

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

*a cura di*

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



Campisano Editore

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

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



Campisano Editore

## Table des matières / Indice

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

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

Il percorso «a piramide capovolta» che il viaggio in Italia seguì per tutta l'epoca del *Grand Tour* (con base nella pianura Padana ed apice inferiore a Napoli e Paestum) ebbe poche eccezioni, almeno fino alla metà del secolo XIX<sup>1</sup>. Costituì un caso a parte la Sicilia, che poteva esser raggiunta via mare da Napoli, escludendo completamente le incognite terre meridionali del Regno. Solo alcuni si avventurarono al di là di questi limiti, risalendo dalla Sicilia verso nord, oltre lo stretto di Messina, e toccando la Calabria e la Puglia. Nel ventennio 1760-1780, tra i pochi coraggiosi ci furono il tedesco Joseph Hermann von Riedesel e l'inglese Henri Swinburne, che attraversarono 'a pelle di leopardo' la Magna Grecia<sup>2</sup>: anche la sua plaga estrema, quella che il francese Paul-Louis Courier definiva nel 1806 «Calabria ferox»<sup>3</sup>. Ma colui che fece da apripista nella graduale costruzione di un'immagine archeologica e storico-artistica del Sud fu senz'altro l'abate di Saint-Non: con il suo *Voyage pittoresque, la Grande Grèce* – dalla Puglia, alla Basilicata, alla Calabria – cominciò ad emergere dalla foschia dell'ignoto, assumendo lentamente una fisionomia più definita agli occhi dell'Europa<sup>4</sup>. L'interesse preponderante di questi pionieri del Meridione era tuttavia rivolto all'antichità classica, come testimonia, con evidenza, il caso del barone von Riedesel, il cui *tour* era stato inizialmente progettato in accordo con Winckelmann<sup>5</sup>. Rispetto alle esplorazioni appena ricordate, il viaggio di Millin, compiuto nel 1812-1813 in regioni che allora erano parte dell'impero napoleonico, obbedisce ad una visione completamente nuova<sup>6</sup>. In primo luogo, va osservato che esso raddoppia l'orizzonte geografico tradizionale, dilatando il percorso «a piramide capovolta» dei secoli precedenti (fig. 1): vengono infatti ricomprese nel *tour* aree di fatto ancora sconosciute, come il Molise e l'Abruzzo, poste all'estrema periferia settentrionale del Regno. In secondo luogo, con questo viaggio cambia in modo sostanziale la qualità dello sguardo rivolto a territori che fino ad allora erano stati presi in considerazione solo per le loro vestigia archeologiche. Se si scorre l'*Extrait* del 1814, con le stringate lettere che il francese scrisse dall'Italia<sup>7</sup>, e si fa una prima somma-

ria classificazione per fasce cronologiche dei siti e dei monumenti visitati, ci si accorge subito del ribaltamento di prospettiva compiuto. Nelle ricognizioni effettuate al di sotto di Napoli spiccano infatti con netta prevalenza i monumenti del Medioevo, seguiti ad una distanza considerevole da quelli antichi e, dopo un intervallo ancor più cospicuo, da quelli di età rinascimentale e barocca. È solo a Napoli che l'attenzione per le opere pertinenti ai secoli XV-XVIII fa risalire la loro percentuale complessiva altrimenti ridotta<sup>8</sup>. Risulta infine assai alta (e anche questo è significativo) la quota raggiunta dai paesaggi, intesi da Millin come veri e propri monumenti della natura e considerati quali elementi compri-mari nella sua concezione del patrimonio.

«*La gloire de nos rois*»: monumenti normanni e angioini

Nell'insieme, l'orizzonte temporale dell'antico nei territori meridionali si allarga e si stratifica, senza mai disgiungersi dallo scenario ambientale. Per Millin l'antico prende naturalmente le mosse dall'età classica, greca e romana, e arriva fino al Settecento, ma si concentra con un'ampiezza senza precedenti sulle testimonianze cristiane e medievali, dagli affreschi delle catacombe alla grande fioritura della pittura e della scultura gotica a Napoli. Polo privilegiato d'interesse, che impronta il suo intero viaggio, è l'attenzione per la storia dei Normanni e degli Angioini in Italia, intesa come una sorta di 'rovescio della medaglia' della storia nazionale di Francia.

Particolarmente illuminante per comprendere quest'ultima componente è la lettera del 1817 indirizzata al direttore dei Musei Reali conte di Forbin – pubblicata da Gennaro Toscano –, nella quale il tema, già enunciato da Millin nella corrispondenza dall'Italia, non solo viene ripreso, ma è volutamente enfatizzato alla luce del nuovo clima politico di restaurazione: «... Je me suis attaché partout à recueillir les monumens françois, ceux qui rappellent la valeur de nos ancêtres et la gloire de nos rois. Je ne crois qu'un seul de ceux qui rappellent la mémoire des princes normands et de ceux de la maison de France et de celle d'Anjou me soit échap-

1. L'itinerario del viaggio in Italia meridionale di A.-L. Millin (1812-1813), in giallo, sovrapposto a quello in Italia di J. Mabillon (1685-1686), in rosso. I tratti marittimi percorsi da Millin sono in azzurro
2. Parigi, BnF, Estampes, Vb 132 I, 1 Fol, P64628, la cattedrale di Salerno, veduta di F.L. Catel (© BnF)

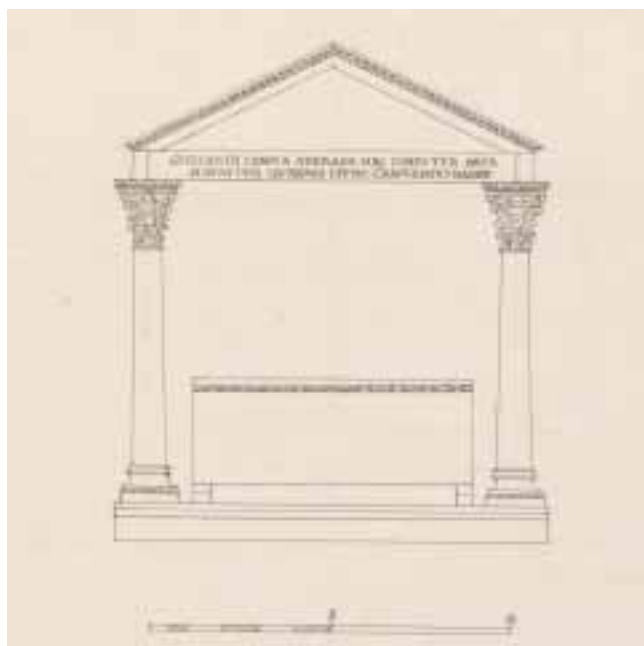
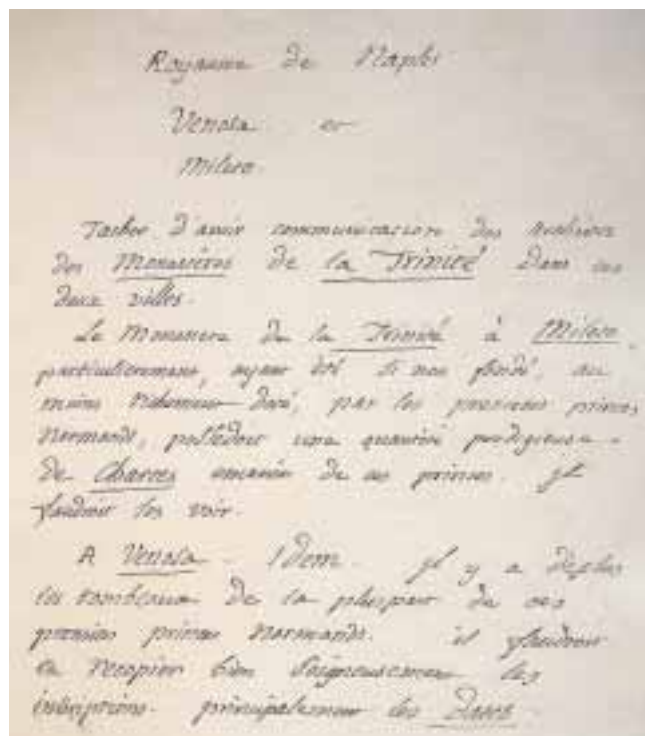


3. Parigi, BnF, Arsenal, 6371, appunti del viaggio di Millin in Italia: promemoria su Venosa, Mileto e la storia dei Normanni (© BnF)
4. Parigi, BnF, Estampes, Pe 22 Fol, n. 387, la tomba di Alberada nella SS. Trinità a Venosa (© BnF)

pé. Non seulement je n'en possède seul des dessins fidèles, mais je les ai vus sur le lieu... Ces dessins sont du plus grand intérêt pour notre histoire, ils complétoient le célèbre ouvrage des monumens de la monarchie française par Montfaucon...»<sup>9</sup>. In tale prospettiva, non solo di storia artistica ma di storia globale, una grande attenzione viene accordata a tutte le testimonianze scritte, siano esse epigrafi, diplomi, sigilli o codici, intese come elemento imprescindibile per poter tracciare le vicende di un'epoca come quella medievale, ancora in parte oscura nei territori visitati. Lo dimostra efficacemente anche il promemoria scritto prima della partenza e conservato negli appunti della Bibliothèque de l'Arsenal, proprio all'inizio dei fascicoli dedicati al *Royaume de Naples* (fig. 3). Qui, sotto il titolo *Venosa et Mileto*, Millin annota in tono programmatico: «tacher d'avoir communication des Archives des Monastères de la Trinité dans ceux deux villes», in cui ci si aspetta di trovare «une quantité prodigieuse de chartes... Il faudroit les voir. À Venosa idem», dove «il y a déplus les tombeaux de la pluspart de ces premiers princes normands. Il faudroit en recopier bien soigneusement les inscriptions, principalement les dates»<sup>10</sup>.

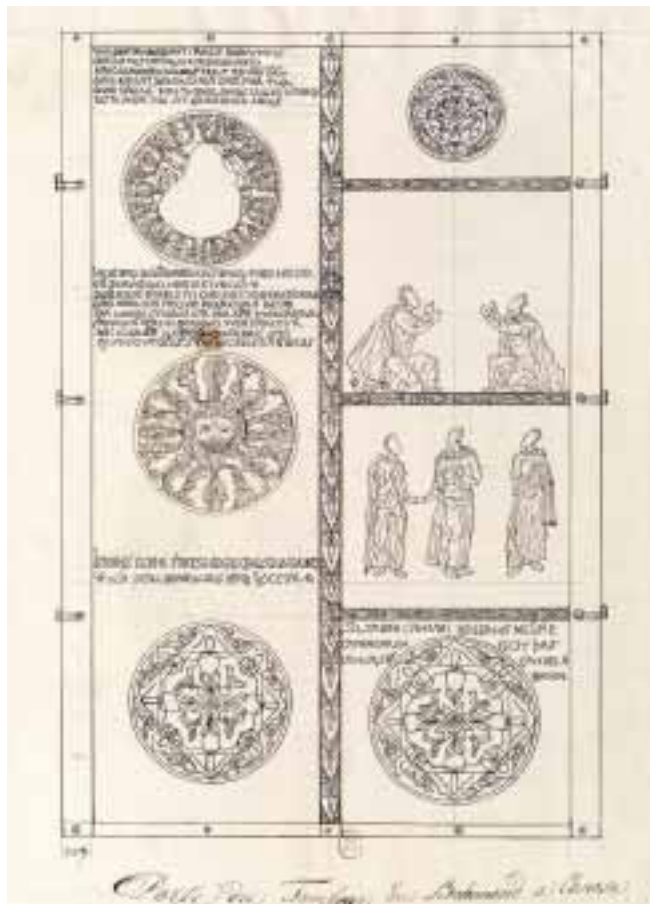
Non è dunque un caso se, nel lungo e faticoso itinerario nel Sud, monasteri e cattedrali legati agli Altavilla siano visitati come in una sorta di pellegrinaggio storico e artistico, sulle tracce delle loro memorie regali e principesche: dalla cattedrale di Salerno (fig. 2) alla Trinità di Mileto, dalla cattedrale di Gerace alla Trinità di Venosa (fig. 4), dal mausoleo di Boemondo a Canosa (fig. 5) ad arrivare alla basilica di S. Nicola a Bari, dove Millin vide e fece disegnare la placca in smalto con Ruggero II incoronato dal santo di Myra (fig. 6) e la corona di bronzo che si credeva essere quella del primo re normanno, «dont on courounnoit – gli ricordava il suo mentore parigino, l'abate Pouillard – les souverains de Naples en qualité de Ducs de la Pouille»<sup>11</sup>.

È nel solco di questo filone d'indagine che Millin inizia a far uso, per definire i monumenti commissionati dagli Altavilla, o collocabili al tempo della loro dominazione, della nuova categoria di *style normand*<sup>12</sup>, che subentra alle generiche etichette (tutte negative e tra loro contra-





5. Parigi, BnF, Estampes, Vb 132 a Fol, P62829, n. 327, la porta bronzea del mausoleo di Boemondo a Canosa, disegno di I. Aveta (© BnF)
6. Parigi, BnF, Estampes, Gb 20 Fol, f. 15, n. 345, placca smaltata con l'incoronazione di Ruggero II nel ciborio di S. Nicola a Bari, disegno di I. Aveta (© BnF)



stanti) con cui essi venivano qualificati nel XVIII secolo: ovvero 'dei bassi tempi', 'gotico', 'di stile greco del basso impero', come ad esempio nel *Voyage* di Saint-Non e altrove<sup>13</sup>. A proposito del mausoleo di Boemondo, negli appunti dell'Arsenal fa capolino un aggettivo del tutto inatteso, *chevaleresque*<sup>14</sup>: al quale, forse, si può supporre Millin attribuisca una sfumatura di significato esotica, in rapporto alle vicende che condussero il figlio del Guiscardo in Oriente come uno dei capi della prima crociata<sup>15</sup>.

A proposito dello studio dei monumenti normanni, è particolarmente significativa, anche per la sua qualità, la documentazione raccolta sull'abbazia della Trinità a Mileto in Calabria, fondata da Ruggero I come

*pantheon* dinastico degli Altavilla e consacrata nel 1080<sup>16</sup>. Arrivando a Mileto il 6 giugno del 1812<sup>17</sup>, Millin non trovò quasi nulla di quello che si attendeva, men che meno gli archivi monastici con la «quantité prodigieuse de chartes» evocati nel suo promemoria anteriore alla partenza<sup>18</sup>. L'abitato medievale e i suoi monumenti non esistevano più, essendo stati completamente distrutti dal rovinoso terremoto del 1783<sup>19</sup> (fig. 7). Come si legge negli appunti dello studioso francese e come mostrano le splendide ma desolate vedute del prussiano Franz Ludwig Catel (1778-1856)<sup>20</sup>, ancora a trent'anni di distanza dal sisma si parava davanti ai visitatori «un terrain tres tourmenté»<sup>21</sup>, dal quale spuntavano solo pochi tratti di muro di quella che era stata



7. Parigi, BnF, Estampes, Vb 132 e Fol, P63299, n. 249, ruderi della SS. Trinità di Mileto con il sarcofago di Ruggero I, veduta di F.L. Catel (© BnF)



l'imponente abbaziale normanna. Tra di essi giaceva abbandonato il sarcofago del III sec. d.C. usato nel 1101 come sepoltura del Gran Conte<sup>22</sup>, mescolato alla vegetazione che pian piano si riappropriava del sito in rovina (fig. 8). Catel eseguì due eleganti e fedeli copie dell'opera, accompagnate da filologici dettagli che possiamo considerare gli appunti visuali corrispondenti alle osservazioni verbali e scritte condotte *in situ*. È il caso, ad esempio, dei rilievi grafici dei timpani laterali (fig. 9), dove sono riprodotte le chiome residue dei due visi di Medusa scalpellati e sostituiti da croci, che Millin acutamente riconobbe quale segno della rilavorazione medievale del marmo antico. La lettura degli appunti dell'Arsenal ci aiuta inoltre a spiegare un particolare

per così dire 'ambientale' che caratterizza la presentazione del sarcofago su entrambi i fogli, ovvero le fronde vegetali che lo attorniano. Apprendiamo infatti che si dovette lavorare a lungo per liberare la cassa marmorea dalla terra e metterne bene in vista la parte frontale, ma che a un certo punto Millin dispose di non far eliminare gli arbusti che «l'embrassent si agréablement et qui font un effet si pittoresque»<sup>23</sup>: consolazione estetica minima nella devastazione dei luoghi. Compiendo uno scavo nelle immediate vicinanze, l'agguerrita *équipe* – di cui faceva parte anche il giovane scrittore Astolphe de Custine<sup>24</sup> – riportò alle luce un secondo pezzo, già segnalato nel Sei e Settecento ma di fatto inedito, che rientrava anch'esso nel gruppo delle sepolture norman-

8. Parigi, BnF, Estampes, Vb 132 e Fol, P63301, n. 247, il sarcofago di Ruggero I nella SS. Trinità di Mileto, disegno di F.L. Catel (© BnF)

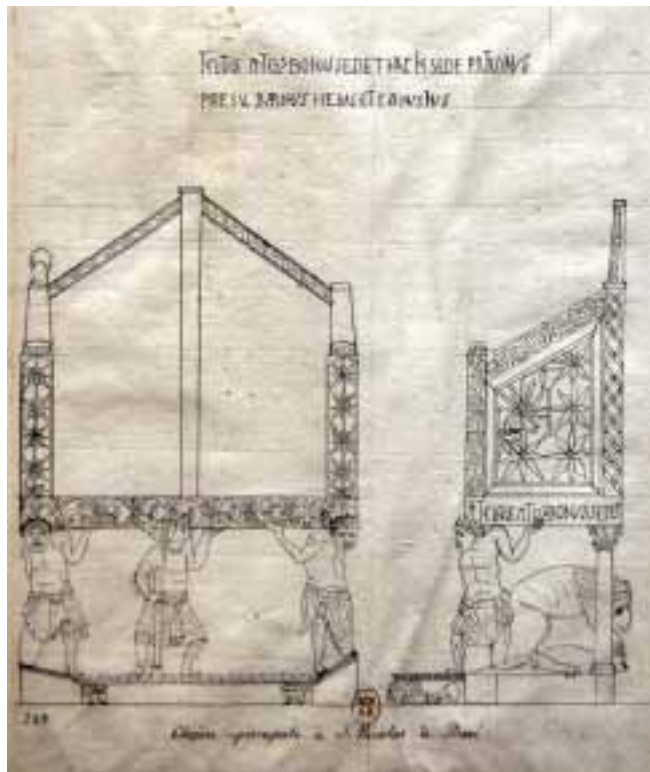
9. Parigi, BnF, Estampes, Vb 132 e Fol, P63302, n. 248, il sarcofago di Ruggero I nella SS. Trinità di Mileto, disegno di F.L. Catel (© BnF)



10. Napoli, Museo Archeologico Nazionale,  
sarcofago di Ruggero I (foto autore)
11. Parigi, BnF, Estampes, Vb 132 y,  
1 (Ft. 4), n. 243, l'area urbana in rovina  
di Mileto, veduta di F.L. Catel (© BnF)



12. Parigi, BnF, Estampes, Gb 20 Fol, f. 36, n. 328, la cattedra di Elia nella basilica di S. Nicola a Bari, disegno di I. Aveta (© BnF)



ne. Si trattava del sarcofago ritenuto da Millin di Adelasia, ma in realtà di Eremburga, seconda moglie di Ruggero, morta a Mileto nel 1089, opera del II secolo d.C. decorata con un'Amazzonomachia<sup>25</sup>. Sia questo che il sarcofago di Ruggero I oggi non sono più a Mileto, essendo stati trasferiti nel 1840 al Museo Archeologico di Napoli<sup>26</sup>, ma quello del Gran Conte (fig. 10) dovette subire, nel trasporto o nel trascorrere del tempo, notevoli danni, a giudicare dai disegni che ne fece Catel nel 1812 (figg. 8-9). Un aspetto mi sembra importante nella modalità in cui venne condotta questa pionieristica missione sul sito dell'abbaziale normanna: oltre a far copiare con rigore scientifico il sarcofago di Ruggero, Millin ritenne necessario riprodurre con esattezza anche il più ampio contesto nel quale l'opera si inseriva (fig. 11), facendo riprendere dal suo eccellente disegnatore tre panorami con diversi punti di vista che costituiscono per l'epoca un raro esempio di documen-

13a. Parigi, BnF, Estampes, Vb 132a Fol, P62820, n. 343, porta di bronzo perduta di Barisano da Trani nella basilica di S. Nicola a Bari e, in alto, corona c.d. di Ruggero II, disegno di I. Aveta (© BnF)

tazione di un'area archeologica post-classica<sup>27</sup>. I sistemi di rappresentazione in uso nella pittura di paesaggio e nella veduta<sup>28</sup> fornirono gli strumenti per fissare in modo esatto il quadro dell'esistente (si notino i *disiecta membra* architettonici e scultorei abbandonati su tutto il terreno), mettendo a punto così un'operazione che si potrebbe definire di ispezione patrimoniale e di tutela per immagini<sup>29</sup>.

*Monumento/documento:  
i disegni di Millin e il patrimonio perduto*

Per l'arte del Meridione d'Italia, il *corpus* di appunti e disegni di Millin costituisce un documento di primaria importanza, non solo perché esso "fotografa" alcuni monumenti in una fascia cronologica della loro esistenza altrimenti non attestata, ma anche perché in molti casi permette di recuperare alla conoscenza opere che oggi risultano scomparse o che sono state separate dal loro *habitat* originario.

Quanto alle potenzialità di indagine che questi materiali ci offrono sul patrimonio perduto, vorrei soffermarmi su due casi finora mai presi analiticamente in esame e che è stato possibile mettere a fuoco proprio grazie allo scandaglio incrociato condotto sui quattro principali nuclei documentari del viaggio italiano di Millin: ovvero i disegni, il loro inventario, gli appunti di viaggio, le lettere<sup>30</sup>. Il primo caso scelto riguarda la basilica di S. Nicola a Bari, visitata alla fine di gennaio del 1813<sup>31</sup>, dove Millin esaminò con scrupolo tutto quanto gli aveva raccomandato da Parigi l'abate Pouillard<sup>32</sup>, facendo copiare da Ignazio Aveta (il giovane artista che era al suo seguito in Puglia) alcune opere di cui restano i disegni: il ciborio della basilica, la già citata placca con l'incoronazione di Ruggero II (fig. 6), la cattedra dell'abate Elia (fig. 12), ma soprattutto una porta di bronzo istoriata (fig. 13) di cui non si precisa la collocazione agli ingressi dell'edificio e che attualmente non esiste più. Che all'inizio del 1813 questi battenti si trovassero a S. Nicola viene tuttavia confermato da più indizi: dalla loro menzione nella corrispondenza di Millin<sup>33</sup>, dalla posizione del disegno all'interno del *corpus*, intercalato







13b. Schema della distribuzione delle formelle della porta di bronzo perduta di S. Nicola a Bari sulla base del disegno di I. Aveta



14a-b. La corona c.d. di Ruggero II  
nel disegno di I. Aveta e  
nel Museo Nicolaiano di Bari  
(da *La Puglia tra Bisanzio e  
l'Occidente*, Milano 1980)

com'è al gruppo principale relativo alla basilica barese<sup>34</sup>, nonché dalla registrazione nell'inventario dei disegni del 1819<sup>35</sup>. Resta tuttavia inspiegabile per quale ragione, all'infuori di Millin, nessuna fonte storica (a quanto si sa) ne faccia menzione. Il sospetto di un errore, ovvero che la porta rappresentata in questo disegno potesse trovarsi non a Bari, ma altrove in Italia meridionale, viene a mio avviso tassativamente escluso da una conferma interna al foglio medesimo. Lo schizzo tracciato in alto (figg. 13, 14a), che potrebbe sembrare a tutta prima (in rapporto alle proporzioni della porta) come una sorta di trave decorata, visto da vicino si rivela essere il rilievo, svolto in piano, della metà di un oggetto circolare di minori dimensioni: la corona bronzea cosiddetta di Ruggero II, ancor oggi conservata a S. Nicola<sup>36</sup> (fig. 14b).

Nonostante il suo tratto approssimativo e poco filologico, la copia della porta eseguita da Ignazio Aveta ci comunica subito un'informazione fondamentale e indiscutibile: i battenti visti da Millin a Bari erano un'opera (a noi sconosciuta) di un artefice altrimenti famoso, Barisano da Trani, autore di tre porte bronzee databili tra il 1179 e il 1189 e perfettamente accostabili all'esemplare perduto di S. Nicola, quelle delle cattedrali di Ravello (fig. 15), Trani e Monreale<sup>37</sup>. Come si sa, l'artista per la loro realizzazione si servì ripetutamente di matrici già elaborate e disponibili nella sua officina, che venivano di volta in volta replicate e assemblate in modo diverso a seconda delle esigenze della commissione ricevuta. Zoomando nel disegno di Aveta è infatti possibile individuare molte composizioni già note, corrispondenti a quelle del 'catalogo di vendita' della ditta di Barisano, in cui anche le abbreviazioni dei testi epigrafici coincidono con quelle delle porte esistenti. Mostro alcuni raffronti tra le formelle della copia ottocentesca e quelle della porta di Ravello (figg. 16a-b, 17a-b), sottolineando per brevità solo due indizi interessanti che il disegno ci fornisce. Il primo riguarda l'inserimento, al centro dei battenti chiusi (fig. 13), di due pannelli identici con san Nicola in trono e una figura inginocchiata ai suoi piedi (figg. 16a-b), che poteva essere l'artista stesso, come accade a Monreale, o il committente dell'opera, come a



Ravello<sup>38</sup>. Il secondo indizio riguarda il pannello decorativo, unico, posto nella seconda riga dal basso, a sinistra (figg. 13, 18a), nel quale (ad eccezione della testa felina nella parte alta) si stenta a capire quali siano i soggetti rappresentati. Se si prova a invertirne l'orientamento (fig. 18b), tuttavia, la sua lettura diventa subito chiara e la composizione torna a corrispondere come le altre a quelle del repertorio di Barisano (fig. 18c): si tratta della sua tipica rappresentazione del cosiddetto Albero della Vita, fuoriuscente da una protome e affiancato da due leoni e due grifoni alati<sup>39</sup>. Dunque, in questo caso il disegno ci offre, indirettamente, un'informazione utile a ricostruire le vicissitudini dell'opera nel corso del tempo: la porta, evidentemente, a una certa data era stata smontata ed erroneamente riasssemblata, determinando non solo l'inversione di questo pannello, ma anche lo spostamento di numerosi altri, come dimostra il disordine iconografico visibile nel programma complessivo riprodotto (figg. 13a-b).



15. Ravello, cattedrale,  
porta bronzea di  
Barisano da Trani  
(da U. Mende,  
*Die Bronzetüren*,  
München 1983)



- 16a-b. La formella con san Nicola nella porta perduta di Bari e in quella di Ravello
- 17a-b. La formella con l'*Anastasis* nella porta perduta di Bari e in quella di Ravello
- 18a-b-c. La formella inferiore sinistra con l'Albero della Vita nella porta perduta di Bari, rovesciata e raddrizzata. Una formella di analogo soggetto nella porta di Ravello

Infatti: 1) gli apostoli, benché sparpagliati un po' caoticamente sui battenti, sono tutti diversi tra loro ma in totale ammontano a undici: dunque un pezzo della serie dev'essere andato perduto. 2) ci sono due casi di spostamenti: l'*Anastasis* (fig. 13b: 6a) nella terza riga dal basso, a sinistra, risulta separata dalla Deposizione (fig. 13b: 2a) all'inizio della seconda riga dall'alto; inoltre, la scena con la *Maiestas Domini* (fig. 13b: 7c) appare inserita nella seconda riga dal basso, anziché al suo posto canonico nella fila sommitale. Quest'ultimo pezzo, la *Maiestas*, essendo unico, risulta inevitabilmente asimmetrico rispetto al numero pari di colonne verticali che compongono i battenti e dunque si deve supporre che (come a Trani e a Monreale<sup>40</sup>) in origine fosse



19. Parigi, BnF, Estampes, Gb 63 Fol, f. 5, n. 299, pavimento musivo perduto nella SS. Trinità a Rossano Calabro, disegno di F.L. Catel (© BnF)
20. Parigi, BnF, Estampes, Gb 63 Fol, f. 13, n. 373, pavimento musivo della cattedrale di Brindisi, scena perduta (© BnF)



abbinato a un altro pannello identico a quel tempo già andato perduto; 3) come accade nella porta di Ravello, anche qui a Bari un soggetto appare duplicato (figg. 13a; 13b: 4b-4c): è il già citato san Nicola; o addirittura quadruplicato (figg. 13a; 13b: 1a, 1d, 3d, 7d): sono gli angeli adoranti sotto il quarto di cerchio. In particolare, il numero degli angeli, se relazionato alle dimensioni ridotte delle ante e all'ipotetico ordine originario, appare decisamente anomalo: infatti, stando ai programmi noti di Barisano, quattro angeli sono troppi per una porta come questa, con sole quattro colonne di formelle (a Ravello gli angeli sono quattro perché la porta è a sei colonne con ante dispari<sup>41</sup>) (fig. 15).

Ciò induce a sospettare che quanto documentato nel disegno di Millin sia forse il rimontaggio in un'unica porta dei pannelli residui di due porte originariamente distinte<sup>42</sup>.

Il secondo caso di opera perduta sul quale desidero richiamare l'attenzione costituisce anch'esso un recupero inatteso, che viene ad arricchire di un nuovo elemento la nostra conoscenza di un'area territoriale. Mi riferisco al pavimento a mosaico con girali annodati ed abitati di cui resta copia in un bel disegno acquerellato reso noto nel 1974 da Nancy Rash-Fabbri (fig. 19) e in cui la studiosa propose di identificare una parte distrutta del pavimento (oggi frammentario) della cattedrale di Brindisi, databile al 1178<sup>43</sup>. Sebbene privo di didascalia, tale foglio, numerato 299, corrisponde però nell'inventario dei disegni di Millin (che la Rash-Fabbri non conosce) ad un'entrata ben precisa: «ornements en mosaïque à Rossano». Anche a voler pensare a possibili spostamenti accidentali, il disegno risulta in ogni caso inserito – all'interno di questa lista manoscritta – nel paragrafo che raccoglie le opere calabresi della costa ionica<sup>44</sup> e sembra dunque assai difficile che possa riferirsi al pavimento di Brindisi: di cui fra l'altro Millin fece fare quattro disegni al tratto di qualità esecutiva assai diversa<sup>45</sup> (fig. 20). Anche in questo caso la lettura comparata dei documenti ci porta ad accreditare l'ubicazione di tale pavimento non in Puglia ma proprio a Rossano. Dal resoconto del sopralluogo effettuato nella città calabrese, contenuto negli appunti dell'Arsenal, si

21. Rossano Calabro, cattedrale,  
pavimento musivo, particolare  
(da G. Roma, *Il mosaico normanno*, 1997)
22. Otranto, cattedrale, pavimento musivo,  
particolare (da C.A. Willemsen,  
*L'enigma di Otranto*, Galatina 1980)

apprende infatti che il Nostro, in data 9 luglio 1812, visitò prima la cappella di S. Marco, poi la cattedrale e infine una «Chiesa della S<sup>ma</sup> Trinità»<sup>46</sup>, nella quale vide un «mosaïque antique avec des animaux... dans un tapis d'ornements...»<sup>47</sup>. A Rossano tuttavia non esiste un edificio con questo nome e, per dare conferma alle informazioni fornite da Millin, occorre interrogare le fonti scritte locali. Dal *Cenno storico della città di Rossano* di Luca de Rosis (1838), si ricava che fino al 1813 – anno della sua demolizione – in effetti una chiesa intitolata alla SS. Trinità si ergeva nella centrale piazza Steri e che venne distrutta, assieme ad altre costruzioni ad essa adiacenti, per ampliare e regolarizzare lo spazio pubblico, elevando al suo posto la nuova torre comunale dell'orologio<sup>48</sup>. Nella chiesa medievale, che – scrive de Rosis – occupava il sito di un tempio pagano di Iside, «ammiravasi... un pavimento di bel mosaico»<sup>49</sup>, con tutta probabilità proprio quello che Millin fu uno degli ultimi a vedere, l'anno prima della distruzione<sup>50</sup>. L'acquerello eseguito durante la visita da Franz Ludwig Catel<sup>51</sup> – l'unica testimonianza visuale esistente di una parte del monumento – ha un eccezionale valore perché ci consente di affermare che il mosaico in esso riprodotto non costituiva a Rossano un caso isolato: alcuni dei motivi presenti nel foglio trovano infatti riscontro nei resti del pavimento del XII secolo riemersi nel 1952 al di sotto del presbiterio della cattedrale della città<sup>52</sup> (fig. 21). Sarà sufficiente guardare il grande pesce provvisto di “collare”, un elemento che si ritrova sia qui sia nel più celebre esempio pugliese di questa famiglia di litostrati figurati, il mosaico di Otranto (1163-1165)<sup>53</sup> (fig. 22).

«Les calques que j'ai fait prendre»:  
Millin, Seroux e lo studio dei manoscritti miniati

Abbiamo già parlato dell'attenzione di Millin per le testimonianze scritte – epigrafi, diplomi, sigilli o libri –, intese sempre come elemento irrinunciabile per poter tracciare la storia di un'epoca. In questa prospettiva si inserisce anche l'interesse da lui riservato ai manoscritti miniati, in linea con l'antica e nobile tradizione storico-





23a-b. Parigi, BnF, Estampes, Gb 20 Fol, f. 14, n. 170, *Exultet* di Salerno, Consacrazione del cero, disegno con annotazioni cromatiche di F.L. Catel (© BnF). La stessa scena nell'*Exultet* del Museo Diocesano di Salerno (da *Exultet. Rotoli liturgici del Medioevo meridionale*, Roma 1944)



filologica francese dei Maurini di Saint-Germain-des-Prés<sup>54</sup>, da Mabillon a Montfaucon: i quali ultimi, va ricordato, lo avevano preceduto nella penisola tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento<sup>55</sup>. Sebbene in modo un po' discontinuo, la tematica libraria fa capolino nel viaggio di Millin fin dall'inizio, come attestano i sopralluoghi fatti in Piemonte alle raccolte di codici di Torino, Novara e Vercelli; riaffiora poi a Roma (nonostante l'esistenza di molti materiali già editi)<sup>56</sup>, e si evolve ancora in Italia meridionale. È proprio qui che essa emerge con connotati nuovi, grazie all'adozione di un metodo di documentazione non solo verbale ma anche visuale, sperimentato su alcuni importanti esemplari manoscritti incontrati durante le ricognizioni a sud di Napoli. Mi riferisco in particolare all'esame condotto da Millin sull'*Exultet* duecentesco della cattedrale di Salerno e sul codice dell'XI secolo con le *Leges Langobardorum* dell'abbazia di Cava de' Tirreni.

Come racconta nel suo *Extrait* a stampa, lo studioso arrivò a Salerno il 7 maggio 1812 e, essendo il periodo pasquale, nell'entrare in cattedrale gli si parò scenograficamente davanti il grande rotolo istoriato dell'*Exultet*, appeso ad uno dei pulpiti ancora secondo l'antica consuetudine liturgica di origine medievale<sup>57</sup>. Gli appunti della Bibliothèque de l'Arsenal, ci permettono di ricostruire in dettaglio come Millin sfruttasse questa eccezionale circostanza per effettuare un'attentissima ricognizione autoptica sul pezzo, da cui scaturì quella che possiamo considerare la prima 'scheda' nota del celebre *Exultet*. Si tratta di un fitto testo di quattro fogli in cui egli descrive le diciannove scene del rotolo<sup>58</sup>, facendo riferimento ad uno *specimen* di cinque disegni, eseguiti in quell'occasione – in tempo reale – da Franz Ludwig Catel. Una di queste piccole copie (corrispondente alla scena delle Api) è andata perduta, ma le altre quattro, tuttora inedite, sono conservate al département des Estampes della Bibliothèque nationale de France<sup>59</sup>.

L'artista prussiano riprodusse l'originale al tratto, con la sua consueta fedeltà, e ne annotò anche i colori servendosi di parole o di numeri (figg. 23a-b). Alcuni mesi dopo Millin, quando passò per la seconda volta a Salerno, decise di affidare ad uno dei suoi disegnatori napo-



24a-b-c. Parigi, BnF, Estampes, Gb 20 Fol,  
ff. 16, 17, 18, nn. 1019, 1020, 1021,  
*Exultet* di Salerno, acquerelli  
di Michele Steurnal (© BnF)



25a-b. Parigi, BnF, Estampes, Gb 20 Fol,  
f. 16, n. 1019, *Exultet* di Salerno,  
acquerello di Michele Steurnal: particolare  
con le Autorità temporali (© BnF).  
La stessa scena nell'*Exultet* del Museo  
Diocesano di Salerno (da *Exultet*, 1994)



letani, Michele Steurnal (lo stesso che si occuperà dei vasi greci del Museo della Regina) l'esecuzione di una copia integrale a colori dell'*Exultet*. Il lavoro, portato a termine alla fine del 1813, è una riproduzione in scala ridotta dell'opera su tre grandi fogli (figg. 24a-c), che raffigurano il rotulo come si presentava allora: ancora cucito in un pezzo unico, provvisto alla fine (cioè in alto) di un *umbilicus* ligneo e al principio (in basso) di una bordura trilobata<sup>60</sup>. Da questi acquerelli, settantacinque anni più tardi, Rohault de Fleury ricaverà la tavola incisa pubblicata nel suo trattato su *La messe*, nel quale l'*Exultet* viene erroneamente riferito alla cattedrale di Policastro<sup>61</sup>. I disegni eseguiti nel 1812 da Catel si dimostrano in alcuni casi doppiamente preziosi, sia perché registrano dettagli delle miniature andati poi perduti sia perché appaiono decisamente più affidabili degli acquerelli di Steurnal, che invece, con le loro omissioni e distorsioni (figg. 25a-b), danno quasi l'impressione che il lavoro di copia – in assenza di ulteriori riscontri sull'originale – non fosse stato del tutto ricontrollato e finito.

Facendo base a Salerno, Millin compì anche un sopralluogo alla Badia di Cava de' Tirreni, il cui archivio era stato visitato nel 1685 da Mabillon<sup>62</sup>. Il benedettino francese aveva attentamente studiato i diplomi ivi custoditi traendone anche dei disegni delle parti figurate<sup>63</sup>, ma – come lamentava nel 1800 l'abate Jean de Rozan nella sua *Lettre* – aveva trascurato completamente i codici<sup>64</sup>. Millin, che conosceva il testo di Rozan<sup>65</sup>, puntò dunque proprio sulla biblioteca e su uno dei suoi manoscritti miniati più illustri, in parte legato per i suoi contenuti alla storia della monarchia francese: il ms. 4, con le *Leges Langobardorum* e i *Capitularia Regum Francorum*<sup>66</sup> (fig. 26a). A differenza dell'*Exultet* di Salerno, in questo caso la novità è costituita dal fatto che Millin, per assicurarsi una più esatta e veloce riproduzione delle miniature, dei costumi delle figure e della scrittura, fece ricorso al sistema dei calchi a matita eseguiti su foglietti di carta oleata sottile dalla caratteristica colorazione giallo-rossastra (fig. 26b): al *département des Estampes* se ne conservano ancora cinque<sup>67</sup>. Si tratta di un procedimento che il Nostro non risulta



26a-b. Cava de' Tirreni, Biblioteca dell'Abbazia, cod. 4, *Leges Langobardorum e Capitularia Regum Francorum*, f. 182r (da M. Rotili, *La miniatura nella Badia di Cava*, II, Cava de' Tirreni 1978). Parigi, BnF, Estampes, Gb 20 Fol, f. 20, n. 176, calco su carta oleata della stessa scena (© BnF)

avesse adoperato in precedenza nello studio dei manoscritti e che – a mio avviso – dovette essergli illustrato e consigliato a Roma, prima della sua discesa nel Meridione, dal suo mentore in fatto d'arte medievale: Seroux d'Agincourt<sup>68</sup>. Questa tecnica era stata infatti largamente adottata dallo storico francese (che peraltro ne rivendicava il primato dell'invenzione) già a cavallo tra gli anni settanta e ottanta del Settecento<sup>69</sup>. Credo si possa anche ipotizzare che Millin avesse visto in anteprima alcune riproduzioni dei codici di Cava proprio attraverso i calchi (mai tradotti in incisione) fatti fare da Seroux. Alla Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat. lat. 9842), infatti, si conservano tra le sue carte alcune copie di miniature ottenute con questo metodo da due manoscritti della Badia benedettina: il *De septem sigillis* di Benedetto di Bari (ms. 18) e appunto le *Leges Langobardorum*<sup>70</sup>. Come per l'*Exultet*, anche per le *Leges* troviamo negli appunti di Millin una scheda descrittiva con rinvio alle immagini calcate e alla bibliografia<sup>71</sup>. A quanto sappiamo, egli tornò a servirsi di questo procedimento anche per riprodurre una *Commedia* di Dante della Biblioteca Reale di Napoli, oggi Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, ms. XIII.C.4, ma in tal caso i calchi sembrano purtroppo perduti<sup>72</sup>. La procedura messa a punto per i manoscritti durante il viaggio nel Meridione è in sostanza un sistema rapido ed efficace di studio e documentazione per quella che potremmo definire la ricognizione sul campo. Tutt'altra cosa sarà invece il progetto (avviato con molte perplessità nella primavera del 1813) di far riprodurre integralmente in scala 1:1 il rotulo di Giosué della Biblioteca Vaticana (Pal. gr. 431), affidando il lavoro a un artefice collaudato come il romano Gioacchino Camilli<sup>73</sup> (fig. 27). L'opera realizzata sarà infatti, per caratteri e rigore d'impostazione, una vera e propria matrice, di altissima qualità esecutiva, per un'edizione facsimilare a colori del celebre capolavoro della miniatura costantinopolitana<sup>74</sup>.

#### Uno sguardo all'eredità bizantina

Per concludere, faccio solo un breve accenno ai monumenti della Magna Grecia bizantina, di cui



27. Parigi, BnF, Estampes, Ad 131 Fol, tav. 27<sup>a</sup>, copia dal Rotulo di Giosuè, Città del Vaticano, BAV, Pal. gr. 431, acquerello di G. Camilli (© BnF)



28. Parigi, BnF, Estampes, Ga 66 Fol, f. 8, n. 330, colosso di Barletta, disegno di I. Aveta (© BnF)
29. Parigi, BnF, Estampes, Vb 132 r Fol, P65876, interno della Cattolica di Stilo, veduta di F.L. Catel (© BnF)

Millin non si occupò con taglio specifico, ma di cui provvide comunque a raccogliere – con la consueta consapevolezza storica – testimonianze e disegni durante tutto il suo itinerario nel Sud: dal colosso di Barletta, ritenuto l'imperatore Eraclio (fig. 28), alla Cattolica di Stilo (fig. 29), alla porta di bronzo di Monte Sant'Angelo, giudicata particolarmente importante perché fusa «à Constantinople du temps de Grégoire VII aux fraix du consul Pantaleon», secondo quanto gli comunicava l'abate Pouillard<sup>75</sup>. Quest'ultima opera, come si evince dalla corrispondenza, fu per lungo tempo al centro dell'attenzione di Aubin-Louis Millin<sup>76</sup>. Sebbene già nota e pubblicata nelle *Memorie istoriche... di Benevento* del cardinale Borgia<sup>77</sup> (fig. 30), secondo lo studioso francese la porta garganica non era stata adeguatamente riprodotta ed abbisognava di un nuovo accurato rilievo che ne copiasse anche le iscrizioni<sup>78</sup>. A quanto risulta, il compito venne affidato al pugliese Antonio Guida, il quale però, a lavoro appena avviato, morì accidentalmente proprio a Monte Sant'Angelo, «massacrato in un tumulto ivi sortito», come scriveva a Millin alla fine del 1814 il suo corrispondente Onofrio Bonghi<sup>79</sup>. Della porta bizantina resta oggi nel *corpus* solo il disegno di una formella<sup>80</sup> (fig. 31), che è forse un foglio di prova fornito dallo sfortunato Guida prima di ricevere la conferma definitiva dell'incarico: prova che Millin poté confrontare con l'incisione corrispondente del libro di Stefano Borgia<sup>81</sup> e valutare anche sulla base della ricognizione diretta al monumento da lui effettuata alla fine di febbraio del 1813.

Quanto ho presentato è solo una campionatura selettiva della diversificata tipologia di informazioni che le carte di Millin serbano nascosta al di sotto della loro mole talora scoraggiante: una banca-dati interamente cartacea che può apparire quasi ingovernabile a chi vi si accosti oggi per la prima volta, ma che, in alcuni momenti, dovette sembrare tale anche agli occhi del suo artefice e ideatore.

Rientrato a Parigi dall'Italia il 19 novembre 1813, con tutti i suoi appunti, le sue lettere, i suoi libri, lo studioso sapeva bene quanto fosse rischioso interrompere il







30. Incisione della porta bronzea bizantina del santuario di S. Michele Arcangelo a Monte Sant'Angelo (da S. Borgia, *Memorie istoriche della pontificia città di Benevento*, I, Roma 1763)
31. Parigi, BnF, Estampes, Gb 20 Fol, f. 24, n. 320, copia della formella con la prima apparizione dell'angelo al vescovo di Siponto, dalla porta bronzea bizantina di Monte Sant'Angelo, disegno di A. Guida (© BnF)

filo del lungo lavoro avviato, concedendosi anche solo una piccola pausa. Nella sua mente, del resto, la febbre dell'Italia non accennava a scendere: in cima ai suoi pensieri stava sempre il *voyage pittoresque* illustrato del Regno<sup>82</sup>. E, con giusto orgoglio, si rammaricava di non essere ancora riuscito a mostrare tutti i portafo-gli dei disegni al suo sostenitore di sempre, il ministro Montalivet<sup>83</sup>. Ma adesso, nel proiettare davanti a sé l'impresa che l'attendeva, per una volta Millin (di solito così lucido e metodico) si lasciava andare ad ammettere un certo disorientamento: «Vous me croyez – scriveva il 18 dicembre 1813 – agréablement entouré de mes livres, de mes dessins, de mes gravures; je suis au contraire dans un horrible chaos que j'ai bien de la peine à débrouiller»<sup>84</sup>.

#### NOTE

*Desidero rivolgere un sentito ringraziamento a quanti – persone e istituzioni – hanno facilitato il mio lavoro e quello degli amici e colleghi Anna Maria D'Achille e Gennaro Toscano, aiutandoci a navigare meno impreparati nel mare magnum delle carte di Millin: il prof. Antonio Garzya, che ci introdotti alla Biblioteca e all'Archivio dell'Institut de France; i dott. Philippe Rouillard e Jocelyn Bouquillard con tutto il personale del département des Estampes della Bibliothèque nationale de France; il dott. Pierre-Jean Riamond del département des Manuscrits occidentaux della stessa biblioteca; la dott.ssa Danielle Muzerelle con il personale della Bibliothèque de l' Arsenal; infine, a Parigi e a Roma, il dott. Giuliano Catalli e il prof. Giorgio Leone.*

<sup>1</sup> Su questo tema mi limito a rinviare a: C. De Seta, *L'Italia nello specchio del «Grand Tour»*, in *Storia d'Italia. Annali*, 5, *Il paesaggio*, a cura di C. De Seta, Torino 1982, pp. 125-263, in part. pp. 217-263; *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra, London – Tate Gallery, Roma – Palazzo delle Esposizioni (10 ottobre-7 aprile 1997), a cura di A. Wilton, I. Bignamini, London 1996; G. Bertrand, *Le Grand Tour revisité. Pour une archéologie du tourisme: le voyage des français en Italie (milieu XVIII<sup>e</sup> siècle-début XIX<sup>e</sup> siècle)*, Rome 2008 (Collection de l'École Française de Rome, 398). Per l'Italia del *Grand Tour* come «figura a piramide capovolta»: De Seta, *L'Italia nello specchio*, p. 228.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 232-238.

<sup>3</sup> Lettera da Mileto del 2 ottobre 1806, citata in A. Mozzillo, *Viaggiatori stranieri nel Sud*, Milano 1964, p. 304.

<sup>4</sup> De Seta, *L'Italia nello specchio*, pp. 238-244; P. Lamers, *Il viaggio nel Sud dell'Abbé de Saint-Non*. Il «Voyage pittoresque à Naples et en Sicile»: la genesi, i disegni preparatori, le incisioni, presentazione di P. Rosenberg, Napoli 1995; M.-A. Dupuy-Vachey, *Vivant Denon et le Voyage pittoresque: un manuscrit inconnu*, Paris 2009 (Ecrits d'artistes de la Collection Frits Lugt, 2).

<sup>5</sup> De Seta, *L'Italia nello specchio*, p. 233.





<sup>6</sup> Per un profilo biografico e critico di Aubin-Louis Millin de Grandmaison (1759-1818), si vedano essenzialmente: T. Sarmant, *Le Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale 1661-1848*, Genève-Paris 1994, pp. 214-220; C. Hurley, «Le non-dit comme principe d'écriture sous la Révolution. *Les Antiquités nationales* (1790-1798) d'Aubin-Louis Millin», *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 53, 1996, pp. 275-284; E. Pommier, «La Rivoluzione e il Medioevo», in *Arti e storia del Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, IV, *Il Medioevo al passato e al presente*, Torino 2004, pp. 117-146, in part. pp. 127-129. Per ciò che riguarda il viaggio in Italia e la raccolta di disegni, per la maggior parte inediti, fatti eseguire per una grande pubblicazione illustrata, progettata ma mai andata in porto: F. Arquie-Bruley, «Un fonds iconographique rapporté par Millin d'Italie au cabinet des Estampes: quelques dessins d'objets médiévaux», *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 126, 1984, pp. 193-196; Ead., «Au Cabinet des Estampes, dessins exécutés en Italie de 1811 à 1813 pour Aubin-Louis Millin», *Revue de la Bibliothèque Nationale*, 15, 1985, pp. 24-43; G. Toscano, «Le Moyen Âge retrouvé. Millin et Ingres à la découverte de Naples 'angevine'», in *Ingres, un homme à part? Entre carrière et mythe, la fabrique du personnage*, Atti del convegno internazionale (Paris 25-28 aprile 2006), a cura di C. Barbillon, P. Durey, U. Fleckner, Paris 2009, pp. 275-310, in part. pp. 278-294, 301-303; M. Preti-Hamard, B. Savoy, «Un grande corrispondente europeo. Aubin-Louis Millin tra Francia, Germania e Italia», in *Roma e la creazione di un patrimonio culturale europeo nella prima età moderna. L'impatto degli agenti e corrispondenti d'arte e d'architettura*, Atti del convegno internazionale (Roma 13-16 ottobre 2005), a cura di Ch. Frank, Roma (in corso di stampa), il cui dattiloscritto mi è stato cortesemente messo a disposizione da Monica Preti-Hamard, che qui ringrazio; nonché, naturalmente molti dei saggi contenuti all'interno di questi Atti. Alla raccolta dei disegni italiani di Millin è infine specificamente dedicato il volume di prossima uscita di A.M. D'Achille, A. Iacobini, G. Toscano, *Il viaggio disegnato. Millin in Italia attraverso l'inventario della Bibliothèque nationale de France*, Roma (in corso di stampa).

<sup>7</sup> *Extrait de quelques lettres Adressées à la Classe de la Littérature ancienne de l'Institut imperial, par A. L. Millin, Pendant son Voyage d'Italie*, Paris 1814 (Extrait du Magasin Encyclopédique, Numéro de Mars 1814). Gli originali delle lettere sono conservati all'Institut de France, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Archive, E 315.

<sup>8</sup> Sull'argomento rinvio, all'interno di questo volume, al saggio di G. Toscano, «Millin e la 'scuola' napoletana di pittura e di scultura».

<sup>9</sup> Lettera di Millin da Parigi del 22 maggio 1817 al conte Auguste de Forbin (Parigi, BnF, fr. 24686), pubblicata in Toscano, «Le Moyen Âge retrouvé», pp. 281, 302-303 (Annexe 2). Ma si veda anche quanto già Millin scriveva nell'*Extrait* del 1814 a proposito dei sepolcri di epoca angioina da lui visitati e documentati a Napoli e nel Regno: «... Ces tombeaux, ceux des princes et des grands de la même époque, que j'ai recueillis, sont dessinés à la plume avec soin extrême. Les inscriptions sont fidèlement représentées... elles peuvent servir pour l'histoire de l'art en même temps qu'elles sont également intéressantes pour l'histoire de Naples et pour celle de France» (Millin, *Extrait de quelques lettres*, pp. 63-64).

<sup>10</sup> Parigi, BnF, Arsenal, 6371.

<sup>11</sup> Lettera di Pouillard a Millin del 15 luglio 1812 (Parigi, BnF, nouv. acq. fr. 3231, f. 209).

<sup>12</sup> Negli appunti di viaggio manoscritti del 1812-1813 si parla di *style normand* a proposito della cattedrale di Gerace in Calabria e di quella di Troia in Puglia (Parigi, BnF, Arsenal, 6373-6374), ma l'aggettivo è adoperato anche nel testo a stampa dell'*Extrait* per qualificare l'architettura della chiesa del Patir presso Rossano Calabro (Millin, *Extrait de quelques lettres*, p. 34: «la Madona del Patire... une architecture normande tres-remarquable»).

<sup>13</sup> Si vedano i passi del *Voyage* di Saint-Non raccolti in F. Fiorino, *Viaggiatori francesi in Puglia dal Quattrocento al Settecento*, VII, Fasano 1993, pp. 129 (cattedrale di Troia), 139 (cattedrale di Siponto), 147 (colosso di Barletta), 163 (cattedrale di Canosa), 164 (mausoleo di Boemondo a Canosa).

<sup>14</sup> «Il est d'une forme singulière et assez chevaleresque» (Parigi, BnF, Arsenal, 6374).

<sup>15</sup> Su questo personaggio della dinastia degli Altavilla, si veda: *Boemondo. Storia di un principe normanno*, Atti del convegno di studio (Taranto-Canosa 16 maggio-7 novembre 1998), a cura di F. Cardini, N. Lozito, B. Vetere, Lecce 2003.

<sup>16</sup> G. Occhiato, «L'abbazia détruite de la Sainte-Trinité de Mileto (Calabre)», *Cahiers de civilisation médiévale*, 21, 1978, pp. 231-246; C. Garza Romano, *La Basilicata. La Calabria*, Milano 1988 (Italia romanica, 9), pp. 306-310; G. Occhiato, *La Trinità di Mileto nel romanico italiano*, Cosenza 2000<sup>2</sup>.

<sup>17</sup> Parigi, BnF, Arsenal, 6373.

<sup>18</sup> Cfr. *supra*, nt. 10. Così annota il Nostro a seguito del suo sopralluogo al sito: «Le monastère a été détruit; il ne subsiste pas une feuille de ses riches archives» (Millin, *Extrait de quelques lettres*, p. 26).

<sup>19</sup> Le catastrofiche conseguenze del sisma nella regione furono registrate quasi in tempo reale nell'opera illustrata di M. Sarconi, *Istoria de' fenomeni del tremoto avvenuto nelle Calabrie, e nel Valdemone nell'anno 1783 posta in luce dalla Reale Accademia delle Scienze, e delle Belle Lettere di Napoli*, Napoli 1784. Su questo evento in rapporto al patrimonio artistico calabrese: P. Zambrano, «*Sembrando uno squarcio del giudizio universale*. Il terremoto del 1783 in Calabria: l'identità perduta e ritrovata. Un caso di uso e riuso del patrimonio artistico», in *Il collezionismo locale: adesioni e rifiuti*, Atti del Convegno (Ferrara 9-11 novembre 2006), a cura di R. Varese, F. Veratelli, Firenze 2009 (Quaderni degli Annali dell'Università di Ferrara - Sezione Storia, 7), pp. 431-494.

<sup>20</sup> Sull'artista, che accompagna Millin nella prima parte del suo viaggio nell'Italia del Sud: A. Concina Sebastiani, *s.v.* «Catel, Franz Ludwig», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXII, Roma 1979, pp. 310-317; *Franz Ludwig Catel*, a cura di E. Wolken, Roma 1984; *Franz Ludwig Catel e i suoi amici a Roma. Un album di disegni dell'Ottocento*, catalogo della mostra, Roma - Galleria Nazionale d'Arte Moderna (25 ottobre 1996-16 gennaio 1997), a cura di E. Di Majo, Roma 1996; G. Seelig, *s.v.* «Catel, Franz Ludwig», in *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, XVII, München-Leipzig 1997, pp. 292-293; *Franz Ludwig Catel (1778 - 1856): paesaggista e pittore di genere*, catalogo della mostra, Roma - Casa di Goethe (30 gennaio-22 aprile 2007), a cura di A. Stolzenburg, Roma 2007.

<sup>21</sup> Parigi, BnF, Arsenal, 6373.

<sup>22</sup> L. Faedo, «La sepoltura di Ruggero Gran Conte di Calabria», in «*Aparchai*». *Nuove ricerche e studi sulla Magna Grecia e la Sicilia antica in onore di P.E. Arias*, Pisa 1982, II, pp. 691-706; M. Morrone,

«L'antico nella Calabria medievale fra architettura di prestigio e necessità», *Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen âge-Temps Modernes*, 110, 1998, 1, pp. 341-357, in part. pp. 350-354; S. Tomei, «Sarcofago di Ruggero I», in *Rilavorazione dell'antico nel Medioevo*, a cura di M. D'Onofrio, con un saggio di A.C. Quintavalle, pp. 69-73, nr. 24; C. Franzoni, «Sarcofago di Ruggero I conte di Calabria», in *Matilde e il tesoro dei Canossa tra castelli, monasteri e città*, catalogo della mostra, Reggio Emilia - Canossa (31 agosto 2008-11 gennaio 2009), a cura di A. Calzona, Cinisello Balsamo 2008, pp. 451-453, nr. 40.

<sup>23</sup> «... mais je me garda bien de faire enlever les arbustes qui l'embrassent si agréablement et qui font un effet si pittoresque» (Parigi, BnF, Arsenal, 6373).

<sup>24</sup> Astolphe de Custine (1790-1857), allora ventiduenne, registrò ricordi e riflessioni del *tour* in Calabria nei suoi *Mémoires et Voyages*, pubblicati in forma epistolare diciotto anni più tardi: A. de Custine, *Mémoires et Voyages ou Lettres écrites à diverses époques pendant des courses en Suisse, en Calabre, en Angleterre et en Écosse*, Paris 1830. Della sezione dell'opera relativa alla Calabria esiste anche un'edizione in lingua italiana: A. de Custine, *Lettere dalla Calabria*, a cura di C. Carlino, Chiaravalle Centrale 1983. Per Custine e Millin in Calabria rinvio al saggio di M. Preti-Hamard, «Alla scoperta della Magna Grecia: il viaggio in Calabria di Millin, Catel e Astolphe de Custine», in questo stesso volume.

<sup>25</sup> Per questo sarcofago rinvio all'articolo di A. De Franciscis, «Il sarcofago di "Ereburga"», *Klearchos*, 89-92, 1981, pp. 111-123.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>27</sup> Appare significativo, da questo punto di vista, anche il fatto che l'*équipe* di Millin – pur avendo riportato alla luce il sarcofago di Ereburga, provvisto di un raffinato fregio figurato indenne da interventi seriori – concentrasse la sua attenzione su quello di Ruggero I, un pezzo quasi aniconico rilavorato in età medievale.

<sup>28</sup> Per le idee di Millin in merito al paesaggio e al panorama, si vedano le voci «Panorama» e «Paysage» nel suo *Dictionnaire des Beaux-arts*, III, Paris 1806, pp. 38-42; 107-138, e, all'interno di questo volume di Atti, il saggio di S. Bordini.

<sup>29</sup> Mutuo quest'ultima definizione dal titolo della mostra *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*, Roma – Complesso monumentale di S. Michele a Ripa (dicembre 2005), catalogo a cura di P. Callegari, V. Curzi, Bologna 2005.

<sup>30</sup> Tutti questi documenti, sui quali è in corso una ricerca coordinata, in collaborazione tra Anna Maria D'Achille, Gennaro Toscano e lo scrivente – sono così ripartiti: 1) i disegni (1040), il cui nucleo originario è stato smembrato nel corso del XIX secolo, distribuendo singoli fogli e gruppi di fogli (con criteri tipologici, iconografici, topografici non uniformi) all'interno di raccolte generali conservate presso il *département des Estampes* et de la *photographie* della *Bibliothèque nationale de France*; 2) il loro inventario manoscritto, intitolato *Inventaire des pièces composants la collection des dessins d'antiquités et autres recueillis par m. A. L. Millin pendant son voyage en Italie dans les années 1811 à 1814 et acquis après sa mort en 1819*, anch'esso conservato presso il *département des Estampes* et de la *photographie*, salle de la *Réserve* (Ye 88), per la cui edizione rimando a: D'Achille, Iacobini, Toscano; *Il viaggio disegnato*; 3) gli appunti di viaggio, custoditi alla *Bibliothèque de l' Arsenal* di Parigi (manoscritti 6369-6375); 4) i trentadue volumi di lettere scambiate tra

Millin e i suoi corrispondenti, conservate presso la *Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits occidentaux*. Per i fondi conservati nel *département des Estampes* e nel *département des Manuscrits* della *Bibliothèque Nationale de France*, si vedano i contributi di J. Bouquillard e M.-L. Prévost in questo stesso volume.

<sup>31</sup> Sul sopralluogo di Aubin-Louis Millin a Bari sono fondamentali le notizie che si ricavano dai documenti autografi inediti, che permettono di arricchire lo stringato resoconto pubblicato nell'*Extrait*. Si vedano in particolare la lettera di Millin a Francesco Cancellieri del 22 gennaio 1813 (Londra, BL, Add. Ms 22891, ff. 155-156) e gli appunti di viaggio della *Bibliothèque de l' Arsenal* (Parigi, BnF, Arsenal, 6734). Per ciò che riguarda Bari, nell'*Extrait* viene precisato: «la neige et la pluie m'ont retenue sept jours à Bari; vous verrez, par les monuments de l'histoire du moyen âge que j'ai recueillis, si j'ai bien su y employer mon temps» (Millin, *Extrait de quelques lettres*, pp. 50-51).

<sup>32</sup> Lettera di Pouillard a Millin del 15 luglio 1812 (Parigi, BnF, nouv. acq. fr. 3231, ff. 208-209).

<sup>33</sup> «... J'ai avec moi un jeune homme qui dessine assez bien [Ignazio Aveta] et qui m'est très utile. J'ai déjà un grand nombre de monuments. J'ai les portes de bronze de Trani. Je vais voir celles de S. Nicola de Bari que le père Pouyard m'a recommandées... [Post scriptum] j'ai en dessin la vue de l'église St Nicolas, la porte de bronze, l'autel, le couronnement de Roger, la couronne de bronze, des chandeliers avec des inscriptions, une chaire pontificale... deux vases dits étrusques, deux inscriptions grecques... des grandes et superbes inscriptions gothiques et beaucoup de notices propres à enrichir mes recueils et mon voyage ainsi que quelques opuscules difficiles à trouver... Notre ami le bon abbé Pouyard sera bien content quand il verra mon portefeuille de la Pouille, riche de tous les monuments Normands, Angevins, ecclésiastiques et du moyen âge» (lettera di Millin a Francesco Cancellieri del 22 gennaio 1813, da Bari: Londra, BL, Add. Ms 22891, ff. 155-156. I corsivi all'interno della citazione sono i nostri).

<sup>34</sup> Parigi, BnF, Estampes, Vb 132 a Fol.

<sup>35</sup> Il disegno in questione (nr. 343), privo di didascalia originale, è incollato su un supporto di cartone che attualmente impedisce di verificare se vi fossero annotazioni sul verso. Esso figura, nell'inventario manoscritto della raccolta, sotto il paragrafo intitolato «Bari / Église, Porte, Autel, table et candelabre de l'Église de Bari. dess. à la plume»; è preceduto dal disegno della facciata principale della basilica (nr. 342) e seguito da quelli con il ciborio dell'altare maggiore (nr. 344), con lo smalto di Ruggero II (nr. 345) e con un candelabro (nr. 346). Cfr. *Inventaire des pièces composants la collection des dessins* cit. a nt. 30. Il corsivo all'interno della citazione è il nostro.

<sup>36</sup> Nel foglio la corona è contrassegnata, subito sopra, con il numero 1, rispetto alla porta, che è invece il numero 2. Anche l'autore dell'*Inventaire* ottocentesco non doveva avere a disposizione nessuna informazione per classificarla come un pezzo a sé stante, dal momento che, nella lista dei soggetti relativi ai disegni che vanno dal nr. 342 al nr. 346, questa è l'unica identificazione mancante. Va invece osservato che «la couronne de bronze» è puntualmente elencata nella lista dei disegni fatti fare da Millin a Bari, trasmessa a Francesco Cancellieri nella lettera del 22 gennaio 1813 (cfr. *supra* nt. 33).

<sup>37</sup> A. Boeckler, *Die Bronzetüren des Bonanus von Pisa und des Barisanus von Trani*, Berlin 1953 (Die frühmittelalterlichen

Bronzetüren, 4), pp. 47-70; U. Mende, *Die Bronzetüren des Mittelalters: 800-1200*, München 1983, pp. 94-101, pp. 164-170; W. Melczer, *La porta di bronzo di Barisano da Trani a Ravello. Iconografia e stile*, Cava de' Tirreni 1984; D. A. Walsh, «The Bronze Doors of Barisanus of Trani», in *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, a cura di S. Salomi, Roma 1990 (Acta Encyclopaedica, 15), I, pp. 399-406; II, tavv. CCCLXI-CCCLXXIII; U. Mende, s.v. «Barisano da Trani», in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, III, Roma 1992, pp. 91-94.

<sup>38</sup> Melczer, *La porta di bronzo*, pp. 111-117.

<sup>39</sup> Va osservato che Ignazio Aveta ha commesso un errore nel copiare il piccolo leone di sinistra, dal momento che nel disegno esso è riprodotto con tutto il corpo rivolto verso il centro e non con la sola testa retrospiciente, come si vede nel suo gemello di destra e come accade sempre sulle formelle corrispondenti delle porte di Barisano. Per ciò che riguarda l'iconografia specifica di questo pannello: Melczer, *La porta di bronzo*, pp. 166-175.

<sup>40</sup> Mende, *Die Bronzetüren*, pp. 164-165, nr. 2, 5 (Ravello), 169-170, nr. 2, 3 (Monreale).

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 165, nr. 1, 3, 4, 6 del grafico.

<sup>42</sup> Per una messa a fuoco di quest'opera sinora sconosciuta di Barisano, attestata dal disegno della raccolta Millin a S. Nicola a Bari e andata perduta nel corso del secolo XIX, per la disamina delle fonti ad essa relative e per l'ipotesi dell'esistenza nella basilica di due coppie di battenti originariamente distinte, rimando ad un mio lavoro che ne tratta in modo specifico: A. Iacobini, «*Barisanus... me fecit*. Nuovi documenti sull'officina di Barisano da Trani», in *Medioevo: le officine*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma 22-27 settembre 2009), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2010 (I convegni di Parma, 12), pp. 190-206.

<sup>43</sup> N. Rash-Fabbri, «A Drawing in the Bibliothèque Nationale and the Romanesque Mosaic Floor in Brindisi», *Gesta*, 13, 1974, 1, pp. 5-14.

<sup>44</sup> Il titolo della sezione è *Côte de la mer Jonienne*, nr. 273-300.

<sup>45</sup> Parigi, BnF, Estampes, Gb 63 Fol, nr. 373-376, corrispondenti nell'inventario – all'interno del paragrafo *Brindisi* – alla didascalia «*fragments de la mosaïque dans la Cathédrale de Brindisi, dess. à la plume*». In base alla tecnica, distinta da quella degli altri disegni del mosaico di Brindisi, la Rash-Fabbri riconosce, in una nota del suo articolo, anche la possibilità che il nuovo foglio pubblicato «could record a floor associated with the Apulian group which is now destroyed», ma poi nel testo la esclude in modo deciso: «The new drawing has so many affinities with the remaining fragments that it must represent a lost area of the floor of Brindisi... either in the main aisle or in the right aisle» (Rash-Fabbri, «A Drawing», p. 14, nt. 17; pp. 9-10). Per un aggiornamento sul pavimento della cattedrale di Brindisi, rinvio a: R. Carrino, «Il mosaico pavimentale della cattedrale di Brindisi», *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, 43, 1998, pp. 193-221; *Mosaici medievali in Puglia*, a cura di S. Vasco Rocca, saggio introduttivo di M. Falla Castelfranchi, testi di G. Caliendo, L. Ceci, Bari 2007, pp. 150-153; X. Barral i Altet, *Le décor du pavement au Moyen Âge. Les mosaïques de France et d'Italie*, Rome 2010 (Collection de l'École Française de Rome, 429), pp. 362-363.

<sup>46</sup> In italiano nel testo: Parigi, BnF, Arsenal, 6373, 9 juillet, f. 25.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> L. de Rosis, *Cenno storico della città di Rossano e delle sue nobili famiglie*, Napoli 1838, p. 185.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> Le notizie riportate da de Rosis nel 1838 non si basano solo sulla testimonianza diretta degli avvenimenti del 1813 – da lui vissuti in prima persona come sindaco di Rossano e convinto oppositore delle trasformazioni urbanistiche promosse in città dai Francesi – ma anche su quanto egli poteva ricavare da un'opera risalente al XVII secolo, *Le Istorie della Città di Rossano* attribuite a Carlo Blasco. In essa si legge: «Da questa chiesa non molto lontano si giunge all'antica parrocchiale, consagrada alla Santissima Trinità, nella qual'oltre le belle pitture antiche e cuppola, vagheggiassi un bellissimo pavimento, lavorato di non ordinario mosaico». Cfr. *Le Istorie della Città di Rossano di Carlo Blasco (sec. XVII) e altri manoscritti inediti dei secc. XVII, XVIII, XIX, XX*, a cura di M. Massoni (Supplemento a *La Voce*, nr. 7, 1° maggio 1992), p. 18. Sulla chiesa demolita si vedano anche le notizie raccolte in A. Gradilone, *Storia di Rossano*, Cosenza 1960, Chiaravalle Centrale 1980<sup>3</sup>, pp. 34, 453, 654. Devo questi importanti riferimenti, tratti dalla storiografia rossanese, alla generosa disponibilità di Giorgio Leone, studioso e profondo conoscitore della storia dell'arte in Calabria. Un utile elenco topografico degli edifici religiosi scomparsi della città, dal quale ha preso le mosse la mia indagine sulla Ss. Trinità, sta in: L. Renzo, *Chiese di Rossano. Guida storico-artistica*, Rossano 2000, p. 46.

<sup>51</sup> Il foglio non è firmato, ma la sua paternità è accertata dagli appunti autografi di Millin: «M. Cattel a fait le dessin de tout ce qui subsiste» (Parigi, BnF, Arsenal, 6373, 9 juillet, f. 25).

<sup>52</sup> G. Roma, «Il mosaico normanno della cattedrale di Rossano Calabria (Cosenza)», in *Atti del IV Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Palermo 9-13 dicembre 1996), a cura di R. M. Carra Bonacasa, F. Guidobaldi, Ravenna 1997, pp. 413-428; Barral i Altet, *Le décor du pavement*, p. 372.

<sup>53</sup> C.A. Willemsen, *L'enigma di Otranto. Il mosaico pavimentale del presbitero Pantaleone nella cattedrale*, Galatina 1980; Otranto, *il mosaico, il viaggio di Seth*, Bologna 2009; Barral i Altet, *Le décor du pavement*, pp. 364-370.

<sup>54</sup> F. Crivello, «Il Medioevo riprodotto: incisioni e litografie negli studi storici e antiquari», in *Arti e storia del Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, IV, *Il Medioevo al passato e al presente*, Torino 2004, pp. 625-649, in part. pp. 626-630.

<sup>55</sup> J. Mabillon, *Museum Italicum seu Collectio veterum scriptorum ex bibliothecis italicis, eruta a d. Johanne Mabillon, & d. Michaele Germain presbyteris & monachis Benedictinae Cong. S. Mauri, Luteciae Parisiorum 1687-1689*; B. de Montfaucon, *Diarium Italicum sive Monumentorum veterum, bibliothecarum, musaeorum &c. Notitiae singulares in itinere Italico collectae*, Parisiis 1702. Per le due importanti figure di eruditi e il loro viaggio nella nostra penisola, si veda il saggio di F. Russo all'interno di questo volume.

<sup>56</sup> Per questo tema, con riferimento al Piemonte e a Roma, rinvio ai saggi di G. Saroni e A.M. D'Achille in questo stesso volume.

<sup>57</sup> Millin, *Extrait de quelques lettres*, pp. 13-14.

<sup>58</sup> Parigi, BnF, Arsenal, 6373, ff. 8-9v, dove è anche specificato che Cattel è l'autore dei disegni. La descrizione contiene alcuni travisamenti nella lettura dell'iconografia: per es. la personificazione della *Tellus* viene interpretata come una figura maschile e il Passaggio del Mar Rosso come una scena infernale.



<sup>59</sup> Gb 20 Fol, nr. 170, 171, 172, 241, su carta azzurra. Cfr. anche *Inventaire des pièces composants la collection des dessins*, dove i primi tre disegni dell'*Exultet* (nr. 170, 171, 172) sono erroneamente classificati come «Peintures antiques à Agropoli», e il quarto (nr. 241) reca una didascalia che – non tenendo conto del suo soggetto, ovvero la personificazione della *Tellus* – recita così: «inscription à Policastro au coin du Clocher de la cathédrale». La spiegazione di questo titolo fuorviante sta nel fatto che sullo stesso foglio in cui era stata copiata la scena dell'*Exultet* venne annotata, nel prosieguo del viaggio, la trascrizione di un'epigrafe romana ancor oggi murata alla base del campanile della cattedrale di Policastro in Campania. Questi schizzi sono menzionati come anonimi da M. Avery, *The Exultet Rolls of South Italy*, Princeton 1938, p. 44.

<sup>60</sup> I tre acquerelli di Michele Steurnal si trovano ai ff. 16, 17, 18 del volume Gb 20 Fol di Parigi, BnF, Estampes. Quello a f. 18, corrispondente all'*incipit* e alle prime sei scene del rotulo, fu pubblicato dalla Avery (*The Exultet Rolls*, p. 44, tav. CCIIIId). Per la storia più antica del rotolo salernitano, attestato nella cattedrale per la prima volta nella seconda metà del XVIII secolo da F. Natale (*Lettera attorno ad una sacra colonna de' bassi tempi eretta allo stato presente dinanzi all'atrio del duomo di Capua*, Napoli 1776, p. 45), rinvio a L. Speciale, «The Salerno Exultet: a Historical Overview», *Quinio*, 2, 2000, pp. 159-188, in part. pp. 168-173; per gli aspetti conservativi dell'opera: E. Ramos Rubert, «A Historical Overview of the Salerno Exultet and its Conservation», *Rivista di Storia della Miniatura*, 14, 2010, pp. 98-115.

<sup>61</sup> Ch. Rohault de Fleury, *La messe. Études archéologiques sur ses monuments*, VI, Paris 1888, p. 92, pl. CDLXXIV. La collocazione dell'*Exultet* di Salerno a Policastro riportata dallo studioso francese con ogni probabilità deriva, come fu giustamente osservato dalla Avery (*The Exultet Rolls*, p. 44), proprio dalla conoscenza che egli aveva dei disegni di Catel nel fondo Millin, il quarto dei quali contiene la trascrizione di un'iscrizione latina conservata appunto nel campanile della cattedrale di quella città (cfr., *supra*, nt. 59). Rohault scrive: «J'ai retrouvé à Paris, au cabinet des Estampes, la copie d'un exultet de la cathédrale de Policastro, qui fait partie des papiers de Millin... on y voit joints quelques croquis à plus grande échelle, qui éclaircissent le dessin d'ensemble». La confusione sull'opera non si limita alla sua localizzazione. Più avanti l'autore – senza avvedersi che sta parlando sempre dello stesso *Exultet* – riferisce, basandosi sull'opera di Salazaro (D. Salazaro, *Studij sui monumenti dell'Italia meridionale dal IV al XIII secolo*, I, Napoli 1871, p. 35) che «On a encore, à San Matteo de Salerne, ... un exultet... On y compte dix-neuf représentations, au nombre desquelles on voit une image de la Madone saluée par deux anges, la cerimonie du cierge paschal, etc.», accreditando così l'esistenza di due distinti manoscritti dai connotati identici. Il riferimento a Policastro è presente anche nella didascalia della planche CDLXXIV, le cui incisioni – che riproducono per intero il manoscritto di Salerno – sono tratte dagli acquerelli di Michele Steurnal. Anche questi ultimi, come i disegni di Catel, sono accompagnati nell'inventario del fondo Millin (nr. 1019-1021) da un'erronea didascalia: «Copie en trois morceaux d'une bande d'étoffe peinte representant divers sujets religieux».

<sup>62</sup> Mabillon, *Museum Italicum*, p. 117.

<sup>63</sup> Cfr. il saggio di F. Russo in questo volume.

<sup>64</sup> *Lettre à M<sup>r</sup>. Le Bibliothécaire de la Bibliothèque du Roi à Naples*,

Naples 1800. Il testo, apparso anonimo in francese, fu pubblicato successivamente con l'indicazione dell'autore in traduzione italiana con testo originale a fronte: *Lettera dell'abate de Rozan su de' libri e msc. preziosi conservati nella biblioteca della SS. Trinità di Cava al Signor Bibliotecario della Biblioteca del Re di Napoli*, Napoli 1822. Sull'abate francese, che aveva lasciato per motivi politici la Francia nel 1782 e aveva trovato accoglienza a Cava: M. Rotili, *La miniatura nella Badia di Cava*, I, Cava de' Tirreni 1976, p. 9.

<sup>65</sup> Un riferimento bibliografico all'opera di Rozan si legge negli appunti di Millin relativi alla visita a Cava de' Tirreni (Parigi, BnF, Arsenal, 6373).

<sup>66</sup> Sul codice, trascritto subito dopo il 1004: Rotili, *La miniatura*, II, Cava de' Tirreni 1978, pp. 58-70, 156-158; M.L. Fobelli, «Codici miniati dell'abbazia di Cava: le *Leges langobardorum* e il Beda», *Rassegna Storica Salernitana*, n.s. 6, 1989, 11, pp. 35-63, in part. pp. 36-44; L. Speciale, «Immagini della regalità longobarda: da Agilulfo alle *Leges Langobardorum*», *Cahiers archéologiques*, 47, 1999, pp. 39-53, in part. pp. 42-48.

<sup>67</sup> Parigi, BnF, Estampes, Gb 20 Fol, ff. 19-20, nr. 172-177. Cfr. *Inventaire des pièces composants la collection des dessins*, nr. 172-177, con la didascalia «La Cava. Calques tirés du Code des Lois Lombardes».

<sup>68</sup> In generale sui rapporti tra Millin e Seroux si vedano: Toscano, «Le Moyen Âge retrouvé», pp. 281-284; Preti-Hamard, in Preti-Hamard, Savoy, «Un grande corrispondente europeo»; I. Miarelli Mariani, in questo volume.

<sup>69</sup> Per tale sistema di riproduzione delle miniature, adottato nello stesso periodo anche da un altro francese, l'abate Jean-Joseph Rive (il quale – giocando sul ritardo dei tempi di pubblicazione dell'opera di Seroux – ne attribuiva a sé la scoperta) e sui suoi possibili antecedenti nella prima metà del secolo XVIII, rimando al contributo di S. Moretti all'interno di questo volume.

<sup>70</sup> Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 9842, ff. 57, 63r-72v. Ai calchi e ai disegni delle miniature è unito anche un piccolo *dossier* di appunti (ff. 63r-64v).

<sup>71</sup> Parigi, BnF, Arsenal, 6373.

<sup>72</sup> Millin, *Extrait de quelques lettres*, p. 63: «je dois citer... les calques que j'ai fait prendre de vignettes exécutées à la plume sur un manuscrit de Dante: on n'ignore l'auteur; mais ce manuscrit est regardé comme un des plus anciens». I calchi sono registrati in *Inventaire des pièces composants la collection des dessins*, nr. 1034-1039, con la didascalia «Six calques des vignettes dessinées dans un manuscrit de Dante de la Bibliothèque royale de Naples». Per il manoscritto di Napoli (XIII.C.4), del 1370-1375, da cui furono tratte le copie: P. Brieger, M. Meiss, C.S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton 1969, I, pp. 293-295, II, pl. 201b, 234b, 241b, 248b, 265b, 294a, 350c; M. Rotili, *I codici danteschi miniati a Napoli*, Napoli 1972 (Miniatura e arti minori in Campania, 7), pp. 87-89, tavv. XXI-XXV.

<sup>73</sup> Per l'attività del disegnatore al servizio di Millin si vedano i saggi di A.M. D'Achille e M. di Macco in questo volume.

<sup>74</sup> Su questo specifico argomento rimando ad un mio contributo in corso di stampa: A. Iacobini, «Dalla corte di Costantino VII alla corte di Napoleone: il progetto per un'edizione neoclassica del Rotulo di Giosuè», in *Libri miniati per la chiesa, per la città, per la corte in Europa: lavori in corso*, Atti del convegno della Società

Internazionale di Studi di Storia della Miniatura (Padova 2-4 dicembre 2010).

<sup>75</sup> Lettere di Pouillard a Millin del 2 aprile e del 15 luglio 1812 (Parigi, BnF, nouv. acq. fr. 3231, ff. 206-209, in part. f. 209).

<sup>76</sup> Si vedano in particolare le lettere di Millin a Cancellieri del 22 gennaio, 2 e 24 febbraio 1813 (Londra, BL, Add. Ms 22891, ff. 155, 157, 163).

<sup>77</sup> S. Borgia, *Memorie storiche della pontificia città di Benevento*, I, Roma 1763, pp. 178-183, con incisione della porta a fronte della p. 177. Per un inquadramento storico-artistico dei battenti bronzei garganici rinvio al recente saggio di G. Bertelli, «La porta di Monte Sant'Angelo tra storia e conservazione», in *Le porte del Paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo*, a cura di A. Iacobini, Roma 2009 (Milion. Studi e ricerche d'arte bizantina, 7), pp. 319-344.

<sup>78</sup> Millin, *Extrait de quelques lettres*, p. 55.

<sup>79</sup> Lettera di Bonghi a Millin da Lucera del 6 novembre 1814 (Parigi, BnF, fr. 24679, f. 135r).

<sup>80</sup> Parigi, BnF, Estampes, Gb 20 Fol, f. 24, nr. 320, con la scritta

«compartiment de la porte de monte S. Angelo». Cfr. anche *Inventaire des pièces composants la collection des dessins*, nr. 320, con la didascalia «Compartiment de la porte de St. Angiolo».

<sup>81</sup> Durante il viaggio in Puglia, Millin chiese in prestito con insistenza a Francesco Cancellieri la tavola incisa illustrante la porta bronzea di Monte Sant'Angelo. Come attesta la corrispondenza, l'abate – per accontentarlo – provvide a staccarla temporaneamente dalla copia in suo possesso delle *Memorie storiche*: si vedano le lettere di Millin a Cancellieri del 22 gennaio, 2 e 24 febbraio 1813 (Londra, BL, Add. Ms 22891, ff. 155, 157, 163) e quelle di Cancellieri a Millin del 4 e 8 febbraio 1813 (Parigi, BnF, fr. 24680, ff. 117r, 119r).

<sup>82</sup> Lettera del 18 dicembre 1813 (Parigi, BnF, nouv. acq. fr. 22863, ff. 306r-309v).

<sup>83</sup> Sulla figura del ministro e le lettere di Millin a lui indirizzate da Roma: A.M. D'Achille, in questo volume; M. Preti-Hamard, «*Je me suis trouvé bien neuf en arrivant dans cette ville: Millin à Rome et ses lettres au ministre de l'Interieur comte de Montalivet (janvier-février 1812)*», *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, 7, 2009, pp. 83-98.

<sup>84</sup> Parigi, BnF, nouv. acq. fr. 22863, ff. 308r-v.