

ILARIA MIARELLI MARIANI

SEROUX D'AGINCOURT E LA PITTURA
VENETA E FRIULANA

ESTRATTO

da

LUIGI LANZI A UDINE (1796-1801)

Storiografia artistica, cultura antiquaria e letteraria
nel cuore d'Europa tra Sette e Ottocento

Atti del Convegno di Studi (Udine, 21-23 novembre 2018)

A cura di Paolo Pastres



Leo S. Olschki Editore
Firenze

LUIGI LANZI A UDINE (1796-1801)

Storiografia artistica, cultura antiquaria
e letteraria nel cuore d'Europa
tra Sette e Ottocento

A cura di
PAOLO PASTRES



LEO S. OLSCHKI EDITORE

MMXX

BIBLIOTECA DELL' «ARCHIVUM ROMANICUM»

Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia

501

LUIGI LANZI A UDINE (1796-1801)

Storiografia artistica, cultura antiquaria
e letteraria nel cuore d'Europa
tra Sette e Ottocento

Atti del Convegno di Studi
(Udine, 21-23 novembre 2019)

A cura di
PAOLO PASTRES



LEO S. OLSCHKI EDITORE

MMXX

Tutti i diritti riservati

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI
Viuzzo del Pozzetto, 8
50126 Firenze
www.olschki.it

Il Convegno di Studi e la pubblicazione
degli Atti sono stati promossi dalla



Deputazione di Storia Patria
per il Friuli

nell'ambito del Progetto

ICF **Identità
Culturale
del Friuli** Ai sensi dell'art. 26,
comma 4, L. R. 16/2014

con il patrocinio della



e il sostegno della



ISBN 978 88 222 6697 2

ILARIA MIARELLI MARIANI

SEROUX D'AGINCOURT E LA PITTURA VENETA E FRIULANA

La documentazione grafica e riproduttiva condotta per i volumi dell'*Histoire de l'Art par les monumens* di Seroux d'Agincourt, una delle più ambiziose imprese storiografiche degli ultimi decenni del XVIII secolo – benché pubblicata per motivi diversi solo a partire dal 1810 –, costituisce senz'altro la parte più innovativa e vitale dell'opera del francese. La vasta raccolta di disegni¹ riunita per le 325 tavole di corredo al testo, riveste infatti uno straordinario interesse. Palazzi, chiese, suppellettili, affreschi, dipinti, statue, rilievi, monete, avori, miniature, e svariate altre tipologie di produzioni artistiche dal IV al XVI secolo vi trovano posto quali tasselli indispensabili e ben ordinati per la ricostruzione di quella complessa età medievale e del Primo Rinascimento che fino alla seconda metà del XVIII secolo aveva attirato attenzioni sporadiche e storicamente non sistematiche da parte degli studiosi.

L'opera di Seroux è infatti di grande ambizione: ricostruire il filo della storia dell'arte attraverso le immagini, spesso ordinate in eloquenti sequenze iconografiche o tipologiche nelle tavole finali dell'*Histoire de l'Art*, frutto di un impegnativo e modernissimo lavoro disegnativo e compositivo, al di là dei risultati estetici talvolta scadenti delle incisioni. Nelle tavole, per rendere il più "esatta" possibile la riproduzione, Seroux sceglie l'incisione a contorno con pochi accenni chiaroscurali, che sarà poi la grande protagonista della storiografia artistica illustrata ottocentesca prima dell'avvento della fotografia. Anche i disegni preparatori sono per lo più eseguiti al contorno, certamente su indicazione dello stesso autore che, per quanto possibile, cercò di seguire sempre meticolosamente e da vicino le campa-

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

gne disegnative. Queste andavano compiute necessariamente al cospetto delle opere originali, per evitare più passaggi nella riproduzione che ne potessero alterare lo stile. Il risultato di disegni e stampe, dunque, in questa ricerca dell'essenzialità e della presunta "realtà" dell'opera, non è sempre di alto livello qualitativo, anche se non mancano interpreti più dotati che, pur cercando di rimanere nei confini della traduzione-riproduzione speculare, riescono comunque a lasciare la loro impronta stilistica.

Ma oltre alle pur importanti riflessioni sugli aggiornati metodi di riproduzione² messi in atto per quello che, a buon diritto, può essere definito il primo manuale illustrato di storia dell'arte, sulla partecipazione di artisti spesso di accertato talento del calibro di Antonio Canova, Vincenzo Camuccini, Giovanni Antolini o Pierre Peyron,³ e sulla geografia delle opere riprodotte, il *corpus* di disegni offre delle preziose, talvolta uniche, testimonianze iconografiche di monumenti oggi manomessi o addirittura distrutti. Sorta di campagna fotografica *ante litteram*, grazie alla pretesa di Seroux di rendere l'esatto 'duplicato' del monumento riprodotto, e dunque estranea alle pratiche tradizionali dell'incisione di traduzione, la raccolta costituisce una preziosissima miniera di informazioni visive di vario genere, cui hanno costantemente attinto gli studiosi, anche negli ultimi decenni, per lo più interessati a ricostruire la storia di singoli monumenti.⁴

² 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, Bonsignori editore, 2005; DANIELA MONDINI, *Mittelalter im Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich, Zürich InterPublishers, 2005; INGRID R. VERMEULEN, *Picturing art history. The rise of the illustrated history of art in the eighteenth century*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010; EVELINA BOREA, *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa, edizioni della Normale, 2009, vol. I, in particolare pp. 606-611.

³ HENRY LOYRETTE, *Séroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval*, «Revue de l'art», 48, 1980, pp. 40-56; ILARIA MIARELLI MARIANI, *Les "monuments parlants". Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt et la naissance de l'histoire de l'art illustrée*, Torino, Aragno editore, 2005 (2006), (collana *Europa Restituta, Collège de France*), volume aggiunto all'edizione anastatica di J.B. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'Art par les monumens depuis sa decadence...*, Paris, 1823, vol. 7; HUGH BRIGSTOCKE – ECKART MARCHAND – A.E. WRIGHT, *John Flaxman and William Young Ottley in Italy*, London, Walpole Society, 2010 (The volume of the Walpole Society, 73).

⁴ Per un primo riepilogo dell'utilizzo dei disegni della raccolta Seroux d'Agincourt per lo studio di particolari opere, V. ASCANI, *La documentazione grafica inedita sul Duomo di Benevento nella raccolta di Seroux d'Agincourt*, «Arte Medievale», III, 2, 1989, p. 151, n. 5; ID. *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*, Roma, edizioni sintesi informazioni, 1999, III, p. 1236, n. 34. Più recentemente, alcuni disegni della raccolta sono stati pubblicati in FRANCESCO ACETO, *Un'opera "ritrovata" di Pacio Bertini: il sepolcro di Sancia di Maiorca in Santa Croce a Napoli e la questione dell'"usus pauper"*, «Prospettiva», 100, 2002, pp. 27-35; DANIELA MONDINI, *Le prime tappe del viaggio in Italia di Seroux d'Agincourt. La documentazione dei monumenti di Modena e di Santo Stefano a Bologna*, in *Le vie del Medioevo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma 28 settembre-1 ottobre 1998), a cura di Arturo Carlo

TRA PADOVA, VENEZIA E AQUILEIA

Dall'analisi dell'intero fondo, che consta di quasi 4000 disegni, emerge chiaramente il ruolo predominante dei monumenti romani e, in seconda battuta, di quelli toscani. Particolare interesse ha rivestito inoltre la campagna disegnativa svolta in Umbria sulle orme del "primitivismo romantico" dai noti disegnatori Humbert de Superville e William Young Ottley, mentre sono piuttosto recenti gli studi condotti sulla vasta documentazione svolta in Emilia Romagna⁵ e nell'Italia del Sud.⁶

Poco analizzata è invece la riproduzione dei monumenti veneti e friulani, che si rivela però piuttosto lacunosa. Qui Seroux sembra abbandonare i propri solidi assunti metodologici riproduttivi e farà invece vasto uso di incisioni già esistenti, limitando al minimo l'esecuzione di nuovi disegni.

La pittura veneta dal Trecento al Cinquecento, ad esempio, è confinata in un'unica tavola e anche l'architettura e la scultura non ricevono troppe attenzioni (Tav. XXVI). Per la citata tavola, inoltre, non sono conservati i disegni preparatori, poiché mancano purtroppo quasi tutti quelli eseguiti per le incisioni del VI volume, dedicate alla pittura dal XIV in poi e tra le più belle e accurate di tutta l'opera.

L'unica visita in Veneto effettuata personalmente da Seroux è datata al 1779, anno in cui lascia la Francia per compiere l'agognato *Voyage d'Italie*.

Le poche notizie sui sopralluoghi nell'Italia del Nord si desumono dalle biografie e dal testo dell'*Histoire de l'Art*. Il 15 novembre 1778 egli passa il Moncenisio, visita il Piemonte, Genova e si dirige poi verso Modena. È proprio tra Modena e Bologna al cospetto della grande quantità di monumenti

Quintavalle, Milano, Electa, 2000, pp. 420-430; ALESSANDRA GUIGLIA GUIDOBALDI, *Le sculture di arredo liturgico nelle chiese di Roma: il momento bizantino*, in *Ecclesia Urbis*, Atti del congresso internazionale di studi sulle chiese di Roma (IV-X secolo) (Roma, 4-10 settembre 2000), a cura di Federico Guidobaldi, Alessandra Guiglia Guidobaldi, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di archeologia cristiana, 2002, pp. 1479-1524; vedi inoltre le note 5 e 6.

⁵ DANIELA MONDINI, *Le prime tappe del viaggio in Italia di Séroux d'Agincourt*, cit.; ILARIA MIARELLI MARIANI, *Collezionismo di "primitivi" e storiografia artistica. Le prime fasi della ricerca di Seroux d'Agincourt per l'Histoire de l'Art par les monuments: il caso di Bologna*, in *Seroux d'Agincourt e la documentazione grafica del Medioevo*, a cura di Ilaria Miarelli Mariani, Simona Moretti, Città del Vaticano, Tipografia del Vaticano, 2017 (Studi e testi, 523).

⁶ CETTINA LENZA, *I disegni dei monumenti napoletani di architettura nei manoscritti Seroux d'Agincourt nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, «Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae», 22, 2016, pp. 433-472; PAOLO DI SIMONE, *Seroux d'Agincourt e la pittura medievale a Napoli nei disegni della Biblioteca Apostolica Vaticana*, «Arte Medievale», 8, 2018, pp. 99-106; ILARIA MIARELLI MARIANI, Antolini, Desprez Marvuglia e gli altri. *L'Italia del Sud nei disegni per l'Histoire de l'Art di Seroux d'Agincourt*, «Arte Medievale», 8, 2018, pp. 91-98; SIMONA MORETTI, *Seroux d'Agincourt e l'arte medievale in Puglia*, «Arte Medievale», 8, 2018, pp. 81-90.

medievali, che Seroux comincia a far eseguire i primi disegni. Da Modena si mette in viaggio per Venezia seguendo la rotta della costa adriatica con tappe fondamentali a Rimini e Ravenna. Nel maggio del 1779 giunge nella città lagunare con una lettera di presentazione di Girolamo Tiraboschi, sua prima fondamentale guida, anche metodologica, per il custode della Biblioteca Marciana Jacopo Morelli, grande esperto di miniature, noto al mondo della storia dell'arte per aver dato alle stampe il manoscritto di Marcantonio Michiel, allora considerato anonimo. Ma oltre ai manoscritti della biblioteca e ai mosaici, Seroux lamenta il fatto di non aver trovato a Venezia molti dipinti medievali da far riprodurre a causa dello «stato di degrado che non ne permette di avere nessun soccorso per la storia». Il volume che lo guida nelle sue visite, nonché l'unico a essere citato sull'argomento, oltre a quelle effettuate in compagnia del Morelli, è *Della Pittura Veneziana e delle opere pubbliche de' Veneziani maestri* del 1771, l'opera più compiuta di Anton Maria Zanetti, in cui è dato ampio spazio alla produzione artistica del Medioevo.⁷ Zanetti è additato come modello esemplare nella letteratura del genere, soprattutto per la classificazione cronologica e topografica, molto amata dalla mente illuminista di Seroux, in fondo poco incline alle digressioni teoriche, né tantomeno alle disquisizioni stilistiche. Per trovare dipinti riproducibili in buono stato, aggiunge, si deve arrivare al secolo XIV. Da lì parte la sua «serie cronologica» presentata nella tavola 'riassuntiva'. I dipinti fatti appositamente disegnare sono pochissimi: per la maggior parte egli utilizza le incisioni fatte eseguire dal 'negoziante' degli inglesi a Venezia, Giovanni Maria Sasso,⁸ per la sua progettata e mai pubblicata *Venezia pittrice*, il cui primo volume era pronto per la stampa nel 1793,⁹ ma le cui incisioni si erano comunque diffuse tra i conoscitori. Seroux riteneva che tutte le opere fatte riprodurre dal Sasso appartenessero alla raccolta di John Strange,¹⁰ mentre nelle incisioni oggi conosciute per la *Venezia pittrice*, conservate al Museo Correr, è sempre indicata la provenienza da collezioni diverse. Probabilmente le stampe in possesso dello storico dell'arte francese, purtroppo non conservate, non recavano ancora le didascalie. Come notato da Evelina Borea, Sasso sceglie

⁷ *Histoire de l'Art*, vol. II, p. 132, nota a. Su Zanetti e la pittura medievale, CHIARA PIVA, *La fortuna del Medioevo veneziano nel Settecento*, «Ateneo veneto», 12/1, 2013, pp. 127-148.

⁸ LINDA BOREAN, *Collezionismo e mercato dell'arte tra Venezia e Londra nel tardo Settecento*, in *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, vol. 2, *Il carteggio Giovanni Maria Sasso-Abraham Hume*, Verona, Cierre, 2004, p. 15.

⁹ *Ivi*, p. 10.

¹⁰ Sulla collezione, 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, Viella, 1992, pp. 126-130.

dipinti per la maggior parte firmati, in modo da non incorrere in errori di attribuzione,¹¹ metodo inizialmente seguito anche da Seroux sulla scia delle indicazioni del Tiraboschi, ma in seguito abbandonato poiché ritenuto insufficiente a causa del dilagante fenomeno delle false firme.

Dalle incisioni del Sasso riproduce la *Vergine col Bambino* di Jacopo Bellini, oggi alle Gallerie dell'Accademia;¹² 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 Quirizo da Murano,¹³ 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,¹⁴ e un dipinto attribuito a Giorgione con due figure a mezzobusto (Tav. XXVI).

Fa invece eseguire alcuni disegni di opere sino a quel momento mai riprodotte a Padova, città dove si recò personalmente sempre nel 1779. Da una lettera pubblicata da Chiara Gauna inviata dal Morelli al Tiraboschi, sembra che Seroux vi avrebbe dovuto visitare, introdotto presso Monsignor Ginesio Speroni, Bibliotecario della biblioteca del Capitolo, due codici miniati «del secolo XI e XII», che infatti fa puntualmente riprodurre nell'*Histoire de l'Art*, e, soprattutto, «la chiesa dell'Arena tutta da Giotto dipinta». Com'è noto, non sembrano esistere riproduzioni degli affreschi della cappella degli Scrovegni anteriori al XIX secolo¹⁵ ed è singolare che Seroux non faccia disegnare il ciclo, che neanche menziona nel testo, pur dedicando ampio spazio e ben tre tavole a Giotto e malgrado ne parlassero a fine secolo sia Brandolese che Lanzi, giudicandone molto buono lo stato di conservazione degli affreschi, fatta eccezione per il *Giudizio Universale* in controfacciata, entrambi autori che Seroux conosce bene.¹⁶

¹¹ I. MIARELLI MARIANI, *Collezionismo di "primitivi" e storiografia artistica*, cit.

¹² *Histoire de l'Art*, vol. III, p. 152, n. 3.

¹³ *Histoire de l'Art*, vol. III, p. 152, n. 8; 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*, Milano, Electa, 1994, p. 521, n. 42.

¹⁴ PIETRO ZAMPETTI, *Carlo Crivelli*, Firenze, Nardini, 1986, p. 20.

¹⁵ La più antica documentazione iconografica relativa alla Cappella degli Scrovegni è identificata nell'acquerello di Marino Urbani dell'inizio dell'Ottocento e le prime riproduzioni degli affreschi risalgono alla seconda metà del secolo.

¹⁶ ANNA MARIA SPIAZZI, *Restauro tra Ottocento e Novecento*, in Davide Banzato, Giuseppe Basile, Francesca Flores d'Arcais, Anna Maria Spiazzi, *La cappella degli Scrovegni a Padova*, Modena, Panini, 2005, vol. I, p. 105.

Le scelte dei dipinti padovani da riprodurre, come spesso avviene nelle tavole dell'*Histoire de l'Art*, sono invece piuttosto inconsuete. I disegni sono databili ad un momento successivo al viaggio del 1779, poiché come riferimento bibliografico da cui ne apprende l'esistenza, Seroux cita il volume del Rossetti, *Descrizione delle Pitture Scolture ed Architetture di Padova*, nell'edizione del 1780. Non possedendo più i disegni originali, ma solo le incisioni, non è inoltre possibile identificare il disegnatore, ma sappiamo che egli ricevette i fogli per l'interessamento e l'intermediazione del Morelli, che rimase un fondamentale interlocutore e corrispondente di Seroux per tutta la vita.

La prima opera riprodotta a Padova è *il papa Alessandro IV che riunisce Eremitani e Agostiniani*, scena perduta del Guariento nella decorazione dell'abside degli Eremitani, gravemente danneggiata durante il bombardamento americano del 1944.¹⁷ Della scena esiste un'antica fotografia,¹⁸ ma è singolare che la tavola di Seroux non venga mai citata nella bibliografia sul pittore, sebbene costituisca l'unica testimonianza settecentesca dell'opera.

Seroux pubblica inoltre un particolare da Giusto de' Menabuoi nella cappella Belludi – detta anche cappella Conti o dei santi Filippo e Giacomo – nella Basilica del Santo e un dettaglio, poco attento alle reali proporzioni, del *San Sebastiano deposto nel sepolcro*, da una delle tavole provenienti dal polittico di Nicoletto Semitecolo (1367) per la cattedrale di Padova, ora al Museo Diocesano.¹⁹

Disegnati per l'*Histoire* da Pierre Peyron sono anche i teleri della *Vita di San Girolamo* nella Scuola di San Girolamo a Cannaregio.²⁰ Il ciclo, origi-

¹⁷ ZULEIKA MURAT, *Guariento. Pittore di corte, maestro del naturale*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2016, pp. 176-187.

¹⁸ Bologna, Fototeca Zeri, n. inventario 25310.

¹⁹ ANDREA NANTE, *Sebastiano deposto nel sepolcro*, scheda in *Guariento e la Padova carrarese*, a cura di Davide Banzato, Francesca Flore d'Arcais, Anna Maria Spiazzi, Catalogo della mostra di Padova (Palazzo del Monte di Pietà 16 aprile-31 luglio 2011), Venezia, Marsilio, 2011, pp. 199-203.

²⁰ 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, PETER HUMFREY, *The life of St. Jerome Cycle from the Scuola di San Gerolamo in Cannaregio*, «Arte Veneta», 39, 1985, p. 41; FIORELLA SPADAVECCHIA, *Lazzaro Bastiani. Teleri della scuola di San Girolamo, Gallerie dell'Accademia di Venezia. Dai depositi delle Gallerie*, vol. 4, Venezia, 1996. È eseguita ex novo per l'*Histoire de l'Art* anche la copia del *Beato Giacomo della Marca* del Crivelli della collezione Seroux, oggi in Vaticano. L'opera, che Seroux 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, I. MIARELLI MARIANI, *Seroux d'Agincourt e l'Histoire de l'Art par les monumens*, cit., 2005 (nota 4), p. 102; FRANCESCO DE CAROLIS, *Crivelli and the antiquarians. The rediscovery of the italian "primitives"* in

nariamente composto da cinque tele e ricordato in tutte le fonti veneziane, fu eseguito da Giovanni Bellini, Lazzaro Bastiani e Alvise Vivarini. Nella tavola di Seroux, appare, in dimensioni molto ridotte, il *San Girolamo guarisce il leone*, (Tav. XXVI) attribuito originariamente da Ridolfi e Zanetti a «Luigi Vivarini», mentre il francese, seguendo la corretta ipotesi del Lanzi, lo attribuisce piuttosto a un più tardo pittore della stessa famiglia, oggi identificato in Alvise Vivarini.²¹ L'incisione è l'unica testimonianza viva del telerò, oggi perduto.²² Sono invece conservati nei depositi delle Gallerie dell'Accademia la *Comunione* e i *Funerali* di San Girolamo del Bastiani,²³ 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 1780,²⁴ l'anno seguente al viaggio di Seroux 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.²⁵ Il paragone rispecchia in pieno le preferenze personali di Seroux, che addita come punto di riferimento del 'buon gusto' un pittore 'classicista' di pieno seicento.

Seroux considera comunque la pittura veneta del Quattrocento piuttosto attardata, anche dal punto di vista del colore,²⁶ 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 un serie di circostanze favorevoli legate al clima, alla bellezza del luogo, alla presenza del sole e del mare e della «nobile architettura» che hanno condotto i veneziani, generalmente belli, di alta statura, gioiosi e dai costumi non severi a «divenire dei coloristi per effetto della seduzione che li circonda».²⁷ Ma nella tavola dedicata alla pittura toscana e ai successori di Giotto, egli, in

eighteenth- and nineteenth-century Italy, in *Ornament and illusion*, a cura di Stephen J. Campbell, 2016 p. 101, con bibliografia precedente.

²¹ 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, E. BOREA, *Per la fortuna dei primitivi*, 1994, cit., p. 511, nota 42.

²² *Ibid.*

²³ Gallerie dell'Accademia, Venezia, depositi.

²⁴ PIERRE ROSENBERG – UDOLPHO VAN DE SANDT, *Pierre Peyron 1744-1818*, Neully-sur-Seine, Arthena, 1983, p. 106, n. 81.

²⁵ *Histoire de l'Art*, vol. II, p. 133, nota a.

²⁶ *Histoire de l'Art*, vol. II, p. 133.

²⁷ *Histoire de l'Art*, vol. II, p. 134. Sulla «question de l'influence des climats» Seroux tornerà in chiusura del volume, adattandola alle diverse scuole pittoriche italiane, p. 197.

maniera piuttosto convenzionale, ribadisce comunque la netta superiorità della pittura toscana rispetto a quella veneta.²⁸

Sono da segnalare altre due tavole della sezione pittura a soggetto veneto. Quella monografica con il *Festino degli dei* di Giovanni Bellini (Tav. XXVII), sino a quel momento mai riprodotto e fatto disegnare nella collezione Aldobrandini a Roma,²⁹ di cui elogia la composizione, le figure dai movimenti non «tumultuosi», la «grazia» delle figure e il colorito, che «annuncia un'abilità sconosciuta fino a quel momento», ma, soprattutto, l'intervento di Tiziano nel paesaggio.³⁰ Infine la *Pietà* di Antonio da Saliba in Palazzo Ducale a Venezia, all'epoca considerata importante opera di Antonello da Messina e qui accostata al *Polittico dell'agnello mistico* di Jan van Eyck per quanto riguarda la questione dell'«invenzione» della pittura a olio. Il disegno preparatorio della *Pietà*, purtroppo non conservato, fu eseguito da Antonio Canova, probabilmente non appena tornato in Veneto dopo il primo soggiorno romano del 1779-1780, costituendo una prima occasione per lo scultore di cimentarsi nello studio dell'arte dei «primitivi»³¹ (Tav. XXVIII).

Tra i pochissimi disegni eseguiti a Venezia e non utilizzati per le tavole e dunque inediti, probabilmente poiché superavano i limiti cronologici dell'opera, sono da segnalare quelli dagli sportelli d'organo nella demolita chiesa di S. Niccolò della Lattuga, eseguiti da Frank Pauwels, Paolo fiammingo, e raffiguranti la *Creazione di Eva* e il *Peccato originale* (Tavv. XXIX-XXX). I disegni, di buona qualità – forse eseguiti dallo stesso Peyron?-, sono di estremo interesse in quanto riproducono opere sinora non rintracciate, ma permettono di escludere la proposta identificazione, avanzata già dal Fogolari nel 1908, di tali opere con le tavole oggi nelle collezioni di Palazzo Reale, ma in deposito presso la Prefettura che, benché mostrino lo stesso soggetto, sono di fattura completamente diversa e più stentata.³²

Poche sono dunque le pitture fatte appositamente riprodurre in Veneto per l'*Histoire de l'Art* e poco sappiamo anche sui disegnatori, fatta eccezione

²⁸ *Histoire de l'Art*, vol. II, p. 134.

²⁹ Eseguito per il *Camerino d'Alabastro* di Alfonso I, 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, JAYNIE ANDERSON, *The Provenance of Bellini's Feast of the Gods and a New/Old interpretation*, «Studies in the History of Art», 45, 1993, pp. 265-287. *Histoire de l'Art*, vol. VI, tav. CXLIII. www.nga.gov/collection/gallery/gg17/gg17-1138-prov.html.

³⁰ *Histoire de l'Art*, vol. II, p. 122.

³¹ I. MIARELLI MARIANI, *Seroux d'Agincourt e l'Histoire de l'Art*, 2005, cit., p. 144.

³² GINO FOGOLARI, *Organi con dipinti ricordati dalle vecchie guide di Venezia*, «Bollettino d'arte», 1908, p. 172; STEFANIA MASON RINALDI, *Appunti per Paolo Fiammingo*, «Arte Veneta», 19, 1965, pp. 95-107.

per i due grandi nomi di Peyron e Canova, cui va aggiunto quello, importante, dell'architetto Léon Dufourny, futuro conservatore dei dipinti del *Musée Central* a Parigi e professore di teoria dell'arte all'*École d'Architecture*, di cui per fortuna possediamo molti disegni anche se dedicati all'architettura.

Grande disegnatore e scopritore di monumenti italiani del Medioevo, soprattutto durante il soggiorno in Sicilia, Dufourny si fermò in Veneto in viaggio verso l'Istria nel 1783, sempre per conto di Seroux. Accolto dal Morelli, oltre ad alcune chiese veneziane di cui esegue piante e alzati (Tav. XXXI), si reca per volere di Seroux ad Arquà per eseguire vari disegni della casa del Petrarca, già nota allo studioso francese dalle incisioni del *Petrarca Redivivus* e sulla scia di un interesse sei e soprattutto settecentesco per la vita e l'iconografia dello scrittore e dell'amata Laura. Ma la maggior parte dei disegni architettonici di Venezia sono tratti dalle incisioni di Luca Carlevarijs per *Le fabriche e vedute di Venezia*.³³

Infine, gli unici monumenti friulani che trovano posto nelle famose tavole sono i perduti affreschi già nella chiesa di San Pietro ad Aquileia, desunti però dalle incisioni contenute ne *Le Antichità di Aquileja profane e sacre* del Bertoli.

L'arte veneta e friulana non trova dunque particolare spazio né nelle tavole dell'*Histoire de l'Art* né nei disegni raccolti ma non incisi anche se, nell'ultima tavola, sunto e conclusione dell'intera opera, denominata *Compositions des quatre grands maîtres qui ont le plus contribué au rétablissement de la Peinture* (Tav. XXXII), Seroux rende un grande omaggio a Tiziano, che colloca accanto a Michelangelo, Raffaello, 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.³⁴

Già nel commento alla tavola del *Festino degli dei* Seroux aveva particolarmente lodato il paesaggio tizianesco, e al pittore dedica particolare attenzione nel testo, rispetto ad altri autori, nel ricostruirne la carriera. Per Seroux, se Michelangelo «si fa ammirare per un disegno ardito, maschile, grandioso, Raffaello per i contorni eleganti, corretti e puri, Tiziano unisce a tutti questi talenti il « fascino del colore ».³⁵ Accanto all'*Assunzione della Ver-*

³³ LUCA CARLEVARIJS, *Le fabbriche e vedute di Venetia disegnate, poste in prospettiva et intalgiate da Luca Carlevarijs con privilegi*, Venezia, Giovan Battista Finazzi, 1703-1707.

³⁴ GIOVANNI PAOLO LOMAZZO, *Idea del Tempio della pittura di Gio. Paolo Lomazzo pittore. Nella quale egli discorre dell'origine e fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura*, Milano, 1590, p. 60; *Histoire de l'Art*, vol. II, p. 201.

³⁵ *Histoire de l'Art*, vol. II, p. 194.

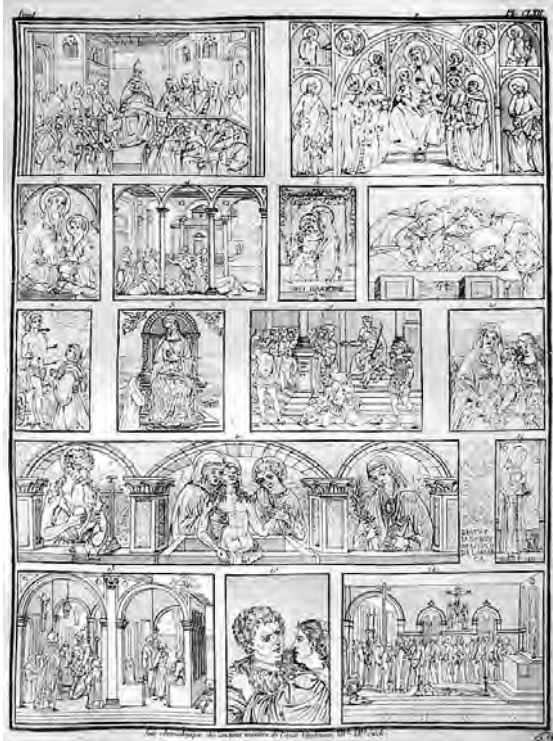
gine di Correggio nella Cattedrale di Parma, alla *Trasfigurazione* di Raffaello e al *Giudizio Universale* di Michelangelo prende posto un capolavoro oggi perduto: il *Martirio di San Pietro*, eseguito per la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia³⁶ e distrutto in un incendio nel 1867. Seroux non cita il disegnatore della tavola, ma il suo commento è un vero e proprio tributo al pittore veneto, colui che ha elevato la «scienza e la pratica del colore sino alla bellezza dell'ideale».³⁷ Nel dipinto il pittore raggiunge un «ordine perfetto» nella disposizione delle tre figure, di cui la principale è «sublime» per la sua «tranquillità dolce del santo personaggio che attende la morte senza paura [...] mai scena così toccante è stata delineata con dei mezzi così semplici, ma tutto è giusto e ogni cosa è al proprio posto ». Seroux ne ricorda inoltre le traversie durante il trasporto a Parigi: imbarcato a Marsiglia, 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 molto lodato da Seroux che, malgrado convinto monarchico e assertore dell'importanza di non allontanare le opere dal loro originario contesto, non prende mai posizione sulla questione delle requisizioni francesi.

L'Histoire de l'Art chiude dunque la lunga ricostruzione soprattutto viva dell'arte medievale con i grandi maestri del Cinquecento italiano. E, aggiunge Seroux, se Tiziano avesse prodotto molti dipinti come il *Martirio*, «sarebbe stato collocato accanto a Raffaello» che, per lui, rimane ancora il vertice pittorico insuperato.³⁸ Non riuscirà mai, infatti, a provare reale interesse estetico per i dipinti 'primitivi' che aveva studiato per quasi quarant'anni, ma ne diventerà, anche involontariamente, uno dei massimi diffusori del gusto, proprio attraverso l'enorme mole di disegni e incisioni che erano accessibili ai suoi corrispondenti e alla comunità internazionale degli studiosi nella sua casa-atelier in Via Gregoriana a Roma.

³⁶ *Histoire de l'Art*, vol. III, 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 Seroux: «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, Electa, 2002, p. 117; NOÉMIE ÉTIENNE, *La restauration des peintures à Paris 1750-1815. Pratiques et discours sur la matérialité des œuvres d'art*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, pp. 59-63, 251. Su François-Toussaint Hacquin, a lungo direttore dell'*atelier de rentoilage* del Louvre 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.

³⁷ *Histoire de l'Art*, vol. II, p. 200.

³⁸ *Ibid.*



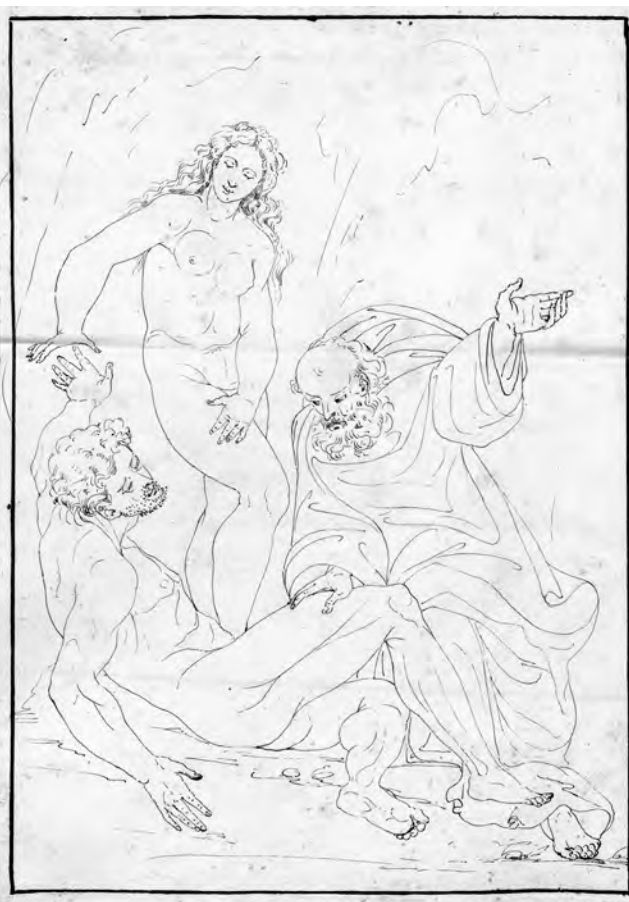
Tav. XXVI. J.B. SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'Art par les monumens*, vol. VI, tavola CLXII, serie cronologica degli antichi maestri della scuola veneziana, XIV-XVI secolo. Tav. XXVII. J.B. SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'Art par les monumens*, vol. VI, tavola CXLIII, tav. CXLIII, da GIOVANNI BELLINI, *Il festino degli Dei*.



Invocazione di San Bellini, verso l'Espresso de Torino, commencement du XVIe siècle.



XXVIII

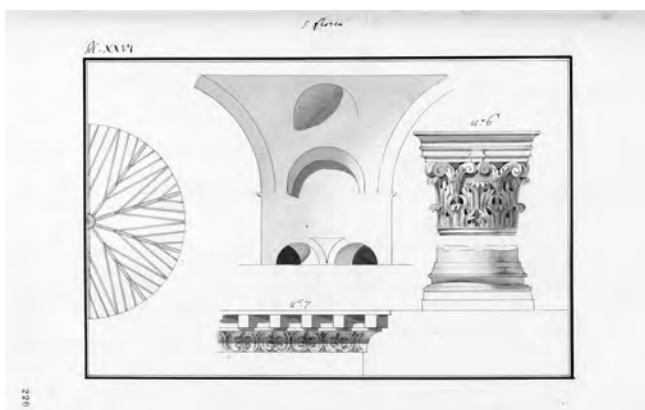


XXIX

Tav. XXVIII. J.B. SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'Art par les monumens*, vol. VI, tavola CLXII, tav. CXIV, Invenzione della pittura a olio. Tav. XXIX. ANONIMO DISEGNATORE (Pierre Peyron?), da FRANK PAUWELS, sportelli d'organo della distrutta chiesa di San Niccolò della Lattuga, BAV, Vat. lat. 9848, f. 98r ©2019. Per concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana, ogni diritto riservato.



XXX

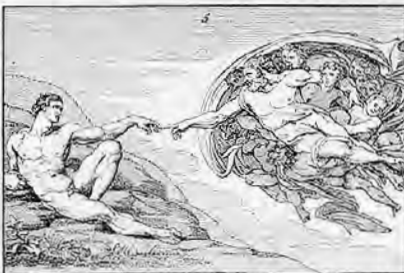


XXXI

Tav. XXX. ANONIMO DISEGNATORE (Pierre Peyron?), da FRANK PAUWELS (Paolo fiammingo), sportelli d'organo della distrutta chiesa di San Niccolò della Lattuga, BAV, Vat. lat. 9848, f. 98r, ©2019. Per concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana, ogni diritto riservato. Tav. XXXI. LÉON DUFOURNY, Torcello, Santa Fosca, particolari, BAV, Vat. lat. 13479, f. 220, 2019.



Vidi quattuor urant' ombre Cisi vedi adunar la bella senola



Composizioni dei quattro grandi maestri che ont le plus contribuè au rétablissement de la Peinture XVI^e siècle.

Tavola XXXII. J.B. SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'Art par les monumens*, tav. CCIII: «Compositions des quatre grands maitres qui ont le plus contribué au rétablissement de la Peinture. XVI^e Siècle».

INDICE

<i>Presentazione</i> di GIUSEPPE BERGAMINI	Pag.	V
<i>Introduzione</i> di PAOLO PASTRES	»	VII

LUIGI LANZI E UDINE: UN APPRODO NELL'EUROPA IN TEMPESTA

PAOLO FORAMITTI, <i>L'Europa in guerra attraversa la patria del Friuli. 1796-1801</i>	»	3
SANDRO PIUSSI, <i>La Chiesa di Udine durante il soggiorno dell'abate Luigi Lanzi</i>	»	17
FABIANA SAVORGNAN CERGNEU DI BRAZZÀ, <i>Cultura letteraria di fine Settecento a Udine</i>	»	33
MICHELA CATTO, <i>L'identità dei gesuiti durante gli anni della soppressione. Luigi Lanzi e l'attesa di rinascita della Compagnia di Gesù</i>	»	45

LUIGI LANZI A UDINE: CINQUE ANNI DI STUDI, AMICIZIE E DIBATTITI CULTURALI

GIUSEPPE BERGAMINI, <i>Il ritrattista udinese del Lanzi: Giovanni Battista de Rubeis (1743-1819)</i>	»	61
LILIANA CARGNELUTTI, <i>Demanzializzazione dei beni ecclesiastici e dispersione dei beni artistici nella Udine napoleonica</i>	»	79
MATTEO VENIER, <i>Cultura letteraria del clero udinese all'epoca di Luigi Lanzi (e una nota su Vitale da Bologna)</i>	»	93
PAOLO PASTRES, <i>Lanzi a Udine e una copia della Storia con varianti per l'edizione del 1809</i>	»	107

INDICE

MASSIMILIANO ROSSI, <i>L'Elogio dell'Abate Cortenovis: una lezione di metodo lanziano</i>	Pag.	133
RENZO RABBONI, <i>La corrispondenza con Antonio Bartolini e Giulio Bernardino Tomitano e una recensione ritrovata del Lanzi</i>	»	145
LUCA CABURLOTTO, <i>Tra Udine, Padova e Bassano. Bartolomeo Gamba, Giovanni de Lazara e il "nostro ottimo abate Lanzi"</i>	»	169
GIOVANNA PERINI FOLESANI, <i>Il taccuino cosiddetto bolognese, 1782-1794</i>	»	187
EMANUELE PELLEGRINI, <i>I luoghi della Storia. Luigi Lanzi tra centri e provincia</i>	»	209

NUOVA STORIA DELL'ARTE
E PROSPETTIVE CULTURALI TRA SETTE E OTTOCENTO

CHIARA GAUNA, <i>Edizioni e traduzioni della Storia Pittorica. Fortuna europea di un best-seller</i>	»	225
CAROLINA BROOK, <i>L'influenza del pensiero di Luigi Lanzi nelle campagne di requisizione napoleoniche</i>	»	239
ILARIA MIARELLI MARIANI, <i>Seroux d'Agincourt e la pittura veneta e friulana</i>	»	253
SUSANNE ADINA MEYER, <i>Per una storia dell'arte europea. Da Lanzi a Fiorillo</i>	»	263
Indice dei nomi	»	277

FINITO DI STAMPARE
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • CALENZANO (FI)
NEL MESE DI DICEMBRE 2019

