

SUPPLEMENTI
S

L'archeologia pubblica
prima e dopo
l'archeologia pubblica

09

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage



eum

Rivista fondata da Massimo Montella

IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage
Supplementi 09 / 2019

eum

Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Supplementi 09, 2019

ISSN 2039-2362 (online)

ISBN 978-88-6056-622-5

Direttore / Editor

Pietro Petrarola

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret,
Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo
Sciullo

Coordinatore editoriale / Editorial Coordinator

Giuseppe Capriotti

Coordinatore tecnico / Managing Coordinator

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Valeria Merola, Enrico Nicosia, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni,
Federico Valacchi

*Comitato scientifico - Sezione di beni culturali /
Scientific Committee - Division of Cultural Heritage*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer,
Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli,
Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro
Saracco, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi,
Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee

Michela Addis, Alberto Mario Banti, Carla Barbati,
Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini,
Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Caterina
Cirelli, Alan Clarke, Claudine Cohen, Gianluigi
Corinto, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani,
Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Maria del
Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita, Fabio
Donato, Rolando Dondarini, Gaetano Maria
Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann,
Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele

Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico
Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace,
Raffaella Morselli, Olena Motuzenko, Paola Anna
Maria Paniccia, Giuliano Pinto, Marco Pizzo,
Carlo Pongetti, Adriano Prospero, Bernardino
Quattrococchi, Margherita Rasulo, Mauro
Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Mislav
Simunic, Simonetta Stopponi, Michele Tamma,
Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore / Publisher

eum edizioni università di macerata,
Corso della Repubblica, 51 – 62100 Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editor

Marzia Pelati

Progetto grafico / Graphics

+crocevia / studio grafico

Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Inclusa in ERIH-PLUS



L'archeologia pubblica prima e dopo l'archeologia pubblica

I contributi pubblicati in questo volume sono stati selezionati dalle curatrici fra quelli pervenuti in risposta a una *call for papers* dal titolo “L'archeologia pubblica prima e dopo l'archeologia pubblica” lanciata dalla rivista «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*» nel 2018. Il volume è stato sottoposto a *peer review* esterna secondo i criteri di scientificità previsti dal Protocollo UPI.



L'archeologia pubblica prima e dopo l'archeologia pubblica

a cura di Patrizia Dragoni, Mara Cerquetti

Parte I

L'evoluzione del pubblico di musei, esposizioni
e siti archeologici

Archetipi espositivi e modelli di fruizione dell'antico tra Settecento e Ottocento*

Sandra Costa**, Maria Luigia Pagliani***

Abstract

La ricerca si propone di delineare i modelli espositivi delle collezioni e dei musei archeologici fra Settecento e prima metà dell'Ottocento. In quest'arco di tempo infatti il display museale presta sempre maggiore attenzione alle esigenze di un visitatore non specializzato. L'indagine si avvale sia di studi recenti, sia di un'approfondita analisi delle fonti coeve. Ne emerge che nel volgere di alcuni decenni, la collezione privata e il museo, ancora non del tutto aperti al pubblico, si trasformano spesso, anche in ragione del mutato contesto storico-politico. Le nuove istituzioni tengono conto di una pubblica opinione in via di organizzazione e si rivolgono a visitatori sempre più numerosi e internazionali, ma meno eruditi. Gli allestimenti archeologici alla fine del Settecento e nei primi decenni dell'Ottocento non puntano solo sulla qualità delle collezioni o sulla loro importanza scientifica, ma anche sulla capacità di contestualizzare gli oggetti ed emozionare il visitatore.

* I §§ 1-5 dedicati al Settecento sono di Sandra Costa; i §§ 6-8 dedicati all'Ottocento sono di Maria Luigia Pagliani.

** Sandra Costa, Professore associato di Museologia e Storia del Collezionismo, Università di Bologna, Dipartimento delle Arti, piazzetta G. Morandi, 2, 40125 Bologna, e-mail: sandra.costa@unibo.it.

*** Maria Luigia Pagliani, membro del Comitato scientifico del «Bollettino storico piacentino», via Massimo D'Azeglio, 76, 40123 Bologna, e-mail: mlpagliani@hotmail.it.

This research aims to outline the exhibition models of archaeological collections and museums between the eighteenth and the first half of the nineteenth century. During this period, museum displays became increasingly attentive to the needs of unskilled visitors. The survey makes use of both recent studies and an in-depth analysis of contemporary sources. It emerges that in the course of a few decades, private collections and museums, not yet completely open to the public, were often transformed, also due to the changed historical-political context. The new institutions became aware of the expectations of an increasingly organized public opinion and addressed to an ever growing number of unskilled visitors, both Italian and international. Archaeological displays at the end of the eighteenth century and in the first decades of the nineteenth century not only relied on the quality or the scientific importance of collections, but also on the ability to contextualize objects and excite visitors.

1. *Il Settecento*

Il conte Anselmo Terrazzani, dilettante di antichità ridotto sul lastrico dalla sua passione per il collezionismo di oggetti antichi, è l'imbarazzante protagonista di una ben nota commedia teatrale di Goldoni: *La famiglia dell'antiquario*, rappresentata per la prima volta a Venezia nel 1750¹. Solo dieci anni dopo, nel 1761, Jean François Marmontel si ispira per il suo caricaturale *Connaisseur* direttamente alla ben reale figura del conte di Caylus e, a Parigi, nel 1764 i *Comediens du Roi* mettono in scena *L'Amateur*, dove Valère, appassionato di antichità, si innamora di una statua; nel 1774 il *Faux Connaisseur* di Guillaume-René Lefébure viene addirittura attribuito alla penna di Voltaire².

Alla metà del XVIII secolo, quindi, perfino la satira nella sua versione più popolare sembra essersi resa consapevole portavoce tanto di una esigenza di ampliare la conoscenza del mondo antico a forme nuove e più diversificate di sociabilità, quanto di uno sguardo disincantato del pubblico europeo e della costruzione di *topoi* negativi che ormai consentivano anche la “messa in scena” dell'antico.

Nel corso del XVIII secolo, dal punto di vista sociale, l'interesse per l'archeologia si collega anche alla progressiva ascesa di una classe borghese che aveva favorito il nascere di un nuovo collezionismo – talvolta “minore” quanto erudito – nell'ottica di quella conquista della “distinzione” teorizzata da Pierre Bourdieu.

Il progressivo arricchirsi delle collezioni private si accompagna sia all'esigenza di un riconoscimento pubblico delle raccolte e dell'*auctoritas* del loro “inventore”, sia a una volontà di apertura di musei dedicati alla cultura materiale dell'antichità e organizzati in funzione del suo studio e della sua fruizione secondo un'idea di *publicae utilitati Museum*, come Anton Francesco Gori definisce nelle sue *Iscriptiones* quello realizzato dall'Accademia etrusca di Cortona nel 1727³.

¹ Favaretto 1990, p. 188.

² Su questi aspetti vedi Costa 2017, pp. 149-150.

³ Gori 1727. Cfr. anche Lanzi 1782; *L'antichità classica...* 1989.

Fin dall'inizio del Settecento, in Italia, si era consolidata la tradizione aristocratica del Grand Tour e i numerosi viaggiatori stranieri che percorrevano l'Italia visitano moltissime collezioni, ma solo poche, secondo la puntuale ricerca realizzata da Krzysztof Pomian, vengono definite con il termine *Museum*: in maggioranza si rifanno a istituzioni nate o profondamente modificate nel XVIII secolo⁴. A Roma le collezioni del Museo Capitolino, riallestite a partire dal 1730; le collezioni vaticane anch'esse riaperte alla metà del secolo; il Museo Clementino, del 1773, destinato ben presto a diventare il Museo Pio-Clementino e, sempre a Roma, l'ancora celebre museo Kircheriano. A Torino la reale collezione di antichità era stata installata nell'Università fin dagli anni Venti del secolo. La scoperta di Ercolano aveva avuto un ruolo importante nello spostamento dell'attenzione internazionale verso il Sud della penisola secondo un allargamento dell'orizzonte culturale antiquario che avrebbe avuto significativi risultati anche rispetto alla organizzazione e alla fruizione delle raccolte archeologiche negli stati italiani: nel regno dei Borbone vengono ricordati con il termine museo il Palazzo di Capodimonte, visibile dal 1758, e il *Musaeum* creato, sempre alla metà del secolo, per esporre gli oggetti di scavo di Ercolano e Pompei.

Sempre alla storia antica erano dedicate anche le collezioni di alcune città di provincia: a Verona viene citato il museo lapidario dell'Accademia filarmonica realizzato e poi riorganizzato nella prima metà del secolo, e si possono anche ricordare le istituzioni di città come Bergamo, Pesaro e Cortona⁵.

Nascono così alcune "forme archetipe" di una museografia in evoluzione e che, spesso, è già esemplare di dibattiti scientifici che saranno poi generalizzati nel corso nell'Ottocento. Il XVIII secolo si caratterizza, infatti, per la contemporanea nascita delle prime riflessioni riguardo alla tutela dell'antico; per l'aumento di raccolte private cui progressivamente vengono offerti assetti più razionali e ragionati, ma anche per la diffusione di accademie e associazioni che, oltre allo studio erudito, si proponevano come obiettivo la pubblica utilità assumendo sempre più consapevolmente nel *display* delle loro raccolte anche una funzione didattica⁶.

In attesa dello sviluppo dei primi musei compiutamente pubblici, e della affermazione dell'idea stessa di "fruizione pubblica" e di "pubblica opinione" ricordate da Jürgen Habermas, i repertori illustrati, sempre più numerosi, non solo contribuiscono alla catalogazione dei beni archeologici di collezioni private

⁴ Tra le raccolte aperte al pubblico in precedenza e citate dai viaggiatori si ricordano a Venezia lo Statuario pubblico allestito nel vestibolo della Biblioteca Marciana, a Milano la collezione dell'Ambrosiana.

⁵ Riguardo a Pesaro e Cortona cfr. Barocchi, Gallo 1985 p. 114. Si segnalano tre eccezioni maggiori di istituzioni che, pur essendo descritte come musei, non ne prendono il nome: la Galleria del granduca di Toscana, l'Istituto delle scienze di Bologna – istituito nel 1714 – e la Galleria del pubblico dell'Accademia di Cortona che risale al 1727. Riguardo a tutti gli apprezzamenti dei viaggiatori francesi della seconda metà del Settecento si rinvia all'indagine statistica realizzata da Pomian. V. Pomian 1995 e anche Venturi 1973 e Chevallier 1992.

⁶ Cfr. Gualandi 1983.

e musei, ma si inseriscono nell'emulazione politica e nella lotta per l'egemonia culturale degli Stati preunitari.

I cataloghi a stampa contribuiscono così alla “socializzazione” europea di un patrimonio archeologico spesso conservato in musei di corte non completamente aperti al pubblico⁷. La stessa adozione del latino si riallaccia ad una volontà di internazionalizzazione della cultura favorita dall'uso di una lingua “franca”, considerata la più idonea rispetto ai contenuti proposti, ma anche all'idea di offrire all'Europa intera una pubblica conoscenza dell'antico⁸.

Ormai «tra i due tipi opposti di collezioni: privata e principesca se ne inserisce finalmente una terza, quella pubblica, che deve la sua nascita alla lungimiranza dei papi settecenteschi che furono i più progressisti rispetto al problema della conservazione del patrimonio italiano»⁹: l'esigenza della inalienabilità e della conservazione dei reperti archeologici, elementi che comunque avrebbero avuto riflessi importanti in ambito museale, si sviluppa insieme alla convinzione dell'interesse “pubblico” dell'antico.

I musei definiti di *publicae utilitati* si diffondono anche «in climi fortemente connotati dal fenomeno etrusco. La raccolta antiquaria, con il collezionismo etrusco proposto come filone privilegiato, diventava così strumento di una autocoscienza locale e stimolo verso una ricerca delle origini volta a nobilitare anche situazioni provinciali»¹⁰.

È in questa tensione, anche museologica, tra centro e periferia, tra estetica e storia, tra “ortodossia” e “eterodossia” del rispetto archeologico che si può trovare un *fil-rouge* per leggere alcune tra le molteplici opzioni di allestimento proposte nel secolo.

2. La “paratassi” e l'apparente fruibilità

Il passaggio delle collezioni da una ricerca erudita, e spesso solitaria, ad una più ampia fruizione è illustrato nel modo forse più noto dalla famosa antiporta, del 1678, che rappresenta l'interno del museo di Athanasius Kircher nel Collegio romano della Compagnia di Gesù (fig. 1).

Qui l'immagine retorica dei grandiosi obelischi, nella realtà modelli alti poco più di un metro e ancora conservati al Collegio¹¹, si accompagna ad una disposizione dei materiali che non risponde ancora a criteri tipologici o di catalogazione scientifica¹². Tuttavia, se l'assetto dell'allestimento recupera in

⁷ Roncuzzi Roversi Monaco 1983, p. 27.

⁸ Bersani 1983, p. 75.

⁹ Riccò Trento 1983, p. 124.

¹⁰ Barocchi, Gallo 1985, p. 114. Cfr. anche Levi 1985.

¹¹ Cfr. Costa 2010, p. 164.

¹² Un assetto scientifico alle collezioni verrà dato nell'Ottocento dal Pigorini.

buona parte l'*horror vacui* del barocco e ideali enciclopedici prossimi a quelli delle *Wunderkammern*, si considera già che i materiali debbano essere visibili se non realmente a “tutti” almeno ai virtuosi, ai dilettanti, ai viaggiatori del Grand Tour. Nell'incisione, infatti, lo stesso Kircher viene rappresentato mentre conduce alcuni visitatori alla scoperta delle sue raccolte: è in questo senso che il museo del gesuita può essere considerato come un importante antecedente nell'ambito di una museografia archeologica «intesa come rapporto con l'antico in chiave produttiva e operativa e non più in chiave di sterile e vuota ammirazione pedissequa del 'raro' e del 'prezioso'»¹³.

La collezione del Collegio romano, a volte interpretata come «già avviata verso concetti moderni di fruibilità e accessibilità indicata dalla mancanza di sportelli negli scaffali che ricoprono le pareti di ampi saloni»¹⁴ è piuttosto leggibile come una raccolta di tipo enciclopedico ancora dedicata alla condivisione di un sapere erudito e caratterizzata da una accessibilità ristretta e riservata a persone colte. Le lunghe scansie propongono soluzioni di allestimento “paratattiche” essenzialmente collegate all'esaltazione degli aspetti quantitativi secondo una opzione che era tra le più usate alla fine del XVII secolo. Questo tipo di allestimento, d'altra parte, lo troviamo illustrato anche nell'incisione di Giuseppe Maria Mitelli del 1677, con la “Sala cospa”¹⁵, (fig. 2) ma rimase in uso anche molto più tardi. Per esempio, nel 1756, questa tipologia compare in una incisione nel frontespizio del *Recueil* di Caylus¹⁶: considerata una rappresentazione verosimile del suo gabinetto d'antichità, risponde ancora ai criteri di una disposizione “paratattica” e a scaffale aperto.

Contrariamente a quanto è stato talvolta affermato, ma in modo anacronistico per queste date, indice di modernità e di apertura alla pubblica fruizione non erano le raccolte a “scaffale aperto”, ma quelle in cui la vetrina – vero e proprio strumento museografico – protegge ed espone, separa sacro e profano, conduce il “pubblico qualunque” verso una fruizione esclusivamente visiva e non più tattile dei reperti.

D'altra parte, già nel 1691 Maximilien Misson aveva allertato i lettori del suo *Nouveau Voyage d'Italie* sulla solo apparente accessibilità degli oggetti: «on ne peut avoir que des yeux dans des lieux pareils à ceux-ci, il est certain que l'on fait très grand chagrin au maitre de cabinet quand on porte la main à aucune chose sans sa permission»¹⁷.

Tuttavia, anche se l'antico rappresentato nel *Recueil* di Caylus non è calato in una disposizione dinamica né pensato, come già a villa Albani, secondo un'idea di insieme che armonizzava collezione e decorazione, vi è nella concezione di Caylus qualche cosa di profondamente nuovo dal punto di vista scientifico:

¹³ Riccò Trento 1983, p. 153.

¹⁴ Ivi, p. 129.

¹⁵ Legati 1677.

¹⁶ Caylus 1756-67.

¹⁷ Cit. in Costa 2010, p. 172 e Costa 2017, p. 101.

l'importanza storica e tecnica del frammento, una attenzione destinata, come si vedrà, ad avere ripercussioni anche nell'allestimento delle collezioni.

3. *L'utilitas pubblica e i metodi dell'allestimento*

Mentre nella cultura europea del Settecento il ricorso all'antico diventava elemento di fondamentale importanza, acquisisce grande successo anche una diversa forma, meno spettacolare, di raccolta pubblica: il museo lapidario. Più economico rispetto ad analoghe iniziative dedicate all'esposizione delle sculture, ma consoni allo spirito di razionalizzazione illuminista, questo tipo di museo avrebbe avuto un particolare successo nei centri minori e in tutte quelle zone d'Italia che, pur volendo vantare un'aggiornata tradizione culturale, non possedevano collezioni di sculture antiche da esporre all'ammirazione dei "Forestieri".

Qualunque osservazione non può prescindere dal fare riferimento all'azione, già studiata, di Scipione Maffei e al museo lapidario da lui ideato a Verona. Secondo una concezione che avrebbe avuto una eredità fondamentale nell'ambito della moderna museologia europea e non solo in riferimento all'antico¹⁸.

Una delle novità museologiche unanimemente attribuite a Scipione Maffei è stato il concetto di riunire in un solo luogo e secondo un'attenta successione cronologica, iscrizioni "sparse": l'idea era quella di dare una immediata forma visiva alla evoluzione nel tempo dei caratteri. Una articolata suddivisione per categorie consentì a Maffei di offrire una sistemazione logica al suo museo secondo principi di allestimento che, attraverso Carlo Lodoli e poi Francesco Algarotti, avrebbero avuto un impatto considerevole anche per la *narratio* pubblica della pittura suggerendo all'Europa l'idea di "galleria progressiva"¹⁹.

Maffei aveva voluto raccogliere – attraverso l'Europa – un *corpus* di iscrizioni di provata autenticità per poi disporle in un luogo dove potessero essere liberamente fruite: benché generalmente non sottolineato a proposito delle epigrafi, e non immediatamente riconoscibile nel *display*, il suo atteggiamento attento alla originalità dei materiali esposti e alla separazione tra vero e falso costituisce, in realtà, una delle maggiori differenze concettuali tra il collezionismo privato d'*Ancien Régime* e i primi musei pubblici²⁰. Infatti, nell'ambito delle raccolte private era il visitatore che si doveva far carico di comprendere la qualità di ciò che vedeva sapendo riconoscere, nel caso,

¹⁸ Cfr. Bartoli 1745; Maffei 1749. Si ricorda l'ampia e storica bibliografia pubblicata in *Nuovi studi maffeiiani* 1985; riguardo alla eredità culturale di Maffei cfr. anche Magagnato 1982 e Favaretto 1990, p. 253.

¹⁹ De Benedictis 2015.

²⁰ Riccò Trento 1983, scheda 13, p. 156.

l'originale dall'imitazione. Nei musei pubblici invece, così come li comincia a concepire l'illuminismo, era l'istituzione che doveva farsi garante della qualità e della esattezza storica di ciò che veniva presentato, offrendo anche maggiore rilievo alla nozione di contesto e alla provenienza dei reperti²¹.

Il *Museum Veronense*, pubblicato nel 1749, avrebbe poi costituito l'ultimo passo verso quello «che possiamo considerare il primo museo pubblico europeo, ideato e ordinato secondo criteri scientifici e già con una chiara visione della potenzialità didattica di una simile impresa»²².

La questione di una unità del vedere passa così dalle diete statuarie ai musei lapidei. Scrive Luca Basso Peressut:

il cortile di palazzo Maffei e Capranica della Valle a Roma sono una vera e propria stanza a cielo aperto dove statue, bassorilievi, frammenti architettonici antichi sono inseriti nelle facciate secondo un ordine compositivo che riconduce l'origine frammentaria degli scavi a una figurazione unitaria a ordini sovrapposti, in cui vecchi e nuovi elementi si integrano in maniera quasi indistinguibile²³.

Come ha ricordato Giuseppe Olmi anche il museo lapidario di Torino, voluto da Vittorio Amedeo II e realizzato con la collaborazione di Scipione Maffei, può essere considerato un archetipo di questo tipo di iniziative²⁴: sotto il portico del cortile dell'Università Maffei organizza la presentazione di lapidi e bassorilievi che erano stati per così dire “dimenticati” nei palazzi reali²⁵.

Guardando alcune stampe che illustrano questi musei lapidari, però, la “tessitura della parete” che vi viene organizzata assume un particolare interesse: l'evidente similitudine con alcuni contemporanei “inventari parlanti” di coeve gallerie di pittura evidenzia la condivisione tanto di un assetto simmetrico quanto di questioni di leggibilità del singolo pezzo.

Una precisa attenzione nei confronti della corretta possibilità di lettura del materiale archeologico caratterizza, per esempio, la disposizione del museo veronese di Maffei, dove le lapidi sono disposte secondo un metodo storico e, soprattutto, ad altezza d'uomo per renderle perfettamente leggibili al pubblico, proprio come ci testimonia la bellissima antiporta incisa nel 1749 da Francesco Zucchi per catalogo delle raccolte²⁶ (fig. 3).

Il confronto con il *display* delle gallerie di pittura risulta ancora esplicito nella disposizione offerta alle collezioni del museo lapidario di Ravenna e dettagliatamente illustrata da Giuseppe Buonamici nella *Metropolitana di Ravenna*, l'imponente volume pubblicato proprio negli stessi anni²⁷ (fig. 4).

²¹ Riguardo alla rilevanza dei falsi dall'antico nelle collezioni cfr. Barocchi, Gallo 1985, p. 109.

²² Favaretto 1990, p. 255 con riferimento anche a una bibliografia precedente.

²³ Basso Peressut 2015 p. 100.

²⁴ Olmi 1995, p. 300.

²⁵ Garibotto 1955, vol. I, p. 476.

²⁶ Barocchi Gallo 1985, p. 121.

²⁷ Buonamici 1748-1754.

A una forma evergetica di pubblica utilità si rifà anche il *Museo di antiche iscrizioni* di Urbino promosso dal Cardinale Legato Giovanni Francesco Stoppani che lo inaugurò nel 1756²⁸. In questo caso, quanto la questione della pubblica fruizione fosse considerata delicata, è evidenziato più ancora che dalla disposizione dei reperti, da un editto emanato per l'apertura del Museo²⁹:

Comandiamo a qualunque persona [...] che non ardisca in qualunque modo di alterare, deturpare, o guastare alcune di quelle cose ivi a perpetua memoria collocate; altrimenti [...] l'autore del danno [...] incorra oltre al risarcimento in pena di tre tratti di corda o altra coercizione ad arbitrio³⁰.

La presenza stessa della pena, i «tratti di corda o altra coercizione» costituiscono di fatto la testimonianza più esplicita di quella nascente consapevolezza di un possibile divario tra le esigenze della conservazione e quelle di una pubblica fruizione.

4. *Allestimenti immersivi: il rilievo del contesto*

La volontà di allargare ad un pubblico più numeroso e vario la fruizione dell'antico porta a riflessioni di evidente modernità tanto riguardo alla questione del contesto e al rapporto tra oggetti di scavo e territorio quanto rispetto all'idea di allestimenti per così dire “immersivi”, vera e propria anticipazione di quelle *period room* che tanta importanza avrebbero assunto nella metà dell'Ottocento.

Da Verona, nel novembre 1747, ancora Scipione Maffei aveva scritto al padre domenicano Bernardo de Rubeis proponendo che la città di Ercolano stessa diventasse un ineguagliabile museo:

Il disfare le rustiche case del sovrapposto villaggio di Resina, rifacendole in altro sito, assicurano sia faccenda di non molte migliaia di scudi [...]. In questo modo la spenta città si farà rinascere, e dopo mille e settecent'anni rivedere il Sole. Con questo molte e molte cose per gli usi della vita, per l'architettura, per l'arte, per l'erudizione impareremo, che nei libri si ricercano invano. Con grandissimo beneficio del paese correrà a Napoli tutta l'Europa erudita, perché non potrebbe immaginarsi il più bel piacere, che è di veder con gli occhi le abitazioni, le basiliche i Tempi dei tanto rinomati Romani [...] converrebbe vedere il tutto al lume scoperto del Cielo, non qualche parte solamente a forza di fiaccole, e di lucerne, e di torce [...] sgombrando, e lasciando tutto a suo luogo, la Città tutta sarebbe incomparabile, e inenarrabile Museo³¹.

²⁸ Luni 1984, p. 447.

²⁹ Ivi, p. 457, citato in Mennella 1973, pp. 118-119.

³⁰ Ivi, pp. 118-119.

³¹ *Tre lettere del signor marchese Scipione Maffei: La prima, sopra il primo tomo di Dione novamente venuto in luce: La seconda, sopra le nuove scoperte d'Ercolano: La terza, sopra il principio della grand'iscrizione poco fa scavata nel Piacentino*, in Maffei 1748, pp. 34-36.

Di quasi cinquant'anni precedente le più famose *Lettres à Miranda* di Quatremère de Quincy la *Lettera* di Maffei esprime la stessa preoccupazione concettuale: quella di un “museo a cielo aperto” in cui il contesto della zona archeologica fosse rispettato pienamente, proponendo al pubblico non solo la conoscenza dell'antico ma, come poi avrebbe richiesto con una ben più polemica dimensione politica Quatremère, la sua esposizione *in situ* in una stretta relazione tra opera e contesto.

Le ricerche di Agnès Allroggen-Bedel e di Helke Kammerer-Grothaus hanno ricostruito l'insieme degli allestimenti storici del museo di Ercolano³² che sembravano esitare, in realtà, tra concezioni completamente opposte: tra l'opzione di un allestimento evocativo e la contraria scelta metodologica della preminenza del capolavoro, ma anche tra qualità estetica e meraviglia. Per esempio, una sorta di *period room* di straordinaria modernità era stata ricostituita nella settima sala del museo: si trattava di una cucina, copiata da una cucina antica scavata a Pompei, dove il visitatore, anche grazie alla ricostruzione di un forno e a una serie di utensili appesi alle pareti, avrebbe potuto immaginarsi aspetti della vita quotidiana ben meno aulici rispetto alla ricostituzione di tombe o templi. Assetto museografico e esperienze di scavo si completano con risultati fino ad allora inediti³³.

Alla metà del Settecento si comincia anche a riflettere sulle questioni archeologiche e gli scavi di Ercolano diventano l'occasione per un dibattito sul rapporto tra arte e archeologia e sulle esigenze dei loro rispettivi allestimenti nell'ambito di esposizioni destinate al pubblico.

In realtà il rapporto che il museo avrebbe avuto con i luoghi di scavo rimase un modello europeo perché i privilegiati visitatori, proprio per la vicinanza tra il museo e gli scavi, potevano più facilmente immaginare gli oggetti inseriti nel loro contesto d'origine. Malgrado le critiche fatte al modo con cui erano state condotte le ricerche³⁴, lo spettatore poteva unire i vantaggi di un approccio metodologico e scientifico – che organizzava gli oggetti della cultura materiale secondo classi e tipologie³⁵ – alla grande empatia prodotta dai luoghi.

In realtà, tuttavia, fino alle campagne napoleoniche, le vicende delle collezioni e del museo di Ercolano furono significative soprattutto per sottolineare una sorta di dicotomia tra una organizzazione razionale delle raccolte, accompagnate da una riflessione museologicamente innovativa, e condizioni di accesso che invece restavano estremamente restrittive per il pubblico e perfino per gli eruditi.

Sembrerebbe, così, che il *display* del museo – all'avanguardia per i tempi e completato dalla presenza di laboratori di restauro e da aspetti di ricerca scientifici e sperimentali caratteristici dell'illuminismo – fosse negato nella sua stessa funzione

³² Allroggen-Bedel, Kammerer-Grothaus 1983, pp. 99-115.

³³ Cfr. Paolini 1812, 1. c., p. 280 e Fougeroux 1770, 1. c., p. 5.

³⁴ Cfr. Fittipaldi 1995, p. 282.

³⁵ Ivi, p. 285.

e ragione d'essere proprio dalla mancanza della concezione “fondante” di museo “pubblico”, quella di “patrimonio collettivo” delle raccolte e dell'opportunità che i beni di una casa reale, pur proprietà privata del re, potessero concorrere alla cultura della nazione grazie ad una visione libera delle raccolte.

Così un sistema di allestimento di indubbia novità, e aderente ai metodi più aggiornati promossi nelle arti e nelle scienze dal pensiero dell'illuminismo, viene utilizzato³⁶ con una funzionalità “tradizionale”, di esaltazione del lignaggio, che rendeva la fruizione pubblica e il fine didattico essenzialmente fittizi e, ideologicamente almeno, riconduceva il vedere al museo “solo” ad una forma aggiornata del “fare galleria”.

L'idea di un allestimento evocativo viene successivamente riproposta anche a Parma: per il Museo di Antichità De Lama intende riprodurre, in una sala di impianto e dimensioni molto simili a quelle della basilica di Veleia, il contesto archeologico dell'edificio e la disposizione delle dodici statue che vi erano state ritrovate³⁷.

L'organizzazione dei primi musei di archeologia è sottoposta nel XVIII secolo a impulsi contrastanti: da un lato una riflessione museologica e museografica, che si può considerare già ampiamente toccata da concetti collegati non solo ad una buona conservazione ma anche ad una corretta fruizione pubblica, dall'altro la reticenza di diversi sovrani a concedere l'accesso alle zone di scavo, alle raccolte di corte, ma anche a permettere la copia dei reperti o la loro pubblicazione. Basti l'esempio di Carlo III di Borbone per Ercolano e Pompei o del Duca di Parma per gli scavi archeologici di Veleia.

Gli allestimenti “evocativi”, realizzati per ottenere un forte effetto sugli spettatori, vengono riproposti anche nell'Ottocento benché secondo diversi gradi di scientificità e spesso con intenti commerciali.

Si può ricordare come esempio di successo europeo il modello di presentazione decisamente spettacolare proposto a Londra dall'esploratore e egittologo Giovanni Battista Bolzoni che fece esporre la sua collezione di reperti dell'antico Egitto all'Egyptian Hall di Piccadilly, qui egli allestì le sale interne riproducendo scenograficamente la tomba di Sethy I con effetti di deciso realismo anche grazie all'utilizzo particolarmente suggestivo dell'illuminazione. Nel «Gentleman's Magazine» si leggeva: «per riprodurre un effetto più imponente queste due camere sono illuminate con lampade a olio e il visitatore all'ingresso è fortemente colpito dalla solennità in cui si trova avvolto»³⁸. Illuminazione artificiale, attenzione alla solennità degli spazi, concetti immersivi: si è ormai di fronte a concezioni non geografiche in cui la conoscenza archeologica è concepita come “esperienza”.

³⁶ E lo sarà ancora quando Ferdinando IV di Borbone ritornerà dall'esilio nel 1816.

³⁷ Riccomini 2005, pp. 149-150 e ivi Parte II. Cfr. anche Montevicchi 1934 e Marini Calvani 1984.

³⁸ Cit. in Chilò 2017-2018, p. 49. Questo modo “immersivo” e “teatrale” di coinvolgere il pubblico interessandolo all'archeologia con sistemi museografici particolari fu all'origine di iniziative analoghe alle Esposizioni Universali. Cfr. Thomas 2012, p. 19.

5. Il “*frammento*” tra estetica e storia

Caylus, che dalla Francia intratteneva una fitta corrispondenza con il padre Paciaudi riguardo agli scavi di Veleia, esprime, fin dal 1757, il suo disinteresse per il “bel pezzo” confermando l’esistenza di un nuovo atteggiamento di studio e ricerca più attento alle tecniche e alla storia che alla esposizione di prestigio:

je vous prie toujours de vous souvenir que je ne fais pas un cabinet, que la vanité n’étant pas mon objet, je ne me soucie point de morceaux d’apparat, mais que des guenilles d’agate, de pierre, de bronze, de terre, de vitre, qui peuvent servir en quoi que ce soit à retrouver un usage ou le passage d’un auteur, sont l’objet de mes désir³⁹.

Questo nuovo interesse per il “frammento”, e per reperti archeologici non “minori” ma più piccoli, avrebbe avuto ripercussioni anche in ambito espositivo suggerendo per il *decorum* del museo, ma non solo, la creazione di armadi idonei a raccogliere in modo uniforme e ordinato materiali eterogenei e prima dispersi⁴⁰. Nel 1781 il padre Paciaudi scrive al ministro Du Tillot:

Ci vorrebbero quattro scrigni di uniforme struttura con entro i suoi tiratoi, e qualche mensola. Allora si potrebbero collocare e tutte le medaglie e le statuette dello scavo Velleiatese, e tutte le altre anticaglie che sono disperse tra la libreria e l’Accademia e per tal modo formare un Museo, capace di sorprendere e trattenere con ammirazione e piacere i Forestieri⁴¹.

Il suggerimento, che verrà ripreso da De Lama all’inizio dell’Ottocento, deve essere letto più che come un’operazione di decorazione e ornamento come misura necessaria alla riunione di tutti i reperti antichi in un unico Istituto. Una concezione, quindi, che in nome della Storia si allontanava dalle tradizionali dispersioni degli oggetti in funzione del loro possibile utilizzo⁴².

Infatti, ufficialmente fondato nel 1760, il Museo d’Antichità di Parma «uno dei primi musei archeologici aperti al pubblico non viene al principio⁴³ dotato di uno spazio espositivo adeguato»: come si vedrà meglio per molti anni i suoi reperti restarono divisi tra l’Accademia di Belle Arti e la Biblioteca Palatina.

Il gusto per le lapidi e le iscrizioni, anche frammentarie, si era contemporaneamente diffuso anche nel collezionismo privato che aveva sviluppato opposte opzioni di allestimento: se Giovanni Guarnacci scrivendo a Anton Francesco Gori, uno dei massimi intellettuali del tempo, affermava da Volterra che la sua collezione archeologica era superiore, e soprattutto meglio e

³⁹ Cit. in Nisard 1877, I, p. 3; cfr. Riccomini 2005, p. 35.

⁴⁰ Riccomini 2005, p. 41 n. 79.

⁴¹ Archivio Statale Parma, *Istruzione Pubblica*, Accademia di belle Arti, b. 30, lettera di Paciaudi a Du Tillot, 3 gennaio 1781, cit. in Riccomini 2005, p. 41.

⁴² Riguardo alla questione dell’allestimento e delle armadiature del Museo di Antichità di Parma cfr. Riccomini 2005, pp. 41 e 148.

⁴³ Ivi, p. 89.

più razionalmente allestita, di quella del museo pubblico⁴⁴, ci sono casi in cui le raccolte private sembrano voler “ritornare” a concezioni collegate alla poetica delle meraviglie o, piuttosto, integrano già quella, di stampo romantico, delle rovine.

Le fonti del tempo ricordano diverse “scenografie dell’antico”, poco ortodosse ma coinvolgenti, che possono essere ricondotte a queste indicazioni.

Per esempio, l’abate Isidoro Bianchi nei suoi *Marmi cremonesi ossia Ragguaglio delle antiche iscrizioni che si conservano nella villa delle torri de’ Picenardi* (1791) cita un particolare allestimento nel giardino di quella villa “fra Mantova e Cremona, distante quattordici miglia da questa Città, e ventisei dall’altra” in cui:

I marmi di vario genere, ed i molti antichi frammenti, che in un colpo d’occhio si veggono qui disordinatamente riuniti e sparsi, nel farci la più nuova sorpresa ci risvegliano anche l’idea di una piccola ruina di un angolo di Ercolano o di Pompei, E ci inducono quasi a persuaderci che questa sia propriamente della terra felice, nella quale essi siano stati sinora sepolti ed in seguito dissotterrati⁴⁵.

Ben lontani da quelli che erano stati gli impulsi che a Roma avevano portato alla diffusione cinquecentesca della *Lex hortorum* e all’allestimento di diete spettacolari come quella Cesarini, qui ci si avvicina invece a quella “vertigine dell’antico” che si esprimeva anche – con un successo europeo – nelle incisioni di Piranesi. Di fronte alla aspirazione ad una organizzazione “razionale” della Storia, ma anche di un diverso modo di vedere – che sempre più rivendicava il suo ruolo nei musei aperti al pubblico – si preferisce, almeno occasionalmente, il ritorno ad un “colpo d’occhio” che aveva come suo primo obiettivo quello di suscitare meraviglia, ma anche di dare l’impressione di essere davanti ad uno di quegli scavi archeologici, da Ercolano a Pompei a Veleia, grazie ai quali l’Italia continuava ad essere luogo di un vero e proprio “pellegrinaggio laico” da parte di eruditi ed antiquari quanto di un pubblico di proto-turisti europei⁴⁶.

A cavallo tra Settecento e Ottocento la volontà di evocare per un pubblico di curiosi il fascino degli ambienti antichi – i dotti antiquari non ne avevano bisogno – coabita con la nuova attenzione classificatoria. Nel 1819 Pietro de Lama, per esempio, costruisce la stufa del museo “sul gusto di un sepolcro antico” utilizzando frammenti antichi recuperati dal tepidario di Veleia «e di quei materiali ritenendo i campioni in Museo mi sono io valso per costruire la stufa»⁴⁷.

⁴⁴ L’abate Mario Guarnacci e suo fratello Giovanni, preposto della Cattedrale di Volterra, donarono le loro collezioni e la loro ricca biblioteca al «pubblico della città di Volterra» nel 1761. Cfr. Olmi 1995, p. 322 e p. 323 e Cateni s.d., pp. 12-18.

⁴⁵ Bianchi 1791, p. XXXII.

⁴⁶ Bertrand 2008.

⁴⁷ De Lama, ms 20, *Lettera a Luigi Voghera*, 18 aprile 1918, cit. in Riccomini 2005, p. 152, cui si rimanda per più ampie indicazioni.

Elementi di recupero e frammenti di marmo antichi vengono utilizzati anche per realizzare una consonanza di materia, e di patina per la sistemazione museale di reperti di scavo: è significativa anche in questo senso la scelta attuata da Paciaudi per realizzare le basi di bronzetti di scavo⁴⁸.

La questione della qualità d'insieme degli allestimenti delle collezioni archeologiche italiane ricompare più volte anche nei resoconti dei viaggiatori del *Grand Tour*. Spesso i giudizi sono severi, come nel caso delle famose *Lettres familières écrites d'Italie* di Charles de Brosses che, nel 1739, aveva criticato in modo a dir poco esplicito la conduzione dei musei napoletani al tempo dei Borbone. Sarebbe tuttavia insufficiente spiegare l'atteggiamento di de Brosses con un semplice stereotipo politico antispannolo. Il francese riconosce, per esempio, che il gabinetto delle medaglie è organizzato in modo efficiente e razionale e ne descrive dettagliatamente non solo gli spazi ma anche aspetti, per così dire strumentali e funzionali ad un "colpo d'occhio" d'insieme, del mobilio:

J'ai été charmé, en particulier, de la manière heureuse et commode dont elles sont disposées dans de grandes armoires, sans épaisseur, grillées et couchée à la renverse sur des tréteaux. Les médailles sont disposées en lignes horizontales au-devant de l'armoire comme des rayons: elles sont enfilées, ou font semblant de l'être, dans des verges de cuivre comme des éperlans. Les brochettes portent des deux bouts sur les montants de l'armoire, dans de petites échancrures, où elles sont mobiles; de sorte que, les extrémités des brochettes perçant en dehors, on peut tourner les médailles pour en voir les têtes et les revers, et cela sans ouvrir l'armoire: moyennant quoi on a la facilité, sans pouvoir ne toucher ni déplacer les médailles, de les voir fort à son aise, têtes et revers, et même tous les revers d'une même tête d'un seul coup d'œil⁴⁹.

Alla fine del XVIII secolo l'allestimento dell'antico avrebbe proposto la costruzione di musei particolarmente attenti al rapporto tra il dato architettonico e i contenuti delle raccolte: gli ambienti vengono ormai pensati in funzione dei reperti da presentare. Se in riferimento alle sculture più importanti si adotta la collaudata opzione della esaltazione del capolavoro – che spesso darà anche il nome alle singole sale dei musei come la *Sala dei Niobidi* a Firenze – per gli oggetti più umili della cultura materiale si svilupperanno anche altre strategie espositive, a tema, per esempio, quando una corretta disposizione cronologica non poteva essere garantita.

Il museo concepito come un "sistema visivo" capace di integrare la qualità delle opere e quella dell'architettura viene presentato anche da Lalande nella sua relazione dedicata al museo Pio Clementino:

Le MUSEE ou Musoeum, Museo Pio-Clementino, formé au Belvédère dans l'appartement d'Innocent VIII, est la plus belle collection qu'il y ait de statues antiques. Il fut commencé

⁴⁸ Riccomini 2005, p. 42.

⁴⁹ De Brosses [1739-1740] 1836, pp. 366-367.

par le pape Ganganelli vers 1773; M. Braschi, alors trésorier-général étoit chargé de cette entreprise, et devenu pape en 1775, il a suivi ce projet avec beaucoup d'ardeur. Il fait faire des fouilles partout, et a déjà embelli ce cabinet de plusieurs pièces capitales; l'on y admire non seulement les belles statues qu'il renferme, mais la magnificence du local, les beaux marbres que l'on fait venir de Carrare et du promontoire de Circé; les colonnes d'albâtre oriental et de marbre grec; le goût avec lequel le musée est décoré; la diversité des salles; la variété de leurs distributions; les superbes mosaïques dont elles sont pavées, et l'on convient sans peine de la supériorité que ce Musoeum a déjà sur tous ceux qui existent⁵⁰.

Qui perfino nell'ostentata ricchezza dei materiali si evidenzia chiaramente l'idea del museo come "tempio", ma viene confermato anche il rilievo di quella nozione di diversità e di *varietas* tra una sala e l'altra che certamente veniva considerata, ancora e ancora, essenziale per mantenere vivo l'interesse dei visitatori (fig. 5).

Sulla disposizione delle sculture antiche le esigenze di *display* espresse dai visitatori si sarebbero ben presto articolate offrendo indicazioni più dettagliate anche in un ambito per così dire museografico. Sempre Lalande afferma:

les amateurs d'antiquité auroient désiré que les statues [du Belvédère] eussent été mises dans de nouvelles salles que l'on a construites; on voudroit aussi qu'au lieu d'être dans des niches, elles fussent isolée, et qu'on pût tourner autour pour jouir de leurs divers aspects, et des beautés du dessin, dont leur position actuelle prive les spectateurs⁵¹.

Il desiderio di poter girare intorno alle statue, di vederle da ogni lato, di fatto lo induceva alla critica di buona parte dell'allestimento del Museo Pio-Clementino che aveva organizzato l'esposizione di alcune delle sue sculture in apposite nicchie prevedendo quindi soltanto una visione frontale.

Come ha affermato Pomian, ciò che assume rilievo nel XVIII secolo, e soprattutto nelle relazioni del Grand Tour, è l'idea di una evoluzione dello sguardo, di un modo diverso di osservare che viene acquisito tramite la visita ai musei italiani⁵². Ma si può forse aggiungere anche che il "diritto" del pubblico a vedere – che si costruisce tra critiche e tentennamenti nel corso del secolo – porterà alla elaborazione, da parte di quel mondo dei conoscitori e "antiquari" che animava la *République de Lettres*, delle due critiche più sostanziali rispetto ai difetti di presentazione ai visitatori delle raccolte archeologiche: quella contro i reperti lasciati ammassati nelle casse o nei ripostigli e quella contro l'esposizione dei falsi⁵³. Ma di entrambi questi problemi di allestimento lo "spettatore qualunque" ormai accolto al museo – con piacere o *obtorto collo* – non era in grado di accorgersi...

⁵⁰ Lalande 1786, t. IV, p. 3.

⁵¹ Ivi, p. 7.

⁵² Pomian 1995, p. 353.

⁵³ «On aime à prendre dans les fouilles mêmes les vases de cette composition; ceux que l'on rencontre dans les cabinets n'inspirant pas toujours une pleine confiance, en ce qu'il difficile de distinguer un verre vraiment antique, d'un verre de quelques siècles» (Lesne 1811, p. 45).

6. I primi decenni dell'Ottocento

Nel Fôro Bonaparte, che dee contenere ogni esempio della felicità e della saviezza del secolo, degno è che abbian pubblico onore le Muse; e che un Museo o pubblico domicilio sia dato alle arti, dalle quali viene ogni ornamento e ogni bel diletto al viver civile⁵⁴.

Così, nel 1806, Pietro Giordani presenta il progetto di riqualificazione di Giovanni Antolini per la zona del Castello Sforzesco di Milano, da poco capitale del Regno d'Italia⁵⁵. La proposta dell'Antolini è uno dei prodotti della cultura della Rivoluzione. Già nel 1789, infatti, in una memorabile seduta, l'Assemblea nazionale aveva sancito la proprietà pubblica delle testimonianze storiche e artistiche, fornendo la base essenziale per un nuovo modello del museo quale testimone dell'identità culturale e politica della nazione a disposizione dei "cittadini". Il nuovo Museo del Louvre (dal 1803 Musée Napoléon) ne fu il risultato più eclatante.

Passati in secondo piano, ma non del tutto scomparsi, gli obiettivi celebrativi, privati o dinastici, prevalenti nel secolo precedente, il museo, non più riservato a un limitato e selezionato pubblico di amici, artisti, studiosi e viaggiatori colti, acquista una nuova funzione sociale e civile, (cui doveva corrispondere – insegna l'Antolini – uno spazio ben definito nella progettazione urbana)⁵⁶. L'istituzione diviene, ora a pieno titolo, uno degli elementi attivi della diffusione delle conoscenze; motore di una crescita culturale, in un processo inarrestabile – dopo l'esperienza dell'*Encyclopédie* – sostenuto dalle nuove opportunità di comunicazione offerte dalla stampa⁵⁷.

Il museo ideale dell'Antolini ospita:

tutto quello che le arti del disegno, e le meccaniche, e le scienze sperimentatrici, e lo studio della natura e della più antica istoria han trovato e prodotto di più riguardevole. Un atrio sta innanzi la gran sala, nella quale si veggono in ordine collocate statue, groppi, busti, iscrizioni, bassi rilievi. A' lati della medesima due gallerie e due salotti: da una parte dipinti di figure, di paesi, ecc.; dall'altra disegni d'architettura civile e militare, di macchine, ecc. Le gallerie circolari di sotto e di sopra conterranno materie di storia naturale, distribuite secondo le proprie classi; medaglie, e manoscritti antichi. Sul piano del terreno saranno cippi, urne, vasi cinerarii, sarcofaghi, magazzini⁵⁸.

⁵⁴ Giordani 1856a, p. 130; Pietro Giordani (Piacenza, 1774 – Parma, 1848) letterato e scrittore, prima funzionario di prefettura e poi prosegretario dell'Accademia di belle arti di Bologna: Gussalli 1854; Ferretti 1952; Monsagrati 2000; Emiliani 2015.

⁵⁵ Antolini 1806; il volume è accompagnato da tavole acquerellate e dalla descrizione opera di Pietro Giordani. Sul Bodoni: De Pasquale 2013.

⁵⁶ Sempre fondamentale sullo studio dell'antico in età neoclassica: Gualandi 1978-1979.

⁵⁷ Sullo sviluppo della stampa periodica e il ruolo dei giornalisti nel XIX secolo sempre utile: Galante Garrone 1979.

⁵⁸ Giordani 1856a, pp. 130-131; Rossi Pinelli 1976, p. 52; Scotti Tosini 1989; Barbarisi 1995; Gentili Tedeschi 2003.

L'antichità ha un posto di rilievo: alle statue, ai busti, ai bassirilievi, alle iscrizioni sono riservate la grande sala centrale monumentale, di gusto neoclassico, e le gallerie laterali⁵⁹. I riferimenti espliciti (fig. 6) all'architettura imperiale romana, se da un lato sono un ossequio all'imperante gusto neoclassico, dall'altro intendono impressionare il visitatore più disattento con la monumentalità degli spazi in cui gli oggetti sono collocati. Le statue appoggiate alla parete, i busti collocati in alto insieme a rilievi e stucchi compongono un elegante apparato decorativo piuttosto che un'esposizione improntata alla piena leggibilità di tutti i manufatti. La cornice del museo sollecita a immaginare il contesto originario delle opere in una lettura emotiva, che risponde anche a un nuovo atteggiamento del visitatore orientato a una valutazione più soggettiva, dettata dalla propria sensibilità e non solo dai commenti della critica e della letteratura⁶⁰. D'altra parte gli effetti di un buon allestimento su un pubblico non specializzato sono ben documentati dall'esperienza di lady Morgan che, in visita al Gabinetto mineralogico di Scipione Breislak a Milano, commenta:

the mineralogical collection of Monsieur Breislak, which is eminently interesting for the beauty and rarity of its specimens, procured by the assiduous labour of a life devoted to science, and enriched by an extensive scientific correspondence. This collection, which, to a female, is attractive by the beauty, order, and neatness of its arrangement, should by no means be passed over by the scientific traveller⁶¹.

Ben consapevole che un viaggiatore spesso deve ottimizzare il tempo di viaggio, l'archeologo napoletano Andrea de Jorio, nel catalogo dedicato alla Galleria dei Vasi del Real Museo Borbonico, si adatta alle richieste del pubblico:

Se a taluni dispiacesse la brevità degli articoli, sappia che ho procurato di adattarmi alle circostanze della maggior parte degli esteri, i quali non hanno tempo abbastanza per osservare attentamente tutti i varii ed abbondantissimi oggetti di questo R.M.B. Per questa classe di curiosi basta accennare, o indicare i vasi che hanno qualche particolarità per renderli contenti; lasciandoli così nella loro piena libertà di occuparsene più o meno a lor piacere⁶².

In questo quadro lo studio e la didattica richiedono nuovi e meditati strumenti e così l'etruscologo Giovanni Battista Vermiglioli dalla cattedra di Archeologia di Perugia, che ricopre dal 1810 al 1846, colma la lacuna con un apposito manuale:

l'Archeologica scienza, non altrimenti che altre facoltà letterarie e scientifiche, avea bisogno di scritti elementari alla pubblica istruzione diretti; e perciò dai molti e dagli immensi volumi per lo spazio di quasi quattro secoli incessantemente pubblicati, doveasene raccogliere uno

⁵⁹ Sull'utilizzo delle aule centrali e delle gallerie: Gualandi 1978-1979, pp. 24-25.

⁶⁰ De Seta 1999, pp. 105 e 107; Chard 2001.

⁶¹ Lady Morgan 1821, p. 169. Lady Morgan è lo pseudonimo di Sydney Owenson (1783-1859), scrittrice irlandese viaggiata in Italia con il marito fra il 1819 e il 1820.

⁶² De Jorio 1825, p. IV.

spicilegio per modo, che da essi il miglior succo traendo, si facessero in pochi fogli conoscere la vastità di questa amenissima scienza [...] e specialmente a' di nostri in cui ragionevolmente l'Archeologia è divenuta una parte di pubblica e colta istruzione⁶³.

Non sfugge alla tentazione di parlare a un nuovo vasto pubblico neppure l'egittologo Ippolito Rossellini, fra i protagonisti della Spedizione di ricerca franco-toscana finanziata dal Granduca, con il suo *Il sistema geroglifico del Signor Cavaliere Champollion il Minore dichiarato ed esposto alla intelligenza di tutti* pubblicato nel 1825⁶⁴.

Periodici e giornali, che nell'Ottocento conoscono crescente diffusione⁶⁵, dedicano significativamente ampio spazio a sensazionali scoperte archeologiche e alle relative interpretazioni che l'editoria propone in opere spesso a carattere divulgativo. Il «Giornale del Taro», a Parma, ad esempio, fra il 1811 e il 1812 racconta dei rinvenimenti delle importanti statue, del santuario di Aphaia a Egina⁶⁶ e il settimanale «L'Album», attivo dal 1834 al 1862, dedica spazio, tra l'altro, alle novità museografiche romane e ai resti pompeiani⁶⁷.

La «Biblioteca italiana», per l'importanza politica e per le illustri firme che ospita è caso a parte. Il raffinato e colto periodico di scienze, lettere e arti, finanziato dal Governo austriaco di Milano, la cui pubblicazione, ispirata a chiari intenti di organizzazione del consenso, inizia nel 1816 sotto la direzione di Giuseppe Acerbi affiancato, per un breve periodo, da Pietro Giordani, Vincenzo Monti e Scipione Breislak, guarda con attenzione all'antico⁶⁸. Già nel terzo tomo del 1816 (primo anno di pubblicazione), ad esempio, il periodico spazia da un recente rinvenimento napoletano alla storia più antica di Malta⁶⁹. Poi nel primo tomo del 1828 Giuseppe Acerbi, passato al nuovo incarico di Console imperiale ad Alessandria di Egitto, spedisce un articolo sulle ultime scoperte sui geroglifici dell'egittologo Jean-François Champollion il Giovane⁷⁰. L'anno successivo, Robustiano Gironi, che ha sostituito Acerbi alla direzione del periodico, il 21 novembre 1829 si rivolge all'archeologo e numismatico napoletano Francesco Maria Avellino (1778-1850), lamentando che la mancanza di notizie dirette da parte degli studiosi sulle scoperte di Pompei e di Ercolano lo costringono a far ricorso alle pubblicazioni straniere⁷¹.

Come la ricerca (sempre più spesso finanziata dal potere pubblico), a partire dai primi decenni dell'Ottocento, il museo archeologico, non diversamente

⁶³ Vermiglioli 1822, pp. V-VI.

⁶⁴ Rossellini 1825; Piacentini 2010, p. 16.

⁶⁵ Galante Garrone 1979, pp. 5-17; Berengo 1980; Charle 2002.

⁶⁶ Gualandi 1978-1979, p. 7.

⁶⁷ Della Peruta 1979, p. 538.

⁶⁸ Acerbi 1816; Galante Garrone 1979, pp. 17-3; Tissoni 1980.

⁶⁹ Giustiniani 1816; Labus 1816.

⁷⁰ Lettera di Giuseppe Acerbi a Robustiano Gironi, 1 ottobre 1828: Della Peruta 2006, pp. 42-43.

⁷¹ Lettera [del Direttore] a Francesco Maria Avellino, 21 novembre 1829, ivi, pp. 57-58; Galante Garrone 1979, pp. 14-15.

dagli altri musei, deve rivolgersi non solo alla ristretta cerchia degli eruditi, ma raggiungere un pubblico meno specializzato, composto di visitatori più curiosi che studiosi, per conseguire, promuovendo la cultura nazionale, gli obiettivi propagandistici degli Stati⁷². Le principali capitali europee si dotano di nuove gallerie o riallestiscono quelle già possedute e Roma, ancora una volta, è protagonista di questa stagione del museo.

7. *Prove di moderni allestimenti*

Nel 1771 nella Città eterna si apre il Museo Pio-Clementino, voluto da Clemente XIV Ganganelli e Pio VI Braschi⁷³. Il museo presenta indubbi elementi di novità: l'allestimento delle sale rievoca elementi dell'architettura romana, talvolta accompagnati da sfondi paesaggistici, e riutilizza manufatti antichi originali, come ad esempio, i grandi mosaici antichi inseriti nella pavimentazione. Il visitatore può così sperimentare «una *full-immersion* nella classicità, una sorta di antichità virtuale, la cui illusoria realtà si può misurare addirittura camminandovi sopra»⁷⁴.

Tocca a Pio VII Chiaramonti, in una diversissima temperie politica, in una Roma spogliata dalle requisizioni dell'Armata d'Italia, dare nuovo impulso alla politica culturale con la realizzazione del Museo Chiaramonti e del Braccio Nuovo. I nuovi musei sono un aspetto di un'azione più ampia che tocca non solo, il restauro e la tutela, ma anche l'istruzione artistica. Il Papa – sottoscrittore dell'*Encyclopédie* – si avvale di consiglieri illustri, tra gli altri Antonio Canova e Carlo Fea e:

ha ivi [nei Musei] introdotto nuove utili istituzioni e nuovi premj, onde animare la gioventù: ed onorando con distinzioni nuove i professori, i maestri, ne ha sempre più incoraggiato i coltivatori alla fatica, allo studio, o a meglio dire alla perfezione⁷⁵.

Il Museo Chiaramonti, in particolare, istituito a seguito di un'imponente acquisizione di nuove sculture effettuata per mantenere alta la qualità delle collezioni romane dopo le spogliazioni francesi e confermare Roma come «perenne scuola dell'arte»⁷⁶, viene realizzato in fretta e con risorse limitate⁷⁷. Are, cippi e sculture vi sono presentati in ordinata successione: «affinché gli studiosi agevolmente compiano le loro ricerche, rifiutando l'istanza sostenuta

⁷² Curzi 2004, p. 121.

⁷³ Pietrangeli 1985, pp. 165-166, pp. 202-203; Liverani 1998; Rossi Pinelli 2005; Gallo 2010.

⁷⁴ Liverani 1998, p. 32.

⁷⁵ Visconti, Guattani 1820, pp. XL-XLI.

⁷⁶ Ivi, p. XXXVIII.

⁷⁷ Liverani 1998, p. 35.

ad esempio da Goethe di distinguere fra museo di prima scelta e quello riservato a soli addetti ai lavori»⁷⁸.

Giovanni Labus, noto oltre che per i suoi studi di antichità per le sue esperienze nell'amministrazione napoleonica, nella prefazione al catalogo sottolinea la necessità del confronto come metodo cardine della ricerca e quindi dell'allestimento archeologico:

La meno fallace norma di esporli dirittamente e farli anche agl'indotti apprezzare, quella si è di spiegarli con altri a lor somiglievoli, il soggetto e l'intendimento dei quali non ammetta dubbio. [...] L'importante si separa dall'inutile, il certo dall'incerto, tutto si colloca nel luogo che gli conviene⁷⁹.

I curatori del catalogo a loro volta definiscono moderni criteri di esposizione e catalogazione:

Abbiamo variato nella disposizione dei monumenti dal metodo del Museo Pio-Clementino, mentre nel nostro sono mischiate le statue, i busti, i bassirilievi, per così unitamente trattare sopra ciascun argomento [...]. Le nostre dichiarazioni sono brevi, ma bastanti a dare una giusta idea del monumento; nelle note ci siamo diffusi per esibire i documenti che comprovano le cose asserite. Siamo stati diligentissimi nella descrizione di ciascuna scultura, indicandone le misure, la qualità dei marmi, ed ogni ristaurò⁸⁰.

Il progetto del Braccio nuovo, concepito nel 1806, è realizzato compiutamente in piena Restaurazione. L'imponente cantiere rimane aperto dal 1817 al 1822; le ingenti risorse economiche sono impiegate sia in opere edili sia nell'acquisto di antichità. La sontuosità delle sale riafferma il potere del Papato, dopo la crisi napoleonica, ma inevitabilmente, l'architetto Raffaele Stern guarda alla Francia e al Louvre per alcune soluzioni, come ad esempio l'uso dell'illuminazione zenitale. L'ordine delle opere, non sempre perfettamente coerente, si sviluppa sui temi della storia romana e del mito, richiamati anche nei bassirilievi a stucco nella parte alta delle sale opera di Massimiliano Labreur⁸¹.

I pezzi devono essere percepiti in una serie che scandisca lo spazio favorendo il confronto fra le differenti sculture, senza concentrare l'attenzione sul capolavoro irripetibile. L'illuminazione drammatica delle torce nelle romantiche visite notturne è abbandonata per un nitore tutto diurno e neoclassico, decisamente didattico⁸².

La nuova dimensione pubblica del museo impone anche la destinazione di risorse destinate alla gestione e la definizione dei diritti/doveri dei visitatori. Il *Regolamento per li Musei e gallerie Pontificie* del 1816 stabilisce puntualmente

⁷⁸ Gualandi 1978-1979, p. 22.

⁷⁹ Labus 1820, p. XIV.

⁸⁰ Visconti, Guattani 1820, pp. XLIV-XLV.

⁸¹ Gualandi 1978-1979, p. 22; Liverani 1998, pp. 38-41; Curzi 2004, p. 122.

⁸² Liverani 1998, p. 41.

l'apertura in alcuni giorni delle sale ai cittadini (ma non ai servi), garantisce gli accessi ad artisti e studenti, impone, a tutela delle opere, precise regole di comportamento: vieta, ad esempio, di superare la fascia di rispetto segnata a terra⁸³. Peraltro la restituzione delle opere da Parigi ottenuta da Antonio Canova prevedeva un preciso obbligo: «il pontificio governo ne avria istituita una pubblica galleria [...] perché rimaner debbano esposti allo studio e comodo della gioventù d'ogni nazione [...] con l'espressa condizione che servano a pubblica e generale utilità»⁸⁴.

La consapevolezza dell'autonomia del museo e della sua destinazione pubblica portano a considerare un riaccorpamento nelle raccolte originarie dei materiali. Per esempio, nel Settecento la scultura era solitamente destinata alle accademie per l'apprendimento dell'arte secondo un programma di studi definito fin dal XVI secolo e gli oggetti, l'*instrumentum* e le monete, erano collocati nelle biblioteche⁸⁵.

A Parma, Pietro De Lama⁸⁶ coerentemente con i nuovi orientamenti prevede il riaccorpamento delle raccolte e dei materiali provenienti da Veleia, all'epoca divisi fra l'Accademia e la Biblioteca ducale. De Lama ottiene, nel 1816, di poter trasferire i reperti in nuove sale nel palazzo della Pilotta: in una di queste, le cui misure sono proporzionalmente vicine a quelle della Basilica veleiate, progetta di ricostruire la posizione del ciclo statuario della famiglia giulio-claudia e delle due tavole legislative in bronzo, la *Tabula Alimentaria* di Traiano e la *Lex Rubria de Gallia Cisalpina*, provenienti dalla Basilica stessa, in una ricostruzione che si sarebbe rivelata di grande efficacia visiva e d'indubbio interesse scientifico⁸⁷. Ma le statue rimasero presso l'Accademia di Belle Arti a disposizione degli artisti e il De Lama dovette accontentarsi di alcuni piccoli interventi migliorativi: nuovi stipi di legno per il medagliere e vetrine con fondo colorato in celeste per rendere meglio leggibili i bronzetti provenienti da Veleia, tavolette sulle quali sistemare frammenti di vetro per «facilitarne l'osservazione e per riconoscerne la diafanità»⁸⁸.

Il Museo archeologico completo, ove svolgere una didattica multidisciplinare, solo immaginato dal De Lama, viene realizzato a Bologna dall'archeologo Filippo Schiassi⁸⁹.

Filippo Schiassi autore di pregevoli iscrizioni moderne in latino per monumenti e personaggi illustri, dal 1803 è docente di Numismatica e

⁸³ Curzi 2004, p. 123, pp. 176-178, vi si ricorda la richiesta di Antonio Canova a individuare luoghi deputati ai «bisogni istantanei» con particolare riguardo alle visitatrici.

⁸⁴ Lettera di Antonio Canova al Cardinale Ercole Consalvi, Parigi 2 ottobre 1815, in D'Este 1865, p. 207; Curzi 2004, p. 119.

⁸⁵ Riccomini 2005, p. 150.

⁸⁶ Gualandi 1978-1979, p. 25.

⁸⁷ Ivi, nota 47; Riccomini 2005, p. 149.

⁸⁸ Ivi, pp. 148 e 153.

⁸⁹ Ivi, p. 148, sul richiamo esplicito del De Lama ai principi espressi dall'archeologo bolognese Filippo Schiassi.

antiquaria nell'università bolognese, nonché direttore del Museo di antichità in Palazzo Poggi ed è convinto che alla «pubblica Scuola di archeologia» non possa mancare un moderno luogo di conservazione indispensabile sussidio alla didattica e alla ricerca⁹⁰. Il nuovo museo guarda con attenzione alla dimensione territoriale e alla sua ricostruzione storica nonché all'utilizzo di modelli, in particolare architettonici, per l'insegnamento⁹¹. Così nell'introduzione alla *Guida* le testimonianze dell'antico sono ricondotte dal famoso archeologo in una ricostruzione storica, che individua un coerente filo interpretativo nella provenienza bolognese di molti materiali:

Ma volendo al Forestiere, che sarà per osservarli, renderne ragione in modo, che pur ne tragga alcun profitto, e diletto, sarà bene ricordargli alquante cose dell'antico stato della città nostra, e del suo territorio, a cui i monumenti stessi, che qui vedrà, per gran parte appartengono⁹².

E la dimensione territoriale, come scrive Giorgio Gualandi, si collega «all'esaltazione nazionalistica e al primo guardare con amorevole attenzione alla dimensione della "piccola Patria"»⁹³.

Mentre in Italia i radicati modelli della cultura museografica settecentesca subiscono i primi attacchi, in Germania il dibattito museografico legato all'esposizione delle opere dell'antichità compie un decisivo passo avanti.

Nel 1814, a Monaco, Leo von Klenze è incaricato della costruzione della Glittoteca: il museo, completato nel 1830, prevede un esterno monumentale, decorato, e un altrettanto ricco arredo interno⁹⁴. La realizzazione, ampiamente studiata, ha grande notorietà tra i contemporanei ed è oggetto sia di feroci critiche sia di grande ammirazione. Ciò che colpisce i visitatori è l'accordo che l'architetto crea tra la decorazione e gli oggetti esposti: la decorazione interna della Glittoteca, infatti, brillante e ricca di colore, dà maggiore risalto alla scultura. È lo stesso von Klenze a illustrare le proprie convinzioni:

non la semplicità decorativa di alcune raccolte di antichità italiane e di altri paesi, né la colorazione grigio sporco dei loro spazi, ma una certa magnificenza e vigorosa accentuazione delle pareti, davanti alle quali le sculture antiche sono collocate, siano adatte a rendere partecipe l'osservatore della cura che l'arte moderna tributa a questi capolavori dell'antichità⁹⁵.

⁹⁰ Mazzetti 1847, pp. 287-288; Brizzolara 1984, pp. 159-166; Gualandi 1988; Pagliani 2018.

⁹¹ Schiassi 1814, p. 3, pp. 95 e 137-138; da segnalare l'organizzazione della piccola sezione egizia distinta in tre epoche «la prima de' temi innanzi alla conquista dell'Egitto fatta da Alessandro il Grande; la seconda de' tempi de' successori d'Alessandro; la terza de' tempi d'Adriano, che dicesi epoca d'imitazione».

⁹² Ivi, p. 4.

⁹³ Gualandi 1988, p. 121.

⁹⁴ Potts 2001.

⁹⁵ Levi 1989, p. 29 e bibliografia ivi citata.

Nell'esposizione e accanto al fregio di Egina viene collocato un modello del tempio in gesso policromo con lo scopo di consentire una lettura dell'opera in un contesto quanto più possibile vicino alla «situazione originaria».

Convinzioni totalmente diverse esprime invece Johann Martin Wagner, artista e consigliere della Corte di Baviera. Wagner è contrario a qualsiasi doratura e pittura; soprattutto le sale destinate alla scultura greca classica debbono essere della massima semplicità. Pareti, pavimenti, soffitti, così come i piedistalli saranno assolutamente monocromi, con lievi ombreggiature giallo-chiaro. Come nelle aule delle accademie, la luce diffusa proveniente da alte finestre poste a nord avrebbe favorito un'accurata visione e si sarebbe avvicinata alle condizioni indispensabili allo studio⁹⁶.

Negli anni della Restaurazione, come del resto oggi, i criteri espositivi non sono univoci. Allestitori e ordinatori, architetti, artisti e studiosi discutono se privilegiare rigore e semplicità, o piuttosto contestualizzare le opere a vantaggio di un pubblico più numeroso e meno preparato. Ma una nozione è ormai assodata in tutta Europa: in una moderna nazione, l'istituzione museo, su modello del Louvre, è indispensabile strumento di conservazione e diffusione delle conoscenze⁹⁷.

8. *Prove di messa in scena*

Agli inizi dell'Ottocento si diffondono, nelle capitali europee i *panorami*, tesi a stupire ed emozionare il grande pubblico, con vedute circolari a trecentosessanta gradi, realizzate in appositi edifici, illuminate da luce artificiale da dietro e dall'alto, a cui il visitatore giunge dopo aver attraversata un'anticamera buia⁹⁸. I soggetti sono i più vari, panorami di città contemporanee, importanti eventi storici del passato, ricostruzioni di antiche e misteriose civiltà scomparse⁹⁹.

Le rassegne archeologiche, siano musei o mostre temporanee, nei loro allestimenti, non possono rimanere indifferenti a questi mezzi che, suscitando emozione e stupore, sono i più indicati per raggiungere il grande pubblico. Ancora una volta è Londra a lanciare la moda con due eventi destinati a lasciare il segno nella museografia archeologica del secolo.

Nel 1821 Giovanni Battista Belzoni per esporre al pubblico i risultati delle sue importanti scoperte avvenute in Egitto sceglie come sede l'Egyptian Hall a

⁹⁶ Ivi, p. 40, nota 80; Potts 2001, pp. 31-33.

⁹⁷ Curzi 2004, p. 121.

⁹⁸ A Londra già nel 1793 viene inaugurata una rotonda a due piani attiva fino al 1859 con 60 panorami. Nel 1823 Daguerre inaugura sempre a Londra un diorama (ricostruzione tridimensionale dove compaiono anche oggetti reali): De Seta 2014, p. 112.

⁹⁹ Pinelli 2010; De Seta 2014, p. 110.

Piccadilly¹⁰⁰. La scelta, come ben si può arguire non è casuale: l'edificio, unica costruzione a Londra modellata sull'architettura egizia, era stato fatto costruire, su progetto di Peter Frederick Robinson, dal collezionista e naturalista William Bullock nel 1812. Espliciti sono i riferimenti all'architettura e all'arte dell'antico Egitto: le grandi statue di Iside e Osiride, le particolari modanature della facciata, l'apparato decorativo interno. Si ricordi, per inciso, che per tutta la prima metà del secolo i due piani dell'edificio furono destinati a mostre di ogni tipo: dai cimeli napoleonici recuperati dopo la vittoria di Waterloo (1816), ai manufatti della cultura messicana (1824), dallo scheletro di mammoth (1839), ai ritratti degli indiani nordamericani (1841), fino ai Panorami della California e del Nilo, con piramidi e sfinge (1850)¹⁰¹.

La mostra del 1821 è incentrata sull'esposizione di parte della tomba del faraone Sethy I, scoperta dal Belzoni stesso nel 1817 e ha chiari intenti promozionali e commerciali nel quadro del fiorente mercato delle antichità:

Le antichità egizie qui [in Egitto] costano più, e sono diventate più rare che in Europa. Una statuetta di bronzo alta poco più di un piede, tutta ossidata e con una sfioritura a una spalla che la deformava, fu pagata, me presente, in Alessandria 800 talleri [...]. A Londra si trovano pezzi bellissimi per la metà prezzo di quello che costano qui¹⁰².

Nel percorso espositivo Belzoni colloca, oltre ad un modello dell'edificio, i pregevoli calchi di parte dei rilievi dipinti che decoravano le camere di sepoltura originarie¹⁰³. L'obiettivo non è solo appagare il gusto dell'esotico e suggestionare il visitatore ma anche ricostruire con precisione i contesti, fornendo una corretta informazione. Tanto che lo stesso Champollion il Giovane non fa mancare la sua approvazione al rigore filologico dell'esposizione¹⁰⁴.

Una scala buia e ripida conduce alle due camere sepolcrali, ricostruite e illuminate con luce artificiale capace di creare la giusta atmosfera e favorire la completa immersione dei visitatori nel mondo dei morti del lontano Egitto¹⁰⁵. Il successo è straordinario (la mostra sarà replicata con altrettanto successo a Parigi l'anno successivo): il primo giorno si contano millenovecento visitatori¹⁰⁶. La varietà del pubblico (gentiluomini, signore, bambini, governanti, giovinette) e i loro commenti sono tramandati dal vivace racconto *The Tomb* della scrittrice irlandese Marguerite Gardiner, contessa di Blessington, cui la mostra offre una preziosa occasione di studio dei caratteri e dei personaggi: c'è chi si lamenta per il caldo e la scarsa illuminazione, una governante recita ai suoi pupilli i passi – per loro incomprensibili – del catalogo (*Description*) distribuito ai visitatori;

¹⁰⁰ Ivi, parte I; Piacentini 2010; Chilò 2017-2018.

¹⁰¹ Timbs 1855, pp. 266-268.

¹⁰² Acerbi 1830, p. 285.

¹⁰³ Pearce 2000.

¹⁰⁴ Fassone, Giovannini Luca 2010, pp. 53 e 57.

¹⁰⁵ Gardiner Blessington 1823, p. 57.

¹⁰⁶ Timbs 1855, p. 266.

una nonna, smarritasi nella lettura del catalogo, al nipotino, che chiede cosa sia la piramide, risponde che si tratta di un grazioso centrotavola¹⁰⁷.

A ben vedere però l'utilizzo della luce come elemento connotante l'allestimento espositivo utilizzato dal Belzoni non è proprio una novità. Oltre vent'anni prima, nel 1795 a Parigi, Alexander Lenoir nel Musée des Monuments Français, nel convento dei Petits Augustins, – dove erano stati collocati con un ordinamento storico e cronologico i monumenti asportati dalle chiese e prelevati dai conventi soppressi – aveva utilizzato la luce come elemento importante della comunicazione museale, per sottolineare il progredire della cultura e dell'arte francese verso la *Grandeur*: l'illuminazione da tenue nelle prime sale dedicate all'Alto Medioevo diveniva progressivamente più intensa fino alla luminosità generosa e solare degli ambienti dedicati al XVI secolo¹⁰⁸.

L'uso particolare della luce è protagonista anche di un'altra spettacolare esposizione, dedicata agli Etruschi e inaugurata nella capitale inglese, in Pall Mall, circa quindici anni dopo quella del Belzoni, dai fratelli Campanari di Toscanella, attivissimi scavatori e mercanti, per avvicinare il pubblico inglese, e in particolare i collezionisti. Una guida illustra al pubblico il materiale esposto nel percorso espositivo: sono ricostruite undici tombe complete di sarcofagi e corredi e previsti appositi spazi per i vasi, le gemme e le oreficerie: la luce delle torce ripropone le condizioni della visita ai monumenti originali¹⁰⁹.

Sir William Bentham, così commenta l'evento alla "Society of Antiquaries" di Londra il 16 marzo: «Signor Campanari's Etruscan Tombs, now exhibiting in Pal Mall, is, perhaps, to the historian, the philologist, and the antiquary, the most interesting exhibition which has ever appeared in this metropolis»¹¹⁰.

L'effetto è ottenuto con un sapiente uso dell'illuminazione con torce distribuite nei diversi ambienti. Elisabeth Caroline Gray (1810-1887) moglie di John Hamilton Gray appassionato di antichità, poco più che ventenne, visita la mostra e ne conserva un ricordo indelebile che la spingerà a vedere l'Etruria e scrivere di quei luoghi. Il suo racconto alterna momenti di autentica paura, quando le figure in terracotta adagate sui cuscini, dignitose e severe, quasi rimproverano l'intrusione, a sentimenti di grande emozione davanti al volto giovane e innocente di un'antica principessa. Alla particolare luce delle fiamme le figure non appaiono morte, ma vive e pronte a raccontare la loro lunga storia¹¹¹.

Le antichità etrusche non rappresentano soltanto un fenomeno alla moda destinato a conquistare i curiosi delle grandi capitali europee. La ricostruzione delle più antiche e oscure origini dei popoli è un argomento molto efficace per

¹⁰⁷ Gardiner Blessington 1823, p. 55; Fassone, Giovannini Luca 2010, pp. 53 e 57; Classen 2017, p. 49.

¹⁰⁸ Haskell 1997, pp. 210-224.

¹⁰⁹ Campanari 1837; Colonna 1978; Prinzi 1986, pp. 137-146.

¹¹⁰ Colonna 1978, p. 87.

¹¹¹ Hamilton Gray 1843, pp. 3-7; Colonna 1986; Orestano 2017, pp. 149-153.

rafforzare l'identità nazionale, come era accaduto in Francia con la riscoperta delle testimonianze celtiche.

La cultura dei popoli preromani, in particolare degli Etruschi che tanta evidenza monumentale hanno lasciato, ben si prestava – tra le altre – a un'interpretazione ideologica che poneva in discussione l'idea di Impero sovranazionale di cui l'Impero napoleonico, erede del Sacro Romano Impero, era stato effimera realizzazione¹¹². Nei musei, accanto alle testimonianze della classicità, fino a una certa data ancora nettamente prevalenti soprattutto a Roma, trovano posto resti materiali delle culture preromane: vasi, iscrizioni, *instrumentum*, in piena Restaurazione, assumono quindi un nuovo significato. Alla civiltà etrusca si aprono nel volgere di pochi anni le porte del Vaticano.

Ancora una volta è Pio VII Chiaramonti, rientrato a Roma nel 1815, a iniziare una consapevole politica di acquisti soprattutto di ceramica dipinta, greca ed etrusca, proveniente da scavi, e a porre le basi per un progetto di museo: un affresco del 1815, nella Galleria delle sale di esposizione della Biblioteca vaticana, lo raffigura in compagnia di alcuni gentiluomini mentre esamina alcuni vasi etruschi dipinti in una vasta sala circondata da scansie sulle quali sono in mostra altre suppellettili fittili.

Non vi sono precedenti di uguale respiro e consistenza se si escludono gli episodi di Cortona e Volterra e l'esperienza del Museo di Perugia del 1812.

Gli acquisti di Pio VII confluiranno nel Museo Gregoriano Etrusco inaugurato a Roma nel 1837 da Gregorio XVI (fig. 7). Diventava così realtà il museo invocato già nel 1824 da Vincenzo Campanari, il capostipite della famiglia, che aveva con i propri scavi fornito gran parte dei reperti¹¹³.

Racconta il Moroni:

il governo il pontificio, a mezzo della commissione generale consultiva delle antichità e belle arti del camerlengato si andava occupando in raccogliere i monumenti etruschi di maggior conto, de quali gran quantità si rinvennero negli ultimi tempi, praticando degli scavi nel terreno dell'antica Etruria, che trovasi entro i confini dei domini pontifici¹¹⁴.

Il 2 febbraio del 1837, a meno di un anno dall'avvio dei lavori, il museo fu solennemente inaugurato. Soluzioni, allora, tecnologicamente avanzate consentivano di osservare anche i particolari meno accessibili degli oggetti come ad esempio i dipinti all'interno delle tazze. Così la rivista «L'Album», molto attenta alle novità culturali di Roma, descrive l'ingegnosa soluzione: le tazze sono montate su supporti in legno che ne consentono la rotazione. L'artificio peraltro era già stato utilizzato nel gabinetto delle medaglie¹¹⁵ del Museo di Napoli:

¹¹² Solo più tardi, in pieno dibattito risorgimentale, il richiamo alle civiltà preromane acquisterà una forte connotazione in senso unitario e indipendentista: Della Fina 2011.

¹¹³ Prinzi 1986, p. 137; Buranelli 1991.

¹¹⁴ Moroni 1847, p. 111.

¹¹⁵ Costa 2018.

All'*emiciclo* succede *la camera delle tazze* [...]. Dipinte nell'interno del pari che nell'esterno offrono una doppia composizione all'occhio del riguardante. Ma da questa stessa speciale condizione degli ornamenti di esse, si derivava una grande difficoltà a ben collocarle. Quindi si tentarono in altri musei maniere diverse, che tutte però difettavano di alcuna cosa. Un'elegante macchinetta inventata dal Signor Cavalier Gaspare Salvi, architetto de' sacri palazzi apostolici, il quale ha diretto quanto è di cose di architettura del nuovo museo, ha pienamente soddisfatto a quanto si era per lo addietro vanamente desiderato. La tazza collocata sovr'essa può volgersi in ogni modo, e vedersi in ogni parte, così esterna come interna. In questa camera sono tutte disposte in questo leggiadro ed utile modo. E ben questo si conveniva al sommo pregio che tutte hanno per il lato della erudizione o per quello dell'arte; e spesso ancora per ambedue¹¹⁶.

Il «bel meccanismo» è lodato anche dall'archeologo Nibby nella sua descrizione di Roma del 1838¹¹⁷.

Nonostante gli indubbi sforzi per rendere leggibili i manufatti grazie anche a un articolato sistema di supporti a parete, piedistalli e una grande vetrina rotonda al centro della sala, destinata a custodire e mostrare in modo adeguato ornamenti in oro¹¹⁸, sono ancora molti gli oggetti posti in alto sugli armadi con finalità di arredo più che di efficace ostensione al pubblico (fig.8). Un'abitudine, questa, che l'illustre archeologo tedesco Theodor Panofka, tra i fondatori dell'Istituto archeologico germanico, aveva criticato nell'allestimento della Biblioteca Vaticana:

La maggior parte de' viaggiatori impiega molto tempo nei saloni del Vaticano senza mai venire in cognizione dei monumenti in bronzo, vetro, e terra cotta, che racchiude la libreria Vaticana. Ed in verità i forestieri non hanno torto di trascurare queste classi di monumenti nell'unico Museo del Vaticano, giacché possono chiamarsi incomplete le raccolte de' bronzi e de' vetri, e quella de' vasi, privata dei suoi più preziosi ornamenti dall'intelligente ambizione dei conquistatori francesi. Quello poi che è rimasto ancora di pregevole, trovandosi sfavorevolmente collocato sui più alti armadij, non fa meraviglia che di ciò non possa profittare né la curiosità de' viaggiatori né l'indagine degli antiquarj¹¹⁹.

Esattamente due anni dopo l'apertura del Museo Gregoriano Etrusco il 2 febbraio 1839, si apre, sotto il pontificato di Gregorio XVI, il Museo Gregoriano Egizio.

La civiltà del Nilo, riscoperta dalla spedizione di Napoleone Bonaparte e i cui studi si erano rapidamente diffusi e strutturati in Europa, trova finalmente spazio accanto ai capolavori della classicità¹²⁰.

Dell'allestimento del nuovo museo sono incaricati il padre barnabita Luigi Ungarelli, Giuseppe De Fabris, direttore generale dei musei pontifici e l'architetto dei palazzi apostolici Gaspare Salvi. La cultura egizia viene inserita

¹¹⁶ Ivi, nota 49; Museo Gregoriano 1838, p. 19.

¹¹⁷ Nibby 1841, p. 522.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Panofka 1827, pp. III-IV.

¹²⁰ Grenier 1993; Piva 2010, p. 35.

in un preciso contesto storico generale e non è un caso che ampio spazio (fig. 9) trovino, disposte in ordine cronologico, le sculture in stile egizio di età imperiale romana:

nella maggiore sala contigua a quella dei leoni, ornata essa pure in vaga novità alla foggia egiziana, per osservare i monumenti con sagace avvedimento disposti dal prelodato direttore dei musei vaticani il sig. cav. Fabris. Sono questi i monumenti chiamati *d'imitazione*, lavorati cioè, in Roma sullo stile egizio all'età degli imperatori, de' quali la più parte ornarono già la villa Tiburtina di Adriano. [...] i valenti artisti di quell'epoca [...] in Roma presero a produrre con probabile imitazione le statue de' Faraoni, e senza preterire dalla originalità di quel gusto nazionale dominante già da tanti secoli in Egitto, vi aggiunsero quella morbidezza e quel finimento che distinse la scuola greca in Roma¹²¹.

Del museo, la documentazione dell'epoca mostra una grande sala ripartita con due colonne in stile egizio ai cui lati due sarcofagi, in apposite vetrine, sono posti in modo da poterne apprezzare sia la decorazione esterna sia quella interna. Lungo le pareti statue di divinità, decorazioni egittizzanti e vedute di paesaggi nilotici (fig. 10). L'obiettivo è di fornire al visitatore un contesto decorativo coerente con i manufatti esposti come già era accaduto nel Museo Pio-Clementino¹²².

Ma nel campo dei musei egizi l'evocazione e le decorazioni in stile non sono sempre possibili o apprezzate. Nella mostra fiorentina del 1830, che presenta al pubblico il risultato della Spedizione franco-toscana finanziata con fondi pubblici dal Granduca Leopoldo II, cui partecipa Ippolito Rossellini, rispetto a un'organizzazione coerente, si segue un criterio pratico imposto dagli spazi disponibili e dalla dimensione degli oggetti¹²³. Champollion il Giovane, dal canto suo, da tempo suggeriva un'organizzazione suddivisa per materie, dai riti funerari alle arti e scienze con ordinamento cronologico¹²⁴. In questo modo sono ordinate le sale egizie del Louvre nel 1827, tuttavia anch'egli non potrà opporsi alle:

volte dipinte da François-Éduard Picot con le allegorie dell'arte egizia e arredate con vetrine disegnate da Pierre Fontaine e Jacques Marie Renié che presentavano motivi a finto marmo e capitelli ionici (mal tollerati da Champollion perché ritenuti fuori contesto)¹²⁵.

I musei archeologici pubblici dei primi decenni dell'Ottocento sono quindi sospesi tra i condizionamenti dell'organizzazione colta ed erudita del secolo precedente e le aspettative di un pubblico più vario e informato. Per la prima volta, in modo consapevole si operano scelte espositive anche in funzione della comunicazione. Gli allestimenti puntano non solo sulla qualità delle

¹²¹ Ungarelli 1839, pp. 15-16.

¹²² Piva 2010, p. 39.

¹²³ Betrò 2010; Guidotti 2010.

¹²⁴ Failla 2010, p. 25.

¹²⁵ Ivi, p. 30.

collezioni e la loro importanza storica e scientifica, ma anche sulla capacità di contestualizzare gli oggetti e, se possibile, di emozionare e stupire il visitatore. I cataloghi, le guide, gli articoli di giornale, dal canto loro, informano, divulgano le scoperte, suscitano curiosità nei futuri visitatori.

Il museo è finalmente pronto a «servire non solamente a quelli che degli studj fanno professione, ma a quelli eziandio che dagli studj senza molta fatica aman di prendere onesto piacere»¹²⁶.

Riferimenti bibliografici / References

- Acerbi G. (1816), *Proemio*, «Biblioteca Italiana», n. I, gennaio-marzo, pp. 3-8.
- Acerbi G. (1830), *Squarcio di una lettera del signor consigliere Giuseppe Acerbi, console generale di S.M.I.R.A nell'Egitto, datata dal ramo del Nilo di Rosetta al di sotto di Tervane, il 2 aprile 1830*, «Biblioteca Italiana», n. XV, pp. 282-285.
- Allroggen-Bedel A., Kammerer Grothaus H. (1983), *Il Museo ercolanese di Portici*, in G. Macchiaroli a cura di, *La villa dei papiri*, «Cronache ercolanesi», n. 13, pp. 83-128.
- Antolini G. (1806), *Descrizione del Foro Bonaparte*, Parma: co' Tipi Bodoniani.
- Barbarisi G. (1995), *L'ideale neoclassico nel Foro Bonaparte: la parte del Giordani*, «Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», XLVIII, n. 3, pp. 177-183.
- Barocchi P., Gallo D., a cura di (1985), *L'Accademia etrusca*, catalogo dell'esposizione (Cortona, Palazzo Casali, 19 maggio – 20 ottobre 1985), Milano: Mondadori Electa.
- Bartoli G. (1745), *Due dissertazioni...nella prima si dà notizia del pubblico museo d'iscrizioni eretto nuovamente in Verona...*, Verona: Dionigi Ramanzini.
- Basso Peressut G.L. (2015), *Spazi e forme dell'espore tra cabinet e museo pubblico*, «La Rivista di Engramma», n. 126, aprile, pp. 98-124.
- Berengo M. (1980), *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Bersani C. (1983a), *I monumenti archeologici nelle opere degli artisti e dei viaggiatori europei dei secoli XVIII-XIX*, in *L'immagine dell'antico fra Settecento e Ottocento. Libri di archeologia nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio*, catalogo della mostra (Sala Stabat Mater, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, novembre 1983 – gennaio 1984), a cura di V. Roncuzzi Roversi Monaco e C. Bersani, Casalecchio di Reno: Grafis Edizioni, pp. 75-120.
- Bertrand G. (2008), *Le Grand Tour revisité. Pour une archéologie du tourisme:*

¹²⁶ Giordani 1856b, p. 329; Galante Garrone 1979, p. 26.

- le voyage des Français en Italie, milieu XVIII^e siècle – début XIX^e siècle*, Roma: Publications de l'École française de Rome.
- Betrò M., a cura di (2010), *Lungo il Nilo. Ippolito Rossellini e la spedizione Franco-Toscana in Egitto (1828-1829)*, catalogo della mostra (Pisa, Palazzo Blu, 28 aprile – 25 luglio 2010), Firenze: Giunti.
- Bianchi I. (1791), *Marmi cremonesi ossia Ragguaglio delle antiche iscrizioni che si conservano nella villa delle Torri de' Picenardi*, Milano: Imperiale Monastero di Sant'Ambrogio Maggiore.
- Bologna F. (1979), *Le scoperte di Ercolano e Pompei nella cultura europea del XVIII secolo*, «La parola del passato. Rivista di studi antichi», n. CLXXXVIII-CLXXXIX, pp. 377-404.
- Brizzolara A. (1984), *Il Museo universitario (1810-1878)*, in *Dalla Stanza delle Antichità al Museo civico*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico, 1 dicembre 1984 – 25 febbraio 1985), a cura di C. Morigi Govi, G. Sassatelli, Bologna: Grafis Edizioni, pp. 159-166.
- Buonamici G. (1748-1754), *Metropolitana di Ravenna. Architettura del cavaliere Gianfrancesco Buonamici riminese... Co' disegni dell'antica Basilica, del Museo Arcivescovile, e della Rotonda fuori delle mura della Città*, Bologna: Lelio dalla Volpe.
- Buranelli F. (1991), *Gli scavi a Vulci della Società Vincenzo Campanari-Governo Pontificio (1835-1837)*, Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Campanari S. (1837), *A Brief Description of the Etruscan and Greek Antiquities Now Open at no. 121, Pall Mall, Opposite the Opera Colonnade*, London: Joseph Mallet.
- Cateni G. (s.d.), *Volterra. Museo Guarnacci*, Pisa: Pacini Editore.
- Caylus A.C. Ph. (1752), *Récueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, Paris: s.n.
- Chard C. (2001), *Antique Sculptures as Sights and Wonders: The Unease of Viewing and Commenting*, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 72, pp. 9-20.
- Charle (2002), *Gli intellettuali nell'Ottocento. Saggio di storia comparata europea*, a cura di R. Pertici, trad. it., Bologna: Il Mulino.
- Chevallier R. (1992), *Les collections d'antiquités en Sicile vues par les voyageurs du XVIII^e siècle*, in *L'anticomanie. La collection d'antiquités aux XVIII^e siècle*, a cura di A.-F. Laurens, K. Pomian, Parigi: Editions de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, pp. 97-109.
- Chilò L. (2017-2018), *L'Egitto in mostra tra Settecento e Ottocento*, Tesi di laurea Magistrale in Arte e mediazione culturale, Università di Bologna, relatore prof. Sandra Costa.
- Classen C. (2017), *The Museum of the Senses. Experiencing Art and Collections*, London-New York: Bloomsbury Academic.
- Colonna G. (1978), *Archeologia dell'età romantica in Etruria: i Campanari di Toscanella e la tomba di Vipiana*, «Studi Etruschi», s. 3, n. XLVI, pp. 81-117.
- Colonna G., a cura di (1986), *Tuscania*, Siena: Nuova Immagine Editrice.

- Costa S. (2010), *Collezioni di carta tra mirabilia, musei e biblioteche: qualche considerazione sui cataloghi illustrati delle collezioni enciclopediche*, in *La gravure et l'histoire. Les livres illustrés de la Renaissance et du baroque et la conquête du passé*, a cura di S. Costa, Grenoble: Cahiers du CRHIPA, n. 18, pp. 153-186.
- Costa S. (2017), *La legittimità dello spettatore "disinteressato"*, in *I savi e gli ignoranti, dialogo del pubblico con l'arte (XVI-XVIII secolo)*, a cura di S. Costa, G. Perini Folesani, Bologna: Bononia University Press, pp. 103-217.
- Costa S. (2018), *Musei e display: Roma negli anni della "Fata Morgana", in 1860-1960. L'Italia dei musei*, a cura di S. Costa. P. Callegari, M. Pizzo, Bologna: Bononia University Press, pp. 21-59.
- Curzi V. (2004), *Bene culturale e pubblica utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*, Argelato (BO): Minerva Edizioni.
- De Benedictis C. (2015), *Tra 'progetto' e sogno: a Dresda il museo di Francesco Algarotti*, «Engramma», n. 126, <http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2349>.
- De Brosses C. ([1739-1740] 1836), *L'Italie il y a cent ans ou Lettres écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740*, a cura di M.R. Colomb, Parigi: A. Levasseur.
- De Iorio A. (1825), *Real Museo Borbonico. Galleria de'vasi*, Napoli: Dalla Stamperia Francese.
- Della Fina G.M., a cura di (2011), *La fortuna degli Etruschi nella costruzione dell'Italia unita*, Atti del 18° Convegno internazionale di studi sulla storia e l'archeologia dell'Etruria (Orvieto, nella sede della Fondazione, 2010), Roma: Quasar.
- Della Peruta F. (1979), *Il giornalismo dal 1847 all'Unità*, in A. Galante Garrone, F. Della Peruta, *La stampa italiana nel Risorgimento*, Roma-Bari: Laterza, pp. 247-569.
- Della Peruta F. (2006), *Nell'officina della Biblioteca italiana. Materiali per la storia della cultura nell'età della Restaurazione*, Milano: FrancoAngeli.
- De Pasquale A., a cura di (2013), *Bodoni 1740-1813*, catalogo della mostra (Parma, Palazzo della Pilotta, Biblioteca Palatina, Teatro Farnese, Galleria Nazionale), Parma: Ricci Editore-Grafiche Step.
- De Seta C. (1999), *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Torino: Bollati Boringhieri.
- De Seta C. (2014), *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, Milano: Rizzoli.
- D'Este A. (1865), *Memorie di Antonio Canova*, a cura di P. Mariuz, Firenze: Felice le Monnier.
- Donati A., a cura di (1984), *Il Museo epigrafico*, Faenza: Stabilimento Grafico Lega.
- Emiliani A. (2015), *Pietro Giordani e le origini dell'Accademia di Belle Arti a Bologna*, Bologna: Bononia University Press.
- Failla M.B. (2010), «Una vera Enciclopedia Egiziana» progetti di ordinamento

- per il Reale Museo Egizio di Torino*, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 100, pp. 23-30.
- Fassone A., Giovannini Luca A. (2010), *Giovanni Battista Belzoni e la mostra di Piccadilly*, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 100, pp. 53-58.
- Favaretto I. (1990), *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Ferretti G. (1952), *Pietro Giordani sino ai quaranta anni*, Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Fittipaldi A. (1995), *Les musées à Naples au temps de Charles et de Ferdinand de Bourbon (1734-1799)*, in *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Atti del colloquio (Parigi, Museo del Louvre, 3-5 giugno 1993), a cura di É Pommier, Parigi: Klincksieck, pp. 275-296.
- Fougeroux de Bondaroy A.-D. (1770), *Recherches sur les ruines d'Herculanum et sur les lumières qui peuvent en résulter, relativement à l'état présent des sciences et des arts. Avec un traité sur la fabrique des Mosaïques*, Paris: Desaint.
- Galante Garrone A. (1979), *I giornali della Restaurazione 1815-1847*, in A. Galante Garrone, F. Della Peruta, *La stampa italiana nel Risorgimento*, Roma-Bari: Editori Laterza, pp. 3-246.
- Gallo D. (2010), *Il Museo Clementino tra novità e tradizione, L'età di papa Clemente XIV. Religione, politica, cultura*, Città di Castello: Bulzoni Editore, pp. 237-258.
- Gardiner Blessington M. (1823), *The tomb*, in *The Magic Lantern or Sketches of Scenes in the Metropolis*, seconda edizione, London: Longman Hurst Rees Orme and Brown, pp. 55-74.
- Garibotto C., a cura di (1955), *Epistolario di Scipione Maffei*, Milano: Giuffrè.
- Gentili Tedeschi E. (2003), *Una storia neoclassica: il Foro Bonaparte e il Piano regolatore di Milano del 1807*, in *Architettura e urbanistica in Età Neoclassica: Giovanni Antonio Antolini (1753-1841)*, Atti del I Convegno di Studi Antoliniani nel secondo centenario del progetto per il Foro Bonaparte (Bologna, 25 settembre 2000 – Faenza, 26 settembre 2000), a cura di M.G. Marsiliano, Faenza: Gruppo editoriale Faenza Editrice s.p.a., pp. 185-193.
- Giordani P. (1856a), *Descrizione del Foro Bonaparte*, in P. Giordani, *Scritti editi e postumi pubblicati da Antonio Gussalli*, Milano: Borroni e Scotti (poi dal V Sanvito), 6 voll., 1856-1858, I, pp. 114-135.
- Giordani P. (1856b), *Proemio al giornale di letteratura, scienze ed arti, intitolato Biblioteca italiana, Milano 1816*, in *Scritti editi e postumi pubblicati da Antonio Gussalli*, II, pp. 329-331.
- Giustiniani L. (1816), *Memoria dello scoprimento di un antico sepolcreto greco-romano*, «Biblioteca Italiana», n. I, pp. 12-22.
- Gori A.F. (1727), *Inscriptiones antiquae in Etruriae urbibus exstantes*, Firenze: Iosephi Manni.
- Grenier G.C. (1993), *Museo Gregoriano Egizio*, Roma: L'Erma di Bretschneider.

- Gualandi G. (1978-1979), *Neoclassico e antico. Problemi e aspetti dell'archeologia nell'età neoclassica*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 8, pp. 5-26.
- Gualandi G. (1983), *La riscoperta dell'antico*, in *L'immagine dell'antico fra Settecento e Ottocento. Libri di archeologia nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio*, catalogo della mostra (Sala Stabat Mater, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, novembre 1983 – gennaio 1984), a cura di V. Roncuzzi Roversi Monaco e C. Bersani, Casalecchio di Reno: Grafis Edizioni, pp. XI-XII.
- Gualandi G. (1988), *Il Museo delle Antichità*, in *I luoghi del conoscere. I laboratori storici e i musei dell'Università di Bologna*, Bologna: Banca del Monte di Bologna e Ravenna, pp. 115-121.
- Guidotti M.C. (2010), *Ippolito Rosellini e la Spedizione franco-toscana*, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 100, pp. 43-47.
- Gussalli A. (1854), *Memorie intorno alla vita ed a scritti inediti di Pietro Giordani*, in *Epistolario di Pietro Giordani edito per Antonio Gussalli compilatore della vita che lo precede*, Milano: Borroni e Scotti, voll. 7, 1854-1855, I, pp. 5-213.
- Hamilton Gray E.C. (1843), *Tour of the Sepulchres of Etruria in 1839*, London: J. Hatchard and Son.
- Haskell F. (1997), *Le immagini della storia*, trad. it., Torino: Einaudi.
- Labus G. (1816), *Continuazione de' Monumenti antichi inediti*, «Biblioteca Italiana», I, luglio-settembre, pp. 37-57.
- Labus G. (1820), *Prefazione*, in Visconti, Guattani, 1820, pp. IX-XXXVI.
- Lady Morgan (1821), *Italy*, 3 voll., Paris: A. and W. Galignani, I.
- Lalande J.-J. Lefrançois de (1786), *Voyage, en Italie*, Paris: Veuve Desaint.
- L'antichità classica nelle Marche tra Seicento e Settecento* (1989), Atti del convegno (Ancona-Pesaro, 15-17 settembre 1987), Ancona: Deputazione di storia patria per le Marche.
- Lanzi L. (1782), «Articolo I», «Giornale de' Letterati», t. XLVII, pp. 46-47.
- Legati L. (1677), *Museo cospiano annesso a quello del famoso Ulisse Aldrovandi e donato alla sua patria dall'illustrissimo signor Ferdinando Cospi*, Bologna: Giacomo Monti.
- Lesne J.-C. (1811), *Excursion à la Villa del Foro, ancien Forum appelé par quelques géographes Forum Statiellorum*, Alexandrie: impr. de L. Capriolo.
- Levi D. (1985), *Collezionismo etrusco tra musei accademici e raccolte private (1724-1750)*, in *L'Accademia etrusca*, a cura di P. Barocchi, D. Gallo, catalogo dell'esposizione (Cortona, Palazzo Casali, 19 maggio – 20 ottobre 1985), Milano: Mondadori Electa.
- Levi D. (1989), *Ercole tatuato come un indigeno: dibattito sulla policromia nel mondo classico nella Gran Bretagna di metà Ottocento*, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 38, pp. 22-43.
- L'immagine dell'antico fra Settecento e Ottocento. Libri di archeologia nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio* (1983), catalogo della mostra

- (Sala Stabat Mater, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, novembre 1983 – gennaio 1984), a cura di V. Roncuzzi Roversi Monaco, C. Bersani, Casalecchio di Reno: Grafis Edizioni.
- Liverani P. (1998), *Dal Pio-Clementino al Braccio Nuovo*, in *Pio VI Braschi e Pio VII Chiaramonti. Due Pontefici cesenati nel bicentenario della Campagna d'Italia*, Atti del Convegno internazionale (Cesena maggio 1997), a cura di A. Emiliani, L. Pepe, B. Dradi Maraldi in collaborazione con M. Scolaro, Bologna: Clueb, pp. 27-41.
- Luni M. (1984), *La collezione Stoppani nel Palazzo Ducale di Urbino. Recupero di un museo*, in *Il Museo epigrafico*, a cura di A. Donati, Faenza: Stabilimento Grafico Lega, pp. 447-466.
- Maffei S. (1748), *Tre lettere del signor marchese Scipione Maffei: La prima, sopra il primo tomo di Dione novamente venuto in luce: La seconda, sopra le nuove scoperte d'Ercolano: La terza, sopra il principio della grand'iscrizione poco fa scavata nel Piacentino*, Verona: Stamperia del Seminario.
- Maffei S. (1749), *Museum veronense hoc est antiquarum inscriptionum atque anaglyphorum collectio*, Verona: Typis Seminariis.
- Magagnato L. (1982), *Il museo maffeiiano riaperto al pubblico*, Verona: Comune di Verona.
- Marini Calvani (1984), *Il ruolo del Museo d'Antichità di Parma dagli scavi borbonici a Velleia alle ricerche della nascente paleontologia italiana*, in *Dalla Stanza delle Antichità al Museo civico. Storia della formazione del Museo Civico Archeologico di Bologna*, a cura di C. Morici Govi, G. Sassatelli, Bologna: Grafis Edizioni, pp. 483-492.
- Mazzetti S. (1847), *Repertorio di tutti i professori antichi, e moderni della famosa Università, e del celebre Istituto delle Scienze di Bologna*, Bologna: Tipografia di San Tommaso D'Aquino.
- Mennella G. (1973), *Il museo lapidario del Palazzo Ducale di Urbino. Saggio storico su documenti inediti*, Genova: Pubblicazioni Istituto Storia Antica e Scienze ausiliarie.
- Monsagrati G. (2000), v. *Giordani Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, voll. 1-73, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-2009, vol. 55, pp. 219-226.
- Montecchi O. (1934), *Documenti inediti sugli scavi di Velleia nel sec. XVIII*, «Aevum. Rassegna di scienze storiche, linguistiche e filologiche», n. VIII, pp. 553-630.
- Moroni G. (1847), voce *Musei di Roma*, in *Dizionario di Erudizione storico-ecclesiastica da San Pietro sino ai giorni nostri*, voll. 103, Venezia: Tipografia Emiliana, 1840-1861, vol. XLVII, pp. 80-133.
- Museo Gregoriano* (1838), «L'Album», 24 marzo, pp. 17-20.
- Nibby A. (1841), *Roma nell'anno 1838*, Roma: Tipografia delle Belle Arti.
- Nisard C. (1877), *Correspondance inédite du Comte de Caylus avec le P. Paciaudi, théatin (1757-1765) suivie de celles de l'abbé Barthélemy et de P. Mariette avec le même*, 2 voll., Parigi: Imprimerie nationale.

- Olimi G. (1995), *Recherches archéologiques et formation de collections publiques en Italie centrale et septentrionale au XVIII^e siècle*, in *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Atti del colloquio (Parigi, Museo del Louvre, 3-5 giugno 1993), a cura di É. Pommier, Parigi: Klincksieck, pp. 299-333.
- Orestano F. (2017), *Gli Etruschi nella memoria culturale britannica, tra Otto e Novecento: ovvero il sublime fascino di un braccialetto*, in *Gli Etruschi nella cultura e nell'immaginario del mondo moderno*, Atti del 24° Convegno internazionale di studi sulla storia e l'archeologia dell'Etruria (Orvieto, nella sede della Fondazione, 2016), a cura di G.M. Della Fina, Roma: Quasar, pp. 145-176.
- Ottani Cavina A. (1979-1984), *Il Settecento e l'antico*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino: Einaudi, vol. VI, (2).
- Pagliani M.L. (2018), *Da Pietro Giordani all'archeologo Filippo Schiassi: lettere inedite*, in *Antico e non antico. Scritti multidisciplinari offerti a Giuseppe Pucci*, a cura di V. Nizzo, A. Pizzo, Milano-Udine: Mimesis, pp. 449-456.
- Panofka T. (1827), *Il Museo Bartoldiano*, Berlino: Dalla Stamperia accademica.
- Paolini R. (1812), *Memorie sui monumenti di antichità e belle arti ch'esistono in Miseno, in Bacoli, in Baja, in Cuma, in Pozzuoli, in Napoli, in Capua antica, in Ercolano, in Pompei ed in Pesto*, Napoli: Monitore delle Due Sicilie.
- Pearce S. (2000), *Giovanni Battista Belzoni's exhibition of the reconstructed tomb of Pharaon Seti I, in 1821*, «Journal of the History of Collection», XII, n. 1, pp. 109-125.
- Piacentini P. (2010), *Percorso dell'Egittologia all'inizio del XIX secolo: musei e tutela delle collezioni*, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 100, pp. 13-21.
- Pietrangeli C. (1985), *I musei vaticani. Cinque secoli di storia*, Roma: Quasar.
- Pinelli A. (2010), *Souvenir. L'industria dell'antico e il Grand Tour a Roma*, Roma-Bari: Editori Laterza.
- Piva C. (2010), *“Uno stato completo delle arti nello stato loro primitivo”: il museo di antichità egizie per il Vaticano*, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 100, pp. 33-42.
- Pomian K. (1995), *Leçons italiennes: les musées vus par les voyageurs français au XVIII^e siècle*, in *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Atti del colloquio (Parigi, Museo del Louvre, 3-5 giugno 1993), a cura di É. Pommier, Parigi: Klincksieck, pp. 337-361.
- Potts A. (2001), *The Classical Ideal on Display*, pp. 29-36, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 72, pp. 29-36.
- Prinzi F. (1986), *Viaggi e viaggiatori in Etruria nei secoli XVIII e XIX*, in *Bibliotheca Etrusca. Fonti letterarie e figurative tra XVIII e XIX secolo nella Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, catalogo della mostra (Accademia dei Lincei-Villa della Farnesina, 5 dicembre 1985 – 5 gennaio 1986), Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, pp. 119-146.

- Riccomini A.M. (2005), *Scavi a Veleia: l'archeologia a Parma fra Settecento e Ottocento*, Bologna: Clueb.
- Riccò Trento A. (1983), *Le collezioni e i musei archeologici nei libri del XVIII e XIX secolo*, in *L'immagine dell'antico fra Settecento e Ottocento. Libri di archeologia nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio*, catalogo della mostra (Sala Stabat Mater, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, novembre 1983 – gennaio 1984), a cura di V. Roncuzzi Roversi Monaco, C. Bersani, Casalecchio di Reno: Grafis Edizioni, pp. 123-170.
- Roncuzzi Roversi Monaco V. (1983), *Le grandi scoperte archeologiche in Italia nei libri del secolo XVIII*, in *L'immagine dell'antico fra Settecento e Ottocento. Libri di archeologia nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio*, catalogo della mostra (Sala Stabat Mater, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, novembre 1983 – gennaio 1984), a cura di V. Roncuzzi Roversi Monaco, C. Bersani, Casalecchio di Reno: Grafis Edizioni, pp. 21-72.
- Rossellini I. (1825), *Il sistema geroglifico del Signor Cavaliere Champollion il Minore dichiarato ed esposto alla intelligenza di tutti*, Pisa: presso Sebastiano Nistri.
- Rossi Pinelli O. (1976), *Il Foro Bonaparte: progetto e fallimento di una città degli uguali*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 3, pp. 43-76.
- Rossi Pinelli O. (2005), *Per una «storia dell'arte parlante»: dal Museo Capitolino (1734) al Pio-Clementino (1771-91) e alcune mutazioni nella storiografia artistica*, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 84, pp. 5-23.
- Schiassi F. (1814), *Guida del forestiere al museo delle antichità della Regia Università di Bologna*, Tipografia Lucchesini: Bologna.
- Scotti Tosini A. (1989), *Il Foro Bonaparte. Un'opera giacobina*, Milano: F.M. Ricci.
- Thomas S. (2012), *Displaying Egypt: Archaeology, Spectacle, and the Museum in the Early Nineteenth Century*, «Journal of Literature and Science», 5, n. 1, pp. 6-22.
- Timbs J. (1855), *Curiosity of London*, London: David Bogue.
- Tissoni R. (1980), *La "Biblioteca italiana" e la cultura della Restaurazione nel Lombardo-Veneto*, «Studi storici», aprile-giugno, pp. 421-436.
- Ungarelli L. (1839), *Nuovo Museo Gregoriano-Egizio nel Vaticano*, Roma: Tipografia delle Belle Arti.
- Venturi Fr. (1973), *L'Italia fuori d'Italia*, in *Storia d'Italia. Dal primo Settecento all'Unità*, t. III, a cura di R. Romano, C. Vitali, Torino: Einaudi, pp. 985-1481.
- Vermiglioli G.B. (1822), *Lezioni elementari di archeologia esposte nella Pontificia Università di Perugia*, 2 voll., Perugia: presso Francesco Baduel, I.
- Visconti F.A., Guattani G.A. (1820), *Il Museo Chiaramonti descritto e illustrato*, Milano: Tipografia Destefanis.

Appendice

Fig. 1. Il *Museum Kircherianum* di Roma da G. de Sepibus, *Romani Collegii Musaeum Celeberrimum*, Amsterdam, 1678

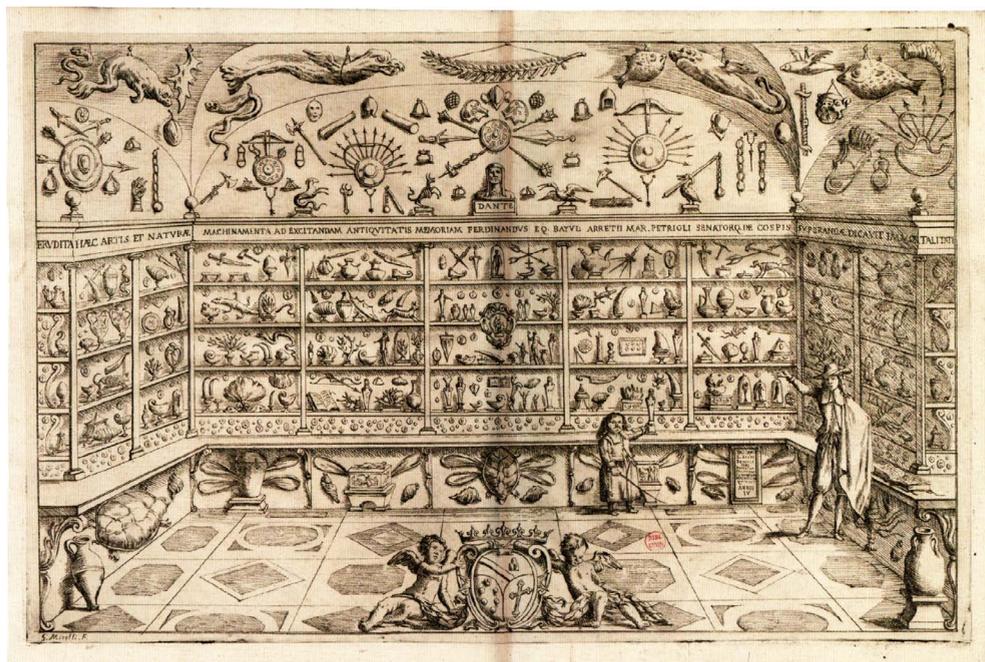
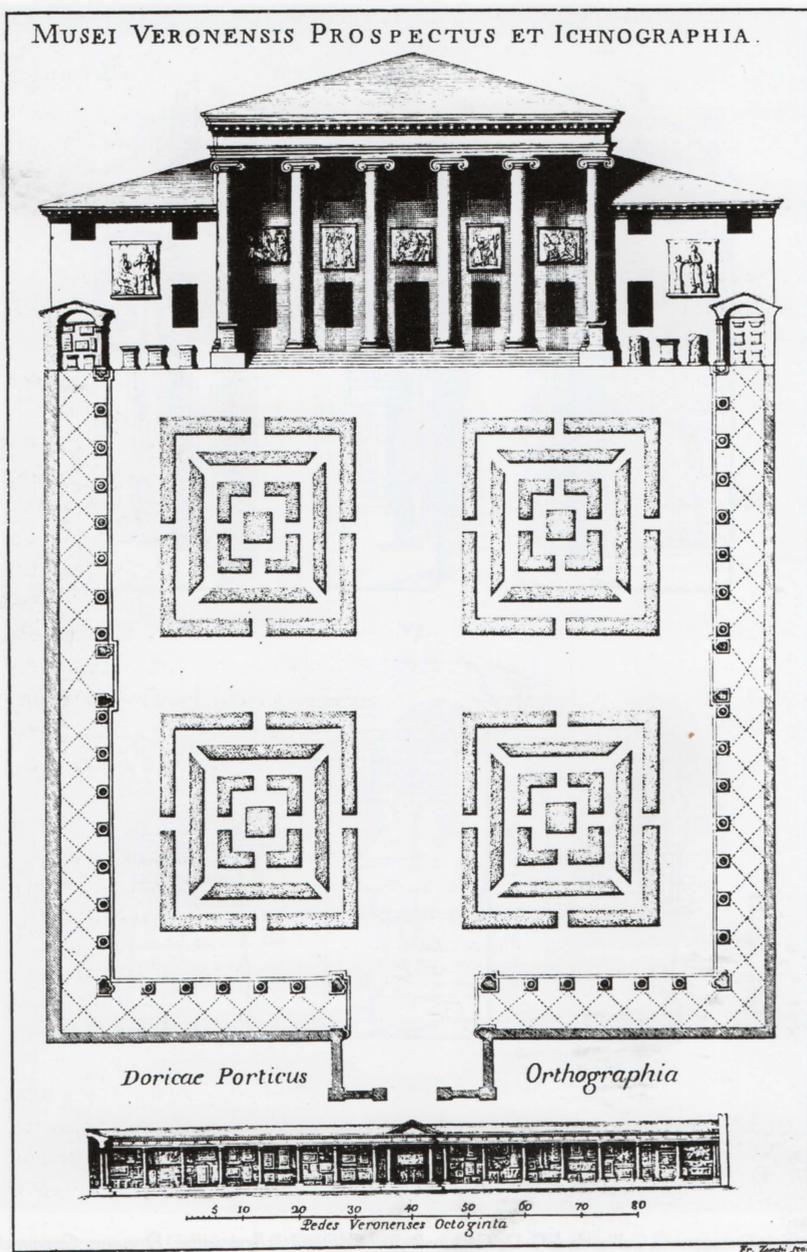


Fig. 2. Giuseppe Maria Mitelli, *Museo Cospiano*, in Legati 1677



Pianta e prospetti del Lapidario di Scipione Maffei, da *Museum veronense*, Veronae, Typis Seminarii, 1749

Fig. 3. Pianta e prospetti del Lapidario di Scipione Maffei, in Maffei 1749

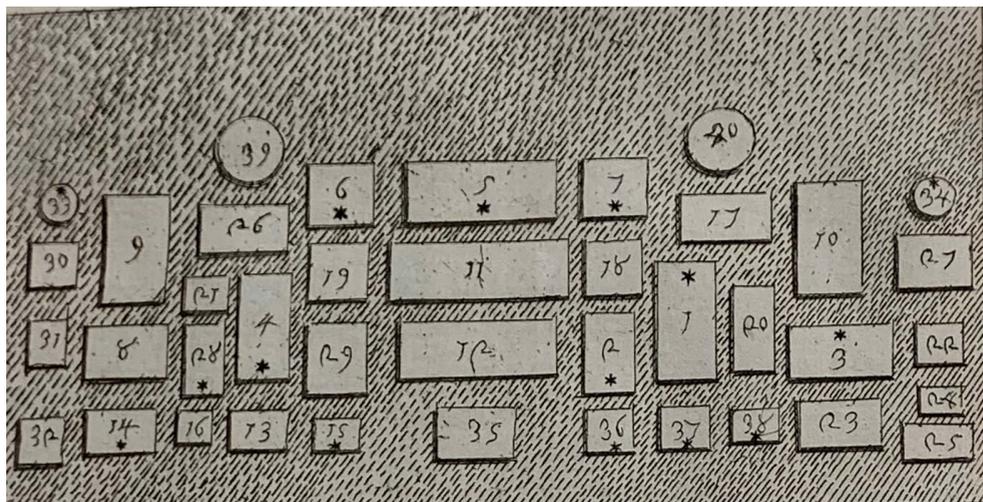


Fig. 4. Il Museo lapidario di Ravenna, in Buonamici 1748-1754



Fig. 5. Sala del Museo Pio-Clementino, acquaforte di Vincenzo Feoli, 1794



Fig. 6. Veduta del museo, dettaglio, in Antolini 1806

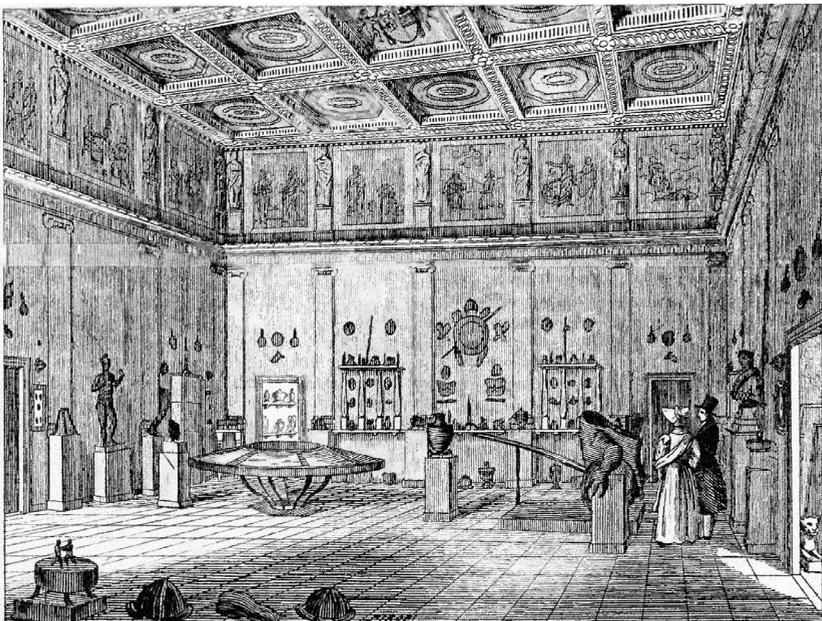


Fig. 7. Il Museo Gregoriano Etrusco, La Sala dei Bronzi, «L'Album giornale letterario e di belle arti», 24 marzo 1838

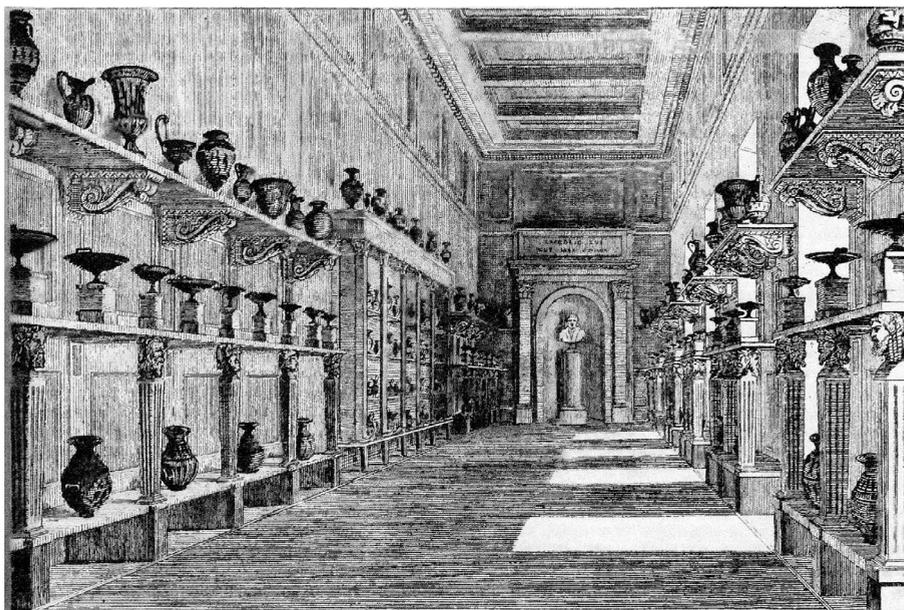


Fig. 8. Il Museo Gregoriano Etrusco, La Galleria, «L'Album giornale letterario e di belle arti», 7 giugno 1838

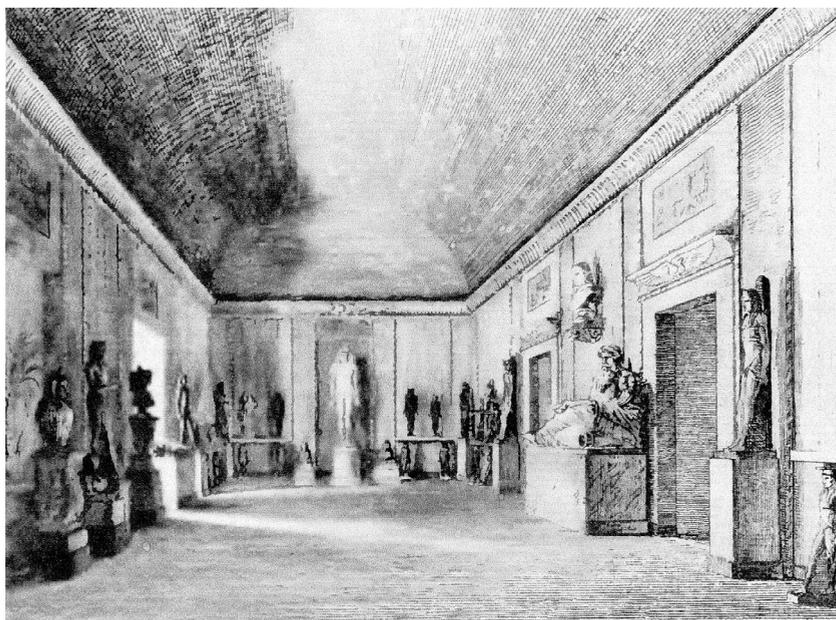


Fig. 9. Il Museo Gregoriano Egizio, «L'Album giornale letterario e di belle arti», 21 settembre 1839



Fig. 10. Il Museo Gregoriano Egizio, «L'Album giornale letterario e di belle arti», 16 febbraio 1839

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor in-chief
Pietro Petrarola

Texts by

Francesca Amirante, Nadia Barrella, Kristin M. Barry,
Gian Pietro Brogiolo, Jean-Michel Bruffaerts,
Giuliana Calcani, Mara Cerquetti, Alexandra Chavarría Arnau,
Sandra Costa, Lara Delgado Anés, Caterina De Vivo,
Patrizia Dragoni, Raffaella Fontanarossa, Elisabetta Giorgi,
Luca Luppino, Massimo Maiorino, Samanta Mariotti,
Nina Marotta, José María Martín Civantos, Carolina Megale,
Lucia Molino, Stefano Monti, Maria Luigia Pagliani, Caterina Paparello,
Chiara Piva, Francesco Ripanti, Federica Maria Chiara Santagati,
Ludovico Solima, Emanuela Stortoni, Giuliano Volpe, Enrico Zanini

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

eum edizioni università di macerata



ISSN 2039-2362
ISBN 978-88-6056-622-5

Euro 25,00