

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
Quattrococchi, 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 SIMMED
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

Il pubblico dei musei di antichità nell'Europa del Settecento

Chiara Piva*

Abstract

Questo contributo intende riconsiderare il ruolo del pubblico nei musei di antichità nel Settecento. A questo scopo viene preso in esame il panorama europeo per capire cronologie diverse e questioni trasversali, incrociando dati provenienti sia dagli studi museali che dalle ricerche sui consumi culturali, sulla storia delle biblioteche e sulla storia dei giardini. Precedenti indagini sul pubblico dei musei nel XVIII secolo sono state di fatto fortemente condizionate dalle stesse fonti utilizzate per la ricostruzione delle modalità di visita. La letteratura di viaggio ha rappresentato infatti una delle poche fonti disponibili, ma rappresenta una fonte già in sé elitaria, in quanto seleziona a monte chi era in grado di finanziare la pubblicazione del resoconto della propria esperienza nel museo. L'autrice, dunque, mira piuttosto ad un confronto tra regolamenti museali e rari studi sui registri di accesso alle gallerie, secondo un approccio inclusivo dove la classe media emergente gioca un ruolo centrale. In tale prospettiva, l'interesse suscitato presso la borghesia dall'apertura al pubblico dei musei nel Settecento si collega alle indagini dedicate al collezionismo d'arte nei circuiti delle classi medio-basse, che già da tempo hanno evidenziato l'esistenza di un mercato artistico alternativo a quello dei grandi collezionisti aristocratici.

* Chiara Piva, Professore associato di Museologia, critica d'arte e del restauro, Università di Venezia Ca' Foscari, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Dorsoduro 3484/D, Calle Contarini, 30123 Venezia, e-mail: chiara.piva@unive.it.

This article intends to reconsider the role of the public in the museums of antiquities in the Eighteenth century. In this perspective, the European background is analysed to understand both different chronological inferences and cross-cutting issues, interconnecting data from museum studies, cultural consumption surveys, the history of libraries and the history of gardens. Previous research on the museum public in the Eighteenth century has been strongly influenced by the sources to evaluate the museum visitors themselves. Travel literature was one of the few first-hand sources available for such analysis. In this article, on the other hand, it is argued that travel literature was rather an elitist source, as only a few selected people could afford to publish the accounts of their experience in the museum. For this reason, the author aims to compare old museum regulations and rare studies on the visitor registers, following an inclusive approach and evaluating the pivotal role of the middle class in the museums. In such a new perspective, the interest which arose within the new bourgeois by the opening of the museums in the Eighteenth century is connected to the investigations dedicated to the art collecting in the middle and low classes, which have already shed light on the existence of an art market that was alternative to the one of the great aristocratic collectors.

«Ogni uomo, i dotti per la propagazione del sapere e gli ignoranti per il suo apprendimento, i ricchi e i poveri, i giovani e i vecchi, possono frequentare i musei con grande beneficio»¹. Così Caspar Friedrich Neickel nel 1727 commentava nella sua *Museographia* l'utilità dei musei. Si preoccupava di rimarcare alcune regole fondamentali da tenersi durante la visita: «che ognuno entri in un museo con le mani lavate per non imbrattare [...] si devono indossare abiti adeguati e graziosi»² e soprattutto ricordava al pubblico che «All'inizio o alla fine della visita del museo si possono porre domande [...] Si può chiedere il resoconto su quali cose siano ivi contenute»³. Ribadiva poi chiaramente che «Quando durante la visita capita un pezzo considerevole non ci si deve vergognare e si deve domandare con modi gentili alla guida: 1) che cosa esso sia, quando non lo si sa [...] 2) come si chiama; 3) se è un'opera d'arte si chieda chi l'ha realizzata, a cosa serve e poi cosa vi è in essa da ammirare»⁴. A questo scopo consigliava di portare con sé un taccuino per appunti e schizzi, ma soprattutto ricordava che «Nei musei è necessaria anche la prudenza al fine di non urtare nulla per via della disattenzione, di non farlo cadere e di non romperlo poiché ciò è disonorevole»⁵. A questo proposito, non senza ironia, sottolineava che «ognuno prima che delle mani appiccicose, dovrebbe preoccuparsi delle dita lunghe. Questo monito ha un aspetto infame, ma dal momento che il compiere furti è molto diffuso e io ne ho visto degli esempi da persone dall'aspetto rispettabile, ho inteso inserirlo qui fra le regole principali»⁶. Concludeva infine raccomandando di ripetere più volte la visita ad uno stesso museo, di confrontarsi con gli altri qualora lo si visitasse in compagnia e di prepararsi prima della visita

¹ Neickel 1727 [2005], p. 401.

² Ivi, p. 401.

³ Ivi, p. 402.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ivi, p. 403.

⁶ *Ibidem*.

leggendo il catalogo poiché «non si deve risparmiare il denaro per acquistarlo al fine di farsi un'idea, grazie alle letture ripetute, delle rarità in esso contenute»⁷.

Il tenore di queste indicazioni, come anche la semplice esistenza di un testo di questo tipo, genericamente molto noto ma piuttosto trascurato nei suoi dettagli dalla storiografia recente⁸, possono essere considerati il sintomo di un cambiamento in atto nel modo di considerare le collezioni e del nuovo pubblico che si andava affacciando nei musei durante il XVIII secolo. Le caratteristiche funzionali e paratestuali della *Museographia* di Neickel infatti la denotano come una pubblicazione compendiarica, tascabile, scritta a caratteri gotici, con un'unica tavola illustrata per contenere il costo di stampa e molte indicazioni pratiche, caratterizzando così il volume come uno strumento didattico, per un pubblico di lettori profani, non avvezzi al mondo dei collezionisti.

Pur ancora profondamente legato al gusto delle Wunderkammern, questo testo rappresenta un ottimo punto di partenza per ragionare sul tema del pubblico nei musei del Settecento, questione complessa anche dal punto di vista metodologico, che però vale la pena di riconsiderare, resistendo alla vana tentazione di stabilire quale sia stato il primo museo ad aprire le proprie porte alla popolazione, quanto piuttosto tentando di superare una visione consolidata che vede nel Louvre dell'epoca della Rivoluzione francese il primo vero museo pubblico in Europa⁹.

A questo scopo credo sia necessario considerare un panorama europeo per capire cronologie diverse e questioni trasversali, in un momento storico nel quale la circolazione del sapere era un dato fondamentale, ma anche mettere insieme considerazioni provenienti da ricerche in altri campi rispetto alla storiografia sull'arte e sui musei.

L'attuale percezione di una fruizione esclusivamente elitaria dei musei nel Settecento risulta, a mio avviso, fortemente condizionata dalle fonti utilizzate per la ricostruzione storica delle modalità di visita; la letteratura di viaggio, infatti, una delle poche risorse disponibili per questo tipo di indagini, è di per sé una fonte

⁷ *Ibidem*, dove continua: «Se si ha l'occasione di visitare un museo più di una volta non bisogna sprecarla poiché la seconda possiamo osservare meglio rispetto alla prima. [...] Non ci si limiti alla visita di un solo museo ma se ne visitino diversi poiché uno ha sempre qualcosa in più dell'altro. [...] Quando si è visitato un museo in compagnia se ne discuta spesso insieme poiché uno ha osservato una cosa a cui un altro non ha prestato attenzione [...]. Infine non si deve visitare un museo quando si è completamente ignoranti e inesperti poiché questo avrebbe tanta utilità quanta ne avrebbe se vi si tirasse dentro un asino. È buona cosa se prima si sfogliano alcuni dei libri che qui vengono indicati [...]. Se vi è un catalogo a disposizione, non si deve risparmiare il denaro per acquistarlo al fine di farsi un'idea, grazie alle letture ripetute, delle rarità in esso contenute».

⁸ Sorprende la scarsa attenzione specifica suscitata da questo testo e dal suo autore fino ad oggi. Esiste una edizione anastatica pubblicata da Routledge a Londra nel 1999 e recentemente l'edizione originaria è stata digitalizzata da diverse biblioteche tra cui la Bayerische Staatsbibliothek (<https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10522844_00002.html>, 25.07.2019). A quanto mi è stato possibile verificare però non ne esiste nessuna edizione critica. Particolarmente importante mi pare quindi l'edizione italiana (vedi nota 1) e il saggio di M. Picozzi, *Lo specchio del mondo*, in Neickel 1727 [2005], pp. 7-26.

⁹ Il tema negli ultimi decenni è stato più volte discusso; per un panorama della situazione europea si vedano in particolare Bennet 1995; Bjurström 1995; Sgarbozza 2010; Abi 2011.

elitaria, che seleziona all'origine chi poteva permettersi di pubblicare il resoconto della propria esperienza. Se recentemente la definizione stessa di *grandtour* come viaggio di formazione dell'aristocratico europeo è stata messa in discussione, in favore di un'idea di viaggio più ampia che nel Settecento coinvolgeva diversi strati sociali intermedi, professionisti, donne e inservienti, con motivazioni varie rispetto all'istruzione pura¹⁰, i regolamenti dei musei e gli studi specifici sui registri di accesso sembrano, come si vedrà, restituire un panorama meno esclusivo anche del pubblico dei musei.

In questo senso un paragone con le notizie intorno all'apertura pubblica delle biblioteche e al dibattito teorico sui giardini pubblici, potranno ulteriormente aiutare a comprendere la presenza, seppure ovviamente ancora non di massa, di una nuova socialità urbana rappresentata dai ceti emergenti e di nuove forme di uso degli spazi della città¹¹. Questa stessa direzione di indagine suggeriscono anche le ricerche sul consumo culturale, sull'editoria e sulla storia della lettura che recentemente hanno messo in luce un significativo cambiamento durante il XVIII secolo, nel senso di un aumento della classe alfabetizzata e del numero dei lettori, unito ad un ampliamento delle possibilità di accedere ai libri¹². Le ricerche, per esempio, sugli almanacchi, deprecati spesso dagli eruditi, ma destinati ad un pubblico urbano medio, hanno evidenziato l'esistenza di una nuova classe alfabetizzata come artigiani e piccoli commercianti, professionisti liberali, diversificati per livello di istruzione e interessi culturali¹³.

Mi sembra quindi interessante provare a ragionare su quali musei si potessero visitare nel corso del Settecento e quale tipo di pubblico fosse ammesso nelle loro sale. In questo contesto limiterò l'analisi ai musei che contenevano antichità, anche se diversi altri casi si possono enumerare per quanto riguarda le pinacoteche¹⁴.

«Because the knowledge of Nature is very necessaire to humane life, health and conveniences» Elias Ashmole nel 1686, dopo aver donato la sua raccolta di *naturalia* e *mirabilia* all'università di Oxford, stabiliva chiaramente *Statutes, Orders and Rules* per l'accesso del pubblico in quella collezione¹⁵. Prevedeva che la preziosa raccolta fosse mostrata un gruppo alla volta, sotto la guida e il controllo del custode, con l'accompagnamento di un *keeper* disponibile ad illustrare gli oggetti. Ashmole, che precisava dettagliatamente quali segmenti della collezione

¹⁰ Verhoeven 2015, in part. pp. 9-27 con bibliografia.

¹¹ Sulla formazione di un pubblico dell'arte nel Settecento diversi sono i contributi; si vedano in particolare l'ormai storico Habermas 1971; insieme a Rossi Pinelli 1994; Berger 1999; Meyer 2006 e 2010.

¹² Braida 2002; Ago, Raggio 2004; Braida, Tatti 2016.

¹³ Braida 1997.

¹⁴ La pinacoteca di Vienna, per esempio, per volere di Maria Teresa d'Austria era «ouverte à tout le monde trois jours de la semaine, sans aucune retribution»; von Mechel 1783 [trad. franc. 1784, p. XXVIII]. Su questa cfr. Meijers 1995 e 2011. Sugli strumenti per il pubblico nelle pinacoteche del Settecento vedi Hénin 2012.

¹⁵ Il documento è conservato in Bodleian Library, Manuscript Rawl. D. 864, ff. 187-189, riprodotto in Ovenell 1986, pp. 49-52.

andassero maggiormente tutelati negli armadi per evitare furti, immaginava già un'articolata struttura amministrativa e stabiliva precisi orari di accesso: tutto l'anno, tranne domenica e festivi («Unless there be an especiall occasion»), dalle otto alle undici la mattina e dalle due alle cinque il pomeriggio durante l'estate, mentre dalle due alle quattro durante l'inverno¹⁶.

Questi aspetti, preoccupazione per i furti dei visitatori, struttura e compensi del personale, insieme agli orari di visita, rappresentano, come si vedrà, questioni discusse con frequenza nella gestione delle collezioni durante il Settecento, che possono essere lette come il sintomo di un cambiamento in atto; finché le raccolte restavano accessibili ad un ristretto numero di invitati, infatti, l'unico custode era spesso anche il curatore della raccolta e soprattutto non si sentiva la necessità di stabilire orari regolari di apertura. Interessante inoltre che Ashmole, nel progettare l'organizzazione del museo, facesse riferimento esplicitamente alle modalità di apertura già in uso presso la Bodleian Library della sua città.

Qualche indizio sui cambiamenti in atto tra il pubblico dei musei nel Settecento, può ricavarsi dalle osservazioni di Zacharias Conrad Von Uffenbach, viaggiatore tedesco in visita a Oxford nel 1710; Uffenbach si rammaricava che il regolamento di Ashmole venisse largamente calpestato e annotava nel proprio diario con stupore la presenza nelle sale del museo di persone umili provenienti dalla campagna, biasimando per questo il custode per aver largheggiato nei permessi di accesso a scapito della sicurezza, osservando: «Even the women are allowed up here for six pence, they run here and there, grabbling at everything and taking no rebuff from the Sub-Custos»¹⁷.

Dettagliate *Statutes and Rules Relating to the Inspection and Use of the British Museum* vennero date alle stampe nel 1759 a Londra dopo l'acquisizione della collezione Sloane nel 1753 da parte del Parlamento e il suo allestimento nella Montague House¹⁸.

L'esordio del documento precisava la necessità di nuovi provvedimenti proprio in relazione all'apertura pubblica:

This Museum, tho' chiefly designed for the use of learned and studious men, both natives and foreigners, in their researches into the several parts of knowledge; yet being a national establishment, founded by Authority of Parliament, it may be judged reasonable, that the advantages accruing from it should be rendered as general as possible. But as it is of a more extensive nature, than any other before established, it both require some particular rules and restrictions relating to the inspection, use and security there of, suited to the nature of this institution¹⁹.

¹⁶ Ivi, p. 50.

¹⁷ Quarrell 1928, pp. 2, 3, 24, 31. Il museo era incluso nelle guide della città come *The New Oxford Guide* del 1763 (p. 22). Dettagli sulla storia del museo in Parker 1870; Welch 1983; MacGregor 2001.

¹⁸ *Statutes and Rules 1759*. Sugli esordi del British Museum cfr. Miller 1974, pp. 28-63; Wilson 2002, in part. pp. 35-57 (*Acces and Accessions 1759-1799*); Anderson, Caygill 2003.

¹⁹ *Statutes and Rules 1759*, pp. 5-6.

Prima di tutto si stabiliva che le sale fossero accessibili tutti i giorni tranne sabato, domenica e le altre festività dell'anno (Pasqua e *Thanksgiving* compresi); a differenza dell'Ashmolean Museum, il British osservava un orario senza pause dalle nove di mattina alle tre del pomeriggio nei mesi invernali (da settembre ad aprile) e dalle quattro alle otto del pomeriggio nei mesi estivi (giugno, luglio e agosto).

Il secondo articolo del regolamento dedicato a *The manner of admission to view the Museum* stabiliva la necessità di presentare preventivamente al portiere domanda di accesso per iscritto con l'indicazione di nome, condizione e giorni in cui si desidera vedere il museo; questi la consegnava al primo o al secondo *librarian* «and if he shall judge them proper» autorizzava l'emissione del biglietto²⁰ (fig. 1). Il regolamento specificava che non sarebbero in ogni caso stati emessi più di dieci biglietti per ogni ora e i visitatori erano tenuti a rispettare l'orario assegnato, una precisazione che fa pensare ad un numero consistente di richieste di accesso²¹. I gruppi venivano sempre accompagnati dal custode ed esisteva un preciso ordine in cui visitare il museo: prima dipartimento dei manoscritti e medaglie, poi *naturalia* e *artificialia*, alla fine le stampe; l'intera visita poteva durare al massimo tre ore, una per ogni dipartimento, e veniva scandita da un campanello che indicava la necessità di lasciare i locali. I bambini non erano ammessi nel museo ed era fatto divieto ai funzionari di accettare mance, pena l'immediata dimissione dal ruolo²².

Particolare accortezza in questa prima regolamentazione era dedicata anche alla conservazione e al controllo delle monete e medaglie, chiuse in cassetti aperti sotto stretta osservanza di un *officer*.

Il terzo articolo invece veniva interamente dedicato alle modalità di consultazione dei manoscritti, compresa una rigida restrizione nei diritti di riproduzione per cui «That no whole Manuscript, nor the greater part of any, be transcribed, without leave from the Trustees»²³.

Tutte queste norme, comprese quelle restrittive a proposito dei bambini, se da un lato possono confermare l'idea di un accesso selezionato al museo, dall'altro indicano la necessità di contenere una richiesta evidentemente in crescita; se diventava necessario stabilire un limite di età o di condizione sociale nel permesso di ingresso, si deve dedurre che quel limite potesse essere potenzialmente valicato, ossia che potesse arrivare una richiesta di accesso di quel tipo.

Anche nel caso del British Museum si possono rintracciare testimonianze di viaggiatori stranieri stupiti per la varietà dei frequentatori del museo; particolarmente significativa in questo senso la testimonianza del berlinese Karl Philip Moritz che nel 1782 scriveva:

²⁰ Ivi, p. 10.

²¹ Ivi, pp. 11-13.

²² Ivi, p. 18, Art. II, punto 16, «That no children be admitted into the Museum» e Art. II, punto 17, «That no Officer, or Servant, take any fee, reward, or gratuity, of any person whatsoever; except in such Cases as are herein after mentioned, under the penalty of immediate dismissal».

²³ Ivi, p. 22.

In general you must give in your name a fortnight before you can be admitted. But by the kindness of Mr. Woide [assistente *librarian* del museo] I got admission earlier [...] the company who saw it when I did, and in like manner, was variously composed. They were of all sorts, and some, as I believe, of the very lower classes of people of both sexes, for, as it is the property of the Nation, every one has the same 'right' – I used the term of the country – to see it that another has²⁴.

Il resoconto della visita del *grandtourist* tedesco lascia pochi dubbi in proposito: l'accesso era realmente pubblico e nel museo si potevano incontrare «Very lower classes of people of both sexes»²⁵.

Se probabilmente i musei che contenevano *mirabilia* suscitavano un più immediato interesse, alcune questioni come il ruolo del museo pubblico quale antidoto alla dispersione del patrimonio e luogo di educazione della cittadinanza diventarono presto cruciali durante il Settecento anche per le raccolte di antichità.

Il marchese Scipione Maffei, molto aggiornato su quanto succedeva in Italia e in Europa, viaggiatore colto tra Francia e Inghilterra, mentre immaginava un museo di iscrizioni per la città di Torino²⁶, progettava il Museo lapidario di Verona proprio con questi scopi²⁷. Prima ancora che venisse materialmente costruito nella *Notizia del nuovo museo d'iscrizioni*, dedicata *Alla signora contessa Adelaide Felica Canossa Tering di Seefeld*, ricordava come le epigrafi, strumenti indispensabili per la ricerca storica in quanto garanti di maggiore «sicurezza» e «verità» rispetto ai codici manoscritti,

come la maggior parte de' monumenti più importanti da cent'anni in qua son periti, e come di perire, e di perdersi fra poco minacciano anche tutti gli altri per le ingiurie del tempo, per l'incuria e per l'uso, che se ne fa nelle fabbriche; ottima cosa pareami il cercar di raccogliere il più che fosse possibile di quei, che vanno sparsi per la Città nostra, e pel Contado, e l'procurar di provvedere alla conservazion loro in avvenire²⁸.

Così nel 1732 nella *Verona illustrata* insieme alla descrizione delle più importanti gallerie cittadine, Maffei ribadiva che

Tra tutte le spoglie rimasteci dell'antichità, quelle che più insegnano, siccome quelle che assai più parlano di tutte l'altre, son l'Iscrizioni: niun genere però di monumenti meriterebbe più d'esser conservato, e custodito, eppure niun'altro è stato più miserabilmente dissipato, e negletto.

Per questo motivo andava progettando un museo di iscrizioni che fosse pubblico:

Fu pensato adunque, che per assicurarle, era necessario incastrarle, e fermarle in muro, talché non potessero più essere mosse, e ciò non in case private, né in edifizj d'altro uso, e soggetti a

²⁴ Citato da Crook 1972, p. 64.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Il museo lapidario dell'università di Torino fu ordinato da Maffei tra il 1720 e il 1724; cfr. Romagnani 1985; Di Macco 2003.

²⁷ Franzoni 1976; Magagnato 1984.

²⁸ Maffei 1720, p. 197.

cambiamento, ma in costruzione a questo solo destinata, e in qualche modo di pubblica ragione, perché ogni studioso potesse approfittarsene, e niun particolare avesse mai né par né tempi a venire autorità di rimuoverle; anzi potesse ogni spirito nobile vedervi trasportate le sue con piacere²⁹.

Il museo maffeiano era un museo pubblico, aperto alla cittadinanza, dove le epigrafi non erano più trattate come oggetti di arredo, ma potevano diventare strumento di ricerca e di memoria (fig. 2).

Tra gli studiosi di antichità Maffei era senza dubbio un punto di riferimento e un modello; nel fiorire di collezioni epigrafiche di stampo scientifico che caratterizzò la metà del Settecento, si può per esempio, considerare il Museo Lapidario di Urbino, dedicato a papa Benedetto XIV e aperto al pubblico l'8 settembre 1756 per iniziativa del cardinale Gianfrancesco Stoppani³⁰. Nel suo editto Stoppani raccomandava:

a qualunque Persona di qualunque grado, stato, e condizione, ed in qualsivoglia modo Privileggiata [...] che non ardisca in qualunque modo di alterare, deturpare, o guastare alcuna di quelle cose ivi a perpetua memoria collocate; altrimenti succedendo ciò, e senza dolo, provato sommariamente il fatto, incorra oltre al risarcimento, in pena di tre tratti di corda, o di altra coercizione ad arbitrio Nostro e de' nostri successori, secondo l'età e condizione del delinquente. E se qualcuno ardisse di passar più avanti commettendo furti [...] incorrerà nella pena di cinqu'anni ad opus da estendersi anco alla galera secondo le circostanze del fatto³¹.

Anche in assenza di regolamenti precisi, si possono rilevare i segnali di una sensibilità condivisa a livello europeo per alcuni temi come quello dell'accessibilità e della inalienabilità del patrimonio.

Così era per il Museo Capitolino istituito con chirografo del 29 novembre del 1734 da papa Clemente XII, quando fece collocare la collezione di antichità appena acquistata dal cardinale Albani presso il Palazzo nuovo in Campidoglio «per la curiosità de' forestieri, e dilettanti, e comodo de' studiosi»³².

Assai difficile credo sia stabilire come venisse tradotto questo intento in termini di quantità dei visitatori, né molte testimonianze sono state rintracciate per comprenderne le caratteristiche sociali del pubblico del museo, a parte ovviamente gli artisti dell'Accademia del Nudo che erano autorizzati a frequentarne le sale fin dall'origine³³. Senza dubbio la mancanza di orari fissi

²⁹ Maffei 1732, vol. III, pp. 382-383. Tra le raccolte di antichità descritte nel dettaglio particolare attenzione Maffei dedica alla collezione Bevilacqua (con tavole incise su disegni di Giambattista Tiepolo); cfr. Marinelli 1998.

³⁰ Calabi Limentani 1984; Mennella 1993; Buonopane 1996.

³¹ Testo dell'Editto sull'inaugurazione del Lapidario, affisso ad Urbino il 9 settembre 1756, Mennella 1973, p. 119.

³² Il chirografo è conservato presso l'Archivio Storico Capitolino, *Archivio Cardarelli*, Divisione I, t. 67, mazzo VIII, 59B. Sull'origine del museo Capitolino: Pietrangeli 1963; Franceschini 1993; Franceschini, Vernesi 2005. Sulla professione dei custodi nei musei: Piva 2016.

³³ Una pionieristica ricerca di Antonia Arconti ha avviato le indagini sul pubblico di questo

di accesso e una struttura amministrativa limitata al Presidente, Alessandro Gregorio Capponi, e un sottocustode da lui nominato, a paragone con le coeve realtà inglesi fa pensare ad un'apertura piuttosto contingentata. D'altra parte si deve ricordare che il fiorire di piccole e medie collezioni antiquarie in questi anni era unito ad un processo culturale più vasto, che accomunava molti antiquari dell'epoca nella consapevolezza della relazione sempre più importante tra il lavoro individuale e il legame con il pubblico³⁴. Non si può per esempio dimenticare che lo stesso Capponi decise di donare la sua collezione di antichità al museo Kircheriano del Collegio Romano «affinché non si disperdano, come pur troppo si vede tutto il giorno accadere anche delle cose più grandi»³⁵.

Ugualmente sintomatiche mi sembrano le proteste di alcuni viaggiatori, soprattutto inglesi, che si trovano di fronte al portone del Capitolino inspiegabilmente chiuso, fonti che possono essere lette anche come in sintomo di una progressiva abitudine a considerare i musei luoghi aperti al pubblico, rispetto alla quale i musei romani non sembrano sufficientemente aggiornati³⁶. D'altra parte il fatto che Capponi si preoccupasse già nei primi mesi dell'allestimento per la sicurezza dei busti antichi, fino a progettare e far costruire dal fonditore romano Francesco Giardoni un sistema per ancorarli alle mensole dove erano esposti, denota la consapevolezza di una frequentazione non esclusivamente limitata ad un ristretto gruppo di aristocratici invitati³⁷.

museo, ma in una prospettiva di lunga durata che guarda con interesse soprattutto all'Ottocento e conclude con l'impressione che ci fossero «pochi visitatori, in prevalenza stranieri, spesso giovani dell'aristocrazia europea in viaggio di formazione» (Arconti 2005, p. 384). Sulla stessa linea Sgarbozza 2010.

³⁴ Su Capponi si vedano Donato 1993a e 1993b; Franceschini, Vernesi 2005, pp. 7-23. Maffei visitò il Museo Capitolino nel 1739, andando inoltre a vedere la collezione personale del marchese Capponi (Statue di Campidoglio, f. 66, in Franceschini, Vernesi 2005, p. 102).

³⁵ Cfr. il testamento di Capponi in Donato 1993a, p. 101.

³⁶ Scriveva, per esempio, Luigi Lanzi in visita a Roma da Firenze nel 1779 che il museo era praticamente inaccessibile: «chiuso a ogni ora»; Lanzi 2002, p. 54, n. 343. Nel 1771 John Jacob Volkmann ricordava con disappunto a proposito del Museo Pio-Clementino: «Le famose statue e il nuovo museo sono sotto la sorveglianza di un uomo che è molto difficile da trovare. Quando comincia la visita con un gruppo di persone chiude l'ingresso così noi abbiamo atteso per ore», (Bjuström 1995, p. 561). Joseph Forsyth delle sue visite nei musei romani nel 1801 ricordava con stupore: «I imaged that the Capitol of Rome and the seat of its corporations should belong to the people, and be open to the word; but I found it locked up, subdivided into different farms, and rented by different keepers. Entrance-fees are a serious expense to the curious at Rome. You pay for admission to the Pope, to the cardinals, and to all others antiquities»; (Forsyth 1813, pp. 233-234).

³⁷ Scriveva Capponi: «Fra le altre cose e provvedimenti che tutto il giorno mi tengono applicato allo stabilimento più proprio e sicuro di queste benedette statue e marmi, havendo pensato di rendere fissi et immobili da' luoghi ove ho posti li busti imperiali, le erme de' filosofi ed i pezzi più piccoli de' marmi di qualche riguardo, dopo di havere considerate e fatte le prove di diverse fermezze, mi applicai ad una che ne feci fare al signor Giardoni, bravo fonditore, consistente in un grosso filo di ottone, il quale, infilato in due occhietti, parimenti di ottone, fatti a coda di rondine, gli occhietti impiombati e nel peduccio dei busti e nel piano della tavola di marmo» (*Statue di Campidoglio*, 3 marzo 1735, f. 25, in Franceschini, Vernesi 2005, p. 57). Capponi inoltre si preoccupò di migliorare controllo e servizio di accoglienza dei giovani che andavano a copiare.

Ad un pubblico differenziato per cultura e possibilità economiche faceva riferimento anche la diversa produzione di cataloghi dei musei in questi anni³⁸. Lo stesso museo infatti poteva di frequente godere di una varietà di strumenti a stampa per il pubblico: per il museo Capitolino mentre si pubblicava il lussuoso catalogo in folio, riccamente illustrato dai migliori incisori dell'epoca, con il testo latino di Giovanni Gaetano Bottari³⁹, nell'anno del Giubileo del 1750 veniva dato alle stampe un libretto tascabile, indirizzato a pellegrini e viaggiatori. Il *Museo Capitolino o sia Descrizione delle Statue, Busti, Bassirilievi, Urne Sepolcrali, Iscrizioni, ed altre ammirabili, ed erudite antichità*, attribuito al marchese Giampietro Lucatelli veniva così stampato perché: «servire potesse di guida a quelli, che a vedere il museo capitolino si portano, e desse al Pubblico la distinta fedele notizia di tutto ciò, che in esso custodito viene con quell'ordine maggiore, che la grande varietà delle cose ha permesso di stabilire»⁴⁰.

Analogamente anche il museo Pio-Clementino nel giro di pochi anni vide uscire a stampa l'imponente catalogo di Giambattista ed Ennio Quirino Visconti, pubblicato in otto tomi in folio tra il 1782 e il 1807, insieme al sintetico catalogo tascabile bilingue, italiano e francese, realizzato da Pasquale Massi nel 1792; il curatore precisava di averlo pubblicato perché l'edizione dei Visconti «non è a portata di tutti, e per la spesa, e per l'erudizione, di cui è ricca: oltre ciò non è tascabile, non siegue i monumenti secondo i siti ove son collocati; onde non può servir di guida al forestiero che ami visitare il Museo con istruzione e diletto»⁴¹.

La raccolta di antichità dei pontefici, d'altra parte, pur essendo uno dei musei più noti in Europa, fino all'arrivo dei francesi a Roma veniva aperto al pubblico generale solo la Settimana Santa, nell'ambito delle molte manifestazioni previste ogni anno in quel periodo nella capitale pontificia⁴². Era questa l'apertura generalizzata, ma la collezione di sculture con tutta evidenza poteva essere visitata su richiesta anche in altri momenti dell'anno, come testimoniano le relazioni di viaggio di colti aristocratici europei e le splendide incisioni acquarellate di Vincenzo Feoli⁴³ (figg. 3, 4, 5). A pochi doveva essere anche probabilmente riservata la visita a lume di candela, un'abitudine registrata da diversi osservatori come peculiarità dei musei romani di antichità⁴⁴.

L'apertura di una raccolta privata al pubblico come concessione e munificenza del proprietario in nome dell'utilità del patrimonio artistico per la comunità rappresenta un'istanza più volte richiamata anche in realtà meno centrali durante il Settecento.

³⁸ Sull'editoria d'arte in questi anni: Infelise 1988; Schnapper 1995; Tavoni, Waquet 1997.

³⁹ Bottari 1741-1782. Su questo cfr. Rossi Pinelli 2005.

⁴⁰ Lucatelli 1750, in part. p. 6. Nello stesso anno Lucatelli pubblica *Del porto di Ostia e della maniera usata da' romani nel fabbricare i porti nel Mediterraneo dissertazione del marchese Giampietro Lucarelli*, mentre nel 1757 *Notizie istoriche concernenti la testa di S. Sebastiano martire che si custodisce, e si venera nella chiesa de' SS. Quattro Coronati di Roma*.

⁴¹ Massi 1792, p. 3; Visconti G., Visconti E.Q. 1782-1807.

⁴² *Diario di Roma*, 17 aprile 1784, n. 970, pp. 2-4; cfr. Piva 2007, in part. pp. 221-227.

⁴³ Sulle incisioni di Feoli del Museo Pio-Clementino, Gioli 2012.

⁴⁴ Pietrangeli 1961; Arconti 2005, in part. p. 385.

Il Museo Biscari di Catania, per esempio, fu aperto da conte Ignazio Paterò Castello di Biscari nel proprio palazzo nel 1758. Ricordava l'antiquario e bibliotecario Domenico Sestini:

Sembrava intanto al Nobilissimo soggetto che le sue belle idee troppo fossero limitate, se in proprio soltanto seguitato avesse a' godere de' Tesori scientifici, ed eruditi, non meno che vaghi e dilettevoli da esso con tante spese e fatiche raccolti e conservati. Volle perciò far parte de' medesimi anche a pubblica utilità, per decoro della Patria, e per modo degli studiosi⁴⁵.

Una medaglia commemorativa ricordava l'apertura del museo «publicae utilitati / patriae decori / studiosorum commodo / museum contruixit / catenae / anno MDCCLVII» (fig. 6).

Un'apertura verso il pubblico più ampio sembra richiamare già nel Seicento il cardinale Scipione Borghese nell'accesso ai giardini della propria villa fuori porta Salaria, almeno stando all'iscrizione in latino posta sulla cosiddetta "Prospettiva del Teatro", parte del secondo recinto della villa (oggi a ridosso del Parco dei Daini) che riportava: «Io custode di Villa Borghese questo pubblicamente dichiaro: chiunque tu sia, purché da uomo libero non temere qui impacci di regolamenti, va pure dove vuoi, domanda quel che desideri, vai via quando vuoi, queste delizie sono fatte più per gli estranei che per il padrone»⁴⁶. Arricchita negli ultimi decenni del Settecento del Museo Gabino allestito da Ennio Quirino Visconti, su incarico del principe Marcantonio, per esporre le antichità dello scavo di Gabi, la villa Borghese ritorna nelle memorie dei viaggiatori come uno dei luoghi di proprietà privata più accessibili al pubblico⁴⁷. Il bergamasco Donato Andrea Fantoni sottolineava come fosse stato per lui difficile vedere le raccolte dell'aristocrazia romana, «belli palazzi assai, ma io li vedo solo di fuori poiché andando di dentro bisogna pagare», mentre all'ingresso di Villa Borghese non era stato necessario sborsare la consueta mancia richiesta dai portieri⁴⁸. Ugualmente l'architetto svizzero Béat de Hennezel, in visita a Roma tra il 1792 e il 1793, nel suo diario annotava che la villa era «ouverte à tout le monde sans distinction excepté aux mandrians»⁴⁹. D'altra parte nel 1791 in occasione della

⁴⁵ Sestini 1776, p. VIII. Inoltre aggiungeva: «Ma per animare anche maggiormente i Virtuosi a valersi del comodo dato loro, volle altresì che lo stesso Museo, ed il Gabinetto d'Istoria Naturale fossero aperti a comodo e beneficio della celebre Accademia degli Etnei» (p. IX) e ricordava come in occasione della prima apertura venne recitata dagli Accademici «una bellissima Canzone alludente a questo fausto avvenimento» (pp. X-XI). Sul museo, Pafumi 2006.

⁴⁶ L'epigrafe è stata recentemente spostata in deposito presso il Museo Lapidario Vaticano. Diversi viaggiatori del Seicento e del Settecento ne annotavano il contenuto e la trascrizione del testo in latino. Si veda per esempio Bonifacio 1652, p. 288 e Forsyth 1813, p. 236.

⁴⁷ Campitelli 1998 e 2003; Paul 2016.

⁴⁸ Fantoni 1977, pp. 143-144; lettera inviata al padre da Roma il 1 novembre 1766, dove prosegue: «si vede fuori dalla città alcuni palazzi di questi principi romani, dove vanno l'autunno, e queste si chiamano Ville con il nome del padrone. Di queste ne ho vedute due sole e sono Villa Albani e Villa Borghese, quelli è la più bella. In queste non ho pagato niente perché mi son ficcato in molti che andavan a vedere, et io pure ho veduto. In questi palazzi le rarità belle che ci sono, sono statue e robbe antiche».

⁴⁹ de Herdt 1990; Netz 2009.

fine dei lavori di allestimento del museo Gabino il *Diario* del Chracas ricordava «numerossimo fu il concorso di ogni ceto di persone per goder l'amenità della medesima»⁵⁰.

Durante il Settecento questa tendenza si diffuse progressivamente; non era infrequente che anche le grandi casate nobiliari, concedessero accesso alle proprie collezioni con regolari aperture⁵¹. Così era per la collezione Farsetti di Venezia, aperta ufficialmente al pubblico il 13 giugno del 1755, quando venne anche nominato conservatore l'artista bolognese Ventura Furlani⁵². Questa residenza divenne, come è noto, una sorta di accademia pubblica di disegno dove giovani artisti potevano formarsi copiando le sculture antiche conservate nella collezione⁵³.

In qualche modo accessibili dovevano essere anche la raccolta di Palazzo Pisani e quella della famiglia Nani a Venezia⁵⁴ (fig. 7), descritta nel dettaglio nelle sue *Cartas familiares* dal padre gesuita spagnolo Juan Andrés⁵⁵. Guidato dall'abate Asemani, Andrés riuscì infatti a visitare la biblioteca della “nobilissima casa Nani” e il contiguo “museo lapidario”. A questo proposito aggiungeva: «El noble y generoso Caballero Nani no se contenta con ir aumentando y enriqueciendo mas y mas cada uno de estos ramos, sino que de todo ha querido hacer partícipe el publico»⁵⁶.

Interessante sotto questo aspetto il punto di vista Andrés, viaggiatore non aristocratico, transitato dalla Spagna all'Italia dopo l'abolizione del proprio ordine religioso, che osservava con spirito critico verso il proprio paese di origine:

Quanto me alegrara de que entre los nuestros se introduxese un gusto semejante, y que entre las glorias de sus casas contasen una excelente y selecta biblioteca! Qualquiera de esos Señores, que gusta millares de pesos sin saber como, y que apenas es conocido de sus parientes, de sus criados y de sus ganapanes, si desea adquirir nombre en toda la Europa, basta que por algunos pocos años emplee tres ó quatro mil pesos, ó en adquirir libros ó codices escogidos

⁵⁰ *Diario ordinario di Roma*, Chracas, 5 Novembre 1791, n. 1758.

⁵¹ Bjuström 1995.

⁵² Grazie ai Notatori di Pietro Gradenigo si conosce la data di apertura del Museo Farsetti, registrata al 13 giugno 1755: «Cortese condiscendenza del N.H. Abbate Filippo Farsetti fu G. Ant.o Fran.co K.r onde secondare in questa Patria l'importante Scuola del buon Disegno si a Pittori, ch' a Scultori, mediante aver esposti nel di lui Palazzo a S. Luca assai sontuose Statue, e principalissimi costosi modelli con gran spesa fatti eseguire altrove, e principalmente esportati da Roma»; cfr. Livan 1942, p. 16.

⁵³ Androsov 1991; Nepi Scirè 1998.

⁵⁴ Sulla collezione e i suoi criteri di allestimento Favaretto 1991; Favaretto 2018. Le incisioni sono tratte da *Indici e tavole dei marmi antichi scritti e figurati componenti il Museo Nani*, s.l., 1791.

⁵⁵ Andrés 1786-1793, vol. III, dove descrive: la biblioteca e il museo di Palazzo Pisani, che dice aperti al pubblico (p. 90); il laboratorio di restauro dei dipinti («Collegio para reparar las pinturas») allestito presso il Refettorio della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo (pp. 123-125); «nobilissima casa Nani» (pp. 185-196). Su questo interessante osservatore del mondo artistico italiano cfr. Mazzeo 1965.

⁵⁶ Andrés 1786-1793, vol. III, p. 196.

con inteligencia y con gusto, ó en formar un museo numismatico, ó lapidario, ó de historia natural, ó en juntar buenas maquinas fisicas, ó instrimentos astronomicos, ó en otras cosas literarias, y puede estar seguro de que en poco tiempo correrá con aplauso su nombre por toda la culta Europa⁵⁷.

Andrés significativamente ricordava che ad allestire una biblioteca in quell'epoca «No son solo los Caballeros y Señores los que las tienen muy ricas, sino tambien varios particulares de todas clases» e aggiungeva che persone di tutte le classi sociali a Venezia acquistavano libri: «entre los Abogados, entre los Secretarios, [...] y las hay en todas las demas clases de personas de modo»⁵⁸.

Venezia d'altra parte rappresentava nel XVIII secolo una della città più attive sul fronte della stampa e dell'editoria per l'arte, i cittadini e i viaggiatori potevano godere anche della Biblioteca Marciana istituita fin dalla metà del Cinquecento⁵⁹. Nell'Antisala della biblioteca si era stabilito venissero collocate le antichità della famiglia Grimani donate con legato alla Serenissima. Dopo che nel 1729 un'esplosione in una bottega sottostante la libreria aveva danneggiato il pavimento e reso necessario il restauro e riallestimento delle antichità «collo scopo di tutelare la pubblica sostanza»⁶⁰, il Procuratore Domenico Tiepolo incaricava Anton Maria Zanetti di Alessandro di disegnarle singolarmente e farne un esatto catalogo. I disegni a matita rossa e la relativa descrizione, insieme alla riproduzione delle quattro pareti della sala allestite con le sculture (fig. 8), sono ancora conservati in Marciana e Zanetti ricevette dal Senato come riconoscimento «quale marca visibile del pubblico gradimento [...] una medaglia d'oro del valore intrinseco di zecchini sessanta»⁶¹. Numerosi sono gli osservatori che nel Settecento apprezzano la biblioteca pubblica e insieme il suo Statuario o museo; il conte Caylus in visita a Venezia nel 1715 ricordava anche le modalità di accesso: «Elle est ouverte trois fois la semaine, le matin elle est publique»⁶².

⁵⁷ Ivi, pp. 197-198: «Quanto mi rallegrerebbe se tra i nostri si introducesse un gusto simile, e che tra le glorie della casata si contasse una eccellente e selezionata biblioteca! Qualunque di questi signori, che guadagnano denaro senza sapere come, e che sono appena conosciuti dai loro parenti, dai loro figli se desiderano acquisire un nome in tutta Europa, basta che per pochi anni impieghino tre o quattromila pesos, o ad acquistare libri o codici sconosciuti con intelligenza e con gusto, o a formare un museo numismatico, o lapidario, o di storia naturale, o a mettere insieme buone macchine fisiche, o strumenti astronomici, o altre cose letterarie, e possono star sicuri che in poco tempo il suo nome correrà con applauso per tutta la colta Europa».

⁵⁸ Ivi, pp. 200, 206. Andrés describe nel dettaglio la biblioteca di Amadeo Svayer, commerciante tedesco stabilitosi a Venezia (pp. 200-203) e quella del dottor Piantoni (pp. 203-206).

⁵⁹ Zorzi 1987 e 1988; Favretto 1997.

⁶⁰ Valentinelli 1866, pp. XVIII-XX.

⁶¹ Ivi, p. XX. *Rappresentazione in disegno delle quattro pareti e piedistalli dell'Antisala della Libreria di S. Marco, colle Statue, Busti ecc. che vi si veggono*, in Biblioteca Marciana, Cod. Marc., It. IV, 123 (=10040); il manoscritto con il disegno di ciascuna scultura a sanguigna è Cod. marc. It. IV, 65 (=5068).

⁶² Caylus 1914, p. 94. La notizia è confermata da Andrés 1786-1793, vol. III, pp. 49-50, che precisa come il museo fosse aperto e fosse anche possibile chiedere al custode di vedere i bronzetti che erano custoditi negli armadi. Favretto 1997, pp. 310-313 contiene un'antologia delle osservazioni dei viaggiatori tra Seicento e primi Ottocento.

D'altra parte il numero delle biblioteche pubbliche in Europa andò ampliandosi progressivamente durante il Settecento sia come gesto di munificenza dei proprietari, sia su iniziativa di istituzioni cittadine e Accademie, offrendo orari di apertura ben determinati e nuove possibilità di accesso alla lettura⁶³.

Tra gli esempi più noti c'è quello dell'erudito Antonio Magliabechi, il quale lasciò nel 1714 alla città di Firenze la propria biblioteca «a beneficio universale della città, e specialmente per li poveri chierici, sacerdoti e secolari, che non hanno il modo di comprar libri e potere studiare»⁶⁴. Grazie al granduca Gian Gastone de' Medici il 25 dicembre 1736 veniva istituito il diritto di stampa con obbligo di deposito legale dei libri presso la Magliabechiana da parte dei tipografi fiorentini e nel 1747 la biblioteca venne aperta al pubblico⁶⁵. Analoga scelta veniva fatta, per esempio, in uno stretto giro di anni dalla biblioteca Corsini di Roma (1756) e dalla biblioteca Palatina di Parma (1761); nell'Ambrosiana di Milano, aperta già dal 1609 a chiunque fosse in grado di leggere e scrivere, Johnatan Richardson ricordava che erano a disposizione degli studiosi speciali lenti adatte a decifrare i codici leonardeschi⁶⁶.

A Parigi d'altra parte Filippo d'Orleans nel 1720 faceva trasferire la biblioteca Reale a rue de Richelieu perché fosse più accessibile agli studiosi, mentre l'ingresso nella pinacoteca aveva un regolamento più restrittivo, essendo consentito solo agli aristocratici e ai *connesseurs* che potessero presentare una raccomandazione⁶⁷. Nel Jardin de les Tuileries viceversa per regolamento potevano entrare tutti, eccetto domestici, soldati e gente mal vestita. Scriveva la *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*:

Le Prince ayant désiré que le public puisse faire le tour du jardin à ouvert, s'est déterminé, en attendant la construction de son Palais, à faire élever des promenoirs provisoires [...] La quantité de Marchands de tour genres qui s'y sont établis, ainsi que sous les galeries qui font le pourtour du jardin, les différens Specitacles qui y sont rassemblés, les Billards de toutes formes qui l'on trouve, font de ce lieu une espèce de foire perpétuelle & très-agréable⁶⁸.

Da almeno un secolo, infatti, nelle grandi capitali europee i giardini reali venivano aperti al pubblico⁶⁹. A Berlino nel 1649 il Grande Elettore aveva aperto al pubblico il Tiergarten, mentre a Vienna la tenuta di caccia del Prater secondo la *Theorie de l'art de jardins* di Hirschfeld durante il Settecento aveva visto un progressivo ampliamento degli accessi:

⁶³ Bock 1995, in part. pp. 67-68; Petrella 2008; Barzazi 2009; Raines 2013.

⁶⁴ Testamento dettato da Antonio Magliabechi ad Anton Francesco Marmi in Mannelli Gaggioli 2000, app. doc. 2, pp. 174-182 (p. 176).

⁶⁵ Sul dibattito in merito all'apertura della biblioteca cfr. Mannelli Gaggioli 2000, pp. 143-172.

⁶⁶ Richardson 1722, p. 24: «one reads easily with a Glass they have for that purpose». Per l'apertura della Corsini cfr. Pinto 1956, pp. 34, 51.

⁶⁷ Le Prince 1782; cfr. Chapron 2015. Sull'accessibilità delle collezioni a Parigi in questi anni cfr. Jollet 2000.

⁶⁸ Thierry 1787, p. 271.

⁶⁹ Panzini 1993.

In passato era aperto solo alle carrozze della nobiltà; ma la magnanima umanità di Giuseppe ne ha permesso l'ingresso a tutti, a piedi, a cavallo, in carrozza. Da allora sono sorte negli spiazzi aperti tende, capanne, padiglioni in cui si possono avere rinfreschi, trovare giostre, giochi e divertimenti⁷⁰.

Durante il XVIII secolo si moltiplicarono i progetti per spazi verdi pensati appositamente per tutti i cittadini. A Firenze Pietro Leopoldo di Lorena, nell'ambito di un ambizioso programma di riforme che coinvolgeva anche la Galleria degli Uffizi, aveva aperto al pubblico un giardino alla francese fuori porta San Gallo⁷¹. Canova lo ricordava come «un giardino pubblico che con grandissimo concorso viene frequentato da persone che vi vanno a spasegiare»⁷².

Nel giardino pubblico di Milano, progettato tra il 1782 e il 1788 da Giuseppe Piermarini, secondo la *Guida per gli Amanti delle Belle Arti* del Bianconi era possibile «godere dell'ampio comodo giuoco del Pallone, e di una Casa pulitamente ridotta, in cui piacevoli onesti comodi vi debbono essere a pubblico divertimento»⁷³.

Il Real Passeggio di Napoli, voluto da Ferdinando IV su progetto di Carlo Vanvitelli⁷⁴, aveva un accesso controllato da guardie che garantivano il rispetto del regolamento per la frequentazione: «Non si lasceranno entrare nella R. Villa né persone in livrea, né mendicanti di qualunque sorte, dopo le 24 non si faranno passare né preti, né frati vestiti a lungo, né di giorno né di notte si lasceranno entrare soldati armati, né donne di cattivo odore»⁷⁵. Un regolamento, anche questo, che può essere letto da due punti di vista: se da un lato denota come i Borbone considerassero l'accesso alle proprietà reali in modo ancora restrittivo, cosa estesa anche agli scavi archeologici e ai musei⁷⁶, d'altra parte la necessità di stabilire precise limitazioni può essere considerata come il sintomo di una richiesta di accesso ben più allargata.

Prato della Valle a Padova non aveva né cancellate, né sistemi di chiusura e si andava configurando durante il Settecento come uno spazio urbano molto articolato, fatto di ambienti differenziati che comprendevano un'area di fiera, giochi, un percorso per le carrozze, e perfino un canale navigabile con piccole imbarcazioni guidate da gondolieri. Particolarmente interessante che nel giardino fosse inclusa una «gran Pinacoteca, o sia raccolta di statue rappresentanti uomini illustri d'ogni Nazione»⁷⁷.

⁷⁰ C.C. H. Hirschfeld, *Theorie de l'art de jardins*, Leipzig 1779-1785, p. 76.

⁷¹ Panzini 1993, pp. 70-71.

⁷² Canova 1959, f. 43, p. 20.

⁷³ Bianconi 1787, p. 80.

⁷⁴ Strazzullo 1985.

⁷⁵ Archivio di Stato di Napoli, *Casa Reale antica*, 1 inventario, fascio 1270, in Panzini 1993, p. 75.

⁷⁶ L'accesso agli scavi di Ercolano e Pompei era rigidamente normato e molti viaggiatori dell'epoca si lamentavano della scarsa accessibilità; cfr. Fittipaldi 1995, pp. 22-23.

⁷⁷ Azzi Visentini 1988, p. 146. Cfr. Palazzolo 2010; Zucconi 2012.

Le caratteristiche di questi spazi, non più giardini aristocratici concessi per munificenza alla fruizione pubblica, ma veri luoghi verdi pensati per il pubblico, erano discusse nei trattati teorici sull'arte della costruzione dei giardini, dove venivano progressivamente differenziati con discussioni specifiche sulle loro forme e funzionalità⁷⁸. Scriveva in proposito Jacques-Francois Blondel nel *Cours d'architecture ou traité de la décoration* del 1773: «Les Jardins publics doivent être tout autrement traités que ceux des particulieres»⁷⁹. Christian Cajus Lorenz Hirschfeld nella *Theorie der Gardtenkunst* precisava: «Questi luoghi sono destinati a fornire l'occasione di fare esercizio, di respirare all'aria piena, di rilassarsi dagli affari, di intrattenere conversazioni. [...] i giardini pubblici dovranno essere visti come un bisogno importante per gli abitanti delle città»⁸⁰. Le indicazioni progettuali differenziavano chiaramente il giardino pubblico da quello aristocratico anche nella scelta delle sculture da distribuire nel verde:

Le opere costose dell'arte, le decorazioni eleganti e le piante rare che esigono cura non convengono a questo tipo di giardino. Tuttavia vi si possono collocare opere adatte a produrre impressioni utili sulla folla. Parrebbe proprio questo il luogo conveniente a disseminare di momenti di utile istruzione i percorsi che il popolo fa con lo scopo di divertirsi e per far convergere la sua attenzione su importanti soggetti degni di memoria. Possono essere situate nei luoghi più acconci, per ricavarne effetti oltremodo vantaggiosi, costruzioni che offrano quadri dedicati alla storia della nazione, statue erette a ricordo di benefattori defunti, monumenti che, muniti di iscrizioni istruttive, rammentino fatti e avvenimenti considerevoli: devono però essere bandite le urne e ogni altro segno di dolore⁸¹.

Se si guarda simultaneamente al fenomeno di crescente apertura di biblioteche e giardini pubblici, anche l'accesso a pinacoteche e collezioni di antichità nel Settecento appare più comprensibile. «Disseminare di momenti di utile istruzione i percorsi che il popolo fa con lo scopo di divertirsi e per far convergere la sua attenzione su importanti soggetti degni di memoria», funzione che Hirschfeld riconosce al giardino pubblico adeguatamente arredato, evoca l'utilità che più volte veniva attribuita anche alle raccolte d'arte.

I rari ma preziosi studi sulla composizione sociale del pubblico che frequentava i musei nel Settecento hanno recentemente messo in evidenza una realtà ben più sfaccettata rispetto alla testimonianza dei soli viaggiatori aristocratici.

Una delle ricerche più interessanti riguarda senz'altro l'analisi dei registri di ingresso degli Uffizi negli anni Settanta e Ottanta del secolo condotta da Anna Florida⁸². La collezione dei Medici aveva visto, come è noto, importanti riforme

⁷⁸ Panzini 1993, pp. 119-125.

⁷⁹ Blondel 1771-1777, vol. IV, p. 14.

⁸⁰ Hirschfeld 1779-1785, vol. 5, p. 72. Il testo venne subito tradotto in francese e pubblicato dallo stesso editore per una più ampia diffusione come *Théorie De l'Art Des Jardins par C.C.L. Hirschfeld, Conseiller de Justice de S. M. Danoise & Professeur de Philosophie & der Beaux-Arts dans l'Université de Kiel. Traduit de L'Allemand*. Su questo cfr. Panzini 1993, pp. 123-124.

⁸¹ Hirschfeld 1779-1785, vol. 5, p. 75.

⁸² Florida 2007.

sul piano organizzativo e museologico con l'arrivo di Pietro Leopoldo di Lorena alla guida di Firenze⁸³. Già con la *Formula Riccardiana* si era tentato nel 1763 di regolamentare la pratica delle mance che venivano richieste dai custodi all'ingresso del museo⁸⁴, ma furono i «Regolamenti da praticarsi nella R. Galleria», voluti da Pietro Leopoldo nel 1769, a stabilire definitivamente orari e modalità di apertura al pubblico, insieme ad una serie di indicazioni molto precise per la manutenzione ordinaria delle sculture e dei dipinti⁸⁵. Da quella data la Galleria degli Uffizi venne aperta «ogni mattina, fuorché ne' giorni di Festa. Il dopopranzo si terrà sempre chiusa quantunque si possono dare de' casi straordinari che obblighino ad aprirla»⁸⁶. Il 24 giugno, giorno di San Giovanni patrono di Firenze, era prevista un'apertura straordinaria, tanto da richiedere una «guardia di rinforzo, la quale trattenga il popolo tanto di città che di campagna, il quale suol concorrere e prima e dopo detta festività, perché le guardie al cancello e nei corridori, essendo vecchie, non son bastanti a far da argine o a reprimere la folla», come ebbe modo di annotare il direttore Pelli⁸⁷. Le mance vennero ufficialmente abolite e non esistevano particolari limitazioni se non l'indicazione che il portinaio non concedesse «accesso ne' corridoi alla Servitù, ed a gente vile»⁸⁸.

L'analisi del registro di ingresso, pur essendo un materiale disomogeneo, consente alcune valutazioni più precise riguardo alla composizione del pubblico del museo: Anna Floridia ha infatti osservato prima di tutto la prevalenza di pubblico italiano su quello straniero, praticamente il doppio uno dell'altro, con una netta maggioranza di visitatori toscani, seguiti da emiliani, veneti, liguri e lombardi⁸⁹.

⁸³ Lanzi 1782; Barocchi, Ragionieri 1983; Spalletti 2010.

⁸⁴ La *Formula Riccardiana* stabiliva infatti che le mance venissero depositate in un'unica cassetta e suddivise a fine mese per due terzi al Primo Custode e per il terzo rimanente tra il primo aiuto custode e gli altri collaboratori. Il documento è datato 13 novembre 1763 e firmato dal Guardaroba Maggiore Vincenzo Riccardi; Floridia 2007, pp. 27-28, nota 23.

⁸⁵ Era richiesto ai funzionari che lavoravano nel museo un abbigliamento appropriato e un comportamento che non «disconvenga alla maestà del Luogo», mentre solo al Direttore era concesso di spostare o rimuovere gli oggetti della collezione. Veniva prescritto che «in qualunque stagione impiegheranno le prime ore fino alle 10 a rivedere e spolverare le Statue, i Busti, le Finestre e mura de' Corridori perché non vi sia mai nulla, che offenda l'occhio, e quando osservino cosa guasta e bisognosa di riparo, ne prendano ricordo, per farne subito inteso il Direttore». Un incarico particolare era poi assegnato al secondo aiuto custode e al portinaio che due volte all'anno dovevano occuparsi delle «spolverature generali» di tutte le sale «per ben pulire, e con diligenza i Quadri in esse contenuti». Durante i mesi più caldi, per garantire il mantenimento di un buon microclima all'interno degli ambienti, tutti i funzionari dovevano infine fare: «ogni mattina il giro delle stanze [...] per inaffiare i pavimenti, e aprire le finestre, che torneranno a chiudere, quando il sole sarà cocente». Si vedano in particolare Artt. VII-VIII, XIII. Sul regolamento e il funzionamento degli Uffizi in epoca lorenesa cfr. Incerpi 1982; Pellegrini 1982, dove il regolamento è trascritto a pp. 297-301.

⁸⁶ *Regolamenti da praticarsi nella R. Galleria*, art. VI.

⁸⁷ Fileti Mazza, Tomasello 2003, p. 90.

⁸⁸ *Regolamenti da praticarsi nella R. Galleria*, art. I.

⁸⁹ Le annotazioni che hanno consentito l'accertamento della provenienza sono poco più del 52% dei casi, ma di queste il 35% è risultato di visitatori italiani e il 17% di stranieri. Cfr. Floridia 2007, pp. 51-54. Il grafico a p. 53 riassume nel dettaglio la provenienza geografica dei visitatori

Se i dati numerici, come è prevedibile, non sono nemmeno paragonabili a quelli secoli successivi⁹⁰, buona parte dei visitatori appartenevano alla classe dirigente cittadina, compresi commercianti e piccoli professionisti, che tornavano anche ripetutamente nelle sale della Galleria; interessante mi pare inoltre sottolineare come venissero registrati all'ingresso anche diverse figure intermedie come ciceroni o accompagnatori, ma anche corrieri, camerieri, cuochi, musicisti, commedianti, ballerine, orologiai, un «pesciaiuolo», un «pentolaio», una «tappezzeria» e diverse ostesse, la cui presenza rappresenta, come osserva la Floridia, «un dato di indiscutibile significato»⁹¹.

Questo dato può sembrare stupefacente, ma in alcuni casi trova riscontro nelle parole dei viaggiatori. Juan Andrés, come si è visto, riservava particolare attenzione alla questione del pubblico dell'arte e dell'ambiente romano osservava: «Addirittura cocchieri e servitori, i più semplici artigiani e la plebe si vedono spesso osservare una statua o un dipinto ed esprimere la loro opinione buona o cattiva»⁹².

Almeno due ricerche consentono di affermare che il pubblico degli Uffizi non fosse un *unicum* nel panorama dei musei europei. L'analisi dei registri di ingresso nel Museo di Fisica e Storia Naturale di Firenze, creato dallo stesso Pietro Leopoldo proprio a seguito del riordinamento della raccolta medicea, evidenzia come anche in questo caso più della metà dei visitatori fossero fiorentini, mentre per il resto la maggior parte provenissero dalle regioni limitrofe e solo l'8% fossero stranieri europei⁹³. Il museo era aperto tre giorni alla settimana per l'intera giornata ed era totalmente gratuito. L'analisi del pubblico, condotta da Elisa Fontanelli, ha messo in evidenza un'affluenza numericamente ben più consistente rispetto alla Galleria, una notevole percentuale di visitatrici donne e di bambini, ai quali era concesso l'accesso⁹⁴. In questo caso, anche favorita dalla tipologia della collezione, l'indagine ha rilevato che «assoluta protagonista del museo, oltre che fiorentina, è la classe borghese»⁹⁵.

Consapevole dei diversi livelli di fruizione di questo tipo di collezioni sembrava d'altra parte Vincenzo Follini quando descriveva il museo dove

italiani, interessante che dal Lazio (e quindi da Roma) venissero quasi la metà dei visitatori della Campania.

⁹⁰ Floridia 2007 ha calcolato un picco massimo di afflusso di 2400 persone, con una frequenza annuale intorno 1600-2000 persone. In assenza di confronti coevi non credo sia possibile fare alcuna valutazione di questi numeri. Certamente si tratta di una frequentazione assai più limitata rispetto per esempio a quella dei Salons parigini che però godevano di una tradizione ben consolidata e di un'attenzione critica di tutt'altro livello; Legrand 1995.

⁹¹ Floridia 2007, pp. 73-74. Questi dati contraddicono in parte le pur dettagliate ricostruzioni di Borroni 1991 basate però esclusivamente sui diari dei viaggiatori.

⁹² Andrés 1786-1793, vol. I, p. 216.

⁹³ Fontanelli 2013 basato sui registri dei visitatori del museo dal 1783 al 1788.

⁹⁴ Le donne costituiscono più di un quarto del totale dei visitatori; *ivi*, pp. 278-279.

⁹⁵ *Ivi*, p. 277. Sul totale di accessi registrati Fontanelli ha contato poco più di 1000 nobili, 2200 religiosi, 900 professionisti e 31000 appartenenti al terzo stato.

Il Filosofo specola e contempla; il Curioso ritrova inaspettate cognizioni dalla semplice osservazione, e l'Artefice vi ravvisa le specie e le varietà dei corpi che possono esser' utili all'arte sua [...] e finalmente tutti in generale vi acquistano le nuove idee, imparano a conoscere la natura e viepiù ammirare il Creatore nella varietà immensa delle produzioni⁹⁶.

Ulteriore conferma di una frequentazione non esclusivamente elitaria delle collezioni di questi anni viene dalle ricerche condotte per il Kunst und Naturalienkabinett di Braunschweig aperto al pubblico nel 1754⁹⁷. Il regolamento emanato nel 1781 prevedeva che la visita durasse due ore, prescriveva il divieto di toccare gli oggetti, a meno che non fossero consegnati dal custode e vietava l'ingresso ai cani. Sul modello del British Museum, la richiesta di ingresso andava presentata preventivamente, veniva rilasciato un biglietto prestampato e compilato con l'indicazione del nome, ora e data della visita (fig. 9), che era in ogni caso completamente gratuita⁹⁸.

Un'analisi del libro dei visitatori del Kunst und Naturalienkabinett, redatto a partire dal 1754, ha rilevato come la maggior parte del pubblico provenisse dalla Germania settentrionale, ma anche da altre aree dell'Europa come Inghilterra, Svezia, Danimarca, Olanda, Austria e Svizzera. Insieme ai viaggiatori aristocratici, la parte numericamente prevalente era costituita da mercanti, che si trovavano a Braunschweig per motivi di lavoro e che talvolta portavano con sé le loro famiglie; durante gli anni della guerra e l'occupazione da parte dei francesi si trovano annotati nel libro perfino ufficiali e soldati delle truppe nemiche⁹⁹.

L'insieme di questi dati senza dubbio sovverte l'immagine del pubblico dei musei passata nella storiografia attraverso le fonti letterarie, che consentono di recuperare solo una parte delle testimonianze e restituiscono un'idea di musei settecenteschi destinati esclusivamente ai viaggiatori stranieri del *grandtour*.

L'interesse suscitato dall'apertura pubblica dei musei presso la nuova classe borghese documentato dai registri di accesso, invece, ben si accorda con le indagini dedicate al collezionismo d'arte nei circuiti di medio e basso livello, che hanno da tempo messo in evidenza un mercato alternativo a quello dei grandi collezionisti aristocratici¹⁰⁰.

L'apertura al pubblico delle sale del Louvre dopo la caduta della monarchia si configura così come l'evento conclusivo di un processo già in atto da tempo¹⁰¹. Così nei primi anni dopo l'inaugurazione del 1793 gli sforzi della *Commission du*

⁹⁶ Follini 1789-1802, vol. VIII, pp. 181-182.

⁹⁷ Cfr. Frink 1954; Walz, Wenzel 2004.

⁹⁸ Matuschek 2004, in part. pp. 91, 94.

⁹⁹ Ivi, pp. 90-93. Bisogna ricordare che nel libro dei visitatori di questo museo non venivano annotati i cittadini di Braunschweig ma solo i forestieri.

¹⁰⁰ Barroero 2001; Coen 2004; Donato 2004; Coen 2010, in part. pp. 227-268.

¹⁰¹ Le Muséum Central des Arts aprì le porte il 10 agosto 1793 per il primo anniversario della caduta della monarchia, anche se il pubblico fu ammesso solo il 18 novembre per la mostra preparata dalla Commission du Museum; cfr. Cantarel Besson 1981; McClellan 1994; Rosenberg 1999.

Museum erano rivolti a regolamentare i comportamenti all'interno delle sale: si rese necessario, per esempio, invitare: «les citoyens qui y travaillent à s'abstenir de tous jeux, de tous chants, de tous badinages; un lieu d'étude n'étant point une arène ni un théâtre mais le sanctuaire du silence et de la méditation»¹⁰². Ugualmente per evitare che il pubblico toccasse le opere si era provveduto ad affiggere, oltre alle didascalie per identificare autore e soggetto, anche alcuni cartellini con la dicitura «Au nom des arts, Citoyens, conservons nos propriétés en empêchant qui que ce soit d'Y porter les mains»¹⁰³.

D'altra parte gli orari limitati che il governo rivoluzionario poté garantire nei primi anni di apertura, parvero agli osservatori dell'epoca perfino troppo ristretti, come testimonia la recensione *Sur le Muséum des Art de Paris* apparsa nel 1794 sulla *Décade philosophique littéraire et politique*, dove si osservava:

Le *Muséum* est ouverte au public, les trois derniers jours seulement de la décade, les autres jours les artistes seuls y sont admis, et y peignent ou dessinent. Nous avons vu avec bien de l'intérêt le peuple s'y porter en foule: il observe avec une curiosité avide, demande des explications, admite ou blâme, souvent avec justesse. Bientôt le Muséum sera la plus fréquentée des promenades. Les hommes, les femmes des toutes les classes, semblent s'y donner rendez-vous le matin, pour y passer quelques heures¹⁰⁴.

Questa recensione, anche al netto dell'ideologia rivoluzionaria, sembra fare eco alle prime indicazioni di Neickel, dimostrando come il processo di trasformazione della funzione del museo fosse ormai completato. Se forse non è mai diventato “la più frequentata delle passeggiate”, senza dubbio però la sua dimensione pubblica rappresenta un'eredità del dibattito settecentesco.

Riferimenti bibliografici / References

- Abi J. (2011), *The Origins of the Public Museum*, in *A companion to Museum Studies*, edited by S. Macdonald, Oxford: Blackwell, pp. 111-121.
- Ago R., Raggio A., a cura di (2004), *Consumi culturali nell'Italia moderna*, «Quaderni storici», n. XXXIX, numero monografico.
- Anderson R.G.W., Caygill M.L., eds. (2003), *Enlightening the British: knowledge, discovery and the museum in the eighteenth century*, London: British Museum Press.

¹⁰² Cantarel Besson 1981, vol. 1, n. 72, 12 mai 1794.

¹⁰³ Ivi, vol. 1, n. 175, 3 dicembre 1794 e n. 178, 7 dicembre 1794. L'introduzione dei cartellini per le opere avvenne nel 1795 quando: «Sur la demande d'un membre, le Conservatoire arrête qu'il sera fait dans le plus bref délai des cartons ou pancartes qui indiqueront le nome des maitres (da chaque) tableaux et leurs sujets et qu'il sera pris la meme mesure pour les autres objet que renferme la gallerie»; Ivi, vol. 1, n. 194, 10 janvier 1795.

¹⁰⁴ *Sur le Muséum des Art de Paris*, «Décade philosophique littéraire et politique», n. 25, a. III républicaine (1794), pp. 211-216 (p. 215).

- Andrés J. (1786-1793), *Cartas familiares del abate D. Juan Andres a su hermano D. Carlos Andres dandole noticia del viage que hizo á varias ciudades de Italia en el año 1785*, 5 voll., Madrid: Imprenta de Sancha.
- Androsov S. (1991), *La Collezione Farsetti*, in *Alle origini di Canova: le terrecotte della collezione Farsetti*, catalogo della mostra (Roma, 1991-1992), a cura di S. Androsov, G. Nepi Scirè, Venezia: Marsilio, pp. 15-22.
- Arconti A. (2005), *Un'indagine sulla fruizione del museo pubblico tra Sette e Ottocento: i Musei Capitolini (1734-1870)*, «Roma moderna e contemporanea», 13, n. 2/3, pp. 381-400.
- Azzi Visentini M., a cura di (1988), *Il giardino veneto dal tardo Medioevo al Novecento*, Milano: Electa.
- Barocchi P., Ragionieri G., a cura di (1983), *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, Atti del convegno (Firenze, 20-24 settembre 1982), Firenze: Olschki.
- Barroero L. (2001), *Aspetti, tipologie, dinamiche del collezionismo a Roma nel Settecento: alcune proposte di lavoro a partire da uno scritto di Anthony Morris Clark*, in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, Atti delle giornate di studio (Roma, 19-21 settembre 1996), a cura di O. Bonfait, M. Ochman, L. Spezzaferro, B. Toscano, Roma: École Française de Rome, pp. 25-39.
- Barzani A. (2009), *Tra erudizione e politica: biblioteche a Venezia nel Settecento*, in *Saperi a confronto nell'Europa dei secoli XIII-XIX*, a cura di M.P. Paoli, Pisa: Edizioni della Normale, pp. 117-135.
- Bennet T. (1995), *The Birth of the Museum. History, theory, politics*, London and New York: Routledge.
- Berger W.R. (1999), *Public Access to Art in Paris. A Documentary History from the Middle Ages to 1800*, University Park, Pa: The Pennsylvania State University Press.
- Bianconi C. (1787), *Nuova guida di Milano per gli Amanti delle Belle Arti e delle Sacre e Profane Antichità Milanesi*, Milano: Stamperia Sirtori.
- Bjuström P. (1995), *Les premiers musées d'art en Europe et leur public*, in *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Actes des colloques du Louvre (Paris, Musée du Louvre, 3-5 juin 1993), édité par E. Pommier, Paris: Klincksieck, pp. 551-563.
- Blondel J.F. (1771-1777), *Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments*, 6 voll., Paris: Desaint.
- Bock H. (1995), *Collections privées et publiques. Les prémices du musée publique en Allemagne*, in *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Actes des colloques du Louvre (Paris, Musée du Louvre, 3-5 juin 1993), édité par E. Pommier, Paris: Klincksieck, pp. 59-78.
- Borroni F. (1991), *Artisti e viaggiatori agli Uffizi nel Settecento*, «Labyrinthos», n. 19/20, pp. 227-270.
- Bonifacio B., *Historia ludrica opus ex omni disciplinarum genere selecta*, apud Paulum Baleonium, Venezia 1652.

- Bottari G.G. (1741-1782), *Del Museo Capitolino*, Roma: Pagliarini.
- Braida L. (1997), *Gli almanacchi italiani settecenteschi: da veicolo di “falsi pregiudizi” a “potente mezzo d’educazione”*, in Tavoni, Waquet, 1997, pp. 193-215.
- Braida L. (2002), *Circolazione del libro e pratiche di lettura nell’Italia del Settecento*, in *Biblioteche nobiliari e circolazione del libro tra Settecento e Ottocento*, a cura di G. Tortorelli, Bologna: Ed. Pendragon, pp. 11-37.
- Braida L., S. Tatti, a cura di (2016), *Il libro. Editoria e pratiche di lettura nel Settecento*, Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Buonopane A. (1996), *Il Prospectus universalis collectionis di Scipione Maffei e la nascita della scienza epigrafica*, in *Scipione Maffei nell’Europa del Settecento*, Atti del convegno a cura di G.P. Romagnani (Verona, 1996), pp. 659-678.
- Calabi Limentani I. (1984), *Le descrizioni dei musei lapidari nel ’700 italiano*, in *Il Museo epigrafico*, a cura di A. Donati, Faenza: Fratelli Lega Editori, pp. 25-50.
- Campitelli A. (1998), *Il Museo di Gabii a Villa Borghese*, «Ricerche di Storia dell’Arte», n. LXVI, pp. 37-48.
- Campitelli A., a cura di (2003), *Villa Borghese. I principi, le arti, la città dal Settecento all’Ottocento*, catalogo della mostra (Roma, 2003-2004), Skira: Milano, pp. 123-130.
- Canova A. (1959), *I quaderni di viaggio (1779-1780)*, a cura di E. Bassi, Venezia: Istituto per la Collaborazione Culturale.
- Cantarel Besson Y. (1981), *La naissance du musée du Louvre. La politique muséologique sous la Révolution d’après les archives des musées nationaux*, 2 voll., Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux.
- Caylus C. de (1914), *Voyage d’Italie 1714-1715. Première édition du code autographe annotée et précédée d’un essai sur le compte de Caylus par Amilda-A. Pons*, Paris: Fichbacher.
- Chapron E. (2015), *The Bibliothèque Royale of Paris in the Eighteenth-Century*, «Storia della storiografia», n. 68/2, pp. 53-68.
- Coen P. (2006), *Quadri da “mobilia” e (presunti) capolavori per un pubblico d’alto bordo: Ludovico Mirri, mercante d’arte nella Roma di Pio VI*, «Ricerche di storia dell’arte», n. 90, pp. 33-42.
- Coen P. (2010), *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo: la domanda, l’offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, 2 voll., Firenze: Olschki.
- Crook J.M. (1972), *The British Museum. A case-study in architectural politics*, London: Allen Lane.
- De Herdt A. (1990), *Les voyages en Italie de Béat de Hennezel, architecte 1791-1796. Huit paysages de Rome, Genzano, Tivoli, Naples et Florence*, Genève: Musée d’art et d’histoire.
- De Marchi A., a cura di (2016), *Collezione Doria Pamphilj. Catalogo generale dei dipinti*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

- Di Macco M. (2003), *Il «Museo Accademico» delle Scienze nel Palazzo dell'Università di Torino. Progetti e istituzioni nell'Età dei Lumi*, in *La memoria della scienza. Musei e collezioni dell'Università di Torino*, a cura di G. Giacobini, Torino: Stamperia Artistica Nazionale, pp. 29-52.
- Donato M.P. (1993a), *Un collezionista nella Roma del primo Settecento: Alessandro Gregorio Capponi*, «Eutopia», 1, n. II, pp. 91-102.
- Donato M.P. (1993b), *I corrispondenti di A.G. Capponi tra Roma e la Repubblica delle Lettere*, in *Idea e scienza dell'Antichità. Roma e l'Europa 1700-1770*, «Eutopia», 2, n. II, pp. 39-47.
- Donato M.P. (2004), *Il vizio virtuoso: collezionismo e mercato a Roma nella prima metà del Settecento*, «Quaderni storici», XXXIX, n. 115, pp. 139-160.
- Fantoni D.A. (1977), *Diario di viaggio e Lettere 1766-70*, a cura di A.M. Pedrocchi, Bergamo: Ed. «Monumenta Bergomensia».
- Favaretto I. (1991), *Raccolte di antichità a Venezia al tramonto della Serenissima: la collezione dei Nani di San Trovaso*, «Xenia», n. 21, pp. 77-92.
- Favaretto I. (2018), *Scenografia e ordinamento in una collezione veneziana del XVIII secolo: la raccolta di sculture antiche dei Nani di San Trovaso*, «Kölner Jahrbuch», n. 51, pp. 563-573.
- Favaretto I., a cura di (1997), *Lo Statuario pubblico della Serenissima. Due secoli di collezionismo di antichità, 1596-1797*, catalogo della mostra (Venezia, 1997), Venezia: Biblos.
- Fileti Mazza M., Tomasello B. (2003), *Galleria degli Uffizi 1775-1792: un laboratorio culturale per Giuseppe Pelli Bencivenni*, Modena: Panini.
- Fink A. (1954), *Geschichte des Herzog Anton Ulrich Museums in Bruamschweig*, Braunschweig: Appelhans.
- Fittipaldi A. (1995), *Tutela, conservazione e legislazione dei beni culturali a Napoli nel secolo XVIII*, in *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali a Napoli tra '700 e '800*, Quaderni del dipartimento di discipline storiche, a cura di A. Fittipaldi, Luciano Editore, Napoli, pp. 7-29.
- Floridia A. (2007), *Forestieri in Galleria. Visitatori, direttori e custodi agli Uffizi dal 1769 al 1785*, Firenze: Centro Di.
- Follini V. (1789-1802), *Firenze antica e moderna illustrata*, 8 voll., Firenze: Allegrini.
- Fontanelli E. (2013), *Un'indagine sul pubblico del museo nel Settecento: l'Imperiale e Reale Museo di Fisica e Storia Naturale*, «Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato», n. 80, pp. 271-288.
- Forsyth J. (1818), *Remarks on Antiquities, Arts and Letters in Italy in the years 1802 and 1803*, London: Cadel and Davies.
- Franceschini M. (1993), *La nascita del Museo Capitolino nel diario di Alessandro Capponi*, «Roma moderna e contemporanea», I, n. 3, pp. 73-80.
- Franceschini M., Vernesi V. (2005), *Statue di Campidoglio. Diario di Alessandro Gregorio Capponi (1733-1746)*, Città di Castello: Edimond.
- Franzoni L. (1976), *L'opera di Scipione Maffei e di Alessandro Pompei per il*

- museo pubblico veronese*, «Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», 6. Ser, n. XXVII, pp. 193-218.
- Gioli A. (2012), *Le vedute del Museo Pio-Clementino di Vincenzo Feoli*, «Bollettino. Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie», n. 30, pp. 221-297.
- Habermas J. (1971), *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Bari: Laterza.
- Hénin E. (2012), *Catalogue, titre, étiquette: la présentation écrite des tableaux dans les expositions de peinture au XVIIIe siècle*, «Studiolo», n. 9, pp. 100-126, 361-362.
- Hirschfeld C.C.L. (1779-1785), *Theorie der Gardtenkunst*, Leipzig: Weidmann Erben und Reich.
- Incerpi G. (1982), *Conservazione e restauro dei quadri degli Uffizi nel periodo lorenese*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria. Fonti e documenti*, Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), Firenze: Centro 2P, pp. 313-357.
- Infelise M. (1988), *L'editoria veneziana del Settecento*, Milano: FrancoAngeli.
- Jollet É. (2000), *L'accessibilité de l'oeuvre d'art: les beaux-arts de Paris au XVIIIe siècle*, in *Les guides imprimés du XVIIe au XXe siècle. Villes, paysages, voyages*, edité par G. Chabaud, E. Coen, Paris: Belin, pp. 167-177.
- Lanzi L. (1782), *Descrizione della Real Galleria di Firenze, accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Granduca di Toscana*, «Giornale de' Letterati», n. 47, pp. 3-212.
- Lanzi L. (2002), *Taccuino di Roma e di Toscana (1778-1789)*, a cura di D. Levi, Pisa: Scuola Normale Superiore.
- Le Prince N.T. (1782), *Essai historique sur la Bibliothèque du Roi, et sur chacun des dépôts qui la composent, avec la description des bâtimens, et des objets les plus curieux à voir dans ces différens dépôts*, Paris: Bibliothèque du roi.
- Legrand R. (1995), *Livrets des Salons: fonction et evolution (1673-1791)*, «Gazette des Beaux Arts», CXXV, n. 1515, pp. 237-248.
- Livan L., a cura di (1942), *Notizie d'arte tratte dai notatori e dagli annali del N.H. Pietro Gradenigo*, Venezia: La Reale Deputazione ed.
- Lucatelli G.P. (1750), *Museo Capitolino o sia Descrizione delle Statue, Busti, Bassirilievi, Urne Sepolcrali, Iscrizioni, ed altre ammirabili, ed erudite antichità, che si custodiscono nel Palazzo alla destra del Senatorio vicino alla chiesa d'Araceli in Campidoglio*, Roma: Stamperia Bernabò e Lazzarini.
- MacGregor A. (2001), *The Ashmolean Museum. A brief history of the institution and its collections*, Oxford: Horne.
- Maffei S. (1720), *Traduttori italiani o sia notizia de' volgarizzamenti d'antichi scrittori latini e greci, che sono in luce. Aggiunto il volgarizzamento d'alcune insigni iscrizioni greche e la Notizia del nuovo Museo d'iscrizioni di Verona, col paragone fra le iscrizioni e le medaglie*, Venezia: Coleti.
- Maffei S. (1732), *Verona illustrata*, Verona: Vallarsi Berno, 4 voll.
- Magagnato L. (1984), *Dalla collezione privata al museo pubblico: Scipione Maffei*, «Ateneo Veneto», XXII, n. 1/2, pp. 91-105.

- Mannelli Goggioli M. (2000), *La Biblioteca Magliabechiana. Libri, uomini, idee per la prima biblioteca pubblica a Firenze*, Firenze: Olschki.
- Marinelli S. (1998), *Vicende veronesi di Giambattista Tiepolo*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Atti del convegno (Venezia-Vicenza-Udine-Parigi, 1996), a cura di L. Puppi, Padova: Il Poligrafo, 1, pp. 43-46.
- Massi P. (1972), *Indicazione antiquaria del Pontificio Museo Pio-Clementino in Vaticano*, Roma: Lazzarini.
- Matuschek O. (2004), "Hunde mitzubringen wird verboten". *Besucher und Besucherbetreuung im Kunst- und Naturalienkabinett*, in Walz, Mendel 2004, pp. 88-99.
- Mazzeo G.E. (1965), *The Abate Juan Andrés, Literary Historian of the XVIIIth Century*, New York: Hispanic Institute in the United States.
- McClellan A. (1994), *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Meijers D. (1995), *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780*, Wien: Kunsthistorisches Museum.
- Meijers D. (2011), *Classification as a principle: the transformation of the Vienna K.K. Bildergalerie into a "visible history of art" (1772-1781)*, in *Kunst als Kulturgut*, hrsg. A. Gethmann-Siefert, München: Fink, 2, pp. 161-180.
- Mennella G. (1973), *Il Museo Lapidario del Palazzo Ducale di Urbino. Saggio storico su documenti inediti*, Genova: Istituto di Storia Antica e Scienze Ausiliarie.
- Meyer S.A. (2006), *La pierre de touche. Riflessioni sul pubblico romano tra Sette e Ottocento*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 90, pp. 15-22.
- Meyer S.A. (2010), *Il giudizio del pubblico e il ruolo dei critici: il panorama europeo e il caso romano*, in *Il Settecento negli studi italiani. Problemi e prospettive*, a cura di A.M. Rao, Roma: Ed. Storia e Letteratura, pp. 323-337.
- Miller E. (1974), *That Noble Cabinet. A History of the British Museum*, Athens: Ohio University Press.
- Neickel C.F. (1727), *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und musdicher Anlegung der Museorum order Raritäten-kammern*, Leipzig und Breslau: Michael Hubert; trad. it. *Museografia. Guida per una giusta idea ed un utile allestimento dei musei*, a cura di M. Pigozzi, E. Giuliani, A. Huber, 2005, Bologna: Clueb.
- Nepi Scirè G. (1998), *Filippo Farsetti e la sua collezione*, in *Studi in onore di Elena Bassi*, Venezia: Arsenale, pp. 73-94.
- Netz R. (2009), «*J'ai retrouvé les bergers de Virgile*». *Un architecte vaudois en Italie 1792-1796*, Lausanne: D'en Bas Edition.
- Ovenell R.F. (1986), *The Ashmolean Museum 1683-1894*, Oxford: Clarendon Press.

- Pafumi (2006), *Museum Biscarianum, materiali per lo studio delle collezioni di Ignazio Paternò Castello di Biscari (1719-1786)*, Catania: Almaeditore.
- Palazzolo G. (2010), *Il prato della valle di Padova e il programma di riforma del giardino pubblico di fine Settecento*, in *Il valore della classicità nella cultura del giardino e del paesaggio*, Atti del convegno internazionale (Agrigento, Complesso di Santo Spirito, 23-26 novembre 2005), a cura di E. Mauro, E. Sessa, Palermo: Grafill, pp. 157-165.
- Panzini F. (1993), *Per i piaceri del popolo. L'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX secolo*, Bologna: Zanichelli.
- Parker J.H. (1870), *The Ashmolean Museum: Its History, Present State and Prospect*, Oxford: s.e.
- Paul C. (2016), *The Borghese collections and the display of art in the age of the Grand Tour*, London-New York: Routledge Taylor & Francis.
- Pellegrini L. (1982), *Strutture e regolamenti della galleria nel periodo di Pietro Leopoldo*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria. Fonti e documenti*, Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze, 20-24 settembre 1982), Firenze: Centro 2P, pp. 267-311.
- Petrella G., a cura di (2008), *Navigare nei mari dell'umano sapere: biblioteche e circolazione libraria nel Trentino e nell'Italia del 18. Secolo*, Atti del Convegno di studio (Rovereto, 25-27 ottobre 2007), Trento: Provincia Autonoma di Trento.
- Pietrangeli C. (1961), *Gustavo III di Svezia a Roma*, «Capitolium», XXXVI, n. 10, pp. 15-21 e XXXVI, n. 12, pp. 13-20.
- Pietrangeli C. (1963), *I Presidenti del Museo Capitolino*, «Capitolium», XXXVIII, n. 12, pp. 606-609.
- Pietrangeli C. 1985, [1993], *I Musei Vaticani. Cinque secoli di storia*, Roma: Edizioni Quasar.
- Pinto O. (1956), *Storia della Biblioteca Corsiniana e della Biblioteca dell'Accademia dei Lincei*, Firenze: Olschki.
- Piva C. (2007), *Restituire l'antichità. Il laboratorio di restauro della scultura antica del museo Pio-Clementino*, Roma: Edizioni Quasar.
- Piva C. (2016), *Custodi: da curatori a guardiani. Un ruolo professionale per i musei italiani e le sue definizioni storiche*, «Venezia Arti», n. XXV, pp. 89-106.
- Quarrell W.H., Quarrell W.J.C. (1928), *Oxford in 1710 from the Travels of Zacharias Conrad von Uffenbach*, Oxford: Blackwell.
- Raines D. (2013), *La cultura libraria della Repubblica di Venezia nel Settecento*, in *Un'istituzione dei Lumi: la biblioteca. Teoria, gestione e pratiche biblioteconomiche nell'Europa dei Lumi*, Atti del convegno (Parma, 20-21 maggio 2011), a cura di F. Barbier, A. De Pasquale, Parma: Museo Bodoniano, pp. 85-104.
- Richardson J. (1722), *An Account of Some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy, &c. with Remarks*, London: Knapton.
- Romagnani (1996), *Scipione Maffei nell'Europa del Settecento*, Atti del convegno

- (Verona, 23-25 settembre 1996), a cura di G.P. Romagnani, Verona: Cierre edizioni.
- Romagnani G.P. (1985), *Il «Parere» di Maffei per l'Università di Torino e la sua opera per il lapidario*, in *Nuovi studi maffeiiani*, Atti del convegno (Verona, 18-19 novembre 1983), a cura di D. Modonesi, Verona: Ridotto dell'Accademia Filarmonica, pp. 311-329.
- Rosenberg P., a cura di (1999), *Dominique-Vivant Denon. L'Oeil de Napoléon*, catalogo della mostra (Parigi, 1999-2000), Paris: Réunion des musées nationaux.
- Rossi Pinelli O. (1994), *Intellettuali e pubblico nel XVIII secolo; mutamenti nella destinazione, definizione e descrizione delle opere d'arte*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, Firenze: La Nuova Italia, pp. 292-307.
- Rossi Pinelli (2005), *Per una "storia dell'arte parlante": dal Museo Capitolino (1734) al Pio-Clementino (1771-91) e alcune mutazioni nella storiografia artistica*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 84, pp. 5-23.
- Schnapper A. (1995), *Tourisme et bien public: à propos des catalogues de musées à la fin du XVIIIè siècle*, in *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Actes des colloques du Louvre (Paris, Musée du Louvre, 3-5 juin 1993), édité par E. Pommier, Paris: Klincksieck, pp. 617-629.
- Sestini D. (1776), *Descrizione del museo d'antiquaria e del gabinetto d'istoria naturale di Sua Eccellenza Il Sig.re Principe di Biscari Ignazio Paternò Castello*, Catania: Giovanni Mariti.
- Sgarbozza I. (2010), *Artisti, studiosi, principi e viaggiatori: il pubblico elitario dei musei romani nel Settecento*, in *Roma e l'antico*, catalogo della mostra (Roma, 2010), a cura di C. Brook, V. Curzi, Milano: Skirà, pp. 127-132.
- Spalletti E. (2010), *La Galleria di Pietro Leopoldo. Gli Uffizi al tempo di Giuseppe Pelli Bencivenni*, Firenze: Centro Di.
- Statutes and Rules (1759), Statutes and Rules Relating to the Inspection and Use of the British Museum and for the better Security and the Preservation of the same by order of the Trustees*, London: Dryden Leach.
- Strazzullo F. (1985), *Il Real Passeggio di Chiaia*, Napoli: G. Benincasa e A. Rossi.
- Tavoni M.G., Waquet F., a cura di (1997), *Gli spazi del libro nell'Europa del XVIII secolo*, Atti del convegno (Ravenna, 15-16 dicembre 1995), Bologna: Pàtron.
- Thiery M. (1787), *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*, Paris: Hardouin & Gattey.
- Valentinelli G. (1866), *Marmi scolpiti del Museo Archeologico della Marciana di Venezia*, Prato: Tipografia Aldina.
- Verhoeven G. (2015), *Europe within Reach: Netherlandish Travellers on the Grand Tour and Beyond*, Leiden: Brill.
- Visconti G., Visconti E.Q. (1782-1807), *Il Museo Pio-Clementino illustrato e descritto da Ennio Quirino Visconti*, Roma: Ludovico Mirri.
- Von Mechel C. (1783), *Verzeichnis der Gemälde der Kaiserlich Königlich*

- Blider Galerie in Wien Nach der von ihm auf allerhöchsten Befehl im Jahre 1781 gemachten neuen Einrichtung*, Wien: Gräfer; trad. franc. *Catalogue des tableaux de la Galerie Impériale et Royale de Vienne composé par Chrétien De Mechel. D'après l'arrangement qu'il a fait de cette Galerie en 1781*, Basle: Auteur, 1784.
- Walter M., S. Arqué (2017), *The Grand Tour: the golden age of travel: das goldene Zeitalter des Reisens: l'âge d'or du voyage*, Köln: Taschen 2017.
- Walz A., Wenzel M., a cura di (2004), *250 Jahre Museum*, Catalogo della mostra (Braunschweig, 29 aprile – 22 agosto 2004), München: Hirmer.
- Welch M. (1983), *The foundation of Ashmolean Museum and the Ashmolean as described by its earliest visitors*, in *Tradescant's rarities. Essays on the foundation of the Ashmolean Museum*, edited by A. MacGregor, Oxford: Clarendon Press, pp. 41-69.
- Wilson D.M. (2002), *The British Museum. A History*, London: The British Museum Press.
- Zorzi M. (1987), *La Libreria di San Marco. Libri, lettori, società nella Venezia dei Dogi*, Milano: Mondadori.
- Zorzi M., a cura di (1988), *Biblioteca Marciana, Venezia*, Firenze: Nardini.
- Zucconi G., a cura di (2012), *Il bello e l'utile. Prato della Valle nella Padova di Memmo*, Venezia: Marsilio.

Appendice

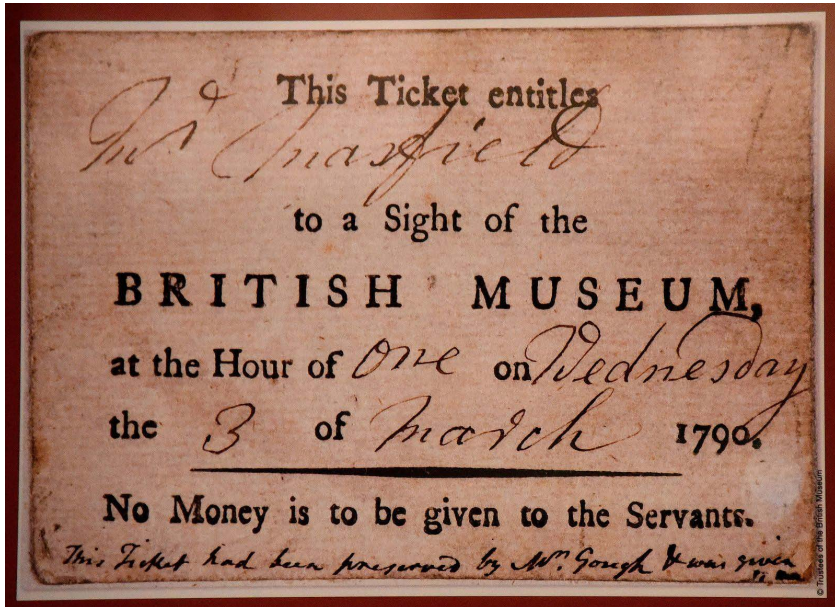


Fig. 1. Biglietto del British Museum nel 1790, British Museum

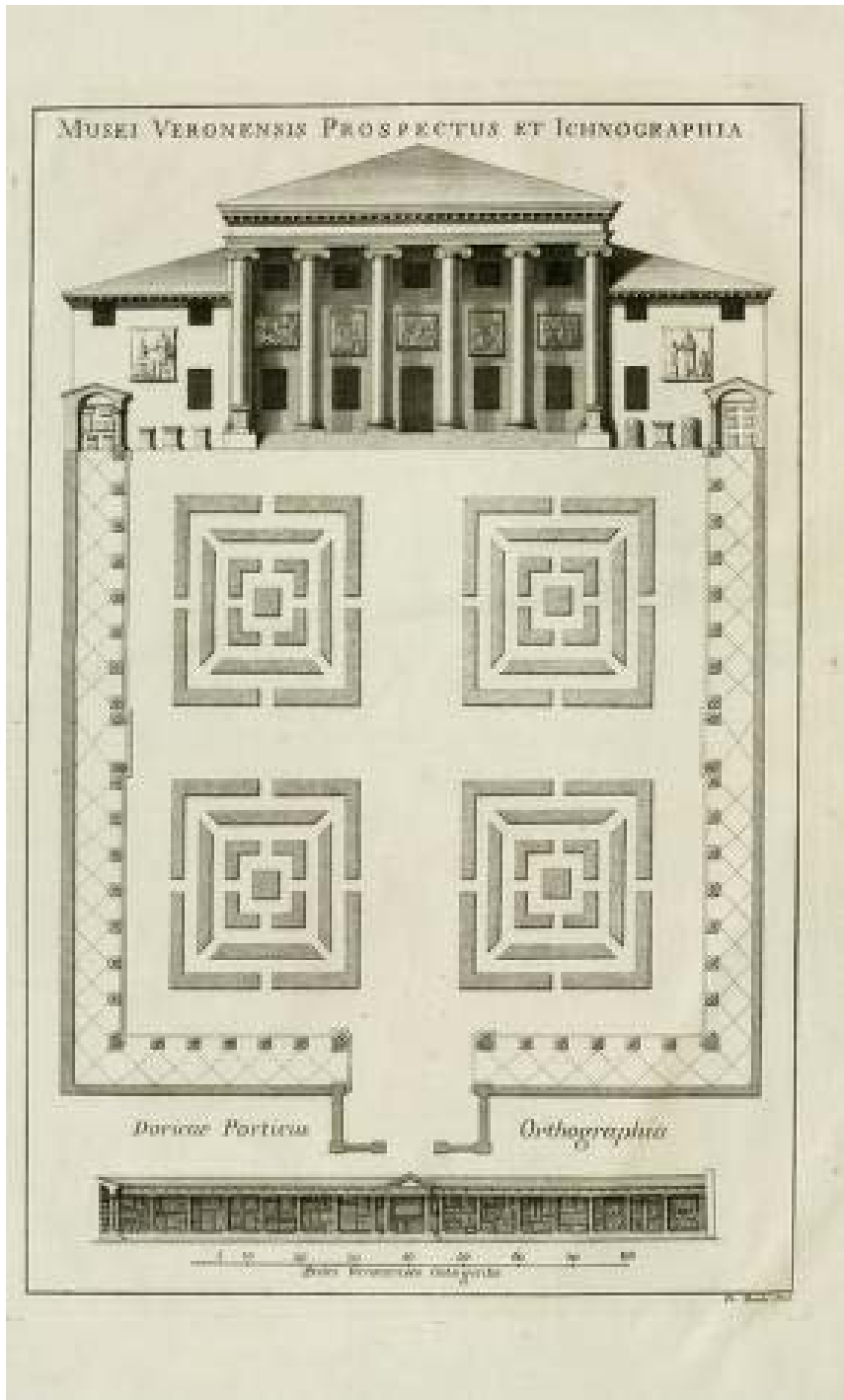


Fig. 2. Pianta e prospetto del Museo Maffeiiano



Fig. 3. V. Feoli, *La Scala Simonetti del Museo Pio-Clementino*, incisione acquarellata, Vienna, Biblioteca Albertina



Fig. 4. V. Feoli, *La Sala delle Muse del Museo Pio-Clementino*, incisione acquarellata, Vienna, Biblioteca Albertina



Fig. 5. V. Feoli, *Il Vestibolo Rotondo del Museo Pio-Clementino*, incisione acquarellata, Vienna, Biblioteca Albertina



Fig. 6. Medaglia del Museo Biscari, in Sestini 1776, *Descrizione del museo d'antiquaria e del gabinetto d'istoria naturale di Sua Eccellenza Il Sig.re Principe di Biscari Ignazio Paternò Castello*, Catania: Giovanni Mariti, 1776

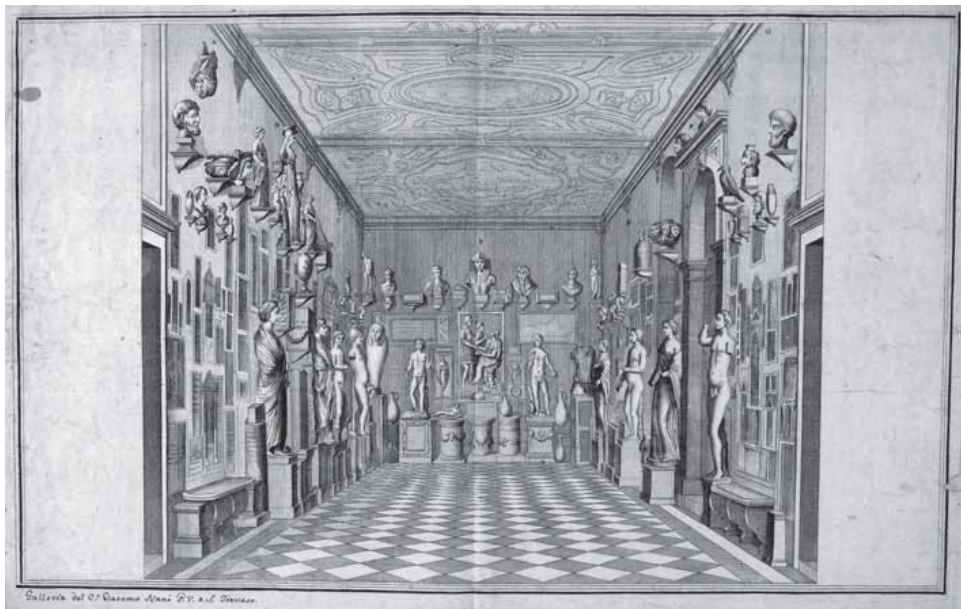


Fig. 7. “Galleria del C.r Giacomo Nani P.V. a S. Trovaso”, in *Indici e tavole dei marmi antichi scritti e figurati componenti il Museo Nani*, s.l., 1791, Venezia, Biblioteca Museo Correr, Cicogna D.473/2

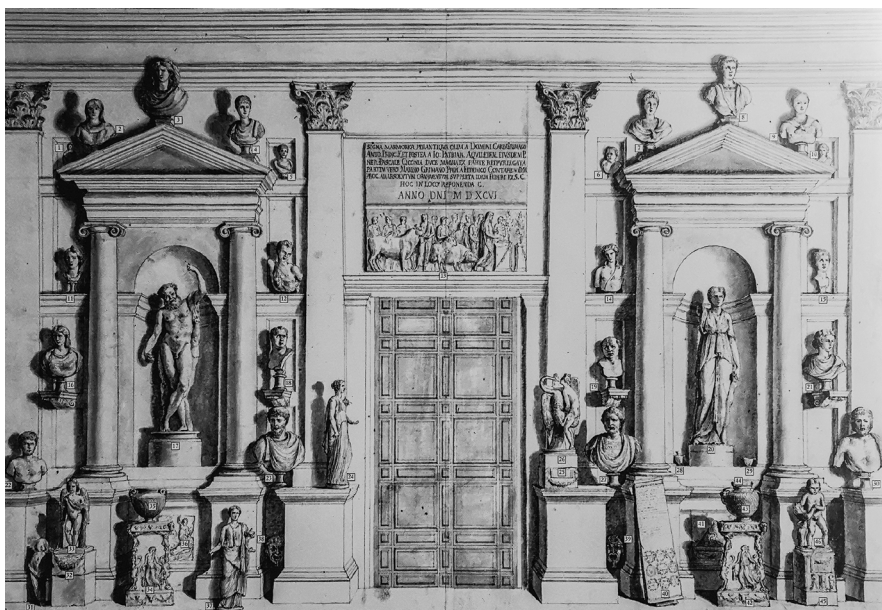


Fig. 8. Anton Maria Zanetti il Giovane, *Statuario Pubblico della Serenissima: Parete d'ingresso*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. It. IV, 123 (10040)



Fig. 9. Biglietto di ingresso del Kunst und Naturalienkabinet di Braunschweig, dopo il 1770

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