



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di laurea magistrale

Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

La democratizzazione del sapere archeologico:

Musei archeologici nazionali nell'800 in Europa

Relatrice

Ch. Prof.ssa Jasenka Gudelj

Correlatore

Ch.ma Prof. Cristiano Guarneri

Laureanda

Olimpia Bazzichetto 846223

Anno Accademico

2022/2023

Indice

1. Introduzione	p. 2
2. L'architettura del museo ottocentesco tra la democratizzazione del sapere e i simboli nazionali	p. 9
2.1 Gli spazi del sapere come luoghi di cultura che perseguono la scommessa educativa	p. 9
2.2 L'edificio museale come simbolo di potere	p. 13
2.3 XIX secolo: il secolo d'oro dei musei	p. 16
3. Altes Museum: simbolo di una nazione e di una nuova sfida culturale	p. 19
3.1 Le origini e le ragioni	p. 19
3.2 Il progetto di Karl Friedrich Schinkel	p. 21
4. La Gliptoteca di Monaco di Baviera custode di Grecia e di Roma antiche	p. 28
4.1 Le origini	p. 28
4.2 Il progetto di Leo Von Klenze	p. 30
5. Il British Museum	p. 38
5.1 Le origini	p. 38
5.2 La prima sede: Montagu House	p. 40
5.3 Il progetto di Robert Smirke e gli interventi posteriori	p. 46
6. Il museo Egizio di Torino	p. 51
6.1 La storia delle collezioni	p. 51
6.2 La sede: il Palazzo dell'Accademia delle Scienze	p. 55
7. Conclusioni	p. 67
Appendice immagini	p. 70
Bibliografia	p. 73
Sitografia	p. 75

1. Introduzione

I musei pubblici fanno parte del nostro contesto urbano da oltre due secoli, tanto da essere diventati dei simboli che identificano le città che li ospitano, basti per tutti l'esempio del Louvre che si può dire sia sinonimo di Parigi. Tuttavia, si dà per scontato che questi luoghi siano nati per accogliere il pubblico di massa che oggi li frequenta. In realtà non è così, è fondamentale, invece, una riflessione sugli spazi del sapere, per questo motivo, la mia ricerca andrà a indagare i criteri ispirativi della progettazione architettonica dei seguenti musei ottocenteschi: l'Altes Museum di Berlino, la Glyptoteca di Monaco di Baviera, il British Museum di Londra ed infine il Museo Egizio di Torino.

Questi musei, che ospitano sezioni archeologiche con preziose collezioni di manufatti, sono stati istituiti per rispondere alle nuove esigenze socioculturali emerse nel XIX secolo con la progressiva ascesa di nuove classi sociali. Questa evoluzione ha richiesto la progettazione di spazi dedicati per accogliere un pubblico meno specializzato e diversificato, in modo che le opere raccolte (nella maggior parte dei casi eredità di collezioni dinastiche) potessero essere fruibili da tutti.

Dopo la Rivoluzione francese e il processo di restaurazione che seguì, il panorama politico è pronto ad avviare una sorta di democratizzazione del sapere, grazie a idee 'sconfinanti', innovative e alle numerose istanze sociali emerse via via. Ecco quindi che, dopo i moti rivoluzionari, dalla metà dell'Ottocento il museo viene visto come uno spazio pubblico e, in questo scenario, l'eredità culturale delle nazioni e i beni storico-artistici diventeranno patrimonio della collettività.

Il museo ottocentesco rappresenta, da un lato, una nuova attrazione per i visitatori e, dall'altro, rimane una istituzione dal valore sociale, avendo insita una forte connotazione educativa. Infatti «fino alla metà del XIX secolo i principali musei europei si presentavano come istituzioni dalle spiccate intenzionalità didattiche, proponendosi come luoghi di studio, sopperendo così alle mancanze e alla limitatezza delle strutture e dei percorsi di apprendimento esistenti, rivelando per altro uno stretto nesso con la pratica laboratoriale e l'osservazione diretta. Con l'affermarsi dell'istruzione pubblica e il costituirsi dei sistemi formativi nazionali ha prevalso nei musei la funzione conservativa a scapito della vocazione pedagogica.

Una separazione che è arrivata fino ad oggi, quando la riflessione sul problema della comunicazione culturale, ha cercato di invertire la rotta, coinvolgendo però di fatto ancora poco i professionisti dell'educazione»¹.

«Inoltre emerge che gli allestimenti, in particolar modo quelli dei musei archeologici tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento, non puntino solo sulla qualità delle collezioni o sulla loro importanza scientifica, ma anche sulla capacità di valorizzare gli oggetti ed emozionare il visitatore [...] Il museo concepito come 'sistema visivo' capace di integrare la qualità delle opere e quella dell'architettura, lo si riscontra nel museo Pio Clementino² fondato nel 1771 e voluto da Clemente XIV, nato Ganganelli, e Pio VI, nato Braschi. Questo museo presenta indubbi elementi di novità: il visitatore può sperimentare "una full-immersion nella classicità, una sorta di antichità virtuale, la cui illusoria realtà si può misurare addirittura camminandovi sopra"»³.



Figura 1. Sala del Museo Pio-Clementino, acquaforte di Vincenzo Feoli, Roma, Italia 1794.

¹ C. Grassi, *Il museo tra storia, cultura e didattica*, Edizioni Ets, Pisa, 2015.

² In questo museo, gli spazi progettati dagli architetti Michelangelo Simonetti (1724 - 1781) e Giuseppe Camporesi (1763 - 1822) si presentano così: «lo snodarsi del percorso a partire dal grandioso vano scale, attraverso aule absidate ispirate all'architettura termale dell'antica Roma, culmina nella grande rotonda-santuario in cui sono esposte, in apposite nicchie, le statue antiche di divinità romane», M. Tinti, *Il Museo: Storia di un corpo e delle sue funzioni*, saggio in Cuaderno 177, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación (2022-2023), p.36.

³ S. Costa, M. L. Pagliani, *Archetipi espositivi e modelli di fruizione dell'antico tra Settecento e Ottocento*, in M. Cerquetti, P. Dragoni (a cura di), *L'archeologia pubblica prima e dopo l'archeologia pubblica*, Il capitale culturale, Studies on the Value of Cultural Heritage, Supplementi 09, 2019, p.83 e p.95.

«L'antichità ha un posto di rilievo: alle statue, ai busti, ai bassorilievi, alle iscrizioni sono riservate la grande sala centrale monumentale, di gusto neoclassico, e le gallerie laterali. I riferimenti espliciti (*figura 1*) all'architettura imperiale romana sono, da un lato, un ossequio all'imperante gusto neoclassico, dall'altro, intendono impressionare il visitatore meno attento con la monumentalità degli spazi in cui gli oggetti sono collocati»⁴.

Nel corso del XVIII e del XIX secolo, dal punto di vista sociale, l'interesse per l'archeologia si collega anche alla progressiva ascesa di una classe borghese, arricchita dai profitti imprenditoriali, che avevano favorito il nascere di un collezionismo diffuso e parcellizzato. Quanto descritto renderà necessario costruire nuovi spazi dedicati alla cultura materiale dell'antichità e organizzati sia in funzione della ricerca e dello studio sia per la fruizione del visitatore.

Va anche detto che «...i musei premoderni, come sostiene David Murray, erano più preoccupati di creare sorpresa, scalpore o provocare meraviglia, e lo si può notare nel caso delle *wunderkammern* (camere delle meraviglie a esclusivo accesso dei ricercatori, *figura 2*) o delle fiere»⁵.

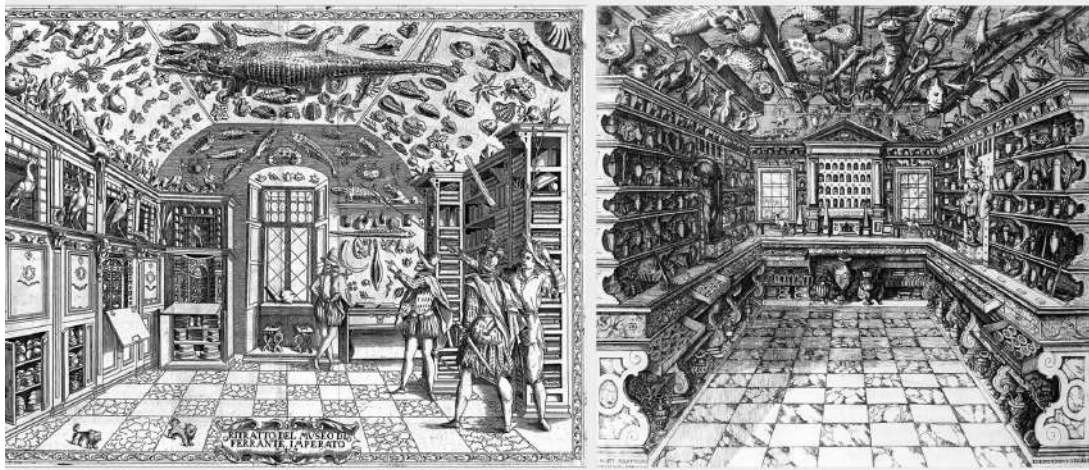


Figura 2. A sinistra, il museo di Ferrante Imperato, Napoli, da F. Imperato, *Historia naturale*, 1599; A destra, il museo di Francesco Calceolari, Verona, da Ceruti, *Chiocco, Museum*, 1622.

⁴ S. Costa, M. L. Pagliani, *Archetipi espositivi e modelli di fruizione dell'antico tra Settecento e Ottocento*, in M. Cerquetti, P. Dragoni (a cura di), *L'archeologia pubblica prima e dopo l'archeologia pubblica*, Il capitale culturale, Studies on the Value of Cultural Heritage, Supplementi 09, 2019, p. 98.

⁵ T. Bennett, *The Birth of the Museum, History, Theory, Politics*, Routledge, 1995, p.2. Traduzione di chi scrive.

«Quest'ultime secondo Michel Foucault⁶, erano “luoghi vuoti alla periferia delle città che brulicano una o due volte l'anno di bancarelle, esposizioni di vari oggetti, lottatori, donne-serpente, indovini e così via”; questi eventi, insieme alle Feste del Lavoro, rappresentano gli antenati dei musei che si costruiranno nella prima metà dell'Ottocento»⁷.

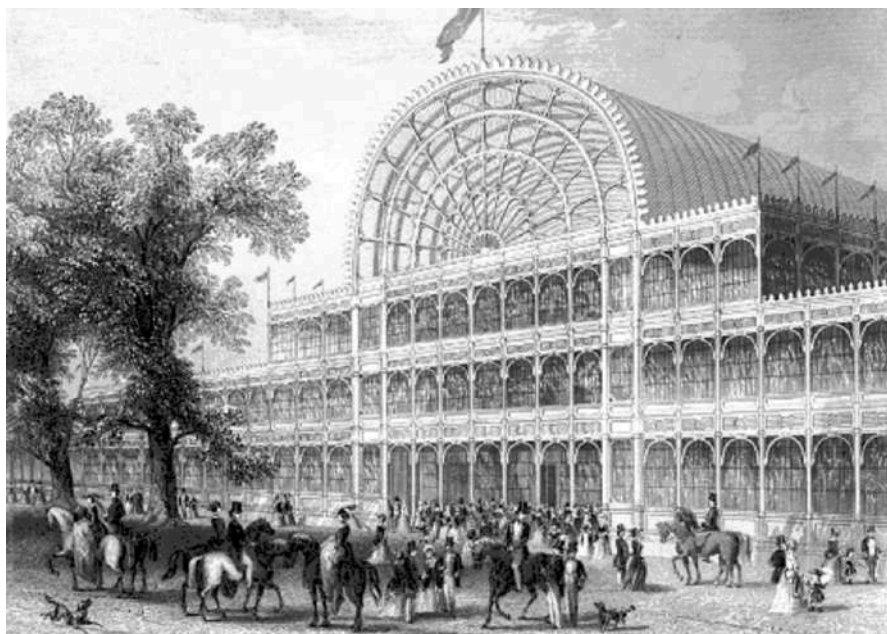


Figura 3. Crystal Palace, Londra, Gran Bretagna, 1851.

Vale come esempio il Crystal Palace (*figura 3*), costruito in occasione della prima Esposizione Universale a Londra nel 1851, dove ci furono diverse innovazioni rispetto alla struttura architettonica e nella scelta dei materiali di costruzione. In primo luogo, fu adottata una robusta nervatura di ferro dove si incastonavano ampie finestre per l'illuminazione di grandi spazi; in secondo luogo, con la nuova disposizione dei reperti ai lati e al centro delle aree espositive, fu consentito al pubblico di percorrerle garantendo un flusso ordinato durante la visita.

⁶ Michel Foucault è stato un filosofo francese (Poitiers 1926 - Parigi 1984), prof. successivamente alle facoltà di lettere e scienze umane di Clermont-Ferrand (1964-68), Vincennes (1968-70) e, dal 1970, al Collège de France di Parigi. Foucault mira a chiarire la sua posizione, estendendo l'analisi alle varie scienze umane, di cui individua il successivo stratificarsi e le condizioni di possibilità, cioè il loro costituirsi in campi epistemologici distinti.

⁷ T. Bennett, *The Birth of the Museum, History, Theory, Politics*, Routledge, 1995, p.1. Traduzione di chi scrive.

Inoltre «Come si evince dall'immagine del Benthall Green Museum nel 1876 (figura 4) le relazioni di spazio e visione sono organizzate non solo per consentire una chiara osservazione degli oggetti esposti, ma anche per concedere ai visitatori di essere oggetti dell'osservazione reciproca»⁸.

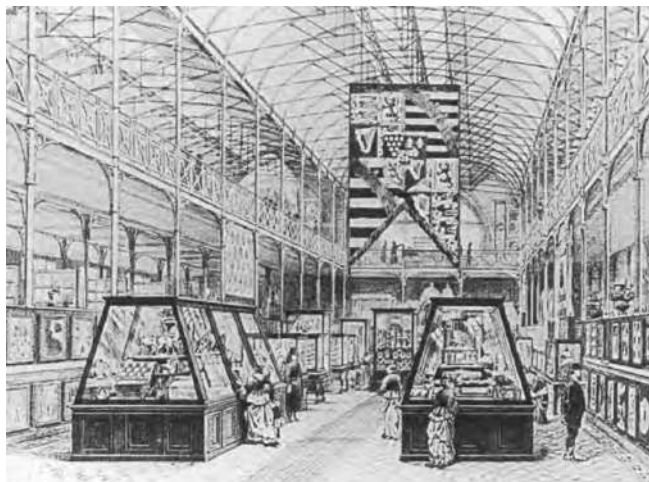


Figura 4. Benthall Green Museum, Londra, Gran Bretagna, 1876.

L'Ottocento si fa erede delle prime riflessioni settecentesche riguardo alla tutela dell'antico: con l'aumento di raccolte private si arriverà a progettare e a realizzare assetti architettonici più razionali e ordinati. Inoltre, le accademie e le associazioni culturali, che si stanno diffondendo, assumono sempre più consapevolmente nell'assetto delle loro raccolte anche una funzione didattica.

Anche «I cataloghi a stampa contribuiscono alla “socializzazione” europea di un patrimonio archeologico spesso conservato nei musei di corte, non completamente aperti al pubblico»⁹.

Da qui prende avvio la mia ricerca che vuole indagare l'origine di quattro musei archeologici, nati tra l'inizio e la fine dell'Ottocento, nel contesto della democratizzazione architettonica del sapere. Grazie ad un approccio cronologico si noterà che, tra i due tipi opposti di collezioni – privata e principesca – se ne inserisce finalmente una terza, quella pubblica.

⁸ T. Bennett, *The Birth of the Museum, History, Theory, Politics*, Routledge, 1995, p.53. Traduzione di chi scrive.

⁹ Roncuzzi Roversi Monaco 1983, p. 27, cit. in S. Costa, M. L. Pagliani, *Archetipi espositivi e modelli di fruizione dell'antico tra Settecento e Ottocento*, in M. Cerquetti, P. Dragoni (a cura di), *L'archeologia pubblica prima e dopo l'archeologia pubblica*, Il capitale culturale, Studies on the Value of Cultural Heritage, Supplementi 09, 2019, p.86

Il primo caso studio, la Gliptoteca di Monaco di Baviera, voluta fortemente dal ventenne Ludovico I di Baviera (grande appassionato di antichità) rappresenta proprio l'esempio di una collezione principesca che verrà aperta al pubblico. La Gliptoteca sarà simbolo di una nuova istanza dal punto di vista culturale a livello nazionale la cosiddetta 'Kulturnation'¹⁰. Ecco, quindi, il museo come portatore di cultura a servizio di tutti coloro che vogliono scoprire le meraviglie raccolte al suo interno con l'obiettivo di valorizzarle e tutelarle.

Successivamente andrò a indagare la storia dell'Altes Museum di Berlino, concepito in simbiosi con il tessuto urbano di appartenenza e capolavoro del neoclassicismo a opera dell'architetto Karl Schinkel. Anche in questo caso studio si noterà come nel periodo compreso tra gli anni Venti e Trenta dell'Ottocento la Germania cercò di accentrare la sua memoria storica creando un patrimonio artistico collettivo grazie all'istituzione di musei come nel caso dell'Altes Museum.

Inoltre, si vedrà come emerge un nuovo concetto di museo-tempio, quale luogo consacrato all'arte e in Inghilterra, l'esempio di questo nuovo modello è il British Museum, istituito con un Atto del Parlamento britannico nel 1753, dove si definisce la sua natura di museo nazionale. È stato il primo museo aperto al pubblico gratuitamente dal 1810, nato per conservare le testimonianze dell'antichità in gran parte acquisite dalle collezioni private.



Figura 5. Facciata del British Museum, foto di archivio, Londra, Gran Bretagna.

¹⁰ Sentimento di enorme importanza della propria cultura in una nazione.

L'edificio fu costruito nel 1852 perché il precedente risultò ben presto inadeguato a conservare l'immensa collezione che si stava via via ampliando ed è così che si inserisce nella serie qui trattata come imponente museo custode di una grande raccolta archeologica.

Infine, l'ultimo caso studio ci porta in Italia dove, nel 1824, re Carlo Felice di Savoia fondò il Museo Egizio di Torino (*figura 6*), acquisendo una prima collezione archeologica di ben 5.628 reperti, che erano stati raccolti dal console di Francia Bernardino Drovetti durante l'occupazione francese in Egitto.



Figura 6. Facciata di ingresso Museo Egizio di Torino nel Palazzo dell'Accademia delle Scienze, già Collegio dei Nobili.

Quattro musei e quattro intrecci storico-epistemologici da dipanare partendo proprio dall'origine delle loro architetture, contestualizzandone i principi fondativi e la loro evoluzione strutturale nel tempo. Il mio intento sarà quello di analizzare nell'architettura museale ottocentesca, evidenziando come in questo periodo si assista all'inizio della socializzazione e della messa a disposizione del sapere con ambizione universalistica.

Si apre una nuova prospettiva che si concretizza e prende forma in questi edifici che incarnano, non solo idealmente, gli aspetti culturali, politici e sociali che investono quell'epoca, armonizzati all'interno di una progettazione architettonica innovativa se non addirittura rivoluzionaria, tanto da poter parlare, a mio avviso, di un'istituzione civile di stampo moderno

2. Il museo ottocentesco tra la democratizzazione del sapere e simboli nazionali

In questo capitolo si esplorano i concetti chiave a chi risponde l'istituzione e costruzione dei musei ottocenteschi quali luoghi di sapere e simboli del potere, con una fioritura che si espande ben oltre l'orizzonte europeo.

2.1 Gli spazi del sapere come luoghi di cultura che perseguono la scommessa educativa

In questo capitolo si pone l'accento sul concetto di 'luoghi del sapere' nel XIX secolo, che probabilmente non potevano essere considerati spazi democratici *tout court* per una serie di motivi che coinvolgono la sfera culturale, economica e pubblica.



Il significato culturale veniva espresso attraverso il coinvolgimento delle persone in un ambito partecipativo dove godevano del patrimonio artistico-culturale. Sul piano economico, il museo aveva e ha bisogno di un mercato aperto dove i visitatori possano vivere un'esperienza culturale nel loro tempo libero. E, infine, per quanto concerne la sfera pubblica i musei erano già nell'800 progettati in senso civico per perseguire la grande scommessa educativa di diffusione del sapere.

Come abbiamo visto nell'introduzione, fino al XVIII secolo, i principi usavano i loro palazzi anche per le sontuose esposizioni delle loro collezioni, ricche di tesori e di opere d'arte confiscate durante le conquiste territoriali, in epoca colonialista. Tuttavia, oltre ai letterati, agli studiosi e agli artisti, i fruitori erano esclusivamente nobili e persone appartenenti alle classi agiate, e lo scopo di queste istituzioni era quello di comunicare, attraverso l'opulenza delle collezioni, il potere dei sovrani.

«Il Louvre non si discostava dall'idea che volevano trasmettere le collezioni principesche, infatti, vi erano raccolte ed esposte opere facenti parti dei bottini di

guerra; ma nel 1793, dopo la Rivoluzione, la nuova classe al potere volle lanciare un potente messaggio politico: il Louvre divenne un'istituzione pubblica e le collezioni del re furono nazionalizzate. Questo primo museo, in senso moderno, diventò un simbolo di 'sovranità popolare' e un 'trionfo sul dispotismo'»¹¹.

Erano gli anni della Rivoluzione francese e con questo atto la nuova classe dirigente ribadì che tutti gli uomini, potenzialmente e senza alcuna distinzione di classe, avessero il diritto di vedere i capolavori d'arte realizzati nei secoli. «Capolavori confiscati alla Chiesa e agli *émigrés*, cioè a quegli aristocratici legati all'*ancien régime* che avevano dovuto lasciare il paese infiammato dalla rivolta»¹². Nacque così il Museo del Louvre, sotto la spinta degli impeti ugualitari, nella forma moderna e pubblica come lo conosciamo noi oggi.

Ciononostante, quando parliamo di musei aperti al pubblico a chi ci riferiamo realmente? Se provassimo a compiere un passo indietro e ritornassimo in quegli anni troveremmo la società rigidamente divisa in classi sociali, dalle più agiate, come la ricca borghesia, a quelle meno abbienti, come la grande massa rappresentata dal popolo.

Ecco, quindi, che il pubblico a cui il museo si rivolge, da questo momento in poi, è idealmente aperto a tutti ma realmente le classi che vi accedevano erano l'aristocrazia, la ricca borghesia, i letterati e gli studiosi. Anche le donne, dei ceti più alti, iniziano a frequentare i musei e lo testimoniano vari dipinti e disegni dove si possono vedere alcuni gentiluomini che accompagnano in visita le rispettive dame. Quello che vorrei mettere in luce è come non fosse sufficiente all'epoca progettare e dichiarare uno spazio accessibile a tutti per renderlo effettivamente tale e fruibile da tutte le classi sociali di una nazione.

Nel caso del Louvre e del British Museum, si trattava sia di far accedere i cittadini in una sede museale per ammirare la vastissima collezione di manufatti da tutto il mondo, sia di far risuonare il tono visceralmente colonialista, che in quel momento i due musei comunicavano, rispecchiando gli obiettivi espansionistici della nazione. Il British

¹¹ R. Lakshimi, *India International Centre Quarterly*, Vol. 37, n. 1, pp. 102-117, in JSTOR, 2010, p. 103. Traduzione di chi scrive.

¹² M. Teresa Fiorio, *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Pearson Italia, Milano-Torino, 2011, p. 53.

Museum è pensato non solo per esporre la ricca collezione ma anche per suscitare meraviglia nel visitatore nonché istruirlo.

Si ritorna alla domanda che domina questo capitolo ovvero: la democratizzazione del sapere può davvero realizzarsi attraverso la progettazione architettonica dei luoghi destinati a ospitare le collezioni? E ancora: nell'Ottocento, secolo d'oro dei musei, la costruzione di un nuovo museo era sufficiente a concretizzare la sua fruizione pubblica, come dichiarato dalle nuove idee di emancipazione sociale emerse dai moti rivoluzionari?

La risposta non è scontata e bisogna considerare l'architettura come materia che contempla diverse declinazioni. Sicuramente, come abbiamo potuto vedere, la spinta egualitaria permette di ampliare il pubblico che visita le collezioni, ma il popolo rimane ancora il grande escluso. Inoltre, senza le ricche appropriazioni di beni e opere derivate dalle conquiste coloniali, i musei del XIX secolo forse non sarebbero nati.

Si pone, però, un altro interrogativo: è democratico un museo che conserva opere provenienti da tutto il mondo confiscate durante l'ascesa colonialista di alcune potenze europee come Francia e Inghilterra? Negli ultimi anni, alcuni dei paesi 'depredati' del loro patrimonio culturale, hanno richiesto che le opere rientrassero in patria, altre volte hanno optato per riconoscerne la conservazione e la valorizzazione in altre nazioni. Vale per tutti l'esempio dei Marmi di Elgin, che tuttora sono contesi tra il British Museum, dove sono conservati, e il governo greco che li reclama. Di contro il museo del Cairo non ha mai avanzato richieste di restituzioni al Museo Egizio di Torino, ottavo nella classifica dei musei per il maggior numero dei reperti egizi.

Senza entrare nel merito si apre un'altra riflessione: è lecito tenere queste collezioni lontane dalla loro patria? In realtà, in molti casi, si sono preservati manufatti che, se fossero rimasti nel loro luogo originario, sarebbero andati persi a causa dell'impossibilità di conservarli o, peggio, distrutti dalle guerre. Altre volte, come nel caso dei marmi di Elgin, alcune opere, probabilmente, dovrebbero essere restituite alla loro nazione. Il dibattito è ancora aperto e non è facile trovare una soluzione condivisa tra chi conserva l'opera e chi ne richiede la restituzione.

Eppure, il concetto di democratizzazione dei luoghi del sapere rimane idealmente funzionale, ma nel prossimo paragrafo andrò, a trattare brevemente, come l'edificio museale sia stato identificabile come simbolo di potere nel XIX secolo.

2.2 L'edificio museale come simbolo del potere

In Francia, agli inizi dell'Ottocento ci troviamo di fronte a quello che mi permetto di definire 'effetto Napoleone', poiché il generale non solo avanzava nelle conquiste territoriali, ma arricchiva via via il bottino di guerra con numerose opere d'arte, in particolar modo reperti archeologici, pronti poi a essere ospitati al Louvre (dal 1803 Musée Napoléon). Il museo nazionale di Parigi diventa così un simbolo culturale per la nazione e uno spazio aperto al pubblico di tutta Europa. «Nella Francia post-rivoluzionaria, la nuova concezione di museo si fa espressione della nuova classe sociale borghese, assumendo ora un forte valore simbolico, aprendosi ad un pubblico sempre più vasto e recuperando l'originaria aspirazione illuminista di uno spazio dedito alla conoscenza»¹³.

Ecco, quindi, che il ruolo del museo oltre a essere quello educativo e civico riguarda anche la coesione sociale e culturale in un nuovo contesto economico e politico. È qui che entra in gioco l'architettura che vuole esaltare il potere politico della nazione in quel particolare momento storico. Fra i quesiti correlati alla necessità di identificare il museo come simbolo del potere ne emerge uno in particolare, ovvero perché troviamo il richiamo alla classicità nella progettazione dell'edificio? Proprio dalla Francia, dove nascono le teorie illuministe, arrivano le prime spinte architettoniche neoclassiche che, evocando un'idea di perfezione, sposano gli ideali innovativi di fine Settecento: l'uso della ragione che guida il mondo, i tre poteri di governo separati (Montesquieu), il potere decisionale in mano al popolo (Rousseau) e il concetto di bene e di male (Voltaire).

Sarà proprio il periodo dei lumi che porterà, verso i primi anni dell'Ottocento, alla creazione dei più grandi musei d'Europa, contemporaneamente la rivoluzione industriale permetterà l'ingresso di nuove tecnologie al servizio delle costruzioni di cui anche l'architettura beneficerà. Saranno anni dove si esplorerà l'uso di nuovi materiali per la costruzione di grandi edifici, come nel caso del Museo di Storia Naturale di Oxford, in stile neogotico, che presenta uno 'scheletro' interno in ferro, materiale che permette di giocare con le altezze e installare vetrate grandi e luminose.

¹³ F. Arcoraci, *Ripensare il ruolo delle istituzioni per il contemporaneo, Una prospettiva critica dialogica*, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2020/2021.

Proprio in questo periodo, ricco di sperimentazioni, sorgono nuovi interrogativi che arrivano potenti fino ai nostri giorni e a cui non è stata ancora data una risposta univoca, uno su tutti: come riflettono l'ideologia, la politica, l'economia vigenti i nuovi tipi di edifici? Bisogna considerare per primi i luoghi dove i musei moderni vengono costruiti, infatti, molto spesso si trovano al centro di snodi urbanistici importanti, visibili e raggiungibili da tutti, nel cuore della città, vale come esempio la Gliptoteca di Monaco, costruita davanti a Königsplatz.

E ancora: qual è il motivo per dare questa grande visibilità? Sicuramente l'edificio, progettato in luoghi strategici nelle città, nasce dalla volontà di far accedere un pubblico più vasto alle raccolte simbolo del potere nazionale. Infatti, questi musei-templi, daranno importanti opportunità a coloro che li visiteranno al fine di coltivare i propri interessi. Il visitatore di fronte a un'imponente architettura, come quella neoclassica, il British fra tutte, resta meravigliato ed è sicuramente affascinato da come siano valorizzate le opere al suo interno. Quest'ultime sono conservate ed esposte in un edificio progettato ad hoc, che diviene così simbolo del potere nazionale e diventa portatore di cultura per coloro che vi vogliono accedere.

Da queste idee parte la mia indagine sull'architettura museale dell'Ottocento, che apre i luoghi del sapere alla fruizione di un pubblico più ampio e nello stesso tempo valorizza una collezione di tesori e opere che devono avere uno spazio dedicato. Spazio che definisco democratico perché si apre alla collettività, ma non può esserlo al cento per cento con l'accezione attuale. Gli edifici museali non sono quindi esclusivamente dei "contenitori" di opere, infatti, possono servire alle comunità sia stimolando il dialogo su questioni complesse, come ad esempio le radici storico-culturali, sia rappresentando la nazione e le sue diverse classi sociali.

Nell'Ottocento rappresentare la cultura e il potere nazionale attraverso il simbolismo dei grandi musei diventa necessario, proprio in relazione ai grandi cambiamenti sociali in corso, che derivano direttamente dagli ideali espressi nel secolo dei lumi. Una necessità di rappresentanza che vedremo, nel prossimo paragrafo, coinvolgere tutto il mondo con la creazione di musei in ogni stato. L'idea di rendere fruibili le raccolte principesche alle classi abbienti ma anche a quelle meno agiate,

diventa essenziale nella realizzazione di un edificio museale, dove godere di svariate collezioni composte da sculture, dipinti, animali esotici ecc.

Infine, dobbiamo considerare che la storia dell'architettura museale contempla chi ha concepito gli edifici, chi li usa e ne fruisce e chi li comprende nel tempo. Gli architetti che progetteranno gli spazi dei musei dell'Ottocento, devono tener presente che si rivolgono ad una collettività eterogenea e contribuiscono all'obiettivo culturale-nazionalista, dei governanti che intendono riconoscere e celebrare la nazione attraverso la fruibilità delle opere acquisite con le conquiste e le espansioni territoriali.

2.3 XIX secolo: il secolo d'oro dei musei

Fu durante la seconda metà del XIX secolo che i musei cominciarono a diffondersi sia in Europa che in altri paesi nel mondo come vedremo. Una nuova identità nazionale e il movimento per l'istruzione gratuita furono tra i principali motivi di questo sviluppo.

In Gran Bretagna sorsero circa un centinaio di musei nei quindici anni precedenti il 1887; in Germania nel quinquennio dal 1876 al 1880 ne furono fondati una cinquantina; in Austria, con l'apertura del magnifico Kunsthistorisches Museum di Vienna nel 1891, la maggior parte delle collezioni imperiali asburgiche furono finalmente ospitate ed esposte in un unico luogo. Oltre oceano, negli Stati Uniti, fu inaugurato nel 1872 il Metropolitan Museum, con una ricca sezione archeologica, oltre alle raccolte di opere d'arte provenienti da tutto il mondo.

Inoltre, questo fu anche un periodo di grande innovazione tecnologica che si rifletté anche nell'organizzazione museale. Infatti, quando divenne disponibile prima l'illuminazione a gas e poi quella elettrica, i musei estesero l'orario di apertura fino alla sera per fornire l'opportunità di visita a coloro che non potevano durante il giorno.

Questo notevole aumento del numero dei musei non è stato, però, appannaggio esclusivo dell'Europa e del Nord America. In Sud America, i nuovi musei sorsero sia nelle capitali sia nelle province. Alcuni di questi nacquero per radunare opere a carattere storico-scientifico nelle università. È il caso del Museo Geologico di Lima, Perù (1891) e del Museo Geografico e Geologico di San Paolo, Brasile (1895). Altri furono realizzati da enti provinciali: i musei regionali di Córdoba (1887) e Gualeguaychu (1898), entrambi in Argentina, e di Ouro Prêto, Brasile (1876); il Museo Hualpen in Cile (1882); il Museo e la Biblioteca municipale di Guayaquil, Ecuador (1862). In alcuni paesi sorsero anche nuovi musei nazionali specializzati, mentre a Tigre, in Argentina, fu fondato un museo marittimo nel 1892. All'inizio del secolo successivo furono creati musei memoriali, tra cui quelli dedicati a Bartolomé Mitre, ex presidente dell'Argentina, in Buenos Aires (1906) e a Simón Bolívar a Caracas, Venezuela (1911).

In questo periodo, in Asia troviamo il Museo Indiano, a Calcutta, e quello che oggi è il Museo Nazionale, a Giacarta, entrambi erano istituzioni ben consolidate ma nel

continente ne stavano altri. In Giappone nel 1872 fu aperto un museo per incoraggiare l'industria per sviluppo delle risorse naturali; ciò ha fornito la base per l'attuale Museo Nazionale di Tokyo e il Museo Nazionale delle Scienze (sempre a Tokyo). Sebbene in Cina alla fine del XIX secolo esistessero alcuni piccoli musei e molte collezioni di privati, il primo grande museo fu quello di Nantong nella provincia di Jiangsu, fondato nel 1905, seguito nel giro di un decennio dal Museo Nazionale di Storia Cinese a Pechino (quest'ultimo si è fuso con il Museo della Rivoluzione Cinese nel 2003 per creare il Museo Nazionale della Cina) e dal Museo Beijiang a Tianjin (ora Museo di Storia Naturale di Tianjin).

In Thailandia nel 1874, le collezioni già conservate nel Grande Palazzo Reale di Bangkok, vennero ospitate nel Museo Nazionale di Bangkok. Successivamente il Museo Nazionale dello Sri Lanka, a Colombo, aprì al pubblico nel 1877; il Museo Sarawak (ora in Malesia) fu inaugurato nel 1891; e il Museo di Peshawar, in Pakistan, fu inaugurato nel 1907.

Nell'Africa centrale e meridionale i primi musei furono fondati all'inizio del XX secolo: nel 1901 i musei nazionali dello Zimbabwe a Bulawayo e Harare (allora conosciuti come Salisbury); nel 1908 il Museo dell'Uganda con le collezioni raccolte dai commissari distrettuali britannici; nel 1909 il Museo Nazionale del Kenya (ora parte dei Musei Nazionali del Kenya) a Nairobi fondato dalla East Africa and Uganda Natural History Society.

In Mozambico il primo museo fu il Museo di storia naturale Alvaro de Castro a Maputo nato nel 1913. Nel 1902 in Egitto il Museo del Cairo (fondato nel 1835) fu trasferito nel nuovo edificio, e alcune delle sue collezioni furono spostate per formare due nuove istituzioni: il Museo di Arte Islamica (1903) e il Museo Copto (1908). In Sud Africa ci fu uno sviluppo consecutivo di musei nelle varie province: a Grahamstown (1837), a Port Elizabeth (1856), a Bloemfontein (1877), a Durban (1887), a Pretoria (1893) e a Pietermaritzburg (1903)¹⁴.

Tuttora, date le diverse origini e i diversi scopi per cui sono sorti, i musei non si prestano a una classificazione rigida; alcuni si rivolgono a un pubblico specializzato come ad esempio i ricercatori e gli studiosi, altri hanno funzioni particolari, in

¹⁴ Fonte dei musei del mondo: Karsten S., *Museo storia di un'idea. Dalla Rivoluzione francese a oggi*, Milano, Il Saggiatore, 2004.

riferimento all'area geografica in cui sorgono, possono essere a carattere prevalentemente scientifico, storico o artistico.

In ogni caso, non esiste uno schema univoco per l'amministrazione dei musei nel mondo. La mancanza di un modello rispecchia la tipologia delle collezioni che ospitano, fermo restando che i musei sono custodi, interpreti e depositari del patrimonio culturale.

Concordo con Andrew McClellan nel sostenere che attualmente: «In tempi di ansia globale, turbolenze e crescenti differenze, i musei estendono la speranza di una comprensione reciproca fondata sui tratti comuni delle tradizioni artistiche mondiali. E mentre il ritmo della vita e della tecnologia accelera e la società sprofonda sotto una marea crescente di prodotti usa e getta, celebrità effimere e immagini simulate, i musei d'arte fungono da depositi del reale, ospitando manufatti meravigliosamente realizzati che incarnano valori duraturi e memoria collettiva»¹⁵.

¹⁵ A. McClellan, *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, University of California Press, 2008, p. 11. Traduzione di chi scrive.

3. Altes Museum: simbolo di una nazione e di una nuova sfida culturale

Il primo caso studio affrontato è quello di Altes Museum di Berlino, che vanta uno dei primi edifici costruiti appositamente per esibire al pubblico la collezione prussiana.

3.1 Le origini e le ragioni

Con il caso studio della fondazione, tra gli anni Venti e Trenta dell'Ottocento, dell'Altes Museum di Berlino (*figura 7*), mi sono proposta di indagare quale politica educativa abbia reso possibile l'emergere di questo nuovo modello culturale e ideologico, correlato alla modernità dell'istituzione che aveva come scopo princeps, conciliare passato e memoria collettiva.



Figura 7. Facciata Altes Museum - ingresso.

«Gli ultimi decenni della ricerca internazionale sulla storia dell'educazione si sono progressivamente concentrati con maggiore intensità sulla questione dei musei come istituzioni formatrici di cultura»¹⁶. Ciò che è emerso è il ruolo istituzionale dei musei concepiti in senso culturale moderno.

Agli albori della nostra modernità, la pedagogia vede la nascita di un insieme di pratiche educative e di valori i cui fondamenti concettuali prospettano lo sviluppo materiale e la ricezione sociale della cultura da parte dei cittadini.

¹⁶ Lemos, F. (2011). *Ways to live history. Or philosophy, culture, and architecture in the origins of the museum Altes in Berlin*. Education Policy Analysis Archives, 19, 2. Traduzione di chi scrive.

Anche in questo capitolo non mi esimerò nel fare un tuffo nella storia quale unica strada che ci permetta di comprendere a fondo i motivi delle scelte architettoniche che hanno indubbiamente influenzato il progetto dell'Altes Museum.

Uno fra i monumenti che celebrarono di più la nazione al massimo del suo splendore e riuscì perfettamente a riflettere la sua cultura è stato proprio l'Altes Museum, capolavoro del neoclassicismo a opera dell'architetto Karl Schinkel¹⁷.

Ecco, quindi, che la costruzione dell'Altes Museum di Berlino concretizza nel modo più radicale una connessione tra spazio, tempo e cultura che caratterizzava l'emergere dei musei europei.

¹⁷ Karl Friedrich Schinkel (Neuruppin 1781 - Berlino 1841) è stato un architetto, pittore, scenografo e incisore prussiano.

3.2 Il progetto di Karl Friedrich Schinkel

Il progetto di Karl Friedrich Schinkel per l'Altes Museum di Berlino (1822-30) fu proposto dall'architetto stesso forte della sua partecipazione attiva e persuasiva in precedenti progetti realizzati nella capitale. Inoltre, Schinkel fu favorito dal sostegno politico sia del Cancelliere di Stato Karl August von Hardenberg che del Ministro della Cultura Karl von Altenstein, oltre che dal supporto di alti funzionari della burocrazia prussiana che permisero la costruzione del museo.

Bisogna tenere a mente che Schinkel rivestì il ruolo di funzionario statale, nominato nel 1810 nella delegazione dell'Oberbaude (Comitato dei lavori prussiano), aveva il compito di esaminare tutti gli edifici progettati e finanziati dallo Stato. In questa veste, Schinkel stesso era responsabile dell'estetica architettonica e aveva il diritto di modificare i progetti degli architetti in tutto lo Stato. Questa posizione, unita a commissioni reali dirette come la Neue Wache¹⁸ di Berlino (1816-18) e Schauspielhaus¹⁹ (1818-21), hanno reso Schinkel il più influente architetto prussiano dell'epoca.

Schinkel presentò il suo primo progetto per l'Altes Museum al re, Federico Guglielmo III di Prussia, l'8 gennaio 1823. La sua proposta era chiaramente influenzata dai progetti ideali per edifici accademici e musei prodotti in Francia dalla fine del Settecento (*figura 8*).

¹⁸ La Neue Wache (Nuova Guardia) è un monumento neoclassico situato al centro di Berlino. Fu fatto erigere da Federico Guglielmo III di Prussia tra il 1816 ed il 1818 come sede della Guardia reale e come monumento ai soldati tedeschi morti poco prima durante le guerre contro Napoleone. È situato sul famoso viale Unter den Linden.

¹⁹ La Konzerthaus è una sala da concerto di Berlino, che si affaccia sulla Gendarmenmarkt, ed è nota anche come Schauspielhaus.

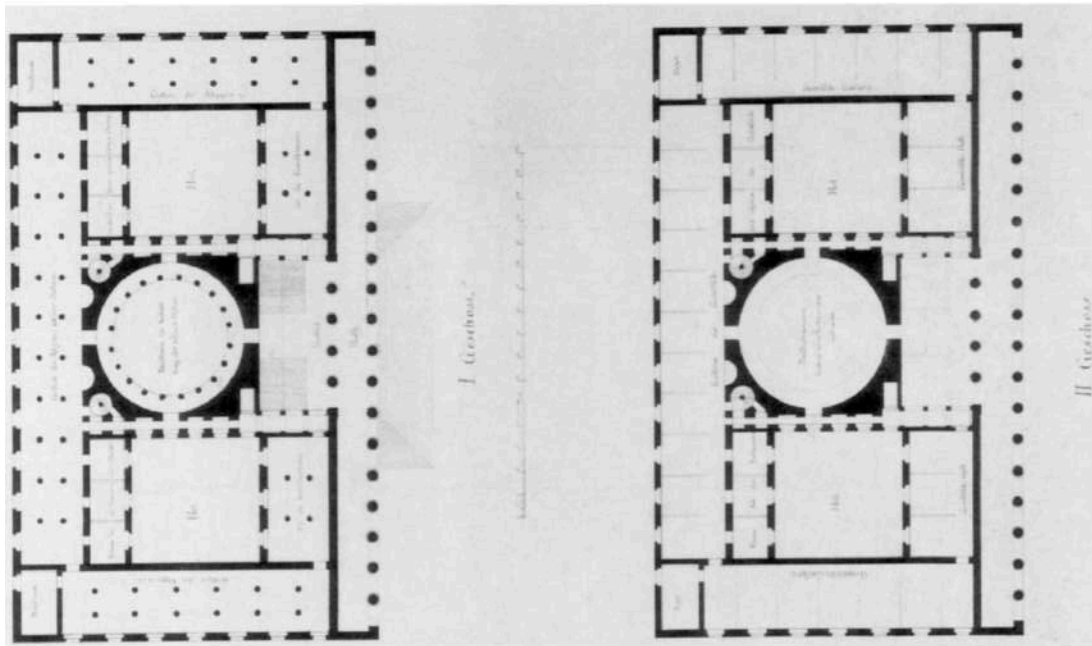


Figura 8. Prime proposte di pianta, Altes Museum, F. Schinkel, 1823.

Come si può vedere nell'immagine Schinkel scelse una pianta di forma rettangolare anziché quadrata ed eliminò le traverse che collegavano la rotonda centrale alle gallerie perimetrali. L'inserimento di una rotonda è probabilmente da attribuire all'influenza italiana del Museo Pio-Clementino (*figura 1*) visitato da Schinkel nel 1804.

«Anche il contesto urbano dell'Altes Museum potrebbe avere influito sul design di Schinkel. Il palazzo reale di fronte il Lustgarten era a pianta rettangolare, e l'accesso del progetto di Schinkel sottolineava i rapporti tra il museo, il palazzo, la cattedrale di Berlino e lo Zeughaus²⁰ di Schlüter, che ne chiudeva i lati del Lustgarten»²¹.

Come osservò Schinkel nella sua proposta del 7 gennaio 1823, il visitatore avrebbe sperimentato la maestosità della rotonda prima di entrare nelle gallerie (*figura 9*) che erano viste come elementi più funzionali del museo.

²⁰ Tradotto: L'arsenale di Berlino è il più antico fabbricato costruito sul viale Unter den Linden di Berlino. Costruito in stile barocco per ospitare le armi dell'artiglieria prussiana, ospita oggi il Museo storico tedesco.

²¹ S. Moyano, *Schinkel's Altes Museum and Prussian Arts Policy*, in *Jstor The Art Bulletin*, Dec., 1990, Vol. 72, n. 4 (Dec., 1990), p. 591.



Figura 9. Prospettiva interna della rotonda con colonne corinzie e statue.

La rotonda centrale richiama il Pantheon con il suo soffitto a cassettoni mentre il lungo colonnato di ingresso è ispirato alla stoà di Poikile ²² di Atene. Le 18 colonne ioniche della facciata sembrano quasi isolare l'edificio dall'ambiente esterno, ma l'accesso per il visitatore è possibile grazie a una straordinaria scalinata che si trova nella profondità del colonnato.

Tuttavia, il gusto suggerito dal secolo dei lumi e dalla Francia non si esaurì esclusivamente nell'architettura del museo, infatti, Schinkel ebbe la capacità di connettersi al contesto urbano di Berlino, dialogando così con gli spazi esterni all'edificio (*figura 10*).

²² La Stoà Poikile o Portico dipinto di vari colori, originariamente chiamata «Portico di Peisianatte» fu eretta tra il 475 e il 450 a.C., nella zona settentrionale dell'agorà di Atene. Il portico, costruito in poros, aveva colonne di ordine dorico all'esterno e di ordine ionico all'interno, con i capitelli ionici in marmo; si estendeva in profondità per 12 metri e 60 centimetri su una crepidine dotata di tre gradini che diventavano quattro verso ovest, per coprire il dislivello del terreno

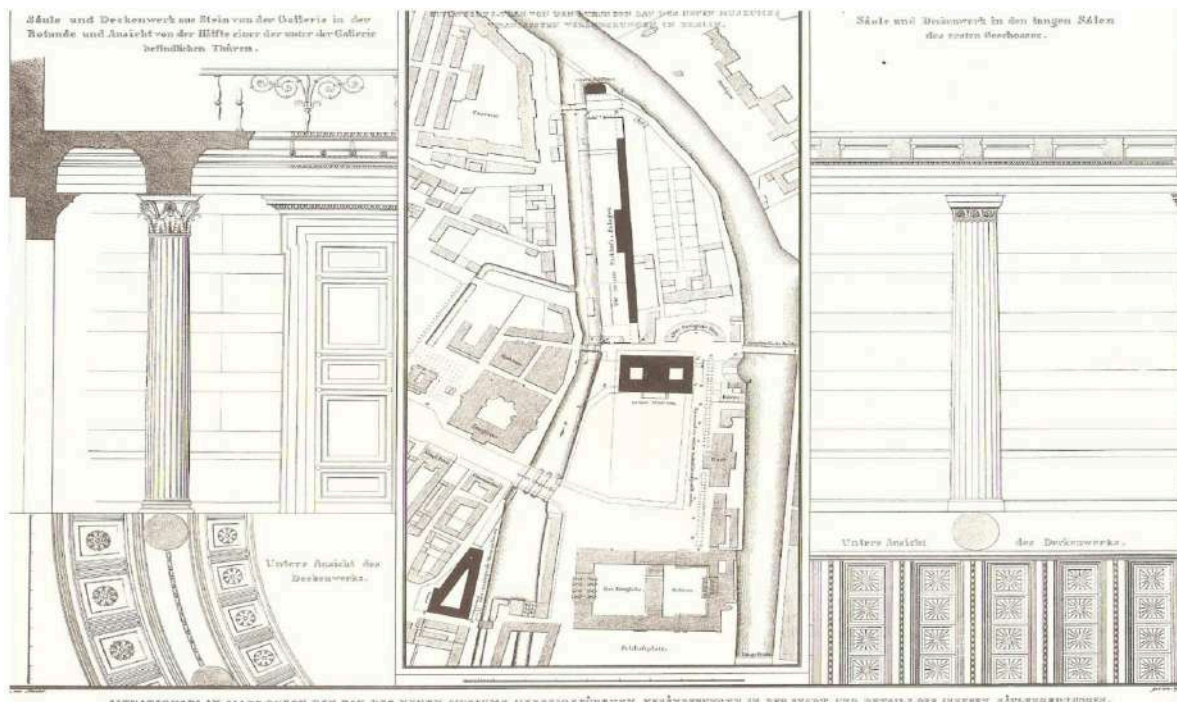


Figura 10. Johann Friedrich Jügel, da Karl Friedrich Schinkel: planimetria, incisione su rame. Situazione di tutte le trasformazioni risultanti nella città in seguito alla costruzione del nuovo museo. Apparso nel 1825 come foglio n. H42 della Sammlung Architektonischer Entwürfe.

Conseguentemente, si mise in atto la chiusura del lato settentrionale della piazza su cui sorgevano l'Arsenale, il Castello di Schluter e la Cattedrale luterana di Johann Boumann, in questo modo il nodo urbano fu destinato al Foro federiciano. Inoltre, venne chiuso un canale e ampliata una parte del fiume Sprea.

Come abbiamo visto, Schinkel può essere considerato il maggiore esponente del tardo neoclassicismo germanico e si può affermare che i punti di riferimento, fra gli esponenti di un'architettura visionaria, fossero gli architetti francesi Etienne-Louis Boullée²³ e Claude-Nicolas Ledoux²⁴.

«L'interesse di Schinkel non è quasi mai per singoli monumenti o ruderi di architettura, ma mostra di solito l'inserimento in vasti e generosi paesaggi. Secondo lui in Italia è tutto classico. Schinkel cerca un mondo idealizzato "classico", sereno e sublime e lo trova perché così lo disegna. Interpreta il paesaggio e compone immagini per il suo mondo. Fin dall'inizio fa una scelta rigorosa e crede con una sacra religiosità

²³ Étienne-Louis Boullée (Parigi 1728 – Parigi 1799) è stato un architetto e teorico dell'architettura francese del periodo neoclassico.

²⁴ Claude-Nicolas Ledoux (Dormans 1736 – Parigi 1806) è stato un architetto e urbanista francese.

alla sua visione. [...] L'unica architettura che gli interessa, oltre quella greca, è quella che egli chiama "saracena": il gotico all'italiana»²⁵.

La pianta del museo potremmo definirla di grandiosa semplicità in quanto Schinkel ci propone un rettangolo lungo 84 m e largo 53 m con una galleria su ogni lato per l'esposizione degli oggetti d'arte.

Sfortunatamente all'epoca, non ci furono abbastanza risorse per separare le collezioni di scultura e pittura che furono tenute insieme visto che non si potevano creare due edifici separati. La disposizione scelta da Schinkel per le opere fu la seguente: egli collocò al piano terra le sculture perché considerate le più pesanti, il piano era diviso in tre navate da due file di colonne. I dipinti, invece, furono disposti al piano superiore appesi su pareti di legno.

Vicino alle due corti interne si dipanano gli spazi espositivi e le altre sale sono intervallate dalle colonne e dalle pareti lignee, l'effetto che si crea durante il percorso di visita è molto teatrale. Le due corti sono separate dalla rotonda con cupola e l'intradosso²⁶ della stessa è decorato con una serie di lacunari²⁷ e termina con un lucernario che lascia penetrare dall'alto la luce. La rotonda accoglie chiunque all'ingresso del museo e rende lo spazio quasi sacro grazie ai materiali impiegati che riflettendo la luce facilmente la distribuiscono fino al pavimento.

Rispettando i canoni neoclassici-romantici, la posizione dell'edificio risulta sopraelevata rispetto al piano urbano, in modo da rapportarsi con la Cattedrale, con il Palazzo Reale e con l'Arsenale. Inoltre, il podio su cui poggia permette da un lato di sfruttare lo spazio sottostante per importanti funzioni museali, come il deposito o i laboratori di restauro, dall'altro di proteggere il museo dall'umidità che potrebbe intaccare le sale di esposizione disposte sopra un terreno molto umido e acquitrinoso in quanto si tratta dell'isola fluviale del fiume Sprea (*figura 11*).

²⁵ L. Semerani, Attualità di Schinkel, ni AA. . V.V., 1781-1841 *Schinkel, l'architetto del principe*, Venezia: Marsilio, 1989, pp. 9-23.

²⁶ In architettura: la superficie in vista all'interno della volta o dell'arco.

²⁷ In architettura: cavità ricavate in un soffitto e disposte in maniera regolare (solitamente a scacchiera).

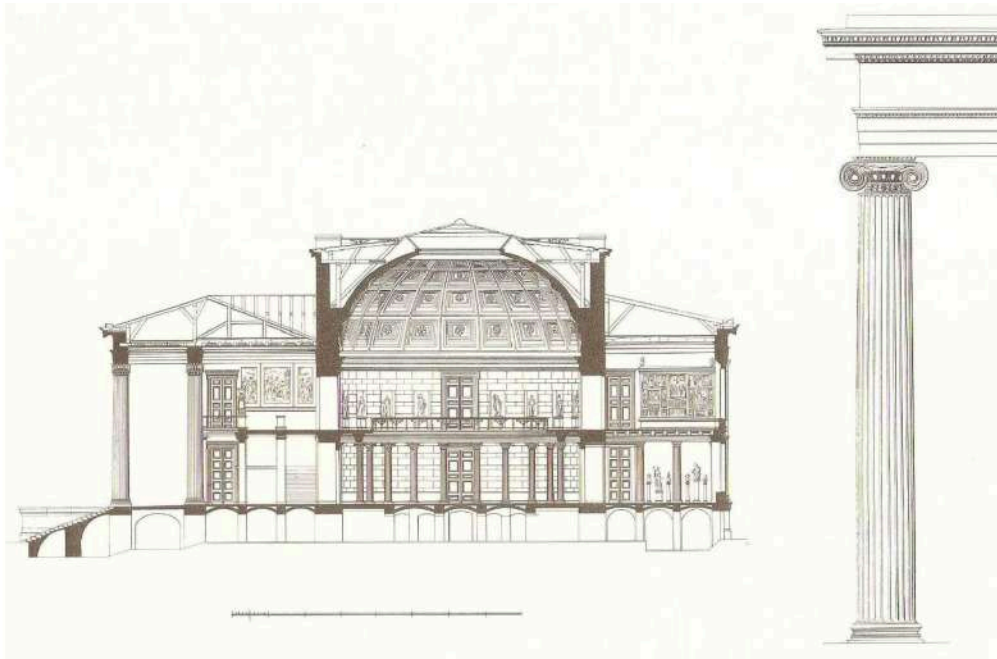


Figura 11. Karl Friedrich Schinkel: sezione, disegno preparatorio a penna per l'incisione della Sammlung Architektonischer Entwürfe (foglio n.40, 1825). Scala 1:500.

L'edificio risulta così armoniosamente in dialogo con la piazza antistante riflettendo gli intenti dell'architetto che ha sempre voluto connettere gli spazi esterni con quegli interni (*figura 12*).

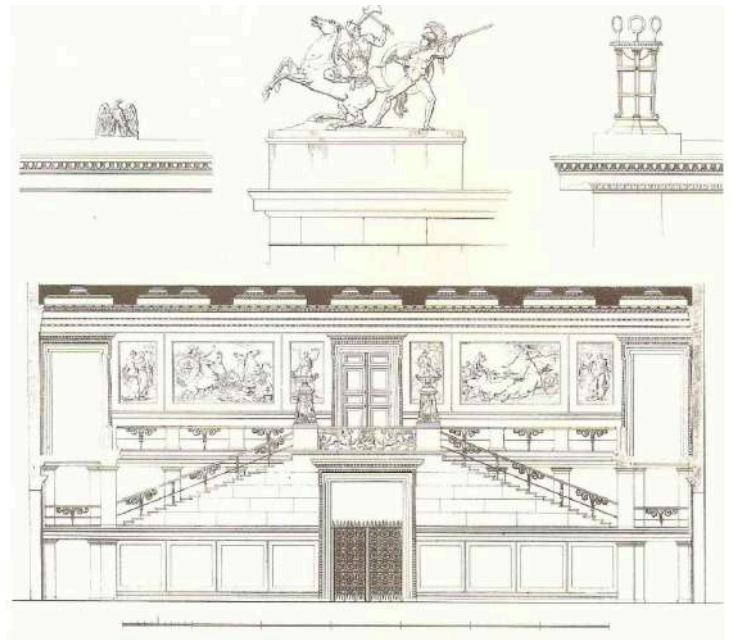


Figura 12. Karl Friedrich Schinkel: vista della scala principale. Scala 1:500.

Una pietra di origine calcarea viene utilizzata per realizzare il piano interrato, che si poggia su pali di legno, mentre i piani superiori e anche il sottotetto sono costruiti in laterizio, infine le colonne del frontone principale sono costruite in pietra arenaria compatta.

Durante gli anni bellici della Seconda Guerra Mondiale l'Altes Museum fu parzialmente distrutto dai bombardamenti e il suo restauro fu realizzato negli anni che vanno dal 1958 fino al 1966.

A conclusione di questo capitolo dobbiamo sottolineare l'importanza della figura dell'architetto Schinkel, che fu capace di progettare l'Altes Museum secondo un gusto classico, ma tenendo a mente il territorio urbanistico in cui si inseriva questo imponente museo.

Non solo si può definirlo icona della sua epoca dal punto di vista architettonico, ma anche colui che interveniva nell'allestimento delle collezioni concentrando l'attenzione sul coinvolgimento del visitatore, fin dal suo ingresso dove veniva letteralmente abbracciato dalla rotonda magnificamente decorata con preziose statue. Non ci stupiremo, quindi, che l'Altes Museum sia tra le opere più importanti di Schinkel, e che sia stato definito l'esempio architettonico più riuscito del neoclassicismo germanico.

4. La Gliptoteca di Monaco di Baviera custode di Grecia e di Roma antiche

A cavallo tra il XVIII e XIX secolo, la borghesia iniziò a cercare modi per preservare le testimonianze del passato tentando di connettersi a esso. I musei rappresentano questa epocale fase di passaggio dal circolo culturale chiuso, destinato a pochi tra nobili e studiosi, a uno spazio che accoglie letteralmente un pubblico di massa.

La nuova strutturazione dei musei in città come Parigi o Berlino diventa fondamentale per rendere l'oggetto di ricerca popolare e con funzione educativa rendendo le collezioni fruibili a tutti i visitatori.

Il museo è una delle istituzioni in cui, attraverso una complessa serie di idealizzazioni dello spazio, si mostra lo spaccato di epoche lontane e, quindi, di culture la cui ricchezza educativa può essere compresa solo se la comunità ne è parte integrante.

4.1 Le origini e le collezioni

È il 23 aprile 1816 quando viene posata la prima pietra per la fondazione della Gliptoteca di Monaco di Baviera, esattamente sette anni prima della costruzione dell'Altes Museum. Nonostante la distanza temporale entrambi gli edifici saranno inaugurati nel 1830. La Gliptoteca è considerata il primo museo autonomo, in senso moderno, della Germania istituito per ospitare statue monumentali. Già nel 1806 il ventenne principe, e futuro re, Ludovico I di Baviera, appassionato collezionista di opere antiche, donò una collezione di antichità e di sculture greco-romane, e sarà proprio lui a sostenere che Monaco dovesse diventare ciò che Roma era considerata all'epoca ovvero un museo. Molto probabilmente il principe perseguì questo obiettivo perché, durante il suo primo viaggio a Roma tra il 1804 e il 1805, fu totalmente affascinato dalle collezioni ammirate al Museo Pio-Clementino e ai Musei Capitolini.

Inoltre, a quel tempo la Baviera era alleata con Napoleone e la vivace reazione patriottica, manifestata dal principe, contro l'occupazione della Prussia, nasceva dall'interesse suscitato in lui dalle opere saccheggiate durante le campagne napoleoniche.

Ludovico I credeva che i tesori d'arte confiscati dai francesi non avrebbero favorito il cosmopolitismo del Museo Napoleone parigino (come veniva chiamato il Museo del Louvre tra il 1803 e il 1815), piuttosto si doveva coltivare il gusto, in questo caso, classico di una cultura nazionale tedesca accentrata, anche se il paese era politicamente frammentato, per rafforzare la cosiddetta *Kulturnation*.

I musei e le collezioni finanziate da Ludovico I erano accessibili a tutti ma rimanevano di fatto proprietà privata del re. Dopo l'acquisizione nel 1812 delle statue del frontone dal Tempio di Aphaia a Egina, i suoi progetti museali divennero gradualmente più concreti. Il museo di scultura, da cui il neologismo greco *Gliptoteca*, doveva nascere fuori dalle mura cittadine, in un quartiere di nuova progettazione attorno alla *Königsplatz*.

4.2 Il progetto di Leo von Klenze

Nel febbraio del 1814, Ludovico I indice un concorso per la progettazione di un museo con la supervisione dell'Accademia delle Belle Arti.

L'edificio avrebbe dovuto essere in stile neoclassico poiché il sovrano era stato influenzato dagli ideali e dallo spirito dello storico dell'arte Johann Joachim Winckelmann²⁸, intrisi di filosofia umanistica. Il principe, infatti, continuò per molti anni ad assumere l'antichità come modello preminente, anche se non unico, di politica culturale e di impegno artistico in generale.

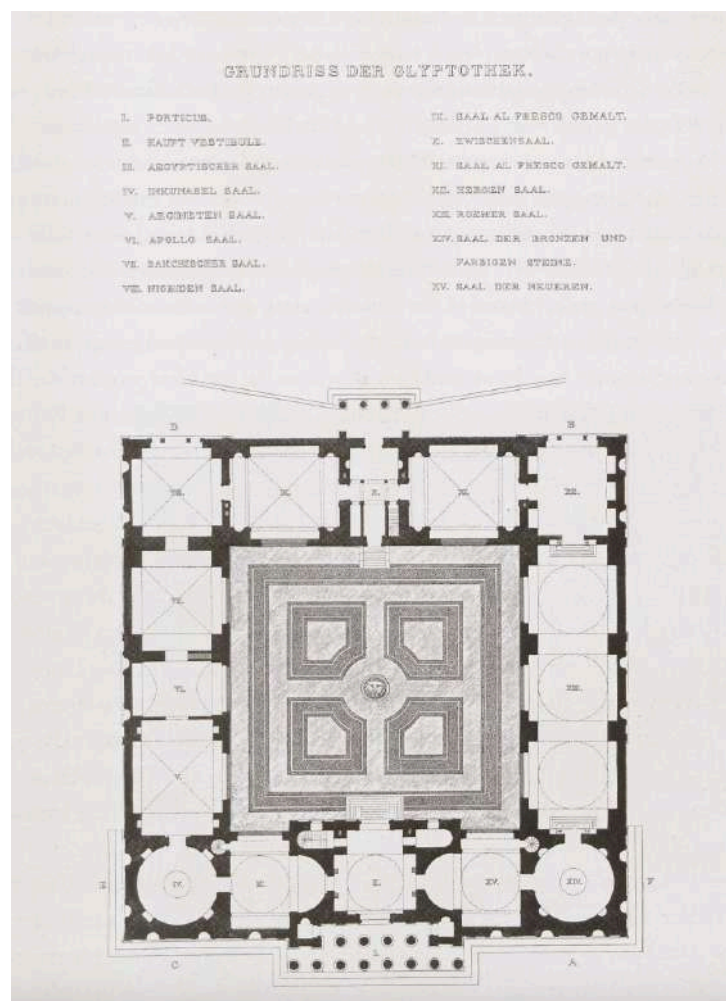


Figura 13. Leo von Klenze, pianta della Gliptoteca, da Klenze, Sammlung architectonischer Entwürfe, welche ausgeführt oder für die Ausführung entworfen wurden (Munich, 1830), notebook 1, pl. 1. Technische - Universität di Berlino.

²⁸ Johann Joachim Winckelmann (Stendal 1717 – Trieste 1768) è stato un bibliotecario, storico dell'arte e archeologo tedesco.

A Monaco l'architetto Leo von Klenze²⁹ (come Karl Friedrich Schinkel a Berlino), in linea con le richieste della committenza e sulla base dei principi di progettazione razionalista dell'architetto francese Jean Nicolas Louis Durand³⁰, sviluppò una moderna sintassi architettonica utilizzando il vocabolario formale greco, che ha applicato per stabilire tipologie edilizie, apportando adeguamenti in base alle richieste del sovrano e alla funzione dell'edificio.

Klenze seguì metodicamente l'esempio di Palladio che nel Cinquecento aveva modernizzato i principi della romanità classica in architettura: «Così come Palladio raggiunse la grandezza e l'immortalità adattando l'architettura romana al suo tempo così vorrei tentare lo stesso con le opere della Grecia in questo modo si potrà pensare a qualcosa di più di un semplice plagio»³¹.

Ecco, quindi, che Leo von Klenze sarà l'architetto incaricato per il lavoro e il suo compito sarà quello di costruire, per la prima volta, un edificio che sarebbe stato interamente dedicato alle opere di scultura antica.

L'edificio museale fu sviluppato su un piano (*figura 13*) a ricordare una villa romana, con un atrio che ha delle dimensioni di un palazzo, paragonabile per certi aspetti al Palazzo del Te³² a Mantova, progettato da Giulio Romano³³ agli inizi del Cinquecento per Federico II Gonzaga. Come si vede nell'immagine, si tratta di una struttura che si sviluppa intorno a un cortile, dove il complesso a quattro ali presenta finestre rivolte verso l'esterno solo sul lato nord, mentre l'illuminazione delle altre ali proviene dalle rotonde in angolo.

²⁹ Leo von Klenze (Buchladen 1784 – Monaco di Baviera 1864) è stato un architetto, pittore e scrittore tedesco.

³⁰ Jean-Nicolas-Louis Durand (1760 – 1834) è stato un architetto e teorico dell'architettura francese, che influenzò il dibattito architettonico anche al di fuori dei confini nazionali.

³¹ Leo von Klenze, Lettera a Ludovico I, datata 27 dicembre, 1817, Wittelsbachisches Geheimes Hausarchiv, Bayerische Staatsbibliothek, Munich (hereafter GHA), IA 36 I. La corrispondenza tra Ludovico I e Klenze è pubblicata, con annotazioni, nel König Ludwig I. Il volume 1 è diviso in tre parti, contiene la corrispondenza di Ludovico come principe ereditario tra il 1815 e il 1825, nel volume 2 diviso anch'esso in tre parti c'è la corrispondenza del periodo come re dal 1825 al 1848.

³² Palazzo Te è una villa rinascimentale collocata nell'area meridionale della città di Mantova. Costruito tra il 1524 e il 1534 su commissione del marchese di Mantova Federico II Gonzaga, è l'opera più celebre dell'architetto e pittore italiano Giulio Romano.

³³ Giulio Pippi de' Jannuzzi, o Giannuzzi, detto Giulio Romano (Roma, 1492 o 1499 - Mantova 1546), è stato un pittore e architetto italiano, importante e versatile personalità del Rinascimento e del Manierismo.

Per volere del principe ereditario Ludovico, il portico fu progettato citando la Propylaea dell'acropolis athenian dalle maestose colonne doriche (*figura 14*).

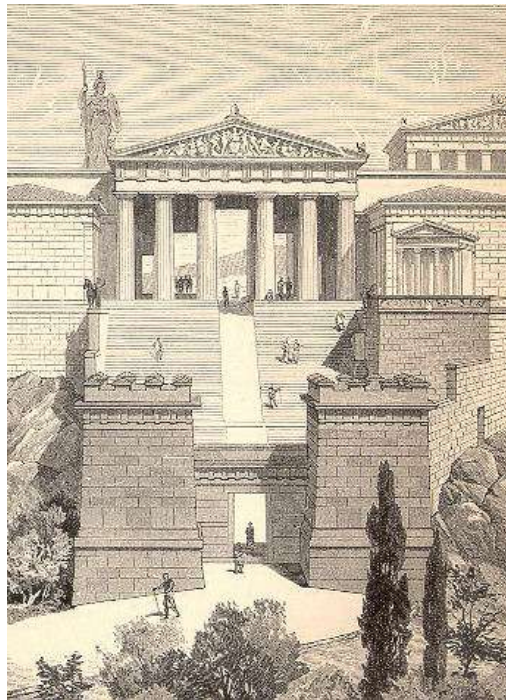


Figura 14. Propylaea, Tempio di Atena nell'acropoli.

La serie delle stanze rotonde, rettangolari e quadrate richiama alla mente, da un lato, le varie sale nel Museo Pio-Clementino, a Roma e, d'altra parte, le planimetrie dei palazzi di Palladio (come quella di Palazzo Thiene, a Vicenza, *figura 15*) e le loro imitazioni quali le gallerie delle case di campagna inglesi del XVIII secolo.

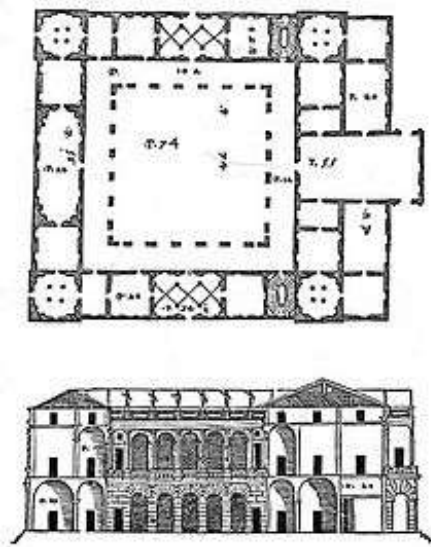


Figura 15. Disegno di pianta e sezione del Palazzo Thiene a Vicenza.

La Gliptoteca era nata per ospitare in origine 18 statue greco-romane e i numerosi frammenti del tempio di Egina che Ludovico era riuscito ad acquistare con fatica. Bisogna considerare che all'epoca le circostanze, come abbiamo visto, si mostrarono propizie rispetto all'acquisto di tesori che fino ad allora risultavano inarrivabili. Infatti, le ricerche in Italia e in Grecia permisero di fornire abbondante materiale dagli scavi archeologici, sarà così che la Gliptoteca arricchirà la sua collezione.

La Gliptoteca rappresenta oggi il più antico museo pubblico di Monaco di Baviera ed è anche l'unico museo della città dedicato esclusivamente alla scultura greca e romana (*figura 16*).



Figura 16. Vista della Galleria di Egina, Gliptoteca, Monaco, ca. 1930.

Ludovico I sosterrà nel 1813 che: «I grandi musei saranno superiori ai miei nel loro numero di mostre; il mio si distinguerà con una collezione di qualità piuttosto che in quantità»³⁴.

³⁴ Citato in Gottfried Leinz, "Baugeschichte der Glyptothek," in Vierendeel e Leinz, Glyptothek München (note 1), p. 91.

E infatti, dal 1830 in poi, Monaco di Baviera vantava una collezione alla pari dei migliori musei europei, non solo per la preziosità delle opere, ma anche, e soprattutto, per l'alto grado di organizzazione e chiarezza dell'esposizione, finalizzate a un'efficace fruizione.

La libertà di agire avuta dall'architetto nella scelta stilistica si sposa con la bellezza della struttura neoclassica, caratterizzata da forme eleganti sia all'esterno che all'interno. Così, Leo van Klenze dimostra che «il corpo dell'edificio romano supporta a meraviglia la purità delle forme e la delicatezza dell'ornamento greco»³⁵.

La sua struttura del museo a pianta quadrata comprende una piccola corte con un portico abbellito da un secondo ordine ionico di quattro colonne, che dona ricchezza e di profondità.

Nella facciata centrale si eleva un colonnato di ordine ionico che richiama le proporzioni del pronao ad otto colonne di un tempio antico. Il pronao, fatta eccezione per le colonne, non è scanalato, è in stile ionico e i ricchi capitelli sono imitazioni di quelli dell'Erechtheion ad Atene³⁶.

Tuttavia, l'ornamento più splendido dell'edificio è rappresentato dal gruppo del timpano, esso rappresenta Atena protettrice delle arti circondata da altre otto figure. Mentre Atena è in piedi e stringe in mano non la lancia ma un pacifico ramo d'ulivo alla sua destra c'è un modellatore che sta lavorando una statua di Speranza.

La trabeazione ionica che corona i muri della facciata principale è sormontata da un parapetto dello stesso ordine e le due facciate laterali sono disposte delle nicchie decorate e di forma absidale dove all'interno sono disposte diciotto statue. Otto di queste sono dedicate a personaggi storici e mitologici come Vulcano, Dedalo, Adriano, Pericle, Prometeo, Fidia (...) mentre le restanti sono gli artisti più rappresentativi del rinascimento come ad esempio Michelangelo, Donatello, Benvenuto Cellini.

A differenza della scelta neoclassica per l'esterno le decorazioni interne sono tipicamente barocche. Furono impegnati fra le maestranze importanti scultori, stuccatori e pittori per il lavoro di decorazione, sotto la diretta supervisione di Klenze. Artisticamente parlando, le più importanti di queste opere furono gli affreschi di Peter

³⁵ Brunn, Henri. *Description De La Glyptothèque Fondée Par Le Roi Louis I. à Munich*. Munich: Ackermann, 1870, p. 3. Traduzione di chi scrive.

³⁶ Eréchteion è un tempio ionico greco del V secolo a.C. che si trova nell'Acropoli di Atene.

von Cornelius³⁷, che decorò due stanze destinate, non all'esposizione di sculture, ma a riunioni e cerimonie varie. Klenze è così riuscito a creare una serie coesa di gallerie molto varie, finemente disposte per dimensioni, forma, volteggio, nonché abbellite da varie tonalità di colore e da splendide decorazioni.

La prima sala del museo era dedicata agli egizi, successivamente si articolavano la sala espositiva dei manufatti greci e quelli dell'arte etrusca. Procedendo verso nord, si entrava nella Galleria Egina, seguita da altre tre gallerie: la Galleria di Apollo, la Galleria di Bacco, contenente il Fauno di Barberini e la Galleria Niobidi.

L'angolo nord-est comprende tuttora le sale degli eroi greci e la sezione a oriente è occupata interamente dalla splendida sala romana.

Da notare che sulla facciata principale non sono presenti finestre, la luce filtra dalla finestra apicale della cupola dell'Ala di Apollo (*figura 17*).



Figura 17. Ala di Apollo, al centro il Fauno di Barberini, fotografia di Ottavio Tomasini.

³⁷ Peter von Cornelius (Düsseldorf 1783 – Berlino 1867) è stato un pittore tedesco.

Al contrario, le sale che occupano gli angoli del prospetto retrostante sono illuminate da grandi finestre.

La pavimentazione di tutte le sale è caratterizzata da mosaici eseguiti con marmi colorati, mentre le pareti sono ricoperte da stucchi che imitano il marmo materiale nobile impiegato dai romani nei colori giallo, verde e rosso antico.

La Gliptoteca sarà completata nel 1864, ma in seguito ai bombardamenti della Seconda guerra mondiale la Sala Egizia e la Sala Romana verranno pesantemente danneggiate come pure gli affreschi di Cornelius.

«È una delle fragilità nella storia della conservazione dei monumenti in Germania, praticamente non è stato pensato come preservare ciò che era sopravvissuto alle devastazioni del conflitto»³⁸.

«Diverse persone che visitarono la Gliptoteca dopo la guerra (*figura 18*) erano convinte che almeno parti degli affreschi di Cornelius avrebbero potuto essere salvati. Le autorità museali, invece, sembravano non solo aver accettato i danni di guerra senza rimpianti, ma averli quasi considerati una liberazione da una vecchia e gravosa eredità»³⁹.



Figura 18. Gliptoteca dopo i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale, 1943-44.

³⁸ H. Knell, H.W. Kruff, *Re-opening the Munich Glyptothek*, *The Burlington Magazine*, Jun., 1972, Vol. 114, n. 831, p. 432. Traduzione di chi scrive.

³⁹ H. Knell, H.W. Kruff, *The Burlington Magazine*, Jun., 1972, Vol. 114, n. 831, p. 432. Traduzione di chi scrive.

«Per quanto riguarda la visita la Gliptoteca era aperta ogni giorno dalle otto a mezzogiorno tranne il mercoledì e il sabato»⁴⁰. L'ingresso era gratuito il venerdì dalle otto a mezzogiorno ed era severamente proibito dare mance alle guardie. Il primo direttore del museo Johann Georg von Dillis era lo stesso della Pinacoteca di Monaco. Dato che l'affluenza non era numerosa si decise di prolungare gli orari di apertura pomeridiani così dalle due alle sei il museo rimaneva aperto.

Il primo catalogo della collezione fu pubblicato da Klenze e Schorn, aveva poche pagine in quanto si trattava di un libro descrittivo senza illustrazioni e molto presto risultò inadeguato visto la preziosità della raccolta, così si dovette aspettare il 1868 per l'edizione di un nuovo catalogo più completo.

Questo museo non potrà competere, per numero di opere, con il British Museum o con il Louvre, ciononostante la sua struttura rappresenta una preziosa gemma, custode di una collezione di indubbio valore. Non possiamo concludere questo breve excursus senza evidenziare che per l'epoca questo museo rappresentò una delle ambientazioni più convincenti nell'esposizione e valorizzazione della scultura greco-romana.

⁴⁰ R. Wiinsche, "Zur Geschichte der Glyptothek zwischen 1830 und 1948," in Vierneisel and Leinz, *Glyptothek München* (note 1), pp. 84-89.

5. Il British Museum

In questo capitolo analizzerò uno dei più celebri musei al mondo: il British Museum a Londra. Fin dalle sue origini questo museo ha avuto come principale scopo quello di offrire ai cittadini l'accesso al sapere universale, esplorando il mondo attraverso le ricche collezioni raccolte in un unico edificio, è uno fra i musei più prestigiosi al mondo con i suoi otto milioni di opere d'arte e sei milioni di visitatori l'anno.

5.1 Le origini

Il fondatore del British Museum, Sir Sloane⁴¹ nasce nel 1660, le sue collezioni personali crebbero enormemente fino a riempire gran parte della sua casa e furono una grande attrattiva per un flusso di figure illustri. Quando Sir Hans Sloane morì nel 1753 lasciò nel suo testamento circa 71 000 piante, animali, antichità, monete e molti altri oggetti alla nazione, con la clausola che la somma di £ 20 000 fosse pagata ai suoi eredi.

«L'11 gennaio 1753 Sir Hans Sloane morì e lasciò la sua collezione alla nazione. La Cotton Library, che comprendeva opere molto importanti come i Vangeli di Lindisfarne⁴², un manoscritto di Beowulf, e due delle quattro copie conosciute della Magna Carta, che era già stata donata allo stato nel 1700 da Sir Robert Bruce, Sir Thomas e Sir John Cotton. Anche la collezione di manoscritti Harley, acquistata dal governo per £ 10 000, aveva bisogno di una casa. Queste tre importanti raccolte costituirono il nucleo del nuovo British Museum.

Le collezioni di Hans Sloane furono gradualmente ampliate, il museo e la biblioteca furono fondate contemporaneamente mentre, verso la metà del secolo, il British Museum fu trasformato in un luogo ricco di tesori imperiali che rifletteva la politica coloniale della nazione e ne veicolavano messaggi propagandistici.

⁴¹ Sulla figura di Sir Sloane si veda: Brooks John, *Sir Hans Sloane: the great collector and his circle*, London, The Batchword Press, 1954; MacGregor Arthur, *Sir Hans Sloane, collector, scientist, antiquary, founding father of the British Museum*, London, The British Museum Press, 1994; Wilson David M., *The British Museum. A history*, London, The British Museum Press, 2002, pp. 11-21.

⁴² L'Evangelario di Lindisfarne è un manoscritto miniato nello stile dell'arte insulare e scritto in maiuscole irlandesi. Fu realizzato nel monastero di Lindisfarne, posto su un'isola davanti alle coste della Northumbria e a capo, secondo l'usanza della Chiesa celtica e anglosassone, anche di una diocesi.

Dalla sua istituzione e per i primi cinquant'anni circa, si configura più che altro come luogo deputato all'esposizione di opere d'arte: «era semplicemente una collezione semi-pubblica di libri e manoscritti, aperti alla consultazione»⁴³. Si nominarono degli amministratori conosciuti come Trustees, fra questi come fiduciari vi erano gli eredi di Sloane e altre persone nominate dalle famiglie Cotton e Harley.

La biblioteca, inizialmente, non era separata dalle collezioni di archeologia e di storia naturale, ed era affidata ad un bibliotecario e due assistenti. Nonostante il museo si dichiarasse pubblico fin dalla sua fondazione solo un ristretto numero di persone vi potevano accedere. Inizialmente l'ingresso era riservato «a tutti gli studiosi e alle persone curiose»⁴⁴.

Dal 15 gennaio 1759, data in cui viene inaugurata la sala di lettura per gli studenti, il British Museum si poté dichiarare a tutti gli effetti aperto al pubblico, essendo museo nazionale.

Nel periodico *Annual Register* si legge:

«Il Museo è aperto tutti i giorni dell'anno ad eccezione del sabato e della domenica di ogni settimana e ad eccezione del giorno di Natale e della settimana successiva; resta chiuso anche una settimana dopo Pasqua, il venerdì santo e le date festive elencate dalla pubblica autorità. Nei mesi tra settembre e aprile, inclusi, da lunedì al venerdì, il museo è aperto dalle nove della mattina fino alle tre del pomeriggio e con lo stesso orario il martedì, mercoledì e giovedì, nei mesi di maggio, giugno, luglio e agosto; ma il lunedì e il venerdì è aperto solo dalle quattro del pomeriggio alle otto di sera [...] »⁴⁵. L'ingresso è gratuito ed è vietato elargire mance, se si vuole seguire una guida si fa affidamento a quella pubblicata e illustrata ad opera dei fratelli Van Rymdyk che all'epoca ebbe molto successo.

Così si attua il passaggio cruciale dalle wunderkammer, riservate a una cerchia ristretta di persone, all'apertura di un luogo del sapere più accessibile e più agevole, dove si tende ad organizzare la conoscenza in maniera enciclopedica.

⁴³ S. Karsten, *Museo storia di un'idea. Dalla Rivoluzione francese a oggi*, Milano, Il Saggiatore, 2004, p.20.

⁴⁴A. Sanders, *The British Museum*, in *Architectural Association School of Architecture*, May n. 6, pp. 50-57, in JSTOR, 1984, p. 51. Traduzione di chi scrive.

⁴⁵ *The Annual Register or a view of the History, Politicks, and Literature*, of the year 1759. The third edition, London 1762, p.149. La traduzione è di chi scrive.

5.2 La prima sede: Montagu House

Per ospitare questa nuova collezione nazionale furono prese in considerazione numerose possibili collocazioni. Un nuovo edificio all'interno del Palazzo di Westminster, per un costo stimato di £ 50 000-60 000, fu ritenuto troppo costoso e anche Buckingham House (che in seguito sarebbe diventata Buckingham Palace come la conosciamo noi oggi) fu scartata perché troppo costosa, si trattava di £ 30 000, e perché la sua posizione era periferica. Alla fine, fu scelta Montagu House a Bloomsbury, una residenza da tempo trascurata, e l'atto di contrattazione e vendita della residenza del Duca di Montagu fu completato nell'aprile del 1755.

L'area in cui si trovava Montagu House ha anch'essa una storia interessante. Era conosciuta come Blemondsbury in onore di William de Blemond che prese possesso del terreno nel 1201. Questo in seguito si trasformò in "Bloomsbury". Dopo vari passaggi di proprietà, il cancelliere di Enrico VIII Thomas Wriothesley, primo conte di Southampton, ricevette in dono dal re il terreno che rimase della sua famiglia fino al 1667. Rachel, una delle figlie del quarto conte, ereditò la terra ma, dopo aver sposato William Russell figlio del conte, e primo duca di Bedford, l'area passò sotto il controllo della famiglia Bedford. Great Russell Street, Russell Square e Bedford Square sono limitrofe al Museo e prendono il nome da queste famiglie.

Il 19 giugno 1675, William e Rachel Russell vendettero questa parte della loro tenuta, conosciuta come Babers Field, a Ralph Montagu scelse come architetto Robert Hooke per la costruzione di Montagu House che iniziò nel 1677. L'edificio (*figura 19*), un palazzo della fine del XVII secolo di marcato stile francese con elaborati interni decorati dal Verrio⁴⁶. La dimora fu ricostruita nel 1685 poco dopo la distruzione causata da un incendio. Ed è questo il secondo edificio che si vede nel disegno di Gasselin (*figura 21*) su cui si legge la scritta in francese: «*veuéé de montay gue aue du costay qui regarde sur son jardin et sur la coste ou est amesetet et ayguet désynay a pres nature*»⁴⁷.

⁴⁶ Antonio Verrio (Lecce, 1636-1639 – Hampton Court, 1707) è stato un pittore italiano, artista del periodo barocco, fu attivo in Francia e in Inghilterra dove fu pittore di corte.

⁴⁷ “Vista di Montagu House dal lato che guarda verso il suo giardino e dal lato dove si trovano Hampstead e Highgate, disegnata vicino alla vegetazione.” Traduzione di chi scrive.

«‘The Duke of Montagu, Ralph Montague, (*figura 20*) lived with a greater Splendour and Magnificence in his Family, than any man of Quality perhaps in Great Britain’, wrote the duke’s contemporary, the Huguenot historian Abel Boyer»⁴⁸.

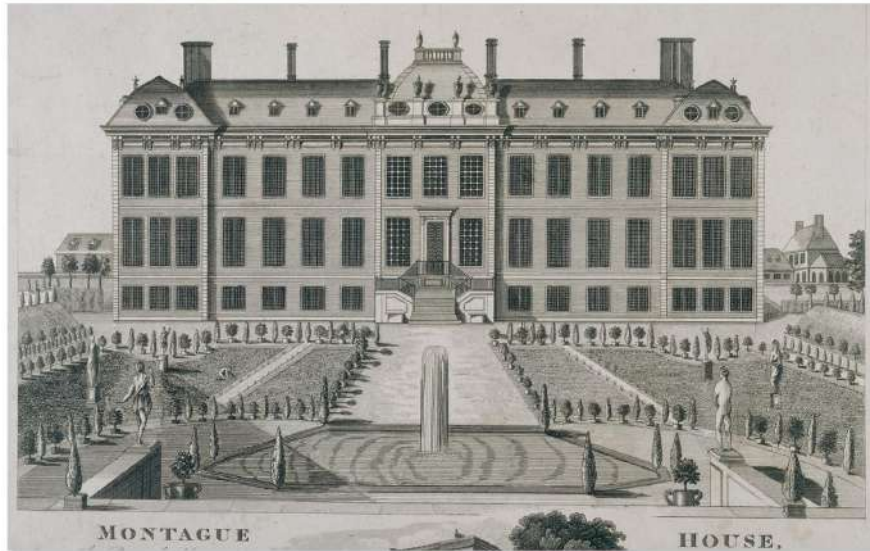


Figura 19. Nord di Montagu House con i giardini, incisione di James Simon, 1714.



Figura 20. Ralph Montagu, dipinto a olio, Benedetto Gennari, 1679, Northamptonshire, Boughton House.

⁴⁸ P. Boucher and T. Murdoch, *Montagu House, Bloomsbury: a French household in London, 1673–1733*, Londra, in JSTOR, 2013, p. 43, *Il Duca di Montagu, Ralph Montague, visse nello splendore e nella magnificenza della sua famiglia, uomo di grande qualità della Gran Bretagna, scrisse così lo storico contemporaneo al duca Abel Boyer*. Traduzione di chi scrive.

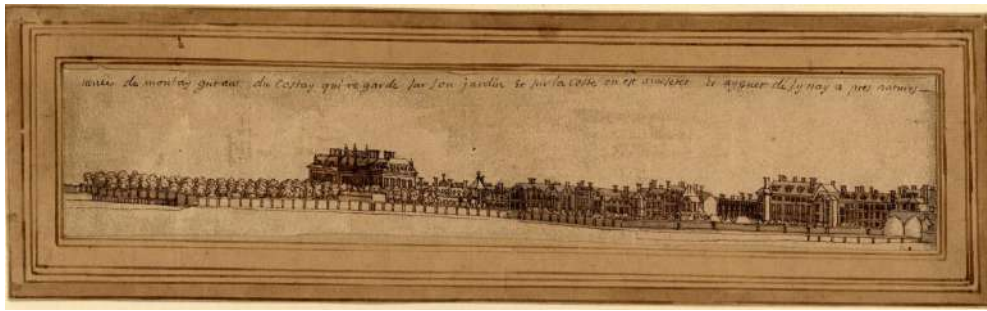


Figura 21. Disegno di Gasselin, *veuée de montay gue aue du costay qui regarde sur son jardin et sur la coste ou est amesetet et ayguet désynay a pres natures.*

Una volta convertita all'uso museale, per visitare Montague House (*figura 22*) si doveva prendere appuntamento in loco, dove veniva assegnata una tessera (*figura 23*) con scritta la data della visita e si evidenziava che non si trattava di una transizione monetaria e non si dovevano dare soldi alla servitù. Nella sede si veniva accolti da una dipendente, la signora Mary Bygrave (*figura 24*, governante 1760-1846), il suo ruolo fu quello di governante del British Museum.



Figura 22. A sinistra Montague House aperta al pubblico nel 1759. A destra le scalinate interne decorate di Montague House.

Per visitarla si doveva prendere appuntamento in loco, dove veniva assegnata una tessera (*figura 23*) con scritta la data della visita e si evidenziava che non si trattava di una transizione monetaria e non si dovevano dare soldi alla servitù. Nella sede si veniva accolti da una dipendente, la signora Mary Bygrave (*figura 24*, governante 1760-1846), il suo ruolo fu quello di governante del British Museum.

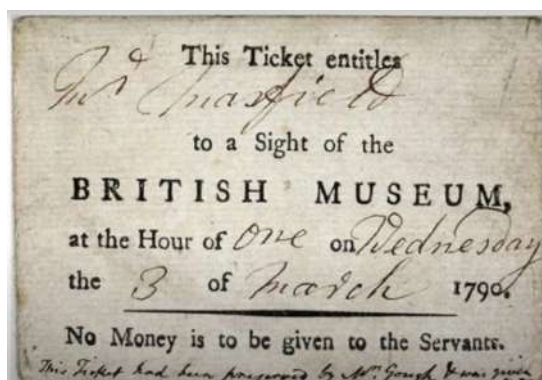


Figura 23. Tessera di prenotazione per la visita al British Museum datata 3 marzo 1790. A history of the British Museum building: Neil MacGregor.



Figura 24. Mary Bygrave (1770–1846), Housekeeper to the Trustees, 74 anni, olio du tela, 39x28.5 cm, 1844, British Museum.

Da quel momento in poi un curatore avrebbe accompagnato i visitatori che, a gruppi di cinque, potevano stare all'interno del museo per un'ora al massimo. I bambini non erano ammessi e chiunque si comportasse in maniera non adeguata o risultasse pericoloso per la collezione non sarebbe più stato ammesso alla visita.

Sebbene fondato il 7 giugno 1753 con Atto Parlamentare, il British Museum per lungo tempo non consentì al grande pubblico di vedere le sue collezioni di antichità, di libri e, a quel tempo, anche di naturalia.

«Questa politica cambiò quando il partito liberale e riformista Whig salì al potere nel 1832, e sotto l'influenza di gruppi di pressione, come l'organizzazione per la diffusione del sapere Useful Knowledge Society, frequentare il museo divenne quasi un

passatempo popolare, poiché le collezioni furono accessibili alla classe media e persino alla classe operaia, un pubblico davvero più vasto, a condizione che i visitatori fossero vestiti adeguatamente!»⁴⁹

Successivamente «gli amministratori nominarono Henry Keene come architetto principale per supervisionare i lavori di trasformazione della casa in museo. L'edificio aveva sofferto molto per l'umidità e furono necessari molti lavori di riparazione per rispondere alle esigenze conservative della collezione e ospitare il personale residente che se ne prendeva cura»⁵⁰.

La casa del duca non fu mai veramente adeguata allo scopo e non passò molto tempo prima che il problema della mancanza di spazio, per la collezione in espansione, diventasse critico. Nel 1802 fu istituito un comitato per discutere come affrontare questo problema, a quel punto si decise di aggiungere una nuova galleria, la Townley Gallery, che fu completata nel 1808.

Verso il 1820 anche la biblioteca di Giorgio IV di Hannover, sovrano dal 1820 al 1830, arrivò al museo, furono così sviluppati i piani per ospitare questa collezione e nel 1823 fu approvato l'ampliamento con la King's Library (ora Sala 1, la Enlightenment Gallery).

Oltre ai documenti scritti di Montagu House rimangono, i progetti, i dipinti e i disegni, a testimonianza della prima sede che ospitò il British Museum. Il disegno qui sotto rappresenta una delle opere più note di George Scharf, facente parte di una serie realizzata negli anni Quaranta dell'Ottocento (*figura 25*) che documenta come si presentavano l'esterno e gli interni della Old Montagu House. Gli interni mostravano uno spiccato gusto francese e gran parte di questa antica decorazione è sopravvissuta nelle stanze che furono adattate per ospitare le collezioni del British Museum, come la scalinata principale, che Scharf rappresenta. Le giraffe imbalsamate sono esposte sotto un soffitto dipinto ed è ben visibile la balaustra illusionistica con i putti, altri ne adornano i frontoni sopra le porte che conducono al pianerottolo. «Il principe tedesco Pückler-Muskau paragonò i due animali a 'guardie impagliate' e li dichiarò '...emblemi del gusto inglese...'. Scharf scelse anche di documentare la vecchia Montagu House

⁴⁹ <https://www.britishmuseum.org/collection/object/>. Traduzione di chi scrive.

⁵⁰ <https://www.britishmuseum.org/blog/montagu-house-first-british-museum>. Traduzione di chi scrive.

mentre veniva demolita per essere sostituita dall'attuale edificio progettato da Sir Robert Smirke⁵¹».



Figura 25. Scalinate British Museum in Montagu House, disegno di George Scharf, 1845, 24.2x28.8 cm, British Museum.

⁵¹ <https://www.britishmuseum.org/blog/montagu-house-first-british-museum>. Traduzione di chi scrive.

5.3 Il progetto di Robert Smirke e gli interventi successivi

Il nuovo edificio del British Museum, progettato dall'architetto Sir Robert Smirke nel 1823, sorse nella stessa area dell'edificio preesistente, la già citata Montagu House, ed era costituito da un quadrilatero con quattro ali corrispondenti ai punti cardinali (figura 26), fu completato nel 1852.

Rispettando il progetto proposto da Sir Robert Smirke, architetto del Board of Works⁵², che si occupò di costruire il blocco principale e la facciata del British Museum, tre lati del quadrilatero furono costruiti successivamente a nord di Montagu House, mentre il quarto fu costruito quando la residenza stessa venne demolita. Questo nuovo edificio fu progettato in stile 'revival greco', molto di moda nel XVIII e all'inizio del XIX secolo in netto contrasto con lo stile francese dell'edificio originario, fu completato nel 1852 e costituisce ancora oggi il nucleo principale dell'attuale museo.

Smirke pensò di realizzare il British Museum in stile neoclassico tenendo, quindi, come riferimento l'architettura greca classica. Infatti, i criteri neoclassici dell'edificio si vedono nelle imponenti colonne e nel frontone all'ingresso sud, un vero e proprio 'tempio della cultura'. Questo stile era diventato sempre più popolare a partire dal 1750, quando la Grecia e i suoi antichi siti furono "riscoperti" dagli europei occidentali e quando gli ideali illuministi li portarono al centro della campagna propagandistica delle potenze europee. Vale come esempio l'Arc du Triomphe a Parigi, simbolo napoleonico per eccellenza, che richiama gli archi trionfali dell'antichità greco-romana.

L'architettura esterna del museo (*figura 26*) è stata pensata per dare rilievo all'importante funzione dell'edificio: il monumentale ingresso sud, con le sue scale, il colonnato e il frontone, dovevano richiamare i meravigliosi oggetti ospitati all'interno. L'ordine ionico delle colonne e il frontone sono stati presi in prestito dagli antichi templi greci di epoca classica.

Il museo fu costruito utilizzando le tecnologie più recenti dell'epoca: il pavimento era di cemento, il telaio dell'edificio era in ghisa riempito con mattoni di Londra, mentre

⁵² Il Metropolitan Board of Works (MBW) è stato l'organismo principale del governo di Londra dal 1855 fino alla costituzione del London County Council nel 1889. Le sue attribuzioni principali erano legate allo sviluppo delle infrastrutture per adeguarle alla rapida crescita della città.

le sezioni dell'edificio riservate al pubblico erano ricoperte da uno strato di pietra di Portland.



Figura 26. Vista angolare British Museum - foto storica dal saggio di Andrews Sanders, *The British Museum*, n.6, Maggio 1984, p.50.

Le attuali lampade elettriche dell'atrio sono repliche delle lampade originali del museo per ricordare che è stato il primo edificio pubblico ad essere illuminato elettricamente. L'ala Weston Hall fu progettata da Sydney Smirke, che subentrò a suo fratello, Sir Robert Smirke, nel 1845. I motivi e i colori sul soffitto della sala erano ispirati agli edifici greci classici che originariamente erano decorati con colori vivaci. Interessante notare come il British Museum fosse al contempo anche un esempio di architettura domestica della metà del XIX secolo, in quanto ospitava i dipendenti che originariamente vivevano nella sede. Nel 1853, l'edificio quadrangolare, che comprendeva gallerie per la scultura classica e le antichità assire, nonché le residenze per il personale, vinse la medaglia d'oro del Royal Institute of British Architects.

Nel 1827, Robert Smirke completò la prima ala della Biblioteca del Re, meglio conosciuta come King's Library (*figura 27*). Nella seguente immagine si vede la «Biblioteca del Re in due momenti storici diversi, a sinistra troviamo i meravigliosi e sopravvissuti interni neoclassici con le luci in armonia con l'architettura. A destra si

vede come si presentava [verso la fine del secolo scorso] la Biblioteca: uno spazio disordinato e con una pessima illuminazione»⁵³.



Figura 27. The King's Library da A.E. Richardson, *Monumental Classic Architecture in Great Britain and Ireland*, 1914.

Di particolare interesse è la Reading Room, completata nel 1867. Si trova nel cuore del museo, al centro dell'attuale Great Court, ed è stata pensata con lo scopo di mantenere al suo interno un'atmosfera protetta e silenziosa mentre tutto intorno si sviluppa il percorso dei visitatori. In occasione della sua inaugurazione, il 2 maggio 1857, ci fu una apertura speciale per il pubblico, oltre 62 000 visitatori entrarono ad ammirare la nuova sala a pianta circolare (figura 28).

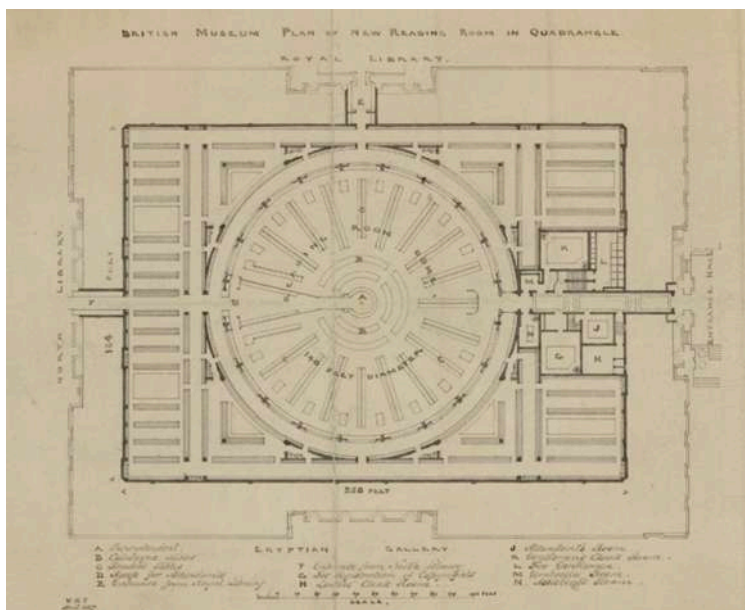


Figura 28. The Reading Room pianta del 1857, sito ufficiale British Museum.

⁵³A. Sanders, *The British Museum*, in *Architectural Association School of Architecture*, May n. 6, pp. 50-57, in JSTOR, 1984, p. 52. Traduzione di chi scrive.

Nel 1879 ci fu l'occasione per un'ulteriore espansione del museo, grazie a un lascito di William White⁵⁴ fu costruita tra il 1882 e il 1885 la White Whing, di fronte a Montague Street, su progetto dell'architetto Sir John Taylor (1833-1912) che mantenne lo stesso stile dell'edificio quadrangolare.

Le gallerie del re Edoardo VII, progettate da Sir John Burnet (1859-1939), erano originariamente destinate a far parte di uno sviluppo più ampio sul lato nord del Museo. La prima pietra fu posta dal re Edoardo VII nel 1907 e l'edificio fu inaugurato dal re Giorgio V e dalla regina Mary nel 1914. Lo stile di queste gallerie e dell'ingresso nord si ispira a stilemi romani piuttosto che greci, ed è caratterizzato da richiami imperialistici quali: lo stemma reale, le corone scolpite, le teste di leoni e gli stemmi di Edoardo VII.

Successivamente, nel 1931 con il finanziamento di Sir Joseph Duveen fu costruita una nuova galleria per ospitare le sculture del Partenone. La Galleria venne completata nel 1939 ma, a causa dei danni subiti durante la Seconda Guerra Mondiale, fu aperta solo nel 1962.

Fra gli ultimi interventi di restauro e ripristino, all'interno del British, troviamo la Great Court della Regina Elisabetta II, progettata dallo studio di architettura Foster and Partners e inaugurata nel 2000.

La ri-progettazione della Great Court ha fatto sì che questo spazio nascosto potesse essere nuovamente fruibile. Il progetto di Norman Foster si è ispirato al tetto del Reichstag di Berlino. I lavori della copertura in vetro e acciaio della Great Court sono iniziati nel settembre 1999. Questo magnifico 'tetto' è stato costruito con lastre di vetro, nessuna delle quali è uguale all'altra. Con un'estensione di due acri, la Great Court⁵⁵ ha aumentato del 40% lo spazio pubblico del museo, consentendo ai visitatori, per la prima volta in 150 anni, di muoversi liberamente sul piano principale (*figura 29*).

⁵⁴ William Henry White (Plymouth 1845 – Londra 1913) è stato un progettista britannico di navi da guerra e Capo Costruttore dell'Ammiragliato.

⁵⁵ È la piazza coperta più grande d'Europa. Il tetto in vetro e acciaio è composto da 4.878 elementi in acciaio collegati a 1.566 nodi unici e 1.656 coppie di vetri per finestre che costituiscono 6.100 mq di superficie vetrata; ciascuno di una forma unica a causa della natura ondulata del tetto.



Figura 29. A sinistra, Reading Room 1924, foto Donald Macbeth, sito ufficiale British Museum. A destra, Great Court dopo la ri-progettazione conclusa nel 1999, sito ufficiale British Museum.

La fortuna dell'imponente edificio, che ospita il British, trova radici nella sua straordinaria massiccia struttura, pensata già dall'architetto Smirke, che scelse di utilizzare materiali che non avrebbero mostrato cedimenti o infiltrazioni: le fondamenta in calcestruzzo e le travi in ghisa. Il linguaggio di Smirke risulta austero per la scelta stilistica neoclassica, in linea con gli edifici dello stesso periodo, progettati per accogliere le grandi collezioni, in particolar modo quelle archeologiche.

Le forme esterne e gli spazi interni restano a testimonianza della genialità delle scelte architettoniche che hanno superato la prova del tempo.

6. Il Museo Egizio di Torino

Il museo è costituito da una ricca collezione di 40 000 reperti, 3 300 dei quali esposti e visibili a tutti, questi oggetti testimoniano una storia di seimila anni fa, una storia che si è riuscita a ricostruire grazie al lavoro prezioso dei ricercatori e al progresso tecnologico.

6.1 La storia delle collezioni

La storia del Museo Egizio di Torino affonda le sue radici ben più di cinque secoli fa, in pieno Rinascimento, quando il Ducato di Savoia aveva sede a Chambéry.

Infatti, è 1563 quando i Savoia decidono di trasferire la capitale del Ducato da Chambéry a Torino. I duchi sabaudi iniziano già allora interessarsi alle antichità egizie tanto da acquistare nel 1626 la Mensa Isiaca⁵⁶ (*figura 30*) che rappresenta il primo reperto fondante la collezione del futuro museo. Eppure, il manufatto non è egizio *tout court* bensì si tratta di un reperto di epoca romana che ricalca le forme e gli stili dell'antico Egitto. Nonostante questo, i Savoia furono molto entusiasti dell'acquisizione tanto da appassionarsi ancor di più alle antichità egizie e voler continuare ad accrescere la loro collezione.

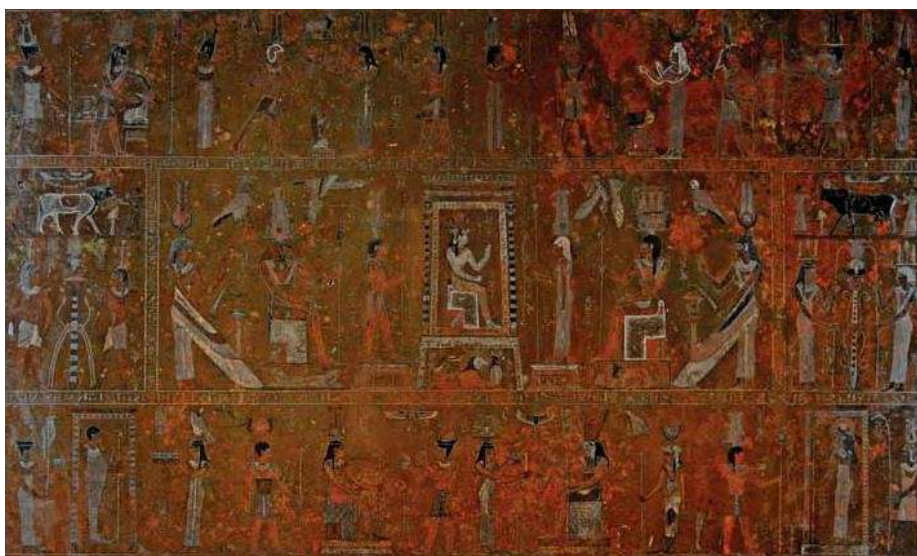


Figura 30. Mensa Isiaca primo reperto fondante il Museo Egizio di Torino, I d.C.

⁵⁶ La Mensa Isiaca è un'elaborata tavoletta di bronzo di epoca romana con intarsi in altri metalli, raffigurante figure e geroglifici a imitazione di quelli egizi. Secondo il moderno consenso degli studiosi la tavola è stata datata al I secolo d.C. e probabilmente creata a Roma forse come pezzo decorativo per il locale culto di Iside.

Nel secolo dei lumi i Savoia salgono al trono reale e cominciano a finanziare delle spedizioni in Egitto per condurre scavi archeologici e scoprire nuovi tesori.

La fondazione del Museo è ancora lontana perché prima bisognerà passare attraverso l'epoca delle conquiste e campagne napoleoniche.

Nel tentativo di danneggiare l'economica dell'impero britannico Napoleone conduce la campagna d'Egitto dal 1798 al 1801, con lo scopo di conquistare la nazione e interferire nei commerci britannici in India. In questa occasione, il generale porta con sé anche una compagine di studiosi e archeologi che avrebbero dovuto acquisire informazioni sulla civiltà egizia. Da quegli anni in poi il fascino per l'Egitto dilagò diventando quasi una moda.

Nel 1824 Bernardino Drovetti, console dello stato francese, vendette ai Savoia una grande collezione di reperti egizi per 400 000 lire sabaude che per l'epoca rappresentava una cifra molto elevata. Si può dire che la figura del Drovetti faceva parte di quei personaggi ansiosi di «“altro” a loro agio solo in volontari esili in cui esplorare nuove mentalità, nuove lingue, nuovi costumi e civiltà ma valutabili usando l'unità di misura della loro radice subalpina»⁵⁷. Grazie a questa notevole collezione, la monarchia acquisisce un grande prestigio.

Nel nostro caso fu Carlo Felice di Savoia (re di Sardegna, duca di Savoia e sovrano dello Stato sabaudo dal 1821 fino alla sua morte) che a seguito delle conquiste coloniali, acquistò nel 1823, dal console francese Bernardino Drovetti⁵⁸, di origini piemontesi, una vasta collezione di reperti tra cui statue, sarcofagi, papiri, amuleti, mummie recuperati durante le occupazioni in Egitto.

Successivamente nel 1824 venne istituito il Regio Museo di Antichità ed Egizio e la collezione arrivata a Torino venne organizzata nelle sale del Palazzo dell'Accademia. Qualche anno più tardi nel 1832 il Museo aprì le sue porte al pubblico.

In seguito, i Savoia non la espongono fino a quando il British Museum non inizia a vantare una collezione simile, tanto da far nascere una competizione tra le due istituzioni.

⁵⁷ M. Donadoni Roveri, *Dal museo al museo, passato e futuro del Museo Egizio di Torino*, Archivio di archeologia, Umberto Allemandi & C, Torino, 1989, p 3.

⁵⁸Bernardino Michele Maria Drovetti (Barbania 1776 – Torino 1852) è stato un collezionista d'arte, esploratore e diplomatico italiano, al servizio della Francia.

Ecco, quindi, che i Savoia affidano all'archeologo Ernesto Schiaparelli⁵⁹ (figura 31) una nuova campagna di scavi archeologici in Egitto dal 1903 al 1920.



Figura 31. Fotografia Ernesto Schiaparelli egittologo piemontese.

Ernesto Schiaparelli (figura 36) potremmo definirlo il padre del Museo Egizio di Torino, andò contro corrente durante un'epoca, dalla fine dell'800 agli inizi del 900, nella quale c'era l'abitudine di sbendare le mummie. Schiaparelli invece decise di non aprirle, di lasciarle avvolte in questo sudario del tempo, e così fece sia per quelle degli animali sia per quelle umane. «Tra il 1903 e il 1937 gli scavi archeologici condotti in Egitto da Ernesto Schiaparelli e poi da Giulio Farina portarono a Torino circa 30 000 reperti.

La collezione inoltre s'arricchì negli anni '80 del Novecento con i reperti di Asuan. Infine, come sostiene l'attuale Direttore Christian Greco, la parte espositiva può essere rinnovata solo se il museo fa ricerca, quindi dal 1 maggio 2015, con i suoi ricercatori, il museo è tornato in Egitto a scavare perché solo il lavoro sul campo

⁵⁹ Ernesto Schiaparelli fu professore universitario e, nel 1903, avviò l'attività della missione archeologica italiana in Egitto, conducendo per oltre un decennio campagne di scavo che diedero risultati eccezionali. In particolare, ebbe grande risonanza la scoperta della splendida tomba della moglie di Ramses II, Nefertari, e quella, ancora intatta, dell'architetto reale Kha, il cui ricco corredo è oggi esposto al Museo Egizio di Torino. Fu anche tra i primi a utilizzare la macchina fotografica per documentare le campagne archeologiche.

Fu Soprintendente alle Antichità del Piemonte, Valle d'Aosta e Liguria per un ventennio, durante il quale si occupò anche di archeologia locale, coadiuvato da valenti collaboratori come Piero Barocelli. In questa sede non ci soffermeremo sulla collezione o sui manufatti archeologici daremo più spazio alla disposizione espositiva e all'architettura del museo.

permette di studiare i contesti e comprendere meglio da dove provengono i manufatti scoperti.

6.2. La sede: il Palazzo dell'Accademia delle Scienze



Figura 32. Giovanni B. Borra, Piazza avanti il Collegio dei Nobili e la chiesa San Filippo, incisione su rame, 1864, Collocazione: Archivio Storico della città di Torino, Collezione Simeon, Serie D, 371.

La scelta di ospitare il nuovo museo cadde sul Palazzo dell'Accademia delle Scienze di Torino che ci permette di riflettere sulla sua natura di un edificio storico monumentale che arriverà, successivamente, a ospitare dal 1824 il Museo Egizio.

Inizialmente, questo palazzo in stile barocco era stato progettato per ospitare un Collegio Gesuitico (*figura 32*). Quest'ultimo era destinato a studenti provenienti da famiglie aristocratiche ed era stato costruito per volere di Vittorio Amedeo III di Savoia (*figura 33*).

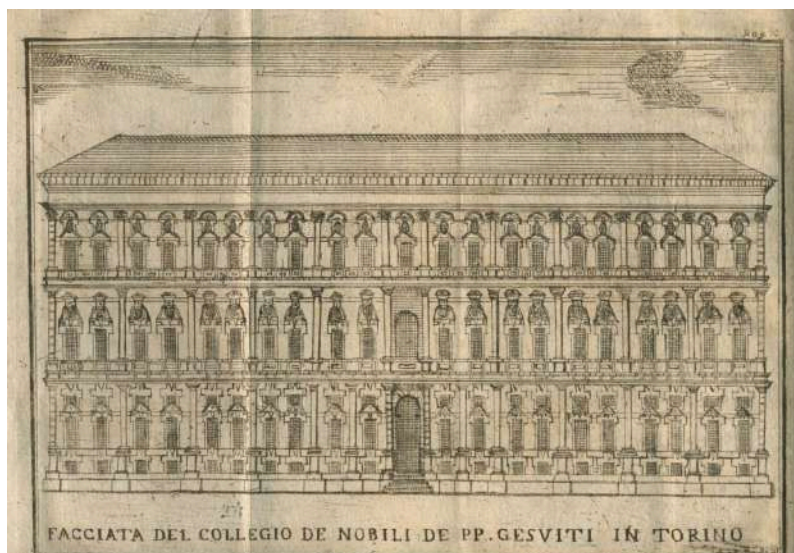


Figura 33. Facciata del Collegio dei Nobili a Torino.

La data di nascita dell'edificio è il 24 giugno 1679, il giorno in cui Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours⁶⁰ poggia la prima pietra.

«L'idea di costruire un grandioso palazzo, che avrebbe dovuto occupare i tre isolati compresi tra piazza Castello e l'attuale piazza San Carlo, era del gesuita Carlo Maurizio Vota⁶¹ e il cantiere venne diretto da Michelangelo Garove»⁶².

L'ambizioso progetto è seguito dal gesuita Carlo Maurizio Vota. Infatti, la costruzione sarebbe stata concepita come un blocco principale organizzato su quattro livelli, di cui tre fuori terra e due ali laterali le quali si affacciavano su un ampio cortile interno. Il palazzo avrebbe dovuto ospitare: circa novanta studenti (in otto grandi camerate), un seminario per gesuiti e una cappella.

La costruzione, come abbiamo visto, avrebbe occupato tre isolati permettendo così di giungere in piazza Castello mediante un sistema di passaggi coperti.

«L'impostazione planimetrica dell'edificio mostrava una pianta dalla forma di ferro di cavallo, ossia formata da un corpo centrale affiancato da due blocchi laterali addossati alla facciata posteriore.

Lo schema a "U" dell'edificio incorniciava una corte di forma quadrangolare, adibita a cortile-giardino per gli ospiti collegiali, su cui si affacciavano i prospetti interni. Il palazzo contava quattro piani, interrato, terreno, primo e secondo; in tal modo l'edificio poteva emergere rispetto agli uniformi edifici limitrofi alti due piani. A dispetto delle limitazioni imposte da Carlo di Castellamonte⁶³, per gli edifici affacciati direttamente su Piazza Reale, l'architettura si caratterizzava dall'assenza del porticato continuo al pian terreno quale ulteriore segno di distinzione di un edificio unico, di forte rappresentanza»⁶⁴.

⁶⁰ Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours (Parigi 1644 – Torino 1724) fu l'ultima discendente dei conti di Ginevra, erede dei duchi di Nemours, e delle baronie di Fossigny e di Beaufort. Figlia di Carlo Amedeo di Savoia-Nemours e di Elisabetta di Borbone-Vendôme, sposò il duca di Savoia Carlo Emanuele II e mantenne la reggenza dello stato per il giovane principe Vittorio Amedeo II. Fu la seconda Madama Reale dopo Cristina di Francia, madre di Carlo Emanuele II. Fonte: Treccani online.

⁶¹ Carlo Maurizio Vota (Torino 1629 - Roma 1715) è stato educato alla pietà e alle lettere, dimostrò qualità tali da essere destinato allo studio della retorica in Francia, a Embrum, presso il collegio dei padri gesuiti dove rimase per quattro anni decidendo infine di entrare nella Compagnia di Gesù dopo aver rinunciato a ogni suo bene materiale. Fonte: Treccani online.

⁶² <https://www.accademiadelle scienze.it/sede>

⁶³ Carlo di Castellamonte (Torino, c. 1560 – Torino, 1640), architetto e ingegnere a servizio del Duca Carlo Emanuele I di Savoia, sovrano dello Stato sabauda dal 1580 al 1630.

⁶⁴ S. Curto, Storia del Museo Egizio di Torino, Centro Studi Piemontesi Torino, 1976, pp. 7- 9.

I lavori di costruzione vennero interrotti però a causa delle ingenti somme richieste per completare il palazzo, così la sua realizzazione venne sospesa su ordine dei gesuiti.

L'architetto che seguirà il cantiere è il già citato Michelangelo Garove che concluderà i lavori nel 1690. Il Garove strutturò i locali «a doppia altezza, organizzati attorno ad un corridoio centrale, ciascuno dotato di doppio affaccio [...] i muri maestri, spessi un metro, vennero costruiti a secco; i paramenti esterni rifiniti con mattoni a vista, mentre le partizioni interne furono realizzate con ciottoli di fiume e poi rivestiti da intonaco [...]»⁶⁵.

I Savoia sopprimeranno l'Ordine dei Gesuiti nel 1773 e il Collegio dei Nobili verrà chiuso definitivamente nel 1776. Fu così che nel 1783 i locali dell'intera manica sinistra del monumentale edificio furono venduti all'Accademia delle Scienze di Torino, fondata nel 1757.

All'epoca l'edificio, in stato di abbandono da molti anni, è decadente e la svolta avviene proprio con il subentro dell'Accademia delle Scienze.

Da questo momento in poi l'edificio da Collegio dei Nobili sarà nominato Palazzo dell'Accademia delle Scienze e subito viene installata sul tetto una specola astronomica grazie all'intervento degli architetti Feroggio⁶⁶ e Rana⁶⁷ nel 1789.

Ci avviciniamo così al secolo XIX quando Casa Savoia inizia a collezionare oggetti provenienti dall'antichità greco-romana e non solo a questo si aggiungo anche i primi manufatti provenienti dall'Egitto. Nel 1824, l'architetto torinese Giuseppe Maria Talucchi⁶⁸ viene incaricato dal re per intervenire e realizzare nel palazzo gli adeguamenti museali necessari dato l'aumento delle acquisizioni.

⁶⁵ Ivi pp. 62-63.

⁶⁶ Gian Battista Feroggio nacque a Torino verosimilmente intorno al 1760, ed in questa città compì gli studi di architettura e ingegneria. Il 6 dic. 1782 il F. acquisì il titolo di architetto civile e contemporaneamente di misuratore. Non si conoscono luogo e data di morte. Fonte: Treccani online.

⁶⁷ Carlo Andrea Rana noto anche come Carlo Amedeo (Susa 1715 – Susa 1804) è stato un architetto, matematico e topografo italiano.

⁶⁸ Giuseppe Maria Talucchi (Torino 1782 – Torino 1863) è stato un architetto italiano. La fortuna professionale e accademica di Giuseppe Talucchi iniziò, durante la Restaurazione, con la nomina a professore sostituto di architettura civile presso la Regia Università, e successivamente ad architetto della medesima istituzione. Fone: Treccani online.

«Promotore della solenne architettura neo-classica piemontese, in forte sintonia con il rinnovamento del gusto tipico del periodo albertino, il Talucchi, apportò trasformazioni interne all'edificio piuttosto che esterne.

Cinque gli interventi maggiori del Talucchi:

1. Lo sgombero della Stamperia Reale dalla manica destra, la quale venne ultimata come un corpo affiancato ma non annesso al volume principale.

2. L'inserimento di un monumentale scalone in marmo, progettato dallo stesso Talucchi, che sostituì la scala distributiva situata a destra del corpo centrale.

3. Il posizionamento, sul prospetto, di due coppie di colonne chiamate a sorreggere la maestosa balconata neoclassica, per enfatizzarne l'ingresso, e la collocazione di un solenne portale rivolto verso l'attuale piazza Carignano.

4. L'eliminazione delle partizioni verticali dei locali interni che delimitavano le camere dei collegiali; e l'occlusione delle finestre rivolte verso le sale dell'Accademia.

5. L'erezione, infine, di massicci basamenti posti a sorreggere i colossi statuari egizi al pian terreno»⁶⁹.

Dopo questi lavori di ammodernamento arriviamo ai giorni nostri perché, sostanzialmente, il Palazzo delle Accademie non è cambiato molto. Infatti, l'edificio si organizza su tre livelli e «su ogni fianco della linea di mezzeria la quale individua l'ingresso segnato da una balconata neoclassica sorretta da colonne, si contano cinque moduli definiti da paraste, ognuna contiene due finestre per piano»⁷⁰.

«Il Museo ebbe una prima risistemazione delle sale nel 1908 e una seconda, più importante, nel 1924, con la visita ufficiale del re Vittorio Emanuele III di Savoia. A tal proposito, per sopperire alla mancanza di spazio, l'allora direttore Schiaparelli ristrutturò la nuova ala del museo (chiamata poi “ala Schiaparelli” - figura 34), nella quale espose reperti provenienti da Assiut e Gebelein»⁷¹.

⁶⁹ M. Mastro Simone, *L'H-BIM, come strumento di disegno e analisi grafica dei prospetti del Palazzo dell'Accademia delle Scienze e del Collegio dei Nobili di Torino. Dal rilievo alla rilettura di una facciata*, Politecnico di Torino, 2021-2022, p.65.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ <https://www.museoegizio.it/scopri/storia/>

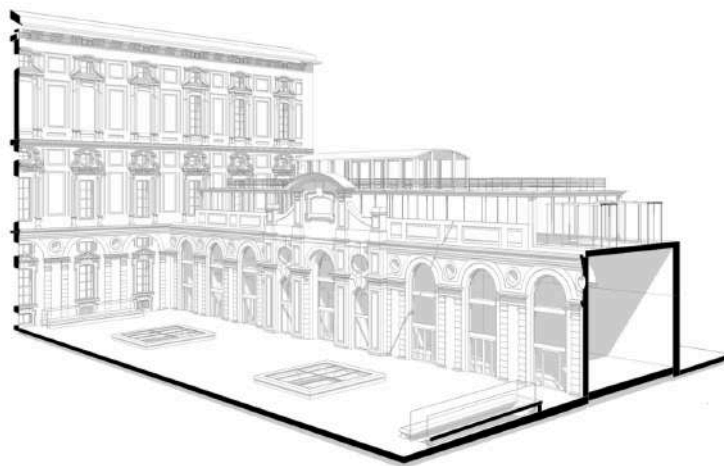


Figura 34. Vista prospettica del Collegio dei Nobili in cui viene mostrato il rapporto volumetrico tra la Ala o manica Schiaparelli e il resto interno della corte.

Giulio Farina⁷² sarà nominato direttore del museo e, dal 1928, si occuperà della prima riorganizzazione museale. Per prima cosa, gli oggetti di matrice greco-romana vennero divisi dai manufatti di provenienza egizia, questo permise di avere più spazio per il futuro nuovo museo.

Durante la Seconda guerra mondiale non furono arrecati gravosi danni al Palazzo dell'Accademia delle Scienze, ma le opere d'arte furono temporaneamente spostate in un'altra sede e, naturalmente, in quegli anni per questione di sicurezza il palazzo fu chiuso al pubblico.

A partire dal 1946, sotto la direzione di Ernesto Scamuzzi⁷³, ci fu l'impegno di riallestire il museo per renderlo di nuovo fruibile al pubblico in quanto, dopo il conflitto, le opere dovettero rientrare in sede.

Il Museo Egizio risultò presto inadeguato alla grande mole di visitatori che si registrò negli anni '60. Si arrivò fino a 250 persone al giorno che accedevano alle sale

⁷² Giulio Farina (Roma 1889 - Torino 1947) nell'egittologia italiana della prima metà del '900 rimane la personalità di maggior spicco per ricchezza di interessi, rigore metodico, acutezza critica, vivacità espressiva spiccata. Rivolse la sua operosità al settore che gli era particolarmente congeniale, quello filologico-ermeneutico, senza tuttavia trascurare gli impegni di carattere archeologico e museografico richiesti dalla carica di conservatore del massimo patrimonio egiziano in Italia. Fonte: Treccani online.

⁷³ Ernesto Scamuzzi (Roma 1899 - fu direttore del Museo Egizio dal 1946 al 1964. bero docente nel 1948, riprese l'insegnamento dell'egittologia nell'Università validamente lo sostenne fino al 1969. Negli studi perseguì un metodo filologico puntualissimo, ma secondo gusto spiccato e sensibilità di letterato. Fonte: S. Curto, *Ernesto Scamuzzi*, *Aegyptus*, in Jstor Anno 54, No. 1/4 (gennaio/dicembre) 1974, pp. 203-205.

museali, totalmente presi dal fascino dell'antico Egitto. Sono anche gli anni in cui il museo riceve in dono il Tempio di Ellesija⁷⁴ (1966), si tratta di un tempio rupestre perfettamente ricostruito e destinato ad occupare l'ala Schiaparelli, dedicata all'egittologo piemontese che condusse le prime campagne di scavo per il museo. Questa ala corrispondeva alla cosiddetta Manica Nuova costruita nel 1874 che andava a chiudere il ferro di cavallo dell'edificio (*figura 34*).

Alla fine degli anni '80, ci fu una nuova sistemazione dell'Ala Schiaparelli. Particolarmente importante fu l'opera di ricomposizione del tempietto rupestre di Ellesiya (*figura 35*), donato dal governo egiziano in riconoscimento dell'aiuto italiano nel salvataggio dei templi nubiani minacciati dalle acque della diga di Assuan. Per il trasferimento a Torino la struttura fu tagliata in 66 blocchi e poi inaugurata il 4 settembre 1970.



Figura 35. Tempietto rupestre di Ellesiya, allestimento Museo Egizio di Torino.

A partire dagli anni '80, anche a seguito di un incremento di visitatori, si è reso necessario programmare un nuovo percorso di visita che ha determinato l'apertura di nuovi spazi espositivi. In particolare, il recupero e la sottomurazione dell'Ala Schiaparelli hanno reso fruibili ampie sale sotterranee dedicate alle attività

⁷⁴ Il tempio di Ellesiya venne donato dal Governo Egiziano come riconoscimento per l'aiuto italiano nel salvataggio dei templi nubiani minacciati dall'esondazione delle acque della diga di Assuan. Per il suo trasferimento a Torino la struttura fu tagliata in 66 blocchi e inaugurata il 4 settembre 1970. Fonte: www.museoegizio.com.

archeologiche intraprese ad Assiut, Qau el-Kebir e Gebelein. Al piano terreno, è stata recuperata un'ampia sala destinata ad accogliere le antichità dell'Età Predinastica e dell'Antico Regno⁷⁵».

«Nel 2007 lo studio Isolarchitetti, vincitore del bando internazionale indetto da Fondazione Museo delle Antichità Egizie di Torino, si aggiudicò sia il restauro che la rifunzionalizzazione di alcuni locali, oltre che l'ampliamento del Museo Egizio»⁷⁶.

Il progetto portò a ricavare nell'edificio tre piani ipogei dedicati ai servizi di biglietteria, di accoglienza, ai locali tecnici e ai nuovi depositi (*figura 34*).

Inoltre, venne edificato un roof-garden recuperando spazio dai sottotetti. È evidente che lo studio Isolarchitetti rimase fedele agli spazi pensati dal Garove cercando di intervenire internamente e non manipolando la struttura esterna.

Come abbiamo visto la dimensione dello spazio espositivo è sempre stato un punto critico in relazione al grande flusso di visitatori che il museo accoglie ogni giorno, nel 2022 sono stati 898.500 gli ingressi, un numero che è raddoppiato post-pandemia ed è per questo che si è reso necessario un nuovo progetto.

A partire dal 2004, il Ministero affida la direzione del Museo alla Fondazione Museo Egizio di Torino. Dal 2010 al 2015 avvengono opere di ammodernamento del Museo, sarà l'occasione per rivedere tutto il materiale e le sale dove viene esposto, inoltre viene ripensato il percorso dei visitatori.

Troviamo, infatti, l'ingresso al pianterreno e la biglietteria al piano ipogeo (*figura 40*). L'esposizione è ordinata cronologicamente e nella prima sezione si ripercorre la storia del museo e dell'egittologia torinese; per accedere all'ultimo piano del palazzo ci sono le scale mobili e si può iniziare la visita con la storia dell'antico Egitto. L'ultimo piano è caratterizzato da una sala soppalcata che permette di avere un doppio allestimento e, conseguentemente, un secondo spazio di visita grazie a una galleria merceologica ricca di opere e frammenti di memoria che ci permettono di metterci in relazione con chi è vissuto nelle epoche antiche.

⁷⁵ <https://www.museoegizio.it/scopri/storia/>

⁷⁶ M. Mastro Simone, *L'H-BIM, come strumento di disegno e analisi grafica dei prospetti del Palazzo dell'Accademia delle Scienze e del Collegio dei Nobili di Torino. Dal rilievo alla rilettura di una facciata*, Politecnico di Torino, 2021-2022, p.72.

Grazie alla maestosa opera di ammodernamento, dal 2015 il nuovo allestimento permette di osservare a 360° i reperti. Infatti, nelle sale le teche sono grandi isole a forma di campane di vetro, caratterizzate da un design ‘minimalista’ e dalla assoluta purezza delle linee che inquadrano grandi volumi trasparenti, le componenti meccaniche, invisibili dall’esterno, sono confinate ai bordi e nello spessore delle grandi vetrate (lastre di vetro, di dimensioni che vanno fino a 4,60 x 4,00 metri), in modo da non sovrapporsi né alle opere né alle architetture e da non distrarre in alcun modo l’attenzione del visitatore che può vedere tutti i manufatti nel modo più completo possibile (*figura 36*).



Figura 36. Teche nella Sala Deir er Medina.

Accanto alle steli e alle statue, i più piccoli manufatti, che sono i veri protagonisti del museo, “galleggiano” dentro più di cento trasparentissime, essenziali, sofisticate teche, frutto di un attento design progettato dallo studio Isolarchitetti.

La ritrovata aulicità degli ambienti storici e l’essenziale modernità degli interventi sono i punti di forza della progettazione architettonica, che hanno accompagnato il “nuovo progetto scientifico” del museo.

Il restauro dell’edificio ha permesso di ripristinare dei soffitti perduti, come nel caso della sala dei sarcofagi dove sotto l’intonaco bianco è stata riportata in luce l’originale parte decorata.



Figura 37. Sala finale: Galleria dei Re, Museo Egizio.

Dalle Olimpiadi di Torino del 2006 la Galleria dei Re (*figura 37*), al piano terra, presenta un allestimento scenografico con un'illuminazione stellata e un soffitto scuro che enfatizza le statue imponenti e monumentali.

L'intervento operato dallo studio Isolarchitetti con le modifiche interne descritte ha, però, reso non lineare il percorso espositivo con un sali scendi durante la passeggiata tra le sale che di fatto disorienta il visitatore.

In quest'ottica il nuovo concorso, vinto dallo studio olandese OMA, si porrà in un continuum progettuale col passato; un fil rouge che ha caratterizzato la storia dell'edificio sin dalla sua nascita. «Il cuore del nuovo Museo Egizio si sposterà nella corte del palazzo barocco del Collegio dei Nobili, su due livelli, piano terreno e piano ipogeo, coperta da una struttura trasparente in vetro e acciaio. Si tratta di uno spazio aperto gratuitamente, che mette a disposizione circa 975 metri quadrati in più.

Un luogo in cui convivranno un giardino egizio (*figura 38*), un bookshop nel porticato, che sarà nuovamente aperto verso la corte, una caffetteria, la biglietteria e l'info point del Museo e dell'Accademia delle Scienze.

Tre saranno gli ingressi all'Egizio in futuro: non solo da via Accademia delle Scienze, ma anche da via Duse e da Via Maria Vittoria. Mentre la corte coperta diventerà il centro nevralgico da cui il visitatore potrà partire liberamente alla scoperta

dei dodicimila reperti antichi in esposizione, senza seguire un percorso preordinato e con una bigliettazione (figura 39) diversa per ogni itinerario»



Figura 38. Piazza Egizia dall'alto. Cortesia Studio OMA.



Figura 39. Ingresso InfoPoint Museo egizio e Accademia delle Scienze. Cortesia Studio OMA.

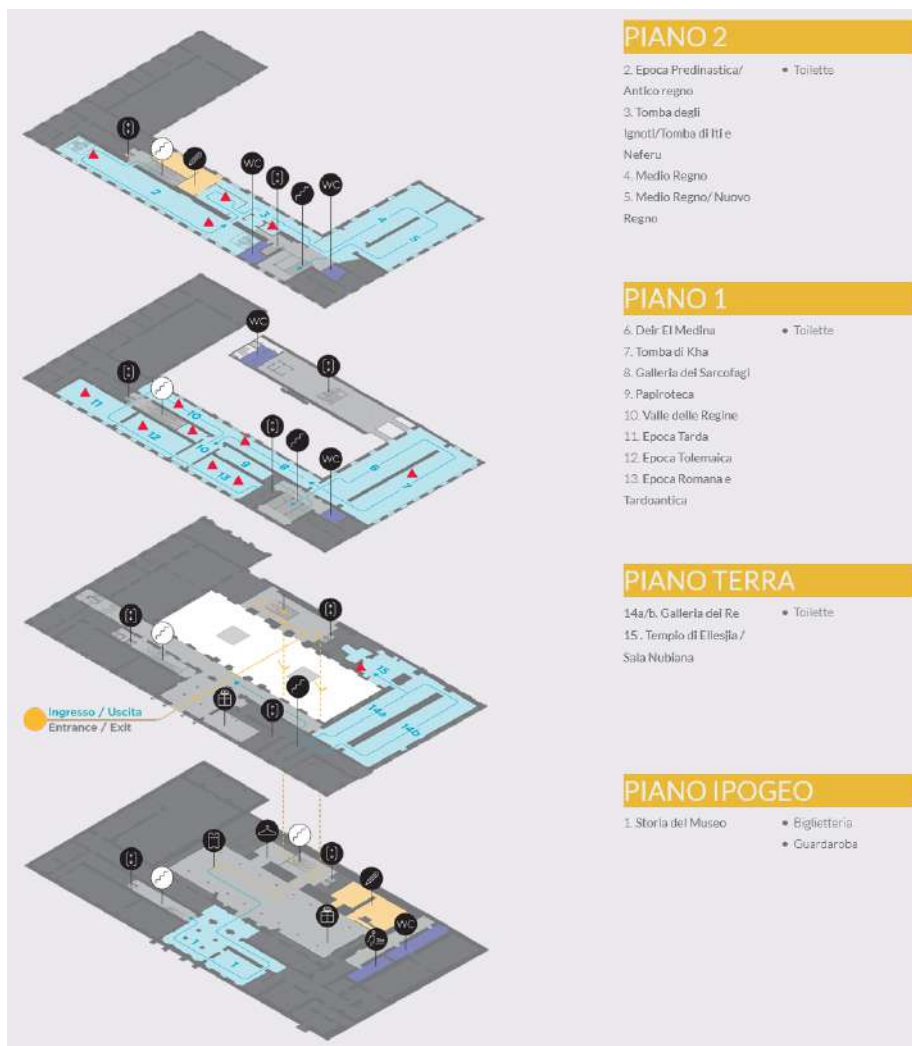


Figura 40. Mappa dei quattro livelli del museo, 2023.

In conclusione, bisogna rilevare che tra i casi studio, questo si distingue per l'inserimento e addamento di un edificio preesistente. «Il museo è una struttura complessa che risponde a molteplici esigenze, spesso in contrasto tra di loro. Con la parola museo si intendono infatti cose diverse che si integrano (o si contrastano) a vicenda: l'istituzione museale, l'architettura in cui ha sede, la raccolta in essa contenuta e il suo allestimento, ovvero il modo in cui questa è presentata al pubblico»⁷⁷.

Il museo espone oggetti che stabiliscono una connessione con un passato a volte idealizzato e talvolta tutt'altro che perfetto; ma è anche un'istituzione in cui le opere

⁷⁷ M. Tinti, *Il museo: storia di un corpo e delle sue funzioni*, in Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, pp 31-53, pubblicazione dicembre 2022, p.31.

vengono raccolte, ordinate, classificate, confrontate ed esposte, per fornire modelli di riferimento utili a sviluppare nuove conoscenze e tecnologie.

I musei della scienza, della tecnologia, della storia naturale e della civiltà sono diventati emblemi della modernità, del progresso e della conoscenza razionale, con la loro maestosa architettura in parte evocativa delle cattedrali o dei templi, in parte dimora maestosa, con la loro ordinata esposizione di oggetti organizzati secondo principi tassonomici e/o evolutivi.

L'uso di riconvertire edifici esistenti, destinandoli a una nuova funzione, è diffuso soprattutto in Italia, tuttavia si possono riscontrare diverse problematiche. Infatti, ancor oggi, nel caso della trasformazione di un palazzo in un museo, non è facile conciliare le esigenze di conservazione, illuminazione, sviluppo lineare nel percorso, coinvolgimento emotivo del visitatore, all'interno dell'edificio originario. Inoltre, la collezione museale «sperimenta nuove modalità di allestimento che, in accordo con le richieste di una moderna idea di museo, perseguano sempre e comunque l'istanza prioritaria del restauro o dell'ammodernamento. L'antico è intimamente legato al moderno»⁷⁸

⁷⁸ E. Matarazzo, *Strutture e Restauro dell'architettura e del Patrimonio culturale, Antichi edifici, nuovi musei, storia e attualità del dialogo, tra Riuso e Museografia*, Università degli Studi di Firenze, 2014-2017, p. 66.

7. Conclusioni

Questa ricerca ha cercato di rispondere a diversi quesiti, tra cui possiamo dire di aver affrontato in maniera più approfondita l'importanza della democratizzazione del sapere nei musei da un punto di vista architettonico durante i primi anni dell'Ottocento. A tal fine è stata condotta un'indagine di tipo storico-comparativa. Infatti, dopo un'introduzione generale con un excursus storico del passaggio dalla *wunderkammer* al museo moderno, sono stati presi in considerazione quattro casi studio di musei ottocenteschi archeologici nati con l'obiettivo di aprirsi, potenzialmente, ad un pubblico più vasto e rendere fruibili le proprie collezioni.

Il secolo d'oro dei musei, come verrà definito l'Ottocento, abbraccerà tutto il mondo e in Cina, in Giappone, in Sud America, in Nord America e, naturalmente, in Europa verranno concepiti musei di varia natura aperti ad ogni tipo di visitatore.

Il focus della ricerca è stata la puntuale progettazione architettonica, sia strutturale che decorativa, scelta nella costruzione dei musei e tra i quattro proposti tre di essi hanno optato per lo stile neoclassico. Il motivo principale nell'adozione di questo stile trova radici, come si è visto, negli ideali settecenteschi e soprattutto quelli veicolati dalla Rivoluzione francese caratterizzati da impeti egualitari. Ma non solo, il neoclassicismo con l'imponenza delle sue forme e il richiamo ai templi dell'antica Grecia, era un'ottima soluzione per valorizzare le collezioni archeologiche e permettere al visitatore la miglior fruizione delle opere, come dimostra il caso del museo Pio Clementino a Roma. Quest'ultimo fece da scuola per molti musei a venire come ad esempio la Gliptoteca di Monaco di Baviera che prese spunto per l'allestimento interno delle sculture greco-romane. Infatti, il visitatore riusciva a camminare tra le opere che erano ben illuminate da grandi finestre e disposte in modo da poterle vedere integralmente a 360 gradi. L'esperienza di visita, così, risultava vincente e i manufatti venivano valorizzati nella loro interezza.

Nell'elaborato si è affrontato, limitatamente, il principio educativo-didattico espresso dai musei ottocenteschi, che, come obiettivo, si ponevano quello di essere aperti a tutti, e a tal proposito sono documentate anche diverse modifiche apportate agli orari di apertura che permisero di far accedere più persone.

Va sottolineato che questa ricerca si è focalizzata sugli elementi architettonici di musei archeologici ottocenteschi e non sono state affrontate né la descrizione delle collezioni né degli aspetti riguardanti la conservazione delle opere d'arte.

È da notare che anche oggi siamo di fronte a una evoluzione del museo che da semplice luogo di visita diventerà un'istituzione dotata di una nuova rete di servizi, virtuali e non, dalle potenzialità uniche. Rispetto alla matrice ottocentesca la fruizione attuale è sempre più immersiva e al giorno d'oggi l'architettura si sposa con le nuove tecnologie: ologrammi, video interattivi, stanze in cui il visitatore sperimenta una full-immersion grazie a proiezioni di immagini che coinvolgono tutte le pareti, per non parlare delle prospettive aperte dall'uso dell'intelligenza artificiale.

Il volto del museo cambia come cambiano le figure coinvolte per conservare e trasmettere una memoria collettiva che va preservata nel tempo al fine di custodirla per le generazioni future.

Le architetture ottocentesche già avevano intuito l'importanza di avere un deposito di opere non esposte e di laboratori di restauro, tuttavia oggi si sente sempre più l'esigenza di conservare gli oggetti d'arte e di aprire al pubblico i grandi depositi quasi fossero dei musei nascosti.

Tra i casi studio citati il Museo Egizio di Torino è l'esempio di struttura seicentesca riconvertita a sede museale che a partire da quest'anno cambierà ancora volto grazie a una ristrutturazione che permetterà di aumentare lo spazio espositivo e migliorerà la modalità di fruizione per il visitatore.

Nella ricerca i casi studio si sono intrecciati per alcune affinità riscontrate come la provenienza delle collezioni che contengono sempre opere greco-romane, ma anche la scelta stilistica architettonica. Inoltre, tutti avevano il medesimo scopo: aprire ad un pubblico più vasto al fine di mostrare le raccolte che quella nazione era riuscita a conquistare sia con un intento patriottico che di istruzione.

In questo modo, nell'epoca della società di massa, chiunque poteva dire, con un pizzico di orgoglio, di aver visto delle opere preziose e famose. Andare al museo diventò a tutti gli effetti una moda che, al tempo, rese le nazioni sedi di questi musei ancor più famose e furono motivo di interesse per le preziose collezioni che ospitavano.

Resta comunque aperta e interessante la questione relativa al concetto di democratizzazione del sapere nel contesto ottocentesco, che meriterebbe approfondimenti socioculturali e aprirebbe un significativo confronto con il concetto di democratizzazione odierna. Senza dimenticare, inoltre, i bottini di guerra che hanno depauperato i patrimoni culturali di altri popoli, rinvigorendo la visione eurocentrica che si poneva centrale nella grande politica culturale ed economica del mondo.

Appendice immagini

1. Sala del Museo Pio-Clementino, acquaforte di Vincenzo Feoli, Roma, Italia 1794.
2. A sinistra, il museo di Ferrante Imperato, Napoli, da F. Imperato, *Historia naturale*, 1599; A destra, il museo di Francesco Calceolari, Verona, da Ceruti, *Chiocco, Museum*, 1622.
3. Crystal Palace, Londra, Gran Bretagna, 1851.
4. Benthall Green Museum, Londra, Gran Bretagna, 1876.
5. Facciata del British Museum, foto di archivio, Londra, Gran Bretagna.
6. Facciata di ingresso Museo Egizio di Torino nel Palazzo dell' Accademia delle Scienze, già Collegio dei Nobili.
7. Facciata Altes Museum - ingresso.
8. Prime proposte di pianta, Altes Museum, F. Schinkel, 1823.
9. Prospettiva interna della rotonda con colonne corinzie e statue.
10. Johann Friedrich Jügel, da Karl Friedrich Schinkel: planimetria, incisione su rame. Situazione di tutte le trasformazioni risultanti nella città in seguito alla costruzione del nuovo museo. Apparso nel 1825 come foglio n. H42 della *Sammlung Architektonischer Entwürfe*.
11. Karl Friedrich Schinkel: sezione, disegno preparatorio a penna per l'incisione della *Sammlung Architektonischer Entwürfe* (foglio n.40, 1825). Scala 1:500.
12. Karl Friedrich Schinkel: vista della scala principale. Scala 1:500.
13. Leo von Klenze, pianta della Gliptoteca, da Klenze, *Sammlung architectonischer Entwürfe, welche ausgeführt oder für die Ausführung entworfen wurden* (Munich, 1830), notebook 1, pl. 1. Technische - Università di Berlino.
14. Propylaea, Tempio di Atena nell'acropoli.
15. Disegno di pianta e sezione del Palazzo Thiene a Vicenza.
16. Vista della Galleria di Egina, Gliptoteca, Monaco, ca. 1930.
17. Ala di Apollo, al centro il Fauno di Barberini, fotografia di Ottavio Tomasini.

18. Gliptoteca dopo i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale, 1943-44.
19. Nord di Montagu House con i giardini, incisione di James Simon, 1714.
20. Ralph Montagu, dipinto a olio, Benedetto Gennari, 1679, Northamptonshire, Boughton House.
21. Disegno di Gasselin, *veuée de montay gue aue du costay qui regarde sur son jardin et sur la coste ou est amesetet et ayguet désynay a pres natures*.
22. A sinistra Montague House aperta al pubblico nel 1759. A destra le scalinate interne decorate di Montague House.
23. Tessera di prenotazione per la visita al British Museum datata 3 marzo 1790. A history of the British Museum building: Neil MacGregor.
24. Mary Bygrave (1770–1846), Housekeeper to the Trustees, 74 anni, olio du tela, 39x28.5 cm, 1844, British Museum.
25. Scalinate British Museum in Montagu House, disegno di George Scharf, 1845, 24.2x28.8 cm, British Museum.
26. Vista angolare British Museum - foto storica dal saggio di Andrews Sanders, *The British Museum*, n.6, Maggio 1984, p.50.
27. The King's Library da A.E. Richardson, *Monumental Classic Architecture in Great Britain and Ireland*, 1914.
28. The Reading Room pianta del 1857, sito ufficiale British Museum.
29. A sinistra, Reading Room 1924, foto Donald Macbeth, sito ufficiale British Museum. A destra, Great Court dopo la ri-progettazione conclusa nel 1999, sito ufficiale British Museum.
30. Mensa Isiaca primo reperto fondante il Museo Egizio di Torino, I d.C.
31. Fotografia Ernesto Schiaparelli egittologo piemontese.
32. Giovanni B. Borra, Piazza avanti il Collegio dei Nobili e la chiesa San Filippo, incisione su rame, 1864, Collocazione: Archivio Storico della città di Torino, Collezione Simeon, Serie D, 371.
33. Ingresso InfoPoint Museo egizio e Accademia delle Scienze. Cortesia Studio OMA.
34. Vista prospettica del Collegio dei Nobili in cui viene mostrato il rapporto volumetrico tra la Ala o manica Schiaparelli e il resto interno della corte.

35. Tempietto rupestre di Ellesiya, allestimento Museo Egizio di Torino.
36. Teche nella Sala Deir er Medina.
37. Sala finale: Galleria dei Re, Museo Egizio.
38. Piazza Egizia dall'alto. Cortesia Studio OMA.
39. Ingresso InfoPoint Museo egizio e Accademia delle Scienze. Cortesia Studio OMA.
40. Mappa dei quattro livelli del museo, 2023.

Bibliografia

Archer J., *Journal of the Society of Architectural Historians*, Dec., 2005, Vol. 64, No. 4, pp. 430-433, in JSTOR, 2005.

Bennett T., *The Birth of the Museum, History, Theory, Politics*, Routledge, 1995.

Boucher P. e T. Murdoch, *Montagu House, Bloomsbury: a French household in London, 1673–1733*, Londra, in JSTOR, 2013.

Brunn H., *Description De La Glyptothèque Fondée Par Le Roi Louis I. à Munich*, Munich: Ackermann, 1870.

Costa S., M. L. Pagliani, *Archetipi espositivi e modelli di fruizione dell'antico tra Settecento e Ottocento*, in M. Cerquetti, P. Dragoni (a cura di), *L'archeologia pubblica prima e dopo l'archeologia pubblica*, Il capitale culturale, Studies on the Value of Cultural Heritage, Supplementi 09, 2019.

S. Curto, *Storia del Museo Egizio di Torino*, Centro Studi Piemontesi Torino, 1976.

Donadoni Roveri M., *Dal museo al museo, passato e futuro del Museo Egizio di Torino*, Archivio di archeologia, Umberto Allemandi & C, Torino, 1989.

Fiorio M. T., *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Pearson Italia, Milano-Torino, 2011.

Frank F., *Presentazione al British Museum*, in British Museum: Londra, Milano, Mondadori, 1967.

Grassi C., *Il museo tra storia, cultura e didattica*, Edizioni Ets, Pisa, 2015.

Huyssen A., *Seduzidos pela memória*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.

Karsten S., *Museo storia di un'idea. Dalla Rivoluzione francese a oggi*, Milano, Il Saggiatore, 2004.

Knell H., H.W. Kruft, *Re-opening of the Munich Glyptothek*, The Burlington Magazine, Jun., 1972, Vol. 114, n. 831.

Lakshimi R., *India International Centre Quarterly*, Vol. 37, n. 1, pp. 102-117, in JSTOR, 2010.

Lemos F., *Ways to live history. Or philosophy, culture, and architecture in the origins of the museum Altes in Berlin*, Education Policy Analysis Archives, 2011.

Mastrosimone M., *L 'H-BIM, come strumento di disegno e analisi grafica dei prospetti del Palazzo dell'Accademia delle Scienze e del Collegio dei Nobili di Torino. Dal rilievo alla rilettura di una facciata*, Politecnico di Torino, 2021-2022.

Matarazzo E., *Strutture e Restauro dell'architettura e del Patrimonio culturale, Antichi edifici, nuovi musei, storia e attualità del dialogo, tra Riuso e Museografia*, Università degli Studi di Firenze, 2014-2017.

McClellan A., *The Art Museum from Boullée to Bilbao*, University of California Press, 2008.

Moyano S., *Schinkel's Altes Museum and Prussian Arts Policy*, in Jstor The Art Bulletin, Dec., 1990, Vol. 72, n. 4, dec 1990.

Sanders A., *The British Museum*, in Architectural Association School o Architecture, May n. 6, pp. 50-57, in JSTOR, 1984.

Semerani L., *Schinkel, l'architetto del principe*, Venezia: Marsilio, 1989.

The Annual Register or a view of the History, Politicks, and Literature, of the year 1759. The third edition, London 1762.

Tinti M., *Il museo: storia di un corpo e delle sue funzioni*, in Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, pp 31-53, 2022.

Sitografia

Artribune: studio OMA ristrutturazione Museo Egizio di Torino, <https://www.artribune.com/progettazione/architettura/>

Accademia delle Scienze: storia della sede, <https://www.accademiadelle scienze.it/sede>

British Museum: Montagu House, <https://www.britishmuseum.org/blog/montagu-house-first-british-museum>.

British Museum, collezioni, <https://www.britishmuseum.org/collection/object/>

Museo Egizio di Torino: storia, <https://www.museoegizio.it/scopri/storia/>