

SUPPLEMENTI
S

L'archeologia pubblica
prima e dopo
l'archeologia pubblica

09

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage



eum

Rivista fondata da Massimo Montella

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

eum

Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Supplementi 09, 2019

ISSN 2039-2362 (online)

ISBN 978-88-6056-622-5

Direttore / Editor

Pietro Petrarola

Co-Direttori / Co-Editors

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

Coordinatore editoriale / Editorial Coordinator

Giuseppe Capriotti

Coordinatore tecnico / Managing Coordinator

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board

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

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

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

Comitato scientifico / Scientific Committee

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

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

Web

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

e-mail

icc@unimc.it

Editore / Publisher

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

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editor

Marzia Pelati

Progetto grafico / Graphics

+crocevia / studio grafico

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



L'archeologia pubblica prima e dopo l'archeologia pubblica

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



L'archeologia pubblica prima e dopo l'archeologia pubblica

a cura di Patrizia Dragoni, Mara Cerquetti

Parte I

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

Alle origini dello *storytelling museale*: Jean Capart e la divulgazione dell'antico Egitto*

Jean-Michel Bruffaerts**, Patrizia Dragoni***

Abstract

Tra il 1900 e il 1942, Jean Capart trasforma i Musée Royaux d'Art et d'Histoire di Bruxelles in uno dei principali centri di promozione di quel ruolo sociale che l'istituzione museale inizia a rivestire, in linea con le indicazioni fornite dall'Office International des Musées, di cui è uno dei principali esponenti. L'articolo intende ricostruire le attività organizzate da Capart per rendere il museo, e principalmente la sezione di arte egizia, sempre più accessibile al pubblico attraverso conferenze, visite guidate, lezioni animate

* I §§ 1 e 7 sono ascrivibili a Patrizia Dragoni, i §§ 2-6 a Jean-Michel Bruffaerts. La traduzione dal francese di questi ultimi è di Patrizia Dragoni.

** Jean-Michel Bruffaerts, Direttore scientifico del progetto Jean Capart, collaboratore scientifico dei Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, e-mail: jnbruffaerts@gmail.com.

*** Patrizia Dragoni, Professore associato di Museologia, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, P.le Luigi Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: patrizia.dragoni@unimc.it.

Un sentito ringraziamento a Monique de Ruelle, responsabile degli archivi del Musée Royal d'Art et Histoire di Bruxelles, a Noortje Lambrichts, archivista del progetto *Pyramids and Progress: Belgian expansionism and the making of Egyptology, 1830-1952*, per la professionalità e la cortesia dimostratemi, nonché a Federico Poole, conservatore del Museo Egizio di Torino per la bibliografia sul tema della guerra tra gatti e topi.

e, soprattutto, narrazioni teatrali e pubblicazioni per bambini, qui ricostruite tramite una accurata indagine documentaria.

Between 1900 and 1942, Jean Capart transformed the Musée Royaux d'Art et d'Histoire in Bruxelles in one of the main centres for promoting the social role that the museum institution was beginning to play, in line with the instructions given by the Office International des Musées, of which he was one of the main exponents. The article aims to reconstruct the activities organized by Capart to make the museum, and mainly the Egyptian art section, increasingly accessible to the public through conferences, guided tours, animated lectures and, above all, theater storytelling and publications for children, reconstructed here thanks to a careful documentary investigation.

1. Storytelling *per i musei*

A partire dall'ultimo quarto del secolo scorso, i musei sono sempre più al centro di una discussione che tende a ripensarne il ruolo sociale, sulla base della crescente necessità del riconoscimento di tali istituzioni come luoghi realmente "aperti" al pubblico, che esercitano funzioni diverse dalla semplice conservazione e che pertanto si rendono sempre più accessibili e inclusivi sotto ogni aspetto, fisico, economico, sensoriale e cognitivo¹. Ormai superata la percezione classica del tempio, il museo è inteso come un centro in cui le persone, divenute fulcro delle attività, hanno la possibilità di capire, di partecipare, di «costruire quelle dimensioni integrate di conoscenza e consapevolezza che sono il presupposto dell'attivazione sociale, di una forma di cittadinanza attiva attorno e dentro l'eredità culturale [...] attraverso l'appropriazione diffusa di strumenti di mediazione e godimento dell'eredità culturale»², come richiesto in ambito internazionale dalla *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società*, meglio nota come Convenzione di Faro e dal contesto dell'*audience engagement*, definito dall'Unione Europea nel 2012 come un «processo strategico, dinamico e interattivo per rendere le arti più accessibili»³, cui si è aggiunta lo scorso anno la dichiarazione di Funchal, *Museums, Social landmarks*, che invita i musei ad aprirsi all'inclusione e contestualmente mira a rendere i cittadini sempre più consapevoli dell'importanza culturale delle istituzioni museali nelle loro vite⁴.

Al fine di trasformarsi in uno strumento di cambiamento sociale positivo, come lo definisce Richard Sandell⁵, è dunque fondamentale per il museo

¹ Per una storia del dibattito sulla valorizzazione del museo in Italia e per una bibliografia sul tema delle diverse funzioni museali si vedano Dragoni 2010 e 2018, pp. 217-266.

² Petrarola 2016, p. 25.

³ <<http://www.cultureinmotion.eu>>, 20.03.2018.

⁴ Adottata da ICOM Europa e dalla federazione mondiale degli amici dei musei (WFFM), la dichiarazione individua sei raccomandazioni per facilitare il ruolo sociale dei musei. Cfr. <http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icom-europe/images/Declaration_of_Funchal_English_02.pdf>, 21.02.2019.

⁵ Sandell 2003, pp. 189-216.

rinnovare il rapporto con i pubblici, divenire centro di interpretazione culturale dei territori nei territori stessi, volano per lo sviluppo di una rinnovata cultura della partecipazione delle numerose categorie di utenti e interlocutori, che devono essere coinvolti sempre più attivamente e fin dalle prime fasi della progettazione delle attività per superare quelle barriere che ancora ostruiscono la piena partecipazione dei cittadini alla cultura⁶.

Uno dei nodi centrali è costituito dalla comunicazione, ancora oggi spesso ostacolata dall'utilizzo di forme che non tengono conto del destinatario e che, per il ricorso a frasi ricche di tecnicismi, finiscono per allontanare il visitatore, generando un senso di distanza non solo verso il messaggio culturale in sé ma verso l'intera categoria museale, che continua ad essere percepita come un luogo in cui si rinnovano distanze, pregiudizi e marginalizzazioni.

Non è questa la sede per affrontare un tema che richiederebbe ben altro approfondimento in ordine alle numerose considerazioni e innovazioni che si stanno proponendo sulle modalità di esposizione degli oggetti, l'apparato comunicativo dei musei e le tecnologie utilizzate⁷, ma appare interessante, ai fini del presente lavoro, soffermarsi su una metodologia già presente da alcuni anni nella riflessione museologica, lo *storytelling*.

Traducibile in italiano con il termine narrazione, lo *storytelling* è una pratica educativa che, secondo il filosofo Roland Barthes, permette attraverso le categorie della conoscenza costituite dal racconto di capire e ordinare il mondo⁸ e che può essere applicata a diversi campi, in quanto, come affermato dallo psicologo cognitivo Jerome Bruner, la propensione dell'uomo a raccontare storie, riscontrabile fin dall'antichità, «costituisce una pratica potente, che stabilizza e rinnova la vita associata»⁹.

In un recente volume interamente dedicato a questa metodologia, che definisce «l'arte di parlare dell'uomo all'uomo, di creare contatti umani altrimenti impossibili»¹⁰, la curatrice, Cinzia Dal Maso, afferma che raccontare è un misto di conoscenze, tecnica e arte e che lo *storytelling*, in un museo, diviene fondamentale quando tecnica e arte si piegano alla conoscenza e si mettono al servizio del messaggio da veicolare, «generando così un circolo virtuoso tra ricerca e narrazione capace di alimentarsi all'infinito»¹¹ e di ripristinare il contatto tra le persone che frequentano oggi il museo e quelle che, in passato, hanno realizzato e usato gli oggetti lì conservati.

Definita nel 1983 sulla base di sette principi fondamentali dai coniugi Margaret e Raymond DiBlasio, questa pratica, nello specifico ambito museale, è

⁶ Tale principio, sancito all'art. 26 della Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo del 1948, in Italia è garantito dall'art. 3 della Costituzione della Repubblica Italiana.

⁷ In merito si vedano, fra gli ultimi: Da Milano, Sciacchitano 2015; Branchesi *et al.* 2016; Dal Maso 2018.

⁸ Barthes 1957.

⁹ Bruner 1994, p. 67.

¹⁰ Dal Maso 2018, p. 17.

¹¹ Ivi, p. 11.

relativamente giovane e, nella sua forma più propriamente narrativa, ha riscosso sempre maggiori successi a partire dal fortunatissimo programma radiofonico, trasmesso da BBC Radio4 nel 2010, in cui il direttore del British Museum, Neil Mc Gregor, ha narrato la storia del mondo in modo inconsueto, attraverso l'analisi di cento oggetti del museo, raccontati dando spazio agli aspetti delle società in cui tali oggetti erano stati creati, ai processi di produzione e agli usi¹².

Seguito da numerosi altri progetti in ambito internazionale e nazionale¹³, basti pensare alle esperienze poi raccolte nel volume *Un patrimonio di storie*¹⁴, lo *storytelling* museale, ancorché non semanticamente identificato e dunque fondato, esiste in realtà dall'inizio del secolo scorso, dalle prime sperimentazioni rivolte ai bambini condotte da Anna Curtis Chandler, di cui si avrà modo di parlare in seguito. Cinzia Dal Maso, inoltre, segnala come «già il grande archeologo ser Mortimer Wheeler diceva che bisogna “cercare gli uomini dentro le cose”»¹⁵.

Wheeler divenne famoso al grande pubblico agli inizi degli anni '50 per la partecipazione al programma televisivo *Animal, Vegetable, Mineral?* del BBC Talks Department, *panel show* in cui storici, archeologi e storici dell'arte dovevano illustrare oggetti misteriosi legati alla loro professione¹⁶. Particolarmente apprezzato per la capacità divulgativa, era già noto per i precedenti lavori in cui aveva portato l'archeologia britannica sia alla radio che sulla stampa, sulla scia dell'enorme clamore mediatico suscitato dalla scoperta della tomba di Tutankhamon, il 4 novembre del 1922.

Proprio a questa scoperta e alla volontà di diffonderne i risultati si lega indissolubilmente la figura di Jean Capart, uno dei maggiori egittologi del secolo scorso, direttore dei Musées Royaux d'Art et d'Histoire di Bruxelles e forte sostenitore del ruolo sociale che i musei avrebbero dovuto giocare per trasformare la società, a partire dalle più giovani generazioni.

¹² I testi sono stati poi raccolti in un volume pubblicato nel 2010, ed. it. Mc Gregor 2012.

¹³ Si vedano, ad esempio, i progetti *50 objects 50 stories: extraordinary tales from the Nicholson Museum* (2012), in cui il curatore Michael Turner ha inserito non gli oggetti più conosciuti e importanti del museo, ma quelli con il più alto potenziale di storie; *The Smithsonian's History of America in 101 Objects* (2013), che racconta la storia degli Stati Uniti sia nei grandi avvenimenti che negli aspetti quotidiani; *Every object has a story* (2014) in cui il Royal Ontario Museum di Toronto, per celebrare il centenario, ha chiesto a scrittori, pittori, film-maker, poeti e scienziati canadesi di condividere le loro personali connessioni con un oggetto della collezione, immaginando la vita di “collega” di migliaia di anni fa. Anche in Italia non sono mancati importanti progetti, oltre quello citato, come, ad esempio le esperienze condotte dal museo Salinas durante il periodo di chiusura al pubblico, quelle riconducibili alla *living history* promosse dall'Università di Siena o al *museum theatre* e le nuove frontiere aperte dai videogame applicati all'ambito culturale. Cfr. De Fazio 2012; Da Milano, Falchetti 2014; Cataldo 2017; *Gaming e patrimonio culturale* 2018.

¹⁴ Bodo *et al.* 2016.

¹⁵ Dal Maso 2018, p. 17.

¹⁶ John Bull, *The man who invented archeology*, <<https://medium.com/@garius/the-man-who-invented-tv-archeology-5677c73880f3>>, 14.02.2019. Gli oggetti da illustrare erano scelti dall'allora sconosciuto produttore della serie, David Attenborough.

2. Jean Capart, fondatore dell'egittologia belga

Nato a Bruxelles il 21 febbraio 1877, Jean Capart (fig. 1) crebbe in un paese che contava molti egittofili e collezionisti di antichità egizie, ma nessun egittologo. Per varie ragioni, l'egittologia non aveva ancora trovato terreno favorevole in Belgio, dove non c'erano né una cattedra universitaria dedicata all'Egitto, né un museo di antichità egizie degno di questo nome. A Bruxelles, i pochi reperti conservati in una collezione pubblica si trovavano nelle sale voltate della Porte de Hal, un antico granaio del XIV secolo divenuto nel 1847 il Musée d'Armures, d'Antiquités et d'Ethnologie¹⁷. Un caso fortuito vuole che la Porte de Hal fosse situata nelle immediate vicinanze della casa di Jean Capart e che egli ci andasse spesso, solo o con i familiari, durante l'infanzia e l'adolescenza, tanto che, a dieci anni, dichiarò che sarebbe diventato egittologo e conservatore museale¹⁸.

Nel 1888, entrato al Collège Saint-Boniface à Ixelles (Bruxelles), Capart scopre la storia dell'Egitto attraverso il corso dell'abate Louis Carrière, un vero appassionato di egittologia. Si interessa subito a quel corso, anche se più tardi lamenterà di avere sempre sacrificato "l'intelligenza visiva" alla "intelligenza uditiva". Questo perché terminerà i suoi studi di letteratura greco-latina senza che il suo professore gli abbia mai mostrato l'immagine di un monumento antico o gli abbia detto che, ad esempio, al Musée de la Porte de Hal c'erano documenti che avrebbero potuto aiutarlo a tradurre i testi di autori classici in modo più significativo: «Les maîtres – dichiarerai in seguito – s'en remettaient probablement à la puissance d'imagination des élèves pour se faire une représentation du monde extérieur et de ses merveilles»¹⁹. Per tutta la sua carriera, si sforzerà di invertire questa tendenza.

Il padre di Jean, Alphonse Capart, è un famoso otorinolaringoiatra e, per questo, è spesso invitato a partecipare a congressi all'estero. Il figlio lo accompagna ogni volta che può. Ciò gli offre l'occasione di visitare numerosi musei europei e non soltanto il Louvre, il British Museum o il Rijksmuseum: agli inizi del 1890 si reca più volte in Italia, dove il Dottor Capart ha come paziente l'illustre tenore Enrico Caruso. A Roma visita i principali musei e monumenti della Città Eterna; a Firenze passa il suo tempo agli Uffizi a tentare di carpire il segreto dei grandi maestri del Rinascimento; a Torino si meraviglia davanti alle incomparabili bellezze del Museo Egizio e conosce il suo direttore, l'archeologo Ernesto Schiaparelli. A contatto con i musei d'Europa, può finalmente sviluppare la sua "intelligenza visiva". Ma non fa solo questo: nello scoprire l'importanza data all'estero ai musei di antichità, diventa consapevole della necessità di crearne uno in Belgio²⁰.

¹⁷ *Liber memorialis* 1985; van de Walle-Limme-De Meulenaere 1980; Warmenbol 2000; Nys 2012.

¹⁸ Bruxelles, Archives Jean-Michel Bruffaerts (d'ora in poi AJMB) *Brasseur-Capart*, Capart, Début de ma vocation. Note inédite.

¹⁹ Capart 1932-1936; Capart 1935a.

²⁰ Bruxelles, Archives de l'Association Égyptologique Reine Élisabeth (d'ora in poi AAERE),

Arrivato all'età universitaria, l'egittologia non essendo ancora insegnata in Belgio, Jean Capart si orienta verso gli studi di Diritto. Nel 1898, dopo avere discusso una tesi intitolata *Esquisse d'une histoire du droit pénal égyptien*, si laurea in legge all'Université Libre de Bruxelles²¹. Non rinuncia quindi all'egittologia, che continua a studiare come autodidatta grazie alla letteratura scientifica e ai testi di Gaston Maspero, un francese di origini italiane divenuto il maestro incontrastato dell'egittologia mondiale. Capart scriverà nel 1918: «J'ai dû, au début de mes études, travailler absolument seul et sans guide; ce sont les livres de Gaston Maspero qui ont éveillé mon enthousiasme et qui ont été ma direction constante»²².

Dal 1896 entra in contatto epistolare con Maspero, che incontrerà per la prima volta l'anno seguente. Maspero, che ha immediatamente percepito il potenziale del giovane prodigio belga, lo invita a prendere la parola all'XI° Congresso di Orientalisti di Parigi e moltiplica gli elogi pubblici al suo indirizzo. Fino alla sua morte, nel 1916, sarà il suo alleato più forte. È lui che, come noto, gli farà scoprire l'Egitto nel 1900. Sempre lui gli permetterà, nel 1905-1906, di acquisire, per il museo di Bruxelles, il *Mastaba de Neferirtenef*, la più importante testimonianza artistica della V dinastia²³. È lui infine che gli darà il suo sostegno allorché, nel 1907, essendogli stato vietato dagli italiani di estendere i suoi scavi a Héliopolis, Capart vivrà un momento di sconforto.

Nel 1897, a 25 anni, Jean Capart offre benevolmente allo Stato belga i suoi servizi per ordinare la modesta collezione egizia del museo, chiamato ormai *Musées Royaux des Arts Décoratifs et Industriels de Bruxelles*. Il museo era stato appena trasferito al Cinquantenaire, un complesso monumentale costruito da re Leopoldo II per rimarcare l'ingresso del Belgio nel gruppo dirigente delle potenze economiche mondiali. Capart si è appena installato al Cinquantenaire quando vince un concorso interuniversitario che gli avrebbe permesso di studiare l'egittologia all'estero. Dal 1898 al 1899 soggiorna nei Paesi Bassi, in Germania e in Francia. Nel 1900, di ritorno a Bruxelles, è nominato ufficialmente conservatore aggiunto della sezione di Antichità orientali, che, sotto il suo impulso, sviluppa considerevolmente le sue collezioni di antichità egizie. Questo buon risultato si ottiene innanzi tutto grazie alle relazioni amichevoli che Capart intrattiene con William M. Flinders Petrie, la figura di punta dell'archeologia britannica. Ogni anno, grazie ad un ingegnoso sistema di sottoscrizioni, il Belgio beneficia di una parte dei proventi degli scavi condotti in Egitto da varie società inglesi, tra cui l'Egypt Exploration Fund (l'attuale Egypt Exploration Society)²⁴.

Note de J. Capart, s.d. et Discours de G. Theunis, 21.02.1947; Bruxelles, AJMB, Brasseur-Capart, Correspondance diverse; Capart 1932-1936.

²¹ Capart 1899.

²² AAERE, *Maspero*, J. Capart à L. Maspero, 11/1918.

²³ Bruffaerts 2005.

²⁴ AAERE, *Petrie*, Correspondance J. Capart-W. Flinders Petrie; Bruxelles, Archives des Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles (d'ora in poi AMRAH), *Correspondance diverse*.

Una volta avviata la sua carriera, Jean Capart vuole dare una rivincita a coloro che chiama “*les visuels*”. Nel 1902 ottiene la creazione, all’Università di Liège, della prima cattedra belga di egittologia. Vi insegnerà storia dell’arte egizia per oltre un quarto di secolo, facendo lo stesso presso numerose scuole superiori belghe. Cosa rara a quell’epoca, egli illustra i suoi corsi con delle diapositive realizzate nel corso dei suoi viaggi. Marguerite Devigne, che sarà la prima donna belga a ottenere nel 1912 un dottorato in Storia dell’arte e archeologia all’Università di Liège prima di diventare la conservatrice dei *Musées Royaux des Beaux-Arts* di Bruxelles, testimonia come i corsi di Capart non avessero niente di arido:

Ses leçons étaient claires, animées, pleines d’intérêt. [...] Il aimait à enseigner et il aimait ce qu’il enseignait. Ses élèves partageaient le plaisir qu’il y prenait lui-même. Son enthousiasme était contagieux. Même ceux d’entre nous qui ne se destinaient pas à l’égyptologie y prenaient goût et s’attachaient à résoudre les questions qu’il leur proposait en riant, comme par jeu. Ses exposés, simples et vivants, semblaient abolir la difficulté de l’étude. Le découragement était impossible auprès de lui. C’était un animateur²⁵.

Ciò che fa nei suoi corsi, Capart fa anche nelle conferenze pubbliche, sempre più numerose. Egli diviene una figura importante del contesto culturale belga prima di farsi conoscere all’estero. Nel periodo compreso tra le due guerre lo si incontra un po’ ovunque in Europa, in Egitto e nelle due Americhe. Finisce per incarnare il prototipo del “*savant*” agli occhi del grande pubblico. Se ne ritroveranno i lineamenti e le parole in alcuni personaggi dei fumetti belgi, come il Professeur Bergamotte (*Tintin et les 7 boules de cristal* – Hergé, fig. 2) e il Docteur Grossgrabenstein (*Blake et Mortimer. Le Mystère de la Grande Pyramide* - Edgar-P. Jacobs).

3. *Il ruolo sociale dei musei*

Divenuto direttore dei musei nel 1898, Eugène van Overloop decide di reclutare conservatori specializzati che, come Jean Capart, gli permetteranno di trasformare il suo “*dépôt d’objets rares et curieux*” in un “*centre de recherche scientifique dynamique*”. Le sue riforme hanno successo sotto il profilo scientifico, ma hanno un effetto perverso: quello di incitare il museo e i suoi conservatori a ripiegarsi su sé stessi. Il pubblico non è affatto desiderato nel museo: «On peut concevoir un musée qui n’aurait pas de salles d’expositions ouvertes au public» dichiara van Overloop a Capart. È una *boutade*, ma è rivelatrice dello spirito che domina allora e che Capart combatte con tutte le sue forze. Per lui il museo ha un ruolo sociale da giocare e deve ad ogni costo evitare di allontanarsi dal pubblico:

²⁵ Devigne 1947.

Le publique – afferma – est une puissance qui ne souffre pas qu'on la néglige. Quand une cause a réussi à grouper un nombreux parti, il obtient des résultats dans ses revendications à l'égard des pouvoirs. Quand, au contraire, la masse se désintéresse, on ne peut s'étonner si les choses, même les meilleures, tombent dans l'oubli, meurent d'inanition²⁶.

Convinto della legittimità della sua battaglia, Capart moltiplica le iniziative per attirare un pubblico sempre più numeroso al suo *Temple des Muses*. Partendo dall'idea che è più efficace parlare e sentire parlare d'arte in un luogo in cui l'arte è presente, mette in piedi nel 1901 una serie di corsi destinati ai giovani. Eugène van Overloop si complimenta per la sua iniziativa e la difende presso il suo ministro della tutela: «M. Capart a eu récemment la bonne idée d'organiser quelques leçons pour les tout jeunes gens, leçons qui ont eu, et ont encore, un grand succès»²⁷. Tre anni dopo, nell'inverno 1904-1905, è raggiunto un altro traguardo: vengono istituiti al Cinquantenaire dei *Cours pratiques d'archéologie*²⁸. Si tratta di lezioni condotte direttamente sugli oggetti delle collezioni e vengono tenute ogni giovedì pomeriggio, da novembre a maggio²⁹. Inizialmente si distinguono quattro corsi effettuati dai responsabili dei corrispondenti dipartimenti: *Préhistoire et Belgique ancienne* (Alfred de Loë), *Antiquités égyptiennes* (Jean Capart), *Antiquités grecques et romaines* (Franz Cumont e Jean De Mot), *Moyen-Âge et Renaissance* (Joseph Destrée e Henry Rousseau)³⁰.

Capart conduce venti lezioni a partire dal 10 novembre 1904. Come prova, sceglie un tema senza particolare presa, ma che gli è caro: *Les Arts industriels de l'ancienne Égypte*. Ogni anno si sforzerà di studiare un tema diverso che rifletta alcuni dei suoi interessi: *L'Art égyptien à l'époque de la XVIII^e dynastie* (1905-1906); *L'Ancien Empire égyptien* (1906-1907); *Éléments d'archéologie égyptienne* (1907-1908); *Étude détaillée des collections du Musée* (1911-1912), *Les hiéroglyphes égyptiens* (1925-1926), ecc³¹. Ai suoi occhi, i *Cours pratiques* apportano un “*petit plus*” rispetto ai corsi di storia dell'arte che si ha l'abitudine di fornire negli uditori universitari, perché gli permettono di trattare questioni «prises sous un angle particulier, différent»³². Pierre Gilbert, che sarà uno dei suoi successori, viene conquistato allora dalla maniera poco convenzionale in cui il professore tiene i suoi corsi pratici. Allorché, ad esempio, egli tratta i principi del disegno egizio, invita i suoi allievi a entrare all'interno del Mastaba di Neferirtenef e chiede loro di assumere la posizione dei personaggi raffigurati

²⁶ Capart 1930, p. 225; Capart 1931.

²⁷ AMRAH, *Catalogues, guides, ouvrages Capart*, lettera di E. van Overloop a M. van der Bruggen, 6.01.1902.

²⁸ Bruxelles, Archives du Ministère des Affaires étrangères à Bruxelles (d'ora in poi AAE), AD, AF 10, 1901-1909, lettera di E. van Overloop a L. Maskens, 8.12.1904; Montens 2005.

²⁹ Capart 1926; Capart 1935b, p. 346.

³⁰ «Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire» (d'ora in poi BMRAH), 1906.

³¹ AJMB, *Coupures de presse diverses*.

³² Capart 1920.

sui rilievi: «Nous sommes un peu faits – dice allora – de cet esprit à l’origine de notre civilisation»³³.

Nel 1908 Capart presenta alle autorità un progetto di *Conférences populaires*, che gli viene rifiutato. Deluso, evoca di nuovo lo spauracchio del “divorzio” tra gli studiosi e il pubblico³⁴. Una nuova speranza giunge nel 1912, allorché è promosso conservatore della sezione egizia e segretario dei musei con ruolo direttivo. Ora che è associato direttamente al “potere”, spera di poter condurre le sue riforme nel museo, che ha preso ufficialmente il nome di *Musées Royaux du Cinquantenaire*. È allora che sopraggiunge la dolora eclissi della guerra. Nell’agosto del 1914, Bruxelles è invasa e occupata dai tedeschi. Gli edifici del Cinquantenaire sono trasformati in caserme e, peggio, in depositi per le riserve e le munizioni. Di fronte alla follia degli uomini, Capart deve combattere una battaglia più grande, che lo occuperà per quattro lunghi anni³⁵.

Dopo la guerra, i progetti di Capart riprendono. L’*XI Congrès international d’Histoire de l’Art*, che si tiene a Parigi dal 26 settembre al 5 ottobre 1921, viene giusto a rilanciarli. Inserito nella sezione che tratta dell’insegnamento e della museografia, tiene una relazione intitolata *Quelques remarques sur l’enseignement de l’histoire de l’art*³⁶. Riguarda principalmente l’insegnamento, la diffusione della storia dell’arte e il ruolo sociale del museo. Per Capart, il Congresso di Parigi è anche l’occasione per confrontare le sue idee con quelle dei colleghi stranieri, tra cui lo storico dell’arte Henri Focillon, direttore del Musée de Lyon, che gli illustra la sua *conception moderne des musées*. La maggior parte delle idee di Focillon coincidono con le sue, come quella di un *Musée vivant* che sarebbe *fait pour le public*³⁷. Altri congressisti attirano ugualmente la sua attenzione, come Edward D. Libbey che gli parla delle attività di insegnamento dei musei d’arte americani e del metodo particolare del Toledo Museum of Art (Ohio)³⁸. Al suo ritorno da Parigi, Jean Capart si sente più che mai in linea con i principi descritti da Focillon e messi in pratica da Libbey e gli altri, principi che Earl Rowe riassumerà come segue: il museo deve proporre una informazione culturale generale per il grande pubblico; deve sviluppare collezioni di alta qualità e farne beneficiare gli studiosi e i ricercatori; infine, deve estendere i suoi principi educativi attraverso conferenze, visite guidate, esposizioni temporanee³⁹. Capart è fortemente deciso a introdurre questi principi a Bruxelles: «Sans vouloir copier étroitement les méthodes pratiquées à l’étranger – afferma – il faut s’inspirer des expériences faites depuis quelques

³³ Gilbert 1947.

³⁴ AMRAH, *Correspondances*, Correspondance diverse, 1908.

³⁵ Bruffaerts 2017.

³⁶ Capart 1923.

³⁷ Focillon 1923; Mairesse 1994, p. 15; Capart 1932-1936. Sul ruolo sociale del museo si vedano inoltre Dragoni 2014 e 2016.

³⁸ Libbey 1923.

³⁹ Earl Rowe 1922; Mairesse 1994, p. 8.

années, avec tant de succès, principalement dans les musées américains»⁴⁰. Negli anni seguenti, la riflessione avviata a Parigi riemergerà più volte, in particolare nel 1927 con la creazione dell'Office International des Musées – di cui Capart sarà uno degli esperti – e della sua filiazione, l'Office National des musées de Belgique, insediato al Cinquantenario. Sarà anche presente in numerose pubblicazioni di Capart, specialmente nel suo articolo *Le Rôle social des Musées*, pubblicato nel 1930 nella «Revue Catholique des Idées et des Faits» poi in «Mouseion», così come nel suo libro *Le Temple des Muses*, edito nel 1932 e ristampato nel 1936⁴¹. Con un certo compiacimento, Capart dichiara ad un giornalista: «Je suis un pionnier»⁴². In Belgio sicuramente.

4. *Il Servizio educativo dei musei*

Nel 1922, Jean Capart decide di concretizzare il progetto ambizioso che era sfumato all'inizio del secolo: la creazione di un servizio educativo dei musei. A tal fine, indirizza al governo belga un rapporto sul servizio educativo del Metropolitan Museum di New York che egli visiterà nel 1924. Senza troppi giri, invita il governo a seguire il modello americano:

Aidez-nous à obtenir d'abord les locaux, puis le personnel nécessaire et je vous garantis que nous réaliserons quelque chose d'analogue et d'adapté aux conditions particulières de notre public. L'année passée, 16.000 enfants sont venus chez nous et c'est pitié de penser qu'il n'y avait personne de compétent, préparé à les conduire à travers nos collections. Il faut pour cela des instructeurs, hommes ou femmes, ayant une éducation générale suffisante et qui seraient formés à leur tâche spécialisée, sous la direction du personnel scientifique des Musées⁴³.

Quando davvero lo vuole, Capart è convincente: il Service éducatif des Musées Royaux du Cinquanteaire verrà istituito qualche mese più tardi⁴⁴. Inizialmente il servizio educativo si presenta come una associazione senza scopo di lucro con l'obiettivo di sviluppare la fama del Cinquantenario e di utilizzare più ampiamente la fonte di insegnamento che rappresentano le sue collezioni. Benché, dal punto di vista amministrativo, non dipenda dal direttore, deve funzionare seguendo un piano e dei regolamenti esecutivi che gli vengono sottomessi⁴⁵. Nei fatti, non è van Overloop ma Capart che dirige il servizio educativo ai suoi esordi. Nel 1924, cederà il posto al pedagogo Jacques Lefrancq, riservandosi la presidenza⁴⁶.

⁴⁰ Capart 1922, p. 277.

⁴¹ Capart 1930, p. 219; Capart 1932-1936.

⁴² Capart 1935c.

⁴³ AMRAH, *Vrac.*, n. 214, J. Capart a H. Velge, 22.02.1922.

⁴⁴ *Annexes au Moniteur Belge*, 30.08.1923; Anonyme 1985, p. 283-289.

⁴⁵ Capart 1922, p. 277; BMSAH 1929.

⁴⁶ AMRAH, *Dossiers personnels de J. Capart*, n. 33, Correspondance J. Capart-J. Lefrancq;

Concretamente, il primo compito del servizio educativo è realizzare delle *Conférences populaires* simili a quelle immaginate da Capart una quindicina di anni prima. Basate su argomenti artistici e archeologici di interesse generale, si tengono al museo la domenica mattina. La scelta della domenica non è casuale: si tratta di permettere al più largo pubblico possibile di parteciparvi. Per la stessa ragione, l'ingresso è a prezzo ridotto. Le *Conférences populaires* sono tenute dal personale scientifico del museo e da altre persone qualificate. La "prima" ha luogo domenica 15 ottobre 1922, alle 10,30. L'oratore è lo stesso Jean Capart, che commenta una proiezione luminosa su *Les hiéroglyphes égyptiens*. È seguito, due domeniche dopo, da Marcel Laurent, conservatore della sezione delle *Industries d'art*. Questo specialista della ceramica racconta l'*Histoire d'une assiette*⁴⁷. Oltre alle conferenze per piccoli e adulti (fig. 3), il servizio educativo mette in piedi delle *Visites guidées populaires*. Concepite come delle vere *conférences-promenades*, hanno luogo i giovedì, sabato e domenica sotto la guida di diplomati in Storia dell'arte e Archeologia e sono indirizzate specialmente al pubblico scolare. Dopo una partenza laboriosa, la formula decolla: il numero di visite scolastiche passa da una ventina nel 1922 a 275 nel 1924-1925, 600 nel 1925-1926, 751 nel 1930-1931, ecc. Intorno al 1945 si raggiungeranno i mille visitatori. Ogni visita raduna un numero importante di bambini al museo, saranno circa 10.000 nel solo esercizio 1924-1925. Centinaia di migliaia in totale. Tra essi: i dieci figli di Jean Capart, nati dai suoi due matrimoni con Alix Idiers et Marguerite Thirionet⁴⁸. Ogni volta che può, Capart si mette a disposizione dei visitatori del museo, che non considera come "intrusi" ma come "invitati". Lo testimonia una delle sue più prossime collaboratrici, l'ellenista Claire Préaux: «Tous les dimanches il était dans son musée, épiant l'émerveillement des enfants et des visiteurs novices, méditant quelque nouvelle façon de les intéresser et de les instruire»⁴⁹. Senza dubbio si ricorda allora quella domenica di ottobre del 1924 in cui, approfittando di una delle sue prime visite al Metropolitan di New York, aveva assistito ad una seduta delle *Story Hours for Children* animata da Anna Chandler. Seduto in incognito tra una folla di bambini, li aveva sentiti parlare per un'ora di Tutankhamon e della sua sposa Ankhnesenamun, con il supporto di

AMRAH, Correspondance J. Capart-G. Passelecq; AMRAH, *Vrac.*, n. 428, J. Capart à P. Capart, 31.08.1926; AJMB, Brasseur-Capart; de Borchgrave d'Altena, et P. Coremans, *Discours d'inauguration du Mémorial Jean Capart*, s.d. [1956]; *Liber Memorialis* 1985; Archives du Fonds Jean Capart (d'ora in poi AFJC), *Journal de voyage de Jean Capart. Etats-Unis 1924-1925* (manuscrit); Capart 1922, p. 277; BMRAH 1929.

⁴⁷ AMRAH, *Dossiers personnels de J. Capart*, n. 27, Correspondance J. Capart-M. Laurent.

⁴⁸ Lameere 1930, p. 292; Préaux 1947; *Aux Musées du Cinquantenaire* 1925; BMRAH, 3^e série, I, 01/1929, n. 1, pp. 35-37; AAERE, Mekhitarian, *Le Service éducatif des Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles*. Note polycopiée, 1.03.1932; Capart 1926, 1930 e 1932-1936; AJMB, J. de Borchgrave d'Altena – P. Coremans, *Discours d'inauguration du Mémorial Jean Capart*, s.d. [1956]; Archives du Palais Royal de Bruxelles (d'ora in poi APR), *Secrétariat privé Albert-Élisabeth*, n. 677, J. Capart à la reine Élisabeth, 21.10.1924.

⁴⁹ Préaux 1947, p. 224.

proiezioni luminose. Quella sera, aveva scritto nel suo *Journal de voyage*: «Plus de mille enfants ont entendu cette jolie histoire dite comme un conte de fée ou comme une histoire arrivée hier à peine. Ce qui m'a frappé, c'est le caractère de simplicité et de réalité». Nel corso della seduta, Chandler aveva moltiplicato le allusioni agli oggetti del Met. Ascoltandola, Capart non aveva potuto evitare di pensare: «Sur ces mille enfants pas un peut être ne deviendra un archéologue, beaucoup seront des business'men, mais ils auront appris à aimer le musée et ils considéreront comme un devoir de l'enrichir»⁵⁰. Un giorno, chiederà ad una bambina di raccontargli ciò che aveva appreso nel corso della sua visita al Cinquantenaire, e lei risponderà: «J'ai appris comment des sauvages sont devenus des Messieurs». Ricorderà la frase e la utilizzerà più volte, specialmente quando, nel 1940, la guerra lo confinerà una seconda volta a Bruxelles: «Les Messieurs – dirà allora – son redevenus des sauvages!»⁵¹.

Come corollario del servizio educativo, Capart crea un *Magasin d'images d'art*. L'idea gli era venuta nel gennaio 1925, dopo una visita di M. Powers, direttore delle *University Prints*, una casa editrice che stampava e diffondeva immagini come supporto ai corsi di storia dell'arte. Avendo visitato a Newton, alla periferia di Boston, la tipografia dei *Prints*, ne era tornato con un contratto firmato⁵². È così che gli scolari belgi e altri amanti dell'arte possono trovare al Cinquantenaire, a prezzi modesti, la riproduzione fotografica di un buon numero di capolavori: 140 nel 1925, 2.500 nel 1926, 4.000 nel 1932, ecc.⁵³. Tranne che durante l'anno scolastico 1928-1929, non meno di 400.000 immagini verranno inviate al Cinquantenaire. Più di un quarto di esse lo saranno verso le scuole belghe⁵⁴.

Il servizio educativo era stato pensato come una prova. Il successo è decisivo e i suoi dirigenti sono incoraggiati a proseguire. Nel 1926 Capart, che aveva familiarità con le trasmissioni radiofoniche che gli permettevano di entrare in ogni casa, dichiara a Radio-Belgique: «Je suis convaincu que, dans peu d'années, le Service éducatif aura pris un magnifique développement. [...] Je n'hésite pas à dire que je suis très fier de ce résultat, surtout si je le considère comme une étape dans la marche en avant»⁵⁵. Nel 1939, confermerà la sua opinione nel «Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire», rivista che ha lui stesso lanciato e diretto ad inizio carriera per servire da tramite tra pubblico e museo:

⁵⁰ AFJC, *Journal de voyage de Jean Capart. Etats-Unis 1924-1925* (manuscrit).

⁵¹ Lameere 1930, p. 292; Préaux 1947; BMRAH 1929; AAERE, Mekhitarian, *Le Service éducatif des Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles*. Note polycopiée, 1.03.1932; Capart 1926; Capart 1930; Capart 1932-1936; AJMB, J. de Borchgrave d'Altena – P. Coremans, *Discours d'inauguration du Mémorial Jean Capart*, s.d. [1956]; APR, *Secrétariat privé Albert-Élisabeth*, n. 677, Capart à la reine Élisabeth, 21.10.1924.

⁵² APR, *Secrétariat privé Albert-Élisabeth*, n. 677, Capart à la reine Élisabeth, 21.10.1924.

⁵³ AFJC, *Journal de voyage de Jean Capart. Etats-Unis 1928* (manuscrit).

⁵⁴ *Ibidem*; Capart 1930, p. 235; Lameere 1930, p. 302; *Liber Memorialis* 1985, pp. 295-296.

⁵⁵ Capart 1926.

Le succès a montré que cette tentative répondait pleinement à la tâche que s'étaient assignée les fondateurs: faire connaître davantage les richesses de nos collections et les utiliser plus largement pour l'éducation générale du public. Les conférences du dimanche, les visites guidées, les visites scolaires, le succès du magasin d'images d'art, etc., sont des preuves tangibles de la valeur du Service éducatif⁵⁶.

Il servizio educativo è certamente una delle migliori riuscite di Jean Capart. Senza dubbio il suo successo contribuì largamente alla sua nomina, il primo ottobre 1925, a direttore dei Musées Royaux du Cinquantenaire (musei che farà ribattezzare nel 1929 Musées Royaux d'Art et d'Histoire).

5. Jean Capart, Tutankhamon e la Fondation Égyptologique Reine Élisabeth

Nel novembre 1922, un evento dalle ripercussioni mondiali attraversa la storia dell'egittologia quanto la vita di Jean Capart: si tratta della scoperta, ad opera degli inglesi Howard Carter e Lord Carnarvon, della tomba – quasi intatta – di un giovane faraone della 18° dinastia: Tutankhamon.

Per una fortuita serie di circostanze che sembra quasi una favola, Jean Capart viene scelto per accompagnare in Egitto la regina del Belgio Élisabeth, che è stata invitata dagli inglesi e dagli egiziani all'inaugurazione ufficiale della Camera funeraria di Tutankhamon. Il 18 febbraio 1923, nella Valle dei Re, accanto alla regina e a suo figlio il duca di Brabante (il futuro re Leopoldo III), Capart è uno dei primi e dei soli egittologi al mondo a poter penetrare nella famosa tomba prima che sia vuotata dei suoi tesori. Nei giorni seguenti, la visita varie volte in compagnia di Lord Carnarvon e di Howard Carter, così come il magazzino-laboratorio ove sono inventariati e restaurati i reperti⁵⁷. Fortemente colpito da tutte le meraviglie che ha potuto vedere, consegna i suoi ricordi a numerosi articoli di giornale e riviste, nonché ad un volumetto di impressioni intitolato *Toutankhamon*⁵⁸. Questo libro, pubblicato per la prima volta in francese durante l'estate del 1923, diviene rapidamente un *bestseller*: sarà ripubblicato più volte; sarà anche tradotto in inglese, olandese e danese. Involontariamente, si troverà al centro di una polemica che, nel delicato contesto politico e diplomatico del dopo-scoperta, lo porterà ad una rottura definitiva con Carter.

⁵⁶ Anonyme 1939.

⁵⁷ Bruffaerts 1998.

⁵⁸ Capart 1923. La fortuna del testo è testimoniata dalle numerose traduzioni e ristampe: *The Tomb of Tutankhamen*, London, George Allen & Unwin Ltd, 1923; *Tut-anch-Amon*, Copenhagen, P. Haase, 1923; *Tut-anch-Amon, benevens drie brieven uit Luxor van Marcelle Werbrouck*, Amsterdam, Van Munster's Uitgevers Maatschappij, 1924; *Tout-Ankh-Amon* (in collaborazione con Marcelle Werbrouck, Éléonore Bille-De Mot, Jeanne M. Taupin et Pierre Gilbert), Bruxelles, Vromant, 1943; *Tout-Ankh-Amon*, Brussel-Den Haag, A. Manteau-H. P. Leopold's Uitg., 1944; *Tout-Ankh-Amon*, Bruxelles, Vromant, 1950; *Toutankhamon*, Saint-Laurent-le-Minier, Ed. Decoopman, 2018.

La notorietà del viaggio reale del 1923 avrà importanti ripercussioni sullo sviluppo dell'egittologia, non solo in Belgio. In effetti, è nel prolungamento di questo viaggio che viene creata, il primo ottobre 1923, la Fondation Égyptologique Reine Élisabeth. Creata in seno ai Musées Royaux du Cinquantenaire, è sotto l'Alto patronato congiunto della regina dei Belgi e del re d'Egitto Fouad I. Non è questa la sede per tracciare la storia di tale istituzione che, magistralmente diretta da Jean Capart dal 1923 al 1947, dedica tutte le sue risorse a realizzare il suo obiettivo principale: «favoriser le développement des études égyptologiques en Belgique». Ci accontenteremo dunque di citare brevemente alcune realizzazioni al suo attivo: la costituzione di archivi fotografici sull'Egitto, lo sviluppo della Bibliothèque de l'Antiquité du Cinquantenaire (riconosciuta universalmente come una delle biblioteche egittologiche e papirologiche più ricche al mondo), la creazione di una casa editrice (che pubblicherà numerose opere scientifiche e divulgative), la pubblicazione della «Chronique d'Égypte» (rivista alla quale collaborarono i maggiori nomi dell'egittologia e della papirologia), l'organizzazione di seminari (le *Semaines égyptologiques et papyrologiques de Bruxelles*), di conferenze, di viaggi, di esposizioni, di spettacoli, senza dimenticare le campagne di scavi archeologici a Cheikh Fadl (1924), a Tell Héou (1927) e soprattutto a Elkab, l'antica capitale religiosa dell'Alto Egitto in cui il Belgio scava quasi ininterrottamente dal 1937⁵⁹.

6. *Le Fêtes Égyptiennes (1926-1927)*

Per Jean Capart, niente doveva essere tralasciato per invitare il pubblico a varcare la porta del Musée du Cinquantenaire e per accrescere i fondi della Fondation Égyptologique Reine Élisabeth. Mentre gli “Anni ruggenti” dispiegano le loro stravaganze, si mette a cercare le formule più originali e insolite per raggiungere i suoi scopi. È così, ad esempio, che nel 1928 fa costruire in una sala del museo un modello metallico che riproduce la sagoma della Piramide di Cheope in scala di un milione. I visitatori sono invitati a gettarvi piccoli cubi in legno precedentemente acquistati. La *Pyramide du Cinquantenaire* farà dunque parlare di sé in Belgio e all'estero. Il «Daily Telegraph» di Londra, ad esempio, saluterà l'«ingenious Belgian plan» e la «curious and fertile imagination of Mister Capart»⁶⁰.

Altre realizzazioni colpiranno ugualmente il pubblico. È il caso delle “fêtes égyptiennes” di Bruxelles e di Héliopolis. Nel gennaio del 1926, Max Vandekerckhove e Gustave Wyns, due industriali che dirigevano il *Murray's Club*, annunciano a Capart l'intenzione di offrire ai soci del loro circolo una

⁵⁹ Bruffaerts 2012.

⁶⁰ *Measuring the Great Pyramid*, 1928.

fiesta in maschera di carattere artistico e archeologico. Il tema scelto è *L'Égypte de Toutankamon*. Essi chiedono a Capart e ai suoi collaboratori consigli sulle scenografie, le decorazioni e i costumi. In cambio, si impegnano a far conoscere le collezioni del Cinquantenaire e a sostenere materialmente la Fondazione attraverso la vendita di biglietti della tombola. Capart accetta immediatamente. Va detto che l'idea di montare uno spettacolo di carattere "egittomaniaco" lo attrae sempre più, per due ragioni almeno. La prima è che, dopo la Campagna d'Egitto di Napoleone, l'egittomania ha sempre fatto parte del paesaggio belga. Nel XIX secolo, il Belgio era tra i paesi in cui aveva invaso di più lo spazio pubblico, sia in architettura (in particolare massonica), che nelle arti decorative, in pittura o ancora in letteratura⁶¹. L'altra ragione risiede nella volontà di Capart di vivere l'esperienza già vissuta dall'egittologo francese Auguste Mariette, il fondatore del Service des Antiquités de l'Égypte e del Musée du Caire. Nel 1871, Mariette era stato incaricato dal khédive d'Egitto di scrivere un libretto d'opera la cui partizione musicale era stata affidata a Giuseppe Verdi. Da questo incontro tra l'egittologia e la musica era nata la celebre opera *Aida*, che fu rappresentata per la prima volta al Théâtre khédivial del Cairo il 24 dicembre 1871, in occasione dell'inaugurazione del Canale di Suez⁶².

Raggiunto l'accordo, un comitato organizzativo pomposamente chiamato *Conseil des Notables* si riunisce intensivamente tra gennaio e marzo 1926 per preparare quella che si chiamerà la "Réception chez Tout-Ankh-Amon". Oltre agli organizzatori della festa, ne fanno parte il ministro dell'Egitto a Bruxelles e un gruppo rappresentativo dell'alta società belga dell'epoca. I preparativi sono a buon punto. La Bibliothèque de l'Antiquité du Cinquantenaire fornisce la documentazione relativa ai costumi, alle acconciature, agli accessori e ai gioielli egizi. Jean Delescluze, decoratore del Théâtre Royal de la Monnaie à Bruxelles, è incaricato di realizzare le scene, mentre il pittore James Thiriart, costumista presso lo stesso teatro, è incaricato di disegnare i costumi con l'aiuto dell'egittologo francese Marcelle Baud, rappresentante della Fondazione in Francia. La confezione dei costumi si rivela particolarmente difficile perché bisogna adattare gli abiti che indossavano i contemporanei di Toutankhamon alle esigenze del gusto, dei costumi e del clima del Belgio. Sulla scena, tutti i ruoli saranno tenuti dai membri dell'alta società belga e dai collaboratori della Fondazione, diretti da Jean Capart.

Nel giro di alcune settimane, la "Réception chez Tout-Ankh-Amon" è pronta e tutta Bruxelles riceve il seguente invito (fig. 4):

Amon-Ra, Roi des Dieux, vous accorde toute prospérité, une longue vie, le cœur plein de joie. Ceci est pour vous réjouir. Dès que vous aurez reçu cet écrit, vous vous préparerez à assister à la Réception chez Tout-Ankh-Amon, organisée par le Murray's Club, le jour du

⁶¹ Warmenbol 2013.

⁶² AAERE, *Voyages Fondation*; Ivi, *Correspondance diverse*, Tableau de l'emploi du temps, s.d. [1927]; Ivi, *Université égyptienne*; Anonyme 1926.

Seigneur, 14 mars 1926, dans les salons du Palais d'Egmont, rue aux Laines, à 9 heures du soir. Et si tel est le désir de votre cœur, vous augmenterez les offrandes destinées à la «Maison de Vie», érigée par la Grande Reine Élisabeth, afin de faire connaître à tous la gloire des anciens pharaons, vivant éternellement⁶³.

A Bruxelles, la sera del 14 marzo 1926, il Palais d'Egmont è pieno di fotografi e di operatori cinematografici. All'ingresso, ogni invitato riceve un papiro che gli permette, srotolandolo, di conoscere il programma della serata⁶⁴. Sotto gli sguardi di tutti figura l'invitato d'onore: Maria José del Belgio. La principessa, allora venticinquenne, gode di un prestigio eccezionale, che deve anzitutto alla personalità dei genitori, il re Albert I e la regina Élisabeth, il cui atteggiamento durante la Grande Guerra, magnificato dalla propaganda alleata, era valso loro gli appellativi di "Roi chevalier" e "Reine infirmière". Era appassionata di egittologia come sua madre e per questo presenza a tutte le esposizioni di dipinti e disegni tebanici organizzati dalla Fondazione⁶⁵. Oltre all'interesse per l'Egitto, è una fervente ammiratrice di Capart, di cui ha seguito i corsi di storia dell'arte e col quale resterà sempre in contatto. Nel 1930, ad esempio, lo inviterà al Quirinale a Roma per assistere al suo matrimonio con il principe ereditario d'Italia, Umberto di Savoia⁶⁶. Divenuta principessa del Piemonte, lo inviterà più volte in Italia per tenervi, dal nord al sud del Paese, conferenze sotto gli auspici degli "Amici del Belgio". Lo incaricherà inoltre di organizzarle un programma *intelligent* di viaggio in Egitto⁶⁷.

In quel 14 marzo 1926, la giovane principessa belga, la futura "Regina di Maggio", appare interamente vestita da principessa egizia (fig. 5). Indossa un abito diritto avvolto dalle ali dorate di un uccello sacro. Tiene in mano uno specchio a forma di papiro ornato della testa della dea Hathor. Un testimone afferma estasiato: «Ce n'est pas une Égyptienne: princesse ou simple mortelle, c'est une véritable évocation de l'Égypte»⁶⁸. Dietro di lei, avanza la sua damigella d'onore, sempre vestita da egiziana e agitando un grande *flabellum* in piume di struzzo, ripreso da quello di Tutankhamon. È lo stesso ventaglio che aveva tanto impressionato la regina Élisabeth durante la sua visita alla tomba di Tutankhamon tre anni prima.

Una volta seduto il pubblico, il maestro di cerimonia, Jean Capart, prende la parola per salutare gli invitati e narrare loro un racconto popolare dell'antico Egitto: la storia del re Ousimarès e di suo figlio Satni-Khamois (figg. 6-8). Poi viene il momento dell'evocazione, quello in cui Toutankhamon (interpretato

⁶³ AJMB, Invitation à la "Réception chez Tout-Ankh-Amon".

⁶⁴ Ivi, Programme et menu de la "Réception chez Tout-Ankh-Amon".

⁶⁵ APR, *Secrétariat de la Reine Élisabeth*, n. 206 et *Secrétariat privé Albert-Élisabeth*, n. 677, Correspondance diverse, 1929-1930; AAERE, *Princes de Piémont*.

⁶⁶ AJMB, *Journal de voyage de Jean Capart. Égypte 1930* (manoscritto).

⁶⁷ AAERE, *Divers S*; Ivi, *Fouilles 1938*, Correspondance diverse e Princes de Piémont; BMRAH 1940, p. 24; «*Chronique d'Égypte*», 1940, pp. 243-245.

⁶⁸ Anonyme 1926.

da Max Vandenkerckhove) esce alla chiamata della voce narrante per ricevere l'omaggio dei suoi sudditi e accogliere gli stranieri venuti in pace dalle estremità della Terra. Il faraone precede la sua sposa Ankhesenamon (interpretata da Alexan Pacha), sua madre Néfertiti e la sua ancella. Sempre all'appello di Capart, le grandi divinità e i morti illustri dell'Egitto salgono in scena uno ad uno. Prima Osiride e le quattro divinità che montano la guardia intorno al sarcofago di Toutankhamon: Isis, Nephtys, Neith et Selkhit. Poi il dio Amon, la dea Amonet, la dea Maat e altre dee. Infine, il gran sacerdote di Amon (il pittore James Thiriar) e due cantrici di Amon (Marcelle Baud e Marcelle Werbrouck, la prima egittologa belga). Alcuni egiziani e servitori libici chiudono il corteo. Dopo questa evocazione, segue uno spettacolo offerto dal corpo di ballo del Théâtre Royal de la Monnaie, diretto dal ballerino e coreografo François Ambrosiny. Più tardi, al richiamo della musica, gli invitati – *ombres des Égyptiens* – si dirigono in corteo ai saloni, dove li attende una cena danzante servita in un servizio da tavola alla maniera egizia, appositamente realizzato e recante dietro un nome: *Marie José*. Anche il menu è in tono: «Extrait d'Apis – Latus rose aux fruits de la Grande Verte – Volailles de la Table des Dieux – Foie d'oies sacrées du Temple d'Amon – Verdure printanière – Douceurs variées du Nord et du Sud»⁶⁹. Durante il pasto ha luogo una lotteria speciale, il cui ricavato sarà devoluto alla Fondation Égyptologique Reine Élisabeth e, tramite questa, ai Musées Royaux du Cinquanteaire. La festa finisce tardi e ognuno torna a casa incantato.

Il giorno seguente la “Réception chez Tout-Ankh-Amon”, la stampa è entusiasta e l'eco attraversa i mari. Dal Cairo, l'industriale belga Henri Naus, capo degli zuccherifici d'Egitto e presidente della Fondazione, scrive a Capart: «La Fête honorée du gracieux concours de notre adorable princesse Marie José a été un triomphe et une belle oeuvre de propagande»⁷⁰. Mentre, dal deserto di Abydos, l'egittologo belga Baudouin van de Walle, che succederà nel 1929 a Capart nella cattedra di egittologia all'Université de Liège, gli scrive: «Toutes mes félicitations pour votre bal égyptien dont j'ai eu des échos de différents côtés. Tout le monde me dit que c'est un succès complet. Je me réjouis à l'avance d'en voir les photographies et surtout le film»⁷¹. La serata organizzata a Bruxelles ha lasciato in ognuno un eccellente ricordo, al punto che Gustave Wyns propone a Jean Capart di replicarla a Héliopolis, la verdeggiante città costruita alcuni anni prima alla periferia del Cairo dall'ingegnere e industriale belga Édouard Empain. Al principio l'egittologo non appare entusiasta: «Recommencer est vite dit... On ne recommence pas une fête, surtout une fête de ce genre, où la surprise et l'inédit avaient aidé à la réussite»⁷². Ma Wyns insiste: la festa che si terrà a Héliopolis sarà a beneficio della Fondazione e degli Invalidi di guerra. Un

⁶⁹ AJMB, Programme et menu de la “Réception chez Tout-Ankh-Amon”.

⁷⁰ AAERE, Naus, H. Naus a J. Capart, 6.04.1926.

⁷¹ AAERE, van de Walle, B. van de Walle a J. Capart, 26.03.1926.

⁷² Anonyme 1927.

argomento decisivo per Capart, che accetta nuovamente di fare parte del comitato organizzativo. Ciò facendo, si rende conto che il compito per lui sarà molto più arduo: si tratterà non solamente di rimettere in piedi il primo spettacolo in condizioni nuove, ma di ingrandirlo approfittando dell'esperienza acquisita. Nel corso di lunghe settimane, il comitato organizzativo, la cui presidenza è affidata a Enny Etti, moglie di Henri Naus, si dà molto da fare per preparare quella che questa volta si chiama "La Fête égyptienne". Va detto che tutto viene fatto in eccesso. A questo proposito Capart scrive alla regina Élisabeth:

On peut difficilement imaginer le déploiement de richesse des costumes et des bijoux. On m'assure que Toutankhamon a dépensé pour son déguisement plus de deux mille livres. Madame Naus cherchait des plumes de vautour dans tous les magasins. Enfin on lui dit: «Vous en voulez absolument?». – «Oui» – «Eh bien on ira en chasser». Et le lendemain on partait abattre des vautours pour orner les coiffures⁷³.

La sera del 10 marzo 1927, circa un anno dopo la festa al Palais d'Egmont, tocca al Palais d'Héliopolis aprire il suo salone e le sue gallerie illuminate ad una folla di curiosi che non hanno esitato a sborsare molti soldi per partecipare (fig. 9). Al suono di trombe tebane, Jean Capart, nuovamente maestro delle cerimonie, appare sui gradini di una scena ancora vuota sotto le spoglie del celebre Ka Aper, il cui nome somiglia foneticamente al suo. Nel silenzio, esclama con voce potente:

Mon nom est Ka Aper. De mon vivant, j'étais prêtre-lecteur en chef, scribe de la Maison de Vie. Mon tombeau était à Saqqarah et Mariette Pacha, qui l'a fouillé, en a sorti cette image qu'on a appelée, je me demande bien pourquoi, «le Maire du Village». Maire du village! Vraiment, alors que, par les formules que je possède, je puis être maître du monde! Ce soir, j'ai emprunté le corps de l'égyptologue Jean Capart et il sera bien étonné, demain, en lisant les journaux, d'apprendre qu'il a parlé devant une aussi remarquable assistance. Allez voir à son hôtel: il dort profondément, étendu sur son lit. Mais je n'ai pris que son corps astral – ce que nous appelons le Sahou – pour me présenter devant vous et donner quelques exemples de ce que les vieux maîtres m'ont appris de leur science...⁷⁴

Dopo questa introduzione, Capart *alias* Ka Aper dà la voce, uno ad uno, ai vari personaggi della scena, tutti membri dell'élite locale. Quando tutta la scena è sistemata, può infine pronunciare queste parole:

Mon rôle est fini. Les formes brillantes évoquées se maintiendront jusqu'à l'aube du jour naissant. J'ai revêtu l'apparence que mon cœur désirait; j'ai revu pendant quelques instants la gloire du passé; je puis de nouveau reprendre le long sommeil du monde des Bienheureux. Mais avant de m'évanouir, il faut que je bénisse et remercie tous ceux qui se sont assemblés ce soir en vue d'apporter un peu de joie aux Invalides belges de la guerre et de faciliter la tâche de mes modestes disciples, les travailleurs de la Fondation Égyptologique Reine Élisabeth⁷⁵.

⁷³ APR, *Secrétariat privé Albert-Élisabeth*, n. 677, J. Capart à la reine Élisabeth, 14.03.1927.

⁷⁴ Anonyme 1927.

⁷⁵ *Ibidem*.

Attori e figuranti eseguono allora danze antiche, prima di scendere dalla scena per mescolarsi alla folla. La “Fête égyptienne” si prolunga fino a tardi nella notte héliopolitana⁷⁶. Come la “Réception chez Tout-Ankh-Amon” era stata un anno prima a Bruxelles, la “Fête égyptienne” di Héliopolis è un successo: «La fastueuse réception chez Tout-Ankh-Amon. Une magnifique fête d’art et une splendide évocation», titola l’indomani «Le Journal du Caire», mentre, dal canto suo, «La Bourse Egyptienne» evoca «Une brillante réception chez le Pharaon Tout-Ankh-Amon»⁷⁷. Se ne parlerà a lungo nelle case e senza dubbio Capart ci ripenserà ancora da solo allorché, due giorni dopo, assisterà, all’Opéra Royal du Caire, a una rappresentazione della *Aida* di Verdi⁷⁸.

Le sole critiche serie verranno proprio dal Belgio. La “Fête égyptienne” apparirà ad alcuni una manifestazione dal fasto esagerato e alcuni arriveranno a chiedersi come un uomo così stimato come il capo del Cinquantenaire abbia potuto prendere parte ad una simile *mascarade*. Interrogato a questo proposito da un giornalista della «Nation Belge», l’interessato taglierà corto mettendo avanti il cospicuo assegno rimesso alla Fondation Égyptologique Reine Élisabeth «pour lui permettre de poursuivre au mieux sa mission»⁷⁹.

Sulla scia del successo delle feste di Bruxelles e di Héliopolis, Capart elabora nel 1930 un terzo progetto, uno spettacolo ancora più fastoso da tenersi ad Alessandria e che vedrà apparire sulla scena autentiche principesse egizie: le figlie del re Fouad. Censurato dalla diplomazia belga, il progetto finirà tuttavia per essere abbandonato⁸⁰.

L’incursione di Jean Capart nel mondo del teatro finisce dunque con gli “Anni ruggenti”, proprio come finisce provvisoriamente la corrente dell’egittomania che era risuscitata a seguito della scoperta della tomba di Tutankhamon. Ma la sua carriera è lungi dall’essere finita e il fondatore dell’egittologia belga ha ancora idee a profusione e nuovi pubblici cui dedicare la sua attenzione: i bambini.

7. *Insegnare la civiltà egizia ai bambini: Makit. Une histoire de souris au temps des Pharaons*

Sostenitore convinto del fatto che «il ne fallait pas que le collection restent muettes: Patrimoine de tous, il fallait qu’elles parlent à tous»⁸¹, Capart, come si è

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Tout-Ankh-Amon* 1927, p. 1; *Une brillante réception* 1927, p. 1.

⁷⁸ AAERE, *Voyages Fondation*; *Correspondance diverse, Tableau de l’emploi du temps*, s.d. [1927]; AAERE, Naus et AAERE, *Université égyptienne*.

⁷⁹ *Tout-Ankh-Amon* 1927, *La fastueuse réception* 1927; «La Bourse Egyptienne» 1927; *Quand Toutankhamon reçoit en Égypte* 1927; Blum 1927, p. 1; Capart 1927.

⁸⁰ AJMB, *Journal de voyage de Jean Capart. Égypte 1930* (manuscrit).

⁸¹ AUP. IICI, OIM.XI.4: *Congrès des oeuvres d’éducation populaire: le role édicatif des Musées*.

detto, aveva espresso le sue idee in merito all'insegnamento al Congresso di Storia dell'Arte tenuto a Parigi nel 1921⁸², cui aveva partecipato con una relazione che tirava il bilancio degli sforzi fatti fino ad allora per portare l'educazione scolare nei musei⁸³. Dopo essersi reso conto, difatti, che l'insegnamento tradizionale della storia dell'arte, per lui troppo arido e mnemonico, non era il metodo migliore per avvicinare i giovani al museo e che era piuttosto preferibile lavorare nelle sale espositive, aveva iniziato a inviare circolari ai docenti per invitarli, ma si era reso conto che, una volta lì, le lezioni offerte erano «conférences de critique et d'esthétique, plutôt que des leçons d'histoire de l'art»⁸⁴. I professori si muovevano cercando di mostrare ciò che si considerava bello e di svegliare negli allievi una sorta di emotività artistica che imponeva necessariamente di essere all'unisono con quella dei maestri. Pur senza criticare il metodo, Capart riteneva che fosse insufficiente, giacché considerava l'opera d'arte a sé stante solo un frammento, mentre era il risultato di una serie di fattori come l'ambiente e la civilizzazione, senza i quali non poteva essere compresa. Si chiedeva infatti come potesse essere possibile giudicare delle statue funerarie egizie trascurandone la funzione e la destinazione d'uso e proponeva di basare pertanto le visite sulla storia delle civiltà attraverso gli oggetti, piuttosto che sulla loro valenza estetica.

In quell'occasione, come anticipato, aveva avuto modo di entrare in contatto con le esperienze condotte dai musei di area anglofona, d'oltreoceano in particolare, in merito alla didattica rivolta alle varie categorie di pubblico e specialmente ai bambini. Ethel W. Spiller, del Victoria & Albert di Londra, aveva ad esempio portato l'esperienza di una visita rivolta ai bambini in cui era stato illustrato un arazzo proveniente dalla cattedrale di Reims⁸⁵, mentre tra i numerosi relatori americani⁸⁶, il direttore del Museo d'Arte di Toledo aveva illustrato alcune attività rivolte ai più piccoli nei pomeriggi del fine settimana, le *story hours*. Della durata di non più di un'ora, di cui solo 15 minuti dedicati alla vera e propria conferenza, avevano lo scopo di illustrare specifici temi attraverso l'osservazione diretta di opere scelte e la proiezione di altre immagini di supporto, nonché di stimolare le domande e le osservazioni dei bambini⁸⁷. Sempre in occasione del Congresso parigino, Harold Haven Brown, direttore dell'Istituto d'Arte John Herron di Indianapolis, parlando dei piccoli musei americani, aveva riferito come la didattica per i bambini fosse da una decina di anni sempre più sviluppata affinché crescessero consapevoli del fatto che i musei dovevano diventare per loro luoghi più familiari di quanto non lo fossero stati per i loro genitori e di come, per fare questo, si facesse ricorso a «Stories, skilfully told, of great heroes, fairy tales, rational epics or local folklore»⁸⁸, illustrate con proiezioni o con veri e

⁸² *Actes du Congrès international 1923*.

⁸³ Capart 1923; Mairesse 1995.

⁸⁴ Capart 1923, p. 189.

⁸⁵ Spiller 1923.

⁸⁶ Per una maggiore trattazione del tema si vedano Dragoni 2014 e 2016.

⁸⁷ Drummond Libbey 1923.

⁸⁸ Haven Brown 1923, p. 83.

propri attori «found to be of great value in bringing children to the museum»⁸⁹. Analoghe attività erano svolte, tra le tante, dal dipartimento educativo del Metropolitan Museum⁹⁰, dove «a number of story-tellers are developing in this special field, wich has great possibilities for the future»⁹¹.

Tra essi, la più nota era Anna Curtis Chandler, animatrice della *Children's Story Hour* del Met dal 1917 al 1934. Dopo il Bachelor of Art, a New York aveva frequentato al Normal College il corso di *storytelling*, tenuto dal presidente della National League of Story Telling⁹², Richard T. Wyche. Vestita con i costumi dell'epoca di cui raccontava le storie, spiegava ai bambini opere d'arte, artisti famosi e i tempi in cui vivevano, operando per trasformare i giovani in futuri cittadini⁹³, nella certezza che tutto ciò che fosse riuscita a presentare vividamente non sarebbe stato dimenticato. Negli anni in cui lavorò al dipartimento educativo del museo raggiunse migliaia di bambini, coinvolgendoli nella partecipazione al processo narrativo e creando nuove produzioni, anche grazie alla pubblicazione di libri di storie quali *Magic Pictures of the Long Ago* (1921), *Pan the Piper and Other Marvelous Tales* (1923), *A Voyage to Treasure Land* (1929), e *Treasure Trails in Art* (1937).

L'esperienza condotta in prima persona nel 1924, con la partecipazione ad una delle *story hours* della Chandler, di cui si è detto, porterà Capart a realizzare, tra le attività promosse dal servizio educativo, anche la pianificazione di giochi, corsi di disegno e dell'*heure du conte* per i più piccoli⁹⁴. Equivalente delle sperimentazioni americane, da cui trae origine, l'*heure du conte* era considerata da Capart essenziale per potere comprendere al meglio il rapporto esistente tra opera e contesto, in quanto, ad esempio, leggere un passo della *Chanson de Roland* davanti ad un arazzo cercando poi un oggetto di epoca carolingia avrebbe avuto risultati più apprezzabili della semplice lettura scolastica del poema anglo-normanno⁹⁵. Ancorché non prive di difficoltà, queste attività nel tempo erano state sempre più apprezzate dal pubblico, che gli aveva infatti confermato quanto i risultati superassero gli sforzi compiuti⁹⁶.

Sul modello avviato da Anna Curtis Chandler, anche Capart e il suo gruppo di collaboratori iniziano a realizzare volumi appositamente dedicati ai bambini. Nel

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Abbot 1923.

⁹¹ Ivi, p. 59.

⁹² Fondata nel 1903 da Wyche, la National League of Storytelling è oggi conosciuta con National Storytellers League.

⁹³ In merito si vedano Clark 2016; Zucker 1998 e 2001.

⁹⁴ Cfr. Dragoni 2014 e 2016.

⁹⁵ Lefranq 1928, pp. 244-245.

⁹⁶ A questo proposito, Capart cita l'esperienza di una conferenza, rivolta ai bambini, sugli sport nell'antichità: non appena le luci si erano spente per le proiezioni, la conferenziera era stata oggetto del lancio di numerosi "proiettili" di carta. Dopo avere interrotto il colloquio, non solo i ragazzi erano tornati all'ordine, ma la domenica successiva avevano portato i genitori al museo, per vedere gli oggetti che erano stati loro mostrati.

1925, a cura della Fondation Egyptologique Reine Elisabeth, viene pubblicato *Thèbes. La gloire d'un grand passé expliquée aux enfants*. Il libro, dedicato al principe d'Egitto Farouk, è una riduzione facilitata, ad opera Marcelle Werbrouck, del più ampio testo, edito nello stesso anno, di Jean Capart con la collaborazione della stessa Werbrouck. Riccamente illustrato, il libro racconta come se fosse una favola la storia della città, i suoi caratteri distintivi, i protagonisti, i monumenti e i riti, per spiegare in modo piacevole «Comme ils concevaient la vie, ces Egyptiens d'autrefois!»⁹⁷.

Del tutto opera di fantasia, ma sempre finalizzata a spiegare in modo appassionante il regno dell'oltretomba egizio e i connessi rituali, è invece *Makit. Une histoire de souris au temps des Pharaons*, pubblicato da Jean Capart nel 1937 per i tipi dell'Imprimerie G. Thone di Liège.

Scritta durante il periodo in cui ricopriva il ruolo di *Advisory Curator* del Brooklyn Museum di New York⁹⁸, dedicata ai principini del Belgio e ai sette figli ancora in vita di Capart⁹⁹, è una favola che trae spunto dalla decorazione di un *ostracon* della collezione Abbott del Brooklyn Museum di New York, dove, secondo i canoni del mondo alla rovescia, una divinità femminile col volto di topo è raffigurata nell'atto di ricevere offerte da parte di un deferente gatto (fig. 10). Il rapporto con il museo americano è esplicitato anche dai nomi dei protagonisti della storia, il narratore Caplyn e l'amico archeologo Brookart, anagrammi di Capart e Brooklyn.

Il libro si apre con una premessa a «l'aimable lecteur» da parte di Caplyn/Capart, in cui è espressa la vera motivazione di fondo, ovvero considerare l'opera non tanto come un romanzo di avventura o un'analisi psicologica, ma un vero e proprio «livre d'histoire, puisé aux sources les plus indiscutables»¹⁰⁰. Infatti non solo tutta la storia, sebbene opera di fantasia, restituisce precisamente i rituali egizi, ma è illustrata con immagini o ricostruzioni grafiche di reperti reali – ostraca, papiri, statuette – conservati nei musei di Brooklyn, Bruxelles, Torino, Londra (fig. 11), il Cairo; presenta nella costruzione riferimenti a testi di Gaston Maspero, Francis Lewellyn Griffith, Ernest Alfred Thompson, Ridolfo Vittorio Lanzzone, Georges Daressy, tra i maggiori egittologi e studiosi di mitologia, e si chiude con l'elenco di una serie di volumi conservati presso la fondazione egittologica di Bruxelles, per chi si fosse incuriosito abbastanza da volere approfondire la conoscenza della civiltà egizia.

La trama nasce da una discussione tra Brookart, egittologo serissimo e sempre attento a documentare ogni affermazione con studi probanti e l'amico narratore Caplyn, che lamenta come questo tipo di comunicazione sia inaccessibile ai non addetti ai lavori. Casualmente Caplyn posa lo sguardo su un testo poggiato sul tavolo, il vol. 40 dei *Recueil de travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie*

⁹⁷ Werbrouck 1925, p. 25.

⁹⁸ Rivestì il ruolo dal 1932 al 1939.

⁹⁹ Mireille, Lydiane, Béatrice, Alix, Arlette, Françoise e Jean-Jacques.

¹⁰⁰ Capart 1937, p. 8.

égyptiennes et assyriennes e gli cade l'occhio su uno studio postumo di Maspero dedicato a un manuale di magia di epoca romana, conservato in un papiro demotico diviso tra i musei di Leyda e il British, dove lo scriba aveva tracciato, dopo il testo di una formula per invocare gli dei e costringerli a rispondere alle domande, le parole «Eccellente, eccellente, provato». Entusiasta della scoperta, Caplyn decide di provare il rito, nonostante lo scetticismo dell'amico. Dopo una serie di tentativi andati a vuoto, Brookart, sempre dubbioso, gli spiega, attraverso l'analisi dei testi antichi, come predisporre al rito e giungervi purificato e, nel periodo di preparazione, gli fornisce testi per studiare l'iconografia di Anubis in modo da poterlo riconoscere in tutte le forme che avrebbe potuto assumere. Nel raccontare all'amico cosa significhino gli epiteti della divinità, Capart fornisce al lettore informazioni circa le formule utilizzate per invocare il dio, lo svolgimento dei riti, i materiali utilizzati, dalla tipologia della sabbia agli aromi degli incensi, fino agli escrementi di cinocefalo necessari per terminare il rito e all'anello in tormalina, il cosiddetto anello di Iside, da portare al collo a difesa dai pericoli, così come descritto nel *Libro dei morti*.

Adeguatamente preparato, Caplyn ritenta il rito e riesce ad evocare Anubis, ma Brookart, non ancora convinto, chiede di procurare una prova: siccome nella collezione Abbott, appartenente alla New-York Society, si trova un *ostrakon* raffigurante una divinità col volto di topo cui un gatto offre un pesce e in vari musei – Il Cairo, Londra, Torino – alcuni papiri mostrano scene in cui topi governano un mondo di gatti o dove la regina dei topi, su un carro trainato da cani, assalta una città difesa dai gatti, Anubis dovrà spiegare queste strane storie, probabilmente famose nell'antico Egitto come erano state quelle di Renart e di Ysengrin nel Medioevo¹⁰¹. Inoltre gli chiede anche di farsi dire dove trovare un papiro integro che racconti l'intera vicenda, in modo da poterla provare scientificamente. Caplyn richiama Anubis, che, per iniziare il racconto di una famiglia di topolini di campagna che furono protetti dalla grande dea Bast e godettero di un posto d'onore nella società, lo trasporta a Gizah al tempo della costruzione della piramide di Cheope, offrendo a Capart il pretesto per raccontare il processo di costruzione delle grandi tombe, mostrando come il lavoro fosse molto più umano di quanto l'uomo moderno potesse immaginare, condizionato dall'idea radicata degli schiavi forzati a portare enormi blocchi, e mettendolo piuttosto in relazione alla costruzione delle cattedrali gotiche.

All'interno della tomba, dove Anubis dovrà guidare il faraone nell'aldilà, è una topolina che, rimasta chiusa nella camera sepolcrale, al momento in cui l'anima del faraone si invola in forma di grande uccello attraverso il cosiddetto corridoio dell'anima, si attacca alle piume della coda per raggiungere l'esterno e finire nella cassetta dei rotoli di papiro utilizzata dal sacerdote più anziano per pregare per l'anima di Cheope. Il sacerdote si accorge del topo, che lo prega

¹⁰¹ Raccolta di racconti medievali, *Le Roman de Renart* utilizza il topos letterario del “mondo alla rovescia”, nel quale agiscono degli animali al posto degli esseri umani.

di ospitarlo nella sua casa per una notte. In cambio gli dirà come evitare che i roditori mangino i rotoli di papiro aprendovi dei buchi e, solo se funzionerà, chiederà una ricompensa. Il sacerdote accetta il consiglio di mettere delle gocce di estratto di menta selvatica sui fogli e, visti i risultati positivi, promette alla topolina di accompagnarla a Bubaste, al tempio della dea Bast, protettrice dei gatti, per essere iniziata al suo culto e chiederle di essere messa, assieme alla sua famiglia, al sicuro dai felini. Avvicinandosi la festa della divinità, il sacerdote, che ne ricorda i tipici rituali, porta non senza difficoltà la topolina all'interno del tempio, dove la dea accetta di offrirle protezione eterna, le dona un cestino e un mantello simili ai suoi e le dà il nome di Makit-Bastet.

Passano gli anni, Gizah viene abbandonata in favore di Menfi e Anubis descrive così le vicende del tempio di Bast, distrutto dai barbari Hyksos¹⁰² e ricostruito al tempo della regina Hatshepsout¹⁰³. Lo conduce quindi in un luogo, già teatro di una guerra, in cui alcuni gatti malvagi avevano dato vita ad una colonia priva di regole e governata dalla forza e dalla sopraffazione nei confronti dei territori circostanti, aree dove avevano trovato sede i discendenti di Makit. Essi sapevano di non doversi avvicinare alla città dei gatti, ma una topolina ardita, vestita con il mantello e il paniere di Bast, decide di sfidare i nemici avvicinandosi con le insegne della dea al loro territorio. Quando alla sera non torna a casa, la vecchia nonna decide di recarsi di nuovo a Bubaste per portare il suo lamento a Bast. Per la seconda volta nella storia, un topo viene portato al cospetto della divinità dei gatti, che decide di non fare una guerra contro la città rivoltosa ma di lanciare una maledizione per rendere quei gatti infedeli inermi contro i loro nemici.

Una volta rientrata, l'anziana roditrice, chiamata sempre Makit, organizza la spedizione contro la città dei gatti: armati di frecce, picche e lance i topi seguono la loro guida, che viaggia su un carro trainato da due cani di una vicina fattoria unitisi all'impresa. Arrivati al villaggio, per effetto della maledizione di Bast i felini non riescono a difendersi perché tutte le armi scagliate tornano indietro verso di loro (fig. 12) e si arrendono. Makit diventa così regina di un regno di pace, cui si uniscono animali di ogni genere e, per un breve periodo, anche un giovane scriba al quale viene permesso di descrivere quanto visto nella città in un papiro, che avrebbe tuttavia dovuto mantenere segreto e seppellire con sé¹⁰⁴.

In chiusura, Brookart racconta che, il cristianesimo avendo soppiantato gli antichi dei, la memoria di queste storie si era perduta, ma qualche erede

¹⁰² Il termine Hyksos indica le popolazioni che penetrarono in Egitto sul finire del periodo indicato come Medio Regno.

¹⁰³ Hatshepsut (1513 a.C. ca. – 1458 a.C. ca.) è stata una regina egizia, quinta sovrana della XVIII dinastia.

¹⁰⁴ Finito il racconto, Anubis lascia per sempre Caplyn, mostrandogli come ultima cosa il suo tempio a Assiout, dove in seguito i due amici si recheranno per cercare il papiro contenente la storia, che troveranno... mangiato dai topi!

di Makit era sicuramente sopravvissuto se un topolino, partito per l'America insieme al frammento di calcare rinvenuto dal reverendo Abbott e raffigurante la vicenda, aveva finito per ispirare nientemeno che Walt Disney. Caduta la t finale, Makit era diventato Mickey, Topolino, dando origine ad una nuova storia, della quale Capart doveva avere già compreso il potenziale.

L'importanza di raccontare le storie, di reinventare il passato in maniera romanzesca per renderlo quasi più vero della realtà e fare emergere quello spirito dei tempi altrimenti difficilmente percepibile, sembra quasi anticipare di un lustro, in Capart, quella visione rivoluzionaria che Heyden Whyte avvierà negli anni '70 del secolo scorso con la sua *Metahistory*¹⁰⁵, intesa come teoria formale dell'opera storica che, decodificando la retorica della storiografia tradizionale, plaudiva alla disposizione dei fatti secondo un modello narrativo.

Se l'opera di Whyte si inserisce nel più vasto filone della svolta linguistica che ha iniziato ad interessare la filosofia occidentale a partire dalla fine del XIX secolo, va riconosciuto che Capart risente fortemente di un clima che, a cavallo fra le due guerre, sta radicalmente modificando la concezione della storia, in senso tanto estetico quanto materiale. Riguardo al primo punto, la riflessione sulla storia si intreccia particolarmente al tema dei musei e del loro riordinamento. Infatti, sulla scia di Burckhardt e Michelet, Focillon, come ben osservato in un recentissimo articolo di Annamaria Ducci¹⁰⁶, comprende che il museo è vivo in virtù del suo potere unico di suggestione e che, attraverso il contatto con le vestigia del passato, il visitatore viene immediatamente riconnesso con la storia della nazione. Allo stesso modo, analizzando un articolo di Johan Huizinga dedicato al ruolo dei musei storici che non devono essere considerati ancillari ai musei d'arte, Pierre Alain Mariaux¹⁰⁷ fa notare come lo studioso concepisse l'oggetto musealizzato un facilitatore del sentimento storico, capace di materializzare un legame spirituale con l'osservatore e provocare la *geistiger Gärung*, la "fermentazione spirituale", che dà forma alla civiltà, ovvero a «quella ideale cooperazione di vita sociale e di attività creativa dello spirito, grazie alla quale gruppi umani, determinati nello spazio e nel tempo, ci appaiono come unità nella vita storica dell'umanità»¹⁰⁸.

Accanto alla storia culturale espressa da Huizinga, negli stessi anni, si andava affermando intorno alle «Annales» la cultura materiale di Marc Bloch e Lucien Febvre, cui sembrano avvicinarsi maggiormente gli archeologi Waldemart Deonna e Jean Capart.

Difatti Bloch, anch'egli sostenitore di una estetica della storia, che non può essere ricondotta a leggi e strutture fisse, alla storia angusta e superficiale degli storici "positivisti" opponeva volontà di ampliamento e approfondimento del

¹⁰⁵ Whyte 1973.

¹⁰⁶ Ducci c.s.

¹⁰⁷ Mariaux 2018.

¹⁰⁸ Huizinga 1929, pp. 53-54.

campo delle fonti, da aprire anche alle testimonianze non scritte, in particolare quelle dell'archeologia, per arrivare a una «conoscenza per tracce» e far ricorso a procedimenti di «ricostruzione» di cui «tutte le scienze offrono esempi svariati»¹⁰⁹.

Pur senza volere avanzare ipotesi azzardate, in *Makit*, che si è già detto essere opera di fantasia per bambini, Capart non solo richiama l'attenzione, nella nota introduttiva, sul fatto che il suo è comunque un libro di storia, ma, a fronte dello scetticismo di Brookart, mette in bocca ad Anubis le sue rimostranze nei confronti degli storici dell'antichità, incapaci di leggere oltre il dato più prettamente documentario:

La seule bonne chose qu'ils aient jamais faite, a été traduire le papyrus que pas un seul d'eux ne s'est risqué d'ailleurs à mettre en action! [...] Que vaut toute la science de ces messieurs? La connaissance, que des fossoyeurs ou des chiffonniers peuvent avoir, des merveilles de la civilisation développée par ceux dont ils enterrent les cadavres ou dont ils exploitent les détritius¹¹⁰.

Anche l'invettiva che Capart fa pronunciare a Caplyn nei confronti del sempre incredulo Brookart: «Au diable ta discipline. Voilà pourquoi votre science est une chose morte, desséchée, dont l'humanité n'à que faire. Pour avoir ramassé, palpé, décrit et mesuré des os blanchis, vous en arrivez à nier la vie!»¹¹¹, non può non richiamare le parole del notissimo storico belga Henri Pirenne, riportate da Bloch nella sua *Apologia della storia*, allorché appena giunti a Stoccolma il grande studioso, suo maestro, gli chiese: «“Che cosa andiamo a vedere prima di tutto? Pare che ci sia un Municipio nuovissimo. Cominciamo di lì”. E poi aggiunse, quasi volesse prevenire il mio stupore: “Se fossi un antiquario, non avrei occhio che per le cose vecchie. Ma sono uno storico. Ecco perché amo la vita”»¹¹².

La qualità sovrana dello storico, la capacità di afferrare il vivente, unisce dunque Capart e Pirenne, entrambi membri dell'Académie Royale de Belgique¹¹³, e mostra come l'archeologo avesse quantomeno avvertito la portata rivoluzionaria del nuovo paradigma della civiltà materiale, da assegnare ad oggetto dell'archeologia.

Se Bloch vedeva nei lettori di Dumas degli storici in potenza, non è improbabile che Capart, con il suo libro, volesse accendere nelle giovani generazioni l'interesse per lo studio dell'antico e per la professione di archeologo. La scelta, inoltre, di un racconto che vedesse protagonista un semplice topolino che riesce ad emergere su un mondo di gatti appare in linea con il pensiero

¹⁰⁹ Le Goff 2009, p. XXVII.

¹¹⁰ Ivi, pp. 63-64.

¹¹¹ Ivi, p. 62.

¹¹² Bloch 2009, p. 36.

¹¹³ Non va inoltre dimenticato che uno dei figli di Pirenne, Jacques, fu anch'egli egittologo e pubblicò per la Fondation Egyptologique Reine Elisabeth.

del ministro delle Scienze e delle Arti del Belgio, Jules Destrée, fondatore con Focillon dell'OIM, che aveva elaborato un programma di matrice socialista in cui istruzione, cultura ed arte avrebbero dovuto costituire le fondamenta sui cui costruire una consapevole presa di coscienza di tutti gli strati della società, compresi i più umili¹¹⁴.

Non ci è dato conoscere se i suoi propositi abbiano avuto risultati, ma il volume non dovette avere molta diffusione al di là della letteratura per l'infanzia, in quanto risulta totalmente ignoto anche agli studi scientifici che, nel corso del tempo, sono stati dedicati alla specifica iconografia egizia della guerra fra gatti e topi, come si evince dal recente saggio di van Essche che, ripercorrendo la bibliografia precedente e citando anche il racconto per bambini di E. Brunner-Traut¹¹⁵, fa ricorso alle stesse fonti iconografiche per arrivare, molti anni dopo la pionieristica interpretazione di Capart¹¹⁶, a stabilire anch'egli un altro legame con le popolari storie di disegni animati – in questo caso Tom e Jerry – e ammirare «une fois de plus la densité du trésor de la civilisation égyptienne qui produisit, durant sa prodigieuse existence, tant de motifs narratifs encore en usage de nos jours»¹¹⁷.

Riferimenti bibliografici / References

- Abbott E. (1923), *L'œuvre éducative du Metropolitan Museum de New York*, in *Actes du Congrès international d'histoire de l'art*, vol. I, Paris: Les presses universitaires de France, pp. 56-62.
- Actes du Congrès international d'histoire de l'art organisé par la Société d'histoire de l'art français* (1923), Paris, 26 septembre – 5 octobre 1921, Paris: Les presses universitaires de France.
- Anonyme (1926), *Une réception chez Tout-Ankh-Amon*, «Chronique d'Égypte», I, juin 1926, n. 2, pp. 65-73.
- Anonyme (1927), *Une fête au Caire*, «Chronique d'Égypte», II, n. 4, juillet 1927, pp. 137-143.
- Anonyme (1939), *Le Service éducatif des Musées*, «Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire», 3^e série, XI, septembre-octobre 1939, n. 5, p. 124.

¹¹⁴ Ducci 2005, p. 292.

¹¹⁵ Brunner Traut 1999.

¹¹⁶ Al Cinquantenaire, Capart proseguirà il suo ruolo di direttore fino al 1942. Continuerà a dirigere la Fondation Égyptologique Reine Élisabeth, riuscendo a fare di Bruxelles, fino alla Seconda guerra mondiale, la capitale mondiale dell'egittologia. Solo la morte, sopraggiunta a Etterbeek (Bruxelles) il 16 giugno 1947, avrà ragione sul suo entusiasmo. Da allora, sono state dimostrate la permanenza e l'attualità del suo modo di pensare e gestire i musei. In merito si vedano Mairesse 1994; Mairesse 1995, Mairesse 2000. Si può realmente affermare che, dal 1897 al 1947, abbia vissuto un mezzo secolo di passione per essi, per l'Egitto e, soprattutto, per il suo pubblico.

¹¹⁷ Van Essche 1991, p. 83.

- Aux Musées du Cinquantenaire* (1925), *Aux Musées du Cinquantenaire. Le nouveau conservateur en chef – Son programme – Les Musées et le public – Quelques bienfaits pratiques*, Bruxelles, «La Libre Belgique», 11 octobre 1925, s.p.
- Barthes R. (1957), *Mythologies*, Paris: éditions du Seuil.
- Blum R. (1927), *Réception chez Tout Ankh Amon organisée au Palace d'Héliopolis au profit de la Fondation Égyptologique Reine Élisabeth et des Invalides belges de la Guerre*, «La Liberté» (Le Caire), 11 mars, p. 1.
- Bodo S., Mascheroni S., Panigada M.G. (2016), *Un patrimonio di storie. La narrazione nei musei per la cittadinanza culturale*, Milano: Mimesis Edizioni.
- Branchesi L., Curzi V., Mandarano N., a cura di (2016), *Comunicare il museo oggi. Dalle scelte museologiche al digitale*, Milano: Skira.
- Bruffaerts J.M. (1998), *Une reine au pays de Toutankhamon*, «Museum Dynasticum», X, n. 1, pp. 3-35.
- Bruffaerts J.M. (2005), *Un mastaba égyptien pour Bruxelles*, «Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire», n. 76, pp. 5-36.
- Bruffaerts J.M. (2012), *Jean Capart, pionnier des fouilles belges en Égypte*, in *Ceci n'est pas une pyramide... Un siècle de recherche archéologique belge en Égypte*, a cura di L. Bavay et al., Leuven-Paris: Peeters, pp. 20-31.
- Bruffaerts J.M. (2013), *Bruxelles, capitale de l'égyptologie? Le rêve de Jean Capart (1877-1947)*, in *Ägyptologen und Ägyptologien zwischen Kaiserreich und Gründung der beiden deutschen Staaten. Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde Ägyptens – Beihefte*, edited by S. Bickel, H.W. Fischer-Elfert, A. Loprieno, S. Richter, Leipzig: De Gruyter-Akademie Verlag, pp. 193-241.
- Bruffaerts J.M. (2017), *Un égyptologue en guerre: Jean Capart (1914-1918)*, in *La Grande Guerre des archéologues*, a cura di P. Nivet, S. Lewuillon, Dijon: Presses Universitaires de Dijon, pp. 115-142.
- Bruner J.S. (1994), *Modelli di mondo, modelli di menti*, in *Il caso e la libertà*, a cura di M. Ceruti, P. Fabbri, G. Giorello, L. Preta, Roma-Bari: Laterza, pp. 67-94.
- Brunner-Traut E. (1999), *Favole, miti e leggende dell'antico Egitto*, trad. it., Roma: Newton & Compton.
- Capart J. (1899), *Esquisse d'une histoire du droit pénal égyptien. Extraits*, «Revue de l'Université de Bruxelles», V, n. 1899-1900, pp. 305-338.
- Capart J. (1920), *Leçons sur l'Art égyptien*, Liège: impr. H. Vaillant-Carmanne.
- Capart J. (1922), *L'Exposition Champollion au Cinquantenaire*, «Bulletin Bibliographique et Pédagogique du Musée Belge», XXVI, 15 Octobre, n. 9-10, pp. 274-277.
- Capart J. (1923), *Quelques remarques sur l'enseignement de l'histoire de l'art*, in *Actes du Congrès d'Histoire de l'Art*, vol. I, Paris: Les presses universitaires de France, pp. 186-192.
- Capart J. (1923), *Toutankhamon*, Bruxelles: Vromant & C^{ie}.

- Capart J. (1926), *Allo! Allo!... Ici les Musées Royaux du Cinquantenaire. Six causeries faites à Radio-Belgique*, Bruxelles: Vromant & C^{ie}.
- Capart J. (1927), *Rapport du directeur à l'Assemblée Générale de la Fondation Égyptologique Reine Elisabeth. Exercice 1926-1927*, «Chronique d'Égypte», III, n. 5, décembre 1927, pp. 1-8.
- Capart J. (1930), *Le Rôle Social des Musées. Conférence faite à la tribune du Jeune Barreau à Bruxelles le 16 décembre 1929*, *Mouseion*, XII, n. 3, pp. 219-238, anche in Capart 1932, pp. 93-122.
- Capart J. (1931), *La réorganisation des Musées d'Art et d'Histoire. Communication à l'Académie Royale de Belgique. Séance du 2 mars 1931*, «Académie Royale de Belgique. Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques», 5^e série, XVII, pp. 74-92.
- Capart J. (1932), *Le Temple des Muses*, Bruxelles: Musées Royaux d'Art et d'Histoire.
- Capart J. (1935a), *Les Musées et l'Art du dessin. Allocution inaugurale prononcée le 9 août 1935 au VII^e Congrès International de l'Enseignement du Dessin et des Arts Appliqués* (Bruxelles), «Athénée», n. 2, mars-avril 1936, pp. 20-22.
- Capart J. (1935b), *Les Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, «La Patrie Belge 1830-1930», Bruxelles: éditions illustrées du "Soir", pp. 343-350.
- Capart J. (1935c), *Musées d'Amérique et Musées d'Europe*, «Le Soir» (Bruxelles), 9 mars, p. 1.
- Capart J. (1937), *Makit. Une histoire de souris au temps des Pharaons*, Liège: imprimerie G. Thone.
- Cataldo L. (2017), *Dal museum theatre al Digital Storytelling. Nuove forme della comunicazione museale fra teatro, multimedialità e narrazione*, Milano: FrancoAngeli.
- Clark A.M. (2016), *Construction Citizenship by Telling Tales: Anna Curtis Chanler's Storytelling Practices During the United States' Involvement in Word War I (1917-1918)*, thesis presented to the Faculty of the Graduate School of the University of Texas.
- «Chronique d'Égypte», XV, 1940, pp. 243-245.
- Da Milano C., Falchetti E. (2014), *Storie per i musei. Storytelling digitale e musei scientifici inclusivi: un progetto europeo*, Nepi, Viterbo: Vetrani editore.
- Da Milano C., Sciacchitano E. (2015), *Linee guida per la comunicazione all'interno dei musei: segnaletica interna, didascalie e pannelli* (Quaderni della valorizzazione, ns. 1), Roma: Ministero dei Beni e delle attività culturali e del turismo, Direzione generale Musei.
- De Fazio D. (2012), *Il museo va in scena. Tecniche teatrali al servizio dei visitatori*, Milano: FrancoAngeli.
- Devigne M. (1947), *Hommage à Jean Capart*, «Le Phare».
- Dragoni P. (2010), *Processo al museo. Sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Firenze: Edifir.
- Dragoni P. (2015), *Accessible à tous. La rivista «Mouseion» per la promozione*

- del ruolo sociale del museo*, «Il capitale Culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 11, pp. 149-221.
- Dragoni P. (2016), «*La concezione moderna del museo*» (1930). *All'origine di un sistema di regole comuni per i musei*, «Il capitale Culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 14, pp. 25-51, <<https://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/1464>>.
- Dragoni P. (2018), *Bibliografia tematica*, in G. Bazin, *Les temps des musées*, prefazione e traduzione di P. Dragoni, Firenze: Edifir, pp. 217-266.
- Drummond Libbey E. (1923), *Le Musées d'art américains, leur oeuvre d'enseignement et la méthode du musée d'Art de Toledo*, in *Actes du Congrès international 1923*, pp. 33-42.
- Ducci A. (2005), «*Mouseion*», *una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927-1946)*, «*Annali di critica d'arte*», n. 1, pp. 287-314.
- Ducci A. (c.s.), *Focillon e il museo, nel contesto*, in *Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934: un dibattito internazionale*, Atti del convegno internazionale (Torino, 26-27 febbraio 2018), a cura di E. Dallapiana, M.B. Failla, F. Varallo, in corso di stampa.
- Earl Rowe L. (1922), *The Growth of the American Museum of Art*, «*The Museums Journal*», 21 febbraio, p. 157.
- Focillon H. (1923), *La conception moderne des musées*, in *Actes du Congrès international d'histoire de l'art*, vol. I, Paris: Les presses universitaires de France, pp. 85-94.
- Gaming e patrimonio culturale* (2018), «*Economia della cultura*», XVIII, n. 3.
- Gilbert P. (1947), *Jean Capart et le musée*, «*Cronique d'Égypte*», XXII, n. 44, juillet 1947, pp. 190-192.
- Haven Brown H. (1923), *Les musées d'art secondaires aux Etats Unis*, in *Actes du Congrès international d'histoire de l'art*, vol. I, Paris: Les presses universitaires de France, pp. 79-84.
- Huizinga J. (1929), *De taak der cultuurgeschiedenis*, in J. Huizinga, *Men and Ideas. History, the Middle Ages, the Renaissance*, New York: Meridian Books, pp. 53-54.
- La fastueuse réception* (1927), *La fastueuse réception chez Tout-Ankh-Amon. Une magnifique fête d'art et une splendide évocation*, «*Journal du Caire*», 11 mars 1927, p. 1.
- Lameere J. (1930), *La Conception et l'Organisation Modernes des Musées d'Art et d'Histoire*, «*Mouseion*», XII, n. 3, pp. 239-311.
- Le Goff J. (2009), *Prefazione*, in M. Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, ed. it, Torino: Einaudi, pp. VII-XXVI.
- Libbey E.D. (1923), *Les musées d'art américains; leur œuvre d'enseignement et la méthode particulière au Musée d'art de Toledo*, in *Actes du Congrès international d'histoire de l'art*, vol. I, Paris: Les presses universitaires de France, pp. 33-42.
- Liber Memorialis 1835-1985* (1985), Bruxelles: Musées Royaux d'Art et d'Histoire.

- Mairesse F. (1994), *Le «Système Capart». L'art de penser et gérer les Musées. Mémoire présenté en vue de l'obtention du titre de licencié en Histoire de l'Art et Archéologie, orientation Art contemporain*, Bruxelles: Université Libre de Bruxelles.
- Mairesse F. (1995), *L'idée du Musée dans la Pensée de Jean Capart*, «Annales d'Histoire et d'Archéologie», n. 17, pp. 113-121.
- Mairesse F. (2000), *Jean Capart et la gestion des Musées royaux d'Art et d'Histoire durant l'entre-deux-guerres*, «Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire», n. LXXI, pp. 31-41.
- Mariaux P.A. (2018), *To appear as «Objet et sensation historique». Le musée d'histoire selon J. Huizinga*, in *Retour à l'objet, fin de musée disciplinaire?*, a cura di D. Antille, Berne: Peter Lang, pp. 161-188.
- Mc Gregor N. (2012), *La storia del mondo in 100 oggetti*, Milano: Adelphi.
- Measuring the Great Pyramid. Ingenious belgian plan*, «Daily Telegraph», 1928, s.p.
- Montens V. (2005), *Un musée du Cinquantenaire aussi pour les enfants*, «Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire», n. 76, p. 8.
- Nys L. (2012), *De intrede van het publiek: Museumbezoek in België 1830-1914*. Leuven: Universitaire Pers.
- Petraroia P. (2016), *La Convenzione di Faro e la tradizione culturale italiana*, in *La valorizzazione dell'eredità culturale in Italia*, Atti del Convegno (Macerata, 5-6 novembre 2015), a cura di P. Feliciati, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», supplemento n. 5, pp. 17-28, <<https://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/1551>>.
- Préaux C. (1947), *Jean Capart 1877-1947*, «Alumni», XVI, n. 5-6, pp. 211-226.
- Quand Toutankhamon reçoit en Égypte (1927), Quand Toutankhamon reçoit en Égypte... M. Capart nous dit ce que fut la fête du 10 mars dernier à Héliopolis*, «La Nation Belge», 15 mai, p. 1.
- Sandell R. (2003), *I musei e la lotta alla disuguaglianza sociale: ruoli, responsabilità, resistenze*, in *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, a cura di S. Bodo, Torino: edizioni Fondazione Giovanni Agnelli, pp. 189-216.
- Spiller E. W. (1923), *L'enseignement de l'Histoire de l'Art à la jeunesse dans les musées*, in *Actes du Congrès international d'histoire de l'art*, vol. I, Paris: Les presses universitaires de France, pp. 66-70.
- Tout-Ankh-Amon (1927), Tout-Ankh-Amon recevra ce soir l'élite des Caiotes*, «Journal du Caire», 10 mars, p. 1.
- Une brillante réception (1927), Une brillante réception chez le Pharaon Tout-Ankh-Amon*, «La Bourse Egyptienne», n. XXIII, 11 mars 1927, p. 1.
- Van de Walle B., Limme L., De Meulenaere H. (1980), *La collection égyptienne. Les étapes marquantes de son développement*, Bruxelles: Musées Royaux d'Art et Histoire.

- Van Essche E. (1991), *Les chats dans les fables et les contes: la guerre entre chats et souris, le monde retourné*, in *Les divins chats d'Égypte*, a cura di L. Delvaux, E. Earmenbol, Leuven-Paris: Peeters, pp. 69-83.
- Warmenbol E. (2012), *Le lotus et l'oignon. Égyptologie et égyptomanie en Belgique au XIX^e siècle*, Bruxelles: Le Livre Timperman.
- Werbrouck M. (1925), *Thèbes. La gloire d'un gran passé expliquée aux enfants*, Bruxelles: chez Vromant & Co.
- Whyte H.V. (1973), *Metahistory: the Historical Imagination in 19th century Europe*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Zucker B.F. (1998), *Competition for audience: Museum storytellers and the "movies" (1910-1920)*, «Animation Journal», n. 7, pp. 35-51.
- Zucker B.F. (2001), *Anna Curtis Chandler: Art educator nonpareil at the Metropolitan Museum of Art*, in *Histories of community-based art education*, edited by K.G. Congdon, G. Blendy, P.E. Bolin, Reston VA: National Art Education Association, pp. 8-18.

Appendice

Fig. 1. Jean Capart nel suo ufficio, 1937 circa (© KIK-IRPA b189092)



Fig. 2. Jean Capart raffigurato come Professeur Bergamotte. Extrait de la bande dessinée «Tintin. Les 7 Boules de cristal», Tournai-Bruxelles, Éditions Casterman, 1948 (© Moulinsart S.A.)

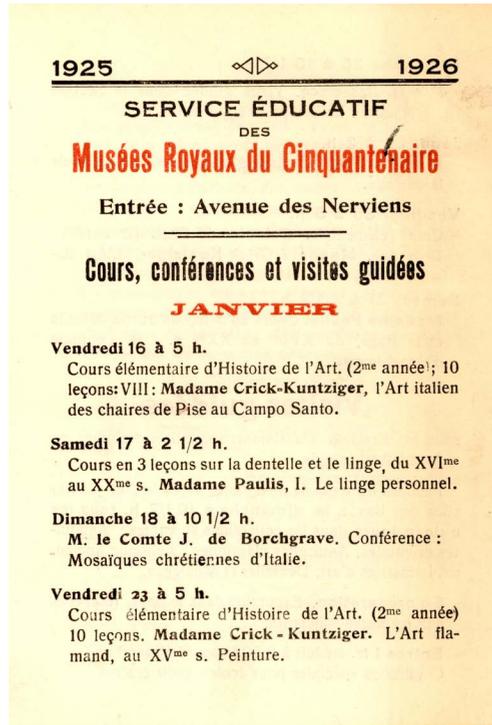


Fig. 3. Programma dei corsi, conferenze e visite guidate del Servizio Educativo dei Musées Royaux du Cinquantenaire di Bruxelles, 1925-1926 (© Collection Jean-Michel Bruffaerts)

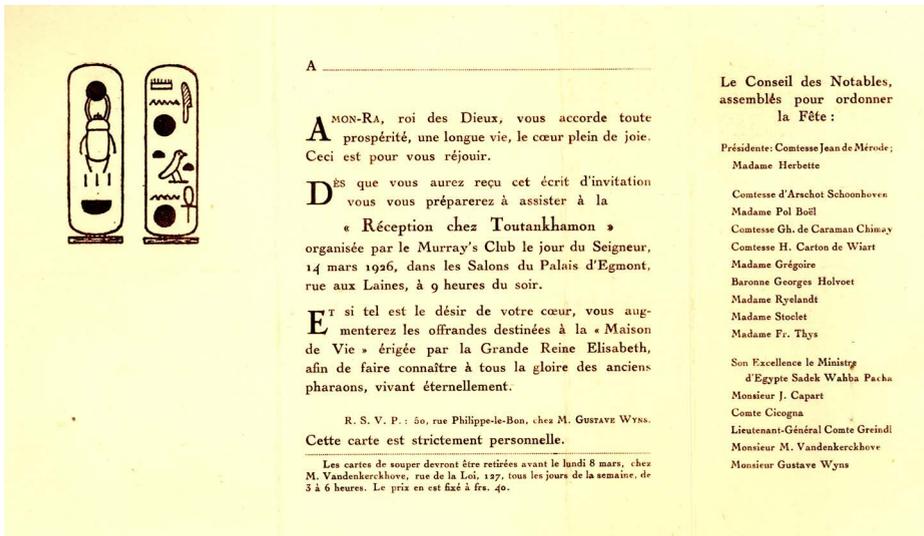


Fig. 4. Invito alla Réception chez Toutankhamon organizzato al Palais d'Egmont, Bruxelles, il 14 mars 1926 (© Collection Jean-Michel Bruffaerts)



Fig. 5. La principessa Maria José del Belgio abbigliata da principessa egiziana durante la *Réception chez Toutankhamon*, al Palais d'Egmont di Bruxelles. A destra Jean Capart (© Archives du Palais Royal, Bruxelles)

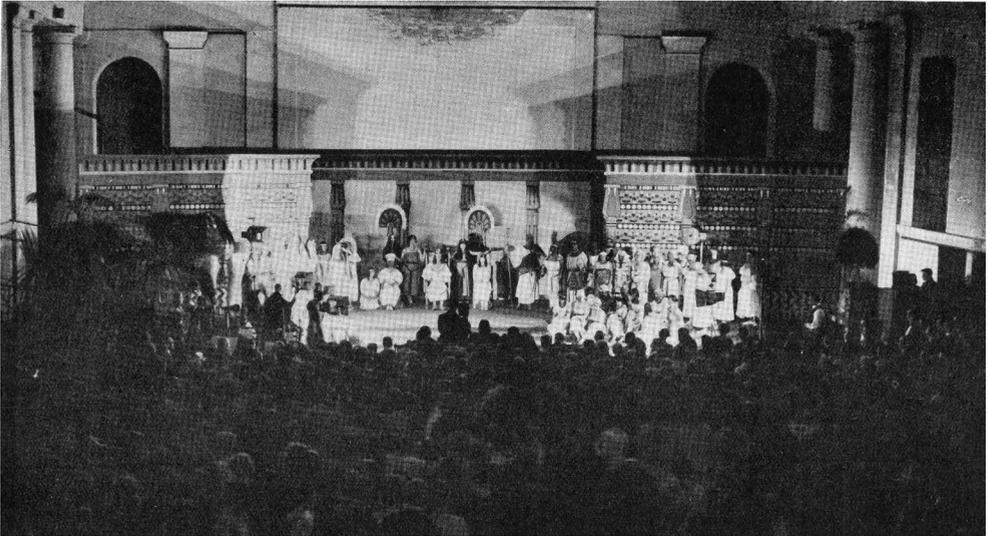


Fig. 6. *Le roi Toutankhamon et sa suite*. Veduta della *Réception chez Toutankhamon*, «Chronique d'Égypte», juin 1926, n. 2, p. 69



Fig. 7. Jean Capart dà il benvenuto al pubblico della *Réception chez Toutankhamon* (© Association Égyptologique Reine Élisabeth, Bruxelles)



Fig. 8. *Regina e Principessa di Creta*, foto realizzata da W. Hanselmann durante la *Fête Égyptienne* al Palazzo di Héliopolis, 10 mars 1927, «Chronique d'Égypte», giugno 1927, n. 4, p. 141



Fig. 9. Estratto dell'invito a forma di papiro per la *Fête Égyptienne* (© Collection Jean-Michel Bruffaerts)

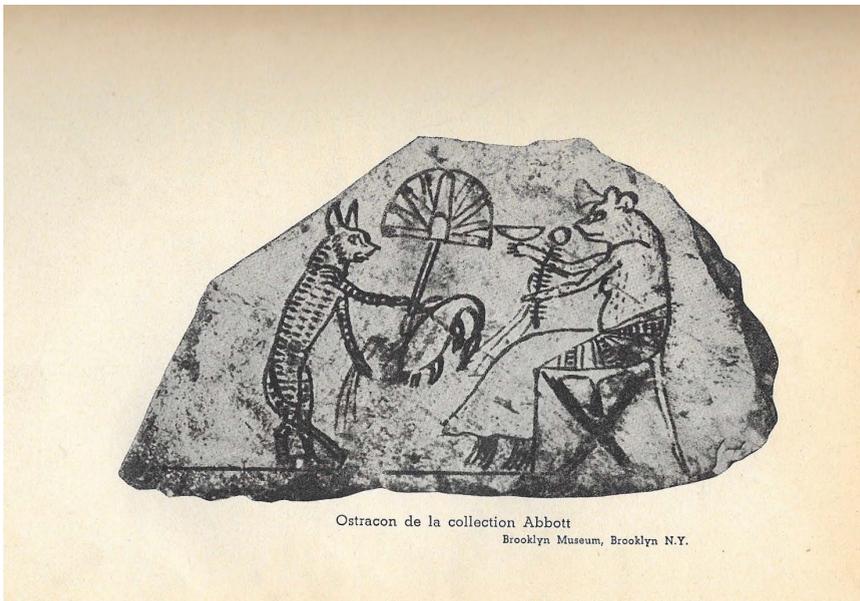


Fig. 10. Ostrakon della collezione Abbott conservato al Brooklyn Museum di New York, in *Makit* 1937, p. 5

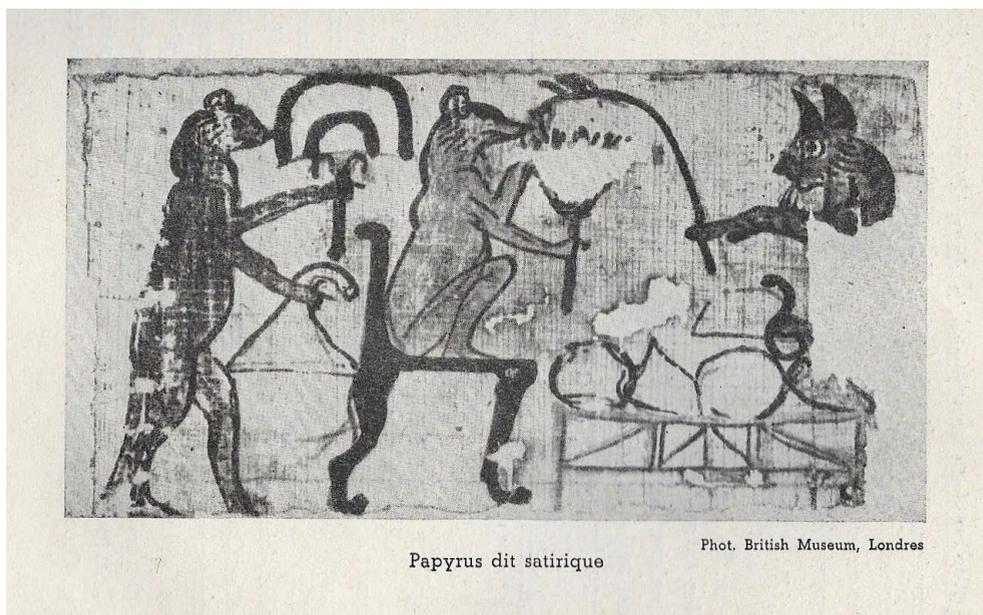


Fig. 11. Papiro satirico, Londres, British Museum, in *Makit* 1937, p. 71

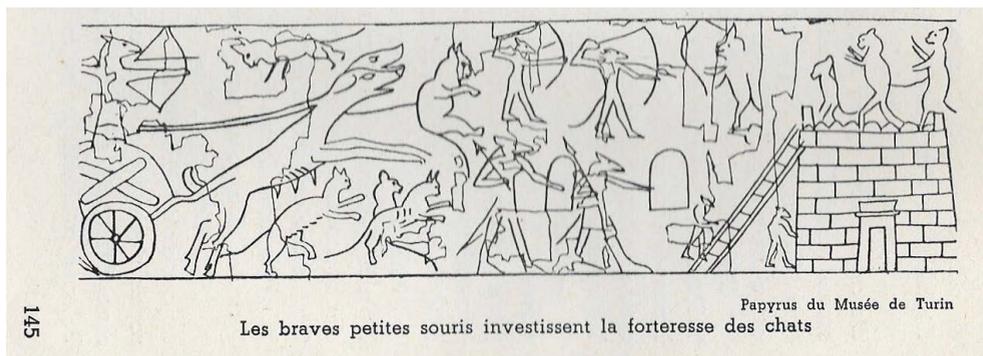


Fig. 12. Papiro satirico, Torino, Museo Egizio, in *Makit* 1937, p. 145

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

Direttore / Editor in-chief
Pietro Petrarola

Texts by

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

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

eum edizioni università di macerata



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

Euro 25,00