
«Una scuola completa delle arti nello stato loro primitivo»: il museo di antichità egizie per il Vaticano

Chiara Piva

*Un allestimento in linea con quello della raccolta pontificia di arte antica,
pensato come luogo di formazione per gli artisti*

La storia degli studi sulla cultura egizia in epoca di Restaurazione dovette confrontarsi da un lato con il giudizio e la periodizzazione elaborati da Winckelmann, riferimento imprescindibile nella capacità di valutare stilisticamente quei reperti, dall'altro con una visione confessionale che, nella genealogia delle dinastie egiziane, intravedeva un pericolo per l'autorità delle Sacre Scritture. La questione era stata sollevata all'inizio dell'Ottocento dal trasferimento a Parigi dello *Zodiaco di Dendera*, datato tra il 15.000 e il 4.000 a.C. o, alternativamente, in età tolemaica o romana¹. Non si trattava di un problema di poco conto perché, secondo l'esegesi biblica allora più accreditata, il mondo sarebbe stato creato nel 4004 a.C. e quindi la cronologia alta non poteva essere accettata dalle autorità ecclesiastiche.

A Roma un primo concreto progetto per un museo espressamente dedicato alle antichità egizie risale agli ultimi anni del pontificato di Pio VII e vede discutere il camerlengo Pacca, l'ispettore generale Antonio Canova e il commissario alle Antichità Carlo Fea intorno alla possibilità di acquistare le collezioni provenienti dall'Egitto, offerte al papa a più riprese a partire dal 1819². L'episodio è stato da tempo ricostruito dettagliatamente da Renato Lefèvre, che ha messo in evidenza l'entità di queste raccolte e le diverse perizie fatte dalla Commissione di Belle Arti³. Rileggere i termini del dibattito può però aiutare a comprendere i problemi critici e ideologici che le antichità egizie sollevavano a quell'epoca. Fin dalla prima

proposta di vendita è il camerlengo Pacca ad opporre resistenza: le sue perplessità sull'opportunità di acquistare le opere egizie torneranno ripetutamente ad ogni offerta fino alla fine degli anni Venti, nonostante le pressioni esercitate sul pontefice dalla Commissione consultiva e da Fea in particolare⁴. Inizialmente il diniego del camerlengo è motivato dalla ristrettezza dei fondi concessi al proprio ufficio, ma sullo sfondo di tante perplessità sembra configurarsi anche qualche pregiudizio per questo genere di antichità, che in ambiente pontificio causavano più di una resistenza ideologica. Notevole in ogni caso è la motivazione che nel 1821 Pacca adduce per rifiutare una partita di oggetti proposta da Silvestro Guidi: i 10.000 scudi annui destinati ai Musei Pontifici dall'Editto del 1820 dovevano servire per acquistare «antichità che si possedevano dai patrizi e dai particolari di questa Dominante, li quali [...] non potessero trarne partito colla vietata vendita all'Ester», non quindi le opere egizie «oggetti trasferiti da lontane regioni a speculazione di commercio»⁵. Di nuovo nel 1826 Pacca, pur consapevole che le antichità egizie fossero ormai diventate oggetto di interesse per moltissimi musei in Europa, utilizza le leggi di tutela dello Stato Pontificio come strumento protezionistico del mercato d'arte interno⁶. Sul fronte opposto si muove non senza disinvolta il commissario Fea, aggiornato e tempestivo, ma meno rispettoso della ritualità delle procedure burocratiche che si andavano elaborando proprio in quegli anni⁷. Senza sottovalutare i legami che Fea in-



1. Nuovo Museo Gregoriano Egizio nel Vaticano, incisione da «L'Album», V, n. 50, 1838-39, p. 393.

tratteneva con i mercanti romani, è interessante notare quanto il suo giudizio sull'importanza storica delle antichità egizie si esprima senza esitazioni. Già nel 1819, per persuadere il pontefice ad acquistare quelle collezioni, egli elogiava «un romano coraggioso» che a proprie spese si era spinto fino all'antica Tebe e offriva i ritrovamenti a «prezzo così modesto, che pare incredibile»; Fea incoraggiava così il papa a confrontarsi con le altre corti europee che si facevano promotrici di campagne di scavo in Egitto e sottolineava l'importanza «di una raccolta affatto nuova in quel genere, e tanto interessante per la sede Madre e Maestra delle antichità di ogni Nazione!»⁸.

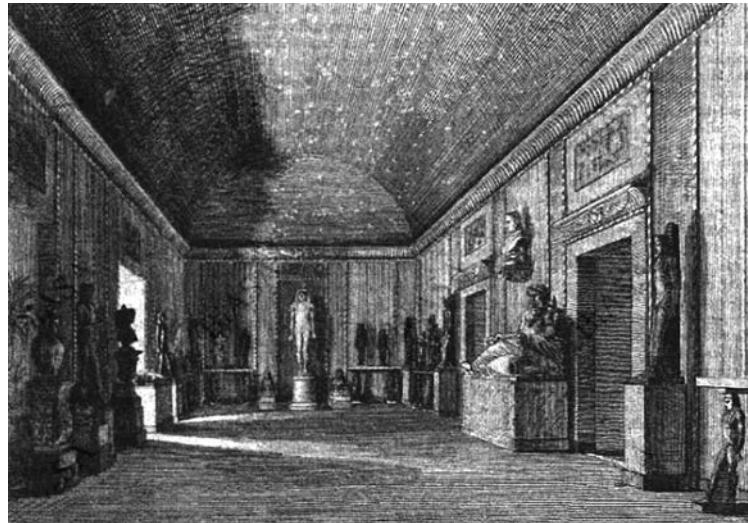
Per dirimere il contenitioso la Commissione ricorse al parere di Canova, invitando l'artista a un sopralluogo per valutare le opere proposte in vendita. La lettera spedita dallo scultore a Pacca il 6 settembre 1819 è stata da più parti considerata l'atto di fondazione del primo museo egizio in Vaticano⁹. Il parere circostanziato di Canova merita di essere riletto per capire come la cultura romana si inserisse nel dibattito europeo intorno all'arte egizia e alla sua collocazione museologica. Nella lettera il giudizio critico si sostanzia in un lessico misurato che, pur utilizzando le categorie più tradizionali della critica dell'arte antica, cerca di aggiornarsi su quanto stava succedendo nel resto d'Europa sulla spinta delle scoperte di Champollion, ma non riesce a pieno a staccarsi dalla tradizione di Winckelmann. Prima di tutto Canova distingue la grande statuaria dagli altri oggetti presenti nella collezione e subito precisa «che se s'intende di acquistarli perché servano da fondamento di studio agli artisti, ed in forza de' quali le arti progrediscano ad avanzamento e profigione, come si ottiene

co' bei monumenti della Grecia; queste statue allora non possono corrispondere a tal fine perché eseguite sulla solita maniera egizia e di una forma monotona»¹⁰. Canova non apprezza particolarmente la scultura egizia, ma consiglia comunque di acquistare quelle opere perché il Museo Vaticano si avvii nella direzione delle collezioni europee a vocazione universalistica. Anche il Vaticano è da considerarsi ormai «non già più un Museo di una sola Nazione, ma bensì il Museo del Mondo, il deposito di quanto è uscito di uomo di più grande, e di più leggiadro delle arti greche e latine e dal genio degli Artisti di tutto il globo». In quest'ottica le raccolte egizie rappresentano «una serie rispettabile, ed unica nel suo genere» e meritano dunque di entrare nelle collezioni pontificie. Canova raccomanda comunque di selezionare la grande statuaria, mentre «gli altri capi minimi» avrebbero dovuto essere raccolti in un camerino delle curiosità, dimostrando in tal modo quanto, pur interessato al valore di testimonianza di quella cultura, egli sia sostanzialmente distante dalle sue qualità estetiche¹¹. Rispetto alla *querelle* che aveva visti opposti Caylus e Winckelmann ed era stata rianimata da Quatremère de Quincy, lo scultore veneto rimane decisamente defilato, senza prendere parte esplicitamente per l'una o l'altra posizione¹².

Fea in ogni caso, prima di qualsiasi decisione ufficiale, fa trasferire nei magazzini del Vaticano una parte della raccolta di Guidi, provocando la reazione indispettita di Pacca. Pio VII, sulla scorta dell'opinione di Canova, acquista quelle opere e pochi giorni dopo Fea ne pubblica un'entusiastica descrizione sul *Diario di Roma*: qui però l'idea del museo egizio è legata chiaramente alla necessità di dare seguito alle indicazioni di Winckelmann, che

«Una scuola completa delle arti nello stato loro primitivo»: il museo di antichità egizie per il Vaticano

2. Nuovo Museo Gregoriano Egizio nel Vaticano. Grande sala delle opere di imitazione, incisione da «L'Album», VI, n. 29, 1839-40, p. 225.



«classificò i monumenti Egiziani alla testa di tutti gli altri, e ne rilevò il pregiom sommo per la storia delle arti»¹³. Il primo museo dedicato alle antichità egizie in Vaticano sembra quindi nascere ancora sotto l'autorità della storia delle arti antiche di Winckelmann; così la collezione viene esposta come Museo Egizio Attico negli spazi retrostanti il nicchione della Pigna, insieme ai calchi dei marmi del Partenone, donati dal governo britannico¹⁴. L'eco di questa operazione sembra perfino più percepibile a Napoli che a Roma, se si considera che anche il direttore del Real Museo Borbonico, Michele Arditì, proprio nel 1819 provvederà ad un nuovo allestimento delle antichità e selezionerà una «Galleria di Cose Egiziane», riferendosi esplicitamente al modello vaticano¹⁵.

Per capire tradizioni e mutamenti nella raccolta ed esposizione delle antichità egizie sarebbe necessario vagliare approfonditamente le vicende della permanenza di Champollion a Roma durante il suo viaggio italiano del 1824-26¹⁶. Il favore che accolse lo studioso francese nell'ambiente pontificio di quest'epoca, appannato solo dalle polemiche accademiche con l'abate Lanci¹⁷, può essere connesso non solo alla celebrità che ormai circondava questo personaggio, ma anche al fatto che questi nel 1822 aveva datato lo *Zodiaco di Dendera* all'epoca di Tiberio, quindi in perfetta sintonia con le cronologie bibliche¹⁸. Dalla corrispondenza di Champollion si capisce come questi a Roma visitò tutte le raccolte di opere egizie, studiò gli obelischi della città e i papiri della Biblioteca Vaticana, intrattenne rapporti con i più autorevoli studiosi e artisti, in particolare con Angelo Mai, prefetto della Biblioteca, con Francesco Cancellieri, bibliotecario di Propaganda Fide, e con monsignor Testa, ma non venne mai ufficial-

mente interpellato per questioni museografiche e museologiche¹⁹. L'ambiente della capitale pontificia, forte della propria tradizione, si dimostra dunque molto accogliente verso il grande studioso, ma assai meno penetrabile dalle sue intuizioni e suggerimenti, rispetto a quanto avveniva negli stessi anni a Torino²⁰.

Bisognerà attendere il pontificato di Gregorio XVI (1831-46) per vedere allestito in Vaticano un museo espressamente dedicato alle antichità egizie. Il camaldoles Mauro Cappellari, di cui la storiografia più recente ha messo in evidenza gli interessi culturali e la politica di tutela²¹, promosse infatti l'apertura di tre nuovi musei: il Gregoriano Etrusco nel 1837, il Gregoriano Egizio nel 1839 e il Museo Gregoriano Lateranense nel 1844. Il rinnovato interesse per la musealizzazione delle raccolte etrusche ed egizie è stato ricondotto al bisogno di laicizzare quelle culture potenzialmente problematiche²²: credo che una conferma venga dalla presentazione del Museo Gregoriano Egizio (fig. 1) pubblicata da uno dei suoi curatori, padre Luigi Ungarelli, su «L'Album» proprio nei giorni dell'inaugurazione, dove si celebra Gregorio XVI per aver finalmente stabilito che «la causa della religione, anziché estranea alla egiziana archeologia, degna piuttosto che questa alla sovrana verità novella tributaria ed alleata insieme si collegasse»²³. All'allestimento e ordinamento del museo collaborano con Ungarelli il direttore generale dei Musei, lo scultore Giuseppe De Fabris, e l'architetto Gaspare Salvi, al quale spesso gli artigiani impiegati nei lavori fanno riferimento per le indicazioni operative²⁴.

La descrizione del museo offerta da Ungarelli su «L'Album» restituisce fin dalle prime righe la consapevolezza della necessità, per le collezioni ponti-

«Una scuola completa delle arti nello stato loro primitivo»: il museo di antichità egizie per il Vaticano



3. Museo Gregoriano Egizio, veduta dalla prima verso la seconda sala (foto: Archivio Fotografico dei Musei Vaticani).

ficie, di aggiornarsi rispetto a quanto avveniva negli altri musei d'Europa, ma può essere letta anche per tentare di comprendere i criteri di ordinamento e allestimento. Arrivato tra gli ultimi in Italia e in Europa, dopo un ventennio di grande espansione delle raccolte egizie, il nuovo museo si inseriva in una tradizione molto consolidata di esposizione di antichità e in particolare veniva allestito in continuità, anche fisica, con il Pio-Clementino, modello che riscuoteva ancora notevole successo. Da un lato Ungarelli si dimostra ben consapevole dei progressi disciplinari che l'egittologia aveva compiuto: «Non vagano più ora di fatto gli occhi degli eruditi, dai quali sono visitati i musei delle città capitali, non vagano più quasi oziosamente intorno alle statue, [...] ma contemplasi questi preziosi cimeli, si studiano con assiduità, si copiano e producono tutto giorno a comune utilità e ammaestramento»²⁵; dall'altro però, riprendendo un *topos* della Roma papale «in cui a canto al trono augusto della religione ebbero seggio in ogni tempo ed il sapere e le belle arti», Ungarelli esalta il valore del Museo Egizio come luogo di formazione per gli artisti. Il museo è presentato come «una scuola completa delle arti nello stato loro primitivo», senza dimenticare che «quivi il teologo ravvisa i vestigi delle prime tradizioni che precedettero la rivelazione scritta per Mosè ed i profeti»²⁶.

Nella stesura del saggio Ungarelli utilizza ancora un modello di analisi derivato dalla critica dell'arte classica: i reperti sono descritti secondo le tre grandi categorie di pittura, scultura e architettura, alle quali aggiunge la scrittura. Consapevole del dibattito sull'importanza storiografica delle dinastie egizie, sottolinea la facilità di datare i reperti sulla base delle iscrizioni ed esalta l'ampiezza cronologica degli oggetti conservati in Vaticano²⁷. Sente inoltre il dovere di difendere la qualità della pittura egizia presente sulle casse delle mummie, sui papiri e in alcune tavolette, affermando che quella pittura «all'occhio spregiudicato del giusto estimatore» sembra senza dubbio «originale» e «cagiona in esso alti sensi di meraviglia». La capacità di giudicare secondo Ungarelli non deve considerare la durezza dei contorni e la mancanza di prospettiva, categorie che non possono essere applicate all'arte egizia, mentre bisogna guardare a «la facilità dell'invenzione, la composizione spiritosa, e la ricchezza de' mezzi»²⁸. Ungarelli, che si era formato sui testi di Champollion, doveva conoscere l'invito che il francese aveva rivolto all'*Europe savante* a superare il pregiudizio verso un *art sans imitation* ed apprezzarla invece sulla base di una nuova consapevolezza: «Cet art, [...] jamais donné pour but spécial de reproduction durable des belles formes

de la nature; [...] consacra à la *notation des idées* plutôt qu'à la *représentation des choses*»²⁹. Un simile cambiamento di paradigma nelle categorie di giudizio sembra però intuito solo parzialmente da Ungarelli, che non riesce ad applicarlo concretamente, continuando a valutare capacità mimetiche e facilità dell'invenzione delle opere egizie. Per l'architettura, descrivendo un capitello in pietra arenaria proveniente da Tebe, sottolinea la dipendenza dello stile greco da questi esempi, liquidando così con poche parole tutta la polemica sull'origine dell'arte classica, discussa con grande finezza pochi anni prima da Quatremère de Quincy³⁰. Per Ungarelli in ogni caso «l'arte da cui si suole misurare lo stato di cultura di un popolo» resta la scultura, perché «quanto egli abbia profitato nel gusto del bello, lo manifesta, dicesi, il grado di perfezione della plastica e dello scalpello»³¹. Così il colosso della regina «Twea» e i due leoni che troneggiano nell'omonima sala testimoniano la «maestria» e il valore degli scultori egiziani.

Pur citando esplicitamente le teorie di Ippolito Rosellini, con il quale intrattenne una corposa corrispondenza, Ungarelli non sembra riuscire a dare forma nel museo alle indicazioni di quest'ultimo sull'ordinamento dei pezzi³². Aveva scritto, infatti, l'egittologo toscano: «Nel mettere ordine a una serie di monumenti antichi si può aver riguardo semplicemente alla storia dell'arte, ovvero alla storia generale, civile e religiosa del popolo del quale si tratta. Nel primo caso è necessario riunire e ordinare in tante differenti classi tutti gli oggetti della stessa materia e appartenenti ad una medesima epoca. Nel secondo caso conviene distribuirli in un ordine conforme all'intenzione del popolo che li produsse, e al uso al quale servirono. Quindi ne risulterebbe una divisione in due grandi classi, religiosa e civile, da essere ciascheduna suddivisa nei vari rami in che si comprende. Quest'ordine piuttosto che il primo si converrebbe ai monumenti egiziani»³³. Si trattava di considerazioni che riprendevano quanto Champollion aveva elaborato per i musei di Torino e di Parigi, raccomandando una classificazione degli oggetti in base alla funzione (storica, religiosa e funeraria) e alla cronologia³⁴. Anche se resta difficile stabilire l'originaria conformazione degli spazi e l'esatta disposizione delle opere al momento dell'apertura del Museo Gregoriano Egizio, il confronto della pianta di progetto, redatta da De Fabris e pubblicata recentemente da Claudia Zaccagnini, con le illustrazioni e la descrizione di Ungarelli nell'«Album», fa pensare a una sequenza di quattro grandi sale, un emiciclo e poi una serie di cinque stanze più piccole³⁵.

In ogni caso l'ordinamento delle sculture sembra non avere particolare riguardo per cronologie e funzioni e le opere più importanti sono riunite

intorno a un soggetto dominante: le Sale del Nilo, dei Leoni e di Iside sembrano rispondere essenzialmente a un criterio tematico simile a quello che aveva fatto da perno per il Museo Pio-Clementino. Così l'emiciclo nella descrizione di Ungarelli è definito la «Galleria delle mummie», dove le casse-sarcofagi sono poste in verticale lungo tutto il perimetro, quasi a richiamare la Galleria delle statue del Pio-Clementino. Fa eccezione la sala delle opere di imitazione (fig. 2), dove sono selezionate le sculture di epoca romana realizzate a imitazione dello stile egizio, vero fiore all'occhiello della collezione vaticana, che negli intenti dei curatori poteva così sopravanzare i musei egizi di Londra, Berlino, Parigi e Torino³⁶. È l'autorità dell'arte romana – nell'opinione di Ungarelli – a conferire dignità anche all'arte egizia, perché gli artisti dell'epoca di Adriano mai avrebbero voluto «prostituire il loro scalpello ad imitare opere fatte senz'arte»³⁷. Qui si possono apprezzare le opere di quello che egli chiama «stile romano-egizio», nato a Roma intorno al culto di Iside, come dimostrerebbero le sculture del Canopo di Villa Adriana, scavate all'inizio del Settecento e qui trasferite dal Museo Capitolino³⁸.

Nel complesso Ungarelli rimane legato all'idea del museo come spazio destinato agli studiosi, ma anche raccolta di modelli per gli artisti, tanto da esaltare le capacità mimetiche degli Egizi nella resa degli animali, come testimonierebbero la varietà di volatili, rettili e insetti riprodotti sulle opere «a si perfetta somiglianza della natura, e così accuratamente effigiati da potere servire di studio ai naturalisti»³⁹.

Scarsa interesse è riservato ai «vari prodotti delle arti meccaniche [...] per essere atti più a pascere la curiosità, che a divenire soggetti di studio»⁴⁰; papiri, «sandali varj per forme», «lavori in bronzo e in legno di sicomoro rappresentanti divinità», astucci, contenitori, vasellini con colori per il trucco e molti altri oggetti minimi, seppure poco considerati dallo studioso, non vengono però completamente separati dalla grande statuaria. Almeno sotto questo aspetto il curatore romano sembra seguire le indicazioni di Champollion a proposito del Museo di Torino. Alcune vetrine, ben visibili nell'incisione dell'«Album» e nelle foto storiche (figg. 1, 3), vengono infatti rinnovate dal falegname Giuseppe Cappetta e dal «vetraoro» Filippo Neri per accogliere i reperti di piccole dimensioni, con un disegno leggero e semplice che riproduce il disco solare alato con due urei (cobra egiziani), simbolo di Horus Behedety⁴¹.

Le ultime tre sale sono dedicate ai reperti che testimoniano della scrittura egizia, per la quale «il museo somministra esempi di tutte le varie forme dei caratteri geroglifici»: una contiene gli scarabei inscritti, la successiva è espressamente dedicata ai

«Una scuola completa delle arti nello stato loro primitivo»: il museo di antichità egizie per il Vaticano



4. Museo Gregoriano Egizio, emiciclo (foto: Archivio Fotografico dei Musei Vaticani).

papiri, mentre l'ultima raccoglie le iscrizioni. Anche in questo caso scarsa eco sembrano avere le istruzioni di Champollion, che condannava la pratica di incorniciare i papiri, raccomandando invece di montarli in album sia per motivi di con-

servazione che per una più facile consultazione. Nell'allestimento del Museo Gregoriano Egizio, invece, nulla viene modificato rispetto alla Biblioteca: i papiri restano sotto cristallo, appesi alle pareti, mentre lungo i lati della stanza vengono predisposte alcune tavole di marmo «dove possa lo studioso confrontare, copiare o raccogliere varianti a suo bell'agio»⁴².

Gli ambienti del museo erano decorati «in stile egiziano convenientissimo». Ungarelli non dedica particolare attenzione a questa soluzione, che attribuisce al direttore De Fabris⁴³. Aver rintracciato il pagamento liquidato dall'architetto Salvi al pittore Angelo Quadrini per queste sale⁴⁴, mi permette ora di ricostruire l'intero impianto decorativo del museo, ben oltre quanto hanno consentito fino ad ora di fare le foto storiche e le porzioni di pittura ancora conservate, dopo una serie di riallestimenti del dopoguerra⁴⁵. Quadrini era uno dei pittori ornatisti di fiducia dei Musei Vaticani: almeno dal 1821 era stato pagato per la manutenzione delle decorazioni parietali di molte sale, tra cui la Galleria delle Carte Geografiche, il Braccio Nuovo, le Stanze di Raffaello, il Museo Etrusco e la Galleria dei Quadri⁴⁶. Il programma decorativo del Museo Gregoriano Egizio coinvolgeva tutte le sale maggiori, compreso l'emiciclo, oggi completamente privo di decorazioni (fig. 4). Su una preparazione a «colla di calce», che copriva quella precedente dai toni neri e verdi realizzata da Filippo Baini nel 1823⁴⁷, le pareti delle sale maggiori venivano rinnovate con colori più chiari, spartite da lesene a finta pietra di alabastro, con il simbolo di Horus Behedety come capitello (fig. 5). Negli spazi tra le lesene si aprivano picco-



5. Museo Gregoriano Egizio, sala B, 15 marzo 1967 (foto: Archivio Fotografico dei Musei Vaticani, Fotografia Pontificia Giordani).

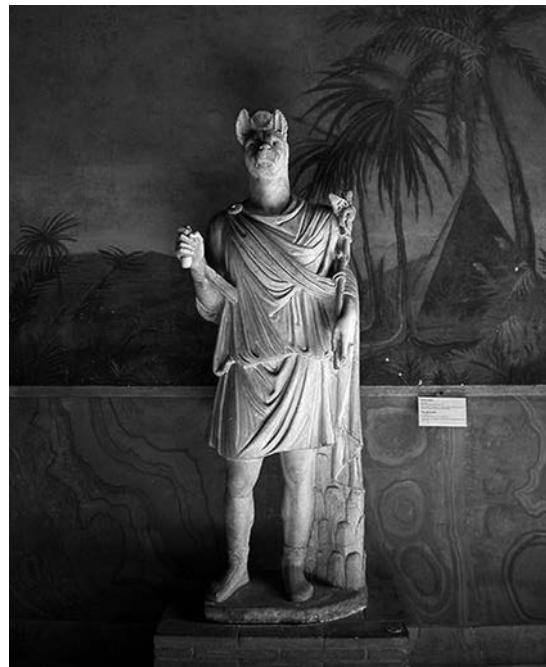
«Una scuola completa delle arti nello stato loro primitivo»:

le vedute di paesaggi nilotici, che almeno in due casi riproducevano resti di edifici antichi (fig. 6). Nella sala delle opere d'imitazione e nell'emiciclo si alternavano parati a canne di verde di Verona e verdetto con partiture ad alabastro, mentre una pittura a pietra di granito scuro decorava zoccoli e piedistalli delle sculture e una «tinta color perla» marcava gli strombi di porte e finestre.

Le prime due sale presentavano inoltre un'architettura più elaborata: una volta, controsoffitta con una struttura a canne, era decorata con una miriade di stelle «di argento buono» su fondo azzurro, mentre due colonne mistilinee con capitello papiriforme aperto segnavano il passaggio tra i due ambienti⁴⁸. Lungo tutto il perimetro correva in alto una modanatura a gola egizia che, oltre a riportare una dedica al pontefice in caratteri geroglifici, ideata dallo stesso Ungarelli⁴⁹, presentava sul fronte delle due sale il simbolo del disco solare alato con due urei, lo stesso motivo proposto alla sommità delle lesene e sulle vetrine come elemento distintivo del museo. I lavori dovevano essere sostanzialmente terminati prima dell'aprile 1839, quando furono pagati il metallaro Morelli per le cancellate in ferro battuto «sullo stile egiziano», ancora in parte conservate, e il «meccanico macchinista» Gioacchino Molinari per lo spostamento e ancoraggio delle opere⁵⁰.

Come ha già osservato Claudia Zaccagnini, i modelli figurativi per la decorazione delle sale del museo possono risalire alle illustrazioni delle numerose pubblicazioni sulle imprese in Egitto, dalla campagna napoleonica ai resoconti dei viaggiatori come Giovanni Belzoni⁵¹. Le colonne mistilinee poste a separazione delle due sale (figg. 3, 5) sembrano un'elaborazione della colonna papiriforme con fusto fascicolato e base decorata con motivi triangolari. Il capitello sintetizza il tipo a fiore di papiro aperto, molto diffuso nel Nuovo Regno, soprattutto durante la XVIII e XIX dinastia. Diverse varianti di questo tipo erano riprodotte nelle ricchissime tavole della *Description de l'Egypte*, come nel caso del cosiddetto *Mnemoneum* di Tebe (fig. 7), città da dove proveniva un capitello in pietra arenaria allora esposto nell'emiciclo⁵². Anche il cielostellato, frequente nelle architetture dei faraoni, era stato riprodotto in molte delle incisioni dei monumenti egizi che circolavano in Europa, come nel caso del tempio di Iside a Philiae. Certo questo dettaglio doveva colpire l'attenzione dei viaggiatori se anche Belzoni, nello scenografico allestimento londinese della tomba del faraone Sety del 1821, aveva coperto la ricostruzione delle pareti con un tettostellato⁵³.

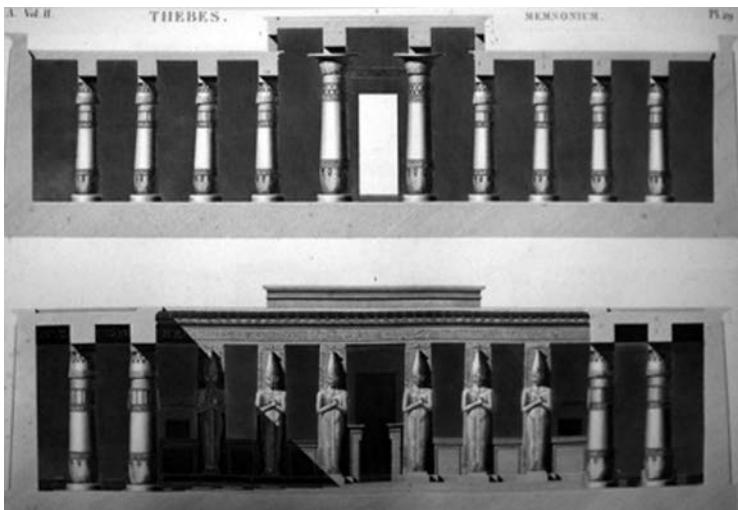
Nell'insieme tuttavia l'allestimento del Museo Gregoriano Egizio era quanto di più distante da quello che si andava affermando nelle mostre londinesi di Belzoni e dei Campana, primi tentativi di



6. Museo Gregoriano Egizio, decorazione parietale staccata e ricollocata.

una ricontestualizzazione per mezzo della ricostruzione filologica, a dimensione reale, del contesto di ritrovamento. D'altra parte la decorazione egittizzante del Vaticano non si richiamava né all'allestimento estremamente spoglio del Museo Egizio di Torino, né tantomeno alla decorazione allegorica delle sale parigine⁵⁴. A guardarla nel percorso dei Musei Vaticani e a leggerne la descrizione coeva, l'allestimento del Gregoriano Egizio più che alle nuove soluzioni di ambientazione, sembra molto vicino all'indirizzo seguito nel Pio-Clementino. In quegli spazi infatti, prima che una ridipintura completa effettuata negli anni Sessanta dell'Ottocento imponesse una colorazione rosso pompeiano, le sculture non solo erano accolte in ambienti che richiamavano esplicitamente le architetture romane delle terme e del Pantheon, ma godevano di sfondi paesistici dipinti sulle mura entro finte architetture chiare e luminose⁵⁵. In questa prospettiva lo schizzo della Sala dei Leoni di De Fabris, pubblicato da Nico Stringa, non può non ricordare, per la partizione delle pareti e la distribuzione delle sculture, l'allestimento della Galleria delle Statue⁵⁶. Allo stesso modo il movimento delle palme e della vegetazione palustre che si affacciano dalle specchiature del Museo Egizio ripete quasi letteralmente quello dipinto dietro l'Arianna-Cleopatra del Museo Pio-Clementino (fig. 8). L'effetto complessivo degli ambienti era indub-

«Una scuola completa delle arti nello stato loro primitivo»: il museo di antichità egizie per il Vaticano



7. Thèbe, Mnemonium, da Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française, C.F.L. Panckoucke, Paris, 1820-1830, vol. II, tav. 29.

biamente diverso, come diversi erano i toni cromatici delle pareti, perché diverse erano le fonti iconografiche di riferimento, ma i due musei, anche in virtù della contiguità fisica sullo stesso piano del palazzo e della successione cronologica dei contenuti, dovevano sembrare assai più in sintonia e continuità di quanto sia possibile apprezzare oggi. L'unità museografica e museologica del Pio-Clementino rappresentava evidentemente ancora un modello imprescindibile, così da far prevalere an-

che al Gregoriano Egizio la scelta di ambientare la statuaria in una decorazione che mantenesse una credibilità filologica della citazione, combinando però elementi provenienti da edifici diversi, ri elaborati senza cercare la ricostruzione esatta dei contesti di ritrovamento⁵⁷.

Se dunque l'esempio del Pio-Clementino resisteva ancora come riferimento imprescindibile e il modello critico winckelmanniano non permetteva di svincolarsi completamente nella valutazione delle opere, per quanto riguarda il restauro nessuna particolare attenzione sembra prestata ai reperti egizi. In vista dell'allestimento infatti viene commissionata ad Alessandro Rinaldini la lustratura all'acquaforte delle sculture, senza alcuna cautela per eventuali tracce di policromia, mentre a queste date la questione era già oggetto di ampia discussione a proposito delle opere di epoca classica⁵⁸. Ugualmente sintomatici di questa scarsa cura per la cromia antica sono i ritocchi di colore effettuati dallo stesso pittore Quadrini, contemporaneamente alla decorazione delle pareti, su alcune statue di bronzo o di granito verde⁵⁹. Non vi è dunque nessuna traccia del dibattito sulle metodologie di intervento per le opere egizie, sulla scia di quanto era accaduto a Torino o a Parigi⁶⁰, né Ungarelli o De Fabris sembrano tenere in particolare considerazione quanto Champollion aveva precisato in *Pour la conservation des monuments de l'Egypte*⁶¹: al contrario, è palese la disattenzione per le qualità materiali proprie dei reperti egizi, soprattutto a paragone di quanto era stato da tempo elaborato in una consolidata tradizione di interventi e di integrazioni filologiche per la scultura classica.



8. Galleria delle Statue del Museo Pio-Clementino ante 1860, con Cleopatra-Arianna (foto: Archivio Fotografico dei Musei Vaticani).

Chiara Piva
Roma

«Una scuola completa delle arti nello stato loro primitivo»: il museo di antichità egizie per il Vaticano

NOTE

¹ P. Piacentini, *L'erudito modenese Celestino Cavedoni e l'Antico Egitto*, in *L'Egitto fuori dell'Egitto. Dalla riscoperta all'Egittologia*, a cura di C. Morigi Govi, S. Curto e S. Pernigotti, Bologna, 1991, pp. 331-340.

² L. Cavazzi, *Viaggiatori romani: Silvestro Guidi*, in «Roma», 1928, p. 416; F. Longo, *L'egittologia a Roma nella prima metà dell'Ottocento. Silvestro Guidi e la fondazione del Museo Egizio Vaticano*, in *Il fascino dell'Egitto nell'Italia dell'Ottocento*, atti del convegno (Cortona, 2003), a cura di F. Longo e C. Zaccagnini, Cortona, 2004, pp. 67-80.

³ R. Lefèvre, *Note e documenti sulla fondazione del Museo Gregoriano Egizio*, in *Miscellanea Gregoriana. Raccolta di scritti pubblicati nel I centenario dalla fondazione del Museo Egizio 1839-1939*, Città del Vaticano, 1941, pp. 429-454; Id., *La fondazione del Museo Gregoriano Egizio al Vaticano*, in *Gregorio XVI. Miscellanea commemorativa*, Roma, 1948, vol. 1, pp. 223-287.

⁴ V. Curzi, *Per la tutela e la conservazione delle Belle Arti: l'amministrazione del Cardinale Bartolomeo Pacca*, in *Bartolomeo Pacca (1756-1844). Ruolo pubblico e privato di un cardinale*, atti delle giornate di studio (Velletri, 2000), a cura di C. Zaccagnini, Velletri, 2001, pp. 49-69; Id., *Bene culturale e pubblica utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*, Bologna, 2004.

⁵ ASR, *Camerlengato*, Parte II, Tit. IV, b. 172, f. 551, in Lefèvre, *Note e documenti*, cit., p. 449.

⁶ ASR, *Camerlengato*, Parte II, Tit. IV, b. 172, f. 551, 4 giugno 1826.

⁷ ASR, *Camerlengato*, Parte II, Tit. IV, b. 172, f. 551. Su Fea resta fondamentale O. Rossi Pinelli, *Carlo Fea e il chirografo del 1802: cronaca, giudiziaria e non delle prime battaglie per la tutela delle «Belle Arti»*, in «Ricerche di storia dell'arte», VIII, 1978-79, pp. 27-42.

⁸ ASR, *Camerlengato*, Parte II, Tit. IV, b. 172, f. 551 pubblicata in Lefèvre, *Note e documenti*, cit., p. 447.

⁹ Ibidem; M. Hoijtink, *The urge to exhibit: the Egyptian and Etruscan museums in the Vatican at the dawn of a Nationalist era in Europe (1815-1840)*, in «Fragmenta», II, 2008, pp. 37-62.

¹⁰ ASR, *Camerlengato*, Parte II, Tit. IV, b. 172, f. 551, in Lefèvre, *Note e documenti*, cit., pp. 447-448.

¹¹ Sintomatica la conclusione della lettera, dove Canova precisa: «Io non sono però così certo della mia opinione, che mi confidi di dir bene, e che intenda, che il mio privato parere determini o no il Governo alla compra di tali cose».

¹² V. Petridou, A.C. *Quatremère de Quincy et son mémoire sur l'architecture égyptienne*, in *L'Égypte imaginaire de la Renaissance à Champollion*, actes du colloque (Paris, Sorbonne, 2001), a cura di C. Grell, Paris, 2001, pp. 173-186.

¹³ *Diario di Roma*, 22 settembre 1819, riedito in *Varietà di notizie antiquarie*, Roma, 1820, pp. 149-153.

¹⁴ Come indicato sull'architrave dell'ingresso: PIVS VII PONTIFICATVS SVI ANNO XI AEGYPTIIS ATTICIS ALIIS SIGNIS. Cfr. A. Tulli, *I precursori e il «foundatore» del Pontificio Museo Egizio Vaticano*, in *Miscellanea Gregoriana*, cit., pp. XXI-XLI; P. Liverani, *Il Museo Gregoriano Egizio*, in «Aegyptus. Rivista italiana di Egittologia e di Papirologia», LXXIX, 1999, pp. 45-64.

¹⁵ A. Milanese, *Michele Arditì, il Museo Borgia e la «catena delle arti»: l'acquisizione delle raccolte borgiane e la loro sistematizzazione nel Real Museo di Napoli*, in *La collezione Borgia, curiosità e tesori da ogni parte del mondo*, catalogo della mostra (Velletri-Napoli, 2001), a cura di A. Germano e M. Nocca, Napoli, 2001, pp. 55-60; pp. 56-57.

¹⁶ P. Piacentini in questo volume.

¹⁷ M. Lanci, *Di un egizio monumento con iscrizione fenicia e di un egizio kilanogliofo con cifre numeriche*, Roma, 1825; J.F. Champollion, *Lettre à Monsieur Z****, in «Memorie romane di antichità e belle arti», I, Appendice, 1824, pp. 3-10.

¹⁸ *Lettre à M. le rédacteur de la Revue Encyclopédique rela-*

tive ai zodiaque de Dendéra, in «*Revue Encyclopédique*», XV, 1822, pp. 232-239, in Piacentini, *L'erudito*, cit.

¹⁹ H. Hartleben, *Lettres de Champollion le jeune*, Paris, 1909; G. Gabrieli, *Lettere egittologiche inedite di Champollion le jeune*, in «*Rendiconti Accademia dei Lincei*», II, 2, 1926, pp. 21-48. Già nel 1822 Mai aveva iniziato il lavoro per l'edizione dei papiri vaticani contattando il pittore Carlo Ruspi per farli riprodurre; l'edizione, corredata da un catalogo ragionato dello stesso Champollion, uscì come *Catalogo dei papiri egiziani della Biblioteca Vaticana e notizia più estesa di uno di essi, con breve previo discorso e con susseguenti riflessioni*, Roma, 1825.

²⁰ Cfr. M.B. Failla in questo fascicolo.

²¹ A. Bartoli, *Gregorio XVI le Antichità e le Belle Arti*, in *Gregorio XVI*, cit., I, pp. 1-98, e da ultimo *Gregorio XVI promotore delle arti e delle culture*, atti del convegno (Roma, 2006), a cura di F. Longo *et alii*, Pisa, 2008, in particolare i contributi di F. Longo, *Gregorio XVI e l'Egittologia*, pp. 133-148; A. Cherici, *Gregorio XVI e gli studi sull'antico, tra contingenza politica e strategia culturale*, pp. 149-168; F. Buranelli, *I musei gregoriani e l'affermazione del contesto archeologico*, pp. 169-177.

²² Cherici, *Gregorio XVI*, cit.

²³ L. Ungarelli, *Nuovo Museo Gregoriano Egizio nel Vaticano*, in «*L'Album*», vol. V, n. 50, 1838-39, pp. 393-397.

²⁴ I protagonisti della vicenda, così come compaiono come referenti nei mandati di pagamento, sono ricordati sia da Ungarelli, *Nuovo Museo Gregoriano*, cit., p. 394, che da G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da San Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia, 1840-1861, voce museo, vol. XLVII, 1847, in part. *Museo Gregoriano Egizio*, pp. 118-125.

²⁵ Ungarelli, *Nuovo Museo Gregoriano*, cit., p. 393.

²⁶ *Ibidem*, pp. 394 e 398.

²⁷ *Ibidem*, pp. 394-395.

²⁸ *Ibidem*, p. 395.

²⁹ 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. 10.

³⁰ Petridou, A.C. *Quatremère de Quincy*, cit.

³¹ Ungarelli, *Nuovo Museo Gregoriano*, cit., p. 396.

³² G. Gabrieli, *Carteggio inedito Rosellini-Ungarelli*, in «*Orientalia*», XIX, 1926.

³³ I. Rosellini, *Breve notizia di oggetti di antichità egizie riportati dalla spedizione letteraria toscana in Egitto e Nubia*, Firenze, 1830, p. 4.

³⁴ Champollion, *Lettre*, cit. e M.B. Failla in questo volume.

³⁵ C. Zaccagnini, *Il Museo Gregoriano Egizio: un esempio di architettura e decorazione museale egittizzante*, in *Il fascino dell'Egitto*, cit., pp. 115-130.

³⁶ L. Ungarelli, *Nuovo Museo Gregoriano Egizio nel Vaticano. Grande sala delle opere d'imitazione*, in «*L'Album*», vol. VI, n. 29, 1839-40, pp. 225-227. Come hanno rilevato M.P. Donato, G. Capitelli e M. Lafranconi si tratta di uno snodo critico importante per la cultura romana in questi anni. Cfr. *Rome capitale des arts au XIX^e siècle. Pour une nouvelle périodisation de l'histoire européenne des capitales culturelles*, in *Le temps des capitales culturelles, XVIII^e-XIX^e siècle*, Champval-lonn, 2009, pp. 65-99 (p. 83).

³⁷ Ungarelli, *Nuovo Museo Gregoriano*, cit., p. 396.

³⁸ La statue di Villa Adriana avevano già ricevuto un allestimento specifico prima nel portico e poi nella «Stanza del Canopo» nel Palazzo Nuovo in Campidoglio; cfr. S. Meyer in questo volume. Anche oggi questo nucleo costituisce uno dei perni del nuovo allestimento; cfr. J.-C. Grenier, *La décoration statuaire du «Serapeum» du «Canope» de la Villa Adriana: essai de reconstitution et d'interprétation*, Rome, 1990.

³⁹ Ungarelli, *Nuovo Museo Gregoriano*, cit., p. 397.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 397.

⁴¹ Al materiale iconografico corrispondono una serie di pagamenti per tutti i lavori del museo in ASV, Palazzo Apostolico, *Computisteria*, 1502.

«Una scuola completa delle arti nello stato loro primitivo»: il museo di antichità egizie per il Vaticano

⁴² Ungarelli, *Nuovo Museo Gregoriano*, cit., p. 394.

⁴³ *Ibidem*, p. 394.

⁴⁴ ASV, Palazzo Apostolico, *Computisteria*, 1502, Liquidazione de Crediti Arretrati a tutt.o Settembre 1838.

⁴⁵ Il museo è stato coinvolto tra il 1958 e il 1972 da un massiccio intervento di riallestimento degli spazi, rinnovati ancora durante gli anni Ottanta; cfr. G. Nolli, *Il Reparto di Antichità del Vicino Oriente* (1980-1983), in «Bollettino Monumenti Musei e Gallerie Pontificie», V, 1984, pp. 197-199; L. Nigro, *Il Reparto di Antichità Orientali*, ivi, pp. 269-270. Alcune delle «Tempere murali rappresentanti paesaggi egiziani» furono strappate da Gian Luigi Colalucci nel 1967; cfr. Archivio Storico dei Musei Vaticani, *Rapporti*, 1967-1968.

⁴⁶ ASV, Palazzo Apostolico, *Computisteria*, 1471, 1472, citati anche in Zaccagnini, *Il Museo Gregoriano Egizio*, cit., pp. 121-124.

⁴⁷ ASV, Palazzo Apostolico, *Computisteria*, 1457, conservato in copia anche presso l'Archivio Storico dei Musei Vaticani. Ringrazio sentitamente M. Antonietta De Angelis che, con la consueta gentilezza, mi ha messo a disposizione il materiale.

⁴⁸ Pagamento nel novembre 1838 - febbraio 1839 al doratore Giovanni Sabbatini, in ASV, Palazzo Apostolico, *Computisteria*, b. 1509.

⁴⁹ L'iscrizione è tradotta dallo stesso Ungarelli su «L'Album» e riprodotta e trasliterata da O. Marucchi, *Il Museo Egizio Vaticano descritto e illustrato*, Roma, 1899.

⁵⁰ ASV, Palazzo Apostolico, *Computisteria*, 1509.

⁵¹ Zaccagnini, *Il Museo Gregoriano Egizio*, cit., pp. 125-130.

⁵² Per il capitello cfr. Zaccagnini, *Il Museo Gregoriano Egi-*

zio, cit., fig. 23. Sulla *Description de l'Egypte*, cfr. P. Piacentini, *L'Antico Egitto di Napoleone*, Milano, 2000, pp. 156 e 206.

⁵³ S.M. Pearce, *Giovanni Battista Belzoni's exhibition of the reconstructed Tomb of Pharaon in 1821*, in «Journal of the History of Collections», XII, 1, 2000, pp. 109-125; cfr. A. Giovannini e A. Fassone in questo fascicolo.

⁵⁴ C. Ziegler, *L'Egypte et le décor des musées européens au XIX^e siècle*, in *L'égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, actes du colloque international (Paris, Musée du Louvre, 1994), sous la direction scientifique de J.-M. Humbert, Bruxelles, 1996, pp. 141-158.

⁵⁵ B. Biagetti, *Relazione*, in «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia», XV, 1939, pp. 248-250; C. Pietrangeli, *I Musei Vaticani. Cinque secoli di storia*, Roma, 1985 [1993], pp. 202-203, figg. 165-166.

⁵⁶ N. Stringa, *Giuseppe De Fabri. Uno scultore dell'Ottocento*, Milano, 1994, p. 31.

⁵⁷ G. P. Consoli, *Il Museo Pio-Clementino. La scena dell'antico in Vaticano*, Modena, 1996; C. Piva, *Restituire l'antichità. Il laboratorio di restauro della scultura antica del museo Pio-Clementino*, Roma, 2007.

⁵⁸ C. Piva, *Il problema della «pelle» nel restauro della scultura antica alla fine del Settecento: una delicata questione tra teoria e prassi*, in *Gli uomini e le cose. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia fra il XVIII e il XX secolo*, atti del convegno (Napoli, 2007), a cura di P. D'Alconzo, Napoli, 2007, pp. 13-23.

⁵⁹ ASV, Palazzo Apostolico, *Computisteria*, 1502.

⁶⁰ Cfr. J. Tanré in questo fascicolo.

⁶¹ J.F. Champollion, *Lettres écrîtes d'Egypte et de Nubie*, Paris, 1833, pp. 454-455.