

# VENEZIA ARTI

[online] ISSN 2385-2720  
[print] ISSN 0394-4298



Vol. 25  
Dicembre 2016

**Edizioni**  
Ca' Foscari



# Venezia Arti

[online] ISSN 2385-2720

[print] ISSN 0394-4298

Rivista diretta da  
Carmelo Alberti

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing  
Università Ca' Foscari Venezia  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia  
<http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/venezia-arti/>

# Venezia Arti

Rivista annuale

**Direzione scientifica** Carmelo Alberti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Michela Agazzi (Co-Direttore) (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Comitato scientifico** Michela Agazzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Hans Aurenhammer (Universität Frankfurt am Main, Deutschland) Xavier Barral i Altet (Université de Renne 2, France) Gabriella Belli (Fondazione Musei Civici Veneziani, Venezia, Italia) Joe Farrell (Strathclyde University, Glasgow, UK) Fernando Mazzocca (Università degli Studi di Milano, Italia) Maria Grazia Messina (Università degli Studi di Firenze) José Saspotes (Universidade de Lisboa, Portugal) Luca Zoppelli (Universität Freiburg, Deutschland)

**Comitato di lettura** Maria Ida Biggi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Fabrizio Borin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) David Bryant (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Roberta Dreon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Giovanni Maria Fara (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Sergio Marinelli (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Maria Chiara Piva (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paolo Puppa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Stefano Riccioni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Nico Stringa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Giordana Trovabene (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Journal Manager** Diego Mantoan (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Direttore responsabile** Carmelo Alberti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

## Redazione | Head office

Università Ca' Foscari Venezia  
Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali  
Dorsoduro 3484/D - 30123 Venezia, Italia  
venezia.arti@unive.it

**Editore** Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing | Dorsoduro 3859/A, 30123 Venezia, Italia | [ecf@unive.it](mailto:ecf@unive.it)

**Stampa** Logo srl, Via Marco Polo 8, 35010, Borgoricco (PD)

© 2016 Università Ca' Foscari Venezia

© 2016 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i articoli pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della rivista. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all the articles published in this issue have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the journal. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

## Sommario

### Editoriale

#### Ricordo di Alberto Prandi sempre vivo

Sergio Marinelli

#### Le soglie e i custodi delle arti

##### Una nota introduttiva

Roberta Dreon e Diego Mantoan

### LA SOGLIA E I CUSTODI DELLE ARTI

#### Arthur Danto and the Political Re-Enfranchisement of Art

Noël Carroll

#### Gli intermediari nell'arte contemporanea Una mappatura della sociologia pragmatica

Nathalie Heinich

#### The Artist-entrepreneur Acting as a Gatekeeper in the Realm of Art

Monica Calcagno and Lisa Balzarin

#### Arte come un gesto: singolare e condiviso

Daniele Goldoni

#### L'arte e ciò che ne resta fuori

##### L'esempio di *The Store* di Claes Oldenburg

Michael Lüthy e Bernhard Schieder

#### Borders and Border Crossing between Art Worlds

##### Successful Attempts and Epic Failures to Enter New Domains in Recent British Art

Diego Mantoan

#### Per una storia della moda

##### Concetti, oggetti e cultura materiale

Giorgio Riello

#### A Rusty Issue; or, the Strange Case of a Victorian Crane in Venice

Patrizia Pierazzo

- 5 **Custodi: da curatori a guardiani**  
Un ruolo professionale per i musei italiani  
e le sue definizioni storiche
- 7 Chiara Piva 89

- «Stupido Guardi!»  
Soglie del falso nell'Archivio-Fototeca  
di Antonio Morassi
- 9 Federica Veratelli e Giulio Zavatta 107

- Per l'edizione delle *Lettere sopra la pittura  
grottesca* di Pirro Ligorio**
- Damiano Acciarino 125

- 17 **A Different Caucasus**  
Early Triumphs of Photography  
in the Caucasus
- 23 Karina Solovyova and Inessa Kouteinikova 133

### MISCELLANEA

- 29 **Reimpiego di stele romane  
al Cimitero ebraico del Lido di Venezia**
- 37 Licia Fabbiani 153

- L'Ufficio Belle Arti e Monumenti  
della Soprintendenza di Trieste (1920-1925)**  
Considerazioni a partire dai materiali  
dell'Archivio Fototeca Antonio Morassi
- 47 Beatrice Marangoni 163

- La fotografia, una matrice per due mostre**  
*Le ville venete* (1952) di Giuseppe Mazzotti  
e *Les villas de la Vénétie* (1954) di Michelangelo  
Muraro
- 59 Margherita Naim 169

- 71 **Ouverture d'opera e commento registico: un (in)  
felice abuso?**  
Appunti in margine a un quesito di Osthoff
- Fabio Dal Corobbo 177

81

## Custodi: da curatori a guardiani Un ruolo professionale per i musei italiani e le sue definizioni storiche

Chiara Piva  
(Univesità Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** This paper reflects on the changing role of the guardian or keeper in museums and art collections from the seventeenth century to the present. Starting from the lexical meaning of the Italian word 'custode', thanks to archival documentation, the research reconstructs the use of this word in the historical lexicon of museums and their professions, in different geographical and cultural contexts. Comparing the historical regulations of museums and art collections in different Italian regions, the paper argues that the profound changes associated with the functions and the professional profile of the keepers transformed them from curators of collections to mere guardians of rooms.

**Keywords** Keeper. Curator. Museum. Academy.

Nel rispondere alla *call* di Roberta Dreon e Diego Mantoan su *La soglia e i custodi delle arti*, in particolare a quella domanda che proponevano su «Arti e i loro custodi: un rapporto immutabile?», non potevo non pensare al variare nel tempo del significato attribuito al termine 'custode' nel mondo delle collezioni e dei musei.

Nel suo intervento al convegno ICOM di Torino del 2005, purtroppo mai dato alle stampe, Michela di Macco, invitava ad applicare la rigorosa analisi del lessico storico avviata da Paola Barocchi per i lessici tecnici della storiografia artistica nel Seicento e nel Settecento anche al mondo dei musei e delle professioni a questi connesse, nella loro complessa articolazione geografica e culturale.<sup>1</sup> Credo dunque che solo una ricerca puntuale nella documentazione storica, per ripercorrere l'uso di questo termine nel variare del suo utilizzo in relazione alle collezioni d'arte e ai musei, consenta di comprenderne le mutevoli fortune, così come di chiarire la progressiva messa a punto delle professioni

legate al mondo della tutela. Il lento passaggio dal custode come curatore, conservatore e restauratore, al custode come guardiano, caratterizza tre secoli fondamentali per la storia dei musei e la storia del restauro, incrociando la parallela definizione della figura professionale del restauratore e delle professioni museali nel loro complesso.

Il discorso dovrà necessariamente essere circoscritto alle realtà geografiche di lingua italiana, seppure qualche parallelo con l'evoluzione dell'uso del termine 'keeper' per i musei inglesi o quello 'gardien' per il contesto francese sarebbe consentito, ma porterebbe lontano dall'obiettivo di questo numero monografico.<sup>2</sup>

L'etimologia della parola italiana custode contiene in sé la radice 'gudh', che porta il senso di 'coprire, difendere, preservare', ma anche 'avvolgere, nascondere', mentre nei vocabolari moderni è attribuito il significato di «Chi vigila su cose, animali, persone, affidate alle sue cure e alla sua sorveglianza».<sup>3</sup>

**1** Il testo dell'intervento, intitolato «Identità e contenuti variabili di alcune professioni museali tra Seicento e Ottocento» è stato per qualche tempo disponibile su internet, ma oggi purtroppo non è più online. Sull'argomento: cf. Barocchi 1981. Particolarmente significativa la conclusione del saggio in cui la studiosa auspicava: «che proprio in questo convegno pisano la terminologia concreta delle testimonianze documentarie assuma il rilievo che le spetta, additando binari di ricerca ormai indispensabili a rettificare un costume incapace di rispondere, nonché ad altro, alle odierne esigenze della amministrazione e della catalogazione» (27).

**2** Per una riflessione specifica sul contesto francese si veda Holert 1995.

**3** *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, a cura di Ottorino Pianigiani, Albrighi & Segati, Roma 1907, ad vocem; *Vocabolario della lingua italiana* Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1997, a vocem. Il vocabolario Treccani accenna anche all'uso storico della parola «Nel passato, e in qualche luogo ancora oggi, titolo dato a persone preposte ad accademie, ospedali, biblioteche, ecc».

Se nel vocabolario della Crusca il lemma «custode» non compare e il sostantivo è utilizzato come sinonimo di guardiano,<sup>4</sup> almeno dalla fine del Cinquecento e durante tutto il Seicento, nel contesto delle raccolte d'arte, diverse sono le attestazioni che testimoniano del suo uso per indicare una professione ben più complessa e articolata.

Nelle collezioni medicee, per esempio, dalla fine del XVI secolo tra i 'ministri del principe' è attestata la presenza di un custode incaricato della tutela dei tesori della Galleria;<sup>5</sup> la carica è trasmessa sostanzialmente per via familiare all'interno della famiglia Bianchi, che ricopre questo ruolo agli Uffizi per cinque generazioni dal 1580, quando Giovanni Bianchi risulta incaricato come 'custode e anche Maestro di Pietre Dure'.<sup>6</sup> Per comprendere quali mansioni fossero allora affidate al custode, si può leggere il regolamento del Guardaroba Granducale del 1637, che stabiliva fosse l'estensore dell'inventario delle «statue, quadri et altre galanterie che vi sono» (Floridia 2007, 24). Sebastiano Bianchi, per esempio, custode agli Uffizi per un trentennio, era un erudito e numismatico, inviato dal Granduca nel 1685 a studiare a Bologna con Giuseppe Magnavacca e poi a Roma con Bellori e Fabretti, in viaggio nel 1687 nella Parigi di Spanheim. Grazie a queste sue competenze Sebastiano si occupò di ordinare il Gabinetto delle gemme e medaglie dei Medici e compilò una guida della Galleria rimasta però inedita (Pelli Bencivenni 1779, I, 317-321). Dietro al ruolo di custode si configura dunque a quest'epoca non la semplice guardiania, ma una figura professionale complessa, limitrofa a quella di un antiquario, per la quale sono richieste precise competenze rispetto agli oggetti conservati nella collezione. Esistevano infatti agli Uffizi custodi addetti a specifici settori della Galleria come il custode della 'sala dei nicchi' ossia l'ambiente destinato a raccogliere la collezione di *mirabilia* e il 'custode delle medaglie', incarico che acquisterà una progressiva importanza e autonomia (Floridia 2007, 25). Nella descrizione delle mansioni si comprende come non si trattasse semplicemente del controllo della sicurezza e integrità della col-

lezione, quanto spesso di compiti più vicini alla curatela e redazione degli inventari.

La situazione fiorentina non rappresentava in ogni caso un'eccezione, ma piuttosto la norma nel contesto di importanti collezioni d'arte, così come di frequente nelle biblioteche. È nel controverso percorso di riconoscimento del ruolo di intellettuali che alcuni artisti, nel corso del Seicento, iniziano a rivendicare le proprie competenze come conoscitori d'arte e, soprattutto nell'ambito delle grandi corti europee, assumono il ruolo di custode di quelle raccolte, avocando a sé la responsabilità dell'ordinamento e allestimento delle opere, come quelle della loro conservazione e restauro.

A Torino, per esempio, Vittorio Amedeo I nel 1633 nominò Giovanni Battista Homa pittore e custode «di tutti i quadri», addetto alla manutenzione e al restauro dei dipinti delle residenze sabaude. Homa fu scelto soprattutto per doti di fedeltà, più che per meriti artistici, per essere «prattico, fedele, modesto, et habile» (Di Macco 2002, 409). A lui era affidato il compito di restaurare la serie di teleri con le Province del ducato realizzati da Morazzone e Procaccini, come anche i dipinti degli Imperatori, copie cinquecentesche dal celebre ciclo realizzato da Tiziano per il palazzo ducale di Mantova.<sup>7</sup> Anche Carlo Conti è documentato per aver effettuato nel 1673 la pulitura degli affreschi del Castello di Rivoli, dove ricopriva la carica di custode dal 1671 (Di Macco 2002, 352).

Che il ruolo di custode a queste date comprendesse abilità da restauratore, lo conferma l'analisi delle cariche pontificie preposte alla tutela delle opere d'arte nella Roma del XVI e XVII secolo. Da quando nel 1543 Paolo III, individuata la necessità di un addetto specifico per la conservazione e il restauro dei dipinti più preziosi, aveva incaricato come 'mudator' Francesco Amatori, aiuto fedele di Michelangelo, nei ruoli del Palazzo Apostolico era comparso quello di 'custode delle Cappelle Sistina e Paolina e loro pitture' (Bottari 1768, 6, 24-26; Moroni 1840-1861, 8, 138 e 144, 23, 109).

4 Nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Alberti, Venezia 1612 è presente il lemma «Guardiano» definito: «Che ha ufficio, e obbligo di guardare, in senso, di custodire». Nessun riferimento è però presente rispetto al contesto di collezioni d'arte, né biblioteche.

5 *Gli Uffizi* 1982; Barocchi e Ragionieri 1983.

6 Si veda in particolare *l'Albero storico degli impiegati soli della Galleria spettanti alla custodia e alla mostra di essa*, pubblicato in Floridia 2007, 22-23.

7 Failla (in corso di stampa). Ringrazio infinitamente l'amica Miriam per avermi fatto leggere il suo dattiloscritto e per aver condiviso con me molte e proficue riflessioni.

Stando alla *Relazione* di Girolamo Lunadoro, già alla metà del Seicento questo ruolo era tra gli uffici venali della Corte pontificia e durante il papato di Innocenzo XI prevedeva un emolumento annuale di 1000 ducati (1689, 60). Che anche a Roma l'incarico di custode comprendesse un compito limitrofo a quello del restauratore si ha conferma da Giovan Pietro Bellori relativamente all'incarico attribuito da Innocenzo XII a Carlo Maratti (Bellori 1732). Informato dal cardinale Albani del cattivo stato di conservazione in cui versava la cappella Sistina, il pontefice infatti volle: «non solo conferirgli la custodia delle pitture della medesima cappella sua vita durante, ma per maggior contrassegno della dilezione e confidenza nel merito d'esso, gli confermò di più la custodia delle camere e logge di Raffaello commessagli da Innocenzo Undecimo» (Bellori [1672] 1976, 647). Così con breve del 9 giugno 1693, prontamente riportato da Bellori, Maratti assunse l'«*ufficiam custodis picturarum Raphaelis*» a cui veniva aggiunto lo stesso compito rispetto a tutte le pitture dei Palazzi Pontifici. A chiarire cosa comportasse questo incarico sono le parole dello stesso Bellori che aggiungeva l'auspicio che Maratti si dedicasse al «ristoro di tanto danno», così come aveva già fatto con grande maestria nella loggia di Raffaello nella villa Farnesina alla Lungara.<sup>8</sup> Non è questo il contesto in cui dilungarsi sull'attività di Maratti come restauratore, ma è noto da diverse fonti che l'incarico di custode comportò per lui, già anziano, un delicato intervento di restauro nelle *Stanze* di Raffaello.<sup>9</sup>

Lo Stato Pontificio prevedeva inoltre la carica di 'custode delle Catacombe e SS. Cimiteri di Roma' istituita già da Clemente X nel 1672, con il compito di «ordinare e regolare gli scavi per ritrovamento dei corpi santi» e preservarne le reliquie (Moroni 1840-1861, 10, 236). Il profilo di Raffaele Fabretti, che ricoprì l'incarico per dieci anni, restituisce anche in questo caso l'idea di un erudito, in contatto con Mabillon e Montfaucon, studioso di antichità, scelto per le sue conoscenze e le sue pubblicazioni (cf. Ceresa 1993). Anche il suo successore Marcantonio Boldetti si distinse per aver condotto scavi e ricerche nelle catacombe romane, dati poi alle stampe nelle *Osservazioni sopra i cimiteri de' santi martiri ed antichi cristiani di Roma* (Roma 1720) (cf. Parise 1969).

Custodi come eruditi, studiosi e curatori del patrimonio erano certamente a queste date anche i custodi delle biblioteche e degli archivi, come il custode della Libreria Marciana o quello della Biblioteca Vaticana.<sup>10</sup>

D'altra parte in questo periodo a Roma la carica di custode poteva assumere diverse declinazioni, spesso a carattere onorifico, come quella del 'custode del cavallo di bronzo', 'custode delle Statue del Campidoglio', oppure 'custode delli due giganti e cavalli' da intendersi con le monumentali sculture del Tevere, del Nilo e dei Dioscuri che allora erano sulla piazza del Campidoglio (Pietrangeli 1963, 606).

È durante il Settecento che la questione inizia ad essere percepita in modo più complesso, in parallelo alla trasformazione delle collezioni private in musei pubblici e alla definizione delle qualità necessarie ai mestieri dell'arte, come quello del conoscitore o del restauratore. Con il progressivo mutare dei beni custoditi nelle raccolte da beni patrimoniali a beni di valore collettivo, andranno mutando anche le caratteristiche richieste ai custodi, orientandosi nel senso della competenza per garantire il valore antiquario e storico-artistico delle opere. Alla pratica del custodire, come preservare dai furti o dalle dispersioni, si sostituisce l'idea di una manutenzione costante per la conservazione dell'interesse collettivo e la fruizione dei conoscitori e dei visitatori.

Osservare simultaneamente diversi contesti geografici consente di mettere in evidenza quanto, pur nelle differenze specifiche, un ruolo fino ad allora ambito, ma raramente percepito come problematico, iniziò invece ad entrare in conflitto con le altre figure professionali che andavano delineandosi nello stesso contesto.

Così a Torino progressivamente durante il Settecento alla figura del custode si affianca, o si sostituisce, quella del conservatore, come nel caso di Giovanni Adamo Wehrlin nominato nel 1743 'conservatore delle Gallerie pitture e quadri' (Faglia in corso di stampa, nn. 66-69). Nella capitale sabauda nel progetto per il Museo Accademico universitario la gestione veniva affidata agli ispettori, mentre la figura del custode restava legata ad una serie articolata di compiti, compresa la movimentazione delle macchine scientifiche (Di Macco 2003).

8 *Della riparazione della Galleria del Carracci nel Palazzo Farnese e della loggia di Raffaello alla Lungara*, in Bellori 1695, 81-86. Si veda per questo Varoli Piazza 2005; Zanardi 2007.

9 Una dettagliata descrizione dell'intervento in Vaticano è contenuta nella Vita di Maratti scritta da Bellori (1732, 237-243).

10 Per la storia di queste istituzioni Zorzi 1988; Sassòli 2010.

Il conflitto di competenze tra custodi e figure professionali diverse emerge con chiarezza agli Uffizi durante il XVIII secolo. Emblematico in questo senso il caso di Giuseppe Bianchi, erede della carica per via familiare e Custode della Galleria degli Uffizi dal 1753. Giuseppe viene accusato di negligenza per lo scoppio di un incendio all'interno del palazzo il 12 agosto 1762 e sottoposto per questo ad un processo, che fece emergere numerose accuse a suo carico per furti e danni al patrimonio mediceo. Condannato alla pena della forca, oltre che all'indennizzo dell'erario, venne salvato dal Granduca Pietro Leopoldo che commutò la pena nell'esilio perpetuo. Prima di questa incresciosa fine, che nei decenni successivi non mancò di sollevare polemiche sulla figura del custode, Giovanni Bianchi aveva comunque assolto al suo incarico come nella tradizione, occupandosi dell'ordinamento delle raccolte e pubblicando nel 1759 una guida della collezione, probabilmente frutto degli appunti dello zio Sebastiano rimasti inediti.<sup>11</sup> Nel suo *Ragguaglio Delle Antichità E Rarità Che Si Conservano Nella Galleria Mediceo-Imperiale Di Firenze*, Bianchi, che nel frontespizio rivendica il proprio ruolo di custode, ricorda di aver intrapreso la pubblicazione per correggere gli errori frequentemente commessi sulle opere della collezione da «varj dottissimi Uomini» e per «il vantaggio che ne possono ritrarre grandissimo, e i Viaggiatori, e i miei Concittadini», salvo poi chiedere in anticipo al lettore «un benigno compatimento, se qualche volta trova la materia non ben distesa, o la propria Curiosità non del tutto appagata, qualora rifletta che difficil cosa è ad ognuno parlare di cose tanto antiche con tutta l'esattezza, e particolarmente a me che mi conosco d'ingegno molto inferiore a questa impresa» (*Avviso al lettore*, XII-XIII). Tanta cautela si spiega considerando che alla data di pubblicazione del *Ragguaglio* la situazione delle cariche all'interno degli Uffizi andava complicandosi, non senza polemiche: alla figura del 'Primo Custode' infatti si accostò quella dell'antiquario, che sostituì progressivamente il 'custode delle medaglie' creando con frequenza sovrapposizioni di ruoli e conflitti di competenze, come nel caso di Antonio Cocchi, custode delle medaglie e antiquario dal 1737 al 1758 o di suo figlio Raimondo, in carica fino al 1775, esplicita-

mente polemico nei confronti dello storico predominio della famiglia Bianchi (Fileti Mazza e Tomasello 1996; Fileti Mazza; Tomasello 1999). La polemica con gli antiquari si giocava sulle reciproche competenze, ma anche sul meccanismo dei compensi, che fin dal Cinquecento contemplavano, oltre allo stipendio mensile, la pratica diffusa e documentata delle mance, elargite dai visitatori al custode (Floridia 2007, 28-29).

Segno di un cambiamento in atto nella gestione e fruizione delle collezioni d'arte è anche il tentativo di regolamentare questa pratica, spesso vissuta in modo coercitivo dai viaggiatori stranieri: con la *Formula Riccardiana*, una norma introdotta nel 1763, si stabilivano infatti rigide regole per la spartizione delle mance, che venivano 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.<sup>12</sup> In ogni caso il ruolo di custode a quest'epoca, insieme allo stipendio fisso, offriva una serie di vantaggi aggiuntivi come il diritto ad un alloggio di servizio per tutta la famiglia negli ambienti adiacenti la Galleria, un privilegio di frequente accordato anche in altri contesti geografici.

È con i «Regolamenti da praticarsi nella R. Galleria» voluti da Pietro Leopoldo nel 1769 che almeno per la collezione degli Uffizi vengono stabilite, insieme agli orari e alle modalità di apertura al pubblico, alcune precise delimitazioni agli incarichi del personale del museo.<sup>13</sup> Nel primo articolo veniva imposto a tutti i funzionari un abbigliamento e un comportamento appropriati, mentre solo al Direttore era concesso di spostare o rimuovere gli oggetti della collezione. Anche il sistema delle chiavi degli armadi e delle sale diventava appannaggio del direttore, mentre i custodi potevano prenderle solo per breve tempo e sempre restituirglielle (art. VII). Ai funzionari del museo era inoltre assegnato il compito di tenere puliti gli ambienti, ma anche occuparsi della manutenzione ordinaria; si prescriveva infatti 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» (art.

11 Cf. Barocchi e Gaeta Bertelà 1990, 558; Bocci Pacini e Petrone 1994.

12 Il documento è datato 13 novembre 1763 e firmato dal Guardaroba Maggiore Vincenzo Riccardi; Floridia 2007, 27-28 n. 23.

13 Cf. Incerpi 1982; Pellegrini 1982, dove il regolamento è trascritto a pp. 297-301.



VIII). 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» (art. XIII).

Nonostante questi tentativi di definizione dei ruoli, ancora nel 1775 con la nomina contemporanea di Giuseppe Pelli Bencivenni a direttore della Galleria e quella di Luigi Lanzi a custode antiquario del Gabinetto di gemme e medaglie, come è noto, la collezione visse una stagione di grande rinnovamento, ma anche momenti di conflitto tra questi due protagonisti.<sup>14</sup> Lo spazio che Lanzi ottenne grazie al suo prestigio intellettuale per ripensare profondamente l'ordinamento della Galleria, conferma l'impressione di quanto, dietro la carica nominale, restasse un margine molto ampio di discrezionalità condizionata dal profilo culturale di chi assumeva quella carica.

Il paragone tra diverse realtà geografiche aiuta in ogni caso a comprendere quanto la definizione di custode fosse diffusa nel contesto museale di questi anni, indicando compiti di curatela e manutenzione delle collezioni, spesso ricoperti da artisti o eruditi locali.

A Modena nel 1751 è nominato 'custode della Galleria delle Medaglie' Pietro Zerbini che, affiancato da Domenico Vandelli come antiquario erudito, doveva occuparsi di lavori di manutenzione, ma anche di «dare nuova distribuzione e miglior ordine» alle opere della collezione (Cavani 1999, 391-411). Nel 1768 Zerbini è sostituito dal figlio Antonio che oltre a proseguire i lavori del padre per l'ordinamento della raccolta, scrisse un *Abbozzo di una guida di Modena* che, sebbene rimasto inedito, rappresenta un esempio interessante all'interno delle pubblicazioni sul patrimonio artistico della città edite a quell'epoca.

A Napoli il pittore romano Camillo Paderni, chiamato nel 1749 come disegnatore per riprodurre le antichità che emergevano dagli scavi, solo due anni dopo è nominato da Custode del Real Museo Ercolanese; con questa carica, mantenuta fino al 1781, Paderni assunse di fatto il controllo sulle operazioni di scavo e sui restauri dei reperti rinvenuti.<sup>15</sup> Oltre ad occuparsi personalmente del restauro dei bronzi, era infatti lo stesso Paderni a stabilire quali delle pitture emerse dallo scavo fossero degne di essere esposte nel museo, non di rado prescrivendo la distruzione di quelle stimate di poco valore e in cattivo stato di conservazione. Anche il questo caso il potere del custode del museo sollevò perplessità e polemiche sulle sue reali competenze. Emblematica è la lunga autodifesa che Paderni indirizzò al Ministro Bernardo Tanucci per giustificare le proprie scelte messe sotto accusa da Rocque Jaouquin de Alcubierre: il custode ricordava la dedizione e lo scrupolo con il quale esercitava i propri compiti, dubitando che «qualche Antiquario, o Letterato» avrebbe potuto fare di meglio.<sup>16</sup> Se Paderni nel suo *Diario* degli scavi dimostra di possedere un metodo nella registrazione analitica dei ritrovamenti, un interesse per i reperti della vita quotidiana e una qualche capacità di analisi delle pitture,<sup>17</sup> questo non gli risparmiò l'aspra critica di Winckelmann che lo definì «disegnatore sciocco e ignorante» (Zampa 1961, 88-89). D'altra parte la sua ambizione ad accreditarsi come conoscitore delle pitture ercolanesi doveva passare anche per la realizzazione dei *Monumenti Antichi Inediti rinvenuti nei Real Scavi di Ercolano e Pompei*, un volume, rimasto manoscritto, dedicato a Carlo III, con l'obiettivo di offrire al Re una selezione delle pitture migliori rinvenute negli scavi riprodotte e commentate dallo stesso custode.<sup>18</sup>

Le polemiche napoletane sorte intorno a Paderni confermano quanto in questo periodo intorno al ruolo di custode si giocassero ambizioni e competenze per la gestione e curatela delle collezioni.

Anche la capitale pontificia vede la presenza di alcuni custodi prestigiosi attivi nelle raccolte d'arte.

14 Cf. Lanzi 1782; Gregori 1983; Barocchi e Gaeta Bertelà 1991; Spalletti 2010.

15 Sull'attività di Paderni come restauratore cf. Scatozza Horicht 1982; Caianiello 1998.

16 *Memoriale* inviato dal Real Museo Ercolanese il 18 novembre 1763 è pubblicato integralmente in Strazzullo 1976-1977, III, 683-686. Per la polemica tra Paderni e Alcubierre cf. D'Alconzo 2002, 48-53 e Appendice 21.

17 *Diario dei monumenti antichi, rinvenuti in Ercolano, Pompei e Stabia dal 1752 al 1799*; cf. Forcellino 1999, in particolare 18-23; Cantilena 2008.

18 *Monumenti Antichi Inediti rinvenuti nei Real Scavi di Ercolano e Pompei delineati e spiegati da D. Camillo Paderni Romano Direttore e Custode del Real Museo di Portici* è rimasto manoscritto e conservato presso la Biblioteca de L'Ecole Francaise de Rome (MS 26); è stato edito come Paderni 2000.

Il 27 dicembre del 1733, come è noto, Clemente XII sanciva l'atto di fondazione del Museo Capitolino, stabilendo di collocare la raccolta di antichità acquistata nel Palazzo Nuovo del Campidoglio e meno di un anno dopo con un motu proprio del 29 novembre 1734 il papa stabiliva anche la carica di 'custode e Presidente Antiquario' del museo, affidandola a vita al marchese Alessandro Gregorio Capponi; gli assegnava inoltre la facoltà di nominare «a suo beneplacito un sottocustode amovibile» che avesse il compito di «tenere appresso di se le Chiavi di tutto il Palazzo Nuovo, aprirlo e chiuderlo continuamente nei giorni, ed ore determinate, avere un esatta cura di dette Statue ed antichità, dare il comodo alli Dilettanti, Curiosi e Studenti di poterle vedere, e non permettere ad alcuno di poter disegnare alcune di esse senza espressa Licenza di detto Marchese Capponi». <sup>19</sup> Per questo incarico era previsto un compenso di 5 scudi al mese, ma fin da subito si specificava «oltre alle solite mance, che porterà seco detta Carica», prevedendo quindi, come a Firenze, una integrazione allo stipendio fisso data dalla pratica delle mance, a queste date ancora molto diffusa ed evidentemente accettata dai visitatori.

Se la presenza di nobili nelle cariche pubbliche municipali a Roma era una consuetudine, il custode marchese Capponi in particolare rappresentava per il museo una figura di sicuro prestigio, unico figlio maschio della dama di Camera favorita di Cristina di Svezia, erede del titolo nobiliare e del patrimonio familiare. A quanto si ricava dal diario quotidiano di questa esperienza, sembrerebbe essere stato lui stesso a proporsi al pontefice, facendo leva sulla precedente competenza acquisita nel restauro dell'arco di Costantino condotto tra il 1732 e il 1733 (Franceschini e Vernesi 2005, 20-26). In ogni caso se Capponi non sembra aver restaurato direttamente le sculture della collezione capitolina, certamente presidiò all'ordinamento e allestimento delle opere nelle sale, ideò alcune soluzioni per preservare dai furti le sculture e controllò da vicino l'operato dei restauratori scelti per integrare e restaurare quelle statue. <sup>20</sup>

Alla morte di Capponi la carica di 'custode e Presidente Antiquario' del Capitolino durante il Settecento restò invariata; fu ricoperta prima dal marchese Giovanni Chigi e poi dal 1772 dal

marchese Francesco Eugenio Guasco, autore tra l'altro dell'edizione in tre tomi di tutte le iscrizioni del museo (Guasco 1775-1778). Sottocustodi furono invece prima l'abate romano Pietro Forier, poi dal 1749 al 1780 l'abate Girolamo Cippaluni dei baroni di San Calorio e Ballicelli e infine il pittore romano Nicola Lapiccola, attivo anche come scavatore di antichità (Pietrangeli 1963, 606; Leone 2004). In tutti i casi si trattava di figure intermedie, con competenze erudite o abilità artistiche, che anche in assenza di più definiti regolamenti, interpretavano la loro carica ancora nell'ambito della cura delle collezioni sia dal punto di vista dello studio sia da quello della conservazione materiale delle opere.

In questo contesto particolarmente difficile è comprendere il ruolo del custode presso il museo Pio-Clementino. Dalla sua fondazione nel 1770 fino ai primi decenni dell'Ottocento, infatti, per le collezioni di antichità collocate nei Palazzi Vaticani convivevano, senza che fossero formalizzati, il compito di direttore, carica ricoperta dai membri della famiglia Visconti, quello di 'soprintendente ai restauri', con l'avvicendamento tra gli scultori Gaspare Sibilla e Giovanni Pierantoni, e quella di custode del museo. Assai noto e analizzato è il ruolo giocato da Giambattista, Filippo Aurelio ed Ennio Quirino Visconti nella progettazione e realizzazione del museo Pio-Clementino fin nei più minimi dettagli (Consoli 1996; Rossi Pinelli 2004), così come l'attività di Sibilla e Pierantoni nella direzione del laboratorio di restauro delle sculture antiche attivo in parallelo all'allestimento del museo (Gallo 1991; Piva 2007); più difficile invece è comprendere quali compiti spettassero a Pasquale Massi, cesenate conterraneo del pontefice e 'custode del Museo Pio-Clementino', soprattutto perché manca la documentazione che ne espliciti le mansioni. Considerando che la collezione di antichità dei Palazzi Vaticani, a differenza di quella del Campidoglio, era aperta al pubblico solo durante la Settimana Santa, è difficile immaginare precisamente il compito assegnato al custode del museo. <sup>21</sup>

Almeno stando al ricordo di Goethe, la mancia era pratica comune anche in Vaticano, dove il custode accompagnava i visitatori accreditati; del *Viaggio in Italia* lo scrittore tedesco ricordava: «Il custode, pagato bene, ci lasciava entrare dalla por-

19 Il documento è pubblicato da Pietrangeli 1963, 608; cf. inoltre Franceschini 1987, 64.

20 Cf. Arata 1998 con bibliografia precedente.

21 Sulle modalità di apertura dei musei in questi anni cfr. Bjuström 1995; Arconti 2006; Floridia 2007; Sgarbozza 2010; Fontanelli 2013; Piva 2016.



Figura 1. Ambito di Jacques Louis David. *Portrait du père Fuzelier, gardien au Musée du Louvre*. primi anni 1800. Olio su tela. Parigi, Museo del Louvre, inv. RF2005-9

ta di dietro accanto all'altare, e ci abbiamo piantato le tende a piacer nostro. Non mancava nemmeno qualche refezione e ricordo anche che, spossato dal caldo, un dopopranzo schiacciai un sonnellino sul trono del papa» (Goethe 1816-1829, 414).

È in ogni caso interessante osservare come dalla sua posizione Massi si dedicò all'edizione della *Indicazione antiquaria* del museo, una guida pubblicata nel 1792 come alternativa al lussuoso catalogo *in folio* che Ennio Quirino Visconti dava alle stampe tra il 1782 e il 1807 (Massi 1792; Visconti 1782-1807). È Massi stesso, che nel frontespizio rivendica il ruolo di «custode del museo», a spiegare le ragioni delle sue scelte: la guida è infatti, bilingue, in formato tascabile, decisamente più economica rispetto al catalogo di Visconti, mentre l'esposizione degli argomenti segue la disposizione delle sculture nelle sale, costituendo quindi un agile strumento per chi volesse visitare la collezione «con istruzione e diletto» (Massi 1792, 3).

I figli di Pasquale, Tommaso e Pietro Angelo Massi, ereditarono la carica di custodi nei musei pontifici per diversi decenni nell'Ottocento, con l'unica breve parentesi durante il dominio francese, quando si rifiutarono di sottoscrivere il giuramento di fedeltà a Napoleone richiesto

ai funzionari dello Stato (Sgarbozza 2013, 146). Alla morte del padre, infatti Tommaso, che lo aveva affiancato fin da giovane, divenne custode del museo Pio-Clementino restando in carica fino al 1848, mentre a Pietro Angelo dal 1811 fu affidata la custodia del nuovo Museo Chiaramonti appena allestito (cf. De Angelis 1993, 82 n. 5). I fratelli insieme proseguirono l'attività editoriale inaugurata dal padre, dando alle stampe diversi volumi che riprendevano il titolo di *Indicazione Antiquaria* e illustravano l'ampliarsi degli spazi museali nei Palazzi Vaticani (Massi 1830; 1847; 1850).<sup>22</sup> Definendosi «custodi di esso Museo fin dal suo nascere, e bramosi di rendersi utili» i due Massi promettevano una guida agile e semplice, che si soffermava solo sulle opere più importanti, ben documentata perché mai «basata sul puro capriccio, e arbitrio», ma fondata sulle opere di eruditi come Visconti e Guattani; anche in questo caso i due custodi, quasi scusandosi della propria iniziativa, aggiungevano la richiesta ai lettori di «condonare qualche svista o mancanza, in grazia della loro pochezza, della difficoltà dell'argomento, e della ristrettezza, infine, che si sono proposti» (Massi 1830, *Prefazione*, 5-6).

22 L'attività editoriale venne proseguita anche dal nipote.

Il caso della famiglia Massi illustra chiaramente l'evoluzione lenta, tutt'altro che lineare, che la carica del custode ebbe nei primi decenni dell'Ottocento, anche a seguito della diffusione nel contesto europeo del modello museologico e museografico del Louvre di Dominique-Vivant Denon<sup>23</sup> (fig. 1). La progressiva definizione di cariche e funzioni all'interno delle grandi istituzioni museali pubbliche procede in parallelo alla costruzione dell'identità professionale del conoscitore d'arte e del restauratore; mentre questi ultimi andavano chiarendo la definizione delle proprie competenze e abilità specifiche, parallelamente ai custodi veniva assegnato un ruolo sempre più circoscritto.

Nei musei della capitale pontificia furono senza dubbio i francesi a portare un'organizzazione amministrativa definita all'interno di una tradizione che, come si è visto, attribuiva cariche e relativi stipendi in assenza di precisi regolamenti (Curzi 2004; Sgarbozza 2013). In ogni caso sia nella Roma del primo dominio francese, sia dopo il provvisorio ritorno del pontefice nel 1804, la carica di custode dei musei restò un ruolo intermedio tra la guardiania, la manutenzione e il restauro. Accanto ad Antonio Canova, allora nominato Ispettore alle Antichità e Belle Arti,<sup>24</sup> infatti oltre ai membri della famiglia Massi, venivano confermati gli incarichi storici di 'custode delle Logge e stanze Vaticane' allora Pietro Sirletti e 'custode della Cappella Sistina e ambienti adiacenti' nella persona di Filippo Colarelli, con il compito di occuparsi della pulizia di quei dipinti, sebbene almeno dal 1809 sotto la direzione di Vincenzo Camuccini nominato Ispettore alla Pitture (Giacomini 2007).

Destituito Pio VII, la Consulta straordinaria del governo francese per la città di Roma nel 1809

avviò una profonda trasformazione nelle modalità di amministrazione dei musei della città, ma non fece grandi strappi nella scelta del personale. Ai Musei Vaticani restavano il conservatore Antonio D'Este e i custodi Massi, tutti stipendiati dal governo francese, seppure con compensi piuttosto contenuti e decisamente inferiori a quanto percepivano i funzionari del Louvre.<sup>25</sup>

Primo tentativo di aggiornare i musei pontifici alle istanze più avanzate fu il *Regolamento per i Musei Imperiali*, frutto del confronto tra Canova e Martial Daru, emanato nel 1811 dal governo francese per stabilire in modo ufficiale la struttura amministrativa dei musei romani e le modalità di apertura al pubblico.<sup>26</sup> Sul modello dell'amministrazione d'oltralpe, tra gli obblighi assegnati al personale, insieme al divieto di abbandono del posto di lavoro e l'obbligo di partecipazione alle cerimonie imperiali, spiccava il divieto di riscuotere mance (cui Canova contrappose il diritto degli artisti di formarsi sui grandi capolavori senza dover pagare l'usuale obolo ai custodi) e l'obbligo di indossare una uniforme, tutte imposizioni che, forse non a caso, saranno accettate con fatica dai custodi delle istituzioni romane.<sup>27</sup>

Lo *Stato degli Impiegati del Museo Vaticano* del 1811 registra un potenziamento del personale, come richiesto da Canova, con l'aggiunta del 'conservatore dei mosaici pavimentali' Andrea Volpini e del 'custode degli avanzi di antichità' Giovanni Pietro Faccini. A questi vengono accostati inoltre un addetto al portone e una serie di 'scopatori' scelti tra gli scalpellini e i lustratori già attivi in città, come Giocchino Colarelli, Filippo Casanova e Pietro Meres, perché oltre all'incarico di mantenere le sale pulite, dovevano anche «riparare qualche piccolo danno, che potesse cagionarsi ai monumenti».<sup>28</sup> In effetti Me-

23 L'influenza del Musée Napoléon dell'epoca di Vivant-Denon sui musei dell'Ottocento è argomento molto studiato negli ultimi anni; restano fondamentali: McClellan 1994; Pommier 1995; Rosenberg 1999.

24 Canova mantenne questo ruolo, con piccole varianti nella definizione dei compiti sia sotto il governo francese, che successivamente con la Restaurazione; cf. Pastore Stocchi 2004.

25 Antonio D'Este conservatore (stipendio 14 scudi), Tommaso Massi custode Pio-Clementino (stipendio 9 scudi ossia 48,15 franchi), Pietro Massi custode del Museo Chiaramonti (stipendio 7 scudi ossia 37,45 franchi). Gli stessi membri del governo francese osservavano che si trattava di compensi molto contenuti, anche rispetto a quanto percepivano al Louvre, dove per esempio guardiani e portieri prendevano 100 franchi al mese (Sgarbozza 2013, 100-119).

26 Si deve a Curzi 2004, 113-118, 175-176 aver rintracciato in archivio questo regolamento di epoca napoleonica; in precedenza veniva considerato come primo regolamento dei Musei Vaticani quello di epoca di Restaurazione individuato da Pietrangeli 1981. Da ultimo cf. Sgarbozza 2014.

27 Pietro Sirletti, per esempio, custode delle pitture fu sul punto di perdere il posto di lavoro perché continuava a riscuotere. L'abito dei funzionari del museo a quest'epoca si componeva di un soprabito, una rendigote e marsina con pantaloni sui toni del verde. Cf. Sgarbozza 2013, 155-159 n. 215.

28 Sgarbozza 2013, 145. Vengono richiamati in servizio sia Pietro Sirletti «guardiano delle logge e delle pitture di Raffaello e di quelle del frate di Fiesole» che Filippo Colarelli «guardiano delle pitture di Michelangelo e di Giorgio Vasari».

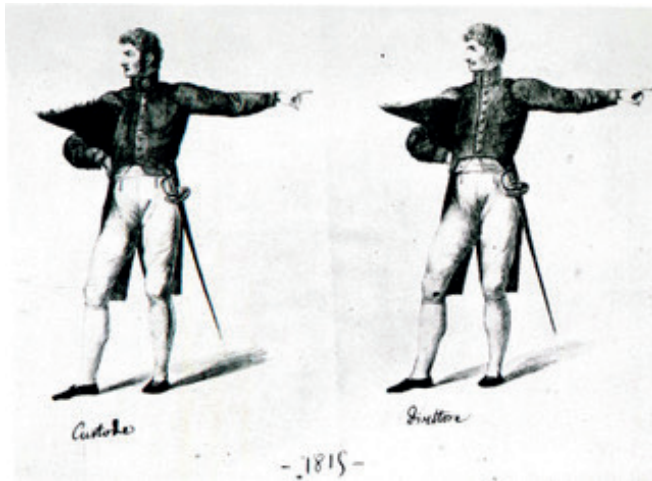


Figura 2. Anonimo, Divise del Presidente e del Custode dei Musei Vaticani. 1816. Pietrangeli 1981, p. 369

res aveva ereditato la posizione per via familiare, perché era figlio di uno dei restauratori di sculture antiche del laboratorio del Pio-Clementino; nel 1822 fu lui stesso a chiedere di poter restaurare i pavimenti in mosaico del museo per arrotondare lo stipendio, gli furono assegnati interventi di patinatura delle statue tra il 1823 e il 1825 e restò impiegato del museo fino al 1848 quando venne espulso per la sua adesione alla Repubblica Romana (Piva 2007, 167-168).

Il governatorato francese a Roma cercò di ampliare la struttura amministrativa anche del museo Capitolino, dove la nomina di un portiere intendeva limitare il potere del custode nella gestione degli accessi dei visitatori, mentre la presenza di tre scopatori doveva garantire il decoro e la sicurezza degli ambienti.<sup>29</sup> Il custode del museo manteneva il suo ruolo direttivo del personale, mentre venivano nominati il 'custode delle pitture a fresco del Palazzo dei Conservatori' Tommaso Brana e il 'Custode dei magazzini' Giovanni Rust.

Il personale del museo Capitolino guadagnava meno di quello dei Musei Vaticani, ma a tutti i funzionari dei musei romani, come dipendenti della Casa Imperiale di Francia, oltre agli alloggi di servizio, era garantito il diritto alla pensione e l'assistenza sanitaria.<sup>30</sup>

*Il Regolamento dei Musei e Gallerie Pontificie*

dopo la Restaurazione ricalca quanto era stato stabilito dal governo francese: ai custodi è assegnato il compito «d'invigilare», in particolare sui molti formatori che frequentavano i musei di antichità per trarne calchi in gesso, e di controllare il rispetto della distanza di sicurezza dei visitatori dalle opere imposta da una linea marcata a terra.<sup>31</sup>

È interessante notare come nelle norme stabilite dai regolamenti dei musei dei primi decenni dell'Ottocento ricorra spesso la precisazione della subordinazione del custode rispetto al direttore, si ripetano le precisazioni volte a limitarne le libertà di azione, mentre contemporaneamente la struttura amministrativa si articola in una serie di sottocustodi addetti al controllo di singole aree del museo. Mi sembra significativo che la possibilità di distinguersi chiaramente dai custodi, non solo sul piano delle competenze intellettuali, ma anche dal punto di vista visivo, immediato, nei confronti del pubblico, diventi uno dei problemi ricorrenti dei direttori nei musei di primo Ottocento.

A guardare un disegno pubblicato da Carlo Pietrangeli che illustra l'abbigliamento del custode e quello del direttore dei musei Vaticani all'inizio del XIX secolo (Pietrangeli 1981, 369), in effetti, si capisce come nell'uniforme fossero solamente alcuni dettagli a stabilire le differenze (fig. 2).

Non è dunque un caso che nel dicembre del 1838, a soli due mesi dalla nomina, il Presidente

<sup>29</sup> In considerazione della struttura del museo sul Capidoglio i portieri furono due perché due erano gli ingressi: Camillo Benozzi e Gioacchino Braccioli e tre scopatori nelle persone di Francesco Sivoli, Antonio Passinetti e Santi Martinelli.

<sup>30</sup> Per ulteriori dettagli in merito Sgarbozza 2013, 153-155.

<sup>31</sup> ArtT. 6 e 7. Il regolamento è del 20 dicembre 1816. Per i regolamenti successivi cf. Pietrangeli 1981, 369.



Figura 3. Campioni di stoffe del sarto Sante Natali per le divise dei custodi del Museo Capitolino, da Archivio Storico Capitolino, Presidenze e Deputazioni, Presidenza del Museo Capitolino (1838-1856), b. 23, fasc. 2/16, *Vestiario impiegati* (1838-1856)

del museo Capitolino Giuseppe Melchiorri volesse rivedere il vestiario di tutti gli impiegati.<sup>32</sup> L'abito del Presidente da allora sarebbe stato «rosso con ricamo in argento sul davanti, collo e risvolti alle maniche a foglia di olivo, con bottoniera d'oro, e fodera gialla per così richiamare i colori capitolini. Il Sott'abito potrà esser bianco o nero, lungo o corto secondo le circostanze». A questo abito il Presidente avrebbe abbinato un cappello con piccolo cappio d'argento e piuma bianca, insieme alla spada con la Lupa e i gemelli, insegne del museo. Il Direttore invece avrebbe indossato un abito della stessa forma ma «di color bleau, con colletto, risvolti e mostra alle tasche di color rosso, e bottoniera e fodera gialla». Il ricamo d'argento sarebbe stato solo sui risvolti rossi di collo, maniche e tasche. Il Custode, nel progetto di Melchiorri, avrebbe avuto diritto a cappello e spada, mentre avrebbe indossato un abito uguale per forma e colori a quello del direttore, ma con un ricamo più semplice. Gli Scopatori cui spettava il cappello, ma non la spada, avrebbero indossato un vestito senza ricami con pantaloni e soprabito, sempre con i colori capitolini «calze gialle, calzone rosso, corpetto giallo, livrea rossa

con fodera gialla». Melchiorri introdusse anche alcune differenze tra l'abbigliamento di gala e quello estivo più corrente, per il quale prevedeva semplici pantaloni di tela russa e gilet di piquet bianco, di cui si conservano in archivio ancora i campioni di stoffa (fig. 3). In ogni caso il costo dell'uniforme, diversa tra estate e inverno, era a carico dell'istituzione e i funzionari con periodicità diversa avevano diritto al rinnovamento delle divise.<sup>33</sup> La questione dell'uniforme andava assumendo un'importanza crescente con la progressiva definizione delle mansioni: in archivio si conservano diverse raccomandazioni indirizzate dal Presidente al personale perché in occasione della visita di personaggi di rilievo indossassero l'abito appropriato.<sup>34</sup> Viceversa nel 1840 Agostino Tofanelli, allora direttore del museo, indirizzava al Presidente una lunga missiva per richiedere che alla sua uniforme venisse aggiunto un nuovo ricamo così che fosse contraddistinta in modo più evidente da quella del custode perché «anche a sentimento di altre persone, non si riconosce proporzionata al distintivo che dovrebbe competere al grado di Direttore». Essendo Tofanelli disposto a effettuare questa modifica a proprie spese,

32 Tutta la documentazione relativa a queste vicende è tratta da *Vestiario impiegati* (1838-1856). Archivio Storico Capitolino, *Presidenze e Deputazioni, Presidenza del Museo Capitolino* (1838-1856), b. 23, fasc. 2, titolo VII. Roma: Archivio Storico Capitolino. Su Melchiorri cf. Mannoni 2016.

33 Le parti più deperibili delle divise, come camicie e calzini, venivano rinnovate ogni anno, mentre i funzionari avevano diritto al cambio del soprabito ogni tre anni. Nella documentazione di archivio si conserva memoria della fatica che il Presidente fece per reperire i fondi presso i Conservatori Municipali che detenevano il controllo amministrativo del museo.

34 *Visite al museo* (1838-1856). ASC, *Presidenze e Deputazioni, Presidenza del Museo Capitolino*, b. 23, fasc. 6.

Melchiorri acconsentì ad ampliare il decoro già presente su collo e paramani anche lungo la bottoniera.<sup>35</sup>

A quest'epoca infatti il custode, pur subordinato al direttore, rappresentava ancora una figura intermedia: il custode del Capitolino, per esempio, era il pittore Giovanni Rust, già impiegato dai francesi come 'custode dei magazzini' di antichità; pur non avendo avuto grande fortuna come artista, Rust aveva ricevuto alcuni incarichi dal pontefice compreso quello di realizzare le miniature con le armi gentilizie nel *Libro d'oro* della nobiltà romana;<sup>36</sup> mentre gli scopatori erano stati selezionati tra lavoratori romani senza alcuna precedente professione, il custode rappresentava ancora una figura che poteva comunque accreditarsi per qualche competenza nel museo.<sup>37</sup>

Agli occhi degli osservatori stranieri comunque i custodi dei musei romani non erano un esempio di efficienza e dedizione al lavoro. Henry Digby Best, per esempio, ricordava: «We had some difficulty in finding our way, for the *custodi*, unlike those of Florence, seem to be placed in the Roman museums only for the purpose of being impertinent» (Digby Best 1828, 340). Significativamente indicati con la parola italiana all'interno di testi scritti in inglese, quasi fossero una specialità locale, i custodi del Capitolino avevano attirato gli strali anche di Charles Mac Farlane, che ricordava il museo Capitolino come un luogo inaccessibile dove «the keepers, having seen none for a long time, expected no visitors, and because there was no regularity or control anywhere», mentre «the *custodi* came when they liked, and went away when they liked, and stayed away just as long as they liked» (Mac Farlane 1849, 4).

Era forse il retaggio di un ruolo che continuava ad avere margini di ambiguità sulle competenze e sulle mansioni la ragione di questi commenti; in ogni caso non c'è dubbio che ancora per buona parte dell'Ottocento la parola 'custode' nelle collezioni e nei musei italiani seguiti ad indicare una figura sfuggente: mentre nei regolamenti si tentava di delinearne il profilo di sottoposto al direttore, nella pratica di frequente con questa parola continuò ad indicarsi una figura intermedia tra la cura delle raccolte e la responsabilità dell'ordine e della pulizia.

Dal punto di vista della formalizzazione delle norme, il *Regolamento per la Pontificia Galleria de' Quadri al Campidoglio*<sup>38</sup> oppure quello del Museo Reale Borbonico del 1828 sono molto chiari e dedicano specifico spazio ai 'custodi', spesso suddivisi in sottocategorie (come «custodi ajutati» e «soprannumerari»): le loro mansioni erano «badare che non tocchino verun oggetto», gestire l'afflusso del pubblico, controllare che nessuno traesse copie dalle opere senza autorizzazione e «tener sempre spazzate le gallerie e i locali cui sono addetti».<sup>39</sup> A Napoli custodi e sottocustodi erano sottoposti alla supervisione del 'Controloro', responsabile della sicurezza delle opere e dell'annuale verifica degli inventari; la disciplina degli impiegati ritorna come un problema pressante, tanto che nel regolamento vengono specificate le modalità di controllo delle presenze tramite fogli firma e le sanzioni in caso di ingiustificata assenza dal posto di lavoro.<sup>40</sup>

Ma era forse l'indicazione, ricorrente nelle mansioni dei custodi, di «attendere alla buona conservazione e custodia degli oggetti» (art. 27) che lasciava ancora un margine di discrezionalità, concedendo di fatto ampio spazio sul fronte delle

35 Lettera di Tofanelli a Melchiorri dell'11 Giugno 1840 «La nuova uniforme che da me s'indossa, anche a sentimento di altre persone, non si riconosce proporzionata al distintivo che dovrebbe competere al grado di Direttore: ed una tale avvertenza è risultata dal confronto delle altre uniformi dei Custodi, i quali hanno aumentato di molto la ricamatura da quelle che indossavano per il passato. Perciò quante volte piacesse a V.E. sarei di parere aggiungere alla mia un picciol ricamo vicino alla bottoniera del petto, e così rimarrebbe bilanciata la proporzione. Trattasi di una tenue spesa, di cui neanche chiederei il rimborso, purché da V.E. me ne venga accordato il permesso». Melchiorri risponde il 29 giugno 1840; *Vestiario impiegati* (1838-1856). ASC, *Presidenze e Deputazioni, Presidenza del Museo Capitolino*, b. 23, fasc. 2, sottofasc. 17.

36 Cfr. Bonella; Pompeo; Venzo Herder 1999, 138 e nota 10; Debenedetti 2008, 3, 196 n. 5.

37 Si veda il *Ruolo degli impiegati al 1838*, in *Impiegati*, (1838). ASC, *Presidenze e Deputazioni, Presidenza del Museo Capitolino* (1838-1856), b. 22.

38 *Regolamento per la Pontificia Galleria de' Quadri al Campidoglio*, dato alle stampe dalla Stamperia della Reverenda Camera Apostolica nel 1840; cf. Guarino 1995.

39 *Regolamento pel Museo Reale Borbonico*, dato alle stampe dalla Stamperia Reale di Napoli nel 1828. Il capitolo III è interamente dedicato ai Custodi, ajutanti e soprannumerari. (artt. 27-30).

40 Nel regolamento si prevedeva che l'assenza per malattia dovesse essere giustificata «con fedeli di medici», mente in caso di assenza ingiustificata, i dipendenti potessero vedere lo stipendio decurtato, fino alla destituzione dall'incarico (artt. 52-57).

attività di restauro, soprattutto dove mancasse uno specifico laboratorio con relativi addetti.

È così, per esempio, nei regolamenti ottocenteschi delle Gallerie dell'Accademia di Venezia; nello statuto accademico del 1803 insieme ai professori era contemplato un economo-custode (art. VI), con ruolo di gestione, ben identificabile rispetto ai suoi sottoposti bidelli, sottobidelli e inservienti addetti alla pulizia dei locali e all'approvvigionamento della legna.<sup>41</sup> Nelle modifiche del 21 febbraio 1804 si specificava il ruolo del 'custode' incaricato dell'ispezione, della sorveglianza, del mantenimento del decoro e della conservazione in buono stato delle opere, che comprendeva uno stipendio di 500 fiorini (metà di quello del conservatore) e l'obbligo di «eseguire senza speciale compenso i restauri di minore entità e di riparare i guasti che avvengono» (Bassi 1941, 194).

La situazione restò sostanzialmente immutata nello statuto voluto dal governo austriaco nel 1842 dove continuavano a coesistere sia il conservatore che il custode preposti alle Gallerie dell'Accademia, addetti alla cura e conservazione della collezione, compreso il restauro delle opere, mentre bidelli e sottobidelli, incrementati nel numero, assolvevano alle mansioni di servizio (Bassi 1941, capo XV, 207). È così che un pittore come Alberto Andrea Tagliapietra durante la vita passò senza soluzione di continuità dalla carica di custode a quella di conservatore e infine 'ispettore' del museo, sovrapponendosi nelle mansioni del direttore nell'ordinamento della raccolta, partecipando a numerose commissioni cittadine e realizzando diversi restauri.<sup>42</sup>

Il custode d'altra parte durante l'Ottocento restava una figura ricorrente nelle raccolte d'arte dei collezionisti privati, come nel caso di Palazzo Manfrin, dove i visitatori negli orari di apertura per due giorni alla settimana venivano accolti e accompagnati dal custode (Borean 2012).

Sarà solo il faticoso processo legislativo messo in campo dai governi dopo l'Unità d'Italia per dotare lo Stato di una struttura centrale e organismi periferici preposti alla tutela, oltre che per predisporre una regolamentazione comune in materia

di conservazione e restauro,<sup>43</sup> che sancirà anche la definizione precisa delle mansioni del custode nei musei statali. La distinzione del custode dal direttore e curatore della raccolta era ormai compiuta e venne registrata dalla normativa, mentre ancora qualche ambiguità restava sul fronte del restauro, almeno fino ai primi decenni del Novecento.

Sotto la Direzione centrale di Giuseppe Fiorelli vennero infatti emanati due decreti fondamentali per il ruolo unico del personale addetto agli scavi nel 1877 e l'anno successivo per il personale dei musei di antichità.<sup>44</sup> L'esigenza era quella di dare un profilo giuridico comune al personale tecnico, amministrativo e di custodia che, come si è visto, aveva avuto mansioni diverse nelle varie realtà geografiche. Con il *Regolamento per Servizio dei Musei d'antichità dello Stato*<sup>45</sup> del 1878 veniva stabilita una gerarchia all'interno di tutti i musei statali: le funzioni venivano articolate tra il direttore e vicedirettore (responsabili della «superiore vigilanza del museo» e dell'incremento e amministrazione delle raccolte), l'ispettore («consegnatario responsabile di tutta la suppellettile del museo» compresa la gestione delle chiavi dell'edificio e degli armadi), gli auditori (con il compito di sostituire l'ispettore in caso di assenza). Un ruolo molto articolato era affidato in questa occasione ai conservatori, che rispondevano dell'integrità delle opere, ma anche della pulizia delle sale, che veniva effettuata dagli inservienti, dovendo però assumersi anche il compito di dare «ai visitatori le spiegazioni di cui fossero dimandati» (capo I, art. 8). Il posto di conservatore era, insieme a quelli di adiutore e vicesegretario, assegnato per concorso: per aspirarvi era necessario avere la licenza liceale e «sottoporsi ad un esame scritto e orale sopra una qualsiasi parte delle istituzioni antiquarie» (capo II, art. 17). Il segretario economo, coadiuvato da vicesegretari di cui uno addetto al protocollo, era responsabile dell'amministrazione del museo seguendo gli ordini del direttore; ad uscieri, portinai e inservienti era prescritto di obbedire agli ordini dei superiori, mentre i restauratori, nel caso non fossero occupati a lavorare sulle opere, avrebbero potuto sostituire

41 Gli statuti sono pubblicati in Bassi 1941, 146-266. Sui primi anni delle Gallerie dell'Accademia cf. Cecchini e Manieri Elia 2010.

42 Su Tagliapietra si veda l'elogio funebre pronunciato presso l'Accademia di Belle Arti e pubblicato negli *Atti della Reale Accademia di Belle Arti di Venezia* 1872, 55-56; Per i restauri da lui eseguiti cf. Zanotto 1858-1860, n. 87 e n. 97.

43 Bencivenni, Dalla Negra e Grifoni 1992, 183-211.

44 L'importanza di questi decreti nella storia dei musei è sottolineata da Jalla 2003, 48-52.

45 Approvato con Regio Decreto nm. 4350 del 18 aprile 1878, pubblicato in Jalla 2003, 57-62.



gli uscieri (capo III, artt. 27-36).<sup>46</sup> Considerando la tradizionale presenza dei custodi all'interno dei musei, non credo si possa considerare un caso, ma piuttosto un fatto significativo, che in questa prima normativa unitaria non fosse contemplata la carica di custode, nel senso che non veniva utilizzato questo termine all'interno delle mansioni previste per la gestione di un museo, quasi a voler marcare una distanza rispetto alla situazione prima dell'Unità.

Con la trasformazione della 'Direzione centrale degli scavi e dei musei' in 'Direzione generale delle antichità e belle arti' nel 1881 e la costruzione di un'amministrazione unica per il patrimonio storico-artistico, anche la normativa sul personale dei musei venne rinnovata. Dopo l'approvazione dei ruoli organici nel Ministero della Pubblica Istruzione nel 1881 (con Decreto Regio nm. 97) e la definitiva divisione tra Accademie e musei per «separare dagli Istituti d'insegnamento quanto riflette la conservazione dei monumenti e delle opere d'arte» (Decreto Regio 678 del 1882), il Regio Decreto nm. 679 del 13 marzo 1882 stabiliva «il ruolo unico degli impiegati addetti ai musei, alle gallerie, agli scavi ed ai monumenti nazionali».

Abolendo i provvedimenti emanati in precedenza per singole realtà locali come Brera, Venezia, Firenze o Lucca, veniva sancita la suddivisione dei musei in tre classi, mentre per ciascuna di esse era stabilito un organigramma, cui corrispondeva un mansionario unico per tutto il territorio nazionale e stipendi uniformi.<sup>47</sup> I custodi tornavano ad essere contemplati all'interno di una struttura del personale molto più articolata che prevedeva in ogni museo direttore, vicedirettori, ispettori, adiutori, segretari economi, applicati, architetti, disegnatori, soprastanti, brigadieri, guardie, uscieri, bidelli, portinai e inservienti. Un custode poteva

guadagnare tra 1400 e 1800 lire all'anno, ben più di guardie, uscieri e portinai, ma decisamente meno rispetto disegnatori o applicati.<sup>48</sup>

Nell'ambito delle molteplici iniziative che impegnarono i legislatori nei primi anni del Novecento per il riassetto complessivo del sistema di tutela e la definizione delle soprintendenze territoriali verrà definito pienamente anche il ruolo dei custodi.<sup>49</sup> Fu infatti il regolamento applicativo della prima legge di tutela del 1902, emanato con Decreto Regio nm. 431 del 17 luglio 1904 a normare definitivamente il loro lavoro all'interno delle attribuzioni del personale del Ministero (capo II, art.16).<sup>50</sup> Con il successivo decreto nm. 386 del 27 giugno 1907 le loro mansioni venivano specificate, stabilendo che: «vigilano all'integrità e polizia dei monumenti e degli scavi, e attendono all'integrità e pulizia dei musei archeologici, delle gallerie, dei musei medievali e moderni e degli oggetti d'arte. Sorvegliano gli operai che eseguono i lavori. Attendono alla vendita degli biglietti di entrata. Possono essere adibiti anche a opere di servizio di pulizia agli uffici, e fanno per turno la guardia di notte». Il loro ruolo veniva inoltre equiparato agli agenti di pubblica sicurezza (artt. 24-25).

La definizione di una professione storica, che aveva visto variare il proprio profilo per almeno trecento anni, sembrava ormai completata, escludendo i custodi dal lavoro intellettuale di curatela e circoscrivendone i compiti ad incarichi di guardiania; un dettaglio dell'articolo dedicato ai restauratori, però, recuperava ancora le più antiche e tradizionali mansioni, specificando che: «ai lavori manuali di restauro nei musei [...] possono essere adibiti [...] anche i custodi, qualora ne abbiano speciali attitudini a giudizio del direttore» (art. 23).<sup>51</sup>

Nelle ricerche sulla protezione del patrimonio

46 Le numerose norme sulla disciplina degli impiegati sembrano ricalcare da vicino quelle già previste nei regolamenti dei musei di primo Ottocento

47 Il Decreto su pubblicato sulla *Gazzetta ufficiale*, 7 aprile 1882, nm. 8; cf. Jalla 2003, 60-61, 79-81.

48 Alcune specifiche soprattutto in merito ai compensi furono introdotte inoltre con il Regio Decreto nm. 549 del 19 agosto 1891, con il Regio Decreto nm. 604 del 15 settembre 1895 e con il Regio Decreto nm. 96 del 11 marzo 1897. I custodi restano sempre parte dell'organico con stipendio tra 800 e 1400 lire annuali.

49 Su questo periodo e sul relativo dibattito legislativo cf. Bencivenni, Dalla Negra e Grifoni 1992, 183-211; Jalla 2003, 63-71.

50 I personale prevedeva i ruoli di: Sovrintendenti sugli scavi, sui musei e sugli oggetti di antichità e Sovrintendenti sulle gallerie e sugli oggetti d'arte; Sovrintendenti sui monumenti; Ispettori; Architetti; Disegnatori; Segretari e vice segretari; Soprastanti; Custodi.

51 Nel 1911 per garantire maggiore vigilanza fu inoltre concessa ai soprintendenti e direttori la possibilità di chiamare in servizio provvisorio sotto la loro personale responsabilità, addetti ai corpi armati municipali o pensionati dell'amministrazione pubblica riconosciuti come particolarmente idonei. Veniva stabilito il compenso massimo per questo servizio di una lira e mezzo al giorno, senza alcun diritto né indennità di sorta; la spesa gravava sui fondi del museo se la scelta del

Figura 4. Davide Pizzigoni, *Guardiani*. Fotografie di Davide Pizzigoni, a cura di L. Pini (Milano, Museo Bagatti Valsecchi, 25 novembre 2011-5 febbraio 2012), Torino, Allemandi



durante i due conflitti mondiali si rintraccia la testimonianza del ruolo fondamentale assunto dai custodi in quei frangenti, quando furono messi in campo massicci trasferimenti delle opere dei musei lungo il territorio nazionale per salvaguardarle dai bombardamenti (Spiazzi, Rigoni e Pregnolato 2008; Ghibaudi e Bandera 2009; Franchi 2010). I custodi delle Gallerie dell'Accademia, per esempio, come Angelo Pagan, durante la Prima Guerra mondiale accompagnarono le opere lungo il percorso verso Firenze, Roma e Pisa, restando a controllarne la sicurezza fino alla fine del conflitto (Piva 2015).

Sarà invece solo la legislazione del secondo dopoguerra, soprattutto a seguito della fondazione dell'Istituto Centrale per il Restauro e della riflessione teorica a questo connessa, a separare con maggiore chiarezza le competenze dei restauratori da quelle dei custodi, distinguendo così definitivamente le due professioni, sia nei requisiti di accesso che nelle mansioni previste all'interno dei musei statali. In particolare la legge nm. 1264 del 7 dicembre 1961 per il «Riordinamento dell'Amministrazione centrale e di uffici dipendenti dal Ministero della pubblica istruzione» stabiliva che per la nomina di custode servisse la licenza elementare e un concorso pubblico per titoli, integrato da una prova pratica di scrittura sotto dettato, mentre per essere assunti come restauratori fosse necessario «diploma di maturità artistica o licenza di istituto d'arte o diploma di restauratore rilasciato dall'Istituto

centrale del restauro».<sup>52</sup>

Da ultimo la legge nm. 4 del 14 gennaio 1993, cosiddetta legge Ronchey, ha consentito ai musei «per assicurare una più intensa sorveglianza e favorire il regolare funzionamento [...] nonché per garantire il prolungamento degli orari di apertura», non solo di utilizzare dipendenti di altre amministrazioni, ma anche di stipulare convenzioni con «organizzazioni di volontariato aventi finalità culturali» e «costituire rapporti di lavoro a tempo determinato [...] con il personale che ha già prestato servizio a tempo determinato nell'ambito dell'amministrazione dei beni culturali e ambientali» (artt. 2-3).

Resta forse da chiedersi se nel mondo precario di oggi, dove nei mestieri dei Beni Culturali si vedono spesso impiegati in mansioni sottodimensionate persone iperqualificate,<sup>53</sup> esista ancora un'identità professionale per i custodi, tra gli interpreti senza dubbio più longevi della storia dei musei nel nostro paese.

## Bibliografia

Arata, Francesco Paolo (1998). «Carlo Antonio Napolioni (1675-1742) «celebre restauratore delle cose antiche». Uno scultore romano al servizio del Museo Capitolino». *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, XCIX, 153-232.

personale era a discrezione del direttore era comunque richiesto un certificato penale e uno di buona condotta morale (D.R. nm. 1317 del 26 novembre 1911 e circolare ministeriale nm. 3 del 19 dicembre 1911).

<sup>52</sup> Si vedano in particolare gli artt. 18 e 21. Con la legge n. 175 del 20 maggio 1975, dedicata a «Adeguamento dell'organico dei custodi e guardie notturne dei musei e scavi di antichità dello Stato», la prova di concorso veniva modificata in un colloquio su argomenti di carattere generale e su «argomenti relativi al servizio d'istituto».

<sup>53</sup> Cf. Cabasino 2005 e i recenti convegni promossi dall'associazione Bianchi Bandinelli come «L'Italia dei Beni Culturali: formazione senza lavoro e lavoro senza formazione» (27-09-2012).

- Arconti, Antonia (2006). «Un'indagine sulla fruizione del museo pubblico tra Sette e Ottocento: i Musei Capitolini (1734 - 1870)». *Roma moderna e contemporanea*, 13 (2/3), 381-400. Atti della Reale Accademia (1872). *Atti della Reale Accademia di Belle Arti di Venezia*. Venezia: Tipografia del commercio di Marco Visentini, 55-56.
- Barocchi, Paola (1981). «Storiografia artistica: lessico tecnico e lessico letterario». In: *Convegno nazionale sui lessici tecnici del Sei e Settecento = Atti del convegno* (Pisa, Scuola Normale Superiore, 1-3 dicembre 1980). Firenze: Eliografica 1981, 1, 1-37.
- Barocchi, Paola; Gaeta Bertelà (1990). «Danni e furti di Giuseppe Bianchi in Galleria». *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, s. III, 20 (2/3), 553-568.
- Barocchi Paola; Gaeta Bertelà Giovanna (1991). «Lanzi, Pelli e la Galleria fiorentina (1778-1797)». *Prospettiva* (62), 29-53.
- Barocchi Paola; Ragionieri Giovanna (a cura di) (1983). *Gli Uffizi. Quattro secoli di una Galleria = Atti del convegno internazionale di studi* (20-24 settembre 1982). Firenze: Olschki.
- Bassi, Elena (1941). *La R. Accademia di Belle Arti di Venezia*. Firenze: Le Monnier.
- Bellori, Giovanni Pietro [1672] (1976). *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. Borea, Evelina (a cura di). Torino: Einaudi. Or. ed. Roma: Mascardi.
- Bellori, Giovanni Pietro (1695). *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle camere del palazzo Apostolico Vaticano*. Roma: Giovanni-Giacomo Komarek.
- Bellori, Giovanni Pietro (1732). *Vita di Carlo Maratti, pittore, scritta da Gian Pietro Bellori fin all'anno 1689, continuata e terminata da altri ora pubblicata*. Roma: Antonio De' Rossi.
- Bencivenni, Mario; Dalla Negra, Riccardo; Grifoni, Paola (1992). *Monumenti e istituzioni. Parte II. Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia. 1880-1915*. Firenze: Ministero per i Beni Culturali.
- Bianchi, Giuseppe (1759). *Ragguaglio Delle Antichità E Rarità Che Si Conservano Nella Galleria Mediceo-Imperiale Di Firenze*. Firenze: Stamperia Imperiale.
- Bjuström, Per (1995). «Les premiers musées d'art en Europe et leur public». *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). Paris: Musée du Louvre, 551-563.
- Bocci Pacini, Piera; Petrone Francesco (1994). «Per una storia visiva della Galleria fiorentina. Il catalogo dimostrativo di Giuseppe Bianchi del 1768». *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, s. III, 24 (1), 397-437.
- Bonella, Anna Lia; Pompeo, Augusto; Venzo Herder, Manola Ida (1999). *Roma fra la Restaurazione e l'elezione di Pio IX. Amministrazione, economia, società e cultura*. Roma: Herder .
- Borean, Linda (2012). «Le Gallerie dell'Accademia di Venezia e i quadri della collezione Manfrin. il ruolo di Pietro Selvatico». Cioffi, Rosanna; Scognamiglio, Ornella (a cura di), *Mosaico. Temi e metodo d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*. Napoli: Luciano Editore, 2, 307-406.
- Bottari, Giovanni Gaetano (1768). *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*. Roma: Stamperia di Pallade.
- Cabasino, Emilio (2005). *I mestieri del patrimonio. Professioni e mercato del lavoro nei beni culturali in Italia*. Milano: Franco Angeli.
- Caianiello, Tiziana (1998). «Restauratori di sculture antiche a Portici. Dai "primi errori" si decantati da più gente" all'acquisizione di un metodo di intervento». *Dialoghi di storia dell'arte* (6), 54-69.
- Cantilena, Renata; Porzio, Annalisa (a cura di) (2008). *Herculanense Museum. Laboratorio sull'antico nella Reggia di Portici*. Napoli: Electa.
- Cavani, Pier Luigi (1999). «Pietro e Antonio Zerbini, "custodi" della Galleria delle Medaglie nella seconda metà del Settecento. Note biografiche». *Atti e Memorie Deputazione di Storia Patria per le antiche province modenesi*. s. XI, 21, 391-411.
- Cecchini, Isabella; Manieri Elia, Giulio (2010). «Le collezioni accademiche durante il Regno Italico nei documenti d'Archivio dell'istituto veneziano». Sicoli, Sandra (a cura di), *Milano 1809. La Pinacoteca di Brera e i musei in età Napoleonica = Atti del convegno* (Milano, Pinacoteca di Brera 2-3 dicembre 2009). Milano: Electa, 214-220.
- Ceresa, Massimo (1993). «Fabretti Raffaele». In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, XLIII, ad vocem.
- Consoli, Gian Paolo (1996). *Il Museo Pio-Clementino. La scena dell'antico in Vaticano*. Modena: Franco Cosimo Panini.
- Conti, Alessandro (2002). *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*. 2a ed. Milano: Electa.

- Curzi, Valter (2004). *Bene culturale e pubblica utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*. Bologna: Minerva Edizioni.
- D'Alconzo, Paola (2002). *Picturæ excisæ. Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani tra il XVIII e il XIX secolo*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- De Angelis, Maria Antonietta (1993). «Il Museo Chiaramonti in un manoscritto del 1808». *Bollettino Monumenti e Musei Gallerie Pontificie*, 13, 81-126.
- Debenedetti Elisa (a cura di) (2008). *Architetti e ingegneri a confronto. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*. 3 voll. Roma: Bonsignori.
- Di Macco, Michela (2002). «"Critica occhiuta": la cultura figurativa (1630-1678)». Ricuperati, Giovanni (a cura di), *Storia di Torino. La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*. Torino: Einuadi, 4, 337-430.
- Di Macco, Michela (2003). «Il "Museo Accademico" delle Scienze nel Palazzo dell'Università di Torino. Progetti e istituzioni nell'Età dei Lumi». Giacobini, Giacomo (a cura di), *La memoria della scienza. Musei e collezioni dell'Università di Torino*. Torino: Fondazione CRT, 29-52.
- Digby Best, Henry (1828). *Italy as it is, or Narrative of an English Family's Residence for three years in that country*. London: Colburn.
- Failla, Maria Beatrice (in corso di stampa). *Restauri in Piemonte. Il Seicento*.
- Fileti Mazza, Miriam; Tomasello, Bruna (1996). *Antonio Cocchi primo antiquario della Galleria Fiorentina 1738-1758*. Modena: Panini.
- Fileti Mazza, Miriam; Tomasello, Bruna (1999). *Galleria degli Uffizi 1758-1775: la politica museale di Raimondo Cocchi*. Firenze: Odena.
- Florida, Anna (2007). *Forestieri in Galleria. Visitatori, direttori e custodi agli Uffizi dal 1769 al 1785*. Firenze: Centro Di.
- Fontanelli, Elisa (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*, 80, 271-288.
- Forcellino, Maria (1999). *Camillo Paderni Romano e l'immagine storica degli scavi di Pompei, Ercolano e Stabia*. Roma: Artemide Edizioni.
- Franceschini, Michele (1987). «La Presidenza del Museo Capitolino (1733-1869) e il suo archivio». *Bollettino dei musei comunali di Roma*, n.s., (1), 63-72.
- Franceschini, Michele; Vernesi, Valerio (2005). *Statue di Campidoglio. Diario di Alessandro Gregorio Capponi (1733-1746)*. Città di Castello: Edimond.
- Franchi, Elena (2010). *I viaggi dell'Assunta: la protezione del patrimonio artistico veneziano durante i conflitti mondiali*. Pisa: Ed. PLUS.
- Gallo, Daniela (1991). «Ennio Quirino Visconti e il restauro della scultura tra Settecento e Ottocento». *Thorvaldsen. L'ambiente l'influsso il mito, Analecta Romana Istituti Danici*, supplementum 18, 101-122.
- Ghibaudi, Cecilia; Bandera, Sandrina (a cura di) (2009). *Brera e la guerra. La pinacoteca di Milano e le istituzioni museali milanesi durante il primo e il secondo conflitto mondiale = Catalogo della mostra* (Milano, Pinacoteca di Brera, 10 novembre 2009-21 marzo 2010). Milano: Electa.
- Giacomini, Federica (2007). *"Per reale vantaggio delle arti e della storia". Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*. Roma: Edizioni Quasar.
- Gli Uffizi (1992). *Gli Uffizi. Quattro secoli di una Galleria. Documenti e fonti*, Firenze: Centro 2P.
- Goethe Johann Wolfgang (1816-1829). *Italienische Reise*. Trad. It.: *Viaggio in Italia 1786-1788*. Firenze: Sansoni, 1980.
- Gregori, Mina (1983). «Luigi Lanzi e l'ordinamento della Galleria». Barocchi Paola; Ragnieri Giovanna (a cura di), *Gli Uffizi. Quattro secoli di una Galleria = Atti del convegno internazionale di studi* (20-24 settembre 1982). Firenze: Olschki, vol. 1, 367-393.
- Guarino, Sergio (1995). «Il "regolamento" del 1840 della Pinacoteca Capitolina». *Bollettino dei musei comunali di Roma*, n.s., 9, 117-121.
- Guasco, Francesco Eugenio (1775-1778). *Musei Capitolini antiquae inscriptiones a Francisco Eugenio Guasco eiusdem musei curatore P. nunc primum conjunctim editae notisque illustrate*. Roma: Johannes Generosus Salomonius.
- Holert, Tom (1995) «*La fantasie des custodes. De la préhistoire de la profession de conservateur an France et en Allemagne au XVIIIe siècle = Actes des colloques du Louvre* (Paris, Musée du Louvre 3-5 juin 1993). Paris: Musée du Louvre, 527-547.
- Incerpi, Gabriella (1982). «La conservazione e il restauro dei quadri degli Uffizi nel periodo lorenese». In: *Gli Uffizi. Quattro secoli di una Galleria. Documenti e fonti*, Firenze: Centro 2P, 313-357.

- Jalla, Daniele (2003). *Il museo contemporaneo. Introduzione al nuovo sistema museale italiano*. Torino: UTET.
- Lanzi, Luigi (1782). «Descrizione della Real Galleria di Firenze, accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Graduca di Toscana». *Giornale de' Letterati* (47), 3-212.
- Leone, Francesco (2004). «Lapiccola Nicola». *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 63, ad vocem.
- Lunadoro, Girolamo (1689). *Relatione della corte di Roma*. Venezia: Tivanni.
- Mac Farlane Charles (1849). *A Glace at Revolutionised Italy: a visit to Messina, and a tour through the Kingdom of Naples, the Abruzzi, the Marches of Ancona, Rome, the States of the Church, Tuscany, Genoa, Piemont, ecc... in the Summer of 1848*. London: Clowes and Sons.
- Mannoni, Chiara (2016). «Giuseppe Melchiorri Presidente Antiquario nel 1838». *Ricerche di Storia dell'Arte* (118), 95-102.
- Massi, Pasquale (1792). *Indicazione antiquaria del pontificio museo Pio-Clementino stesa da Pasquale Massi cesenate custode del museo stesso*. Roma: Lazzarini.
- Massi, Tommaso; Massi, Pietro Maria (1830). *Indicazione Antiquaria delle Sale Borgia, ora miscellanee, Corridore Lapidario, Nuovo Braccio, Museo Chiaramonti, Egizio, Attico e Pio Clementino, Gallerie di Quadri, Carte Geografiche ed Arazzi, Camere e Logge di Raffaello*. Roma: Salviucci.
- Massi, Tommaso; Massi, Pietro Maria (1847). *Indicazione antiquaria delle pitture e sculture antiche del Museo Vaticano, Museo Chiaramonti*. Roma: Cannetti.
- Massi, Tommaso; Massi, Pietro Maria (1850). *Indicazione del Nuovo Braccio del Museo Vaticano*, Roma: Cannetti.
- McClellan, Andrew (1994). *Inventing the Louvre. Art, politics, and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris*. Cambridge: Cambridge University Press..
- Moroni, Gaetano (1840-1861). *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da San Pietro sino ai nostri giorni*. 103 voll. Venezia: Dalla Tipografia Emiliana.
- Paderni, Camillo (2000). *Monumenti antichi rinvenuti ne' Real Scavi di Ercolano e Pompej delineati e spiegati*. Trascrizione e note di U. Pannuti, Napoli: Arte tipografica.
- Parise, Nicola (1969). «Boldetti Marcantonio». *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 11, ad vocem.
- Pastore Stocchi, Manlio (a cura di), *Canova direttore di musei = Atti della I Settimana di Studi Canoviani* (Bassano del Grappa, 12-15 ottobre 1999). Bassano del Grappa: Istituto di Studi Canoviani.
- Pellegrini, Licia (1982). «Strutture e regolamenti nel periodo di Pietro Leopoldo». In: *Gli Uffizi. Quattro secoli di una Galleria. Documenti e fonti*. Firenze: Centro, 267-311.
- Pelli Bencivenni, Giuseppe (1779). *Saggio istorico della Real Galleria di Firenze*. 2 voll. Firenze: Cambiagi.
- Pietrangeli, Carlo (1963). «I Presidenti del Museo Capitolino». *Capitolium*, 38 (12), 606-609.
- Pietrangeli, Carlo (1981). «Il primo Regolamento dei Musei Vaticani. Come funzionava un museo nell'Ottocento». *Strenna dei Romanisti* (42), 362-373.
- Piva, Chiara (2007). *Restituire l'antichità. Il laboratorio di restauro della scultura antica del museo Pio-Clementino*. Roma: Edizioni Quasar.
- Piva Chiara (2015). «“Nella dannata ipotesi di occupazione nemica”. Il trasferimento del patrimonio artistico veneziano a Pisa durante la Prima guerra mondiale». Gioli, Antonella (a cura di), *La Certosa di Calci nella Grande Guerra. Riuso e tutela tra Pisa e l'Italia*. Firenze: Edifir, 181-206.
- Piva Chiara (2016). «Pubblico». Cecchini Silvia; Meyer Susanne; Piva Chiara; Rolfi Serenella (a cura di), *Il Settecento e le arti. A Orietta Rossi Pinelli dagli allievi*. Roma: Campisano, 257-263.
- Pommier Edouard (a cura di) (1995), *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre = Actes du colloque* (Musée du Louvre, 3-5 juin 1993). Paris: Klincksieck.
- Rosenberg Pierre (a cura di) (1999). *Dominique-Vivant Denon l'œil de Napoléon = Catalogue d'exposition* (Paris, Musée du Louvre, 20 octobre 1999-17 janvier 2000). Paris: Éditions des Musée Nationaux.
- Rossi, Pinelli Orietta (2004). «Per una “storia dell'arte parlante”: dal museo Capitolino (1734) al Pio-Clementino (1771-1791) e alcune mutazioni nella storiografia artistica». *Ricerche di storia dell'arte* (84), 5-23.
- Sassòli, Filippo (2010). «I primi quattro custodi della Biblioteca Vaticana. Galleria di ritratti». Manfredi, Antonio (a cura di), *Le origini della Biblioteca Vaticana tra Umanesimo e Rinasci-*

- mento (1447 - 1534). Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 497-502.
- Scatozza Horicht, Lucia Amalia (1982). «Restauro alle collezioni del Museo Ercolanese di Portici alla luce dei documenti inediti». *Atti dell'Accademia Pontaniana*, n.s., (31), 495-540.
- Sgarbozza, Iliaria (2010). «Artisti, studiosi, principi e viaggiatori. Il pubblico elitario dei musei romani nel Settecento». Brook, Caterina; Curzi, Valter (a cura di), *Roma e l'antico. Realtà e visione nel Settecento = Catalogo della mostra* (Roma, Fondazione Museo di Roma, 30 novembre 2010-6 marzo 2011). Milano: Skirà, 127-132.
- Sgarbozza, Iliaria (2013). *Le spalle al Settecento. Forma, modelli e organizzazione dei musei nella Roma napoleonica (1809 - 1814)*. Città del Vaticano: Ed. Musei Vaticani.
- Sgarbozza, Iliaria (2014). «Riflessioni sui regolamenti dei Musei Pontifici in età di restaurazione». *Bollettino Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie* (32), 201-225.
- Spalletti, Ettore (2010). *La Galleria di Pietro Leopoldo. Gli Uffizi al tempo di Giuseppe Pelli Bencivenni*. Firenze: Centro Di.
- Spiazzi, Anna Maria; Rigoni, Chiara; Pregnolato Monica (a cura di) (2008). *La memoria della prima guerra mondiale. il patrimonio storico-artistico tra tutela e valorizzazione*. Vicenza: Terra Ferma.
- Strazzullo, Franco (1976-1977). *Lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*. Napoli: Liguori.
- Varoli Piazza, Rosalia (2005) «Raffaello nella Loggia di Amore e Psiche alla Farnesina. Il restauro di un dipinto murale come momento di studio ed approfondimento interdisciplinare». *Atti e studi. Accademia Raffaello*, n.s., (1), 7-36.
- Visconti, Giambattista; Visconti Ennio Quirino (1782-1807). *Il Museo Pio-Clementino illustrato e descritto da Ennio Quirino Visconti*. Roma: Ludovico Mirri.
- Zampa, Giorgio (1961). *J.J. Winckelmann. Lettere italiane*. Milano: Feltrinelli.
- Zanardi, Bruno (2007). «Bellori, Maratti, Bottari e Crespi. Intorno al restauro: modelli antichi e pratica di lavoro nel cantiere di Raffaello alla Farnesina». *Atti della Accademia nazionale dei Lincei Classe di scienze morali, storiche e filologiche. Rendiconti*, s. IX, 18, 208-285.
- Zanotto, Francesco (1858-1860). *Pinacoteca Veneta, ossia raccolta dei migliori dipinti nelle chiese di Venezia*. Venezia: Grimaldo.
- Zorzi Marino (a cura di) (1988). *Biblioteca Marciana Venezia*. Firenze: Nardini.