

Musei nazionali, provinciali e civici dopo l'Unità a Napoli e dintorni

Fra antiche questioni, gravi problemi, ambiziosi progetti e nuove sistemazioni



UMBERTO BILE

Soprintendenza Speciale
per il Polo Museale
Napoletano

per gli Amici di Capodimonte

Il 12 settembre 1860, appena cinque giorni dopo il suo ingresso trionfale in città, Giuseppe Garibaldi, sostenuto dal celebre romanziere Alessandro Dumas, trasformò con decreto l'antico Real Museo Borbonico nel Palazzo dei Vecchi Studi in Museo Nazionale, ponendolo sotto le attribuzioni del Ministero della Pubblica Istruzione. Si metteva così fine a una questione più volte sollevata durante il passato governo borbonico, fin dai primi anni della seconda Restaurazione, circa la connotazione giuridica delle collezioni d'arte e di antichità, se da ritenerle come proprietà privata della famiglia reale, o come soggette a un regime pubblico, al di là della loro ormai riconosciuta finalità collettiva.

La *querelle* era esplosa nel 1848, con il passaggio di competenza del Real Museo Borbonico dal Ministero degli Interni a quello della Pubblica Istruzione. Fra i più attivi sostenitori del carattere pubblico di questo patrimonio fu Giuseppe Fiorelli, allora impiegato del Museo con l'incarico di riordinare il medagliere. Durante l'ultimo decennio borbonico, abolito il Ministero della Pubblica Istruzione, l'Istituto era passato, con un atto denso di significato, nelle attribuzioni del Ministero della Real Casa, sconfessando, così, qualsiasi ipotesi di riforma in senso liberale.

Non fu un caso se, subentrato nel 1863 a Dumas – cui inizialmente era stata affidata la direzione del Museo Nazionale, affiancato da un Consiglio di Soprintendenza – proprio Fiorelli fu il protagonista, nei primi anni postunitari, di una straordinaria stagione della museografia napoletana, incentrata sul rilancio dell'antico prestigioso istituto di fondazione borbonica, da collegare a una rete di altri organismi, che coniugavano istanze localistiche ed esigenze dettate dalla costruzione del nuovo Stato unitario, seppur in quadro normativo ancora troppo confuso e contraddittorio.



Sala degli uomini illustri napoletani
 Museo di San Martino
 Napoli

Fiorelli ebbe l'opportunità di confrontarsi con altre due eminenti personalità della cultura operanti a Napoli in quegli anni, come il torinese Annibale Sacco, nominato nel 1863 direttore dei beni della Real Casa Savoia, o come Gaetano Filangieri Junior, principe di Satriano, aristocratico filantropo, appassionato cultore delle belle arti. Insieme posero le basi per costituire in città un sistema di Musei preposti alla conservazione del materiale storico-artistico, diversi per varietà di tipologie, per proprietà giuridica, per ruolo istituzionale e per finalità, rivolte in particolar modo alla valorizzazione del patrimonio già musealizzato, al potenziamento delle raccolte d'arte applicata, alla promozione di quella contemporanea, al recupero della memoria patria e, soprattutto, al ricovero di materiali provenienti da un territorio sempre più sconvolto dalla furia iconoclasta della nuova urbanistica borghese.

In questo fervore d'iniziative, con musei creati *ex novo* e altri sorti quasi per gemmazione dal Museo Nazionale, proprio quest'ultimo, invece, scontava l'articolazione varia e diversificata delle attività, il gigantismo delle collezioni e l'elefantiasi dell'organizzazione, delegata a un direttore che assommava in sé la carica di Soprintendente di tutte le province meridionali. Esigenza primaria fu quella di liberarlo da alcune funzioni che si andavano ormai sovrapponendo a quelle preminenti della conservazione ed esposizione delle raccolte. Con la sistemazione nel convento di San Giovanni Battista delle Monache dell'Accademia di Belle Arti, fin al 1866 situata nel Palazzo dei Vecchi Studi, fu sancita la separazione tra la funzione di tutela e quella dell'insegnamento delle arti, retaggio della cultura illuminista che esaltava, più di ogni altro, i valori didattici e formativi dei musei.

La nuova disponibilità di locali liberati dall'Accademia da adibire a funzioni espositive non bastò, tuttavia, a risolvere i gravissimi problemi derivanti dall'imponente mole delle raccolte, che in quegli anni ebbero uno straordinario incremento derivante dall'afflusso dal territorio di materiali, soprattutto lapidei, da sottrarre alla demolizione e agli sventramenti, operati sul



*Scena da presepe
napoletano*

XVIII sec.

Museo di San Martino

Napoli

tessuto urbano della città, non più capitale. Né mancarono munifiche donazioni, come quella della collezione d'Avalos che determinò il problema di esporre in un luogo adeguato la serie straordinaria degli arazzi della *Battaglia di Pavia*, oltre a numerosi dipinti.

Fiorelli, allora, approfittò del suo doppio incarico di direttore del Museo Nazionale e di presidente della Commissione Consultiva di Belle Arti della Provincia di Napoli per avviare un'opera sistematica di tutela del territorio che si esprimeva nei lavori da eseguirsi per il recupero dei monumenti d'interesse storico, anche ecclesiastici, nel collocamento in siti opportuni di oggetti d'arte, nella gestione delle esposizioni di belle arti e nell'inventariazione del patrimonio culturale. Grazie a questi incarichi Fiorelli impedì che la Certosa di San Martino, riconosciuta monumento nazionale con legge del 7 luglio del 1866, fosse adibita a usi impropri, come stava accadendo per gran parte di questi edifici storici destinati a ospitare caserme, uffici, scuole o ospedali. La sua funzione culturale fu garantita inizialmente dal trasferimento di materiali provenienti dai depositi del Museo Nazionale. Dopo aver ipotizzato di sistemarli nella Biblioteca militare, con altri cimeli, Fiorelli, a partire dal 1869, definì il destino museale dell'antica Certosa, dapprima restaurando e conservando i materiali lapidei e le sculture presenti nei chiostri, poi proponendo il trasferimento di "monumentali ricordi", fra i quali anche i celebri arazzi della collezione d'Avalos (trasferimento, però, mai avvenuto), connotando, al

La Reggia di Capodimonte

1738-1758 ca.

GIOVANNI ANTONIO

MEDRANO

Napoli



tempo stesso, anche la Biblioteca esistente nello studio e documentazione delle patrie memorie.

L'acquisizione nel 1872 del celebre dipinto di Angelika Kaufmann raffigurante il *Ritratto di Domenico Cirillo* e l'accordo con i comandi militari per trasferirvi la *Veduta del Baratta* e la *Lancia di Carlo di Borbone* (1874), nonché il prelievo dal Comune di Napoli di preziosi cimeli, come la *Carrozza dell'Eletto del Popolo* o le quattordici *Bandiere delle Ottine* (1875), vanno ricondotti nell'ambito dell'ambizioso progetto di istituire a San Martino un museo della topografia e dei ricordi storici. Inoltre, l'acquisizione nel 1872 della ricchissima collezione di Diego Bonghi, di vetri, avori, coralli e ceramiche, lo stava caratterizzando anche sul versante delle arti decorative.

In questo settore, inoltre, va segnalato il programma che coinvolgeva la Reggia di Capodimonte, dove si stava formando, grazie all'attenta azione di recupero operata da Annibale Sacco – un funzionario piemontese giunto a Napoli nel 1863 per assumere la carica di Direttore della Real Casa Savoia nelle province napoletane – un vero e proprio museo di arti decorative. A tale scopo si provvede trasferendo da altri Siti Reali borbonici, disseminati sul territorio regionale, varie suppellettili e materiali di arredo, soprattutto mobili, presepi o porcellane, oltre ad intere collezioni come l'Armeria farnesiana-borbonica (1864). Inoltre, la Reggia si arricchì con il celebre *Salottino di Porcellane* di Maria Amalia di Sassonia, capolavoro della Real Fabbrica di Capodimonte, prelevato nel 1867 da Portici, e con il pavi-



*L'Armeria
nell'allestimento di
Annibale Sacco
1864 ca.
Reggia di Capodimonte
Napoli*

mento in mosaico antico, smontato nel 1877 dalla Favorita di Resina e proveniente da una villa imperiale di Capri. Destinata a residenza della Real Casa, Capodimonte, quindi, si configurò anche come un vero e proprio museo, nel quale le funzioni conoscitive e comparative prevalevano su quelle di mero arredo. La sua dimensione di fatto museale fu, inoltre, confermata dalla sistemazione di una Galleria di Arte Moderna – fra le prime nell'Italia postunitaria assieme a quella di Torino e alla Palatina di Firenze – che si costituì recuperando i grandi dipinti neoclassici di età borbonica, già presenti nella Reggia, e avviando una politica di acquisti nelle esposizioni di belle arti nazionali e locali. Sacco si avvalse della consulenza di esperti conoscitori, come Federico Maldarelli e Domenico Morelli, in grado di garantire la qualità degli acquisti, sul doppio versante della tradizione accademica e delle nuove istanze figurative, legate al verismo morelliano.

Mentre si ponevano le basi per i futuri sviluppi della rete museale napoletana, l'iniziativa di tutela del patrimonio culturale era rilanciata anche in provincia, dove, in seguito alla liquidazione dell'asse ecclesiastico, si era incrementato il fenomeno della dispersione di materiali artistici e di antichità su un sempre più aggressivo mercato antiquario. La creazione di musei costituì allora un antidoto ritenuto necessario per far fronte al problema, sull'onda di un crescente orgoglio municipalistico, rinnovato dalla ripresa degli studi di storia locale. In tal senso va valutata l'iniziativa di istituire nel 1873 a Benevento, su pressioni

del celebre romanista Teodoro Mommsen, il Museo Provinciale del Sannio, riprendendo un precoce analogo progetto che risaliva al periodo francese, quando, su proposta di Maurice Talleyrand, fu istituito il primo nucleo di un museo nel centro sannita, appena sottratto al plurisecolare dominio dello Stato Pontificio. Il recupero dei materiali provenienti dal territorio e una mirata politica di acquisizioni da privati costituivano i presupposti per avviarne il funzionamento e garantire il futuro sviluppo delle collezioni.

L'altro Museo provinciale postunitario fu quello Campano di Capua, creato nel 1874 in seguito alla deliberazione della locale Commissione Provinciale dei Monumenti, che valutò opportuno dare un'idonea collocazione all'ingente materiale proveniente da monumenti di epoca romana disseminati in Terra di Lavoro, negli svariati settori della numismatica, dell'epigrafia e delle terrecotte. A questo nucleo di antichità si aggiunsero altri cimeli, vestigia e documenti provenienti da collezioni private. Il principio fondante del Museo Campano fu lo stesso che ispirò Fiorelli per la Certosa di San Martino: salvare dall'abbandono un prezioso monumento del passato, come il quattrocentesco Palazzo Antignano, per sistemarvi collezioni che esaltassero le caratteristiche storiche e topografiche del territorio, favorendone lo studio e la tutela grazie alla creazione di una biblioteca specializzata. In conformità a questi criteri legati alla storia locale, si acquisirono le celeberrime sculture federiciane provenienti dalla monumentale Porta di Capua e si operarono, al contempo, scelte collezionistiche che favorirono l'immissione di dipinti riguardanti per storia e per soggetto il distretto di Terra di Lavoro.

Con Regio Decreto del 7 agosto 1874 furono istituite in ogni provincia del nuovo Regno le Commissioni Conservatrici dei Monumenti e delle Opere d'Arte, impostando, così, a livello centrale e periferico un sistema organico di tutela. A Napoli, i lavori della Commissione provinciale interferirono con un'altra analoga Commissione a carattere municipale che annoverava tra i suoi componenti personalità di spicco della cultura napoletana, come Bartolommeo Capasso, Demetrio Salazaro, Carlo Tito Dalbono e Gaetano Filangieri. Questi ultimi furono i protagonisti di due esperimenti museali a Napoli, entrambi da ricondursi a finalità civiche, che ebbero, però, funzioni e destini diversi.

Dalbono, da un lato, proponeva l'istituzione di un Museo civico nel trecentesco convento di Donnaregina, con la fun-



Il grande salone
 Museo Civico
 Gaetano Filangieri
 Napoli

zione di raccogliere il materiale storico proveniente dal territorio cittadino, in una fase di profondi rivolgimenti urbani. Ma il suo piano fallì, poiché il Museo da lui creato si scontrava con la presenza schiacciante delle due strutture museali governative già presenti in città, come l'antico Museo Nazionale e il nuovo Museo di San Martino, che svolgevano il ruolo di collettori di questi materiali sul versante archeologico, l'uno, e su quello storico-artistico, l'altro.

Filangieri, invece, puntava a un'altra tipologia di museo civico, formato sulle raccolte di sua proprietà e connesso a un programma di sviluppo civile e di progresso sociale, perché indirizzato alla formazione di artigiani e operai, protagonisti del mondo produttivo. Tale progetto si collegava, inoltre, al proposito di tutelare un prezioso monumento cittadino, come il quattrocentesco Palazzo Como, altrimenti destinato alla demolizione. L'idea che lo sosteneva si era resa concreta con l'*Esposizione di arte antica napoletana*, organizzata a Napoli nel 1877 a margine dell'*Esposizione nazionale di Belle Arti*. Concorsero a quella mostra i maggiori collezionisti napoletani dell'epoca, tra i quali Placido de Sangro, duca di Martina, Alfonso Correale e Gaetano Filangieri stesso, le cui raccolte, significativamente, ebbero, nel breve svolgersi di pochi decenni, tutte destinazioni pubbliche. Nell'arco di un decennio sorsero in città il Museo Artistico Industriale, con le sue Scuole-officine, pensato nel 1878, ma istituito nel 1882, dove si sarebbero dovuti formare artigiani e operai, e il Museo civico, intestato a Gaetano Filan-

gieri, inaugurato nel 1888, con una decisa connotazione didattica, perché si proponeva come una sorta di repertorio di modelli e tecniche, da cui gli allievi stessi delle Scuole Officine avrebbero potuto trarre esempi o ispirazioni.

I due Musei, nati contestualmente come parti integranti di un unico progetto culturale, felice sintesi tra istanze estetiche ed esigenze produttive, erano inseriti in una rete museale che stava caratterizzando, soprattutto sul versante delle arti applicate, la museologia napoletana in quel primo ventennio postunitario. Erano coinvolte in questo progetto alcune raccolte private come quelle di Gaetano Filangieri o, più tardi, di Placido de Sangro, duca di Martina, le collezioni di Casa Reale, concentrate da Annibale Sacco a Capodimonte, e quelle governative del Museo di San Martino, con la cospicua collezione di Diego Bonghi fatta acquisire da Giuseppe Fiorelli, senza dimenticare lo straordinario patrimonio d'arte e di antichità conservato nel Museo Nazionale, dall'*istrumentum domesticum* di origine pompeiana agli oggetti preziosi di provenienza farnesiana.

Tuttavia, con le morti di Annibale Sacco nel 1887, di Filangieri nel 1892 e di Fiorelli nel 1897, venne meno l'azione propulsiva di quell'utopia sociale, di quel mecenatismo filantropico e di quella capacità organizzativa, che caratterizzò questa felice stagione della museologia napoletana. Il secolo si chiudeva con un parziale fallimento di questo ambizioso progetto: il Museo Civico Gaetano Filangieri, esaurito il rapporto con le Scuole-officine, sopravvisse sempre più estraniato dalla città; Capodimonte di fatto si eclissò nella sua funzione museale, per ritrarsi solo in quella residenziale per la corte sabauda; San Martino aumentò a dismisura le sue collezioni con l'immissione vorticiosa di materiali non sempre di qualità; il Museo Nazionale mostrava evidenti i segni della crisi con l'alternarsi in tempi brevissimi di direttori e ordinatori fra interrogazioni parlamentari e commissioni d'inchiesta.

Ci vollero diversi decenni e le devastazioni della guerra perché Napoli avesse la forza di riconsiderare i suoi destini e la sua peculiarità attraverso un rinnovato sistema museale, capace di conferirle identità culturale e dignità civile.