

RIFLESSI
COLLANA DI SEMIOTICA DELL'ARTE

RIFLESSI IN ELICONA
SEZIONE DI MUSEOLOGIA

5

Direttore

Tiziana Migliore
Università IUAV di Venezia

Comitato scientifico

Paolo Fabbri
Università IUAV di Venezia

Silvia Burini
Università "Ca' Foscari" di Venezia

Jean-Marie Klinkenberg
Université de Liège

Isabella Pezzini
"Sapienza" Università di Roma

RIFLESSI
COLLANA DI SEMIOTICA DELL'ARTE

RIFLESSI IN ELICONA
SEZIONE DI MUSEOLOGIA

La collana di studi "Riflessi" raccoglie pubblicazioni di semiotica dell'arte, critica e letteratura artistica proposte da ricercatori di università italiane e straniere. Inquadra gli aspetti del visibile da un punto di vista teorico e metodologico. Fonda la sua specificità sull'efficacia della descrizione, che consente l'andirivieni tra pratica e teoria e perciò l'introduzione di concetti e strumenti utili all'analisi delle immagini. Guarda ai processi di enunciazione delle culture in un'ottica differenziale, come risorsa per comprendere, attraverso le immagini, i modi di ibridazione e le strategie del reciproco posizionamento politico.

La sezione Elicona raccoglie saggi teorici e di analisi sulle strategie di produzione e fruizione proprie della museologia. Un fronte aperto tanto allo studio delle funzioni conservative e didattiche che l'istituzione museo esprime, quanto alla conoscenza della sua natura spaziale. Modello ideale di "girotondo" delle arti, il museo è un'architettura in continua evoluzione, che dà corso ai ripensamenti del collezionare ed esporre oggetti significanti.

Marcello Barbanera

Il museo impossibile

Storie di archeologia: istituzioni, uomini, idee



Copyright © MMXIII
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/ A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-5341-6

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: gennaio 2013

Indice

- 11 Capitolo I
Il museo impossibile: mostre archeologiche come riflesso di ideologie contemporanee
- 1.1. Premessa, 11 – 1.2. La mostra Campanari, 18 – 1.3. L'Atena Parthenos di Charles Simart, 25 – 1.4. La mostra archeologica del 1911 a Roma, 33 – 1.5. Discussione, 39.
- 43 Capitolo II
I musei archeologici di Roma alla ricerca di una propria identità
- 2.1. Il Museo Nazionale Romano, 43 – 2.1.1. *L'Aula Ottagona*, 43 – 2.1.2. *Palazzo Massimo*, 44 – 2.1.3. *Palazzo Altemps*, 51 – 2.2. Verso una nuova museografia? Il museo della *Crypta Balbi* e la Centrale Montemartini, 53 – 2.2.1. *Crypta Balbi*, 53 – 2.2.2. *La Centrale Montemartini*, 55 – 2.3. Controversie: l'edera del Marco Aurelio nel palazzo dei Conservatori e il museo dell'*Ara Pacis*, 61 – 2.3.1. *L'edera del Marco Aurelio*, 61 – 2.3.2. *Il museo dell'Ara Pacis*, 68 – 2.4. Il museo dei Fori imperiali nei cosiddetti Mercati di Traiano e il percorso museale sotto palazzo Valentini, 75 – 2.4.1. *Il Museo dei Fori Imperiali nei cosiddetti Mercati di Traiano*, 75 – 2.4.2. *Il percorso museale di Palazzo Valentini*, 78 – 2.5. Il museo (inesistente) della città, 80 – 2.6. Qualche commento a conclusione, 82.
- 87 Capitolo III
Archeologia e politica durante il fascismo. Alessandro Della Seta e la direzione della Scuola Archeologica di Atene (1919–1938)
- 121 Capitolo IV
Giulio Emanuele Rizzo (1865–1950) e l'archeologia italiana tra Ottocento e Novecento: dalla tradizione letteraria alla scienza storica dell'arte

- 159 Capitolo V
Il paesaggio di rovine tra visionarietà e osservazione: le origini della moderna topografia classica agli inizi dell'Ottocento
- 201 Capitolo VI
Frammenti di sapere: breve storia dell'estratto scientifico a proposito della raccolta di Ranuccio Bianchi Bandinelli
- 219 Capitolo VII
Cronache da un altro mondo (dal nuovo)
7.1. Kress Lectures, 219 – 7.2. New York, 220 – 7.3. San Francisco (Berkeley e Stanford), 221 – 7.3.1. Berkeley, 222 – 7.3.2. Stanford, 223 – 7.4. Vancouver e Spokane, 230 – 7.5. Ithaca e Buffalo, 231 – 7.6. Da Chicago a Charlottesville, 233 – 7.6.1. Chicago, 233 – 7.6.2. Charlottesville, 233 – 7.7. Ohio, 238 – 7.8. Boston, 243.
- 247 Capitolo VIII
Tradire per salvare? Le scelte dei “chierici” italiani nella gestione del patrimonio culturale
- 267 Riferimenti fotografici

Prefazione

Questo volume raccoglie scritti degli ultimi cinque anni. Alcuni di essi (I e II, IV, V, VI e VII) vengono ristampati senza cambiamenti sostanziali, salvo qualche aggiunta bibliografica. Il terzo è una versione più articolata di un testo pubblicato in tedesco, nella miscellanea *Lebensbilder* (2012), curata da Gunnar Brands e Martin Maischberger. L'ultimo è inedito. Ciò che accomuna i saggi è la storia dell'archeologia, come spiega il sottotitolo. Si tratta di un settore di studi che per molto tempo ha suscitato il mio interesse, influenzato da letture giovanili, come *The Idea of History* (1945) di Robin George Collingwood e di *What is history?* (1961) di Edward Hallet Carr. Ancora oggi mi trovo a mio agio con l'affermazione di Collingwood che «all history is the history of thought. . . the re-enactment in the historian's mind of the thought whose history he is studying»; così come con il derivato «study the historian before you begin to study the facts» di Carr. Ciò non significa che si debba arrivare al paradosso di fronte a cui ci mette in guardia, giustamente, Merry Wiesner-Hanks (*Women, Gender, and Church History*, in «Church History» 71, 2002, 600), riportando le parole di un collega: «We used to do Dante's life and works, then with New Criticism we did 'the work,' then with New Historicism we did Dante's works in their historical location, then with post-structuralism we did Dante and me, and now we just do me». Basti citare il recente brillante saggio di Emily J. Levine su Erwin e Dora Panofsky (*Pan-Dora, or Erwin and Dora Panofsky and the Private History of Ideas*, in «The Journal of Modern History» 83.4, dicembre 2011, 753-787), per comprendere come l'interpretazione del 'privato' possa diventare una sottile lettura storica e, in questo caso, storico-artistica. Rispetto a quando incominciai a interessarmi di storia delle idee nell'archeologia italiana, è passato molto tempo e ritengo che non vi sia più chi non capisca l'importanza di queste ricerche. Se vi fosse ancora qualcuno, per non ripetermi, rimando a un saggio che sarà pubblicato a breve (M. BARBANERA, *Il Tesoro di Marengo: da uno scavo senza storia a oggetto*

per la storia (dell'arte?) romana, in M. VENTURINO GAMBARI, A. BALLERINO (a cura di), *Il tesoro di Marengo. Storie, misteri, ricerche e prospettive*. Atti del convegno, c.d.s.) Il motivo per cui ho raccolto questi saggi in un volume è, sostanzialmente, renderli più accessibili di quanto siano stati finora, o perché pubblicati in lingue straniere (I e III), oppure in riviste o raccolte di saggi che hanno avuto scarsa circolazione. Mi sono potuto dedicare a questo progetto, senza sottrarre troppo tempo all'impegno per un libro di tutt'altro genere, grazie a ogni tipo di agevolazione nella ricerca consentitomi dal Morphomata Kolleg di Colonia, cui va il mio riconoscimento.

Colonia, dicembre 2012

Il museo impossibile*

Mostre archeologiche come riflesso di ideologie contemporanee

1.1. Premessa

Un visitatore che pur si avvicinasse con curiosità al Museo Nazionale Romano, con la sua impressionante esposizione di capolavori unici della scultura antica e esaurienti pannelli esplicativi, ne emergerebbe tuttavia con la consapevolezza che l'esperienza del mondo antico è per sempre relegata in un passato non più revocabile e che l'esposizione appena visitata sia stata concepita più per una assorta contemplazione che per una profonda comprensione^I (fig. 1.1).

La fredda, decontestualizzata disposizione degli oggetti rivela in parte il processo di specializzazione che nel corso del tempo ha caratte-

* Pubblicato in N. SCHLANGER, J. Norbladh (eds.), *Archives, Ancestors, Practices: Archaeology in the Light of Its History*, New York & Oxford 2008, pp. 165–177.

I. Queste considerazioni risalgono al momento in cui il saggio fu scritto, nel 2004 e non tengono conto del nuovo allestimento in corso nel Museo Nazionale Romano a cura di Rita Paris, che cerca, pur con esiguità di mezzi, di riparare ad alcuni errori della precedente esposizione, vedi *infra*, pp. 44–47.

Per le vicende dettagliate che portarono all'istituzione del Museo Nazionale Romano si rinvia a S. BRUNI, *Museo Nazionale Romano: l'istituzione*, in *Dagli scavi al Museo. Come da ritrovamenti archeologici si costruisce il Museo*, cat., Venezia 1984, pp. 117–; Ead., *I musei archeologici di Roma Capitale*, in «RIASA», s. III, XIV–XV, 1991–92, pp. 379–392; v. anche V. CURZI, *Per una storia dei musei di Roma: il dibattito sui Musei archeologici e l'istituzione del Museo Nazionale Romano*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 66, 1998, pp. 49–65. Sulle trasformazioni del museo dopo la fondazione e fino al restauro degli ultimi anni v. P. G. GUZZO, *Museo Nazionale Romano: gli allestimenti*, in *Roma Capitale 1870–1911. Dagli scavi al museo. Come da ritrovamenti archeologici si costruisce il museo*, cat., Venezia 1984, pp. 126–130. Sull'attuale allestimento del museo nelle sue varie sedi v. *Museo Nazionale Romano. Palazzo Altemps*, Roma 1997; A. LA REGINA (a cura di), *Palazzo Massimo alle Terme*, Roma 1998; L. GIFFI, *Per una storia del Museo Nazionale Romano: il progetto e l'allestimento dell'Aula Ottagona*. Tesi di laurea presso la Facoltà di Scienze Umanistiche, A.A. 2001–2002, p. 136.



Figura 1.1. Museo Nazionale Romano: visitatori spaesati in una delle sale

rizzato lo studio dell'antichità, ma anche la perdita del ruolo rilevante che l'arte antica ha svolto nella società².

L'Europa del XVIII secolo costruì un dialogo totalizzante con la Grecia e la Roma antiche che non sarebbe stato possibile né nel Rinascimento³ né nel XIX secolo. Nell'Ottocento questo dialogo fu caratterizzato da un accresciuto rigore filologico, accompagnato, però, da una minore vitalità⁴.

L'antichità dell'Età dei Lumi non rappresentò – come avvenne nel secolo successivo — soltanto un universo da esplorare e restituire attraverso lo studio dei testi antichi, ma un *exemplum* etico ed estetico, «quasi un perduto Eden nel quale tutti anelavano a tornare»⁵.



Figura 1.2. J. C. R. de Saint Non, *Voyage pittoresque... : gli scavi di Ercolano*

2. Su questo argomento cfr. le considerazioni di A. H. BORBEIN, *Scultura antica. Retrospectiva e prospettiva su un campo dell'archeologia classica caduto in discredito*, in M. BARBANERA (a cura di), *Storie dell'arte antica. La storia dell'arte antica nell'ultima generazione: tendenze e prospettive*. Atti del convegno Roma 2001, Roma 2004, pp. 35–36.

3. Sulla riscoperta dell'antichità nel Rinascimento, argomento vastissimo, si veda in generale J. SEZNEC, *The Survival of the Pagan Gods*, Princeton 1972 (prima ed. 1940).

4. Sulla formazione della *Altertumswissenschaft* su base filologica nelle Università tedesche si veda S. L. MARCHAND *Down from Olympus. Archaeology and Philhellenism in Germany, 1750–1970*, Princeton University Press 1996, pp. 36–51.

5. R. ASSUNTO, *L'antichità come futuro: Studio sull'estetica del neoclassicismo europeo*, Milano 1973, p. 57.

Le scoperte di Ercolano e di Pompei (fig. 1.2) o, poco più tardi, la riscoperta di Paestum (fig. 1.3), restituirono l'immagine concreta e vibrante di un mondo fino ad allora confinato nei testi letterari o pallidamente evocato da oggetti emersi casualmente dal suolo e scelti in base al valore estetico per decorare sale e gallerie di case patrizie. Non vi è una foto corrispondente nel testo).



Figura 1.3. G. B. Piranesi, Veduta dei templi di Paestum

Accanto a una attività collezionistica crescente, l'aumento delle testimonianze materiali causò un mutamento nel rapporto con gli oggetti antichi: il *Recueil d'antiquités* del conte di Caylus⁶, redatto tra il 1752 e il 1767 e la *Geschichte der Kunst des Altherthums* di Winckelmann (1764)⁷, rispecchiano l'esigenza di incorporare le testimonianze del mondo antico in un sistema, più legato a un'antiquaria sperimentale quello di Caylus, potente modello interpretativo quello dello stendhaliano.

6. Sul Conte de Caylus si veda da ultimo I. AGHION (a cura di), *Caylus mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIII^e siècle*, cat., Paris 2002.

7. Tra l'immensa bibliografia indico uno degli studi più articolati: A. Potts, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Origins of Art History*, Yale University Press 1994; tra i più recenti saggi sull'archeologia winckelmanniana: M. R. Hoffer, *Die Sinnlichkeit des Ideals. Zur Begründung von Johann Joachim Winckelmanns Archäologie*, Ruppolding-Mainz 2008.



Figura 1.4. O. Worm, Frontespizio del *Museum Wormianum*

Nel XVIII secolo tale sistema fu tradotto in modello istituzionale attraverso la creazione del museo, luogo in cui ora le opere d'arte vengono esposte e classificate secondo lo stile e la provenienza⁸, avendo ormai abbandonato l'involucro appassionato e, perciò, anche un po' confuso, delle *Kunstammern*⁹ (fig. 1.4).

Il museo dell'Illuminismo oltre a nascere con lo scopo di conservare oggetti d'arte, mira a educare il popolo al culto del bello, della storia antica come esempio etico e a suscitare nel visitatore la sensazione di vivere tra gli dei e le muse su un Olimpo e un Parnaso appositamente ricreati dagli architetti moderni con l'aiuto degli archeologi. Uno degli esempi più riusciti, tanto da divenire un vero e proprio paradigma museografico, è il museo Pio-Clementino in Vaticano, commissionato da Pio VI Braschi, progettato da Michelangelo Simionetti e allestito con la supervisione del successore di Winckelmann,

8. Sulla nascita del museo come istituzione v. M. FERRETTI, *La forma del Museo*, in *Capire l'Italia. I Musei*, a cura del Touring Club Italiano, Milano 1980, pp. 46-79.

9. Sulle origini culturali delle *Kunstammern* v. P. FINDLEN, *Possessing Nature. Museums, Collecting, and scientific Culture in early modern Italy*, Berkeley 1996, pp. 93-94.

Giovan Battista Visconti e del suo geniale figlio Ennio Quirino¹⁰. Il museo, inaugurato nel 1784, rappresenta il più aderente riflesso istituzionale di una moderna scienza dell'antichità: le cappelle a cupola (fig. 1.5) disegnate da Simonetti per gli esemplari capolavori delle sculture antiche nel cortile di Belvedere, stimolavano un incontro privato tra il visitatore e l'opera, secondo i principi estetici di Winckelmann e trasformavano la visita del museo quasi in una esperienza teatrale¹¹; oppure l'inserimento del mosaico da Otricoli nella grandiosa Sala Rotonda (fig. 1.6), richiamante le forme architettoniche dell'originario edificio in cui fu rinvenuto, serve a ricreare un contesto per le divinità greche collocate nelle nicchie. Il museo aspira così a diventare non un semplice contenitore di sculture antiche ma un luogo che riflette la società del suo tempo e, contemporaneamente, cerca di indirizzarne il gusto, proponendo quindi un'esperienza estetica globale, unendo il tempo, cioè la storia, con lo spazio e il luogo¹².

Nell'Ottocento ai musei della ragione si sostituiscono quelli che possiamo chiamare i musei della colpa, cioè le istituzioni create dopo la Restaurazione per ospitare le opere asportate dai contesti originari. Tali musei si configurano come un « rifugio dei relitti » del passato o « una galleria dei buoni esempi per gli artisti », venendo a perdere i nessi vitali tra storia, spazio e luogo¹³.

È possibile tuttavia rintracciare un'aderenza stretta tra oggetto e contesto, o l'immediata ricezione di un dibattito scientifico in iniziative concrete attraverso quelli che, con felice espressione, sono stati definiti « musei effimeri »¹⁴, cioè le esposizioni che, a causa della loro natura temporanea e della relativa indipendenza dalle istituzioni, costituiscono

10. Per considerazioni analitiche sull' progetto, soprattutto da un punto di vista architettonico v. G. P. CONSOLI, *Il Museo Pio-Clementino. La scena dell'antico in Vaticano*, Modena 1996. Un'interpretazione molto originale dell'intero progetto museale con le componenti architettonica e museografica nel contesto della politica culturale di Pio VI è proposta da J. L. COLLINS, *Papacy and Politics in Eighteenth-Century Rome: Pius the VI and the Arts*, Cambridge University Press 2004, sull'allestimento vd. inoltre C. PIVA, *Restituire l'antichità: il laboratorio di restauro della scultura antica del Museo Pio-Clementino*, Roma 2007.

11. E. CHEVALLIER, *L'oeuvre d'art dans le temps. Comment on a vu le Laocoon et l'Apollon du Belvédère à la fin du XVIIIe siècle, d'après la relation d'un voyageur allemand venu à Rome en 1783, in Aiôn. Le temps chez les Romains*, Paris 1976, p. 344.

12. Cfr. COLLINS 2004, cit., pp. 132-192.

13. Cfr. A. MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Torino 1998, pp. 11-60.

14. Mi riferisco naturalmente al libro di F. HASKELL, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Yale University Press 2000.



Figura 1.5. Museo Pio–Clementino, Veduta del cortile di Belvedere



Figura 1.6. Museo Pio–Clementino, Sala della Rotonda

no un riflesso pulsante delle scoperte o delle discussioni sorte in seno all'archeologia, oppure delle ideologie a essa collegate.

Presenterò tre esempi tratti da un lavoro più ampio che sto conducendo su questo argomento: la mostra di oggetti etruschi organizzata dai fratelli Campanari a Londra nel 1837, la ricostruzione dell'Atena Parthenos commissionata dal duca di Luynes per l'Exposition Universelle di Parigi del 1855 e la Mostra Archeologica organizzata a Roma nel 1911, in occasione del cinquantenario dell'Unità. Si tratta di tre iniziative in cui, da un lato, possiamo rintracciare forti legami estetici e ideologici con la società del tempo, dall'altro intravediamo i modelli di possibili, ideali musei, mai realizzati.

1.2. La mostra Campanari

L'interesse per gli Etruschi, è noto, risale almeno al XVI secolo, quando le scoperte spettacolari nella Toscana o nell'Alto Lazio, danno vita a una vera e propria febbre che investe l'architettura, l'arredamento ecc.¹⁵. È all'inizio dell'Ottocento però che le numerose scoperte a Tarquinia, Vulci, Tuscania e in altri centri, determinarono un ampliamento delle prospettive storiche, permettendo di impostare il problema degli Etruschi in termini nuovi¹⁶.

Tra coloro che per primi attirarono l'attenzione sul sito dell'antica Vulci vi fu Vincenzo Campanari, un possidente di Tuscania, il quale alla fine degli anni '20 dell'Ottocento ottenne il permesso di scavare nell'area dell'antico centro etrusco, attirando l'attenzione di altri, tanto che l'attività di scavo a Vulci assunse rapidamente caratteri frenetici, riportando alla luce un'enorme quantità di oggetti, subito riversati sull'avido mercato antiquario europeo¹⁷.

15. Sulla riscoperta degli Etruschi dal Rinascimento al XVIII secolo si veda M. CRISTOFANI, *Le mythe étrusque en Europe entre le XVI^e et le XVIII^e siècle*, in *Les Etrusques et l'Europe*, cat., Paris 1992, pp. 276–291; sull' "etruscheria" nel XVIII secolo, ID., *La scoperta degli Etruschi. Archeologia e antiquaria nel '700*, Roma 1983.

16. J. HEURGON, *La découverte des Etrusques au début du XIX siècle*, in « CRAI », 1973, 591 sgg.

17. Sugli scavi dei fratelli Campanari a Vulci si veda estesamente F. BURANELLI, *Gli scavi a Vulci della Società Vincenzo Campanari — Governo Pontificio (1835–1837)*, Roma 1992.

Il nome di Vincenzo Campanari e dei suoi figli divenne noto in Europa tra i principali mercanti di antichità, in particolare per gli stretti legami che essi seppero stringere con Londra e il locale mercato collezionistico. Sono proprio i Campanari, negli anni trenta del secolo, a offrirci la testimonianza di una museografia avanzata con un'iniziativa che nasce in margine al mondo accademico e museale, ma che rappresenta forse il primo tentativo organico di esporre antichità etrusche secondo una concezione contestuale: la mostra aperta a Londra al n. 121 di Pall Mall verso la fine di gennaio del 1837¹⁸. Al centro di un forte interesse per le antichità, accresciuto dall'esposizione dei c.d. "Elgin Marbles" nel 1808, Londra aveva nell'elegante quartiere di Pall Mall, il cuore di quel milieu che gravitava attorno alle esposizioni artistiche e al mercato dell'arte, con la Royal Academy, la casa d'aste Christies e la British Gallery.

Mostre archeologiche a Londra all'inizio del secolo erano tutt'altro che insolite. Nel 1824, ad esempio, William Bullock organizzò la prima mostra archeologica di manufatti provenienti dal Messico nella cosiddetta Egyptian Hall¹⁹ (fig. 1.7). Cerchiamo di ricostruire le fasi iniziali della mostra etruscologica e di comprenderne il significato rispetto allo sviluppo della museografia dell'epoca, alla ricaduta sulla cultura europea e sulla conoscenza delle antichità etrusche.

I Campanari intesero ricostruire l'esposizione sulla base dell'ormai decennale esperienza che avevano maturato nei cantieri di scavo, dove il contatto con l'oggetto era preceduto da un avvicinamento che prevedeva fasi ovviamente ignote all'antiquario: ricognizione del luogo, scavo, osservazione dei materiali nel loro contesto di deposizione originaria²⁰.

18. È stato merito di Giovanni Colonna aver attirato per primo l'attenzione su questa vicenda, da lui ricostruita in modo esemplare: G. COLONNA, *Archeologia dell'età romantica in Etruria: I Campanari di Toscanella e la Tomba dei Vipinana*, in «StEtr», 46, 1978, pp. 81-117; Id. (a cura di), G. DENNIS, E. C. HAMILTON GRAY, *Tuscania*, Siena 1986, pp. 7-18; Id., *L'aventure romantique*, in *Les Etrusques et l'Europe*, cat., Paris 1992, pp. 322-339; Id., *Ancora sulla mostra dei Campanari a Londra*, in A. NASO (a cura di), *Ricerche archeologiche in Etruria meridionale nel XIX secolo. Atti dell'Incontro di Studio (Tarquinia 1996)*, Firenze 1999, pp. 37-62. In occasione dell'inaugurazione della mostra fu pubblicato un breve catalogo: *A Brief Description of the Etruscan and Greek Antiquities now open at n. 121, Pall Mall, opposite the Opera Colonnade, printed by Joseph Mallet (Wardour street, Soho), London 1837*.

19. A. LOCKE, *Ausstellung und Sammlung altmexikanischer Artefakte in Grossbritannien in Azteken*, in E. Moctezuma, F. Olguin, A. Locke & others (eds.), *Aztecs*, Berlin 2003.

20. COLONNA, *Ancora sulla mostra dei Campanari*, cit., p. 39 sgg.



Figura 1.7. Facciata della Egyptian Hall a Piccadilly