

A pagan display?

The gallery of statues and the Vestibolo Rotondo of the Museo Pio Clementino

Uma exposição pagã? A galeria de estátuas e o Vestibolo Rotondo do Museu Pio Clementino

DANIELA GALLO*

Professor of Early Modern Art History at the Université de Lorraine in Nancy

Professora de História da Arte (Idade Moderna) na Université de Lorraine em Nancy

ABSTRACT Realized in the Vatican between 1771 and 1793, the Museo Pio Clementino has always been considered as a model, as well for the choice of sculptures as for their display. This paper is focused on strategies of display. It wishes to renew the debate on the architectural choices made by Michelangelo Simonetti in the Vestibolo Rotondo and in the Gallery of Statues. As a matter of fact, printed views of these rooms made at the end of the 18th century prove that architectural models that Simonetti and his illustrious patrons had in mind were an heritage of the antique as well as of 17th- and 18th-century Rome. When we decipher better the strategies of display of marbles in these two rooms, we understand better how and why the perception of art changed so radically between the beginning and the end of the century. Between study of visual tradition and history of taste, this article is a first step of a larger research which wishes to rewrite some chapters of artistic historiography through the study of display and visual perception rather than through the study of texts.

KEYWORDS Museo Pio-Clementino, display.

RESUMO Instalado no Vaticano entre 1771 e 1793, o Museu Pio Clementino sempre foi considerado um modelo, tanto na escolha como na exibição das esculturas. Este trabalho analisa as estratégias de exibição do museu, com a intenção de renovar o debate sobre as opções de arquitetura feitas por Michelangelo Simonetti no Vestibolo Rotondo e na Galeria das Estátuas. Aliás, impressões feitas no final do século XVII dessas salas provam que os modelos arquitetônicos que Simonetti e seus patronos ilustres tinham em mente eram herança da antiga Roma dos séculos XVII e XVIII. Ao deciframos as estratégias de exibição dos mármore nessas duas salas, compreendemos melhor como e por que a percepção da arte mudou tão radicalmente entre o início e o fim do século. Entre o estudo da tradição visual e da história do gosto, este artigo é o primeiro passo de uma pesquisa maior, que pretende reescrever alguns capítulos da historiografia artística pelo estudo da exposição e da percepção visual, em vez do estudo de textos.

PALAVRAS-CHAVE Museu Pio-Clementino, exibição.

* Daniela Gallo is currently professor of Early Modern Art History at the Université de Lorraine in Nancy. She is specialized in the reception of Antiquity from the Renaissance to the beginning of the 19th century and in neoclassical sculpture. Her latest books include *Histoire de l'art dans l'Antiquité* (2005), a new French edition of Winckelmann's *Geschichte der Kunst des Alterthums*, and *Modèle ou Miroir? Winckelmann et la sculpture néoclassique* (2008). / Daniela Gallo é atualmente professora de História da Arte (Idade Moderna) na Université de Lorraine em Nancy. É especialista na recepção da Antiguidade, do Renascimento ao começo do século XIX e na escultura neoclássica. Seus últimos livros incluem *Histoire de l'art dans l'Antiquité* (2005), uma nova edição francesa de *Winckelmann's Geschichte der Kunst des Alterthums*, e *Modèle ou Miroir? Winckelmann et la sculpture néoclassique* (2008).

The Museo Pio Clementino, one of the most famous museums of antiquities in the eighteenth century, and one of the last to have been finished, was installed in the Vatican, in the former small palace of Pope Innocent VIII between 1771 and 1793. It was, for the most part, the work of three architects, Alessandro Dori, Michelangelo Simonetti and Giuseppe Camporese, and of a family of antiquarians from Liguria, the Viscontis. Giovambattista Visconti and his two eldest sons, Ennio Quirino and Filippo Aurelio supervised the iconographical choices made for the pictorial decoration, chose and distributed the antiquities in the different rooms, whilst at the same time overseeing the restoration of the marbles and mosaics. Ennio Quirino was also the author of the extensive illustrated catalogue, which appeared in seven volumes between 1782 and 1810, whilst his brother Filippo Aurelio succeeded Giovambattista as director, in 1784. In his new post, Filippo Aurelio endeavoured, amongst other things, and on several occasions, to write a guide of the museum's rooms, which, however, was never published.¹

I have already had several opportunities to speak about the choices made by the Viscontis in the installation of the Pio Clementino, and about their contribution to the history of antique art;² other scholars have more recently studied how the restoration workshops functioned.³ Antonella Gioli lately published an important article on views of galleries of the museum by Vincenzo Feoli.⁴ As for the architectural construction, this was the subject of a comprehensive analysis by Gian Paolo Consoli about twenty years ago.⁵ Jeffrey Collins, like Maria Antonietta De Angelis and Chiara Felicetti before him,⁶ reconsidered in his book *Papacy and Politics in Eighteenth-Century Rome: Pius VI and the Arts*, published in 2004, and in further more recent essays⁷ the deco-

O Museu Pio Clementino, um dos museus de antiguidades mais famosos do século XVIII, um dos últimos a ser concluído, foi instalado no Vaticano, no pequeno e antigo palácio do Papa Inocêncio VIII entre 1771 e 1793. Resultou, em grande parte, do trabalho de três arquitetos: Alessandro Dori, Michelangelo Simonetti, Giuseppe Camporese, e de uma família de colecionadores de Ligúria, os Viscontis. Giovambattista Visconti e seus dois filhos mais velhos, Ennio Quirino e Filippo Aurelio, supervisionaram as escolhas iconográficas feitas para a decoração pictórica, escolheram e distribuíram as antiguidades em diferentes salas, ao mesmo tempo em que acompanhavam a restauração dos mármore e dos mosaicos. Ennio Quirino foi também o autor de um extenso catálogo ilustrado, em sete volumes publicados entre 1782 e 1810; seu irmão Filippo Aurelio sucedeu Giovambattista como diretor, em 1784. Em seu novo cargo Filippo Aurelio empenhou-se, entre outras coisas e em diversas ocasiões, em escrever um guia das salas do museu, que, no entanto, nunca foi publicado.¹

Em várias outras oportunidades falei sobre as escolhas feitas pelos Viscontis na instalação do Pio Clementino e sobre a contribuição deles para a história da arte antiga;² outros pesquisadores têm estudos mais recentes sobre como funcionaram as oficinas de restauração.³ Antonella Gioli recentemente publicou importante artigo sobre as Vistas de Vincenzo Feoli relativas às galerias do museu.⁴ Quanto à construção arquitetônica, foi objeto de uma análise abrangente feita por Gian Paolo Consoli há cerca de vinte anos.⁵ Jeffrey Collins, como Maria Antonietta De Angelis e Chiara Felicetti anteriormente,⁶ em seu livro *Papacy and Politics in Eighteenth-Century Rome: Pius VI and*

¹ I set out the principal points of the present article at the international conference *The Display of Art in Eighteenth-Century Europe, 1700-1830*, organised by Thomas W. Gahtgens at the Getty Research Institute in Los Angeles on February 3 and 4, 2011. I am currently preparing an edition of these different projects by Filippo Aurelio Visconti, which are kept in the archives of the Vatican Museums. I wish to express my deepest gratitude towards Elaine Williamson for her careful editing.

² GALLO 1991; GALLO 1992-1993; GALLO 2006 [2007]; GALLO 2007; GALLO 2010a; GALLO 2014.

³ Especialmente PIVA 2007.

⁴ GIOLI 2012.

⁵ CONSOLI 1996.

⁶ DE ANGELIS 1998 ; FELICETTI 1998.

⁷ COLLINS 2008-2009; COLLINS 2012.

¹ Eu apresentei os principais pontos do presente artigo na conferência internacional *The Display of Art in Eighteenth-Century Europe, 1700-1830*, organizado por Thomas W. Gahtgens no Getty Research Institute em Los Angeles de 3 a 4 de fevereiro de 2011. Estou atualmente preparando uma edição desses diferentes projetos de Filippo Aurelio Visconti, os quais encontram-se nos arquivos dos museus do Vaticano. Gostaria de expressar minha profunda gratidão a Elaine Williamson pela sua cuidadosa edição.

² GALLO 1991; GALLO 1992-1993; GALLO 2006 [2007]; GALLO 2007; GALLO 2010a; GALLO 2014.

³ Especialmente PIVA 2007.

⁴ GIOLI 2012.

⁵ CONSOLI 1996.

⁶ DE ANGELIS 1998; FELICETTI 1998.

the Arts, publicado em 2004, e em ensaios mais recentes,⁷ colocam a decoração e a apresentação das obras do Museo Pio Clementino dentro de uma análise muito mais abrangente da política cultural do último Papa do Antigo Regime, que se enxergava como um novo Apolo dos tempos modernos. Além disso, tanto Consoli quanto Collins nos lembram que, se as salas do museu do Papa Clementino XIV e Pio VI foram claramente inspiradas nos modelos arquitetônicos do Império Romano, citações do Renascimento, da arquitetura moderna romana, e em particular da arquitetura religiosa, são raras. Agora, gostaria de me concentrar nessa dupla herança romana. Mais especificamente, acredito que uma análise das estratégias que determinaram a apresentação das estátuas e relevos no *Vestibolo Rotondo* e na *Galleria delle Statue* do Pio Clementino podem esclarecer certos pontos que nos permitirão situar melhor o Museu do Vaticano no contexto de outras coleções de antiguidades romanas. Seu papel inovador na museografia europeia do final do século XVIII e, de maneira mais geral, sua importância para a história da arte antiga deste período, deve, por meio deste, ser visto sob uma nova luz.

O fragmento no lugar da honra

Como já mencionei, o Museo Pio Clementino levou cerca de vinte anos para ser concluído. O trabalho chegou a um impasse na morte de Clemente XIV, em setembro de 1774, e só foi retomado por seu sucessor dois anos mais tarde. O projeto foi continuado em três estágios: primeiro, de 1776 a 1778, ao redor do pátio octogonal [Fig. 1], a seguir de 1778 a 1784, na nova ala oeste. Após a morte de Simonetti, Giuseppe Camporese dirigiu as últimas fases durante os anos de 1787 a 1792, construiu um salão novo, independente, o *Atrio dei Quattro Cancelli*, acima do qual instalou a *Sala della Biga*. Ele também terminou a longa *Galleria dei Candelabri*, cuja construção teve início em 1785. Se, em 1792, o trabalho mais pesado da construção pôde ser considerado concluído, os artistas do estuque e os pintores somente finalizaram seu trabalho no ano seguinte.

Em paralelo a esses trabalhos, os Viscontis organizaram exposições nas galerias durante esse período, movendo, frequentemente, esculturas de uma sala para outra acompanhando o progresso

ration and presentation of works at the Museo Pio Clementino by placing it within a much wider analysis of the cultural policy of the last Pope of the Ancien Régime, one who saw himself as a new Apollo of modern times. Furthermore, both Consoli and Collins have reminded us that, if the rooms of the museum of Popes Clement XIV and Pius VI are clearly inspired by Imperial Roman architectural models, quotations from Renaissance and modern Roman architecture, and religious architecture in particular, are not unusual. I would like to concentrate now on this twofold Roman heritage. More specifically, I believe that an analysis of the strategies that determined the presentation of statues and reliefs in the *Vestibolo Rotondo* and in the *Galleria delle Statue* of the Pio Clementino can illuminate certain points that allow us to better place the Vatican Museum in the context of other Roman collections of antiquities. Its innovating role in late eighteenth-century European museography and, more generally, its importance for the history of antique art history of this period, should, by way of this, be seen in a new light.

The fragment in the place of honour

As I have just recalled, it took around twenty years for the Museo Pio Clementino to be completed. Work came to a halt on the death of Clement XIV, in September 1774, and was only re-launched, under his successor, two years later. The project was continued in three stages: first, from 1776 to 1778, around the octagonal courtyard [Fig. 1], then, from 1778 to 1784 on the new west wing. Following the death of Simonetti, Giuseppe Camporese directed the last phases during the years 1787 to 1792, constructing a new, independent hall, the *Atrio dei Quattro Cancelli*, above which he installed the *Sala della Biga*. He also finished the long *Galleria dei Candelabri*, upon which work had started in 1785. If, in 1792, the heavier constructional work could be considered finished, the stucco artists and painters only finalised their work the following year.

In parallel to these works, the Viscontis installed exhibits in the galleries throughout this period, often moving sculptures from one room to another following the progress of the architectural works. This was the case, amongst others, for the *Vestibolo Rotondo*, one of the museum's two vestibules, which, in 1785, housed four Egyptian statues in greywacke (found at Tivoli in the excavations of the *Villa of Cassius*), a relief with Pluto, Proserpine and other divinities found at Ostia, and two large

⁷ COLLINS 2008-2009; COLLINS 2012.

candelabras, which had come to the museum from the basilica of Sant'Agnese fuori le Mura in 1772.⁸ Five years later, in December 1790, everything had been changed, with the exception of the relief. The *Belvedere Torso* could now be found in the middle of the gallery, and the Egyptian statues in the four niches had been replaced by four large fragments: a fragment of a draped statue thought to represent a philosopher, found at Hadrian's Villa; a dressed Torso of a supposed barbarian, previously at the Pighini palace on the Piazza Farnese (where it had aroused Raphael's admiration, who recorded it in a drawing); a fragment of a seated female statue (that Filippo Aurelio Visconti considered to be a *Nymph*); and a male, larger-than-life half-figure found in the Laterano.⁹ The installation was not, however, finished as it still lacked three reliefs over niches. Thus, in 1792, the same fragments were enumerated in the printed museum guide-book written by the keeper Pasquale Massi, which sometimes listed different provenances, but announced the disappearance of the *Belvedere Torso*, which had meanwhile been transported to the centre of the first vestibule, the *Vestibolo quadrato*. It had been replaced by a large basin in *pavonazzetto* marble.¹⁰ Since it was reproduced by Vincenzo Feoli [Fig. 2], the state of play described by Massi must have been definitive.

We cannot fail to be struck by such a presentation, which, from 1785 onwards, called attention to the fragments, and unashamedly drew the eye towards the sex and nudity of the male figure, cut off at hip-level. It has been suggested that this fragment should be recognized as half of a statue of *Genius Populi Romani*.¹¹ The contrast with the Catholic message of the painted decoration of the vault is even more surprising. Indeed, in the

da construção arquitetônica. Esse foi o caso, entre muitos outros, do *Vestibolo Rotondo*, um dos dois vestibulos do museu que, em 1785, abrigou quatro estátuas egípcias em grauvaca (encontradas em Tivoli nas escavações da *Villa de Cassius*), um relevo com Plutão, Proserpina e outras divindades encontradas na Ostia, e dois grandes candelabros, os quais vieram da basílica de Sant'Agnese fuori le Mura em 1772.⁸ Cinco anos mais tarde, em dezembro de 1790, tudo tinha sido mudado, com exceção do relevo. O Torso de Belvedere podia ser visto no meio da galeria, e as estátuas egípcias nos quatro nichos tinham sido substituídas por quatro grandes fragmentos: um fragmento de estátua drapejado, na posição de um pensador representando um filósofo, que foi encontrado na Villa de Hadrian; um torso vestido de um suposto bárbaro, anteriormente do palácio de Pighini na Piazza Farnese (onde ele tinha despertado a admiração de Rafael que registrou em um desenho); um fragmento de uma estátua feminina sentada (que Filippo Aurelio Visconti considerou ser uma *Ninfa*) e uma estátua de metade de um corpo masculino — maior que o tamanho natural — encontrada em Latrão.⁹ Todavia a instalação não estava completa, pois ainda faltavam três relevos sobre nichos. Assim, em 1792, os mesmos fragmentos estavam enumerados no livro-guia impresso do museu escrito pelo mantenedor Pasquale Massi que, por vezes, listou diferentes proveniências, mas anunciou o desaparecimento do *Torso de Belvedere*, que havia sido transportado para o centro do primeiro vestibulo, o *Vestibolo quadrato*. Foi substituído por uma grande bacia de mármore *pavonazzetto*.¹⁰ Como

⁸ The above data on the planning of the *Vestibolo Rotondo* is drawn from one of Filippo Aurelio Visconti's unpublished guides: *Musei Vaticani, Archivio, busta IV, fasc. 2.2, "Descrizioni del Museo Pio Clementino"*, c. 2v.

⁹ *Musei Vaticani, Archivio, busta IV, fasc. 2.3, "Indicazione del sito, ove sono gli Antichi Monumenti nel museo Pio Clementino in Dicembre 1790"*, c. 2; and fasc. 2.4, "Descrizioni del museo Pio Clementino", c. 9r and 9v.

¹⁰ MASSI 1792, pp. 16-19. Here, the fragment of a male draped statue with *alla greca* sandals is said to come from the excavations in Castronovo, in the locality Chiaruccia, near Civitavecchia (p. 16). Massi specifies that the relief with Pluto and Proserpina came from the archbishop's palace in Ostia (p. 18) and considers that the large fragment of a naked statue with a large cornucopia at its feet — "*le gambe del Laterano*" evoked by F. A. Visconti — was found in Roma Vecchia (*ibid.*). It is still possible today to admire all these sculptures in the *Vestibolo Rotondo*. See Spinola 1996, pp. 13-16.

¹¹ SPINOLA 1996, p. 15, n. 7.

⁸ Os dados acima sobre o planejamento do *Vestibolo Rotondo* foram retirados de um dos guias não publicados de Filippo Aurelio Visconti: *Museu do Vaticano, Arquivo, envelope IV, fasc. 2.2, "Descrições do museu Pio Clementino"*, c. 2v. ⁹ *Museu do Vaticano, Arquivo, envelope IV, fasc. 2.3, "Indicação do local, onde estão em monumentos antigos museu Pio Clementino em Dezembro 1790"*, c. 2; e fasc. 2.4, "Descrições do museu Pio Clementino", c. 9r e 9v. ¹⁰ MASSI 1792, pp. 16-19. Aqui o fragmento de uma estátua masculina drapeada, com sandálias *alla grec*, acredita-se que veio das escavações de Castronovo localizado na Chiaruccia, próximo a Civitavecchia (p. 16). Massi especifica que o relevo de Plutão e Proserpina veio do palácio do arcebispo em Ostia (p. 18) e considera que o grande fragmento de uma estátua nua com uma grande cornucópia aos seus pés "*le gambe del Laterano*" evocado por F. A. Visconti — foi encontrado na Roma Vecchia (*ibid.*). Ainda hoje é possível admirar todas essas esculturas no *Vestibolo Rotondo*. Ver SPINOLA 1996, pp. 13-16.

tinha sido reproduzida por Vincenzo Feoli [Fig. 2] é provável que a situação descrita por Massi deve ter sido definitiva.

Não podemos deixar de nos impressionar com essa apresentação, que de 1785 em diante, deu atenção para os fragmentos e que desavergonhadamente atraiu o olhar para o sexo e a nudez da figura masculina, cortada ao nível do quadril. Tem sido sugerido que esse fragmento pode ser reconhecido como uma das metades da estátua do *Genius Populi Romani*.¹¹ O contraste com a mensagem católica da pintura de decoração da abóbada é ainda mais surpreendente. De fato, no meio do teto hemisférico do *Vestibolo Rotondo* Cristoforo Unterperger pintou em 1777 um medalhão cinzento representando a Igreja dando a coroa a Roma, uma alegoria da consagração de Roma como sede do poder temporal do Papa.¹² Se Roma é a cidade do Papa, também seu passado pagão foi resgatado pelo Pontífice, que o trouxe de volta à vida nas salas desse novo museu instalado e decorado no Vaticano, a sede do Cristianismo.¹³ O visitante, ao chegar ao Pio Clementino, aprende que, neste santuário de arte antiga, duas histórias de Roma convergiram para celebrar a glória do Papa Braschi. Além disso, por meio do isolamento dos fragmentos de estátuas nuas e drapeadas dentro de nichos retangulares encimadas por relevos e ladeadas por pilares da ordem colossal, ele também notaria que, apesar de peças antigas continuarem a ser restauradas, o fragmento poderia agora ser admirado por si. O plinto e o nicho conferiram uma aura especial ao fragmento, e o relevo instalado acima contribuiu para o contraste com o vazio, sublinhando o seu estatuto como uma “parte de um todo maior”.

Quando o *Torso de Belvedere* foi colocado no meio do salão, essa disposição funcionou como uma moldura, destacando a qualidade excepcional da peça, reconhecida como obra-prima pelo menos desde os anos de 1430; esse *status* nunca foi questionado.¹⁴ Uma vez que o *Torso* foi substituído pela bacia, que estava intacta e com uma cor avermelhada, a apresentação desses quatro fragmentos

middle of the hemispherical calotte of the *Vestibolo Rotondo*, Cristoforo Unterperger had painted in 1777 a medallion in grisaille representing the Church giving the Tiara to Rome, an allegory of the consecration of Rome as the seat of the Pope’s temporal power.¹² If Rome is the city of the Pope, we also owe its pagan past to the Pontiff, who brought it back to life in the rooms of the new museum that he installed and decorated at the Vatican, the seat of Christianity.¹³ From his arrival onwards, the visitor to the Pio Clementino therefore learned that, in this shrine to antique art, the two histories of Rome converged to celebrate the glory of Pope Braschi. Furthermore, by isolating the fragments of nude and draped statues within rectangular niches surmounted by reliefs and flanked by pillars of the colossal order, he would also have noticed that, even though antique pieces continued to be restored, the fragment could now be admired for itself. The plinth and the niche bestowed a particular aura upon the fragment, and the relief installed above it must have contributed to the contrast with the gap, underlining its status as a “part of a greater whole”.

When the *Belvedere Torso* was placed in the middle of the room, this installation had functioned as a framework, enhancing the exceptional quality of the masterpiece, recognised as such since at least the 1430s and never doubted.¹⁴ Once the *Torso* was replaced by the basin, which was intact and of a red colour, the presentation of these four fragments must have seemed even more extraordinary, because if in Roman collections of the Renaissance, fragmentary statues had been placed in niches — the courtyard of the Sasso d’Amateschi House is doubtless the most famous example of this phenomenon¹⁵ —, they had never been so carefully presented, nor so perfectly and rhythmically distributed, as in the *Vestibolo Rotondo* of the Pio Clementino. In the courtyards of the sixteenth century, fragmentary marbles were the norm; at the Pio Clementino they were a novelty. But the four pieces of the *Vestibolo Rotondo* were of colossal dimensions, and were of a blameless pedigree, as the fragment of a female draped statue — which actually came from a colossal statue of

¹¹ SPINOLA 1996, p. 15, n. 7.

¹² DE ANGELIS 1998, p. 42; e CRISTOFORO UNTERPERGER 1998, p. 184, n. 74.

¹³ Sobre esta questão, ver as considerações de COLLINS 2010, pp. 207-209.

¹⁴ Para uma pesquisa sobre a questão do *Torso de Belvedere* no século XV, ver G. AGOSTI, in ANTIQUARIE PROSPETTICHE ROMANE 2006, pp. 48-49.

¹² DE ANGELIS 1998, p. 42; and CRISTOFORO UNTERPERGER 1998, p. 184, n. 74.

¹³ On this issue, see the considerations of COLLINS 2010, pp. 207-209.

¹⁴ For a survey of the question of the *Belvedere Torso* in the 15th century, see G. AGOSTI, in ANTIQUARIE PROSPETTICHE ROMANE 2006, pp. 48-49.

¹⁵ See, for example, the anonymous drawing dated around 1540, in the Kupferstichkabinett in Berlin (n. inv. Kdz 2783). CHRISTIAN 2010, p. 206, fig. 156.

the goddess *Roma* from the early days of the Empire — had been in the Ciampolini collection, one of the most important in Quattrocento Rome.¹⁶

Visual Strategies

Sculptures were also moved around in the Gallery of Statues. This long corridor [Fig. 3] is the result of a prior transformation of the loggia in the small palace of Innocent VIII, carried out from 1771-1772, and of an elongation by about fifty metres towards the west, under the papacy of Pius VI, when the Chapel of Saint John the Baptist, decorated by Mantegna, and the sacristy were both destroyed. In this new part of the building, the decoration of the vault celebrates the stories of the gods and demi-gods of mount Olympus, evokes the exploits of Alexander the Great, exalts the great saints of Christianity and recalls the artistic policy of Pope Braschi in Rome and in the pontifical state. In the side lunettes, Unterperger has painted trompe-l'œil allegories of the twelve most important divinities in Greco-Roman antiquity, as the gallery was designed above all for the presentation of the statues of these gods.¹⁷ At the end, behind a fake curtain, a *trompe-l'œil* landscape of the Nile stretches space into infinity. Laid down on a great sarcophagus underneath the serlian arch and framed by two seated statues, the *Cleopatra-Ariadne*, formerly in the Belvedere Garden, was in this sense staged, as if in a theatre.

The dominant colours of the Gallery of Statues were blue and ochre. In front of the colossal, slightly projecting pilasters painted as false marble, the full-length statues, both male and female, nude, draped or armoured, rhythmically marked out the bays above their plinths at almost equal height [Fig. 4]. These were more often than not constituted of antique inscriptions, cippi or altars re-employed as pedestals. The upright statues alternated with the half-length figures, seated or squatting statues as well as with groups of modest dimensions [Fig. 5], placed in the middle of the bays in front of smooth panels. In some very rare cases, standing figures were placed alongside those of an identical size. Reliefs, hung like pictures above some of the smaller figures, ensure the alignment with the heads of the larger statues along

deve ter parecido ainda mais extraordinária, pois se, em coleções romanas do Renascimento, estátuas fragmentadas eram colocadas em nichos — sendo o pátio da casa Sasso d'Amateschi, sem dúvida, o mais famoso exemplo deste fenômeno,¹⁵ elas nunca foram tão cuidadosamente exibidas, nem tão perfeita e ritmicamente distribuídas como no *Vestibolo Rotondo* do Pio Clementino. Nos pátios do século XVI, mármore fragmentários eram norma; no Pio Clementino eram uma novidade. Mas as quatro peças do *Vestibolo Rotondo* tinham dimensões colossais, e um estilo irrepreensível, como o fragmento de uma estátua feminina drapeado — que na verdade veio de uma estátua colossal da deusa *Roma* originada do início do Império — havia pertencido à coleção Ciampolini, uma das mais importantes do *Quattrocento* romano.¹⁶

Estratégias Visuais

Esculturas também foram retiradas da Galeria de Estátuas. Esse longo corredor [Fig. 3] é o resultado de uma importante transformação anterior na galeria no pequeno palácio de Inocêncio VIII, realizada no período de 1771-1772, e de um alongamento por cerca de cinquenta metros para o oeste, durante o papado de Pio VI, quando a Capela de São João Batista, decorada por Mantegna, e a sacristia foram ambas destruídas. Nessa nova parte da construção, a decoração da abóbada celebra as histórias dos deuses e semideuses do Monte Olimpo, evoca as conquistas de Alexandre, o Grande, exalta os grandes santos do cristianismo e recorda a política artística do Papa Braschi em Roma e no Estado pontifício. Nas lunetas laterais, Unterperger pintou alegorias em *trompe-l'œil* das doze mais importantes divindades da antiguidade Greco-Romana, já que a galeria fora projetada, acima de tudo, para a apresentação das estátuas desses deuses.¹⁷ No final, atrás de uma falsa cortina, uma paisagem em *trompe-l'œil* do Nilo se estende até o espaço infinito. Deitada em um grande sarcófago debaixo do arco serliano e emoldurado por duas estátuas sentadas, a *Cleopatra-Ariadne*, anteriormente no Jardim de Belvedere, foi neste

¹⁶ SPINOLA 1996, p. 13.

¹⁷ On this decoration, see DE ANGELIS 1998, pp. 43-44; and FELICETTI 1998.

¹⁵ Ver, por exemplo, o desenho anônimo por volta de 1540, no Kupferstichkabinett em Berlin (n. inv. Kdz 2783). CHRISTIAN 2010, p. 206, fig. 156.

¹⁶ SPINOLA 1996, p. 13.

¹⁷ Sobre essa decoração, ver DE ANGELIS 1998, pp. 43-44; FELICETTI 1998.

sentido disposta, como se estivesse em um teatro.

As cores dominantes da Galeria de Estátuas eram o azul e o ocre. Em frente às pilastras colossais, ligeiramente salientes, pintadas como falso mármore, as estátuas de corpo inteiro, masculinas e femininas, nuas, envoltas ou blindadas, ritmicamente marcavam as baías acima dos plintos quase na mesma altura [Fig. 4]. Estes eram frequentemente constituídos por antigas inscrições, *cippi* ou altares reempregados como pedestais. As estátuas verticais alternavam-se com torsos, sentados ou de cócoras, bem como com grupos de dimensões modestas [Fig. 5] colocados no meio da galeria em frente a painéis lisos. Em alguns raros casos, figuras em pé de tamanhos idênticos eram colocadas com outras de tamanho idêntico. Relevos, pendurados como quadros acima de algumas das figuras menores, garantiam o alinhamento com as cabeças das estátuas maiores ao longo do comprimento do corredor, preenchendo as partes superiores dos painéis. É possível notar ao passar, que o relevo colocado acima do *Centocelle Eros* é a *Pisa restaurata* de Pierino da Vinci, trabalho que se pensava ser de Michelangelo, comprado de Cavaceppi em janeiro de 1772. A exemplo dos corredores da Galeria degli Uffizi, onde o *Bacchus* de Michelangelo e o *Bacchus* de Jacopo Sansovino foram colocados ao lado de estátuas antigas das antigas coleções Médici, também no Pio Clementino parecia perfeitamente natural que o antigo e o moderno também fossem apresentados lado a lado.¹⁸

Na parede cega da Galeria, a parte superior das baías foi articulada apenas por um suave painel quadrangular. Acima dos arcos, que conduzem para outras salas, encontram-se dois relevos coloridos representando a *Apotheose de Homero* da coleção de Collona e o brasão de armas de Pio VI, sustentados por dois *putti* pintados por Unterperger.¹⁹ Como no *Vestibolo Rotondo*, na Galeria das Estátuas a decoração foi projetada para atrair o olhar do visitante. No registro inferior os painéis vazios atuam como nichos; os relevos, apesar de estarem pendurados em diferentes níveis em duas salas, acentuam a presença da estátua que

the length of the corridor, filling the upper parts of the panels. One notices in passing that the relief hung above the *Centocelle Eros* is the *Pisa restaurata* by Pierino da Vinci, then thought to be the work of Michelangelo, bought from Cavaceppi in January 1772. As is the case in the corridors of the Uffizi Gallery, where the *Bacchus* by Michelangelo and the *Bacchus* by Jacopo Sansovino are placed alongside antique statues from ancient Médici collections, at the Pio Clementino, the antique and the modern are also very much at home together.¹⁸

On the blind wall of the Gallery, the upper part of the bays was articulated only by a smooth, quadrangular panel. Only above archways leading through to other rooms could two coloured reliefs be found, representing the *Apotheosis of Homer* from the Colonna collection and the coat of arms of Pius VI, upheld by two putti, paintings by Unterperger.¹⁹ As in the *Vestibolo Rotondo*, in the Gallery of Statues the decoration had been designed to hold the viewer's eye. In the lower register, the empty panels acted as niches; the reliefs, despite being hung at different levels in the two rooms, accentuated the presence of the statue they surmounted. Guided by the colossal order, the presentation chosen for the sculptures imposed a vertical reading of the wall, focussing the viewer's eye on only one work at a time. The gallery was not only a place to pass through, linking two parts of an edifice where the lord of the manor exhibited his artistic heritage. Thanks to the presentation devised by the architect Simonetti and his colleagues, in the Gallery of Statues and in the other rooms of the Pio Clementino, visitors were encouraged to concentrate on the antique sculpture before them.²⁰ By spacing the sculptures out and thus making them more scarce, architects and antiquarians had granted a new, essential role to natural light. It went without saying that visitors would from now on discover new aspects of antique art, such as formal qualities and stylistic differences, and much in the same way as in contemporary picture galleries, they sought to recognize the differences between the various schools.²¹ The indisputable importance of iconography in the exegesis of Greco-Roman antique art was also being called into question.

¹⁸ COLLINS 2012, p. 139, considera a representação de Pierino da Vinci do Grão-duque Cosimo I de Médici e revitaliza Pisa afugentando vícios inimigos e introduzindo as ciências, as artes e o comércio como uma alegoria de Clemente XIV, esforços análogos em Roma.

¹⁹ Ver DE ANGELIS 1998, p. 39.

¹⁸ COLLINS 2012, p. 139 considers the depiction by Pierino da Vinci of Grand Duke Cosimo I de' Médici revitalizing Pisa by chasing away enemy vices and introducing the sciences, arts and commerce as an allegory of Clement XIV's analogous efforts in Rome.

¹⁹ See DE ANGELIS 1998, p. 39.

²⁰ See COLLINS 2012, pp. 121-123.

²¹ See GALLO 2014.

There can be no doubt that Michelangelo Simonetti found his inspiration for the architectural decoration of the new part of the Gallery of Statues at the Pio Clementino in the fusion of two traditions. The first is that of Roman princely galleries. Braschi, as a sovereign, links himself to this tradition and seeks to eclipse the memory of splendid, masterfully articulated enfilades such as that of the *Galleria* at the Colonna Palace.²² In this case however, instead of panels, we find windows in the North wall; the bays are organised along two levels rather than three, and finally the pilasters in *giallo antico* are very different from those in the Vatican Gallery, constituted of two superposed pilasters, a straighter pilaster forming a projection in front of which the statue stands, which helps the eye to focus on the work of art. I do believe, however, that we can legitimately ask whether Simonetti had not also taken inspiration from the naves of Roman churches. The device of a vertical bay is highlighted by the colossal order, and rhythmically articulated, on the lower register, by statues surmounted by reliefs. In the upper register, meanwhile, nothing more than smooth panels lighten the wall. This device had already served to catch the eye and prompt the prayers of the faithful. We need only think of, for example, the Borrominian nave of San Giovanni in Laterano [Fig. 6], where the great statues of the saints in white marble are placed in high-plintheaded niches, above which are reliefs, whilst, in the third, flatter register, the space between fluted pilasters is occupied by medallion-shaped pictures. In Rome, the route from the worship of saints to that of the artworks of pagan antiquity was never very long, nor winding. The challenge to be overcome was the same: to favour the concentration of the beholder. Other eighteenth-century architects and patrons prior to Simonetti and Pius VI had well understood this principle in Rome. The hanging of the reliefs of *Antinous as the Genius of Springtime* and *Orpheus and Eurydice* as overmantels in the two salons neighbouring the Gallery at Villa Albani bears witness to this. As I have recently had the opportunity to write,²³ the richness of marble and stucco framing, in bright polychromy, sanctifies these reliefs. At Villa Albani, under the influence of Cardinal Alessandro, the *Antinous* Winckelmann was so fond of had been transformed into a new, cult work, nourished by the

²² See the beautiful watercolour illustrating the South and North Wall of the Galleria Colonna in Rome made by Salvatore Colonelli Sciarra in c. 1730, kept in the collection of the Princes Colonna, Rome. S. WALKER, in *LIFE AND THE ARTS IN THE BAROQUE PALACES OF ROME* 1999, pp. 162-163, n. 34.

²³ GALLO 2010b, pp. 26-27.

encimam. Guiada pela ordem colossal, a escolha da apresentação das esculturas impunha uma leitura vertical da parede, convocando o olhar do visitante para uma obra de cada vez. A galeria não era apenas um local de passagem, unindo duas partes de um edifício onde o senhor da casa exibia sua herança artística. Graças à apresentação concebida pelo arquiteto Simonetti, seus colegas, na Galeria das Estátuas e nas outras salas do Pio Clementino, os visitantes eram encorajados a se concentrarem nas antigas esculturas diante deles.²⁰ Espaçando as esculturas e, assim, tornando-as mais escassas, arquiteto e antiquário garantiram um novo papel essencial à luz natural. Desnecessário dizer que os visitantes a partir de agora buscavam descobrir novos aspectos da arte antiga, como as diferenças entre qualidades formais e estilísticas, da mesma forma que nas galerias contemporâneas o visitante procura reconhecer as diferenças entre várias escolas.²¹ A incontestável importância iconográfica na exegese da arte antiga greco-romana também estava sendo questionada.

Não há dúvida de que Michelangelo Simonetti encontrou sua inspiração para a decoração arquitetônica da nova parte da Galeria das Estátuas do Pio Clementino na fusão de duas tradições. A primeira é a das galerias romanas principescas. Braschi, como soberano, integra-se a esta tradição e procura eclipsar a memória das esplêndidas enfiladas, magistralmente articuladas como na *Galleria* no Palácio de Colonna.²² Nesse caso, contudo, ao invés de painéis, encontramos janelas na parede ao norte; as aberturas são organizadas ao longo de dois níveis, em vez de três, e finalmente as pilastras em *giallo antico* são bem diferentes das da Galeria do Vaticano, constituídas por duas pilastras sobrepostas, uma pilastra reta formando uma projeção em frente à qual a estátua se ergue auxiliando a focar o olhar na obra de arte. Acredito, no entanto, que podemos legitimamente perguntar se Simonetti não tinha também se inspirado nas naves das igrejas romanas. O dispositivo da abertura vertical é destacado pela ordem colossal, e ritmicamente articu-

²⁰ Ver COLLINS 2012, pp. 121-123.

²¹ Ver GALLO 2014.

²² Ver a bonita aquarela ilustrando o Sul e o Norte da parede da Galleria Colonna de Roma, feita por Salvatore Colonelli Sciarra c. 1730, mantida na coleção do Príncipe de Colonna, Roma. S. WALKER, in *LIFE AND THE ARTS IN THE BAROQUE PALACES OF ROME* 1999, pp. 162-163, n. 34.

lado, no registro inferior, pelas estátuas encimadas por relevos. No registro superior, no entanto, nada mais há do que painéis lisos que clareiam a parede. Esse dispositivo já tinha sido utilizado para atrair o olhar e estimular as orações dos fiéis. Basta pensar apenas na nave borrominiana da igreja de San Giovanni in Laterano [Fig. 6], onde se encontram as grandes estátuas dos santos de mármore branco em nichos e sobre altos plintos, acima dos quais estão dispostos relevos, enquanto, no terceiro, registro mais plano, o espaço entre as pilastras caneladas é ocupado por pinturas em formato de medalhões. Em Roma, a rota desde a adoração de santos até as obras de arte da antiguidade pagã nunca foi muito longa, nem sinuosa. O desafio a ser superado era o mesmo: favorecer a concentração do observador. Outros arquitetos e patronos do século XVIII anteriores a Simonetti e Pio VI entenderam bem esse princípio em Roma. A instalação dos relevos de *Antônio como o Gênio da primavera* e *Orfeu e Eurídice* em painéis sobre as lareiras nos dois salões contíguos à Galeria no Villa Albani é prova disso. Como escrevi recentemente,²³ a riqueza do mármore e do enquadramento em estuque, em policromia brilhante, santifica esses relevos. Na Villa Albani, sob a influência do Cardinal Alessandro, o *Antinous*, do qual Winckelmann gostava tanto, foi transformado em um trabalho novo, cultuado, alimentado pela grande admiração pela arte antiga. Além disso, o paradigma religioso dos retábulos toscanos do Renascimento, pintados, ou em terracota esmaltada, e até mesmo algumas *pale venezianas*, foram fundamentais para essa transformação.

Podemos agora compreender como os destinos temporais e religiosos foram inseparáveis na cidade papal. Quando, em junho de 1506, Júlio II criou, no Belvedere “*a posta come una cappella*” para o *Laocoonte*, transformou o grupo recentemente descoberto em um ícone de beleza da Antiguidade, e o único equivalente encontrado para descrever os nichos do pátio foi o da capela.²⁴ A veneração que o devoto fiel tinha mostrado diante das estátuas dos santos poderia agora ser conferida a essa obra-prima redescoberta da arte da Roma antiga. No entanto, foi na Villa Albani e no Museo Pio Clementino que esta santificação das obras-primas

highest admiration for antique art. Furthermore, the religious paradigm of the Tuscan altarpieces of the Renaissance, either painted or in glazed terra-cotta, and even some Venetian *pale*, had been fundamental in this transformation.

We can now understand how inseparable the temporal and religious destinies of the Papal City were. When, in June 1506, Julius II created, at the Belvedere, ‘*a posta come una cappella*’ for the *Laocoon*, he transformed the recently discovered group into an icon of antique beauty, and the only equivalent that was found to describe the niches of the court was that of the chapel.²⁴ The veneration that the faithful servant had shown before the statues of the saints could now be bestowed upon this re-discovered masterpiece of the art of antique Rome. However, it was at Villa Albani and at the Museo Pio Clementino that this sanctification of the sculpted, Greco-Roman masterpiece saw its greatest moments. It lived through its last days of splendour in the Musée Napoléon, where the *Apollo Belvedere* was given a presentation worthy of a great saint, arousing, amongst other things, the passion of a young girl who, everyday, came to place flowers at the foot of the statue. She eventually lost her mind and died.²⁵ With the arrival of the Elgin Marbles in London and with the discovery of other Mediterranean civilisations in the early decades of the nineteenth century, scholarly interest shifted momentarily away from the great Roman collections. The visual strategies that had been put into place at the Pio Clementino, favouring concentration and, consequently, the study of forms and styles, was a precedent which allowed for a critical approach towards these new works which entered brusquely into the European cultural field. The qualitative hierarchies established by the Renaissance were now definitively called into question.

BIBLIOGRAPHY

ANTIQUARIE PROSPETTICHE ROMANE 2006

Antiquarie Prospettiche Romane, G. AGOSTI, D. ISELLA ed., Parma 2006.

²⁴ The quotation is from a letter of June 1, 1506 sent by Cesare Trivulzio to his brother Pomponio in Milan. See Maffei 1999, pp. 108-109, n. II.5

²⁵ This event took place in 1806-1807. It is related by German travellers such as Helmina von Chézy. See CHÉZY 2009, pp. 377-381. On the sojourn of the *Apollo Belvedere* in Paris as a turning point, see Gallo 2009 and GALLO 2012.

²³ GALLO 2010b, pp. 26-27.

²⁴ A citação é da carta de 1º de junho de 1506, enviada por Cesare Trivulzio para seu irmão Pomponio em Milan. Ver MAFFEI 1999, pp. 108-109, n. II.5

CHÉZY 2009

H. von CHÉZY, *Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I.*, B. Savoy ed., Berlin 2009.

CHRISTIAN 2010

K.W. CHRISTIAN, *Empire without End. Antiquities Collections in Renaissance Rome*, c. 1350-1527, New Haven-London 2010.

COLLINS 2004

J. COLLINS, *Papacy and Politics in Eighteenth-Century Rome: Pius VI and the Arts*, New York 2004.

COLLINS 2008-2009

J. COLLINS, *Marshaling the Muses: The Vatican's Museo Pio-Clementino and the Greek Ideal*, "Studies in the Decorative Arts" 16, fasc. 1, Fall-Winter 2008-2009, pp. 35-63.

COLLINS 2010

J. COLLINS, *A Nation of Statues: Museum and Identity in Eighteenth-Century Rome*, in *Architectural Space in Eighteenth-Century Europe. Construction Identities and Interiors*, D.A. Baxter, M. Martin ed., Farnham 2010, pp. 187-214.

COLLINS 2012

J. COLLINS, *Museo Pio-Clementino, Vatican City: Ideology and Aesthetics in the Age of the Grand Tour*, in *The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18th- and the Early-19th-Century Europe*, C. Paul ed., Los Angeles 2012, pp. 113-143.

CONSOLI 1996

G.P. CONSOLI, *Il Museo Pio-Clementino. La scena dell'antico in Vaticano*, Modena 1996.

CRISTOFORO UNTERPERGER 1998

Cristoforo Unterperger. Un pittore fiemmesse nell'Europa del Settecento, Exhibition catalogue, Ch. Felicetti ed., Roma 1998.

DE ANGELIS 1998

M.A. DE ANGELIS, *Per una lettura iconografica della decorazione pittorica nel Museo Pio Clementino*, in CRISTOFORO UNTERPERGER 1998, pp. 37-47.

FELICETTI 1998

Ch. FELICETTI, *La celebrazione del pontificato Braschi nella decorazione della volta della Galleria delle Statue nel Museo Pio Clementino in Vaticano*, in CRISTOFORO UNTERPERGER 1998, pp. 48-63.

GALLO 1991

D. GALLO, *Ennio Quirino Visconti e il restauro della scultura antica tra*

greco-romanas esculpidas viveu seus melhores momentos. Seus últimos dias de esplendor tiveram por palco o Museu Napoleão, onde o *Apolo de Belvedere* teve uma apresentação digna de um grande santo, despertando, entre outras coisas, a paixão de uma jovem que todos os dias vinha colocar flores ao pé da estátua. E acabou enlouquecendo e morreu.²⁵ Com a chegada dos Mármore de Elgin a Londres e com a descoberta de outras civilizações no Mediterrâneo nas primeiras décadas do século XIX, o interesse acadêmico desviou-se momentaneamente das grandes coleções romanas. As estratégias visuais postas em prática no Pio Clementino, favorecendo a concentração e, conseqüentemente, o estudo de formas e estilos, foram precedentes que permitiram uma abordagem crítica em relação a essas novas obras que irromperam bruscamente no campo cultural europeu. As hierarquias qualitativas estabelecidas pela Renascença foram agora definitivamente questionadas.

Tradução: Aline Ferreira Gomes.

Bibliografia

ANTIQUARIE PROSPETTICHE ROMANE 2006

Antiquarie Prospettiche Romane, G. AGOSTI, D. ISELLA ed., Parma 2006.

CHÉZY 2009

H. von CHÉZY, *Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I.*, B. Savoy ed., Berlin 2009.

CHRISTIAN 2010

K.W. CHRISTIAN, *Empire without End. Antiquities Collections in Renaissance Rome*, c. 1350-1527, New Haven-London 2010.

COLLINS 2004

J. COLLINS, *Papacy and Politics in Eighteenth-Century Rome: Pius VI and the Arts*, New York 2004.

COLLINS 2008-2009

J. COLLINS, *Marshaling the Muses: The Vatican's Museo Pio-Clementino and the Greek Ideal*, "Studies in the Decorative Arts" 16, fasc. 1, Fall-Winter 2008-

²⁵ Esse evento ocorreu em 1806-1807. Foi narrado por viajantes alemães. Como Helmina von Chézy. Ver CHÉZY 2009, pp. 377-381. Na permanência do Apolo de Belvedere em Paris como um ponto de mudança, ver GALLO 2009 e GALLO 2012.

2009, pp. 35-63.

COLLINS 2010

J. COLLINS, *A Nation of Statues: Museum and Identity in Eighteenth-Century Rome*, in *Architectural Space in Eighteenth-Century Europe. Construction Identities and Interiors*, D.A. Baxter, M. Martin ed., Farnham 2010, pp. 187-214.

COLLINS 2012

J. COLLINS, *Museo Pio-Clementino, Vatican City: Ideology and Aesthetics in the Age of the Grand Tour*, in *The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18th- and the Early-19th-Century Europe*, C. Paul ed., Los Angeles 2012, pp. 113-143.

CONSOLI 1996

G.P. CONSOLI, *Il Museo Pio-Clementino. La scena dell'antico in Vaticano*, Modena 1996.

CRISTOFORO UNTERPERGER 1998

Cristoforo Unterperger. Un pittore fiemmesse nell'Europa del Settecento, Exhibition catalogue, Ch. Felicetti ed., Roma 1998.

DE ANGELIS 1998

M.A. DE ANGELIS, *Per una lettura iconografica della decorazione pittorica nel Museo Pio Clementino*, in CRISTOFORO UNTERPERGER 1998, pp. 37-47.

FELICETTI 1998

Ch. FELICETTI, *La celebrazione del pontificato Braschi nella decorazione della volta della Galleria delle Statue nel Museo Pio Clementino in Vaticano*, in CRISTOFORO UNTERPERGER 1998, pp. 48-63.

GALLO 1991

D. GALLO, *Ennio Quirino Visconti e il restauro della scultura antica tra Sette e Ottocento*, in *Thorvaldsen. L'ambiente l'influsso il mito*, P. Kragelund, M. Nykjær ed., "Analecta Romana Instituti Danici", Suppl. XVIII, 1991, pp. 101-122.

GALLO 1992-1993

D. GALLO, *Originali greci e copie romane secondo Giovanni Battista ed Ennio Quirino Visconti*, "Labyrinthos", 21-24, 1992-1993, pp. 215-251.

GALLO 2006 [2007]

D. GALLO, *Quale storia dell'arte antica per il Museo Pio Clementino (1770-1796)?*, in *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zur Mäzenatentum des Staates*, B. Marx, K.-S. Rehberg ed., Munich-Berlin 2006 [2007], pp. 153-162.

GALLO 2007

D. GALLO, *Œuvrer pour la grandeur de Rome au*

Sette e Ottocento, in *Thorvaldsen. L'ambiente l'influsso il mito*, P. Kragelund, M. Nykjær ed., "Analecta Romana Instituti Danici", Suppl. XVIII, 1991, pp. 101-122.

GALLO 1992-1993

D. GALLO, *Originali greci e copie romane secondo Giovanni Battista ed Ennio Quirino Visconti*, "Labyrinthos", 21-24, 1992-1993, pp. 215-251.

GALLO 2006 [2007]

D. GALLO, *Quale storia dell'arte antica per il Museo Pio Clementino (1770-1796)?*, in *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zur Mäzenatentum des Staates*, B. Marx, K.-S. Rehberg ed., Munich-Berlin 2006 [2007], pp. 153-162.

GALLO 2007

D. GALLO, *Œuvrer pour la grandeur de Rome au XVIIIe siècle. Les collectionneurs d'antiques*, in *Collections et pratiques de la collection en Suisse au XVIIIe siècle*, Actes du colloque (Bâle, 16-18 octobre 2003), B. Schubiger, D. Schwinn Schürman, C. Hurley ed., Geneva 2007, pp. 489-511.

GALLO 2009

D. Gallo, *The Galerie des Antiques of the Musée Napoléon: a new perception of ancient sculpture?*, in *Napoleon's Legacy: The Rise of National Museums in Europe, 1794-1830*, E. Bergvelt, D. J. Meijers, L. Tibbe, E. van Wezel ed., Berlin 2009 ("Berliner Schriftenreihe zur Museumsforschung", 27), pp. 111-123.

GALLO 2010a

D. Gallo, *Il Museo Clementino tra novità e tradizione*, in *Letà di Papa Clemente XIV. Religione, politica, cultura*, Atti del convegno (Santarcangelo di Romagna, Rocca Malatestiana, 7-8 ottobre 2005), M. Rosa, M. Colonna ed., Roma 2010, pp. 237-258.

GALLO 2010b

D. Gallo, *Vivre à l'antique*, in *Anticomania*, Exhibition catalogue A. Kugel ed., Paris 2010, pp. 13-39.

GALLO 2012

D. Gallo, *Des manuels sur l'art et des guides pour un nouvel public*, in *Stendhal, historien de l'art*, D. Gallo ed., Rennes 2012, pp. 31-42.

GALLO 2014

D. Gallo, *Les antiquaires italiens du XVIIIe siècle à l'épreuve du style*, in *L'Héroïque et le Champêtre*, M. Cojannot-Leblanc, C. Pouzadoux, É. Prioux ed., actes du colloque international (Paris, INHA, 17-20 mars 2010), Nanterre 2014, vol. II, pp. 273-291, forthcoming.

GIOLI 2012

A. GIOLI, *Le Vedute del Museo Pio Clementino di Vincenzo Feoli*, “Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie”, XXX, 2012, pp. 221-340.

LIFE AND THE ARTS IN THE BAROQUE PALACES OF ROME 1999

Life and the Arts in the Baroque Palaces of Rome. Ambiente barocco, Exhibition catalogue, S. Walker, F. Hammond ed., New York 1999.

MAFFEI 1999

S. MAFFEI, *La fama di Laocoonte nei testi del Cinquecento*, in S. Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma, 1999, pp. 85-230.

MASSI 1792

Indicazione antiquaria del Pontificio Museo Pio-Clementino in Vaticano stesa da Pasquale Massi Cesenate custode del Museo stesso, Roma, presso i Lazzarini, 1792.

PIVA 2007

C. PIVA, *Restituire l'antichità. Il laboratorio di restauro della scultura antica del museo Pio-Clementino*, Roma 2007.

SPINOLA 1996

G. SPINOLA, *Il Museo Pio Clementino*, 1, Città del Vaticano 1996.

XVIIIe siècle. Les collectionneurs d'antiques, in *Collections et pratiques de la collection en Suisse au XVIIIe siècle*, Actes du colloque (Bâle, 16-18 octobre 2003), B. Schubiger, D. Schwinn Schürman, C. Hurley ed., Geneva 2007, pp. 489-511.

GALLO 2009

D. Gallo, *The Galerie des Antiques of the Musée Napoléon: a new perception of ancient sculpture?*, in *Napoleon's Legacy: The Rise of National Museums in Europe, 1794-1830*, E. Bergvelt, D. J. Meijers, L. Tibbe, E. van Wezel ed., Berlin 2009 (“Berliner Schriftenreihe zur Museumsforschung”, 27), pp. 111-123.

GALLO 2010a

D. Gallo, *Il Museo Clementino tra novità e tradizione*, in *L'età di Papa Clemente XIV. Religione, politica, cultura*, Atti del convegno (Santarcangelo di Romagna, Rocca Malatestiana, 7-8 ottobre 2005), M. Rosa, M. Colonna ed., Roma 2010, pp. 237-258.

GALLO 2010b

D. Gallo, *Vivre à l'antique*, in *Anticomania*, Exhibition catalogue A. Kugel ed., Paris 2010, pp. 13-39.

GALLO 2012

D. Gallo, *Des manuels sur l'art et des guides pour un nouvel public*, in *Stendhal, historien de l'art*, D. Gallo ed., Rennes 2012, pp. 31-42.

GALLO 2014

D. Gallo, *Les antiquaires italiens du XVIIIe siècle à l'épreuve du style*, in *L'Héroïque et le Champêtre*, M. Cojannot-Leblanc, C. Pouzadoux, É. Prioux ed., actes du colloque international (Paris, INHA, 17-20 mars 2010), Nanterre 2014, vol. II, pp. 273-291, forthcoming.

GIOLI 2012

A. GIOLI, *Le Vedute del Museo Pio Clementino di Vincenzo Feoli*, “Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie”, XXX, 2012, pp. 221-340.

LIFE AND THE ARTS IN THE BAROQUE PALACES OF ROME 1999

Life and the Arts in the Baroque Palaces of Rome. Ambiente barocco, Exhibition catalogue, S. Walker, F. Hammond ed., New York 1999.

MAFFEI 1999

S. MAFFEI, *La fama di Laocoonte nei testi del Cinquecento*, in S. Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Roma, 1999, pp. 85-230.

MASSI 1792

Indicazione antiquaria del Pontificio Museo Pio-Clementino

in Vaticano stesa da Pasquale Massi Cesenate custode del Museo stesso, Roma, presso i Lazzarini, 1792.

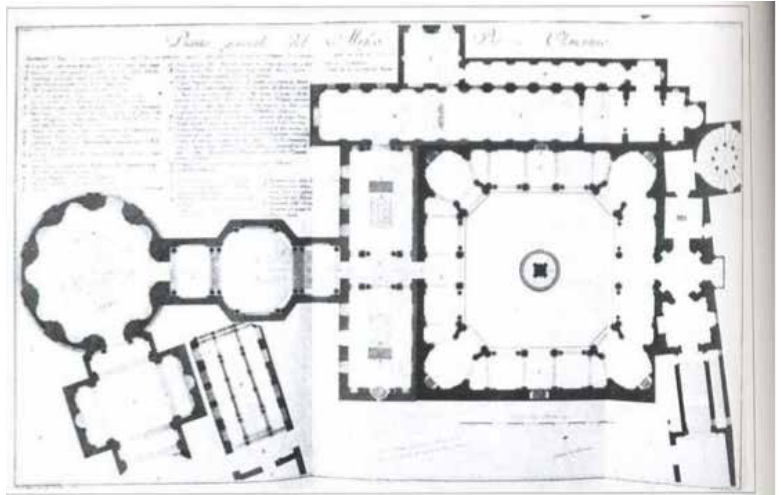
PIVA 2007

C. Piva, *Restituire l'antichità. Il laboratorio di restauro della scultura antica del museo Pio-Clementino*, Roma 2007.

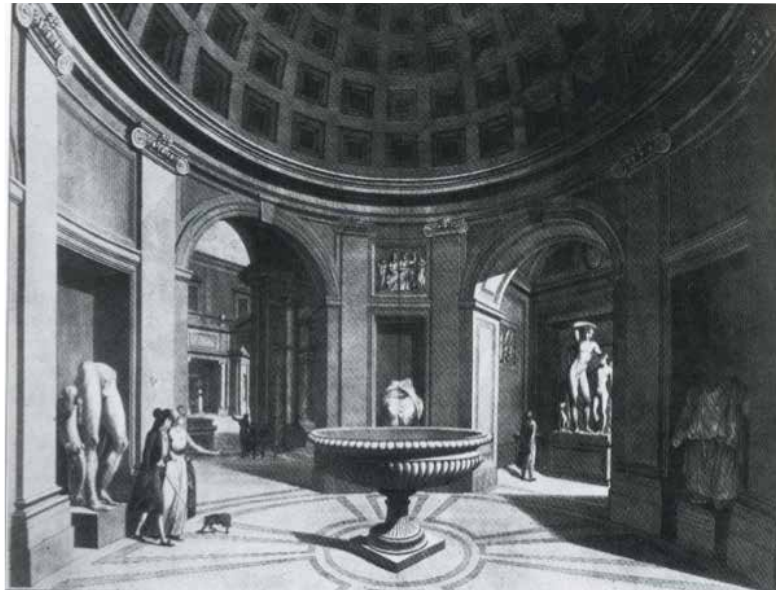
SPINOLA 1996

G. SPINOLA, *Il Museo Pio Clementino*, 1, Città del Vaticano 1996.

1



2



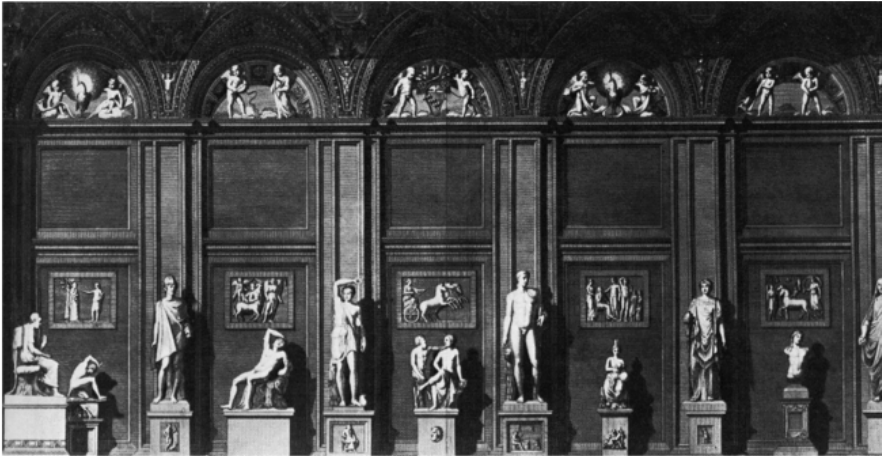
3



1 M. CARLONI after M. SIMONETTI. *Plan of the Museo Pio Clementino as expanded after 1776, 1782.*

2 V. FEOLI after F. MICCINELLI. *View of the Vestibolo Rotondo of the Museo Pio Clementino, 1792 ca.*

3 L. DUCROS-G. VOLPATO. *View of the Gallery of Statues of the Museo Pio Clementino, 1787-1792*



4



5



6

4 V. FEOLI after F. COSTA. *View of the Gallery of Statues of the Museo Pio Clementino. First part of the right wall, 1792 ca.*

5 V. FEOLI. *View of the Gallery of Statues of the Museo Pio Clementino. Second part of the right wall, 1792 ca.*

6 G.P. PANINI. *Interior of the San Giovanni in Laterano in Rome, Moscow, Pushkin Museum, 1750 ca.*