
«Figure simboliche ed istoriche».

Percorsi egizi a Roma nel Settecento

Susanne Adina Meyer

*L'approccio a un'arte dotata di tutta l'autorità dell'antico
ma per molti aspetti in aperto contrasto con il canone greco-romano*

*«L'histoire de l'Égypte est en général un chaos
où la chronologie, la religion et la philosophie
sont particulièrement remplies
d'obscurités et de confusion»¹.*

Durante una campagna di scavi nella Villa Verospi Vitelleschi sulla via Salaria fu ritrovato nel 1710 un eccezionale gruppo di cinque statue monumentali egizie in granito rosso e nero: una statua della regina Tuya, allora interpretata come statua di Iside (figg. 1, 2); una statua di Tolomeo Filadelfo (al suo ritrovamento identificata come Osiride); la statua della regina Arsinoe II e una quarta statua di epoca romana rappresentante Drusilla-Arsinoe; la quinta scultura risultava perduta già nel 1714². I quattro «idoli», considerati da Francesco Bianchini «riguardevoli per la materia, per la grandezza, per l'arteficio, e per la erudizione che seco portano»³, furono acquistati da papa Clemente XI nel 1714 e affidati allo scultore Francesco Moratti per un ampio restauro integrativo in vista della loro esposizione al pubblico sul Campidoglio, documentato da un dettagliato resoconto corredato da illustrazioni che ci mostrano lo stato delle opere prima e dopo l'intervento (fig. 3)⁴. Due anni dopo, in occasione del concorso Clementino celebrato dall'Accademia di San Luca, fortemente incentrato sulla celebrazione della vittoria del Sacro Romano Impero sui Turchi nella battaglia di Petrovaradin⁵, Andrea Diotallevi nella composi-

zione in versi *Le Statue Egizie fatte porre in Campidoglio dalla Santità di Nostro Signore* traeva un parallelo quasi didascalico tra la vittoria della Roma imperiale sull'Egitto e la collocazione delle statue egizie sul colle capitolino dopo la vittoria sugli ottomani, applicando alla sistemazione di queste opere la metafora della vittoria della vera fede cristiana, elaborata e consolidata sin dalla collocazione degli obelischi nell'Urbe ai tempi di Sisto V⁶.

L'interpretazione trionfalistica della presenza degli idoli egizi sul colle capitolino fu consolidata con il successivo inserimento delle sculture nell'allestimento del nuovo portico nel Palazzo dei Conservatori, affidato ad Alessandro Specchi nel 1720, dove le statue affiancarono il gruppo della *Roma triumphans* proveniente dalla collezione Cesi⁷. Una sistemazione celebrata da Giovan Battista Braschi con un testo del 1724, *De tribus staturis in Romano Capitolio*, che si conclude con una lettera del gesuita Melchiorre Dalla Briga in cui si propone una rilevante distinzione formale-cronologica tra le opere egizie «more vetustissimo» e quelle posteriori già influenzate dalla cultura greca⁸. Ma l'intervento di Specchi costituiva soprattutto un'importante tappa iniziale per la vocazione museale del colle capitolino, che si manifestò pienamente con la fondazione, durante il pontificato di Clemente XII Corsini, del primo museo pubblico nel Palazzo Nuovo. Nell'allestimento

del 1734, curato dal marchese Alessandro Gregorio Capponi e dall'architetto Filippo Barigioni, due delle statue, tra cui la grande statua di Iside/Tuya, furono spostate dal Palazzo dei Conservatori al portico del Palazzo Nuovo, quasi a introduzione del percorso museale che si sviluppava negli ambienti del primo piano⁹. Collocate nel luogo di conservazione di opere d'arte dell'antichità e di studio per i giovani artisti provenienti da tutta Europa, che qui si recavano a copiare i grandi modelli della scultura antica, le statue egizie en-

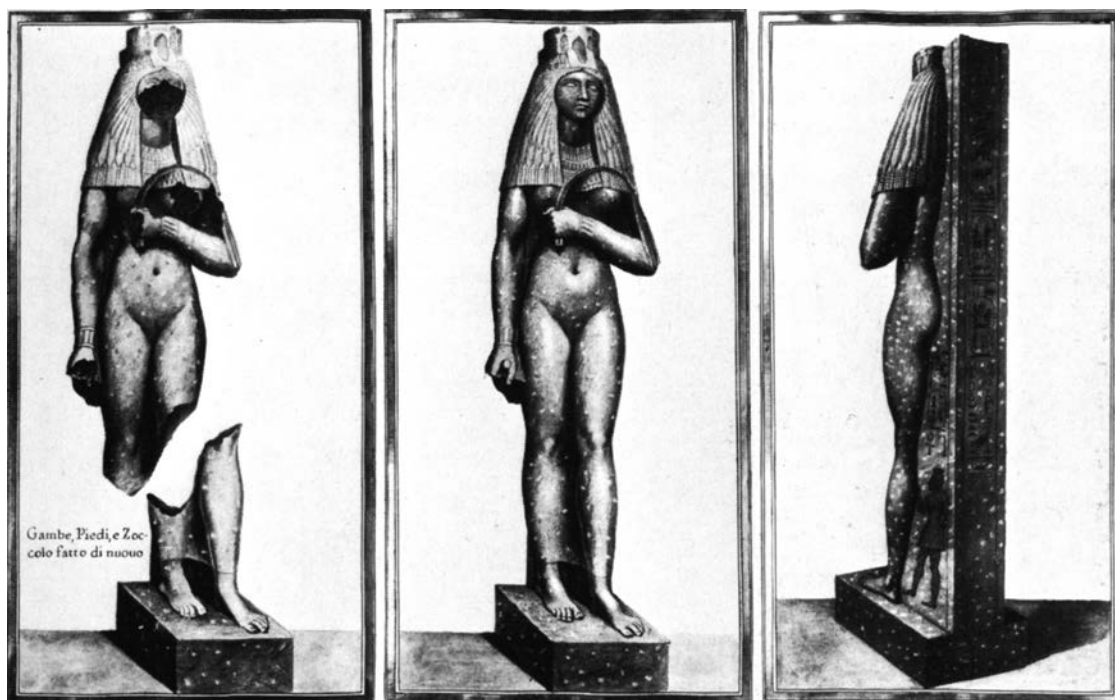
travano dunque a far parte integrante e rilevante anche del percorso formativo artistico (fig. 4). Qualche decennio più tardi, Benedetto XIV fece allestire la «Stanza del Canopo» al pianterreno del Palazzo Nuovo, per collocarvi una serie di opere egizie emerse durante una delle campagne di scavo nella Villa Adriana di Tivoli¹⁰. Si tratta del primo esempio di allestimento museale compatto di un gruppo di opere egizie, segno tangibile del crescente interesse per questa cultura precedente al mondo greco-romano.

1. Statua della regina Tuya, Roma, Museo Gregoriano Egizio.



2. Statua della regina Tuya, Roma, Museo Gregoriano Egizio.





3. La statua di Iside/Tuya in Disegni di cinque statue egizie ..., Paris, Bibliothèque Nationale, Estampes et photographie.

A metà del secolo XVIII il Museo del Campidoglio ospitava dunque un cospicuo gruppo di sculture in stile egizio, organicamente integrato in un percorso museale, circostanza che deve aver sollecitato confronti formali come quelli proposti da Winckelmann nelle *Annotazioni sopra le statue di Roma*, una breve guida per due giovani amici attraverso le collezioni romane, che prendeva avvio proprio con una descrizione delle opere egizie in Campidoglio, in cui era proposta la distinzione, «fatta da nessun Antiquario precedentemente», tra uno stile «più antico», uno «posteriore» in cui «si manifesta [...] l'imitazione dell'opera de' Greci» e le opere egittizzanti di epoca romana, basata su caratteristiche formali e poi riproposta in termini più generali nella *Geschichte der Kunst des Alterthums*¹¹. Nel 1839, quando da Gregorio XVI fu aperta una sezione dei Musei Vaticani dedicata all'arte dell'antico Egitto – il Museo Gregoriano Egizio –, tutte le statue egizie del Campidoglio furono trasferite nel nuovo spazio e sostituite con sculture greco-romane.

La storia dei «quattro Idoli del Campidoglio» si rivela sotto molti aspetti paradigmatica del contributo romano alla riscoperta dell'Egitto: la cultura settecentesca era largamente affascinata dall'antica cultura egizia, cui cercava di avvicinarsi

su molteplici piani – dalla discussione sui geroglifici al *revival* massonico, dalla ricerca di un'antichità diversa da quella greco-romana alla scoperta dell'Oriente – appropriandosi di suggestioni formali, religiose e filosofiche¹². L'antico Impero dei faraoni diventò uno dei luoghi storici utilizzati dalla *République des lettres* per la definizione dei propri canoni culturali, con evidente ricorso a saperi e interpretazioni accumulati dalla cultura rinascimentale e seicentesca. Il contributo specifico di Roma in questo processo può forse essere riassunto in due aspetti: la concentrazione – eccezionale per l'epoca – di opere egizie o egizianeggianti, testimonianze di un'«egittomania» che aveva invaso la città circa 1600 anni prima e che ora emergevano dal suolo romano; il forte impatto che queste opere avevano nel confronto diretto con i monumenti greco-romani. Focalizzare un percorso romano permette di illustrare con un'ottica ravvicinata alcuni aspetti dell'approccio – tra interpretazione ideologica, analisi storica e ricerca formale – ad un'arte e ad una cultura che avevano tutta l'autorità dell'antico, ma contraddicevano, per molti aspetti radicalmente, il canone greco-romano¹³. Tuttavia, la disgregazione delle collezioni private, la traslazione delle opere nei musei, la perdita dei contesti decorativi rendono oggi non facile la lettura della ricerca avviata dal-

la cultura romana settecentesca intorno all'antico Egitto¹⁴.

Alla metà del Settecento, dunque, la presenza di gruppi di sculture egizie esposte in nuclei compatti, come testimonianza di una storia a sé, non era più una rarità nelle collezioni romane pubbliche e private, ponendo anche visivamente il problema del rapporto tra cultura egizia e cultura greco-romana. Proprio questo rapporto veniva affrontato nei testi della nascente storiografia artistica, che metteva al centro delle riflessioni la cruciale questione se l'arte e la cultura egizie dovessero essere considerate parte o meno delle radici della cultura europea. Nel primo volume del *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines* il conte de Caylus aveva posto il problema del rapporto tra le civiltà antiche¹⁵, introducendo un ricco corpus di illustrazioni di opere di stile egizio. Per Caylus «l'Egypte est la source où les Anciens ont puisé les principes du goût»¹⁶, e dunque i Greci dovevano agli Egizi l'origine della loro arte. Inoltre egli attribuiva all'arte egizia specifiche caratteristiche estetiche, come la monumentalità e l'aspirazione all'eternità, aprendo così la strada a una percezione nell'ambito dell'estetica del *sublime*. Caylus si interessò di tutta la produzione egizia, anche di quella minore, e in particolare di quelle opere che evidenziavano visivamente i passaggi e i legami tra le diverse culture dell'antichità: tra Egizi ed Etruschi, tra Egitto e India, tra Egitto e Cina.

A questa visione si oppose esplicitamente Johann Joachim Winckelmann nella *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Dresden, 1764)¹⁷. La sua esposizione storica dell'arte egizia, costruita su circa venticinque opere presenti nelle collezioni romane – Museo Kircheriano, Museo Capitolino, Palazzo Barberini, Villa Albani, Villa Borghese, Villa Ludovisi, Villa Giulia e Villa Altieri¹⁸ – e sulla letteratura di viaggio (in particolare le pubblicazioni dell'inglese Richard Pococke e del danese Frederik Ludvig Norden¹⁹, utilizzate al fine di collocare le opere egizie nel loro contesto geografico d'origine), può essere letta come una sorta di immagine rovesciata di quella elaborata per l'arte greca. Lo storico tedesco individuava le ragioni del mancato sviluppo dell'arte dell'antico Egitto nel carattere assoluto del potere dei faraoni (sovrani senza «lumi», a differenza di quanto pensava Caylus) e nella mancata emancipazione degli artisti dal potere religioso, che impediva loro di studiare l'anatomia umana. La diversità delle due culture, sintetizzata da Winckelmann paragonando «la grande pianura deserta» dell'Egitto con i paesaggi «ricchi di montagne» della Grecia e dell'Italia, codificandola, di fatto, come un dato naturale²⁰. Una distinzione che serve allo

storico tedesco per avvalorare la teoria dell'arte greca come espressione di una cultura autonoma e completamente originale, indipendente da modelli precedenti.

Quando Winckelmann scriveva queste righe, la discussione intorno al primato dell'arte greca aveva già conosciuto punte polemiche molto vivaci, come la *querelle* Mariette-Piranesi²¹. Nell'ultimo dei suoi scritti, il *Ragionamento apologetico in difesa dell'Architettura Egizia e Toscana*²², Piranesi aveva rifiutato di essere «schiavo delle greche maniere» a favore di un più libero e non necessariamente filologico uso dei diversi stili storici. Anzi proprio la combinazione sincretistica ed eclettica dei diversi stili diventa la strada maestra per il raggiungimento di una «maniera moderna». Piranesi esalta soprattutto il carattere decorativo e ornamentale dell'arte egizia, arrivando a negare ogni significato e contenuto ai geroglifici che per lui erano «non misteri, ma bizzarrie degli artefici»²³. Il *Ragionamento apologetico* introduceva le *Diverse maniere di adornare i camini, ed ogni altra parte degli edifizi desunte dall'Architettura Egizia, Etrusca e Greca*, una raccolta di incisioni pubblicata nel 1769, che conteneva anche undici progetti per la decorazione di camini con elementi egizi e due vedute della decorazione del Caffé degli Inglesi, a piazza di Spagna, con finte architetture ornate da sfingi, divinità egizie e geroglifici d'invenzione, che si aprivano su fantastici paesaggi egiziani. Il modello decorativo piranesiano, divulgato come si è detto attraverso le incisioni, godrà di un considerevole successo soprattutto alla fine del secolo quando servirà da modello per diversi progetti spagnoli, inglesi e russi di «stanze egizie», peraltro quasi tutte non realizzate o comunque oggi perdute²⁴.

Un'ipotesi diversa di ricorso al tema dell'antico Egitto, quale elemento caratterizzante nella decorazione di interni, fu elaborata pochi anni dopo con la decorazione affidata nel 1771 ad Anton Raphael Mengs, in collaborazione con Cristoforo Unterperger, della Sala dei Papiri, un piccolo ambiente annesso alla Biblioteca Vaticana, destinato all'esposizione della prestigiosa raccolta vaticana di papiri latini di epoca bizantina provenienti da Ravenna²⁵. Questi papiri, tra le più antiche fonti scritte conosciute, avevano una rilevanza particolare, in quanto erano considerati il legame tangibile tra l'era precristiana dell'antico Egitto e la chiesa paleocristiana. La complessa iconografia della sala, la cui paternità è ancora tema di discussione, celebrava l'antico Egitto come predecessore della civiltà cristiana, attraverso l'inserimento nella decorazione della cornice delle figure di Mosè, di san Pietro, di un ibis e



4. H. Robert, Il disegnatore al Museo del Campidoglio, 1763 ca., Valence, Musée des Beaux-Arts.

di un pellicano. Nei quattro angoli furono inseriti dei telamoni, ispirati a sculture provenienti dalla Villa Adriana di Tivoli e decorati con geroglifici nella parte basamentale, che dal 1784 saranno posti ai lati della nuova entrata del Museo Pio-Clementino.

L'esempio più compiuto di decorazione «all'egizia» fu però quella realizzata a Villa Borghese, il cantiere più sperimentale per lo sviluppo di nuovi linguaggi artistici negli anni Settanta e Ottanta del Settecento romano e specificamente «degli innumerevoli modi con cui l'antichità si andava rivelando nella sua diacronia e nella sua geografia»²⁶. La «stanza egizia», realizzata a partire dal 1775 per Marcantonio IV Borghese sotto la direzione di Antonio Asprucci, fu creata per presentare la statuaria egiziana della collezione Borghese, oggi quasi interamente conservata al Louvre. Nell'aspetto originale la sala era ricca di piccole statue autentiche ma anche di *pastiche* e falsi, mentre il decoro era organicamente ispirato a modelli e geroglifici desunti dai numerosi obelischi che punteggiavano Roma, già oggetto di

studio da parte degli antiquari. Da un punto di vista formale Asprucci scelse di confrontarsi con il tema attraverso il programmatico bando di ogni linea curva, adoperando una rigorosa intagliatura di paraste e limitando la decorazione scultorea ai capitelli figurati²⁷. Nei riquadri utilizzò la policromia dei materiali pregiati, in particolare marmi policromi ritenuti tipici dell'arte dell'antico Egitto, facendo di questa sala un esempio paradigmatico del superamento della decorazione di tradizione seicentesca e del recupero spettacolare dell'antico anche sul piano tecnico. Asprucci, come già aveva fatto Piranesi, pubblicò a stampa la sala egizia – e solo quella – ritenendola evidentemente l'ambiente che avrebbe avuto maggiore successo presso il pubblico²⁸. La sala era completata da arredi marmorei di Lorenzo Cardelli, Vincenzo Pacetti e Antoine-Guillaume Grandjacquet, che realizzò tre grandi statue: *Iside*, *Osiride* e una seconda *Iside* sul modello della statua di Arsinoe/Iside in Campidoglio (fig. 5)²⁹. Il programma iconografico della decorazione pittorica, eseguita da Tommaso

Conca, evocava l'antica cultura del Nilo sia attraverso il registro mitico-religioso, con scene di sacrifici rituali, sia attraverso quello storico, con dodici tele dedicate alla storia di Antonio e Cleopatra³⁰. La decorazione culminava nella volta con un'allegoria dell'antico Egitto e della fertilità delle terre del Nilo: *Cibele versa i doni sull'Egitto*. Una descrizione apparsa nel 1782 ne riassume il senso che ancora una volta intendeva celebrare con «figure simboliche, ed istoriche» gli Egizi come i «primi, e più illuminati sapienti tra le nazioni gentilesche [...] che ad altri popoli hanno trasmesso il saper loro»³¹.

Negli stessi anni l'interesse per l'arte e per la cultura orientale a Roma è confermato dal clamore suscitato dai disegni esposti nello studio a piazza di Spagna dall'architetto e disegnatore francese Louis-François Cassas, ritornato nel 1787 nella capitale pontificia dopo un lungo viaggio attraverso le province dell'Impero ottomano, che lo aveva portato fino in Egitto³². A Roma Cassas stava elaborando i suoi disegni in vista della pubblicazione del *Voyage pittoresque et historique de la Syrie, de la Phénicie, de la Palestine et de la Basse Egypte*, che tuttavia si bloccò a causa degli eventi politici. Nello studio dell'architetto era possibile ammirare immagini di quelle terre lontane presentate con un sapiente accostamento di descrizioni, evocazioni e ricostruzioni di monumenti antichi e brani di vita contemporanea. Nei suoi disegni e rilievi per la prima volta le piramidi erano raffigurate nelle loro reali proporzioni, non «normalizzate» sull'esempio della Piramide Cestia, come viceversa risultavano ancora nelle pubblicazioni di Norden e Pococke. Tra la moltitudine di romani e stranieri che visitarono lo studio di Cassas si trovava anche Johann Wolfgang Goethe che, ammirato dalla «ricostruzione di una piramide in base a un certo numero di documenti, tracce e congetture», scrisse: «i lavori di Cassas sono eccezionalmente belli. L'ho già derubato mentalmente di parecchie idee, che porterò tra voi al mio ritorno»³³. Nella sua ricostruzione ideale del soggiorno romano Goethe collega alla visione dei disegni di Cassas un sopralluogo presso i frammenti dell'obelisco di Montecitorio, che allora giacevano abbandonati «in un sudicio angolo» di cortile, durante il quale rimane colpito dai geroglifici, «figurazioni eleganti ed ingenuie», tanto che fece eseguire «dei calchi di quelle sacre immagini, così da poter vedere comodamente da presso ciò che anticamente si slanciava verso la regione delle nuvole»³⁴.

Del resto, proprio in quei mesi, a Roma era in atto un vivace dibattito sulla possibilità e l'opportunità di erigere questo ultimo obelisco. Tra il 1786 e il 1787 Giovanni Antolini e Giovanni



5. A.-G. Grandjacquet, Iside, 1780 ca., Paris, Musée du Louvre.

Antinori avevano avanzato nuovi progetti per la sua collocazione³⁵. Il primo aveva presentato un progetto che prevedeva l'inserimento dell'obelisco in una facciata «all'egizia conforme al soggetto principale egiziano, e da presentare un tutto senza incoerenza»³⁶. Tuttavia, nel 1788 l'incarico di collocare lo gnomone sulla piazza di Montecitorio sarà affidato a Giovanni Antinori che nell'integrazione delle lacune evitò di inserire dei falsi geroglifici. A quelli antichi venne riconosciuta in questo modo la qualità di «testo» da trattare con rigore filologico: «Tutto ciò che è antico rimaner dee co' serbati geroglifici, ciò che è moderno, tale apparisca col nudo sasso, e piana superficie, senza chiamare l'impostatura a scolpirci que' segni che non intende. Questa verità

scrupolosa farà due beni, e di soddisfare i dottori con una lodevole sincerità, e dimostrare a' posteri la difficoltà di questa impresa, superata soltanto nel nostro secolo»³⁷. Per celebrare la ripresa degli innalzamenti di obelischi a Roma da lui promossa (Montecitorio, Trinità dei Monti, Quirinale), papa Braschi chiese a Georg Zoega di compilare una trattazione sulla storia di quei monumenti. Zoega pubblicò nel 1797, dunque un anno prima della spedizione in Egitto e della Repubblica Romana, il volume *De origine et usu obeliscorum*, occasione per un riesame delle conoscenze storiche e antiquarie accumulate nei decenni precedenti dalla cerchia internazionale di eruditi, storici e conoscitori riunita intorno al cardinale Stefano Borgia. La collezione borgiana, allestita nella dimora di Velletri, si distingueva, infatti, per la considerevole sezione di oggetti copti ed egizi di epoche e materiali diversi, provenienti per gran parte direttamente dall'Oriente³⁸, la cui catalogazione era stata affidata da Borgia a Zoega, giunto a Roma nel 1783 dopo un periodo di studio alla Georg August Universität di Göttingen, dove era stato uno degli allievi prediletti del filologo e archeologo Christian Gottlieb Heyne³⁹. Il *De origine et usu obeliscorum* conteneva

una rigorosa classificazione dei geroglifici conosciuti e la precoce intuizione di una distinzione tra segni ideografici e segni fonetici, un passo metodologico fondamentale nel cammino verso la loro decifrazione, portato a termine poi da Champollion nel 1824⁴⁰.

Mentre Zoega e i filologi portavano avanti lo studio scientifico dei geroglifici, depurandoli dalle loro implicazioni simboliche, Francesco Milizia nello stesso anno 1797 denunciava con ironia sarcastica i segni di una nuova moda che si stava affermando a Roma: «Molte altre Sculture Egizie che mostrano più flessibilità e moto, sono di mano di Greci che lavorano sul gusto Egizio, com'è l'Antinoo, e come anche adesso qualche artista è obbligato per capriccio di qualche ricco»⁴¹. L'anno successivo Napoleone partirà per la terra dei faraoni: egittologia ed egittomania si nutriranno nel secolo successivo degli esiti spettacolari di quella spedizione.

Susanne Adina Meyer
Dipartimento di Beni Culturali,
Università di Macerata

NOTE

¹ *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. V, Paris, 1755, voce *Egyptiens* (*Philosophie des*), p. 434.

² Il gruppo apparteneva ad un padiglione egizio eretto negli Horti Sallustiani dall'imperatore Caligola. Per le quattro statue, oggi nel Museo Gregoriano Egizio, cfr. J.C. Grenier, *Museo Gregoriano egizio*, Roma, 1993, pp. 49-51.

³ F. Bianchini, *Relazione critica sopra le cinque statue Egiziane scoperte nel 1710 nella Villa Verospi accanto al Circo Sallustiano*, ms., Verona, Biblioteca Capitolare, vol. CCCLIV/XVII, cit. in W. Liebenwein, *Der Portikus Clemens' XI. und sein Statuenschnuck: Antikenrezeption und Kapitolsidee im frühen 18. Jahrhundert*, in *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, a cura di H. Beck et alii, Berlin, 1981, pp. 73-118: p. 73, n. 15.

⁴ *Disegni di cinque statue egizie donate al Campidoglio dalla Santità di N.S. Papa Clemente XI fatte risarcire dal Cavaliere Gio. de Chierichelli [...] delineate nel modo che si ritrovavano prima e dopo il risarcimento fatto da Francesco Moratti, scultore padovano* (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Estampes et photographie, FB-19-PET FOL), cit. in Liebenwein, *Der Portikus*, cit., p. 77 e pp. 106-107; A. Marchionne Gunter, *L'attività di due scultori nella Roma degli Albani: gli inventari di Pietro Papaleo e Francesco Moratti*, in *Sculture romane del Settecento: la professione dello scultore*, 3, a cura di E. Debenetti, Roma, 2003, pp. 67-146.

⁵ M. De Felice, *Miti e allegorie egizie in Campidoglio*, Bologna, 1982.

⁶ *Le Tre Belle Arti Pittura, Scultura, e Architettura*, in *Legati coll'Armi per difesa della Religione: mostrate nel Campidoglio dall'Accademia del Disegno*, reggendo il Principato della medesima il Cavalier Carlo Francesco Person. *Relazione di Giuseppe Ghezzi, Pittore e Segretario accademico*, Roma, 1716.

⁷ Liebenwein, *Der Portikus*, cit.; De Felice, *Miti e allegorie*, cit.; S. Benedetti, *Il Palazzo Nuovo nella Piazza del Campidoglio dalla sua edificazione alla trasformazione in museo*, Roma, 2001, p. 120.

⁸ G.B. Braschi, *De tribus statuīs in romano Capitolio erectis. Ecphrasis iconographica*, Romae, 1724; lettera di M. Dalla Briga, pp. 201-204; cfr. Liebenwein, *Der Portikus*, cit., p. 99.

⁹ Benedetti, *Il Palazzo Nuovo*, cit., p. 147; sulla fondazione del museo v. E. Kieven, «Trattandosi illustrar la patria»: Neri Corsini, il «Museo Fiorentino» e la fondazione dei Musei Capitolini, in «Rivista storica del Lazio», 1998, 9, pp. 135-144; O. Rossi Pinelli, *Per una «storia dell'arte parlante»: dal Museo Capitolino (1734) al Pio-Clementino (1771-91) e alcune mutazioni nella storiografia artistica*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 84, 2004, pp. 5-23.

¹⁰ *Ibidem*, p. 21, n. 25. Un elenco delle opere in G. Locatelli, *Museo Capitolino o sia Descrizione delle statue, busti, bassirilievi, urne sepolcrali, iscrizioni, ed altre ammirabili, ed erudite antichità, che si custodiscono nel palazzo alla destra del Senato vicino alla chiesa d'Araceli in Campidoglio*, Roma, 1750, pp. 15-16.

¹¹ *Anmerkungen für Berg und Werthern* [Rom, September 1762], in *Briefe*, a cura di W. Rehm, vol. IV, Berlin, 1957, pp. 21-31: p. 22.

¹² N. Pevsner, *The Egyptian Revival*, in «The Architectural Review», CXIX, 1956; E. Iversen, *The Myth of Egypt and his Hieroglyphs*, II. ed., Princeton, 1993 (ed. orig. 1961); J. Baltrušaitis, *La quête d'Isis. Essai sur la légende d'un mythe. Introduction à l'égyptomanie*, Paris, 1967; *Europa und der Orient: 800-1900*, cat. della mostra (Berlin, 1989), a cura di G. Siever-

nich e H. Budde, Gütersloh, 1989; *Egyptomania: l'Egypte dans l'art occidental 1730-1930*, cat. della mostra (Paris, 1994; Ottawa, 1994; Wien, 1994-1995), a cura di J.-M. Humbert, M. Pantazzi e Ch. Ziegler, Paris, 1994; J. S. Curl, *Egyptomania. The Egyptian Revival a Recurring Theme in the History of taste*, Manchester, 1994; *L'égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, atti del convegno internazionale (Paris, Musée du Louvre 1994), a cura di J.-M. Humbert, Bruxelles, 1996; *L'Égypte imaginaire de la Renaissance à Champollion*, atti del convegno (Paris, Sorbonne, 1991), a cura di Ch. Grell, Paris, 2001.

¹³ O. Rossi Pinelli, *Le arti nel Settecento europeo*, Torino, 2009 (I ed. Torino, 2000), pp. 148-155; Ead., *Dall'antico alla molteplicità di antichi: gli anni ottanta del XVIII secolo a Roma*, in *L'intelligenza della passione. Scritti per Andrea Emiliani*, a cura di M. Scolaro e F.P. Di Teodoro, Bologna, 2001, pp. 433-444.

¹⁴ Cfr. la sezione *Voyage d'Italie*, in *Egyptomania*, cit., pp. 36-115; *La lupa e la Sfinge. Roma e l'Egitto dalla storia al mito*, cat. della mostra (Roma, 2008), a cura di E. Lo Sardo, Milano, 2008.

¹⁵ A.C. Ph. de Thubières, comte de Caylus, *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*, 7 voll., Parigi, 1752-1767; cfr.: Caylus mecène du roi. *Collectionner les antiquités au XVIIIe siècle*, a cura di I. Aghion, Parigi, 2002; *Le Comte de Caylus. Les arts et les lettres*, atti del convegno internazionale (Université d'Anvers e Voltaire Foundation, Oxford, 2000), a cura di N. Cronk e K. Peeters, Amsterdam, 2004.

¹⁶ Caylus, *Recueil d'antiquités*, cit., vol. I, p. 1.

¹⁷ E. Décultot, *Winckelmann e Caylus: alcuni aspetti di un dibattito storiografico*, in *Paesaggi europei del Neoclassicismo*, a cura di G. Cantarutti e S. Ferrari, Bologna, 2007, pp. 37-60; pp. 57-58.

¹⁸ *Die Wiederentdeckung der ägyptischen Kunst im 18. Jahrhundert. Winckelmann und Ägypten*, cat. della mostra (Stendal, 2003-2004), a cura di E. Hofstetter, Stendal, 2003.

¹⁹ R. Pococke, *A Description of the East and Some Other Countries*, 2 voll., London, 1743-1745; F.L. Norden, *Voyage d'Égypte et de Nubie*, Copenhagen, 1755; cfr. S. Medde, *L'antico Egitto nei libri di viaggio prima delle spedizioni napoleoniche*, in «Storia e critica delle arti», 2, 2001, pp. 9-29.

²⁰ J.J. Winckelmann, *Storia dell'arte presso gli antichi*, Milano, 2000, p. 67.

²¹ L. Kantor-Kazovsky, *Pierre-Jean Mariette and Piranesi: the controversy reconsidered*, in *The Serpent and the Stylus. Essays on G.B. Piranesi*, a cura di M. Bevilacqua, H. Hyde Minor e F. Barry, Ann Arbor (Michigan), 2006, pp. 149-168.

²² G.B. Piranesi, *Scritti di storia e di teoria dell'arte*, a cura di P. Panza, Carnago, 1994, pp. 287-325.

²³ R. Wittkower, *Piranesi e il gusto egiziano*, in *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, a cura di V. Branca, Firenze, 1967, pp. 659-674; M.G. Messina, *Piranesi: l'ornato e il gusto egizio*, in *Piranesi e la cultura antiquaria. Gli antecedenti e il contesto*, atti del convegno (Roma, 1979), a cura di A. Lo Bianco, Roma, 1983, pp. 375-384.

²⁴ *Egyptomania*, cit., pp. 131-135.

²⁵ S. Roettgen, *Das Papyrskabinett von Mengs in der Bibliotheca Vaticana: ein Beitrag zur Idee und Geschichte des Museo Pio-Clementino*, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», XXXI, 1980, 3, pp. 189-245; *Cristoforo Unterperger. Un pittore fiemmesse nell'Europa del Settecento*, cat. della mostra (Cavalese, Jesi, Roma, 1998-1999), a cura di C. Felicetti, Roma, 1998, in part. C. Robbiati, *La Sala dei Papiri nella Bibliotheca Vaticana: ritorno agli Antichi, Teorie museografiche ed istanze razionalistiche nella prassi progettuale*, pp. 69-72; S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728-1779. 1. Das malerische und zeichnerische Werk*, München, 1999, pp. 406-418 e *ibidem*, 2. *Leben und Wirken*, München, 2003, pp. 318-325.

²⁶ Rossi Pinelli, *Dall'antico alla molteplicità*, cit., p. 437; per il cantiere settecentesco di Villa Borghese cfr.: C. Paul, *Making*

a Prince's Museum: Drawings for the Late-Eighteenth-Century Redecoration of the Villa Borghese, Los Angeles, 2000; *Villa Borghese: i principi, le arti, la città dal Settecento all'Ottocento*, cat. della mostra (Roma, 2003-2004), a cura di A. Campitelli, Ginevra, 2003.

²⁷ P. Arizzoli Clémentel, *Charles Percier et la salle égyptienne de la Villa Borghèse*, in *Piranèse et les Français*, atti del convegno (Villa Medici, Roma, 1976), a cura di G. Brunel, Roma, 1978, pp. 1-32; S. Pasquali, *Gli architetti al servizio dei principi Borghese tra il 1775 e il 1856: Antonio Asprucci, Mario Asprucci e Luigi Canina*, in *Villa Borghese*, cit., pp. 77-88.

²⁸ Pubblicazione con incisioni e descrizione menzionata in Pasquali, *Gli architetti*, cit., p. 79.

²⁹ Le tre sculture, oggi conservate nel Musée du Louvre, furono portate a Parigi nel 1807 insieme alle opere antiche di Villa Borghese; cfr. *Egyptomania*, cit., pp. 101-103.

³⁰ F. Leone, *Tommaso Maria Conca: Cibebe versa i doni sull'Egitto*, scheda in *Villa Borghese*, cit., p. 313.

³¹ F. Parisi, *Descrizione della Stanza Egizia nel Palazzo della Villa Pinciana*, Roma, 1782; il testo fu ripreso dal «Giornale per le belle arti e l'incisione antiquaria», vol. III, n. 52, 30 dicembre 1786, pp. 309-312; ora ripubblicato in Arizzoli Clémentel, *Charles Percier*, cit., pp. 15-16.

³² Louis-François Cassas 1756-1827. *Dessinateur-voyageur*, cat. della mostra (Tours, Köln, 1994), a cura di A. Gilet e U. Westfeling, Mainz, 1994; M. Pinault Sørensen, *Du dessin d'artiste ou d'ingénieur au dessin archéologique*, in *L'expédition d'Égypte, une entreprise des Lumières, 1798-1801*, atti del convegno (Parigi, 1998), a cura di P. Bret, Parigi, 1999, pp. 157-176; *Le voyage en Grèce du comte de Choiseul-Gouffier*, cat. della mostra (Avignon, 2007), a cura di O. Cavalier, Le Pontet, 2007.

³³ J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, Milano, 1983, pp. 449-450; su Goethe e Cassas v. H. Tausch, *Goethe und Cassas: zur Architektur der italienischen Reise*, in *Rom-Europa. Treffpunkt der Kulturen*, a cura di P. Chiarini, Würzburg, 2006, pp. 59-102.

³⁴ *Ibidem*, p. 444 e p. 451.

³⁵ J. Collins, *Papacy and Politics in Eighteenth-Century Rome. Pius VI and the Arts*, Cambridge, 2004, pp. 193-219.

³⁶ G. Antolini, *Progetto per erigere gl'avanzi dell'Obelisco di Augusto detto di Campo-marzo, 1787 disegno*, Roma, Museo di Roma, in Collins, *Papacy*, cit., pp. 212-213; F. Ceccarelli, *Giovanni Antonio Antolini (1753-1841), in Contro il Barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, a cura di A. Cipriani, G.P. Consoli e S. Pasquali, Roma, 2007, pp. 351-356; p. 352.

³⁷ ASR, *Camerale II*, ABA, b. 6, fasc. 150, lettera di Antinori al cavaliere de Azara, cit. in Collins, *Papacy* cit., pp. 215 e 323, n. 35.

³⁸ C. Cozzolino, *La collezione egiziana di Stefano Borgia: da Velletri al Real Museo Borbonico*, in *Le quattro voci del mondo: arte, culture e saperi nella collezione di Stefano Borgia 1731-1804*, atti delle giornate internazionali di studi (Velletri, 2000), a cura di M. Nocca, Napoli, 2001, pp. 173-175; R. Pirelli, *Borgia e l'egittologia prima di Champollion*, ivi, pp. 176-181; *La collezione Borgia, curiosità e tesori da ogni parte del mondo*, cat. della mostra (Velletri-Napoli, 2001), a cura di A. Germano, M. Nocca, Napoli, 2001, pp. 215-225.

³⁹ F.G. Welcker, *Zoega's Leben. Sammlung seiner Briefe und Beurtheilung seiner Werke*, 2 voll., Stuttgart und Tübingen, 1819; G. Zoega, *Briefe und Dokumente*, vol. I, 1755-1785, a cura di Ø. Andreasen, København, 1967.

⁴⁰ C. Cheesman, «The curse of Babel»: the Enlightenment and the study of writing, in *Enlightenment. Discovering the World in the Eighteenth Century*, a cura di K. Sloan e A. Burnett, London, 2003, pp. 202-211; p. 208.

⁴¹ F. Milizia, *Dizionario delle belle arti*, 2 voll., Bassano, 1797, voce *Scultura*, vol. II, p. 209.