaddi*, *Histoire de l'Art*, vol. VI, tav. CXXIV:



48. A. Mantegna, *Santa Eufemia*, Napoli, Museo di Capodimonte.

49. *La Santa Eufemia di Mantegna*, *Histoire de l'Art*, vol. VI, tav. CXXXIX.

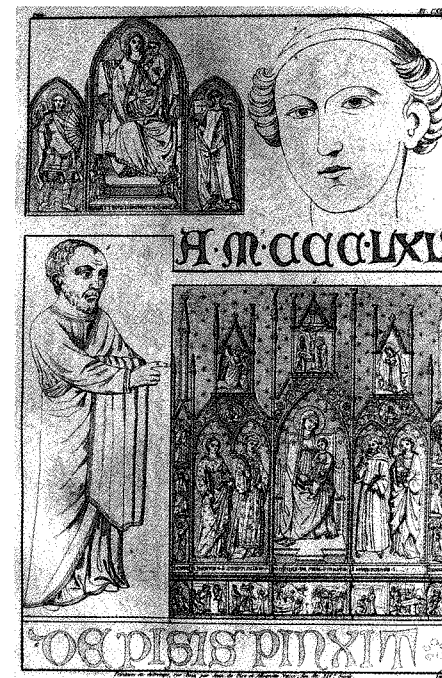




50. (in alto a sinistra) B. Caporali, *Madonna col Bambino*, Napoli, Museo di Capodimonte.

51. (in basso) Artigianato etrusco-italico, *Lastra con cavalieri*, Napoli, Museo Archeologico Nazionale.

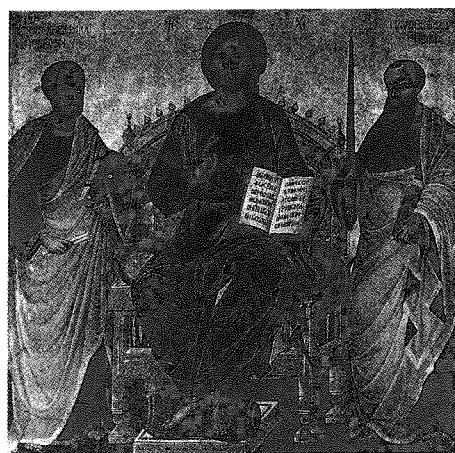
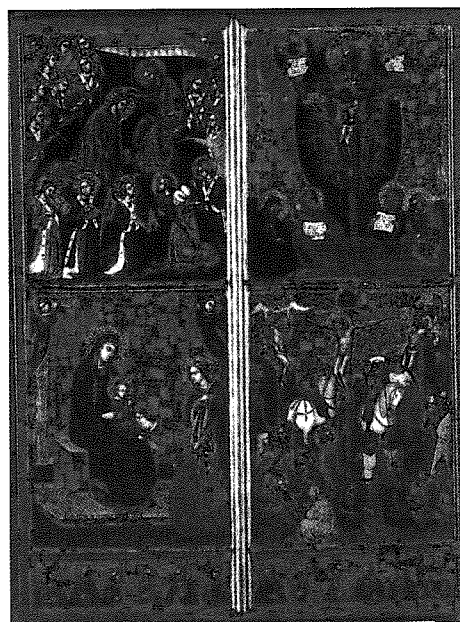
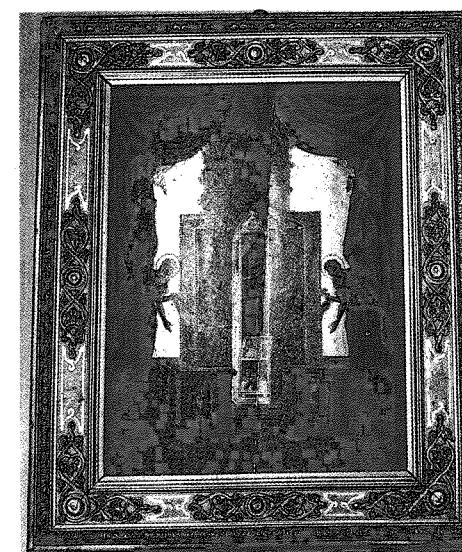
52. (in alto a destra) Pittore italo-cretese, fine XV-inizio XVI secolo, *Adorazione dei Magi*, Roma, Congregazione per l'Evangelizzazione dei Popoli.



53. C. Crivelli, bottega, *Il beato Giacomo della Marca*, Musei Vaticani.

54. Serie cronologica della scuola veneziana, *Histoire de l'Art*, vol. VI, tav. CLXII.

55. Pitture su legno di Giovanni da Pisa e Allegretto Nucci, *Histoire de l'Art*, vol. VI, tav. CXXVIII.



56. *Ritratto di Laura de Sade*, da J. F. Tomasini, *Petrarca Redivivus*, Padova 1650.

57. Autore ignoto, *Ritratto di Laura*, Avingone, Musée Calvet.

58. Barnaba da Modena, *Altarolo*, Londra, National Gallery.

59. Scuola di Creta, fine XV secolo, *Cristo Pantocrator e i Santi Pietro e Paolo*, Roma, Congregazione per l'Evangelizzazione dei Popoli.

60. (in alto a sinistra) A. Bizamano, *Visitazione*, tempera su tavola, Baltimore, The Walters Art Gallery.

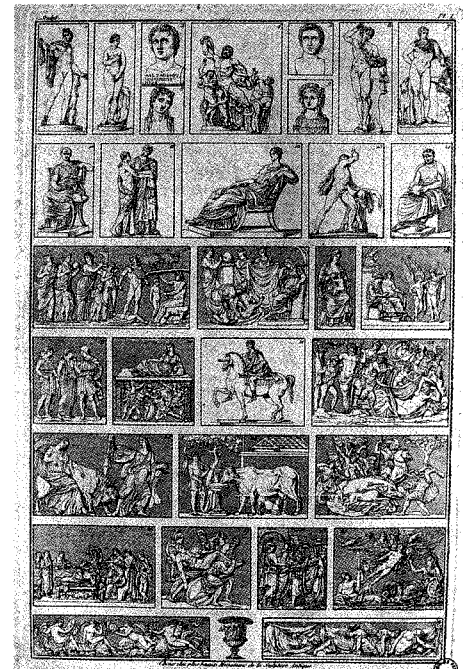
61. (in basso) *Dipinti di stile greco-italiano*, *Histoire de l'Art*, vol. VI, tav. CXI.

62. (in alto a destra) Scuola cretese, XVIII secolo, *Santuario di San Spiridione*, Musei Vaticani.



64. *Natività*, avorio, Musei Vaticani.

63. G.M. Scupula, *San Girolamo nel deserto*, Roma, collezione privata.



65. *Deposizione dalla croce*, argento, Musei Vaticani.

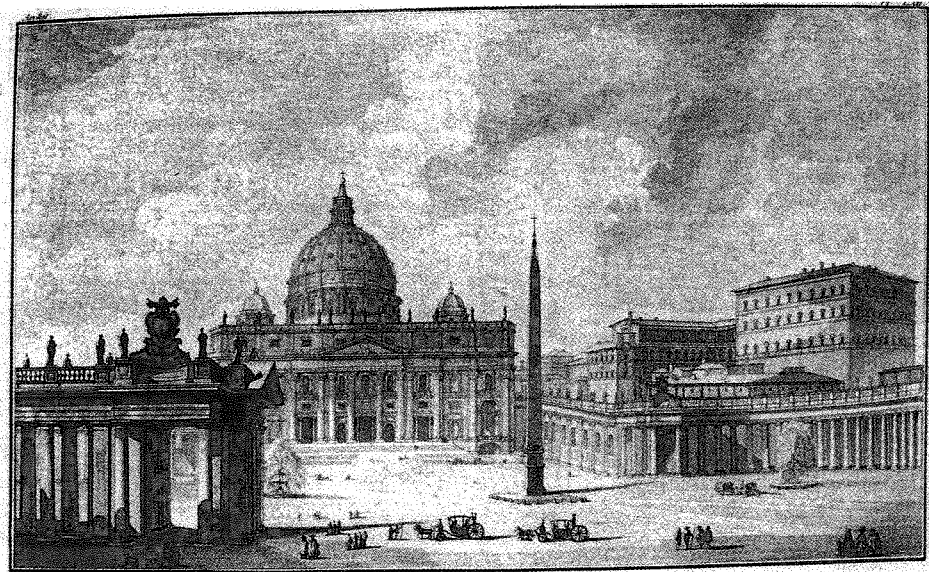
66. *Scelta delle più belle sculture dell'antichità*, *Histoire de l'Art*, vol. IV, tav. I.



67. P. Peyron (dis.), *Affresco dalla Madonna del Monte, Bologna*, *Histoire de l'Art*, vol. VI, tav. CLIX.



68. A. Canova (dis.), J. Paelinck (dis.), *Invenzione della pittura a olio*, *Histoire de l'Art*, vol. VI, tav. CLXXII.



Une vue générale de la basilique de St. Pierre, du palais des Chigi, et de la place qui les précède.

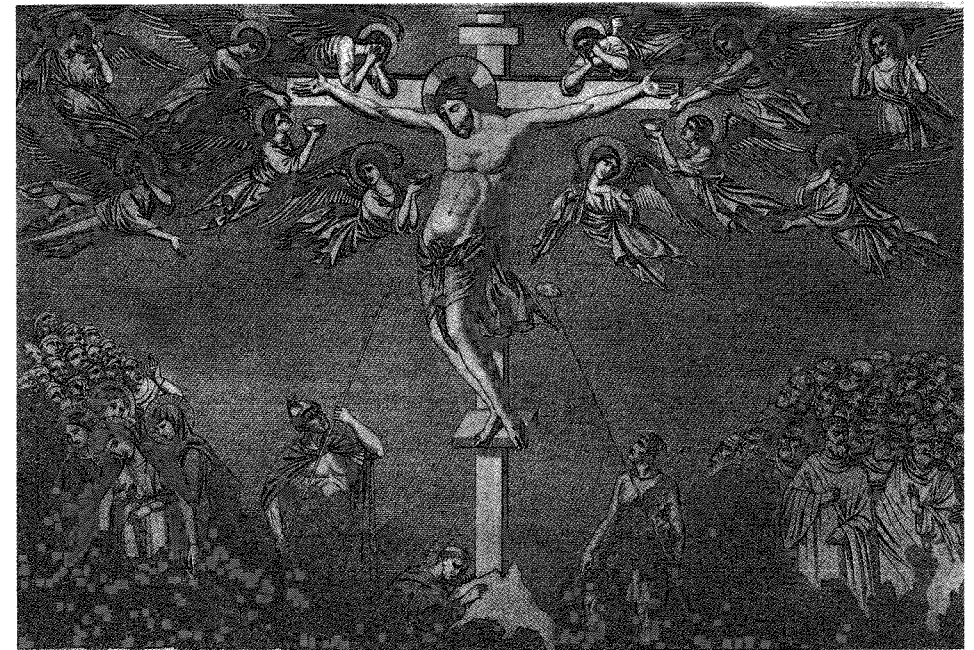


69. L. Desprez (dis.), T. Piroli (inc.), *Veduta di Piazza San Pietro*, *Histoire de l'Art*, vol. IV, tav. LXII.

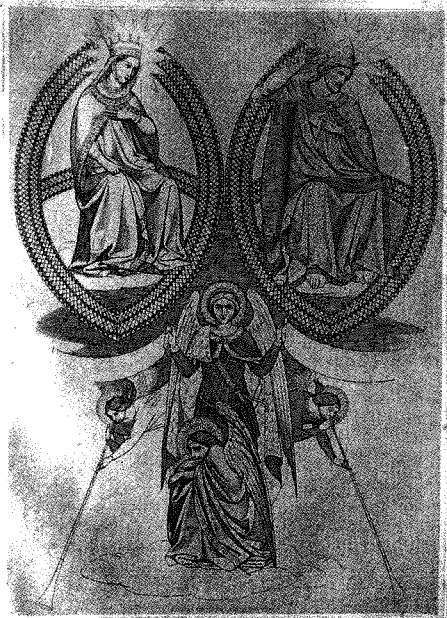
70. C. Cencioni (dis.), T. Piroli (inc.), *Dio anima Abramo*, da W.Y. Ottley, *A Series of Plates...*, tav. VI.



71. W.Y. Ottley (dis.), *Affreschi dalla Basilica di Assisi*, *Histoire de l'Art*, vol. VI, tav. CII.



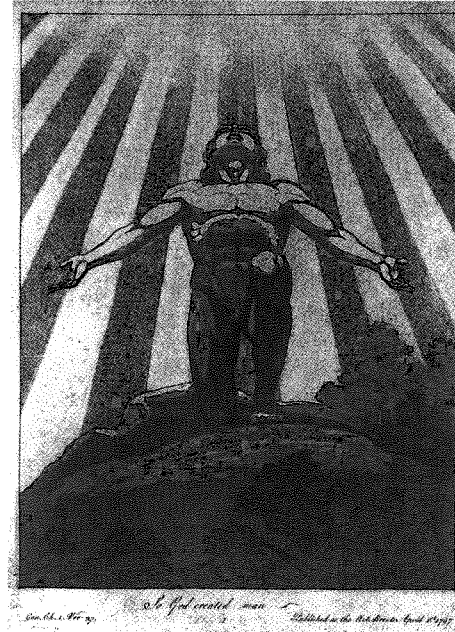
72. W.Y. Ottley (dis.), T. Piroli (inc.), *La Crocifissione di Cimabue del transetto nord della basilica superiore di Assisi*, da W.Y. Ottley, *A Series of Plates...*, tav. II.



73. W.Y. Ottley (dis. e inc.), *Compianto sul corpo di Cristo del maestro di San Francesco nella basilica inferiore di Assisi*, da W.Y. Ottley, *A Series of Plates...*, tav. IV.

74. D.P. Humbert de Superville (dis.), *Giudizio Universale dal Camposanto di Pisa*, da W.Y. Ottley, *A Series of Plates...*, tav. XXXI.

75. W.Y. Ottley, *Deposizione dalla cattedrale di Lucca*, da W.Y. Ottley, *Italian School of Design*.



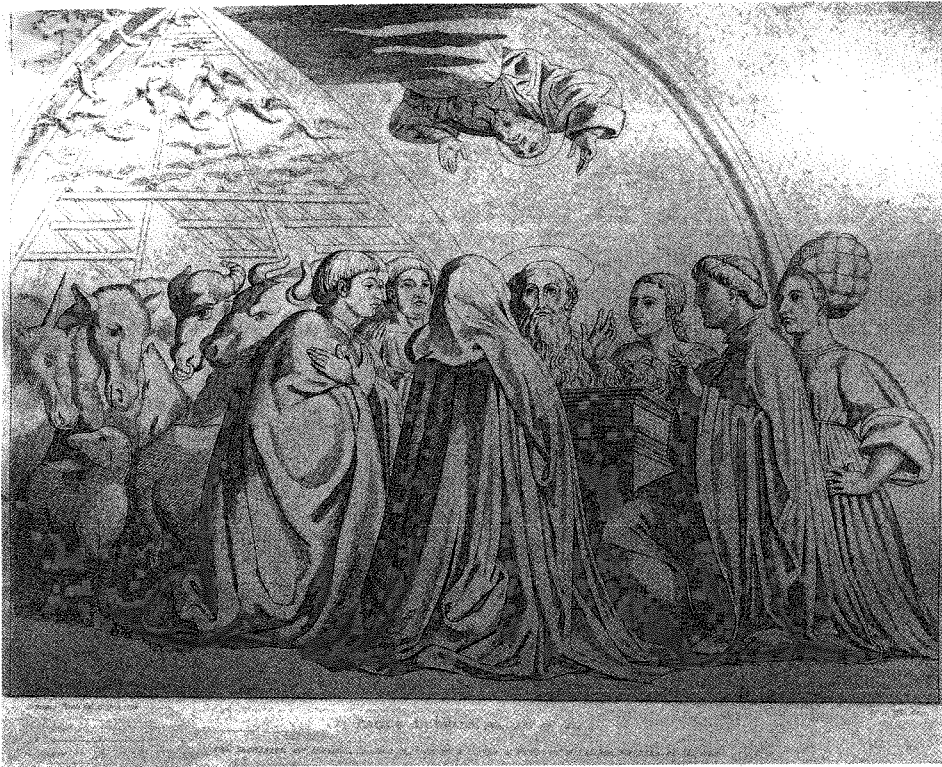
76. W.Y. Ottley (dis.), T. Piroli (inc.), *So God created man*, da W.Y. Ottley, *Twelve Stories of the Old Testament*, 1797, tav. I.

77. W.Y. Ottley (dis.), *La caduta di Simon Mago da Cimabue*, da W.Y. Ottley, *A Series of Plates...*, tav. III.

78. W.Y. Ottley (dis.), *La caduta di Simon Mago da Cimabue*, da W.Y. Ottley, *Italian School of Design*.

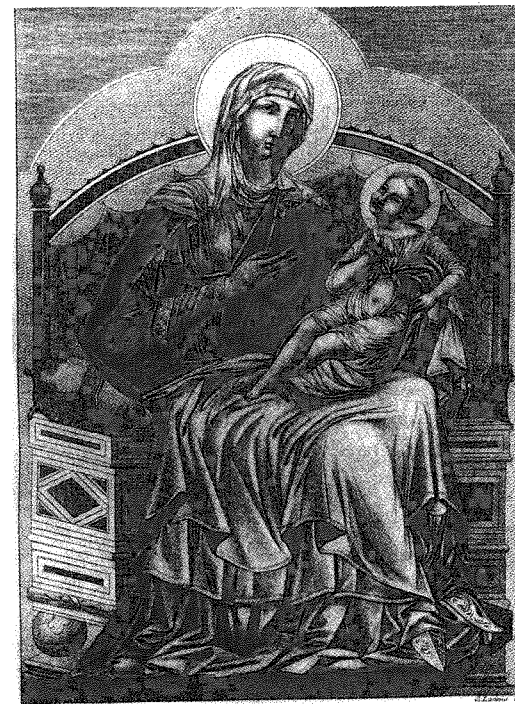
79. W.Y. Ottley, *Funerale di San Francesco dalla basilica superiore di Assisi*, New York, The Metropolitan Museum of Art.

80. T. Piroli (dis.), *L'elemosina di San Lorenzo da Beato Angelico*, da W.Y. Ottley, *A Series of Plates...*, tav. XLI.



81. T. Piroli (dis.), *Il Sacrificio di Noè da Paolo Uccello*, da W.Y. Ottley, *A Series of Plates...*, tav. XXXIII.

82. *Madonna in trono di Guido da Siena*, *Histoire de l'Art*, vol. VI, tav. CVII.



Madonna di Guido da Siena in S. Domenico di detta Città

83. G. Miller (dis.), C. Lasinio (inc.), *Madonna in trono di Guido da Siena*, da M. Lastri, *Etruria pittrice*, vol. I, tav. III.



Madonna in trono di Guido da Siena, da F. e J. Riepenhausen, *Geschichte der Malerei in Italien*, 1805.

84. F. e J. Riepenhausen, *Madonna in trono di Guido da Siena*, da F. e J. Riepenhausen, *Geschichte der Malerei in Italien*, 1805.

INDICE DEI NOMI

- Acquaviva, Maria, cardinale, 185
 Adam, Robert , 137, 154
 Albani, Francesco, 62, 174
 d'Albany, contessa, vedi Stolberg, Luisa
 Alberti, Leon Battista, 29
 Aldobrandini, collezione, 62
 Aldobrandini, Pietro, 80
 Alfonso d'Este, 80
 Algarotti, Francesco, 206
 Aliamet, Jacques, 16
 Altieri, collezione, 62
 Amati, Girolamo, 72
 Andrea del Sarto, 64
 Andrea Di Bonaiuto, 104
 Andrea Pisano, 152, 214
Andrea Velleretano, 99
 Angelini, Giuseppe, 53
 d'Ansee de Villoison, vedi Villoison
 Antamori, Francesco Paolo, cardinale, 76, 150, 164
 Antolini, Giovanni, 146
 Antonello da Messina, 143, 144
 Antonio da Saliba, 143
 Appiani, Andrea, 155
 Approsi, Pietro Paolo, 154, 170, 175, 184, 186
 Arnoldi, Alberto, 152
 Artaud de Montor, Alexis François, 64, 65, 67, 81, 97, 98, 170, 172, 174, 177, 178, 183, 187, 213-214, 215-216, 223, 224
 Ascani, Valerio, 158
 Aubry, *pensionnaire*, 57
 d'Avaray, Antoin -Louise-François, 81
 Azara, José Nicolas, 49, 56, 60, 64, 67, 85, 155, 172
 Azzolini, Decio, 91
 Azzolini, Pompeo, 91
 Baldinucci, Filippo, 51, 110
 Barberi, Giuseppe, 139, 153
 Barberini, collezione, 62, 63
 Barberini, Francesco, 104, 113, 160
 Barbieri, Giovanni Francesco, 185
 Barbou, Joseph-Gerard, 16
 Bardi, Giuseppe, 209
 Barlow Hamilton, Catherine, 27, 41
 Barnaba da Modena, 105, 268
 Barocchi, Paola, 158
 Barocci, Federico, 64
 Baroni, *falegname*, 185
 Barozzi, Serafino Lodovico, 36, 206
 Barroero, Liliana, 54, 76
 Barthélemy, Jean-Jacques, 144
 Basan, François, 17
 Bastiani, Lazzaro, 143
 Batteux, Charles, 11
 Battistini, Francesco, 155
 Bautier-Bresc, Geneviève, 118
 de Bayane, Alphonse-Hubert de Lattier, cardinale, 148
 Beato Angelico (Giovanni da Fiesole), 150, 201
 de Beaumont, Pauline, 65, 68
 Becchetti, Filippo Angelico, 100
 Bélanger, François-Joseph, 14
 de Bélisard, Claude Billard, 144, 146, 162
 Bellini, Giovanni, 62
 Béllissard, vedi de Bélisard
 Bellori, Giovanni Pietro, 55
 Bence, Silvestro, 148
 Benedetto XIV (Prospero Lambertini), papa, 114
 Bentivoglio, Enzo, 158
 Beraldi, Henry, 22
 Bergeron, Marie-Elisabeth, 9
 Berlinghieri Vaccà, Francesco, 38
 Bertin, Théodore-Pierre, 183
 Besson de Surgy, 144
 Bettini, Francesco, 64, 81
 Bianco Fiorin, Marisa, 126
 Bianconi, Girolamo, 34, 119
 Bicci di Lorenzo, 100
 de Bièvre, marchese, vedi Mareschal
 Biglioschi, Leandro, 72
 Billaudel, Jean-Baptiste, 162
 Bizamano, Angelo, 112, 269
 Bizamano, Donato, 112
 Blanchard, Laurent, 148, 163, 185
 Boccaccio, Giovanni, 104
 Boccapaduli, collezione, 186
 Bodoni, Giambattista, 60
 Boguet, Nicolas-Didier, 185
 Boisserée, Sulpiz Melchior Damiticus, 116
 Bologna, Ferdinando, 156
 Bonaparte, Napoleone, 66, 169, 171, 173
 Bonaparte, Luciano, 82
 Boncompagni Ludovisi, Ignazio, 34, 37, 43, 52, 53, 91
 Boncompagni Ludovisi, Ippolita, 53
 Boni, Onofrio, 52, 53, 76, 90, 167, 221
 Bonington, Richard Parkes, 80
 Bonomi, Giuseppe, 28
 Borea, Evelina, 153, 158, 200, 219, 222
 Borghese Aldobrandini, Francesco, 69
 Borghi, 172
 Borgia, Camillo, 99, 101
 Borgia, Giovanni Paolo, 100
 Borgia, Stefano, cardinale, 39, 49, 51, 64, 75, 96, 99, 101, 110, 142
 de Bosse, Abraham, 186
 Bossi, Giuseppe, 119, 151, 155

Bottari, Giovanni, 224
 Botticelli, Sandro, 173
 Bouchardon, Edmé, 19
 Boucher, François, 16, 17, 19, 79, 88
 Boudan, Louis, 96
 Boulrier de Saint-Hilare, François-Charles, 19
 de Bouville, François, 58
 Bramante, Donato, 89
 Braschi Onesti, Luigi, 29
 Bronlow, John Cust, 41
 de Brosse, Charles, 55
 Brown, John, 197
 Brunner, collezione, 186
 Buffon, Georges-Louis Leclerc, 29, 42
 Busch, Werner, 159
 Buscheto, 106
 Byres, James, 27, 79
 Byrne, William, 28
 Cacault, François, 61, 64, 169
 Cades, Giuseppe, 164
 Calbi, Emilia, 139, 148
 de Cambry, Jacques, 69
 Camelford, vedi Pitt, Thomas
 Camuccini, Vincenzo, 80, 86, 143, 144, 147, 155
 Cancellieri, Francesco, 72
 Canova, Antonio, 53, 68, 70, 71, 95, 134, 143-144, 147, 161, 212, 271
 Capanna, Puccio, 102
 Caporali, Bartolomeo, 99, 100, 266
 Capponi, Antonio, 115
 Carattoni, Giovanni, 158
 Caravaggio, (Michelangelo Merisi), 81
 Carboni, Matteo, 209
 Cardinali, Clemente, 49, 218
 Cardinali, Luigi, 153, 155
 Carletti, Giuseppe, 54
 Carlo I d'Angiò, 98
 Carlo III di Borbone, 153
 Carloni, Marco, 100
 Carpaccio, Vittore, 143, 161
 Carracci, Annibale, 55, 63, 174, 185
 Carstens, Asmus Jakob, 159
 Carter, John, 251
 Carvagh, *Lord*, 80
 Cassas, Louis-François, 144, 147, 162, 163, 173
 Castellan, Antoine-Louise, 55, 56, 77, 116, 180-182, 188, 189
 Cavallucci, Antonio, 123
 Cayeux, Philippe, 19
 de Caylus, Tubières de Grimoard, Anne-Claude-Philippe, 12-13, 88, 129, 135, 136, 193
 Callemberg von Diede, Ludovica, 52, 53
 Cencioni (Cencione), Carlo, 149, 151, 164, 165, 197, 272
 Cennini, Cennino, 181

Cesare da Sesto, 87
 Chandler, Richard, 27
 de Chantelou, Paul Fréart, 55
 Chaptal, Jean, 173
 Chastel, André, 24
 Chateaubriand, François-Auguste-René, de, 47, 55, 64-65, 67-68, 77, 82, 83, 183, 191
 Chatillon, André-Marie, 175, 186
 Chauvin, Pierre-Athanase, 69
 Chenu, Pierre, 13, 251
 Chigi, collezione, 185
 Chioldarolo, Giovanni Maria, 35
 Choffard, Pierre Philippe, 16
 de Choiseul, Etienne-François, 14
 de Choiseul-Gouffier, Marie-Gabriel-Florent-Auguste, 142, 163
 Ciaccheri, Giuseppe, 39, 45
 Ciampi, Sebastiano, 72, 86, 170, 184
 Ciampini, Giovanni, 107
 Cicognara, Leopoldo, 32, 85, 95, 136, 193, 194-195, 218
 Cimabue, Giovanni, 108, 114, 150, 165, 173, 174, 208, 211, 213, 217, 225
 Cinelli, Barbara, 198
 Cipriani, Angela, 132, 157
 Clemente XII (Lorenzo Corsini), papa, 124
 Clemente XIII (Carlo Rezzonico), papa, 52
 Clérisseau, Charles-Louis, 142, 183
 Clodion (Claude Michel), 67
 Cochin, Charles-Nicolas, 16, 19, 48, 251
 Cohen, Henry, 17, 25
 de Coigny, Anne Françoise, 70
 Colantonio, 46
 Collobi Ragghianti, Licia, 89, 93
 Collot, Jean-Pierre, 17, 25, 61, 68, 79, 176
 Colnaghi, collezione, 63
 Colonna, collezione, 62, 63
 Colonna, Filippo III, 63
 Conti Bazzani, Domenico, 185, 186
 Conti, Francesca, 86
 Corona, Camillo, 48-49
 Correggio, (Antonio Allegri), 63, 136, 225
 Costa, Lorenzo, 173
 Costanzi, Placido, 57
 Costanzo, *abate*, 72
 Coste, 144
 Cotta, *editore*, 212
 Courier, Paul-Louis, 65-66, 67, 68, 84, 87
 Courtois de Pressigny, Gabriel, 23, 70
 Cousin, Jean, *il giovane*, 94, 118
 Crespi, Luigi, 29, 139, 140
 Cristina di Svezia, 90, 117
 Crivelli, Carlo, 102, 267
 Crozat, Pierre, 90, 136
 Curti-Lepri, Alessandro,

de Custine, Louise Éléonore Mélanie, 70
 D'Acherblad, Jean David, 72
 d'Angiviller, Charles-Claude de Flahaut de la Billarderie, 7, 46, 47, 55, 57, 74, 76, 160, 169, 184
 Da Morrona, Alessandro, 110
 Dal Pozzo, Cassiano, 104
 Dal Pozzo, collezione, 174, 186
 Dante (Dante Alighieri), 214
 Daszkow, *principessa*, 60, 256
 Daubenton, Louis-Jean-Marie, 19
 David, Jacques-Louis, 57, 191
 Davis-Weyer, Cecilia, 124
 Day, Alexander, 80
 de Bernis, vedi Pierre de Bernis
 De Lazara, Giovanni, 223
 de Mutigny, Clément-Antoine, 23
 Denon, Dominique-Vivant, 17, 142, 173-174, 183, 224
 De Romanis, Mariano, 94, 95, 119
 De Rossi, Giovanni Battista, 131
 De Rossi, Giovanni Gherardo, 9, 10, 39, 48, 52, 53, 57, 72, 86, 94, 140, 149, 164, 170, 178, 196, 221
 de Stäel, madame, vedi Necker Germaine
 De Vegni, Leonardo Massimiliano, 142, 205
 Del Gesso, collezione, 185
 Delacroix, Eugène, 80
 Delahante, M.-Adrien, 13
 Delannoy, François-Jacques, 74, 144, 145
 Delaroche, Hyppolite, 80, 173
 Delécluze, Etienne-Jean, 191, 195
 Delille, Jacques, 59
 Della Valle, Guglielmo, 38, 45, 100, 102, 109, 149, 150, 153, 205, 208
 Deller, Giovan Battista, 148, 163
 Demidoff, Anatoli, 102
 Denis, Simon, 61
 Derome, Nicolas-Denis, 16
 Deseine, Louis-Étienne, 144, 145, 162
 Deseine, Louis-Pierre, 145
 Desprez, Louis-Jean, 58, 78, 132, 144, 145, 146, 154, 272
 Diderot, Denis, 156
 von Diede, Cristoforo, 53
 Dimsdale, Thomas, 118
 Dingé, L. Antoine, 83
 Dionigi, Enrichetta, 72
 Dionigi, Marianna, 29, 65, 72
 Dodwell, Edward, 41, 183
 Dolomieu, Déodat-Guy-Silvain-Tancredè de Gratet, 47, 144
 Domenichino (Domenico Zampieri), 63, 185
 Domicille, Pierre-François, 74, 144, 157, 172, 175, 176, 178, 182, 184, 186, 189
 Dossi, Dosso, 69
 Drouais, Jean-Germain, 57, 253

Du Theil, vedi de La Porte du Theil
 Dubut, Louis-Ambrose, 144, 172, 184
 Duccio di Buoninsegna, 208, 212, 214
 Dufourny de Villiers, Louis-Pierre, 173
 Dufourny, Léon, 9, 18, 25, 33, 35, 46, 51, 60, 65, 74, 82, 84, 91, 101, 115, 122, 131, 132, 143, 144, 146, 157, 161, 163, 172-174, 176, 177, 179, 182, 184, 185, 187, 188, 202, 205, 215, 222
 Dugnani, Antonio, 183
 Dumesnil, Antoine-Jules, 61, 62
 Dumont, Antoine, 144
 Durand, Yves, 13
 Eisen, Charles, 16-17, 25
 Eisen, François, 16
 Emeric-David, Toussaint-Bernard, 55, 120, 182, 189, 217, 224
 Enschedé, collezione, 29
 Enschedé, Johannes, 29
 Esmanyart, 183
 d'Espinchal, Alexis, 86
 Essex, James, 28
 Evelyn, John, 96
 Fanfani, editori, 193
 Farsetti, Filippo Vincenzo, 36
 Fauris de Saint Vincent, Alexandre, 147, 171
 Fauvel, Louis-François Sebastien, 147, 163
 Fea, Carlo, 38, 86, 155, 192, 205, 218, 221
 Felibien, André, 119
 Félix, Louis-Pierre, 147
 Ferreri, Filippo, 147
 Fesch, Joseph, cardinale, 65, 84, 102
 Feuillet, Laurent-François, 182, 189
 Filippo IV il Bello, 11
 Flaxman, John, 61, 134, 149, 153, 155, 167, 197, 214, 223
 Flipart, Charles, 16
 de Forbin, Auguste, 85
 Forcella, Vincenzo, 131
 de Fortia d'Urban, Agricol-Joseph-François, 70
 Fragonard, Jean-Honoré, 19, 60, 144, 257
 Francavilla, principe, 185
 Franchi di Pont, Giuseppe, 71
 François, Pierre-Joseph, 57, 252
 Gaddi, Gaddo, 108
 Gaddi, Taddeo, 99, 264
 Gagneraux, Bénigne, 58, 139, 253
 de Gaignières, Roger, 96
 Galeani Napione di Cocconato, Gian Francesco, 71
 Gandolfi, Ubaldo, 206, 221
 Gauna, Chiara, 43
 Geoffrin, madame, vedi Rodet Geoffrin
 Ghelli, 54
 Ghiberti, Lorenzo, 148, 214
 Ghirlandaio, Domenico, 62, 154, 258
 Giachetti, editori, 21, 193, 195

- Giachetti, Vincenzo, 193
 Giani, Felice, 53, 139, 148, 155
 Gibbon, Edward, 27
 Gié de Rohan, Pierre, 15
 Gigault de la Salle, Achille-Etienne, 8, 10, 19, 20, 23, 30, 36, 70, 174, 179, 182
 Ginguené, Pierre-Louis, 188
 Giorgione (Giorgio da Castelfranco), 63, 69, 143
 Giotto (Giotto Ambrogio di Bondone), 106, 108, 138, 165, 200, 211, 213, 214
 Giovanna di Navarra, 11
 Giovannetti, Matteo, 104
 Giovanni da Pisa, 102, 267
 Giovanni del Biondo, 102, 122
 Giovanni Pisano, 73
 Giraud, Pietro, 144
 Girolamo di Benvenuto, 104
 Giunta Pisano, 114, 150
 Giuseppe II, 47
 Giustiniani, collezione, 62, 154
 Goethe, Johann Wolfgang, 47, 53, 75, 87, 98, 101, 117
 Goldner, George R., 118
 de Goncourt, Edmond, 15
 de Goncourt, Jules, 15
 Gozzoli, Benozzo, 106
 Granet, Jean-Marius, 68-69, 84, 87, 260
 Grassi, Luigi, 116
 Gravelot, Hubert-François, 16,
 Greenville, William, 41
 Grimaldi, *abate*, 30-31, 141
 Grimod de La Reynière, Laurent, 143
 Guarana, Giacomo, 206
 Guattani, Giuseppe Antonio, 53, 155
 Guercino, (Giovanfrancesco Barbieri), 185
 Guido da Siena, 114, 205, 208, 209
 Guido l'*Antichissimo*, 35
 Gustavo III Vasa, 47, 58, 119, 145
 Guyot, 144
 Haga, conte di, vedi Gustavo III Vasa
 Hamilton, Gavin, 53
 Hamilton, William, 33-34, 35, 37, 39, 53, 135
 Haskell, Francis, 8, 27, 69, 158
 Heimbürger Ravalli, Minna, 81
 Hemsterhuys, Frans, 135
 Hercolani, Astorre, 35,
 Hercolani, collezione, 34,
 Hercolani, Maria, 35,
 Herder, Johann Gottfried, 47
 Herne, Thomas, 28
 Hewetson, Christopher, 56
 Heyne, Christian Gottlob, 49, 183
 Hubert, Auguste, 78
 Hugford, Ignazio Enrico, 209
 Humbert de Superville, Pierre David, 61, 91, 132, 149-152, 155, 166, 169, 197, 274
 von Humboldt, Wilhelm, 212
 Iacobini, Antonio, 124
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 69, 260
 Isabella d'Este, 173
 Jacquemin de Mutigny, Clément, 23
 Jamani, Teresa, 68
 Jordan, 70
 Jurami (Juramy), 147
 de Jussieu, Antoine Laurent, 19
 Katz Nelson, Jonathan, 118
 Kauffmann, Angelika, 53, 60, 61, 67, 87, 148, 155, 255
 Klontzas, Giorgio, 111
 Koch, Joseph Anton, 212
 Kultzen, Rolf, 94
 de Laborde, Alexandre-Louis-Joseph, 15, 24, 183
 de Laborde, François-Louis-Joseph, 24,
 de Laborde, Jean-Joseph, 14-15, 24, 74, 143
 de La Fontaine, Jean, 16-17, 64
 La Lande, Joseph-Jérôme, 63
 La Vallière, duca, vedi Baume Le Blanc
 La Vallière, Louise, 220
 Labussiere, 207
 La fosse, 16
 Lagrenée, Jean-Jacques, *le jeune*, 46, 147
 Lamberti, Luigi, 155
 Lamers, Petra, 162
 Lampredi, Urbano, 155
 Landon, Charles-Paul, 55
 Lanzi, Luigi, 32, 34, 37, 43, 51, 102, 158, 193, 194-195, 208
 de La Porte du Theil, Paul-Marie-Joseph, 144, 182, 183
 Lasinio, Carlo, 208, 222, 277
 Lastrì, Marco, 113, 137, 207-209, 268
 Laura (Laura de Sade), 29, 92, 103-105, 137, 207-210, 268
 de Lavallée, Étienne, 183
 Laverdy, 14
 Lawrence, Thomas, 118
 Le Bailly de Breteuil, 185
 Lebas, Jacques-Philippe, 19
 Le Bas, Jacques-Philippe, 16
 de La Baume Le Blanc, Louis-César, 202, 204, 217, 220
 Leboeuf, Jacques, 23
 Le Brun, Jean-Baptiste, 18, 88
 Le Chevalier, Jean-Baptiste, 147, 163, 183
 Legrand, Jacques Guillaume, 144, 146, 207
 Lelli, Ercole, 124
 Lelli, Giuseppe, 106, 124, 125
 Le Magne, 144
 Lemaistre de Sacy, Isaac, 18
 Lemire, Noël, 16
 Le Mounier, 144
 Le Normant d'Étiolles, Charles-Guillaume, 13
 Le Normant de Tournehem, Charles-François, 14
 Leonardo da Vinci, 87, 258
 Le Prince, Jean-Baptiste, 147
 Leroy, Julien-David, 173
 Lescot, Antoniette-Cécile-Hortense, 67, 92
 Lespinasse, Augustin, 61, 79
 Le Sueur, Eustache, 143, 161, 174, 185
 Lestevenon di Berkenrode, Willelm Anne, 90-92, 152, 166
 Lethière, Guillaume-Guillon, 70, 92
 Levesque, Pierre-Charles, 183
 Lianori, Pietro di Giovanni, 143
 Lionello d'Este, 98
 Lippi, Filippino, 92, 154, 263
 Lippo Memmi, 92
 Livienç, Yves, 61
 Livizzani, Giuseppe, cardinale, 109
 Lloyd, *reverendo*, 28
 de Longueil, Joseph, 16
 Lorichius, Melchior, 96
 Loyrette, Henry, 21, 132, 139, 141, 143, 145, 149, 150, 151, 156
 Luca di Leida, 94, 118
 Luciano da Velletri, 100
 Luigi XIV, re di Francia, 202
 Luigi XV, re di Francia, 10, 64, 98, 220
 Luigi XVI, re di Francia, 8
 Luini, Bernardino, 62, 87
 Luzi, Pietro Angelo, 59
 Machiavelli, Filippo, 139
 Machiavelli, Gian Giacomo, 36, 56, 59, 63, 101, 105, 139, 140-141, 153, 165, 175, 186, 216
 Maestro di San Francesco, 151, 165, 274
 Maffei, Scipione, 119
 Malaspina di Sannazzaro, Luigi, 162
 Malvasia, Carlo Cesare, 160
 Malvezzi, collezione, 34-35
 Malvezzi, Sigismondo, 34-35
 Mantegna, Andrea, 62, 69, 80, 99, 109, 265
 Manzo, Domenico, 118
 Maratti, Carlo, 56, 93
 Marconi, Paolo, 157
 Mareschal, Geoges-François, 57
 Mareux (Marreux), *disegnatore*, 144, 147
 Mariette, Pierre-Jean, 19, 88, 89, 90, 92, 96, 118, 119, 136
 Marin, Joseph-Charles, 65, 67-68, 84, 259
 Marini, Gaetano, 48, 49, 74, 76, 122, 182
 Mariotti, Agostino, 96, 105, 124
 Marsand, Antonio, 104
 Marvuglia, Alessandro Emanuele, 146
 Masaccio (Tommaso di ser Giovanni Cassai), 106, 154, 167, 201
 Massarenti, collezione, 126
 Matteo da Siena, 39, 221
 Mayran de Lagoy, Jean-Baptiste, 92, 118
 Mazzolino, Ludovico, 154
 Melozzo da Forlì, 201
 Mengs, Anton Raphael, 56
 Mescoli, Paolo, 146, 149, 162
 Metz, Conrad Martin, 201
 Michault, Germain, 144
 Michelangelo (Michelangelo Buonarroti), 90, 92, 144, 149, 211, 219, 261-262
 Michiel, Marcantonio, 36
 Miger, Simon Charles, 19
 Milizia, Francesco, 171
 Millin, Aubin-Louis, 9, 22, 23, 180, 188, 224
 Millinger, 169
 Miollis, Alexander-Sextus, 69
 Mochi, Francesco, 164
 Moliner, Carlo, 219
 Molini e Landi, *editori*, 212
 Molinos, Jacques, 144, 207
 Mondini, Daniela, 160
 Montalbani, Ovidio, 31
 Montesquieu, vedi de Secondat
 de Montfaucon, Bernard, 59, 96, 129
 Monti, 30-31,
 Monti, Vincenzo, 155
 Moreau *le jeune*, Jean-Michel, 16
 Morelli, Jacopo, 29, 36, 41, 42, 44, 53, 74, 88, 89, 117, 118, 119, 137, 155, 159, 204, 213, 220
 Mori, Benedetto, 153
 Mori, Ferdinando, 153
 Mori, Vincenzo, 153, 166
 Morigia, Camillo, 35, 142, 160, 205-207
 Mostaert, Jan, 29
 Moszynski, August Fryderyk, 218
 Münter, Frederik, 75
 Murrillo, Bartolomè Estaban, 64, 81.
 Naldini, Paolo, 56
 Necker, Germaine, 64, 67
 Néto Daguerre, Isabelle, 84
 de Nettine, Rosalie, 14
 Nibby, Antonio, 86
 Niccolò dell'Abate, 185
 Nicola Pisano, 149, 199
 Nobili Sforza di Santafiora, Caterina, 81
 Nollet, Jean-Antoine, 11
 Norry, Charles, 144, 146
 Nuzzi (Nucci), Allegretto, 105, 109, 267
 Odescalchi, collezione, 91
 Oechslin, Werner, 160
 Omero, 214
 Opie, John Lindsay, 110
 Orcagna (Andrea di Cione), 211
 Oretti, Marcello, 35, 44

- d'Orleans, Louis-Philippe-Joseph, 60, 255
 Orsini, Fulvio, 118
 Ottani Cavina, Anna, 166
 Ottley, William Young, 61, 98, 132, 149-152, 155, 165, 169, 197-200, 214, 219, 273, 274, 275
 Ovidio (Publio Ovidio Nasone), 16
 Paelink, Joseph, 160, 271
 Pagni e Bardi, *editori*, 209
 Pagni, Niccolò, 209
 Paillot de Montabert, Jacques-Nicolas, 215
 Palma il Vecchio, Jacopo (Jacopo d'Antonio Nigreti), 36, 89, 185
 Pamphilj, Camillo, 63
 Panofsky, Dora, 135
 Panofsky, Erwin, 135
 Paolo Uccello (Paolo di Dono), 201
 Pâris, Pierre-Adrien, 9, 66, 70, 132, 144, 146, 162, 169, 175, 183
 Parmigianino (Girolamo Francesco Maria Mazzola), 185
 Pasquini, Luigi, 72
 Patch, Thomas, 138, 167
 Pelli-Bencivenni, Giuseppe, 37
 Percier, Charles, 144, 175
 Perri, Giovanni, 186
 Perrin, 144
 Perugino, (PietroVannucci), 150, 213, 223, 259
 Petrarca, Francesco, 103-105
 Peyre, Antoine-François, 181
 Peyre, Marie-Julie, 181
 Peyron, Pierre, 142, 143, 144, 147, 161, 271
 Pigalle, Jean-Baptiste, 19
 Pierre, Jean-Baptiste, 19
 Pieri, 138
 Pierre de Bernis, François, Joachim, 39, 47, 57, 58, 60, 64, 67, 74, 91, 172, 256
 Pietrangeli, Carlo, 102
 Pinturicchio (Bernardino di Betto), 154
 Pio VI (Giovanni Angelo Braschi), papa, 103
 Pio VII (Luigi Barbaba Chiaramonti), papa, 23, 55
 Piranesi, Francesco, 166
 Piranesi, Giovan Battista, 153, 154
 Piroli, Luigi, 154
 Piroli, Matteo, 153
 Piroli, Tommaso, 57, 62, 134, 148, 149, 151, 153-156, 163, 167, 169, 177, 187, 197, 200, 201, 214, 272, 275, 276
 Pitt, Thomas, Lord of Camelford, 27, 42, 142
 Pittore Giovanni, 111
 Pococke, Richard, 106
 Polidoro da Caravaggio (Polidoro Caldara), 174, 185
 Pomian, Krzysztof, 218
 Pommereul, François-René-Jean, 20, 171
 Pommier, Eduard, 129, 170, 192, 195, 218, 221
 Pompadour, marchesa di (Jeanne-Antoniette Poisson), 13-14, 202
 Poniatsky, Stanislao, 67, 94, 119, 170, 183, 186
 Pontici, Gactano, 154
 Portalis, Roger, 22
 Pouillard, Jacques-Gabriel, 69, 84, 146, 183
 Poussin, Nicolas, 54-56, 62, 67, 77, 160, 171, 174, 185
 Pouyard, vedi Pouillard
 Previtali, Giovanni, 31-32, 96, 102, 129, 149, 208, 221
 Pronti, Domenico, 153
 Puccini, Tommaso, 89, 92
 Quarenghi, Giacomo, 53
 Quatremere de Quincy, Antoine Chrysôthome, 183
 Quay, Maurice, 215
 Racioppi, Pier Paolo, 77
 Raffaello (Raffaello Sanzio), 27, 55, 62, 87, 93, 136, 154, 193, 201, 212, 213, 224, 225, 259, 263, 264
 Raghianti, Carlo Ludovico, 144
 Ranghiasi Brancaloni, Sebastiano, 38, 45
 Raoul-Rochette, Désiré, 224
 Recamier, Juliette (Jeanne-Françoise-Julie-Adelaïde Bernard), 70, 84
 Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon van Rijn), 17, 64, 81
 Renard, Jean Augustin, 144
 Reni, Guido, 63
 Rezzonico, Abbondio, 52, 53, 54, 64, 144
 Ribera, Jusepe de, 174
 Riepenhausen, Franz, 211-212, 222, 277
 Riepenhausen, Johannes Christian, 211-212, 277
 Righini, Ruffillo, 35, 44, 146, 205-206
 Rinuccini, Alessandro, 123
 Rinuccini, collezione, 102
 Ritzos, Nicolaos, 110
 Rive, Jean-Joseph, 202-204, 217, 220
 Robbi, *mercante d'arte*, 81
 Robert, Hubert, 14, 59
 Rodet Geoffrin, Marie-Thérèse, 19
 Rohan, de, Charles, 15
 Rohan-Chabot, 147
 Rondelet, Jean-Baptiste, 144
 Rosa, Salvatore, 39, 62
 Rosenberg, Pierre, 161
 Rosenblum, Robert, 159
 Rosini, Giovanni Battista
 Rossini, Gioacchino, 35
 Rothschild, collezione, 62
 Rousseau, Jean-Jacques, 19
 Rousseau, Théodore, 80
 Rubens, Peter Paul, 64, 81
 Rusuti, Filippo, 108
 Sacchi, Andrea, 63
 Sade, de, Richard, 104
 Sage, Balthazar Georges, 19
 de Saint-Far, Eustache, 146, 207
 Saint-Hubert vedi Hubert
 de Saint-Non, Jean-Baptiste-Claude-Richard, 147, 162
 Saint-Vallier, 70
 Salvi, Gaspare, 7
 Sangallo, Antonio da, 89
 Sanlos, 61
 Santi Bartoli, Pietro, 210, 222
 Sasso, Giovanni Maria, 102, 212-213
 Savallete de Magnanville, famiglia, 14
 Scalza, Ippolito, 76, 164
 Sciolla, Gianni Carlo, 156
 Scipione Barbato, 50
 Scupula, Giovanni Maria, 115, 181, 270
 Sécherre, Hélène, 19, 23, 184, 189
 de Secondat, Charles-Louis, 27
 Seghers, Daniel, 174
 Segla, André, 55-56, 77, 160, 252
 Sept, Charles, 87, 94
 Serlio, Sebastiano, 76
 Seroux d'Agincourt, Elisabeth-Charlotte, 10
 Seroux d'Agincourt, Jean-Baptiste Nicolas, 10, 23, 187
 Seroux d'Agincourt, Jean-Baptiste-Charles-François, 10
 Seroux d'Agincourt, Jean-Baptiste-René-Thomas, 10
 Seroux, Jean, 10
 Seymours Conway, Henry, 41
 Sheldon Lewis, Wilmart, 41
 Signorelli, Luca, 76, 150, 164
 Silvagni, David, 87
 Silvestri, Giovanni, 216
 Simone Martini, 92, 103, 104
 Simone Memmi, 29, 92
 Sirani, Elisabetta, 67, 92
 Solario, Andrea, 64
 Somaglia, Giulio Maria, cardinale, 85
 Soufflot, Jacques-Germain, 144
 Spalletti, Ettore, 134
 Speroni, biblioteca, 36
 Spesso, Fulvia, 153
 Spina, Giuseppe, cardinale, 155,
 Spinello Aretino, 138
 Squarcione, Francesco, 109
 Stefani, Chiara, 84
 Stegani, Gaetano, 146
 Stolberg, Luisa, 69, 91
 Strange, John, 212-213, 223
 Stuy, *monsignor*, 64
 Suard, Jean-Baptiste-Antoine, 183
 de Sucey, 144
 Suffren, Pierre-André, 57
 Suvée, Joseph-Benoit, 66
 Swinburne, Henry, 27
 Tafi, Andrea, 108, 113, 209, 222
 Taraval, Hugues, 58
 de Talleyrand, Charles Maurice, 81, 172
 Tenier, David II il giovane, 173, 185
 Terenzio (Publio Terenzio Afro), 136, 220
 Thorwaldsen, Bertel, 86, 134, 166, 212
 Thuano, Augusto, 119
 Ticozzi, Stefano, 9, 21, 23, 29, 158, 193, 195
 Tieck, Friedrich, 211
 Tieck, Ludwig, 211
 Tiraboschi, Girolamo, 30-33, 37, 42, 43, 47, 146
 Tiziano (Tiziano Vecellio), 64, 136, 143, 148
 Tolomei, Francesco, 72
 Tomasini, Giacomo Filippo, 103-104, 268
 Tomiato, Monica, 86
 Tommaso d'Aquino, 135
 Torriti, Jacopo, 150
 de Tournon, Camille, 70, 183
 Townley, Charles, 27, 41, 251
 Tranfunari, Emanuele, 109
 Trapp, Joseph, 105
 Treuttel, Jean-Georges, 156, 174, 175, 186
 Trombelli, Giovanni Chrisostomo, 31
 Turgot, Jacques, 171
 Uggeri, Angelo, 155
 Ugolino da Siena, 153
 Uncini, Alessandra, 127
 de Valenciennes, Pierre-Henry, 181
 van de Sandt, Udolpho, 161
 van de Vivere, Aegid Karel Joseph, 71, 72
 van Eyck, Hubert, 142, 143, 271
 van Eyck, Jan, 142, 161, 252, 271
 van Orley, Bernaert, 104
 Vandoyer, 144
 Vanloo, Carle, 19
 Vanni, Francesco, 64
 Vasari, Giorgio, 51, 89, 102, 106, 109, 110
 Vassé, Louis-Claude, 12, 55
 de Vaugirard, conte, 22
 Velázquez (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez), 64, 81
 Venturi, Lionello, 157
 Verdun, Madame de, 22
 Vernet, Carle, 19
 Veronese, Paolo, 63, 174, 185
 Vettori, Francesco, 115
 Vidler, Anthony, 42
 Vien, Joseph-Marie, p. 7, 8, 19, 56, 57, 74, 76, 143, 144, 160
 Vigée Le Brun, Elisabeth, 8, 18, 22, 60, 255
 Villoison, Jean-Baptiste Gaspard d'Ansse de, 36, 119
 Viollet Le Duc, Geneviève, 82
 Virgilio (Publio Virgilio Marone), 36
 Visconti, Alessandro, 69

Visconti, Ennio Quirino, 155, 173, 179, 182, 184
Visconti, Filippo Aurelio, 69, 155
Visconti Giovanbattista, 155
Volpato, Giovanni, 53
Voltaire (François-Marie Arouet), 14, 19
von Rumhor, Carl Friedrich, 211
Voogd, Hendrik, 152, 155
de Wailly, Charles, 146
Walpole, Horace, 27-29, 32, 41, 59, 251
Warrich, Lord, 41
Werner, Zacharias, 212
Wicar, Jean-Baptiste, 69, 155, 173
Wille, Jean-Georges,
Winckelmann, Johann Joachim, 47, 88, 133, 191-
195, 196, 205
Winkel, Karin, 166
Woolet, William, 28
Worsley, Richard, 27
Würtz, Jean-Godefroy, 156, 174, 175, 186
Zafuri, Nicola, 44
Zanetti, Girolamo, 102
Zanetti, Guid'Antonio, 30-31
Zani, Pietro, 85
Zelada, Francesco Saverio, cardinale, 96, 102, 110,
123,
Zelada, collezione, 154
Zix, Benjamin, 183
Zoëga, Georg, 48
Zoffany, Johann, 251
Zurbarán, Francisco de, 64