
«Una vera Enciclopedia Egiziana»: progetti di ordinamento per il Reale Museo Egizio di Torino

Maria Beatrice Failla

*Nel solco della tradizione settecentesca della didattica universitaria,
la scelta piemontese di creare un museo scientifico e non di evocazione*

*«Mais c'est seulement dans le Musée Royal de Turin,
au milieu de cette masse de débris si variés
d'une vieille civilisation,
que l'histoire de l'Art égyptien
m'a semblé rester encore entièrement à faire.
Ici tout montre que l'on s'est trop hâté
d'en juger les procédés,
d'en déterminer les moyens,
et surtout d'en assigner les limites»¹.*

Nella prima delle due lettere sul Museo Egizio di Torino, dedicate nel 1824 al collezionista e antiquario Casimir de Blacas d'Aulps, intendente generale *des Bâtiments de la Couronne* di Carlo X, Jean-François Champollion riscontrava come le teorie di Winckelmann costituissero ancora un limite effettivo nell'interpretazione delle antichità egizie, che attendevano, a suo dire, la stesura di un'affidabile storia dell'arte². Lo studioso francese, reduce dalla pubblicazione del 1822 della *Lettre à M. Dacier relative à l'alphabet des hiéroglyphes phonétiques*, si apprestava a riscrivere la storia della civiltà egizia attraverso l'esame di tutti i monumenti conosciuti e considerava le opere acquistate dal Re di Sardegna un banco di prova significativo per «changer presque en totalité la doctrine reçue de nos jours sur l'état de la sculpture dans l'ancienne Égypte» e per generare «une théorie de l'art égyptien fondée enfin sur des faits bien observés»³. Appena pochi giorni dopo l'arrivo a Torino dei carri con i reperti della collezione Drovetti, Champollion si candida

per la compilazione del catalogo: «Je crois être la personne la mieux préparée à classer et à cataloguer l'importante collection acquise par votre Roi», scrive all'amico Lodovico Costa, che lo avrebbe ospitato durante tutto il soggiorno torinese dall'estate del 1824 al febbraio dell'anno successivo⁴. Accolto con caloroso entusiasmo dai rappresentanti dell'Accademia delle Scienze, Champollion non riceverà mai, come è noto, alcun incarico ufficiale dalla corte sabauda, ostinata a sostenere, almeno fino al 1832, le posizioni del conservatore del museo, l'antiquario Giulio Cordero di San Quintino⁵.

Il conflitto ideologico, disciplinare e personale che si consuma tra l'erudito piemontese e il giovane egittologo tra le mura dello statuario nel palazzo torinese dell'Accademia delle Scienze, può risultare significativo per misurare le reazioni suscitate dall'asestamento della nuova impostazione metodologica dell'egittologia, che si giovava del museo come imprescindibile strumento disciplinare, discutendo in merito ai criteri di ordinamento delle collezioni di antichità egizie che saturavano in quegli anni il mercato europeo⁶.

Antiquario di fama, accreditato dall'Accademia di Lucca e autore già nel 1819 di un testo sulla Sacra di San Michele che aveva contribuito alla riscoperta delle testimonianze medievali in Piemonte, il cavaliere di San Quintino era stato inca-

ricato di sovrintendere al trasporto, da Livorno a Torino, dei reperti venduti da Bernardino Droveti e di occuparsi dell'ordinamento della raccolta⁷. I cenni approssimativi dedicati alla possibile sistemazione delle opere nei locali del palazzo, già sede del Collegio dei Nobili («nell'atrio si possono collocare le tre o quattro statue colossali [...], nelle tre sale si può porre tutto il rimanente, non solo provvisoriamente e alla rinfusa, ma con un certo ordine e senza confusione. [...] Tutte le statue più grandi, che poi non sono più di trenta o quaranta, possono rimanere o nell'atrio del palazzo o nel loggiato terreno, [...] le statue e marmi di minor mole, senza metterli nelle camere, possono servire d'ornamento al corridoio dello stesso secondo piano») testimoniano fin da subito l'assenza, peraltro esplicitamente dichiarata, di una vera consapevolezza scientifica sulle opere, assenza che si rivela ancora più evidente all'arrivo di Champollion⁸. I reiterati e accorati appelli dello studioso al ministro degli interni Roget de Cholex per un prolungamento dell'orario da dedicare alla consultazione dei papiri e dei reperti, concessagli inizialmente per non più di tre ore al giorno, tradiscono l'atteggiamento di diffidenza del cavaliere di San Quintino, che nella sua corrispondenza si lamenta di non potersi allontanare dal museo: «questo benedetto Champollion qui non se ne vuole andare e mi metterebbe ogni cosa a soqquadro, se non ci fossi io a farla da Aristarco; perciò non siamo amici, ma a me poco importa»⁹.

Prendeva corpo nel frattempo il testo che Champollion avrebbe poi fatto confluire nelle due lettere al duca de Blacas d'Aulps, testo che costituisce di fatto la prima riflessione sulle raccolte del museo scaturita dallo studio e dall'osservazione sistematica dei reperti, nel quale l'archeologo francese sperimentava le sue teorie e sottoponeva a un'attenta comparazione stilistica delle sculture la verifica dei dati che derivavano dalla decifrazione delle iscrizioni geroglifiche che accompagnavano le opere. Lasciando sullo sfondo la dibattuta questione dei rapporti di emulazione e di dipendenza dell'arte dei Greci rispetto alle testimonianze dell'antico Egitto, Champollion, adottando di Winckelmann esclusivamente il metodo, avvia una sistematica comparazione cronologica e stilistica delle sculture del museo torinese, che gli consente di tracciare un quadro più organico della produzione figurativa della XVIII dinastia. «Mais si, dégagés de toute prévention trop exclusive en faveur de l'art grec, nous mettons à l'épreuve les préceptes de Winckelmann par un examen impartial des têtes de ces mêmes statues si semblables d'ailleurs par leur pose, nous resterons frappés de l'extrême variété des physionomies»: l'obiettivo era quello

di sconfiggere i pregiudizi di chi, come Quatremère de Quincy (al quale si riferisce il corsivo nella citazione che segue), «s'obstine à ranger toutes les créations de la sculpture égyptienne parmi les produits informes de ce qu'on voulou appeler *l'art sans imitation*»¹⁰. L'accreditamento e la divulgazione della nuova egittologia dovevano concretizzarsi all'interno del museo, sede della sperimentazione disciplinare, davanti alle testimonianze concrete della civiltà egizia ordinate in maniera metodologicamente esemplificativa e non più considerate soltanto come l'antefatto dell'antichità classica: «désormais les antiquités égyptiennes ne seront plus recueillies seulement comme de simples objets de curiosité, ni placées dans nos musées comme des espèces de jalons destinés uniquement à montrer l'espace immense que le génie des arts a parcouru depuis son berceau jusqu'à sa virilité»¹¹.

Lo studio sulle opere delle collezioni torinesi dà così origine ad un progetto di ordinamento, che Champollion propone nel giugno del 1824 ai funzionari della corte piemontese¹². Partendo dal presupposto che, grazie alle iscrizioni che li connotano, «les monuments Égyptiens se prêtent bien mieux que ceux des Grecs et des Romains à une classification à la fois méthodique et scientifique», lo studioso francese suggeriva di suddividere le collezioni, da disporre cronologicamente, in tre classi – monumenti religiosi, monumenti storici o civili, monumenti funerari – articolate a loro volta in sottocategorie tipologiche, che avrebbero finalmente consentito all'*Europe savante* la conoscenza della religione, del culto, dei costumi e della storia della civiltà egizia¹³ (fig. 1). I tre grandi ambienti al piano terreno del palazzo, già destinati dal Cordero di San Quintino all'esposizione delle sculture, avrebbero quindi potuto riflettere tale suddivisione in un allestimento che non prevedeva la separazione della statuaria dagli altri reperti minuti, con le grandi statue al centro delle sale e le epigrafi e le tavole dipinte alle pareti, intervallate da armadi e vetrine per gli oggetti di piccole dimensioni. Le opere d'arte si sarebbero così congiunte nelle sale del museo ai reperti che documentavano gli usi e i costumi dell'antica civiltà egizia, in un concetto allargato di archeologia che oltrepassava i limiti della disciplina antiquaria per abbracciare le scienze della natura e le scienze umane.

La dedica anteposta al *Résumé archéologique*, che il fratello maggiore di Jean-François, Jacques-Joseph Champollion-Figeac, consegna alle stampe nel 1825, suona, ancor prima dei concetti espressi nella prefazione, come una dichiarazione programmatica sullo statuto dell'archeologia quale lo intendevano i due fratelli: «À la mémoire



1. M. Nicolosino, Una sala del Museo Egizio di Torino con il primo allestimento della collezione Drovetti, disegno a penna e acquarello, 1825 ca.

de Aubin Louis Millin, dont le zèle constant pour l'interprétation de l'antiquité figurée attend en France un successeur»¹⁴. Come per Millin – del quale Champollion-Figeac (che risulta tra i collaboratori nella redazione del *Magasin encyclopédique*) curerà nel 1833 la riedizione dell'*Introduction à l'étude de l'Archéologie des pierres gravées et des médailles*, aggiungendovi un'introduzione sullo stato della disciplina – l'archeologia si configurava come una scienza che si appoggiava sugli strumenti della filologia e della storia dell'arte antica e si proponeva di indagare le testimonianze antropologiche delle civiltà del passato. Il *Résumé archéologique* del 1825 restituiva una rinnovata sistematizzazione della storia dei monumenti dell'antichità, accogliendo le nuove acquisizioni di Champollion sulla cultura dell'antico Egitto e le considerazioni su alcune delle sculture più significative del Reale Museo torinese, le cui descrizioni erano puntualmente inserite, insieme a disegni e rilievi, nelle lettere inviate dal fratello durante il soggiorno nella capitale sabauda.

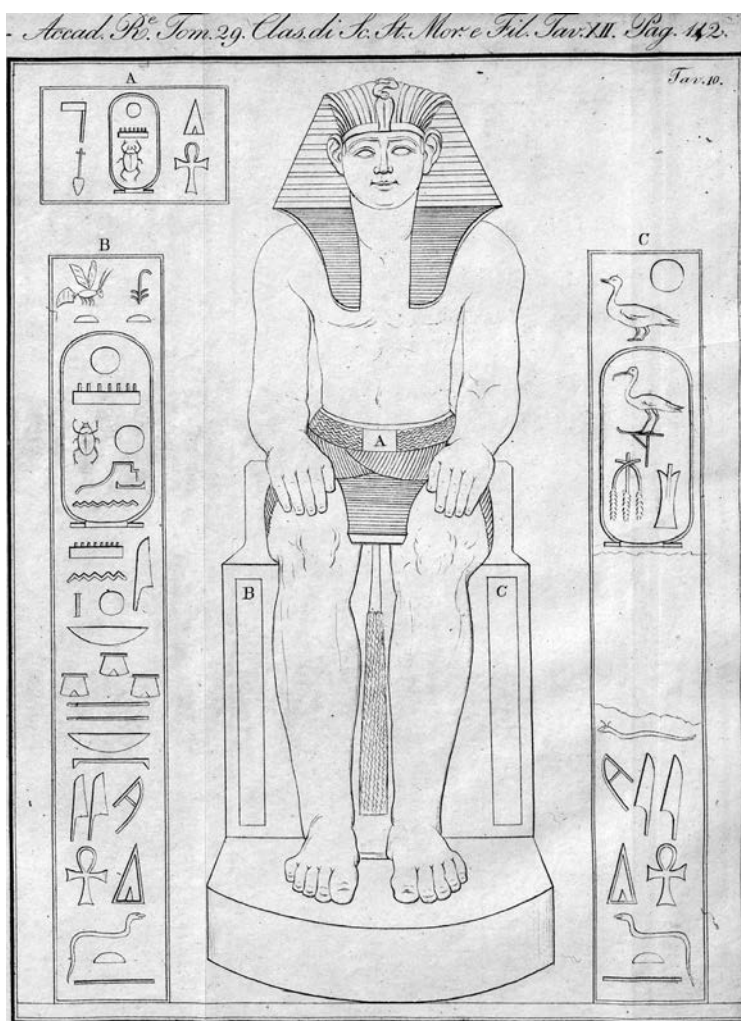
Sebbene la scomoda posizione dell'egittologo francese nei confronti del conservatore del museo piemontese di antichità egizie, unita forse ad un clima di diffidenza che gli ambienti della corte di

Carlo Felice di Savoia avevano assunto dopo la repressione dei moti del 1821, non potesse consentire sul piano ufficiale un'aperta accoglienza della proposta di ordinamento delle collezioni avanzata dall'archeologo, la classificazione di Champollion trova il consenso dell'ambiente accademico e compare nelle pagine del *Calendario Generale del Regno* del 1825 dedicate alla descrizione del museo, compilata dal francese e tradotta in italiano da Lodovico Costa. Le sculture, gli utensili, le tavole funerarie e i papiri sono presentati infatti secondo una scansione dettata dalla cronologia e dalla suddivisione in materia «di riti funerari, dei costumi, degli usi civili, delle arti e delle scienze: conoscerannosi in somma materialmente tutti i rami dell'industria di un gran popolo», e il progetto museologico è chiaramente enunciato: «dal colosso fino al più piccolo amuleto tutto può somministrare preziosi documenti, ed allorché questi moltissimi monumenti di ogni genere, di ogni grandezza ed ogni materia saranno con buon metodo classificati, il tutto insieme sarà agli occhi de' dotti, come de' curiosi una vera *Enciclopedia Egiziana*»¹⁵. Era stato lo stesso Millin, del resto, a gettare le basi a Torino di un nuovo approccio allo studio e alla preserva-

zione delle antichità, presto recepito dagli intellettuali subalpini guidati da Giuseppe Vernazza e da Prospero Balbo, che avevano avviato una stretta collaborazione con l'erudito francese già agli esordi del *Voyage en Italie* e sarebbero rimasti, nonostante le difficoltà politiche e personali affrontate con il reinsediarsi della monarchia sabauda, i veri protagonisti del dibattito sul ruolo delle istituzioni museali nel Piemonte di prima Restaurazione¹⁶. L'*entourage* dell'Accademia delle Scienze, alla quale è ufficialmente affidata la gestione burocratica ed economica del Museo Egizio, recepisce immediatamente, schierandosi a favore di Champollion, la portata delle sue scoperte, che vengono applicate e sottoposte a verifica da alcuni degli studiosi torinesi, come Costanzo Gazzera, autore nel 1825 di una dissertazione sull'*Applicazione delle dottrine del Signor Champollion minore ad alcuni monumenti geroglifici del*

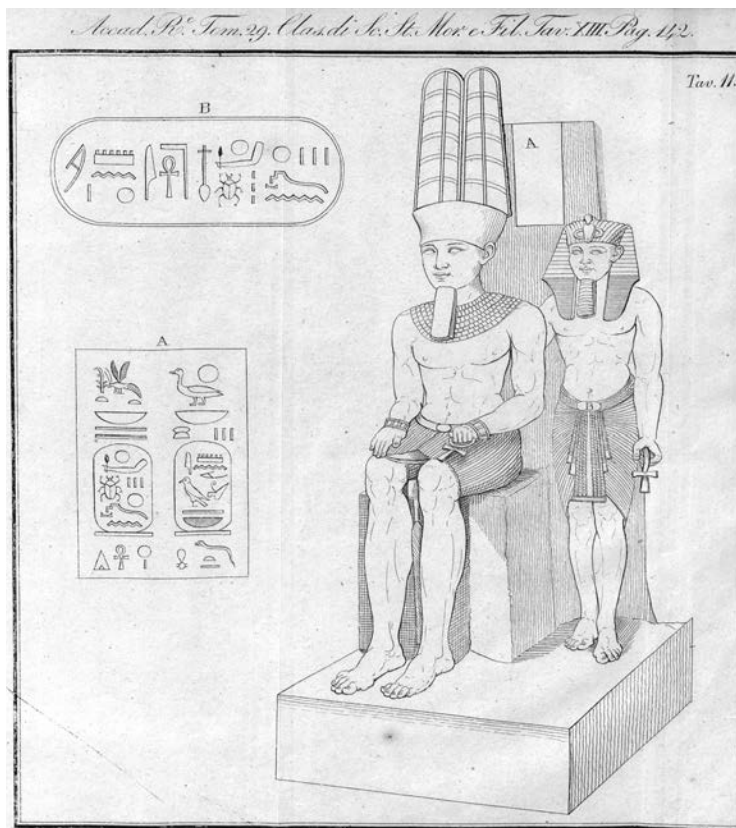
R. Museo Egizio, e come il filologo Amedeo Peyron con il *Saggio di Studi sopra papiri, codici cofti ed una stele trilingue del Regio Museo Egiziano* del 1824¹⁷.

L'idea di un museo-enciclopedia, dove le testimonianze etnografiche e le grandi sculture potevano convivere e contribuire pariteticamente alla conoscenza della civiltà egizia, un museo che si rivolgeva programmaticamente agli eruditi e ai curiosi e sembrava lasciare in secondo piano il problema della formazione degli artisti (tema che invece avrebbe avuto ancora negli anni a venire un peso considerevole nel dibattito romano sulla formazione del Museo Gregoriano Egizio e che era caro, su altri fronti, agli intellettuali piemontesi che invocavano l'apertura al pubblico della quadreria dinastica¹⁸), in Piemonte si innestava direttamente nel solco della tradizione settecentesca della formazione universitaria e ne garantiva una



2. Il re Thutmosi III, tavola litografata da F. Festa in C. Gazzera, *Applicazione delle dottrine del Signor Champollion minore ad alcuni monumenti geroglifici del R. Museo Egizio*, 1825.

3. Il dio Ammone con il faraone Tutankhamon, tavola litografata da F. Festa in C. Gazzera, Applicazione delle dottrine del Signor Champollion minore ad alcuni monumenti geroglifici del R. Museo Egizio, 1825.



rassicurante continuità. La presenza dell'antiquaria tra le discipline scientifiche oggetto di didattica nella Regia Università era stata infatti ribadita nel 1761 dal progetto di ordinamento del Museo di Antichità predisposto dall'antiquario Giuseppe Bartoli, che aveva stabilito una perfetta corrispondenza tra il museo e l'insegnamento della storia e dei miti dell'antichità¹⁹. Negli anni del governo di Carlo Felice, il Museo di Antichità – che nel 1826, dopo il rientro delle opere recuperate a Parigi da Lodovico Costa, Modesto Paroletti non descrive in maniera difforme, nell'ordinamento e nello statuto delle opere, rispetto all'immagine restituita nel 1764 da Edward Gibbon – era ancora ospitato nei locali del Palazzo dell'Università, ma se ne prospettava già il trasferimento, poi effettuato nel 1832, presso la sede dell'Accademia delle Scienze, dove avrebbe potuto convivere, alla stregua di un museo scientifico, con il Museo di Scienze Naturali e con il Museo Egizio²⁰.

La misura dello scarto disciplinare tra Champollion e gli accademici torinesi è data tuttavia non tanto dalla sua accondiscendenza nel raccomandare al fratello di citare, nella redazione dei suoi volumi, le dissertazioni egittologiche del

Cordero di San Quintino, connotate da vistose imprecisioni, quanto piuttosto dai giudizi taglienti espressi sulle *éxecrables* litografie che accompagnavano il testo di Gazzera: «Quoique ces planches lithographiées ne soient point exactement dans le style, elle peuvent suffire, toutefois, pour donner une certaine idée des principales pièces du Musée»²¹. I goffi tentativi di restituire l'anatomia delle sculture messi in opera dall'anonimo autore delle tavole che accompagnavano la dissertazione accademica del Gazzera²² costituivano la palese dimostrazione di quanto si dovesse ancora meditare sulle posizioni espresse da Champollion sull'arte egizia: «cet art semble ne s'être jamais donné pour but spécial la reproduction durable des belles formes de la nature; il se consacre à la notation des idées plutôt qu'à la représentation des choses». L'orientamento verso il simbolismo derivava evidentemente dall'approccio filologico adottato dall'archeologo francese nella decifrazione degli ideogrammi: «la sculpture et la peinture ne furent jamais en Égypte que de véritables branches de l'écriture» e, da filologo, esigeva un'assoluta aderenza nella riproduzione delle epigrafi e delle sculture²³ (figg. 2, 3, 4).

Fin dal primo ingresso nei locali che ospitavano la collezione Drovetti, Champollion, intenzionato a realizzare le impronte su carta di tutte le iscrizioni del museo, si rivolge a Jean-Joseph Dubois, disegnatore e restauratore di fiducia, già autore delle tavole per il *Panthéon égyptien*, al quale continuerà ad affidarsi per tutte le sue pubblicazioni²⁴. L'ormai consolidata prassi di lavoro e l'affiatamento tra i due affiora nelle lettere in cui Champollion trasmette all'amico, che gli sarebbe succeduto nel ruolo di conservatore delle antichità egizie al Louvre, gli schizzi tratti dalle opere torinesi da tradurre in incisione. Le dettagliate indicazioni per colorire le tavole prevedevano anche suggerimenti di integrazione, come ad esempio l'uso di una sfumatura molto chiara di giallo per meglio evidenziare le figure sulle quali le tracce cromatiche non erano perfettamente conservate: «c'est, au reste, une méthode toute Égyptienne: donc, elle est bonne»²⁵.

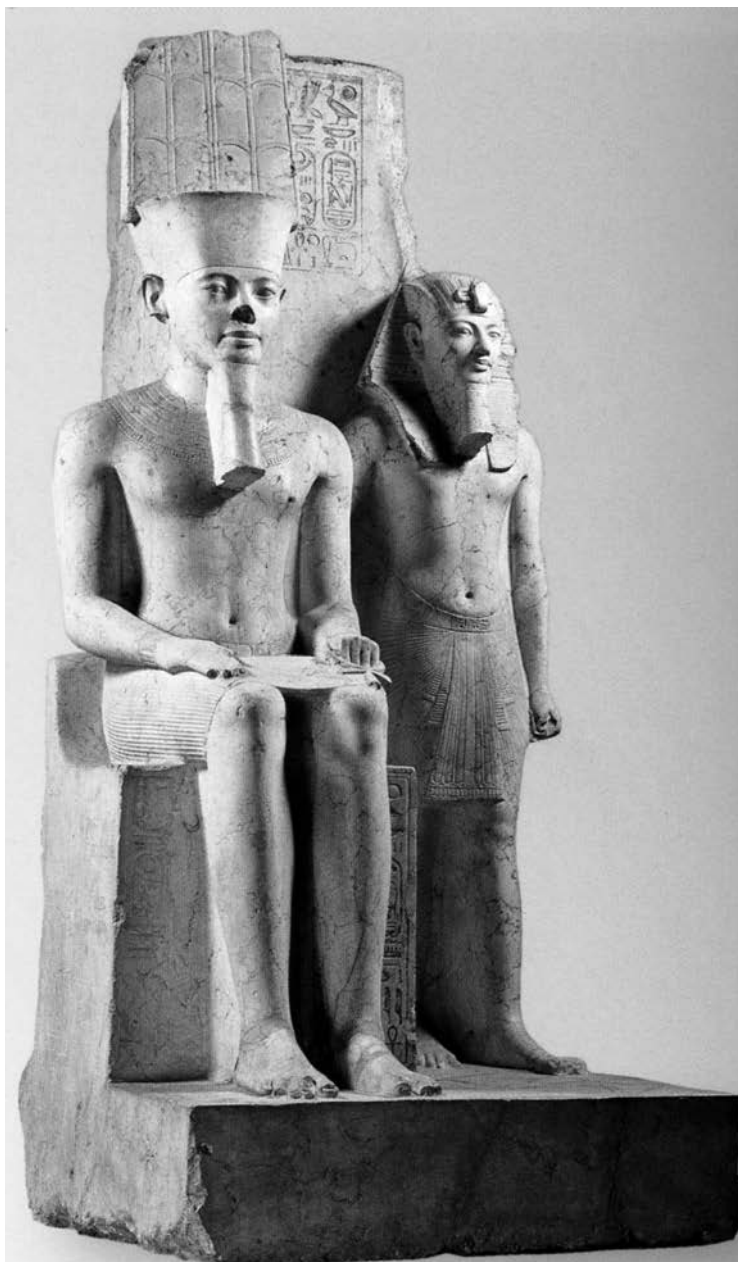
I contatti con gli intellettuali piemontesi non si interromperanno alla partenza di Champollion, che lascerà Torino nel 1825 per completare, come è noto, il suo viaggio in Italia alla volta di Roma e di Napoli²⁶. Un'adesione più ponderata alle teorie del francese e al suo progetto museologico maturerà tuttavia a Torino solamente qualche anno dopo. A fare le spese di questa nuova consapevolezza sarà Giulio Cordero di San Quintino, nei confronti del quale la sfiducia già dimostrata dagli esponenti dell'Accademia delle Scienze si trasformerà nel 1831 in dichiarata ostilità²⁷. Le intemperanze del conservatore della raccolta Drovetti, che ribadiva tra l'altro l'indipendenza della sua carica nella bozza di regolamento del museo, erano del resto mal tollerate e si era scomodato finanche l'ormai anziano Prospero Balbo con una relazione al ministro degli Interni che mirava a riportare sotto il controllo dell'Accademia la gestione delle collezioni egizie²⁸.

La necessità di aggiornare gli inventari di tutte le raccolte archeologiche in vista del trasferimento del Museo di Antichità classiche nel palazzo dell'Accademia delle Scienze e il riscontro di gravi imprecisioni e irregolarità nella redazione degli elenchi dei monumenti egizi, creano le condizioni favorevoli per esautorare il cavaliere di San Quintino dal suo ruolo. In breve tempo venne nominata una commissione di accademici con il compito di verificare il suo operato. Le lunghe e articolate relazioni di cui si compone l'incartamento del processo verbale intentato dalla Commissione contro il direttore del Regio Museo vertono sostanzialmente su quello che si profilava come il principale capo d'accusa: una gestione sconsigliata dei restauri delle epigrafi e delle sculture. Le argomentazioni più pertinenti risultano essere quelle di coloro che, come Gazzera e Peyron, era-

no stati più vicini a Champollion e ne avevano assimilate le raccomandazioni: «il s'agirait préalablement d'en faire assembler les morceaux pour apprécier l'étendue des restaurations que le sculpteur devra exécuter, et, en second lieu, de préposer à ces restaurations une personne habituée au style des monuments Égyptiens et qui pût diriger l'artiste avec connaissance de cause»²⁹. Il giudizio negativo della commissione si appuntava in prima istanza sui problemi di ordinamento che ancora si riscontravano nei locali del museo, lamentandone la scarsa aderenza ai nuovi approdi disciplinari dell'egittologia: «si osserva che il conservatore provvede sommamente alla bella e varia collocazione, non alla scientifica»³⁰. Le considerazioni sulle variazioni stilistiche e cronologiche registrate da Champollion nell'arte egizia erano ormai assimilate, ci si meravigliava infatti per «l'accostamento di diversi monumenti di varia età e stile, trovandosi nelle sale compresi quelli de' tempi de' Faraoni con quelli dell'Egizi del Regno de' Tolomei, e con quelli dell'Egizi di età romana. Questa classificazione necessaria per la storia delle arti in generale diventa indispensabile per quella delle Egizie, non essendovi contrada alcuna nell'antichità, la quale per le diverse dominazioni alle quali andò soggetta, dovesse maggiormente variare di stile»³¹. Veniva recuperata perfino la proposta di Champollion di collocare le sculture al centro delle sale, seppure supportata da un paragone con quello che ormai era un *topos* della museografia: «[le statue] vogliono essere poste sopra un perno mobile, come la Venere di Canova nel Palazzo Pitti a Firenze, perché possano essere con somma agevolezza considerate in tutte le sue parti»³².

La relazione sugli interventi conservativi condotti in museo, stilata il primo marzo 1832 da Peyron e Gazzera, insieme al docente di mineralogia Stefano Borson e al letterato Carlo Boucheron, costituisce uno dei rari testi di riflessione critica sul restauro nel Piemonte di primo Ottocento. L'ormai acquisita consapevolezza della necessità di una corrispondenza assoluta tra la competenza disciplinare e la conduzione dei restauri, generata da un approccio scientifico all'egittologia, determina uno slancio di aggiornamento sui criteri di conservazione delle opere d'arte e dei reperti archeologici, inducendo gli studiosi a ragionare anche su alcune delle opere presenti nel Museo di Antichità, come il mosaico romano con *Orfeo che incanta le fiere*, rinvenuto a Stampace, presso Cagliari, e inviato a Torino nel 1763 dal viceré Alfieri di Cortemilia³³. Per ovviare alle difficoltà di imballaggio e di trasporto, l'erudito sardo Gemiliano Deidda, responsabile dello scavo, aveva predisposto il frazionamento del mosaico in diverse porzioni, corrispondenti alle varie figu-

4. Gruppo statuario del dio Ammone con il faraone Tutankhamon, Torino, Museo Egizio.



re (la figura centrale e le singole fiere) e aveva commissionato al pittore Colombino un disegno complessivo del manufatto che tenesse conto anche delle porzioni più lacunose, come la cornice. Gazzera si era già interessato al mosaico in una dissertazione accademica del 1831 e non è difficile immaginare che proprio a lui si debbano alcuni brani inseriti nel verbale della Commissione inquisitoria in cui, con una nuova sensibilità, si osservava: «i sottoscritti poi applicando la massima loro intorno alla scambievole convenienza dei

monumenti e al più acconcio collocamento loro, avrebbero desiderato che il Mosaico Orfico venuto di Sardegna, e stato gran pezza nel Museo dell'Università, venisse ricomposto in tutte le sue parti, come stava prima, e secondo il disegno già inciso, e conosciuto dai dotti, onde se ne faccia un tutto, il quale forse fu ideato dal primo artista, siccome era stato poi ricomposto da mano posteriore; ed è facile riconoscere che con lo spezzamento delle parti si toglie ogni leggiadria a sì bel lavoro»³⁴. Descritto ancora nel 1826 da Modesto

Paroletti nelle sale del museo nel palazzo dell'Università, dov'era collocata la *Mensa Isiaca* (ormai accettata, grazie a Champollion, come oggetto romano con decorazioni egittizzanti), il mosaico si apprestava ad essere anch'esso trasferito nella nuova sede, ma nonostante l'attenzione di Gazzera i segmenti mancanti, oggi dispersi, non furono mai ricomposti³⁵.

La relazione del processo verbale prendeva poi in considerazione alcuni esempi di restauri autorizzati dal cavaliere di San Quintino sulle antichità egizie. Venivano condannate le raschiature e le ridipinture a cui erano state sottoposte le epigrafi e le tavole in pietra, operazioni che avrebbero dovuto presupporre «una compiuta cognizione della scienza Geroglifica» e che avevano gravemente compromesso la possibilità di uno studio più approfondito su alcuni reperti. Avevano subito un trattamento simile anche alcune sculture in calcare, tra cui il *Dedicante di Penshenabu* e il *Ritratto postumo del re Amenofi I*, entrambe «raschiate» e ridipinte³⁶. I suggerimenti di Champollion riecheggiano inoltre nella soluzione suggerita per la conservazione e l'esposizione dei papiri, che si propone di sezionare e incollare su cartone: «così la bellezza del Museo si concilia col profitto degli studiosi»³⁷. Sembrano poi evocare le argomentazioni del coevo dibattito sul restauro pittorico i riferimenti alla patina – effetto del tempo che «tutto cangia, guasta, e consuma» – sui sarcofagi dipinti, sui quali viene descritto un intervento di integrazione assai distante da quelli che Dubois avrebbe realizzato a Parigi, utilizzando *papiers peints* che integravano i geroglifici in maniera filologicamente corretta, incollati sui sarcofagi: «il sig. Conservatore [...] risarcì con mastico le screpolature sulle Casse di Mummie, con pezzi di legno lunghi quanto era d'uopo, ristorò le lacune nelle medesime, poi, come meglio gli parve, disegnò, colorì figure, segni geroglifici sui pezzi nuovamente aggiunti, ed all'intera cassa sovrappose tal lucentissima vernice, che si direbbe la cassa intera essere stata costrutta e condotta a felice termine ier l'altro. Qual autorità rimane ad un tal monumento?»³⁸.

Il trasporto a Torino nel 1831 di un'ingente quantità di alabastro di Busca «per rivestire li zoccoli de li piedestalli su cui deggion collocarsi i mo-

numenti egizi del R. Museo» preludeva nel frattempo ai nuovi lavori da predisporre per il museo³⁹. Insieme alle vetrine, elegantemente decorate con intagli in stile egizio, i piedistalli in marmo avrebbero contribuito per molto tempo all'immagine di sobrietà restituita dall'allestimento, per il quale non si pensò mai ad alcuna decorazione pittorica egittizzante. A differenza di quanto avveniva a Parigi, dove Champollion nel 1827 – finalmente libero di applicare i suoi criteri di ordinamento – aveva inaugurato le collezioni egizie del Louvre, ospitate in sale con le volte dipinte da François-Édouard 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), e di quanto si sarebbe realizzato nel 1839 nelle sale romane del Museo Gregoriano Egizio, decorate con vedute nilotiche, l'allestimento del Reale Museo torinese rimaneva in sintonia con l'idea di un museo scientifico e non di ambientazione⁴⁰. Ancora nel 1852 quando, dopo l'avvicendamento nella carica di direttore tra Ignazio e Francesco Barucchi, verrà stilato il primo vero e proprio catalogo delle raccolte, Pier Camillo Orcurri descriverà un ordinamento che, sebbene vedesse ancora una suddivisione tra lo statuario al piano terreno e gli altri manufatti nelle sale al piano superiore, rispecchiava la classificazione delle opere «secondo le epoche dell'arte egizia», ma con una suddivisione in monumenti religiosi, civili e funerari che sperava di rimediare almeno in parte all'iniziale «armonica e simmetrica» disposizione delle opere, volta solamente a dilettere l'occhio dello spettatore⁴¹. Si rispondeva così alle esortazioni della commissione del 1831: «il bello, il vario riscuoterà gli applausi del volgo, ma questo non è datore di fama ad una nazione, laddove il dotto non riconoscendo che un'idea scientifica abbia presieduto all'ordinamento del Museo, e poco siasi provveduto per chi voglia studiarne le varie parti, non potrà far plauso col minuto volgo»⁴².

Maria Beatrice Failla
*Dipartimento di Discipline artistiche,
musicali e dello spettacolo,
Università di Torino*

NOTE

¹ J.F. Champollion, *Lettres à M. Le Duc de Blacas d'Aulps relatives au Musée Royal Égyptien de Turin. Première lettre, Monuments historiques*, Paris, 1824, p. 5.

² Cfr. S. Meyer in questo volume.

³ Champollion, *Lettres*, p. 11.

⁴ Lettera del 15 febbraio 1824 in H. Hartleben (a cura di), *Lettres de Champollion le jeune*, I, *Lettres Écrites d'Italie*, Paris, 1909, p. 3. Per il ruolo di Lodovico Costa nel recupero delle opere d'arte piemontesi trasportate in Francia cfr. P. Astrua, *Lodovico Costa ed il dibattito sulle arti in Piemonte nella prima Restaurazione*, in *Conoscere la Galleria Sabauda. Documenti sulla storia delle sue collezioni. Strumenti per la didattica e la ricerca*, 2, Torino, 1982, pp. 53-66.

⁵ Sulla storia del Museo Egizio di Torino cfr. S. Curto, *Storia del Museo Egizio di Torino*, Torino, 1976; L. Levi Momigliano, *Il Regio Museo Egizio*, in *Cultura figurativa e architettonica negli stati del Re di Sardegna*, catalogo della mostra a cura di E. Castelnovo e M. Rosci, I, Torino, 1980, pp. 306-307; A.M. Donadoni Roveri, *Il Museo Egizio di Torino*, in S. Donadoni, S. Curto, A.M. Donadoni Roveri (a cura di), *L'Egitto dal mito all'egittologia*, Torino, 1990, pp. 226-276.

⁶ Sugli sviluppi dell'egittologia nella prima metà del XIX secolo cfr. P. Piacentini in questo volume, con bibliografia precedente, e Donadoni, Curto, Donadoni Roveri (a cura di), *L'Egitto dal mito all'egittologia*, cit.

⁷ Cfr. E. Castelnovo, *Una disputa ottocentesca sull'«Architettura Simbolica»*, in *Essays presented to Rudolf Wittkower on his sixtyfifth birthday*, a cura di D. Fraser, Londra, 1967, pp. 219-227; E. Pagella, *La Sacra di San Michele tra erudizione e romanzo*, in *La Sacra di San Michele: storia, arte, restauri*, a cura di G. Romano, Torino, 1990, pp. 29-37; G. Giorgi, *Un archeologo piemontese dei primi dell'Ottocento. La vita e l'opera del Cavaliere Giulio Cordero dei Conti di Sanquintino attraverso l'epistolario*, Lucca, 1982.

⁸ *Ibidem*, p. 211, lettera del 26 agosto 1823.

⁹ *Ibidem*, p. 242, lettera del 15 febbraio 1825.

¹⁰ Champollion, *Lettres*, cit., p. 66.

¹¹ *Ibidem*, p. 12.

¹² Il documento, incluso in un fascicolo in AST, Corte, *Istruzione Pubblica, Musei e Altri stabilimenti scientifici*, Museo Egizio, f. 2, è stato trascritto in Hartleben (a cura di), *Lettres*, cit., pp. 13-19.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ J.-J. Champollion-Figea, *Résumé archéologique*, Paris, 1826. Cfr. M. Barbier, voce Champollion-Figea, in *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, a cura di P. Sénéchal, Paris, 2009.

¹⁵ *Calendario Generale pe' Regii Stati*, 1825, pp. 462-470. La descrizione viene ripresa e ampliata l'anno successivo da Modesto Paroletti, *Turin à la portée de l'étranger*, Torino, 1826, pp. 157-176, dove si annunciava l'apertura del museo ad un pubblico più vasto ad ordinamento ultimato.

¹⁶ Cfr. L. Levi Momigliano, *Giuseppe Vernazza e la nascita della storia dell'arte in Piemonte*, Savigliano, 2004 e Ead., in *Voyages et conscience patrimoniale. Aubin Louis Millin entre France et Italie*, atti del convegno di Parigi e Roma, in corso di stampa.

¹⁷ Entrambi i testi sono editi nelle *Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino*, XXIX, Torino, 1825.

¹⁸ Si veda a proposito il testo di Chiara Piva in questo volume e Astrua, *Lodovico Costa*, cit.

¹⁹ M. di Macco, *Il «Museo Accademico» delle Scienze nel Palazzo dell'Università di Torino. Progetti e istituzioni nell'Età dei Lumi*, in G. Giacobini (a cura di), *La memoria della scien-*

za: musei e collezioni dell'Università di Torino, Torino, 2003, pp. 29-58.

²⁰ Paroletti, *Turin*, cit., pp. 129-132.

²¹ Hartleben (a cura di), *Lettres*, cit., p. 53.

²² Le tavole furono litografate nello stabilimento di Felice Festa.

²³ Champollion, *Lettres*, cit., p. 10.

²⁴ Su Dubois cfr. J. Tarné in questo fascicolo.

²⁵ Hartleben (a cura di), *Lettres*, cit., pp. 102-104.

²⁶ Cfr. P. Piacentini in questo volume.

²⁷ Per l'intera vicenda cfr. anche Curto, *Storia del Museo Egizio*, cit. e Donadoni Roveri, *Il Museo Egizio di Torino*, cit.

²⁸ L'intero fascicolo con le relazioni della commissione dell'Accademia e le repliche del conservatore è conservato in duplice copia in AST, Corte, *Istruzione Pubblica, Musei e Altri stabilimenti scientifici*, Museo Egizio, f.2, Museo Egizio, ff.s.n., e Torino, Archivio Accademia delle Scienze (TOAS), cat. 9, classe 1, m.307, f. 7, *Rapporti con Museo di Antichità e Museo Egizio*, ff. s.n.

²⁹ Hartleben (a cura di), *Lettres*, cit., p. 14.

³⁰ TOAS, m. 307, f. 7, ff. s.n.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ Per le vicende relative allo smembramento del mosaico, cfr. G. Spano, *Orfeo, mosaico esistente nel Museo Egiziano di Torino*, in «Buletino archeologico sardo», IV, 1858, n. 11, pp.161-165. Il mosaico era stato descritto anche da Millin, *Voyage en Savoie, en Piémont, à Nice, et à Gènes*, Paris, 1816, p. 264, che ricorda di averne fatto eseguire il disegno da Angelo Boucheron: per il disegno, oggi disperso, cfr. A.M. Riccomini, *Angelo Boucheron disegnatore di antichità per il «Voyage en Piémont» di Aubin Louis Millin*, in «Quaderni della soprintendenza archeologica del Piemonte», 23, Torino, 2008, pp. 9-17, in part. p. 16.

³⁴ TOAS, m. 307, f. 7, ff. s.n.; C. Gazzera, *Di un decreto di patronato e clientela della Colonia Giulia Augusta Usellis, e di alcune altre antichità della Sardegna*, in «Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino», XXXV, 1831, p. 4.

³⁵ Paroletti, *Turin*, cit., p. 130.

³⁶ TOAS, m. 307, f. 7, ff.s.n. Si tratta delle due sculture del museo con n. inv. C.3032 e C.1372.

³⁷ TOAS, m. 307, f. 7, ff. s.n. Per il restauro dei papiri cfr. Curto, *Storia del Museo Egizio*, cit. e A. Roccati, *Supporti scrittori*, in A.M. Donadoni Roveri (a cura di), *Dal museo al museo. Passato e futuro del Museo Egizio di Torino*, Torino, 1989, p. 131.

³⁸ TOAS, m. 307, f. 7, ff.s.n. Sui restauri di Dubois cfr. J. Tarné in questo volume; Ead., in *Restaurer les oeuvres d'art: acteurs et pratiques*, Parigi, INHA, 30 giugno 2009, in corso di stampa.

³⁹ AST, Corte, *Istruzione Pubblica, Musei e Altri stabilimenti scientifici*, Museo Egizio, f. 2, Museo Egizio, ff. s.n., Autorizzazione del 9 gennaio 1830.

⁴⁰ Cfr. C. Ziegler, *L'Égypte et le décor des musées européens au XIXe siècle*, in *L'égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, actes du colloque international organisé au Musée du Louvre (1994), a cura di J.M. Humbert, Bruxelles, 1996, pp. 139-158. Per l'allestimento del Museo Gregoriano Egizio cfr. C. Piva in questo volume.

⁴¹ Cfr. P.C. Orcurtti, *Catalogo Illustrato dei Monumenti Egizi del R. Museo di Torino*, Torino, 1852, pp. 96-98.

⁴² Per una riflessione sui criteri di ordinamento del Museo Egizio di Torino, dalla quale scaturiscono una serie di perplessità sui futuri progetti per il museo, cfr. A. Roccati, *Il museo (egizio) che vorrei...*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n.s., LVII-LVIII, 2006-07, pp. 7-16; Id., *Appunti sulle funzioni e finalità scientifiche di un museo d'egittologia e sui modi di perseguirle*, in *L'Archeologia e il suo pubblico*, a cura di A. La Regina, Firenze, 2009, pp. 57-70.

