QUADERNI DELLA BIBLIOTHECA HERTZIANA 3

SÉROUX D'AGINCOURT E LA STORIA DELL'ARTE INTORNO AL 1800

a cura di Daniela Mondini

CAMPISANO EDITORE

SÉROUX D'AGINCOURT E LA STORIA DELL'ARTE INTORNO AL 1800

SÉROUX D'AGINCOURT E LA STORIA DELL'ARTE INTORNO AL 1800

a cura di
Daniela Mondini

CAMPISANO EDITORE

QUADERNI DELLA BIBLIOTHECA HERTZIANA

3

a cura di
Tanja Michalsky
Tristan Weddigen

Responsabile della redazione
Marieke von Bernstorff

Cura redazionale del volume
Maddalena Libertini
Caterina Scholl

in copertina
J. B. L. G. Séroux d'Agincourt, Histoire de l'Art par les monumens [...], Parigi 1823, vol. VI, Peinture, tav. CXIV: Giotto, polittico Baroncelli (dettaglio)

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico
o altro senza l'autorizzazione
scritta dei proprietari dei diritti
e dell'editore.

L'Editore è a disposizione
degli aventi diritto per quanto
riguarda le fonti iconografiche
e letterarie non individuate.

Progetto grafico di Gianni Trozzi

© copyright 2019 by
Campisano Editore Srl
00155 Roma, viale Battista Bardanzellu, 53
Tel +39 06 4066614
campisanoeditore@tiscali.it
www.campisanoeditore.it
ISBN 978-88-85795-21-1

INDICE

pag. 9 SÉROUX D'AGINCOURT E IL GENIUS LOCI DI VIA GREGORIANA
Sybille Ebert-Schifferer, Daniela Mondini

13 «PRÉSERVER DESORMAIS L'ART D'UNE PAREILLE DÉGRADATION» SÉROUX D'AGINCOURT E LA STORIOGRAFIA DELL'ARTE DEL MEDIOEVO
Daniela Mondini

I PRIMITIVI RISCOPERTI – I PRIMITIVI ILLUSTRATI

31 L'« INVENTION » DU MOYEN ÂGE ET L'IDÉE DE NATION
Roland Recht

57 LA FORTUNA DEL MEDIOEVO ARTISTICO A ROMA ALLA FINE DEL SEICENTO: GIOVANNI GIUSTINO CIAMPINI E I DISEGNI DI EDIMBURGO
Giulia Bonardi

79 DA BOTTARI A SÉROUX: L'ARTE DELLE CATACOMBE NEL XVIII SECOLO
Ingo Herklotz

107 «VINT ENFIN RAPHAËL». SÉROUX D'AGINCOURT E LA PITTURA DEL «RINASCIMENTO»
Ilaria Miarelli Mariani

137 PRIMITIVI IN PIAZZA E SOTTO I PORTICI: MERCATO E COLLEZIONISMO DI TAVOLE E FONDI ORO A BOLOGNA PRIMA, DURANTE E DOPO IL SOGGIORNO DI SÉROUX
Luca Ciancabilla

163 ARTISTIC TRAINING, MARKET AND ERUDITION: THE TASTE FOR COPIES OF MEDIEVAL PAINTINGS AND THEIR CIRCULATION IN ROME, FRANCE AND ENGLAND IN THE 19TH CENTURY
Carla Mazzarelli

IL DISEGNO COME STRUMENTO DI RICERCA – L'INCISIONE COME STRUMENTO DI RIPRODUZIONE

185 IL "CANTIERE" DI SÉROUX D'AGINCOURT: DISEGNO, DOCUMENTAZIONE – STILE DOCUMENTARIO?
Daniela Mondini

215 DUE GENTILUOMINI. SÉROUX D'AGINCOURT E DUFOURNY
Giulia Aurigemma

249 FIGURA E SCRITTURA: SÉROUX D'AGINCOURT E L'ABATE MARINI. SCAMBI INTERDISCIPLINARI «AVANT LA LETTRE»
Simona Moretti

271 THE BOOK AS MUSEUM. SÉROUX D'AGINCOURT'S VISUAL DISPLAY OF THE ARTISTIC PAST
Ingrid R. Vermeulen

297 RAFFAEL VORN, MICHELANGELO HINTEN? KENNERSCHAFT UM 1800 – ZU JOHANN DOMINICUS FIORILLOS GÖTTINGER LEHRSAMMLUNG ANLÄSSLICH EINES DOPPELSEITIG BEZEICHNETEN BLATTES
Hubert Locher

319 KUNSTFORSCHUNG UND KLASSIZISMUS. JOHANN HEINRICH MEYER UND PRAKTIKEN DER AUFZEICHNUNG IN ROM UND FLORENZ 1795–1797
Johannes Rössler

IL LIBRO D'ARTE E IL SUO MERCATO INTORNO AL 1800

345 INTORNO AL CANTIERE DELL'*HISTOIRE DE L'ART*: MODELLI D'EDITORIA D'ARTE A CONFRONTO
Serenella Rolfi Ožvald

375 EINE FRAGE VON BILD UND FORMAT KUNSTBUCHPRODUKTION UND WISSENSCHAFT UM 1800
Klaus Niehr

393 MUSEUM CATALOGUES IN THE GERMAN STATES AFTER MECHEL AND PIGAGE: A TEXTUAL LABORATORY
Cecilia Hurley

411 NEW CULTURE, NEW PERCEPTIONS, NEW BOOKS. BRITISH AND CONTINENTAL ART AROUND 1800
Pascal Griener

429 INDICE DEI NOMI

«VINT ENFIN RAPHAËL». SÉROUX D'AGINCOURT E LA PITTURA DEL ‹RINASCIMENTO›

Ilaria Miarelli Mariani

Il nome di Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt si lega indissolubilmente alla riscoperta tardosettecentesca dell'arte medievale e della pittura dei ‹primitivi› italiani per il complesso e capillare lavoro di studio e riproduzione messo in atto per la sua *Histoire de l'Art par les monumens depuis sa décadence au IV^e^ siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e^* [1]. Grazie alle sue ricerche, condivise con una vasta rete di letterati, artisti e *amateurs* italiani e stranieri, opere sino a quel momento poco note o sconosciute vengono riscoperte per essere disegnate, misurate ed ‹esattamente› riprodotte.

Eppure, com'è stato più volte notato, malgrado le sincere aperture [2], Séroux non proverà mai un profondo apprezzamento per l'arte di cui si occupava. Durante il pur entusiasmante viaggio italiano del 1779, in cui si era imbattuto in un'insospettata quantità di monumenti dei «siècles de la Barbarie», non vedeva l'ora di giungere a Roma e a Napoli, dove avrebbe potuto finalmente dedicarsi «tout entier aux charmes et aux beautés de l'antique» con maggiore «plaisir» e «utilité» [3]. Ma in realtà le ricerche sull'arte medievale lo coinvolsero fino alla fine dei suoi giorni.

Com'è ormai noto, egli ebbe modo di rivedere e aggiornare il testo sino alla vigilia della pubblicazione dei primi fascicoli dell'*Histoire de l'Art*, nel 1810, in un'epoca in cui l'entusiasmo per l'arte dei ‹primitivi› stava contagiando da tempo il pubblico internazionale [4]. Eppure, al termine dell'*excursus* sulla pittura a Bologna del XIII secolo, al cui studio si era particolarmente dedicato durante il viaggio del 1779 e che aveva costituito il primo banco di prova per la messa a punto del suo futuro metodo di lavoro, Séroux asserisce con chiarezza quella che per lui era da considerarne la ‹gloria›: «les Carrachese, les Guide, les Dominiquin, les Albane, les Guerchin [...]», che avevano portato «toutes les parties de l'Art à un degré d'excellence bien supérieur à celui des autres Ecoles, et quelquefois même ils s'élevèrent dans une partie jusqu'au sublime [...]. C'est cette réunion de beautés de tous les genres, c'est cette excellence de l'ensemble, qui forment le caractère de l'Ecole de Bologne», tanto che egli esorta «les artistes qui de toutes les contrées de l'Europe viennent

s'instruire à Rome, à faire de leurs savans ouvrages le sujet d'une étude approfondie» [5].

Egli non comprende l'entusiasmo che guidava, tra i primi a fine Settecento, i giovani e ormai notissimi William Young Ottley e David Pierre Humbert de Superville nel loro viaggio nell'Italia centrale alla scoperta di Assisi e dei maestri umbri e toscani del XIII e XIV secolo, malgrado avesse contribuito in larga parte a suscitarlo. La conoscenza dell'arte medievale era infatti per lui utile dal punto di vista storico, ma «pericolosa» da quello artistico, poiché ancora troppo «debole» per servire da modello.

Ma l'*Histoire de l'Art*, considerata l'atlante di riferimento per l'arte medievale per tutto il XIX secolo [6], si spinge in realtà fino al Cinquecento indicando, in pittura, il genio di Raffaello come apice insuperato.

La pittura del XV e XVI secolo

Poco innovativo e piuttosto ‹accademico› dal punto di vista storiografico e teorico, Séroux riserva comunque interessanti tavole alla pittura del Quattro e Cinquecento che, come quelle consacrate ai secoli precedenti, costituiscono la parte più vitale dell'opera.

Raccolte nel VI volume, sono tra le incisioni più belle dell'*Histoire de l'Art*, dedicate per lo più a singoli dipinti o a particolari riprodotti a grandezza naturale, come quelle che ritraggono alcuni volti da *La Scuola di Atene* di Raffaello [7], disegnate e incise da Tommaso Piroli, lontane dalle affollatissime e scarsamente leggibili stampe ‹riepilogative› presenti in gran numero nei volumi precedenti.

Al termine del lungo e faticoso percorso di ricostruzione del Medioevo, Séroux sembra sentirsi finalmente a suo agio a contatto con dipinti che incontravano maggiormente il suo gusto. Al volume, inoltre, parteciparono come disegnatori autori del calibro di Antonio Canova, Pierre Peyron, Vincenzo Camuccini e Tommaso Piroli ma, come già notato da Henry Loyrette, i loro disegni non sono purtroppo conservati nella raccolta, poiché manca quasi tutto il materiale grafico preparatorio per il tomo [8].

Séroux divide la pittura in tre periodi: *Décadence*, fino al XIII secolo, *Renaissance*, dal XIV al XV secolo e infine *Renouvellement* dalla fine del XV alla prima parte del XVI secolo [9]. Egli è tra i primi a porre l'accento sul ‹Rinascimento› [10] e a inserire correntemente in campo storico artistico il termine che, in seguito e con un'accezione più ampia, si sarebbe imposto nella storia occidentale [11]. Ma quando *l'Histoire de l'Art* comincia a uscire nel 1810 e, soprattutto, quando si diffonde su scala più ampia con l'edizione integrale del 1823, diviene rapidamente una sorta di ‹bibbia› per le nuove generazioni romantiche, che, scarsamente interessate ai grandi maestri del Rinascimento, vi cercavano piuttosto le ‹novità medievali› [12]. Il VI volume dunque, il secondo dedicato alla *Peinture*, è rimasto sinora piutto-

sto in ombra, benché contenga interessanti riscoperte e riproduca opere non scontate.

Il ‹Rinascimento› pittorico di Séroux, infatti, non segue sempre itinerari storiografici già tracciati o teoricamente ben definiti e l'abitudine alla ricerca dell'‹inedito› e del ‹raro› sviluppata nello studio dell'«immerso deserto» medievale lo conduce a considerare e riprodurre anche opere poco note, restituendoci una cultura visiva piuttosto personale, il più possibile basata sulle sue visite e su disegni fatti eseguire ex novo piuttosto che su un percorso critico prestabilito. Ma se per l'arte medievale aveva avuto a disposizione ben pochi punti di riferimento storiografici, per il Quattrocento e Cinquecento egli segue principalmente le notizie fornite dalle *Vite* del Vasari [13], cui si aggiunge più tardi la *Storia pittorica* del Lanzi [14]. Per le varie scuole locali cita spesso le *Notizie de' Professori del disegno* del Baldinucci [15], *Il Riposo* del Borghini [16], le opere del Malvasia [17], le *Vite* del Ridolfi [18] e quelle del De Dominici [19], oltre a conoscere approfonditamente le guide delle principali città e le pubblicazioni locali. Sulla base delle notizie raccolte, Séroux si dimostra, come di consueto, interessato principalmente alla riproduzione delle opere, intendendola come momento di conoscenza superiore alla tradizionale pratica ecfrastica. In questa sua continua ricerca dell'‹inedito›, spesso parte dalla letteratura per dare finalmente voce a immagini già tante volte descritte ma mai riprodotte oppure, come già accennato, sceglie di tradurre in incisione opere sconosciute o quasi, spesso copiate dal vero in collezioni private o in luoghi poco accessibili.

Una prima ‹riscoperta› visiva a livello internazionale è l'opera di Colantonio, pittore sul quale ferveva un grande dibattito soprattutto a Napoli – dove Séroux si recò nel 1781 –, in particolare nell'ambito della discussione sul primato dell'utilizzo della pittura a olio. Sulla scorta dello studio della letteratura artistica precedente e contemporanea, anche Séroux considera erroneamente l'artista nato nel 1352 e attivo fino al Quattrocento inoltrato. Dal punto di vista storiografico non aggiunge dunque nulla, ma è nelle tavole che egli introduce alcune novità. Se tutte le fonti napoletane, tra cui il De Dominici, riportavano la notizia dell'esistenza di una prima opera di Colantonio nella chiesa di Sant'Antonio Abate a Foria, datata 1375, Séroux sembra essere stato il primo a ispezionarla sul posto e farla riprodurre. Si imbatte così nel *Polittico di sant'Antonio Abate* del fiorentino, e all'epoca sconosciuto, Niccolò di Tommaso [20], datato 1371 e di cui interpreta la firma come «Nicholaus Tomasto de Flore» [21]. Non avendo mai posseduto grandi capacità di conoscitore, tratto in inganno dalle notizie sulla collocazione dell'opera, dalla convinzione che il pittore avesse avuto un'attività molto longeva e dal fatto che fosse conosciuto come Colantonio del Fiore [22], Séroux gli attribuisce dunque l'opera, alla quale dedica ben due tavole, che fa «dessiner et calquer, ainsi que les caractères, autant que l'état où se trouvent ces derniers l'a permis» [23]. Ne loda la «facilité», «quelque correction dans le dessin, et une bonne manière de

peindre», soprattutto nel volto [24]. Il dipinto era inoltre rinomato poiché ritenuto eseguito a olio, anche se Séroux, che racconta di averlo visto e toccato più volte, anche in compagnia di esperti artisti, lo ritiene piuttosto eseguito in «buona tempera» ricoperta da una vernice grassa [25]. Il campo delle tecniche artistiche è quello in cui lo storico dell'arte avanza sovente ipotesi, astenendosi invece quasi del tutto da considerazioni attributive.

Egli fa inoltre disegnare ‹sotto i suoi occhi› quella che, come scrive De Dominici, era considerata «l'opera più sublime della sua mano, che oggi con plauso universale si ammira, ed ove vengono condotti i forastieri» [26], il *San Gerolamo nello studio* nella chiesa di San Lorenzo e oggi al Museo di Capodimonte. Séroux nega sia la presenza della data 1436, riportata tradizionalmente dalle fonti, sia la presunta esecuzione a olio, anche se ne sottolinea l'uso del colore «brillant par une grande variété de tons, étonnant par sa légèreté, agréable même par son accord, et un faire précieux dans une multitude de détails». Il dipinto è lodato anche per la posa delle figure «d'une perfection rare, par la simplicité et la variété» [27]. Ma, soprattutto, malgrado la sua fama, quella di Séroux ne è la prima riproduzione a stampa. In seguito l'incisione sembra essere arrivata a influenzare alcune opere di Dante Gabriele Rossetti degli anni Quaranta e Cinquanta del XIX secolo [28].

Inoltrandosi nella storia visiva della pittura quattrocentesca, interessante è la riproduzione di un perduto affresco raffigurante la *Predica di san Bernardino,* firmato e datato 1456, da un non altrimenti noto Cristoforo Ortali nella chiesa di San Francesco a Bologna [29], tanto che Séroux si stupisce di non averne trovato notizia, «omission d'autant plus singulière, que n'ai rien rencontré d'aussi bon parmi les ouvrages contemporains, et notamment dans ceux qui ornaient la même chapelle» [30]. Noto oggi solo attraverso l'incisione [31] (fig. 1), l'affresco deve aver particolarmente interessato lo storico dell'arte per la firma e la data, presenti in quasi tutte le opere bolognesi che egli fa riprodurre nel 1779 e all'epoca ritenute l'unico appiglio certo per la ricostruzione storico artistica. Il dipinto fu ricoperto poco dopo dai padri di San Francesco, con l'intenzione di ‹riammodernare› la cappella, intervento che Séroux, già profondamente attento alla tutela dei monumenti [32], tenterà invano di impedire ricorrendo all'autorità dell'amico e cardinale legato a Bologna Ignazio Boncompagni Ludovisi [33]. La chiesa, vittima delle soppressioni del 1796 e del 1866, restaurata in veste neomedievale da un discusso quanto famoso intervento di Alfonso Rubbiani tra il 1886 e il 1900 [34] – che salvò però la quattrocentesca cappella di San Bernardino [35] –, subì gravi danni nel 1943 durante un bombardamento [36].

Vera e propria riscoperta dell'*Histoire de l'Art* sono gli affreschi di Lorenzo da Viterbo nella cappella Mezzatosta [37] in Santa Maria della Verità a Viterbo, più tardi tristemente famosi per il bombardamento dell'aprile 1944 e per essere stati sottoposti a un memorabile intervento conservativo del giovanissi-

1. Cristoforo Ortali, *Predica di san Bernardino*, da Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. VI, *Peinture*, tav. CXXXVI: «Peinture à fresque de l'église de S[t]. François à Bologne. XIV[e] Siècle» (foto Daniela Mondini)

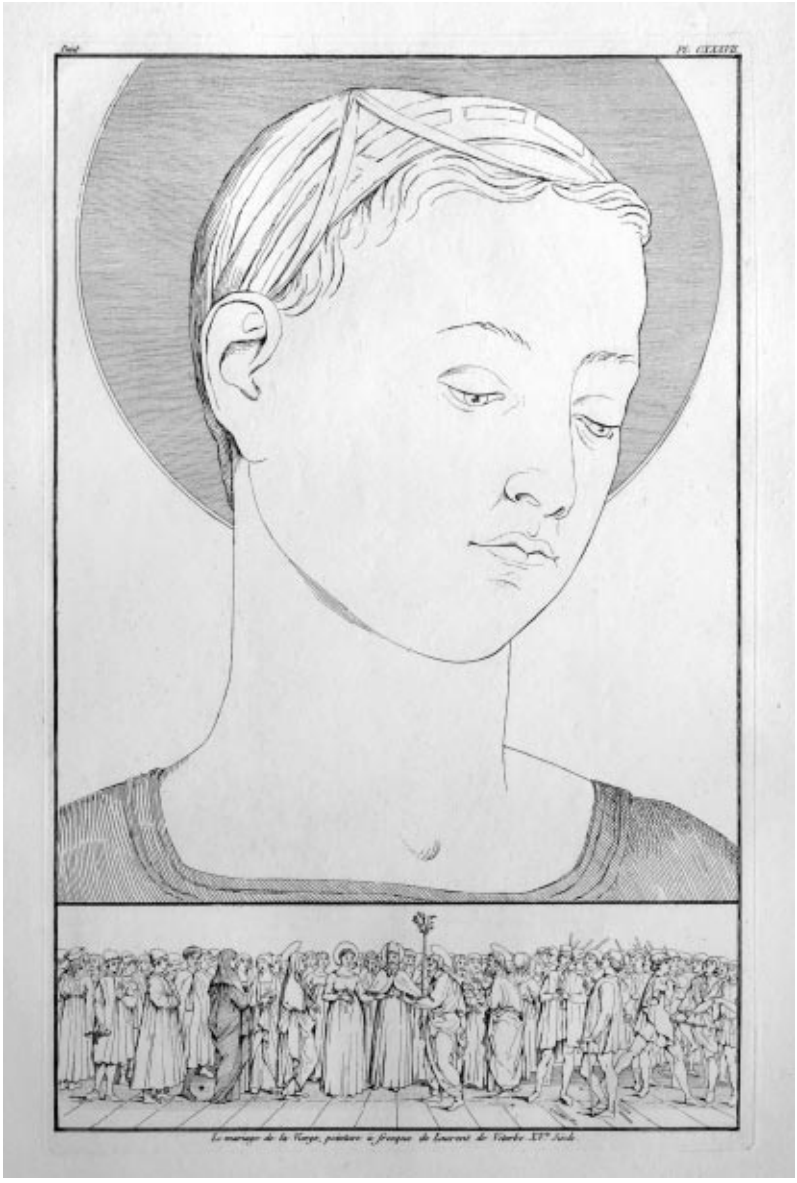
mo Istituto Centrale per il Restauro [38]. L'autore, ancora sconosciuto a fine XVIII secolo ma che, secondo Séroux, «méritait de l'être davantage» [39], è lodato per la raffigurazione degli astanti dello *Sposalizio della Vergine*, in particolare per la loro «calma». Notevole è inoltre la «modestie imprimée dans les traits de la Vierge, et la tranquillité du maintien de tous les personnages placés auprès d'elle, sont conformes à la dignité, à la sainteté du sujet». Prosegue elogiando l'effetto generale della composizione, il cui carattere «doit paraître neuf, et il méritait une attention particulière», e il colore che «n'est pas moin digne d'approbation que la composition». Per Séroux Lorenzo è senza dubbio allievo o seguace di Masaccio [40]. Un riferimento, dunque, alla conoscenza del nuovo linguaggio prospettico umbro-toscano e alla purezza del colorito da parte del pittore, caratteristiche sottolineate anche dalla critica novecentesca [41]. La tavola è graficamente molto aggiornata, con l'insieme della scena in basso e la raffigurazione del particolare della Vergine a grandezza naturale nella parte superiore, certamente tratta da un lucido eseguito direttamente sull'affresco, la cui conservazione sarebbe stata di grande auspicio (fig. 2).

Particolare spazio è conferito poi alla produzione di Carlo Crivelli, autore pressoché ignorato dalle fonti cinque e seicentesche. Séroux ne riproduce il *Trittico* un tempo nella collezione veneziana di Girolamo Zanetti, conosciuto attraverso l'incisione fatta eseguire da Giovanni Maria Sasso [42]; una copia del *Beato Giacomo della Marca* della sua collezione personale [43] e la *Vergine in trono col Bambino,* scomparto centrale del cosiddetto *Polittico Demidoff*, copiata nella collezione romana del cardinal Francesco Saverio de Zelada [44]. Per Séroux, l'opera del pittore mostra «tout ce que l'Art avait acquis de simplicité et de grâce dans le dessin au XV^{e} siècle». Anche se formalmente e tecnicamente si rivolge al passato, «le faire de Crivelli est d'un fini très agréable» [45].

Ma anche per gli autori più noti Séroux sceglie spesso di riprodurre opere inconsuete. A Mantegna, per esempio, che loda principalmente per l'attenta conoscenza dell'antico, egli consacra due tavole monografiche, rappresentative secondo lui delle «due maniere» del pittore: l'insieme e alcuni particolari a grandezza naturale della *Santa Eufemia* della collezione di Velletri del cardinale Stefano Borgia [46], dal «disegno corretto», i drappeggi «nobili e semplici», il sentimento «tranquillo» [47], e la *Giuditta con la testa di Oloferne* della collezione Giustiniani – in realtà del Ghirlandaio [48] –, in cui ravvisa invece attitudine e aspetto «barbaro» delle figure, «contorni duri» e movimenti poco naturali [49] (fig. 3).

Nel progressivo interesse per la pittura ‹prospettica›, Séroux fa incidere per la prima volta gli affreschi staccati dalla chiesa dei Santi Apostoli a Roma di Melozzo da Forlì, di cui apprezza per l'appunto l'utilizzo della prospettiva, anche se a volte eccessivo [50], e l'espressione «tranquilla» e tutt'altro che «fredda» degli Angeli, «qui convient à des êtres célestes», che egli associa alle più tarde figure del Correggio [51].

2. Lorenzo da Viterbo, *Sposalizio della Vergine*, da Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. VI, *Peinture*, tav. CXXXVII: «Le mariage de la Vierge, peinture à fresque de Laurent de Viterbe. XV^e^ Siècle» (foto Daniela Mondini)



3. Domenico Ghirlandaio (qui attr. a Mantegna), *Giuditta con la testa di Oloferne*, da Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. VI, *Peinture*, tav. CXL: «Autre peinture en détrempe, sur bois, par André Mantègne. XV^{e} Siècle» (foto Daniela Mondini)

Inedito era anche il *Festino degli dei* di Giovanni Bellini, disegnato nella collezione Aldobrandini a Roma [52], di cui elogia la composizione, le figure dai movimenti non «tumultuosi», prive degli aspetti «de gaieté et d'ivresse qu'on a peut-être trop recherchés postérieurement dans de pareils sujets», la loro «grazia» e il colorito, che «annonce une habileté inconnue jusqu'alors». Ma quello che lo interessa è soprattutto l'intervento di Tiziano nel paesaggio, genere da lui molto apprezzato, al quale non può purtroppo dedicare una tavola per i prefissati limiti cronologici [53].

Nella tavola CXLIV compare un'altra opera inconsueta, il bel ritratto di Alfonso d'Aragona di Juan de Juanes del 1557, disegnato in Palazzo di Spagna nella collezione dell'amico ambasciatore José Nicolás de Azara, e oggi conservato in collezione privata a Madrid [54] (fig. 4). Del dipinto, all'epoca piuttosto noto a Roma e che egli aveva visionato più volte, anche in presenza di diversi *connaisseurs*, mette in rilievo l'estrema «soavità» del colore, senza però lanciarsi in attribuzioni e datazioni [55].

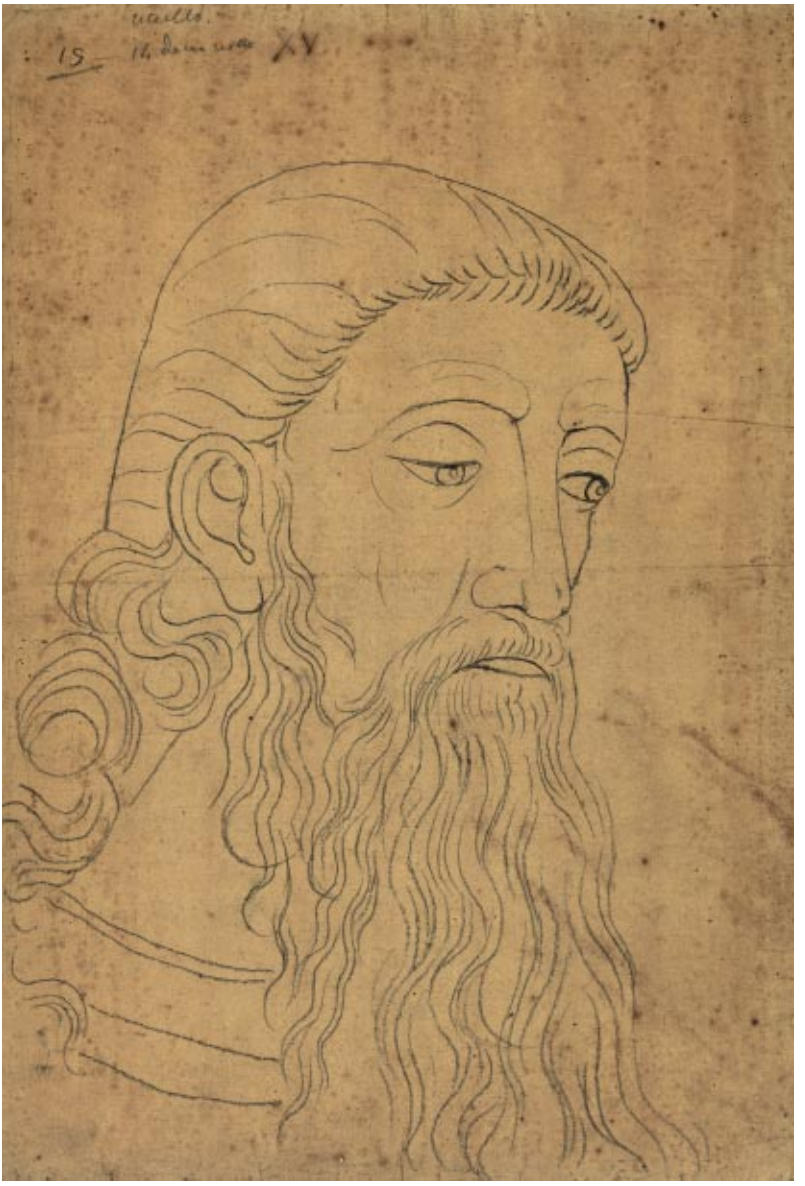
Piuttosto scontata è, con gli affreschi della Cappella Niccolina in Vaticano [56], la presenza dell'Angelico, autore per cui Séroux mostra particolare entusiasmo, non rispecchiato però dall'incisione tecnicamente piuttosto modesta e dalle dimensioni estremamente ridotte [57], probabilmente ridimensionata durante la pubblicazione a causa della diffusione di altre stampe dedicate al pittore tra fine XVIII e inizio XIX secolo [58].

Chiude la «prima epoca» della *Renaissance* un'opera rinomata ma mai incisa, *Il sacrificio di Noè* di Paolo Uccello [59] dal Chiostro Verde di Santa Maria Novella a Firenze, lodato per l'utilizzo della prospettiva e per l'attenzione alla figura umana e agli animali. La parte sinistra con gli animali dell'arca, ritenuta dal Vasari il capolavoro del pittore, ammirata dai contemporanei e dagli artisti successivi, è andata perduta in seguito all'alluvione del 1966. Tra i materiali esclusi dalla pubblicazione, sono conservati i lucidi a grandezza naturale di alcuni volti degli affreschi [60] (fig. 5) e la riproduzione del monumento a Giovanni Acuto in Santa Maria del Fiore [61].

La «seconda epoca» della *Renaissance*, ossia dove «toutes les circonstances et tous les talens se réunissaient pour conduire la Peinture au degré d'amélioration qui forme la seconde époque de son rétablissement» [62], è aperta da Masaccio, al quale sono dedicate ben nove tavole (CXLVII-CLV). Egli è colui che, più degli artisti sinora citati, ha saputo unire a un'imitazione fedele della natura «forme precise e corrette», «attitudini adatte ai personaggi e alle situazioni», gruppi di figure che concorrono alla resa generale della scena, il tutto messo in prospettiva e con il giusto accordo dei colori [63]. Masaccio, «devenu maître rapidement et comme par miracle», per Séroux è influenzato dal Ghiberti ne *La resurrezione del figlio della vedova per intercessione di san Zenobi*, all'epoca nella collezione Curti-Lepri a Roma e oggi ascritta a Benozzo Gozzoli [64], opera che egli definisce una «peinture parlante», che «re-

4. Juan de Juanes, *Ritratto di Alfonso d'Aragona*, da Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. VI, *Peinture*, tav. CXLIV: «Portrait, sur bois, d'Alphonse Ier d'Arragon, Roi de Naples. XVe Siècle» (foto Daniela Mondini)

5. Anonimo disegnatore, da Paolo Uccello, dettaglio dalla *Creazione di Eva*, volto di Dio Padre, Firenze, Santa Maria Novella, Chiostro Verde, calco sull'originale su carta velina. Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 9847, fol. 34*r* (foto © 2019 Biblioteca Apostolica Vaticana, ogni diritto riservato)



produit les mouvemens de la face humaine, comme une glace qui les réfléchit sans les altérer» [65]. Quattro tavole sono dedicate agli affreschi del Carmine e sono state probabilmente disegnate, oltre che incise, da Tommaso Piroli [66]: due scene principali – tra cui, molto lodata, *La disputa con Simon Mago e la Crocifissione di Pietro*, in realtà di Filippino Lippi –, alcuni gruppi e, infine, i volti a grandezza naturale dei due mendicanti di *San Pietro che risana con l'ombra*, lucidati direttamente sugli originali [67]. Le altre tavole riproducono gli inediti affreschi della cappella di Santa Caterina di Masolino in San Clemente a Roma [68], anch'essi disegnati e incisi da Tommaso Piroli [69]. Séroux li considera autografi di Masaccio, anche se piuttosto mal conservati e ampiamente ridipinti [70]. Benché non tutte le opere siano effettivamente di Masaccio, l'*Histoire de l'Art* contribuisce notevolmente alla conoscenza visiva del pittore, dopo le primissime riproduzioni degli affreschi del Carmine pubblicate nel 1771 da Thomas Patch [71].

Un ruolo di rilievo nell'*Histoire* è conferito al Signorelli [72], il primo, per Séroux, a utilizzare gli studi anatomici «avec intelligence et vérité», anche se le tavole sono tratte dalle stampe dell'*Etruria Pittrice* del Lastri [73] e dalla *Storia del Duomo di Orvieto* di Guglielmo Della Valle [74].

Inediti erano invece gli affreschi del Ghirlandaio in Santa Maria Novella [75], ai quali Séroux dedica parole piuttosto generiche lodandoli per «une variété d'idées, une grace, et une facilité vraiment rares à cette époque, sur-tout par l'emploi judiceux des règles de la perspective» [76]. Anche la tavola è modesta, pur basandosi su lucidi a grandezza naturale fatti eseguire sul luogo, alcuni dei quali sono conservati tra il materiale grafico escluso dalla pubblicazione [77] (fig. 6).

Nella tavola CLVIII, Séroux riunisce le scuole ‹bolognese› e ‹napoletana› dal XIV al XVI secolo, relegandole a un livello inferiore rispetto a quella umbro-toscana. Dei pittori attivi a Bologna nel secoli XV e XVI egli pubblica la *Madonna con il Bambino e san Giovannino fra i santi Sebastiano, Bernardino, Francesco e Giorgio* di Giacomo e Giulio Raibolini, all'epoca conservata sull'altare della cappella Felicini in San Francesco e oggi nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, un dipinto dell'enigmatico Chiodarolo della collezione Malvezzi e alcuni affreschi dell'oratorio di Santa Cecilia e del Palazzo della Viola [78], disegnati da Laurent Blanchard [79]. Di opere napoletane del XV secolo compare solo un dipinto della chiesa di Sant'Anna dei Lombardi, l'*Adorazione dei Magi* [80], all'epoca attribuito ad Antonio Solario detto lo Zingaro e oggi conservato a Capodimonte con l'assegnazione al Maestro fiammingo di Monte Oliveto [81].

Simile sorte tocca alla pittura veneta, cui è dedicata appena una tavola ‹riassuntiva›, la CLXII, desunta quasi interamente dalle già citate incisioni fatte eseguire dal ‹negoziante› degli inglesi a Venezia, Giovanni Maria Sasso [82], per la sua progettata e mai pubblicata *Venezia pittrice*, il cui primo volu-

6. Anonimo disegnatore, da Domenico Ghirlandaio, dettaglio dalla *Nascita della Vergine*, volto di un'ancella, Firenze, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni, calco sull'originale su carta velina. Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 9847, fol. 33*v* (foto © 2019 Biblioteca Apostolica Vaticana, ogni diritto riservato)

me era pronto per la stampa nel 1793[83]. Incisioni diffuse tra i conoscitori, dunque, ma mai pubblicate. Séroux riteneva che tutte le opere fatte riprodurre dal Sasso appartenessero alla raccolta di John Strange[84], mentre nelle incisioni oggi note per la *Venezia pittrice*, conservate al Museo Correr, è sempre indicata la provenienza da diverse collezioni. Probabilmente le stampe in possesso dello storico dell'arte francese, perdute, non recavano ancora le didascalie. Come notato da Evelina Borea, Sasso sceglie dipinti per la maggior parte firmati, in modo da non incorrere in errori di attribuzione[85], metodo inizialmente seguito anche da Séroux.

Oltre a qualche dipinto del Trecento, nella tavola appaiono la *Vergine col Bambino* di Jacopo Bellini, oggi alle Gallerie dell'Accademia[86]; la *Vergine col Bambino* dello Squarcione, oggi alla Gemäldegalerie di Berlino; il *San Sebastiano e un donatore* di Sebastiano Zuccato, oggi al Museo Correr; il *Redentore* di Quirico da Murano[87], oggi alle Gallerie dell'Accademia; la parte inferiore della *Strage degli Innocenti* di Girolamo Mocetto, oggi alla National Gallery di Londra; la *Vergine col Bambino e Maria Maddalena* di Pasqualino Veneto, oggi al Correr; il *Trittico con l'Imago pietatis e santi* del Crivelli della collezione Zanetti, distrutto a Berlino durante la seconda guerra mondiale[88], e un dipinto attribuito a Giorgione con due figure a mezzobusto, tutte opere tratte dalle incisioni del Sasso. Tre dipinti furono invece appositamente disegnati per l'*Histoire de l'Art* da Pierre Peyron, i teleri della *Vita di san Girolamo* nella Scuola di San Girolamo a Cannaregio[89]. Il ciclo, originariamente composto da cinque tele e ricordato in tutte le fonti veneziane, fu eseguito da Giovanni Bellini, Lazzaro Bastiani e Alvise Vivarini. Nella tavola di Séroux appare, in dimensioni molto ridotte, il *San Girolamo guarisce il leone*, attribuito originariamente da Ridolfi e Zanetti a Luigi Vivarini, mentre il francese, seguendo l'ipotesi del Lanzi, lo attribuisce piuttosto a un più tardo pittore della stessa famiglia, oggi identificato in Alvise Vivarini[90]. L'incisione è l'unica testimonianza visiva del telero, oggi perduto[91]. Sono invece conservati nei depositi delle Gallerie dell'Accademia la *Comunione* e i *Funerali di san Girolamo* del Bastiani[92], all'epoca attribuiti a Vittore Carpaccio. I disegni sono databili al viaggio di Peyron a Venezia quando era *pensionnaire* presso l'Accademia di Francia a Roma, tra l'ottobre e il novembre del 1780[93], l'anno seguente al viaggio di Séroux nella città lagunare. Lo storico dell'arte era rimasto particolarmente colpito dal ciclo, tanto da paragonarlo ai dipinti di Le Sueur nel chiostro della Certosa di Parigi, accostamento ampiamente condiviso da Peyron: «le dessin de ces deux tableaux fait admirer une telle correction, une telle finesse, l'expression est si naturelle, le sentiment de la piété si fidèlement et si vivement rendu, que je ne me souviens pas d'avoir rien vu qui en approche, si ce n'est les touchantes peintures dont notre Le Sueur a orné le cloître des Chartreux de Paris»[94]. Ancora una volta egli ha come punto di riferimento del ‹buon gusto› un pittore ‹classicista› di pieno Seicento.

Séroux considera comunque la pittura veneta del Quattrocento piuttosto attardata, anche dal punto di vista del colore [95], che diventerà il grande protagonista solo con Giorgione, Tiziano, Tintoretto Veronese e Palma il vecchio. Il colorismo veneto si deve infatti per lo storico dell'arte a una «foule de circonstances locales également favorables [...]»:

«Sous un ciel resplendissant de lumière, au sein d'une mer immense, bordée de palais qui décore la plus noble architecture, ou sur les bords d'un fleuve majestueux, entouré de modèles qu'il suffit de rendre avec fidélité, d'hommes d'une belle stature, de femmes dont on ne peut assez admirer la carnation fraîche et brillante, peuple heureux et gai, d'une facilité de mœurs constamment égale, recréé par la vue journalière de costumes très variés, que ne régit point un usage sévère, tour-à-tour graves, élégans, voluptueux, magnifiques, quelquefois bizarres peut-être, mais toujours adaptés convenablement à une destination particulière, le Vénitien est devenu en quelque sorte coloriste par un effet de la séduction qui l'environnait. Avec les éléments que lui offrait la nature, il n'a eu qu'à remonter aux sources de l'harmonie, pour atteindre dans cette partie de l'Art, à la plus haute perfection où l'homme semble pouvoir atteindre» [96].

Sulla «question de l'influence des climats» Séroux tornerà in chiusura del volume, adattandola alle diverse scuole pittoriche italiane [97]. Ma nella tavola successiva, *Suite chronologique des anciens maîtres de l'École Toscane, successeurs de Giotto, XIV^e^ et XV^e^ siècles*, egli sottolinea le differenze e le superiorità della pittura toscana rispetto a quella veneta: «les Toscans ont porté dans la culture des beaux-arts la réflexion dont ils s'étaient fait une habitude» [98]. Applicati al disegno, i pittori toscani scelgono di regola «soggetti interessanti», «composizioni sagge e chiare». «C'est en un mot à l'aide de ces excellens principes que cette Ecole est parvenue, dans les parties fondamentales de l'Art, à une perfection qui fait son caractère distinctif» [99]. La tavola, che mostra un certo numero di artisti «du second ordre», mira a rendere visivamente il progressivo miglioramento della pittura toscana fino all'«époque qui à préparé celle du parfait rétablissement» [100] ed è derivata dalle incisioni dell'*Etruria pittrice*, tranne che per il *Massacro degli Innocenti* di Matteo di Giovanni della chiesa napoletana di Santa Caterina a Formiello e oggi a Capodimonte, fatto disegnare da Séroux, che aveva inoltre fornito il rame a Guglielmo Della Valle per illustrare le sue *Lettere sanesi* [101].

Un'opera inconsueta che esce dal percorso cronologico e geografico sin qui tracciato è il *Roveto ardente* di Nicolas Froment [102], all'epoca ritenuto eseguito da Renato D'Angiò. Il dipinto era stato parzialmente ed erroneamente riprodotto nei *Monumens de la monarchie françoise* di Bernard de Montfaucon [103] e Séroux ne loda l'impiego del colore e l'attitudine «semplice» delle figure [104]. Il disegno era stato eseguito da un non altrimenti noto pittore di Aix-en-Provence, Jurami, contattato attraverso Alexandre Fauris de St Vincent [105].

L'ultima tavola consacrata alla pittura del Quattrocento è dedicata alla *Invention et pratique de la peinture à l'huile, par Jean de Bruges et Antonello da*

7. Gian Giacomo Macchiavelli, da Botticelli, *Prove di Mosé*, Cappella Sistina. Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 9847, fol. 73*v* (foto © 2019 Biblioteca Apostolica Vaticana, ogni diritto riservato)

Messina [106]. Mentre quest'ultimo è rappresentato dalla *Pietà* conservata in Palazzo Ducale a Venezia, oggi attribuita a Antonio da Saliba e disegnata da Antonio Canova [107], di Jan van Eyck sono riprodotti gli scomparti del *Polittico dell'Agnello mistico*, disegnati a Gand nel 1806 dal pittore Joseph Paelink tramite l'intermediazione di Dominique Vivant Denon. Nel testo, Séroux, sempre molto attento alle tecniche, dimostra grande sapienza sulla storia della pittura a olio, citando anche il manoscritto di Cennino Cennini, e una conoscenza diretta dell'opera di Van Eyck, acquisita durante il viaggio a Bruges e Gand [108].

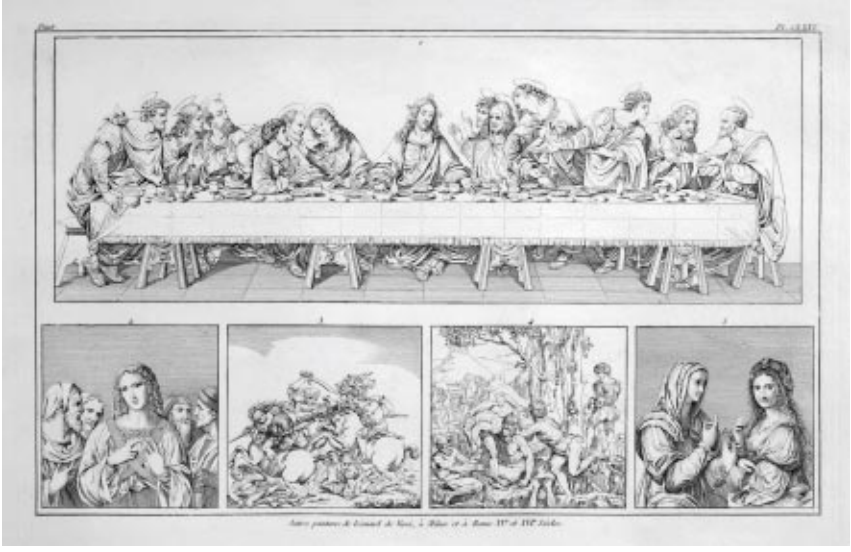
Chiude il volume la sezione del *Renouvellement de la peinture* tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo. La tavola di apertura è dedicata al ciclo quattrocentesco della Cappella Sistina, sino a quel momento inedito: la *Discesa dal Monte Sinai* di Cosimo Rosselli, il *Viaggio di Noè* del Perugino, che Séroux riteneva del Signorelli, la *Punizione dei ribelli* del Botticelli e, infine, la *Consegna delle chiavi* del Perugino [109]. Di quest'ultimo affresco, Séroux loda «la sagesse de l'ordonnance», «l'expression des attitudes», che «ajoutent de la di-

gnité à la vérité naïve qui distingue encore ce maître». Perugino, per Séroux, è il primo ad aver dato un «certain lustre à l'Ecole Romaine». Ma tutto il ciclo è da ammirare sia per la scelta dei soggetti che per colore e composizione. Séroux fece disegnare anche le *Prove di Mosé* del Botticelli, in seguito non inciso [110] (fig. 7).

L'epoca dei ‹grandi maestri›

L'epoca dei ‹grandi maestri› è inaugurata da Leonardo da Vinci, «génie méditatif et fécond» in tutti i campi, ma soprattutto in quello del disegno, in cui si applica con metodo e costanza, «avec une intention si philosophique». Al grande artista toscano, di cui ripercorre vita e principali opere, Séroux dedica tre tavole (CLXXIV-CLXXVI). Ancora una volta, sceglie dipinti facilmente accessibili e meno noti, conservati in chiese o collezioni romane. La prima tavola riproduce l'inedita lunetta con la *Vergine col Bambino e un donatore* in Sant'Onofrio al Gianicolo, con disegni lucidati direttamente sull'affresco [111]. All'epoca era ritenuta l'unica opera romana di Leonardo ed è oggi ascritta a Cesare da Sesto [112] (fig. 8). L'incisione successiva riunisce varie opere: in alto l'*Ultima cena* e, al di sotto, la riproduzione della perduta *Battaglia di Anghiari*, cui è affiancata la *Battaglia di Cascina* di Michelangelo e due dipinti all'epoca molto noti a Roma, entrambi oggi assegnati a Bernardino Luini: *Cristo tra i dottori* della collezione Aldobrandini [113] e la *Modestia e Vanità* della collezione Barberini [114] (fig. 9). Sul *Cristo tra i dottori* erano già state avanzate tra XVIII e inizio XIX secolo ipotesi attributive al Luini [115] rifiutate da Séroux per «les beautés supérieures qu'on y remarque ne permettent pas d'adopter cette opinion» [116]. Il volto del Salvatore riappare nella tavola seguente a grandezza naturale, lucidato sull'originale [117]. Non è invece chiaro da dove Séroux abbia tratto l'*Ultima cena*, più volte incisa, in una sorta di riproduzione-ricostruzione, tra fine XVIII e inizio XIX secolo. In maniera inusuale, egli non cita la sua fonte iconografica. Gli apostoli vi appaiono con l'aureola, come nella copia del Giampietrino, nell'incisione di André Dutertre del 1794 [118] e in quella di Jacob Frey del 1803 derivata dalla copia un tempo ritenuta di Marco d'Oggiono (conservata oggi alla Royal Academy di Londra, anch'essa come di Giampietrino) [119]. Nel testo, Séroux non si sofferma particolarmente sul famosissimo dipinto: ne loda la varietà della resa dei sentimenti degli apostoli e una generale «énergie, une précision dont l'Art n'avait point encore offert d'exemples» [120]. Quanto al colore, egli non fa che ripetere l'opinione diffusa: la sperimentazione leonardesca ha portato alla rovina quasi immediata il dipinto murale, compromettendone la lettura [121]. Ma un'altra opera ritenuta di Leonardo lo aveva particolarmente attratto nella collezione Barberini, l'*Erodiade* di Cesare da Sesto, di cui sono conservati molti bei disegni, probabilmente eseguiti dal Piroli [122] (fig. 10). L'opera fu però esclusa dalla pubblicazione, forse perché aveva lasciato Roma proprio a causa dell'interesse

8. Cesare da Sesto (qui attr. a Leonardo da Vinci), *Vergine col Bambino e un donatore*, Roma, Sant'Onofrio al Gianicolo, da Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. VI, *Peinture*, tav. CLXXIV: «Peinture à fresque de Léonard de Vinci, à S^{t}. Onuphre de Rome. XV^{e} Siècle» (foto Daniela Mondini)
9. Opere di Leonardo da Vinci, da Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. VI, *Peinture*, tav. CLXXV: «Autres peintures de Léonard de Vinci, à Milan et à Rome. XV^{e} et XVI^{e} Siècles» (foto Daniela Mondini)



10. Tommaso Piroli (?), da Cesare da Sesto, *Erodiade.* Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 9847, fol. 92*r* (foto © 2019 Biblioteca Apostolica Vaticana, ogni diritto riservato)

di Séroux. Malgrado si sia mostrato sempre attento alla tutela e alla conservazione del ‹contesto› dell'opera d'arte, egli fu con certezza l'intermediario degli acquisti di dipinti per il commissario francese Jean-Pierre Collot, giunto a Roma nel 1798 al seguito del generale Lespinasse, com'è testimoniato nel catalogo della vendita di una parte della sua collezione avvenuta a Parigi il 29 marzo 1855 [123]. Séroux continuò a consigliare Collot anche dopo il suo rientro a Parigi, come ricordano alcune lettere citate da Dumesnil: «à l'occasion de ces achats, il s'établi entre Séroux 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 œvres de la Renaissance» [124]. Nessun ‹primitivo› è infatti acquistato a Roma da Collot, ma piuttosto Albani, Poussin, Reni, Veronese, Carracci e il presunto Leonardo. Questi, il primo grande ‹rinnovatore›, dunque è da lodare sotto tutti i punti di vista: «invenzione», «disegno», «espressione» e «colore», tanto che «l'esprit et les yeux trouvent dans ses ouvrages tous les charmes propres à les satisfaire» [125].

Conclude infine Séroux: «dans le XIII^e^ et le XIV^e^ siècle, c'est Giotto qui dirige les esprits; au XV^e^, c'est Masaccio; au XVI^e^ c'est Léonard» [126]. Dopo di lui «l'enseignement passe ensuite dans les mains de Michel-Ange» [127] a cui sono dedicate quattro tavole (CLXXVII-CLXXX), due delle quali [128] riproducono gli inediti disegni della bella collezione grafica di Séroux, venduta a partire dal 1790 [129]. Tra i fogli ivi riprodotti, lo studio della gamba sinistra per il *Giorno* della cappella medicea, il giovanile *Studio con tre figure*, lo studio per il san Lorenzo del *Giudizio*, un foglio con *Studi di mani e braccia* per lo *Schiavo* del Louvre e uno studio preparatorio per la *Crocifissione di Hamam* della Cappella Sistina, oggi tutti al Teylers Museum di Haarlem. Infine, la tavola CLXXX riproduce il *Giudizio Universale* dove «le génie de ce peintre sublime se retrouve tout entier» [130]. Séroux è tra gli ammiratori di Michelangelo pittore, pur ammettendo alcune debolezze nel colore e qualche ‹eccesso› nelle espressioni delle figure, come in alcuni volti che egli riproduce al di sotto del *Giudizio* da disegni di Vincenzo Camuccini, «jeune peintre romain de grande espérance» [131].

Ma, se sinora tutti gli autori trattati hanno lasciato «quelque chose à desirer», soprattutto per ciò che riguarda la «misura»: «cette mesure qui, dans les beaux-arts, n'est autre chose que le goût ou le juste sentiment de ce qui est bien, [...] Vint enfin Raphaël» [132], cui sono dedicate ben sedici tavole (fig. 11). Egli possedeva «au suprême degré le sentiment de l'ordre et celui de la grâce» [133]. Séroux parte da un confronto tra Perugino e Raffaello [134]: la *Madonna in trono tra san Giovanni Battista e san Sebastiano* del Vannucci, dal 1786 agli Uffizi, e la giovanile e inedita *Pala Colonna* dell'urbinate. Disegni originali di Raffaello della collezione di Séroux e oggi alla Biblioteca Vaticana sono riprodotti nella tavola successiva messi a confronto con alcune terrecotte antiche sempre della propria raccolta [135]. La «superiorité» di Raffaello non tarda a mostrarsi, come nella *Madonna Aldobrandini* [136] che preannuncia la sua «sublimité» [137]. Il dipinto è reso alla grandezza originale, come il seguente, una piccola copia della *Madonna del velo* o *di Loreto*, che Séroux fece disegnare nella spezieria del Collegio romano [138]. Segue una tavola dedicata alla *Réunion des principales compositions historiques et poétiques de Raphaël* [139]. In alto alcune scene dalle Logge Vaticane e dagli arazzi per la Cappella Sistina, la *Scuola di Atene* e l'*Incendio di Borgo* dalle Stanze, alcuni particolari della *Loggia di Psiche*, la *Galatea* e alcune scene aggiuntive tratte da incisioni legate alla storia di *Amore e Psiche*. In basso, chiudono la tavola le figure del soffitto della *Stanza della Segnatura*. Seguono otto tavole di volti a grandezza naturale dalla *Scuola di Atene*, tutte lucidate sugli originali [140]. Per Séroux nessun altro artista «parmi les modernes n'a possédé à un si haut degré les qualités propres à le conduire à la sublimité des anciens [...]. Raphaël était né *antique*» [141]. Dopo Raffaello, Séroux aggiunge ancora pochi dipinti, tra cui gli inediti *Funerali di san Bernardino* della Cappella Bufalini in Santa Maria in

11. Ritratti di Raffaello Sanzio e Pietro Vannucci, detto il Perugino, da Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. VI, *Peinture*, tav. CLXXXI: «Portraits de Raphael Sanzio et de Pierre Vannucci, dit le Pérugin, son maitre» (foto Daniela Mondini)

12. Ludovico Mazzolino, *Passaggio del Mar Rosso,* da Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. VI, *Peinture*, tav. CXCVIII: «Peinture à l'huile sur bois, de Lodovico Mazzolini de Ferrare, commencement du XVI^e^ Siècle» (foto Daniela Mondini)

Aracoeli a Roma del Pinturicchio [142] e il *Passaggio del Mar Rosso* del Mazzolino del 1521 della collezione romana dell'antiquario Gaetano Pontici [143] (fig. 12). Entrambi gli autori sono scelti poiché poco noti, anche se Séroux non gli dedica particolari attenzioni critiche [144]. La tavola successiva è ancora legata a Raffaello, *Ouvrages de maîtres prédécesseurs, contemporains, ou successeurs de Raphaël* [145], ed è quasi interamente desunta dalle incisioni dell'*Etruria Pittrice:* la *Presentazione di Gesù al Tempio* [146] di Fra' Bartolomeo, la *Pietà di Luco* di Andrea del Sarto [147], la *Riconciliazione di Emilio Lepido e Fulvio Flacco* del Beccafumi e la *Sacra Famiglia con san Leonardo* del Sodoma, questi ultimi due entrambi nel Palazzo Pubblico a Siena, *Amore e Psiche* da un'incisione da Palazzo Te di Giulio Romano. Séroux vi aggiunge un'opera inedita e piutto-

sto inconsueta, il *Battesimo di san Paolo* di Giorgio Vasari per l'altare della cappella Del Monte in San Pietro in Montorio. Ma tutti questi dipinti mancano per lui della «dignità di stile» proprie di Michelangelo e, soprattutto, di Raffaello [148]. Infine, l'ultima tavola monografica è dedicata a un altro ‹grande maestro›, i riscoperti affreschi della Camera della Badessa del Correggio, da un'incisione di Francesco Rosaspina [149]. Il pittore è infatti inserito nella tavola successiva, sunto e conclusione dell'*Histoire de l'Art*, *Compositions des quatre grands maîtres qui ont le plus contribué au rétablissement de la Peinture*, ossia Michelangelo, Raffaello, Tiziano e Correggio, seguendo la famosa idea del Lomazzo per cui, per dipingere due dipinti raffiguranti rispettivamente *Adamo* ed *Eva* si sarebbe dovuto incaricare Michelangelo di disegnare il corpo di Adamo e a Tiziano di ‹colorarlo›, mentre per Eva il disegno doveva essere affidato a Raffaello e il colorito a Correggio: «che questi due darebbero i migliori quadri che fossero mai fatti al mondo» [150]. Prosegue Séroux: se Michelangelo «se fit admirer par un dessin hardi, mâle, grandiose; Raphaël, par des contours élégans, corrects et purs [...]. Le Titien joignit à presque tous ces talens le charme du coloris. Il en eut la connaissance, le Corrège en eut le don» [151] (fig. 13). In alto, l'*Assunzione della Vergine* di Correggio nella cattedrale di Parma, al centro la *Trasfigurazione* di Raffaello e il distrutto *Martirio di san Pietro* di Tiziano, eseguito per la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia [152]. È l'unico tributo al pittore veneto, colui che ha elevato la «scienza e la pratica del colore» «jusqu'aux beautés de l'idéal» [153]. Nel *Martirio di san Pietro* egli raggiunge un'«ordonnance parfaite» nella disposizione delle tre figure, di cui la principale è «sublime» per la sua «tranquillité douce de ce saint personnage qui attend la mort sans la craindre [...]. Jamais scène si touchante n'a été retracée avec des moyens si simples; mais tout est juste, et tout va au but. Si Titien eût produit beaucoup de tableaux égaux à celui-ci, il se serait placé à côté de Raphaël [...]. Ainsi, je le répète, quand Raphaël et Michel-Ange eurent porté au plus haut degré les parties fondamentales de la Peinture, le Corrège et le Titien en complétèrent la perfection, l'un en lui prêtant toute la magie du clair-obscur, l'autre tous les charme du coloris» [154].

Pochissime sono dunque le nuove intuizioni teoriche di Séroux, soprattutto per quel che riguarda la pittura del Cinquecento e, come già detto, è ancora una volta il suo metodo riproduttivo a rendere il sesto volume di grande interesse per la scelta non scontata delle opere. Ciò al di là dell'assoluta nonché prevedibile predilezione per Raffaello e della reiterata evocazione della pittura del Seicento bolognese, un richiamo dunque a quell'‹ideale classico› che trova riscontro nella tavola di chiusura all'intera opera: la riproduzione del busto di Poussin che lo stesso Séroux aveva commissionato nei suoi primi anni romani al giovane *pensionnaire* André Segla per collocarlo nel Pantheon, accanto a quelli di Annibale Carracci, Raffaello e Mengs [155].

13. Opere di Correggio, Raffaello, Tiziano e Michelangelo, da Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. VI, *Peinture*, tav. CCIII: «Compositions des quatre grands maitres qui ont le plus contribué au rétablissement de la Peinture. XVI^e Siècle» (foto Daniela Mondini)

Note

[1] Jean Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les monumens depuis sa décadence au IV^e^ siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e^*, 6 voll., Parigi [1810-]1823.

[2] Per questo atteggiamento ambivalente di Séroux verso l'arte medievale, Pascal Griener, «La Fatale attraction du Moyen Âge. Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt et l'‹Histoire de l'art par les monumens› (1810-1823)», *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 54 (1997), pp. 225-234.

[3] Biblioteca Estense Universitaria, Modena, Autografoteca Campori, lettera di Séroux d'Agincourt a Sir William Hamilton, Bologna 15 febbraio 1779.

[4] 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*, Roma 2005, pp. 169-190; Daniela Mondini, *Mittelalter im Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zurigo 2005, pp. 47-50.

[5] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, pp. 130s., nota a.

[6] Per la fortuna critica dell'*Histoire de l'Art* e del relativo fondo di disegni, Mondini 2005 (nota 4), pp. 299-322; Ilaria Miarelli Mariani, «Collezionismo di ‹primitivi› e storiografia artistica. Le prime fasi della ricerca di Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt per l'*Histoire de l'Art par les monumens*. Il caso di Bologna», in *Seroux d'Agincourt e la documentazione grafica del Medioevo. I disegni della Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di Ilaria Miarelli Mariani e Simona Moretti, Città del Vaticano 2017 (Studi e testi 523), pp. 39-86.

[7] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol.VI, tavv. CLXXXVII-CXCIV.

[8] Henri Loyrette, «Séroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval», *Revue de l'Art*, 48 (1980), pp. 40-56; Miarelli Mariani 2005 (nota 4), p. 143. Sui disegnatori vedi anche Ilaria Miarelli Mariani, *Les ‹Monuments parlants›. Seroux d'Agincourt et la naissance de l'histoire de l'art illustrée*, volume aggiunto all'edizione anastatica in 7 voll. di Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), Torino 2005 (2006), vol. 7.

[9] Sulla periodizzazione dell'*Histoire de l'Art*, Mondini 2005 (nota 4), pp. 162-169.

[10] J.B. Bullen, *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing*, Oxford 1995, p. 27.

[11] Sul ‹Rinascimento› di Séroux, Mondini 2005 (nota 4), pp. 164-169.

[12] Bullen 1995 (nota 10), p. 34, ricorda principalmente Artaud de Montor e Paillot de Montabert, che conoscevano personalmente Séroux e che utilizzarono entrambi il termine *Renaissance*.

[13] Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori,* Firenze 1568.

[14] Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, 2 voll., Bassano 1795-1796.

[15] Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua, per le quali si dimostra come, e per chi le bell'arti di pittura, scultura, e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione*, Firenze 1681.

[16] Raffaello Borghini, *Il Riposo, in cui della pittura, e della scultura si favella, de' più illustri pittori, e scultori, e delle più famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano*, Firenze 1584.

[17] Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de pittori Bolognesi alla maestà christianissima di Luigi XIIII*, Bologna 1678; Carlo Cesare Malvasia, *Le pitture di Bologna che nella pretesa, e rimostrata sin'ora da altri maggiore antichità, e impareggiabile eccellenza nella Pittura, con manifesta evidenza di fatto, rendono il passeggiere disingannato, ed instrutto*, Bologna 1686.

[18] Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, overo le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato. Ove sono raccolte le opere insigni, i costumi, et i ritratti loro. Con la narratione delle Historie, delle Favole, e delle Moralità da quelli dipinte*, Venezia 1648.

[19] Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani non mai date alla luce da autore alcuno*, 2 voll., Napoli 1742-1744.

[20] Vinni Lucherini, «Niccolò di Tommaso», in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1960ss., vol. 78, Roma 2013, pp. 434-437. Il dipinto si trova oggi al Museo nazionale di Capodimonte a Napoli.

[21] Le opere da lui consultate sono citate in Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 116, nota a.

[22] Tra i primi a mettere in rilievo l'errore del d'Agincourt sia nel leggere la firma che nell'attribuzione è Luigi Catalani, *Discorso su' monumenti patri*, Napoli 1842, p. 12.

[23] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 116, nota a.

[24] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. VI, p. 116, tavv. CXXX-CXXXI.

[25] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. VI, p. 116.

[26] De Dominici 1742-1744 (nota 19), vol. I, p. 103.

[27] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 116.

[28] Sulla recezione dell'*Histoire de l'Art* in Inghilterra nell'ambito della *Pre-raphaelite brotherhood*, David Michael Reid Bentley, «Seroux d'Agincourt's Histoire as a Possible Point of Departure for Two Pictures by Dante Gabriele Rossetti, and Some Contingent Observations», *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, 11 (2002), pp. 33-42.

[29] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. VI, tav. CXXXVI.

[30] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 119, nota a.

[31] È lo stesso Séroux a datare il disegno preparatorio all'incisione al 1779 e a dichiarare che l'affresco era stato «coperto» nei lavori di rimodernamento della cappella che lo ospitava nella chiesa di San Francesco a Bologna, «en sorte que la gravure, que j'en donne ici, devient d'autant plus précieuse, que l'original est détruit, et n'avait pas encore été gravé». Di Ortali, scrive Séroux, non esistono altre testimonianze, Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 119, nota a.

[32] Miarelli Mariani 2005 (nota 4), p. 50; Ilaria Mariani, «Seroux d'Agincourt e Millin», in *Aubin-Louis Millin 1759-1818 entre France et Italie. Voyages et conscience patrimoniale*, a cura di Anna Maria D'Achille *et al*., Roma 2011, pp. 249-259, 250; Ilaria Sgarbozza, «Legislazione di tutela, politiche della conservazione e storiografia artistica nella Roma di primo Ottocento. Il contributo dell'*Histoire de l'Art* di Seroux d'Agincourt», in *Seroux d'Agincourt e la documentazione grafica del Medioevo* 2017 (nota 6), pp. 87-114.

[33] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 119, nota a.

[34] Elisa Baldini, «Alfonso Rubbiani, direttore dei restauri» in *La Fabbriceria di San Francesco. I restauri della basilica bolognese letti attraverso le carte*, a cura di Elisa Baldini e Giuseppe Virelli, Bologna 2013, pp. 11-30.

[35] Baldini 2013 (nota 34), pp. 22s.

[36] Alfredo Barbacci, «La Basilica di San Francesco in Bologna e le sue secolari vicende», *Bollettino d'arte*, IV serie, 38 (1953), pp. 69-75; Maria Delbianco, *Basilica di San Francesco*, Bologna 2002, pp. 7-9.

[37] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. VI, tav. CXXXVII.

[38] Cesare Brandi, «L'Istituto centrale del Restauro in Roma e la ricostituzione degli affreschi», *Phoebus*, 1 (1946), pp. 165-172.

[39] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 142; vol. VI, tav. CXXXVII.

[40] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture,* p. 119.

[41] Cesare Brandi, «Mostra dei frammenti ricostruiti di Lorenzo da Viterbo», in *In situ. La Tuscia 1946-1979: restauri, interventi, ricordi*, a cura di Paolo Antinucci, Viterbo 1996, pp. 47-66.

[42] Evelina 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 Âge et de la Renaissance*, a cura di Pierre Rosenberg, Cécile Scailliérez e Dominique Thiébaut, Milano 1994, pp. 503-521; Miarelli Mariani 2005 (nota 4), p. 102; Francesco De Carolis, «Crivelli and the Antiquarians: the Rediscovery of the Italian ‹Primitives› in Eighteenth- and Nineteenth-Century Italy», in *Ornament and Illusion. Carlo Crivelli of Venice* (catalogo della mostra Boston), a cura di Stephen J. Campbell, Boston *et al.* 2015, pp. 94-111.

[43] L'opera, che Séroux considerava una replica del dipinto del Crivelli per la chiesa dell'Annunziata di Ascoli, oggi al Louvre, è ritenuta una copia del XVII secolo, Miarelli Mariani 2005 (nota 4), p. 102; De Carolis 2015 (nota 42) p. 101, con bibliografia precedente.

[44] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. VI, tav. CXXXVIII. Il dipinto originale, proveniente dalla chiesa di San Domenico di Ascoli, si trova oggi alla National Gallery di Londra, Miarelli Mariani 2005 (nota 4), p. 102; De Carolis 2015 (nota 42), pp. 98s.

[45] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 119.

[46] Oggi a Napoli, Museo nazionale di Capodimonte.

[47] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 120; vol. VI, tav. CXXXIX.

[48] Séroux la fa ‹lucidare› nella collezione Giustiniani prima del trasferimento a Berlino, dov'è ancora conservata (Gemäldegalerie), Jean K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio. Artist and Artisan*, New Haven *et al.* 2001, p. 261.

[49] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 120; vol. VI, tav. CXL.

[50] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 121.

[51] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 121.

[52] Eseguito per il Camerino d'alabastro di Alfonso I, il dipinto fu acquistato nel 1796-1797 nella collezione Aldobrandini a Roma da Vincenzo Camuccini, dalla cui collezione passò poi in Inghilterra alla metà del XIX secolo. Dal 1942 si trova alla National Gallery di Washington, cfr. Jaynie Anderson, «The Provenance of Bellini's Feast of the Gods and a New/Old Interpretation», *Titian 500*, *Studies in the History of Art*, 45 (1993), pp. 265-287; Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. VI, tav. CXLIII.

[53] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 122.

[54] Fernando Benito Doménech, scheda in *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra* (catalogo della mostra Valencia), a cura di Fernando Benito Doménech, Valencia 2000, pp. 116-119.

[55] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 123.

[56] Vedi Gianni Carlo Sciolla, «‹...Giovanni Angelico pittore, di fama non inferiore a Giotto né a Cimabue›. Protagonisti, interpreti e problemi della fortuna critica», in *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento* (catalogo della mostra Roma), a cura di Alessandro Zuccari, Giovanni Morello e Gerardo de Simone, Milano 2009, pp. 71-91.

[57] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. VI, tav. CXLV.

[58] Ilaria Miarelli Mariani, «‹...avec Beato Angelico pour Dieu.› Appunti per la fortuna visiva del Beato Angelico», in *Beato Angelico* (nota 56), pp. 93-101, 95.

[59] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. VI, tav. CXLVI.

[60] Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano (BAV), Vat. lat. 9847, foll. 33*r*/*v*, 34*r*, 72*v*, 74*v*.

[61] BAV, Vat. lat. 9847, fol. 74*r*.

[62] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 124.

[63] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, pp. 124s.

[64] Giovanni Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964, p. 227, nota 4, figg. 45s. Il dipinto si trova oggi a Berlino, Gemäldegalerie; Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. VI, tav. CXLVII.

[65] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 125.

[66] Miarelli Mariani 2005 (nota 4), p. 154.

[67] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. III, *Table des planches*, p. 147.

[68] Una raccolta di incisioni del ciclo esce nel 1809, *Le pitture di Masaccio esistenti in Roma nella Basilica di S. Clemente con le teste lucidate dal sig. Carlo Labruzzi e pubblicate da Giovanni Dall'Armi*, Roma 1809; Evelina Borea, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, 4 voll., Pisa 2009, vol. I, p. 633.

[69] Miarelli Mariani 2005 (nota 4), p. 154

[70] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. III, *Table des planches*, pp. 147s.

[71] Borea 1994 (nota 42), p. 503.

[72] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. VI, tav. CLVI.

[73] Marco Lastri, *L'Etruria pittrice ovvero Storia della pittura toscana dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X. fino al presente*, 2 voll., Firenze 1791-1795.

[74] Guglielmo Della Valle, *Storia del Duomo di Orvieto dedicata alla Santità di Nostro Signore Pio Papa Sesto Pontefice Massimo*, 2 voll., Roma 1791.

[75] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. VI, tav. CLVII.

[76] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. III, *Table des planches*, p. 128, p. 147. In bibliografia Séroux

cita solo Vasari e Lanzi. Sulla fortuna critica di Ghirlandaio, Ronald G. Kecks, *Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance*, Firenze 2000, pp. 25-48.

[77] BAV, Vat. lat. 9847, foll. 89*v*, 90*r*.

[78] All'Oratorio della Viola doveva essere dedicata un'intera tavola, BAV, Vat. lat. 9848, fol. 55*v*; Miarelli Mariani 2005 (2006) (nota 8), pp. 308s.

[79] Miarelli Mariani 2005 (nota 4), pp. 148, 163; Miarelli Mariani 2005 (2006) (nota 8), pp. 81s., 256s.

[80] Tutti i dipinti della tavola erano inediti, Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. III, *Table des planches*, pp. 150s.; vol. VI, tav. CLVIII, nota 11. A Bologna e Napoli Séroux aveva fatto eseguire un cospicuo numero di disegni, per la maggior parte esclusi dalla trasposizione incisoria.

[81] Didier Martens, «D'Antonio Solario dit le Gitan au Maître de Monteoliveto, ou la redécouverte d'un peintre brugeois de la fin du XV^{ème} siècle», in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 81 (2012), pp. 5-72.

[82] Linda Borean, «Collezionismo e mercato dell'arte tra Venezia e Londra nel tardo Settecento», in *Lettere artistiche del Settecento veneziano 2. Il carteggio Giovanni Maria Sasso – Abraham Hume*, a cura di Linda Borean, Verona 2006 (Fonti e documenti per la storia dell'arte veneta 11), pp. 15-95.

[83] Linda Borean, «Il carteggio Giovanni Maria Sasso – Abraham Hume», in *Lettere artistiche* 2006 (nota 82), pp. 1-14, 10.

[84] Sulla collezione cfr. Attilia Dorigato, «Storie di collezionisti a Venezia: il residente inglese John Strange», in *Per Giuseppe Mazzariol*, a cura di Manlio Brusatin, Wladimiro Dorigo e Giovanni Morelli, Roma 1992, pp. 126-130.

[85] Borea 1994 (nota 42), p. 511.

[86] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. III, *Table des planches*, p. 152, nota 3.

[87] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. III, *Table des planches*, p. 152, nota 8; Borea 1994 (nota 42), p. 521.

[88] Pietro Zampetti, *Carlo Crivelli*, Firenze 1986, p. 20.

[89] La soppressione della Scuola e la confisca delle sue opere nel 1810 fu seguita nel 1844 dallo sventramento dell'edificio, di cui rimane oggi ben poco, cfr. Peter Humfrey, «The Life of St. Jerome Cycle from the Scuola di San Gerolamo in Cannaregio», *Arte Veneta*, 39 (1985), pp. 41-46, 41; Fiorella Spadavecchia, *Lazzaro Bastiani. Teleri della scuola di San Girolamo,* Venezia 1996 (Dai depositi delle Gallerie 4). È eseguita ex novo per *l'Histoire de l'Art* anche la copia del *Beato Giacomo della Marca* del Crivelli della collezione di Séroux, oggi in Vaticano. L'opera, che Séroux considerava una replica del dipinto del Crivelli per la chiesa dell'Annunziata di Ascoli, oggi al Louvre, è oggi considerata una copia del XVII secolo, Miarelli Mariani 2005 (nota 4), p. 102; De Carolis 2015 (nota 42) p. 101, con bibliografia precedente.

[90] È Giovanni Maria Sasso ad accorgersi che Alvise, sino al tardo XVIII secolo considerato il più anziano dei Vivarini pittori, è in realtà più tardo perché affine nello stile a Giovanni Bellini e Carpaccio, Borea 1994 (nota 42), p. 511.

[91] Borea 1994 (nota 42), p. 511.

[92] Gallerie dell'Accademia, Venezia, depositi.

[93] Pierre Rosenberg e Udolpho van de Sandt, *Pierre Peyron 1744-1818*, Neully-sur-Seine 1983, p. 106, nota 81.

[94] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 133.

[95] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 133.

[96] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 134.

[97] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 197.

[98] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 134; vol. VI, tav. CLXIII.

[99] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 134.

[100] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 134.

[101] Loyrette 1980 (nota 7) p. 54, fig. 26.

[102] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. VI, tav. CLXVI.

[103] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. III, *Table des planches*, p. 254. Bernard de Montfaucon, *Les*

Monumens de la monarchie françoise qui comprennent l'Histoire de France, avec les figures de chaque regne qui l'injure des tems a epargnée, 5 voll., Parigi 1729-1733, vol. I, 1729, *Préface*, e vol. III, 1731, p. 254, tav. XLVII.

[104] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture,* p. 139.

[105] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 140

[106] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. VI, tav. CLXXI.

[107] Miarelli Mariani 2005 (nota 4), pp. 143s.

[108] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture,* pp. 160s.

[109] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 162; vol. VI, tav. CLXXIII.

[110] BAV, Vat. lat. 9847, fol. 73*v*.

[111] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 164.

[112] Marco Carminati, *Cesare da Sesto 1477-1523*, Milano 1994, pp. 154-158. Carminati ritiene che la prima riproduzione incisoria sia quella di Bartolomeo Bartoccini edita nel 1859 dalla Arundel Society.

[113] Insistentemente attribuito in passato a Leonardo, il dipinto fu portato in Inghilterra dal Day intorno al 1800 e, dopo vari passaggi di proprietà, arrivò alla National Gallery nel 1831; cfr. Angela Ottino Della Chiesa, *Bernardino Luini*, Novara 1961, p. 84; Aurora Scotti, «Una incisione di Ignazio Fumagalli da Bernardino Luini», *Rassegna di studi e notizie*, 6 (1979), pp. 297-306. La figura di Cristo era già stata incisa dal Morghen, *Leonardo e l'incisione*. *Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo* (catalogo della mostra Milano), a cura di Clelia Alberici, Milano 1984, p. 147.

[114] Dopo la collezione Barberini il dipinto passò in quella Sciarra, fu portato dal principe Maffeo Sciarra a Parigi dove fu venduto ai Rotschild; fu inciso da Volpato per la *Schola italica picturae* di Gavin Hamilton, Roma 1771, tav. 5; Ottino Della Chiesa 1961 (nota 113), p. 84.

[115] In particolare Carlo Amoretti, *Memorie storiche su la vita, gli studi e le opere di Lionardo da Vinci*, Milano 1804, p. 160, cit. in Scotti 1979 (nota 113), p. 305, nota 6. Séroux conosceva bene lo scritto di Amoretti, che cita in Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture,* p. 163, nota a.

[116] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. III, *Table des planches*, p. 169.

[117] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. III, *Table des planches*, p. 170.

[118] Sulla complessa questione delle riproduzioni-ricostruzioni dell'*Ultima cena* tra XVIII e inizio XIX secolo cfr. Pietro Cesare Marani, «Il Cenacolo di Leonardo», in *Leonardo. L'ultima cena*, a cura di Pinin Brambilla Barcilon e Pietro Cesare Marani, Milano 1999, pp. 15-93, 72. Sulle incisioni dal *Cenacolo* cfr. Clelia Alberici in *Leonardo e l'incisione* 1984 (nota 113), pp. 49-100; Clelia Alberici, «Leonardo e l'incisione: qualche aggiunta», *Raccolta vinciana*, 24 (1992), pp. 9-26.

[119] Alberici 1992 (nota 118), pp. 14s.

[120] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture,* p. 164.

[121] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 164: come bibliografia in nota a p. 163, Séroux cita quali opere «più utili» le *Vite* di Vasari e la famosa *Lettre de Mariette à M. de Caylus*, premessa al *Recueil de testes de caractère et de charges, dessinées par Léonard de Vinci Florentin et gravées par M. le C. de Caylus* (1730). Sul *Recueil*, Maria Vittoria Giuffanti, «Il conte di Caylus e le caricature di Leonardo», in *Raccolta vinciana*, 29 (2001), pp. 303-316.

[122] Miarelli Mariani 2005 (nota 4), p. 63; Miarelli Mariani 2005 (2006) (nota 8), pp. 298s.

[123] *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*, Parigi 1855.

[124] *Catalogue raisonné* 1855 (nota 123), pp. 45s.

[125] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture,* p. 164.

[126] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 166.

[127] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 166.

[128] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. VI, tavv. CLXXVIII-CLXXIX.

[129] Miarelli Mariani 2005 (nota 4), p. 90.

[130] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture,* p. 168.

[131] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, pp. 169, nota d, 170.

[132] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 171.

[133] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 171.

[134] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. VI, tav. CLXXXII.

[135] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. VI, tav. CLXXXIII.

[136] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. VI, tav. CLXXXIV. Conservata nell'appartamento del principe Aldobrandini in Palazzo Borghese e anch'essa acquistata dal Day, come il dipinto del Luini. Oggi è alla National Gallery di Londra.

[137] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture,* p. 172.

[138] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. VI, tav. CLXXXV; vol. III, *Table des planches*, p. 172.

[139] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. VI, tav. CLXXXVI.

[140] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), VI, tavv. CLXXXVII-CXCIV.

[141] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 173.

[142] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 188.

[143] Il Pontici è menzionato come collezionista di medaglie antiche nella *Descrizione del viaggio a Roma* di Cesare Barotti del 1760, cfr. Raffaella Marinetti, *Barotti a Roma*, *Viaggio di Cesare Barotti con il signore Vincenzo Bellini*, Viterbo 2010. L'incisione di Séroux è in controparte rispetto al dipinto di Mazzolino oggi alla National Gallery of Ireland di Dublino. Silla Zamboni ritiene si tratti dello stesso quadro, cfr. Silla Zamboni, *Ludovico Mazzolino*, Milano 1968, p. 40. Il dipinto riprodotto da Séroux fu venduto all'asta della collezione Edward Solly da Christie's nel 1847. Un *Passaggio del Mar Rosso* del Mazzolino, proveniente da Ferrara, è ricordato però anche nell'inventario di Pietro Aldobrandini del 1603, in quello di Olimpia Aldobrandini Pamphilj del 1626 e del cardinale Ippolito Aldobrandini del 1638. Fu messo all'asta a Londra nel 1804 da Alexander Sloane da Peter Cox e nel 1821 da Christie's, dove fu acquistato da Michael Peacock (Getty Provenance Index). Sembra dunque difficile che si tratti dello stesso dipinto.

[144] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 189, nota a.

[145] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. VI, tav. CC.

[146] Oggi al Kunsthistorisches Museum, Vienna. Pervenuta agli Uffizi, fu scambiata per un gruppo di opere provenienti da Vienna.

[147] Firenze, Galleria Palatina.

[148] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture,* p. 189.

[149] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 194, nota c; vol. VI, tav. CCII.

[150] Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della pittura di Gio. Paolo Lomazzo pittore. Nella quale egli discorre dell'origine, et fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della* pittura, Milano 1590, p. 60; Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture,* p. 201; vol. VI, tav. CCIII.

[151] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 194.

[152] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. III, *Table des planches*, p. 177, imbarcato a Marsiglia alla volta di Parigi, il dipinto assorbì acqua durante una tempesta e, arrivato a destinazione, fu trasportato su tela da François-Toussaint Hacquin, direttore dell'*atelier de rentoilage* del Louvre, intervento all'epoca in gran voga e lodato da Séroux: «cette opération, qui a parfaitement réussi, est la plus hardie de ce genre qui ait été tentée, vue la grande dimension de cette peinture»; Alessandro Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 2002, p. 117; Noémie Étienne, *La Restauration des peintures à Paris 1750-1815. Pratiques et discours sur la matérialité des œuvres d'art*, Rennes 2012, pp. 59-63, 251. Su François-Toussaint Hacquin, vedi anche Emmanuelle Philippe*, François-Toussaint Hacquin (1756-1832) et la politique de restauration des peintures au musée du Louvre, de 1802 à 1830*, Mémoire de D.E.A. Histoire de l'art, Université de Paris IV-Sorbonne, 2004-2005.

[153] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture,* p. 200.

[154] Séroux d'Agincourt 1823 (nota 1), vol. II, *Peinture*, p. 200.

[155] Sul monumento Miarelli Mariani 2005 (nota 4), pp. 54-56.