

PIETRO PAOLO FARINELLI, *Architetto*

E

GIUSEPPE ZUCCALÀ, *Ing. relatore*

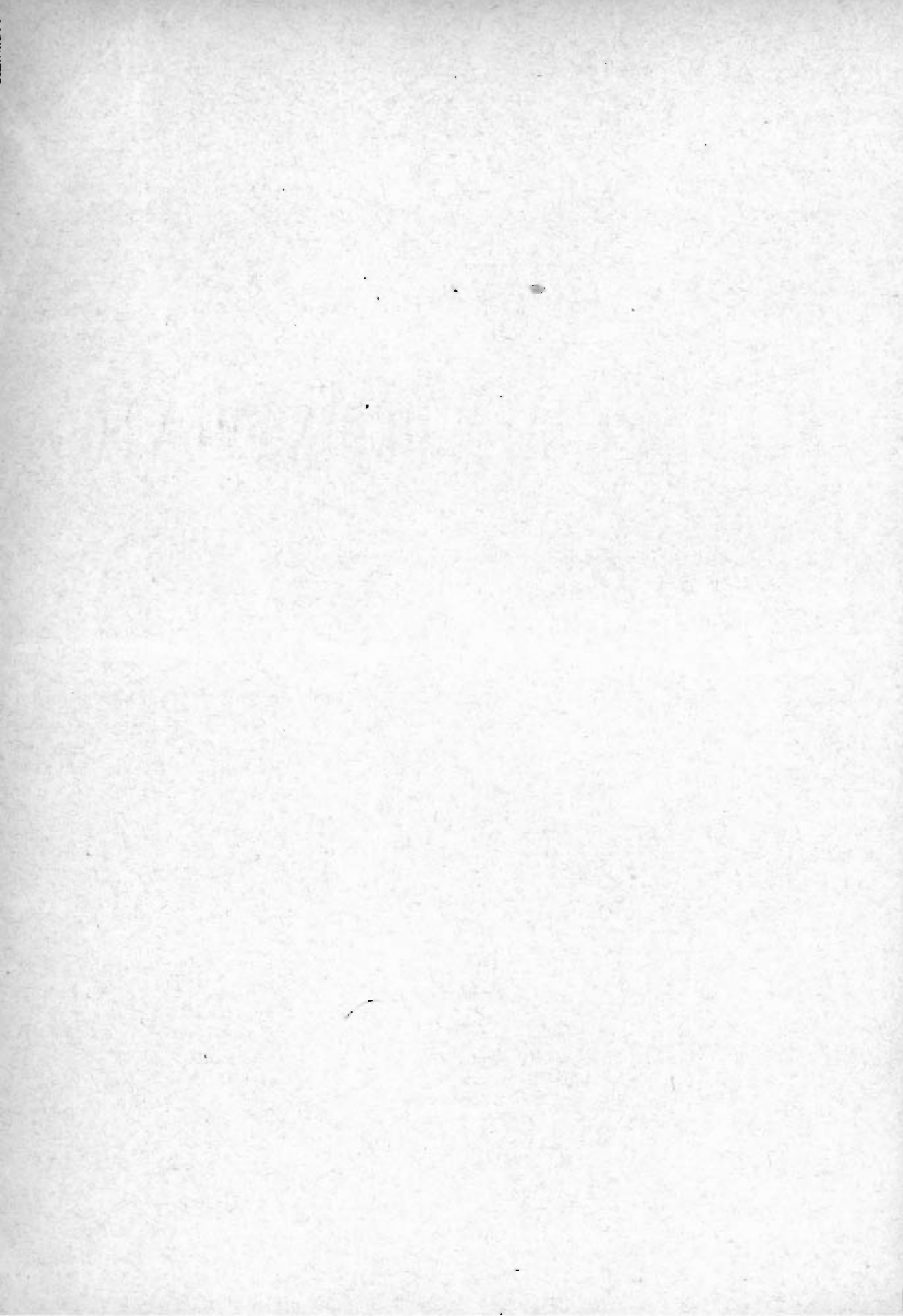
*Al chiarissimo
Prof. Salomone Reinach
per doveroso omaggio
G. Zuccalà*

4

RELAZIONE
SULL'ATTUALE ORDINAMENTO
DEL
MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI

Estratto dal *Bollettino del Collegio degli Ingegneri e Architetti di Napoli*
Anno XXI — Num. 18

NAPOLI
STABILIMENTO TIPOGRAFICO R. PESOLE
Strada S. Pietro a Maiella, 31
1903



PIETRO PAOLO FARINELLI, *Architetto*

E

GIUSEPPE ZUCCALÀ, *Ing. relatore*

RELAZIONE
SULL'ATTUALE ORDINAMENTO
DEL
MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI

Estratto dal *Bollettino del Collegio degli Ingegneri e Architetti di Napoli*
Anno XXI — Num. 18

NAPOLI
STABILIMENTO TIPOGRAFICO R. PESOLE
Strada S. Pietro a Maiella, 31
1903

Illustrissimi signori Presidente e Consiglieri
del Collegio degli Ingegneri ed architetti in Napoli

Ci onorate dell'incarico di riferire, *se e quali provvedimenti dovranno adottarsi nello interesse del Museo Nazionale di Napoli.*

Il bisogno, che il Collegio degl'Ingegneri senti, d'intervenire in una quistione così importante per Napoli, fu suscitato da vivissime polemiche su per i giornali cittadini, ove si accennava a fatti, che facevano trepidare quanti hanno amore per l'arte e culto per le memorie della patria.

Noi accettammo con entusiasmo l'incarico e per quanto è stato possibile, abbiamo esaminata la quistione. Due soli sentimenti hanno diretto tutte le nostre operazioni: Napoli e l'arte.

Alle SS. VV., non può sfuggire quanta importanza il nostro glorioso Museo ha nella vita cittadina e se recenti studii economici, con la strazian'e verità delle cifre, hanno messo a nudo piaghe sanguinanti ed hanno suggerito il rimedio di una trasformazione industriale, perchè il canto della Sirena non diventasse una funebre nenia, a noi è sembrato, che prima di ogni altro dovesse porsi mente, perchè gloria, memorie e bellezze della città nostra, che formano un importante fattore economico, fossero gelosamente conservate.

La relazione, che ci onoriamo presentare alle SS. VV. tratterà:

1. della statica dell'edifizio in generale ed in particolare, rispetto ai nuovi lavori eseguiti,
2. dell'architettura dell'edifizio e delle modificazioni apportate nella pianta,
3. dell'ordinamento delle collezioni secondo i bisogni dell'arte,
4. dell'ordinamento delle collezioni secondo i bisogni dell'archeologia,
5. della quistione economica.

Siamo dolenti che impegni professionali vietarono all'egregio ingegnere Pasquale Russo Cardone dalle SS. VV., nominato insieme a noi, prestarci l'intelligente opera sua.

Questa relazione verrà forse con ritardo, non è nostra la colpa, ma delle successive modificazioni, continuamente apportate nell'attuale ordinamento, che in questo momento non sappiamo se esso è definitivo o ancora provvisorio.

Tutto quello, che è scritto in questa relazione si riferisce quindi all'epoca, in cui ci siamo per diverse volte recati al Museo.

PARTE PRIMA

Della statica dello edificio in generale ed in particolare rispetto ai nuovi lavori eseguiti.

- a) Verificazione dei turbamenti statici.
- b) Definizione del movimento delle masse murarie.
- c) Esame delle nuove opere eseguite.

a) Verificazione dei turbamenti statici.

L'edificio ha la sua fondazione ad archi e pilastri, da notizie assunte sappiamo che i pilastri sono fondati sul tufo. Guardando la muratura fuori terra si può benissimo affermare, che essa in generale non è in buone condizioni di stabilità.

Noi constateremo i turbamenti statici, che abbiamo potuto osservare. Attualmente, molti di essi non sono appariscenti per l'intonaco, di cui sono rivestite le parti di muratura, che noi osservammo lesionate. Altri turbamenti però sono visibili, quantunque le murature fossero dipinte di fresco. Dalle lesioni, che furono lasciate senza sarcirle, si potrà intuire quante altre furono nascoste dall'intonaco e che noi abbiamo notate ed andremo esaminando. Molte sale non potemmo visitare perchè n'era vietato l'ingresso.

Alla destra dell'edificio

PIANTERRENO

Prima galleria a destra (dove si conservavano i dipinti murali)

Abbiamo osservato delle lesioni in chiave delle volte a crociera e moltissime lesioni serpeggianti, ad andamento poco diverso dal rettilineo verticale, nelle facce dei pilastri verso il cortile. I due archi centrali nel muro verso il cortile sono spezzati in chiave, il primo arco fra la prima e la seconda volta a crociera è spezzato nel terzo e nel terzo pilastro in ordine dal vano d'ingresso, notasi un sensibile rigonfiamento, nell'intonaco.

Sala verso la strada, con ingresso dalla galleria precedente,
dove si conservavano gli affreschi ed i mosaici.

Simili lesioni sono visibilissime nella parete a destra del vano d'ingresso, in prolungamento del secondo ordine di pilastri della galleria precedente, nella parete a sinistra, nella piattabanda del vano d'ingresso ed in tutte le mura partimentali, che hanno l'asse più lungo ortogonale al muro di facciata.

Galleria verso il cortile, adiacente al gran salone del Toro Farnese.

Notasi per tutta la lunghezza della galleria una lesione, che taglia le volte a crociera e gli archi intermedi, queste lesioni sono visibili sebbene le volte e le pareti fossero dipinte di recente. La seconda volta che copre il primo compreso direttamente illuminato verso il cortile, presenta anche una lesione nel senso dell'asse più corto della galleria. Nei due pilastri del grande vano arcato di uscita al cortile, massime in quello a diritta, notansi verso l'interno numerose lesioni serpeggianti, come quelle innanzi descritte e nelle facce verso il cortile ed in quelle a queste ortogonali simili e più numerose lesioni, che lasciano vedere nel pilastro di destra l'aletta perfettamente distaccata.

Notasi anche un rigonfiamento e gli spigoli, massime del pilastro a destra, per quanto non si fossero potuto adoperare dei mezzi per verificare direttamente, ad occhio lasciano vedere che non serbano più la verticale, tanto che si sono messe delle *spie*, che a noi sembrano inutili data la natura del movimento.

Simili lesioni notansi anche nel piedritto a sinistra del vano di luce del compreso seguente e propriamente nella faccia interna del vano.

Salone dell'Ercole e del Toro Farnese

Il gran vano d'ingresso, dalla galleria precedente al gran salone del Toro, presenta nel pilastro a diritta simili e numerose lesioni visibili anche dopo che la muratura è stata dipinta, così anche il pilastro a sinistra, ma in minor numero e se l'occhio non ci ha ingannati la faccia del pilastro a diritta, ortogonale all'asse più lungo del salone presenta una deviazione dal piano verticale. Per tutta la lunghezza del gran salone notasi in chiave della volta una rilevante lesione ed anche questa è visibile, quantunque la volta fosse dipinta di recente. La volta del compreso dov'è il gruppo del Toro presenta anche delle forti lesioni nel senso dell'asse più corto ed una adiacente al muro verso la vanella con ingresso da via S. Teresa.

Le altre sale non potemmo vedere perchè ne era proibito l'ingresso.

I.º PIANO

In massima parte l'ala destra dell'edificio è occupata dalla Biblioteca, dove gli scaffali hanno impedito di poter bene verificare le pareti. Abbiamo solamente notato, nella Biblioteca, nella volta della sala, sulla prima galleria a destra detta a pianterreno, una lesione secondo la lunghezza e nel vano di luce centrale verso il cortile una lesione nella piattabanda.

Sala con ingresso dallo scalone principale del Museo

Nella parete a sinistra dell'ultimo rampante di accesso a queste sale abbiamo veduto delle forti lesioni serpeggianti come le altre descritte. In tutte le sale, che hanno vani di luce verso la vanella a S. Teresa, abbiamo notato delle forti lesioni; tutti i vani di passaggio più vicini al muro verso la vanella hanno le piattabande spezzate, alcune nei terzi, altre in chiave ed alcune hanno numerose lesioni, tal che pare che i conci della piattabanda dovessero da un momento all'altro cadere.

Se, come ci si riferisce, questi vani dopo il 1852 furono chiusi, sia per rafforzare le pareti, sia per aumentare lo spazio utile, è un grave errore averli nuovamente aperti.

Nel salone dove attualmente è la pianta di Pompei e che corrisponde sul salone del Toro Farnese, lateralmente al vano d'ingresso a diritta, abbiamo notato delle lesioni, che devono essere recenti, perchè apparse al di sopra del rivestimento di carta, messa da circa un anno.

Secondo piano con accesso dalla scala della Biblioteca

Nulla abbiamo potuto notare, perchè le pareti sono dipinte di fresco. In questo piano attualmente si conservano la raccolta dei vasi, il medagliere, i vetri, i papiri e gli oggetti d'oro pompeiani.

Ala sinistra

PIANTERRENO

Galleria parallela al vestibolo adiacente al cortile.

In questa galleria, dove una volta erano le due statue equestri dei Balbi, abbiamo osservato per tutta la lunghezza una lesione in chiave nelle volte e l'ultimo compreso verso il prospetto principale presenta altra lesione secondo l'asse più corto della galleria.

Sala dei bronzi.

Da l'ultimo compreso della galleria detta, verso il prospetto principale, siamo entrati nella

1. SALA DEI BRONZI, ove abbiamo notato una lesione nella volta in senso normale al prospetto principale e che scende in mezzo e perpendicolarmente al muro, che divide questa sala dalla galleria verso il cortile. Il muro verso questa galleria presenta molte lesioni serpeggianti, altre lesioni si osservano a sinistra del vano, pel quale siamo entrati, più vicino al muro di prospetto. La piattabanda del vano di luce ha una lesione in chiave, il muro fra questa sala e la seguente ha simili lesioni a diritta del vano più vicino al muro di prospetto.

2. SALA. Vi è una simile lesione in chiave nel vano di luce verso la facciata principale e numerose lesioni serpeggianti ad andamento poco diverso dal rettilineo verticale, come le altre descritte nelle altre mura. Notevole una lesione nella croce di muro a sinistra verso la strada ed un distacco della volta nella sua linea d'imposta col muro di prospetto. Nella piattabanda del vano di passaggio alla terza sala notasi una lesione in chiave.

3. SALA. Simili lesioni nella piattabanda del vano di luce, la volta ha delle lesioni rilevanti nel senso degli spigoli ed altra in verticale del piedritto a diritta del vano prossimo alla strada.

4. SALA. Simili lesioni nella volta.

Sala in angolo fra la via Museo e via S. Teresa.

Vi si trovano delle lesioni, nella volta, parallelamente alla strada Museo.

Sala detta della battaglia di Darlo.

Si osservano alcune lesioni nella volta, ad andamento parallelo al muro di facciata verso la strada S. Teresa e prolungantisi sui vani di passaggio.

SALA IN SEGUITO. Una lesione nella volta quasi normale al muro di facciata.

ALTRA SALA IN SEGUITO. Una lesione serpeggiante sul nuovo vano aperto di recente fra questa sala e la galleria dei Balbi in asse con la galleria, ch'era detta dei Capolavori, altra lesione nello spigolo a diritta della volta verso via S. Teresa, altra in quello a sinistra ed altra nello spigolo a sinistra del nuovo vano.

Sala adiacente in asse alla galleria che era detta dei Capolavori.

Presenta nella volta delle lesioni a croce.

I.° PIANO

PINACOTECA. Anche lateralmente all'ultimo rampante, che mena alla Pinacoteca, si osservano delle lesioni simili alle altre descritte e che sono nelle pareti laterali del rampante simmetrico.

Della Pinacoteca pochissimo abbiamo potuto vedere, poichè le poche sale, che erano già ordinate e nelle quali siamo potuti entrare, avevano le pareti di recente rivestite di carta. Nel momento in cui scriviamo questa relazione, neanche le sale, che si dicevano ordinate si possono vedere, perchè tutta la Pinacoteca è nuovamente in ordinamento. E' a notarsi solamente, fra il gran salone della scuola napoletana e la sala olandese e tedeschi, una lesione nella croce del muro partimentale.

b) Definizione del movimento delle masse murarie.

Tutte le lesioni, che abbiamo descritte non vi è alcun dubbio, in massima parte sono lesioni di schiacciamento. La definizione di questo movimento ci è data dal modo come esse si presentano, sparse, numerose, ad andamento poco diverso dal rettilineo verticale e principalmente lungo le facce dei pilastri e ci è data anche da qualche rigonfiamento della muratura, che ad occhio è sembrato in alcuni punti uscirsi fuori del piano verticale; questo movimento è più accentuato nella parte a diritta.

Il sistema usato nella costruzione dell'edifizio ad archi e pilastri rende facile tale movimento, perchè tutto il peso delle masse murarie e delle collezioni va a caricare piccole parti dell'intero edifizio, cioè i pilastri, aumentandone fortemente sulle basi la pressione unitaria. Devonsi aggiungere ancora come cause che favoriscono il movimento: l'età dell'edifizio, la qualità e la struttura della muratura, che non abbiamo potuto verificare.

Nella parte a diritta dell'edifizio questo movimento è più accentuato, perchè i carichi sono maggiori; vi sono infatti la collezione dei marmi, la Biblioteca, le nuove masse murarie aggiunte con la edificazione delle sale al secondo piano verso il cortile circa il 1894 ed in ultimo la collezione dei vasi.

L'edifizio adunque, che fu costruito con le attuali dimensioni per sopportare un determinato carico, a misura che invecchia è maggiormente gravato di altro peso, ed

il disgregamento delle masse murarie, per schiacciamento non vi è dubbio che debba aumentare.

A confermare la nostra asserzione ricordiamo la relazione dell'Ing. Breglia Prof. Martini e Prof. Croce dove a pagina 5 si dice: « *La biblioteca nazionale non ha avuto dal 1804 altro incremento se non di due sole sale, mentre il numero dei volumi da 80000 ch' era nel 1818 è salito a 350000 e gli scaffali sono stati portati ad un' altezza pericolosa.* E la biblioteca occupa quasi tutto il primo piano a diritta. Ricordiamo anche la relazione del Consiglio Superiore de' lavori pubblici che in data 31 ottobre 1899 N. 300 elogiava la relazione dell'Ingegnere Avena per la ricostruzione della tettoia, anche perchè offriva, dice la relazione, *una sensibile diminuzione di peso, tenendo presente lo stato poco soddisfacente della muratura.*

e) **Esame delle nuove opere eseguite.**

Proprio in questa muratura, che il Genio Civile ed il Consiglio Superiore dei lavori pubblici riconoscono poco soddisfacente, sonosi eseguite delle opere, che dato lo stato della muratura non era prudente eseguire.

E pare che l'attuale direzione si sia poco preoccupata della statica dell'edificio, certamente le lesioni da noi verificate non potevano sfuggirle e tanto poco preoccupata che delle lesioni in parti così appariscenti come nei pilastri del vano d'ingresso al salone del Toro Farnese e nella volta del salone non sono state neppure sarcite, contentandosi di dipingere semplicemente le pareti. Non perchè la sarcitura, data la natura del movimento, potesse giovare a qualche cosa, ma perchè ci sembra strano dipingere a nuovo una parete e lasciarvi delle lesioni.

Noi dobbiamo assolutamente credere che la natura del movimento sia sfuggita all'attuale direzione; infatti, nei pilastri del gran vano, che dal cortile dà accesso alla galleria adiacente al salone del Toro, abbiamo visto su della muratura di tufo addirittura disgregata, delle *spie* di gesso, perchè quelle *spie*? Per osservare se il movimento continua? E vi è proprio bisogno di apporre delle *spie* per questo? Ma lo diciamo senz'altro noi, il movimento continua e continuerà, si tratta di schiacciamento e non di cedimento e lo schiacciamento non si arresta, perchè esso procede in ragion diretta della vetustà dell'edificio della natura e della struttura della muratura, del carico superiore e questo non solo non è rimasto lo stesso ma è stato aumentato. Sono pilastri quelli, che non vi è bisogno di tenere in osservazione, per dire che ad essi è necessario provvedere.

Tutto l'ordinamento attuale dimostra perfettamente che la direzione non si è proprio preoccupata della statica dell'edificio e a noi sembra che massime in questo caso ad un ordinamento di tal genere debba precedere un esame minuzioso della muratura in tutte le sue parti e disporre le collezioni in modo che esse riescano per quanto più è possibile meno gravose.

L'ordinamento perciò, in tal caso doveva essere una funzione delle condizioni statiche dell'edificio. E' successo perfettamente il contrario, perchè proprio nella parte di diritta, che è in peggiori condizioni, sono disposte le collezioni più pesanti, fino all'ultimo piano dove sono stati trasportati i vasi.

Non solamente la muratura è stata così irrazionalmente caricata, ma in essa sonosi aperti nuovi vani, rompendo in tal modo in quelle parti la continuità delle masse murarie. Quando si pensa che forse dei vani, se fosse stato possibile, si sarebbero

dovuti chiudere, per diminuire, eventualmente, la pressione nelle parti più cimentate, appare evidentemente quanto erroneo sia stato il concetto di aprirli.

Noi vedemmo un giorno in asse alla prima galleria a destra, dove si conservavano i dipinti murali, nel muro del gran salone del Toro Farnese e propriamente nel tombagno dell'arco costruito un arco in mattoni su due piedritti anche di mattoni, che si arrestavano sulla muratura di tufo ad una certa altezza dal pavimento. Nessun tecnico saprebbe darsi ragione di quella costruzione e capire perchè fu costruito quell'arco, certamente non per reggere i pochi metri cubi di muratura tufo tra l'intradosso del grande arco e l'estradosso del nuovo, sarebbe bastato un arco di tufo; non per scaricare le pareti laterali del muro, perchè la costruzione è in un tombagno d'arco e perchè i piedritti di mattoni sono poggiati sul tufo, cioè rimandano la pressione nuovamente sulla stessa muratura che si sarebbe voluto scaricare.

Pochi giorni dopo, l'arco ed i piedritti erano spariti ed abbiamo trovato a quel posto miseramente sagomata una nicchia, nella quale, in quel momento, vi era la statua di Esculapio. Ed allora, è mai possibile supporre che quell'arco, quei piedritti fossero stati fatti per la costruzione di quella nicchia e valeva la pena di deturpare la pianta, turbare forse l'equilibrio della muratura, spendere del danaro per creare una inutile nicchia, come se dopo di aver reso il vestibolo un *bazar*, non vi fosse posto in tutto il Museo per la statua di Esculapio?

E simmetricamente a questa nicchia nell'asse della galleria superiore non vi è che un simulacro di nicchia, che forse con tarda prudenza non è stata costruita. Inutile e deturpevole cosa anche questa. Simmetricamente, nell'ala sinistra, in asse alle due gallerie con ingresso dal vestibolo, sono aperti due nuovi vani con archi su colonne di verde antico ed è da notarsi, che quello di destra non ha piedritto e l'aletta del pilastro è stata tagliata, diminuendo in quel punto, dove doveva essere maggiore, la sezione della muratura.

Il vano, che dal Museo faceva passare alla scala della biblioteca è stato murato ed invece nello stesso muro, adiacente al vano, che dall'androne della biblioteca mena alla scala ne è stato aperto un'altro con pochissimo piedritto a sinistra, creando così un pilastro di sezione minore della primitiva.

La piattabanda in pietrarsa del vano d'ingresso dall'androne alla scala è di fresco spezzata, su di essa già si delineano alcune lesioni e ciò avviene mentre da parecchio tempo le mura della scala ed i rampanti presentano delle gravi lesioni, che recentemente sono diventate più forti ed alle quali a nostro parere è urgente provvedere.

Certamente a nessun tecnico è difficile un lavoro simile, ma esso riesce dannoso quando si esegue in muratura, che non ha tutti i requisiti di stabilità e nei modi come li ha eseguiti l'attuale Direzione in un edificio di tanta importanza. Ed il procedimento in questi lavori è stato perfettamente contrario a quello, che tengono i buoni costruttori, i quali in un edificio lesionato tombagnano i vani per diminuire la pressione unitaria e ricostruire le parti indebolite dell'edificio, quì invece si è pensato a demolire dei tombagni, senza ricostruire nulla.

Concludiamo quindi sicuramente asserendo:

che in massima parte la muratura del Museo non è in buone condizioni di stabilità,

che la causa dei turbamenti statici massime nell'ala destra dell'edificio, dipende da schiacciamento delle masse murarie inferiori.

che essa non può cessare ed anzi tende ad aumentare,
che le nuove opere eseguite di apertura di vani, sono indizio di poco prudenza
e che nel farle eseguire in niun conto si son tenute le condizioni statiche, poco sod-
disfacenti dell'edificio.

PARTE SECONDA

Dell'architettura dell'edificio e delle modificazioni apportate nella pianta.

Per la sua grande importanza artistica il nostro Museo fu dichiarato monumento nazionale. La pianta quindi, così bene studiata, con perfetta armonia di linee e proporzioni delle masse avrebbe dovuta essere religiosamente rispettata.

Ma diciamolo francamente, dall'attuale direzione non si è avuto alcun riguardo di sorta e nulla si è trascurato per deturpare la bella pianta, che risponde alla più perfetta euritmia e con le giuste proporzioni dei diversi ambienti è di una grandiosa eleganza in una costante e meravigliosa unità di concetto.

Qualunque modificazione da doversi apportare, anche necessaria, avrebbe dovuta essere lungamente e bene ponderata e non così leggermente messa in esecuzione a distruggere l'unità di concetto ed il carattere, che volle darvi il primo autore.

E doveva l'attuale direzione rispettare quella pianta, perchè architetti valentissimi come il Sanfelice ed il Fuga, che cercavano sempre di dare un'impronta propria a tutti gli edifizii, dei quali erano chiamati a continuarne la costruzione e lo Schiantarelli in seguito religiosamente la rispettarono.

L'attuale ordinamento oltre a dover essere una funzione della statica dell'edificio, doveva anche dipendere dall'unità di concetto della pianta, in modo, da non guastare anche la destinazione degli ambienti. Esamineremo le principali modificazioni.

Dove l'attuale direzione ha dimostrato di non capire che cosa è la destinazione degli ambienti in una pianta è nel vestibolo. Chi ricorda come prima era ordinato il vestibolo con il suo pavimento di pietrarsa e lo vede oggi quantunque arricchito di un pavimento di marmo ha un senso di sconforto e di pena.

Il vestibolo non può essere mai una sala di osservazione e di studio, esso serve principalmente alla circolazione ed al passaggio da un'ala all'altra dell'edificio.

Prima non vi erano che ventiquattro colonne di preziosi marmi, la maggior parte rinvenute a S. Agata dei Goti, che ne rompevano con la gaiezza dei loro colori la severità solenne, dodici statue di marmo colossali, lateralmente all'ingresso dello scalone le due grandi statue di fumi e lateralmente ai due grandi vani di accesso ai due cortili, sedili marmorei ricordanti quasi le *Scholae* romane e nei pilastri incastrate epigrafi relative alla storia dell'edificio.

Ma questo ordinamento, che armonizzava con l'architettura del vestibolo, che riusciva grandioso, semplice e comodo ai visitatori non ha incontrato il favore dell'attuale direzione ed oggi il vestibolo non è che un mercato, una mostra, un campionario, una cosa misera, povera, senza gusto, senza criterio, che farebbe volentieri voltare le spalle al visitatore, se non lo attirasse l'ansia di ammirare tanti decantati capolavori.

Ed ogni sorta di roba ha inondato l'elegante vestibolo, vi si trovano statue di pregio accanto a statue semplicemente decorative, alcune su piedistalli in muratura, rivestiti di povero intonaco e dipinti con quella solita tinta con cui sono tinti i basa-

menti delle catapecchie di sezione Porto, altri su funebri cippi e su basi tolte alla smembrata collezione epigrafica, urne sepolcrali e basi di monumenti decorativi, erme, vasche di porfido, di marmo, statue equestri di grandissimo valore artistico, miste a frammenti di lapidi e d'iscrizioni commemorative.

E vicino alle celebri statue equestri dei Balbi, le tavole di Eraclea ed altre iscrizioni in bronzo, la celebre base di marmo trovata nel 1547 presso l'arco di Settimio Severo in Roma, la base di una statua elevata a Tiberio, proveniente da Pozzuoli con la rappresentazione delle quattordici città dell'Asia Minore da lui fatte ricostruire dopo un terribile tremuoto, opera di buona fattura, un importante sarcofago della stessa provenienza rappresentante Prometeo, che infonde la vita al corpo da lui plasmato.

Su tutta questa farragine, non è molto tempo nel centro del vestibolo si vedeva imperare una pessima statua equestre in bronzo raffazzonata con pezzi di diversi monumenti e che per il suo pochissimo valore era tenuta in disparte, raffigurante alcuni vogliono Nerone, la quale nascondendo con la sua massa insieme a quella della base il bellissimo scalone faceva perdere tutta la sontuosità dell'ingresso. Fortunatamente è stata tolta ed invece il bel leone di marmo, che stava sullo scalone è stato messo, minaccioso Cerbero, a guardia del vestibolo, sfondando la vetrata tra questo e l'androne.

Ed è distrutto così il grande ingresso al Museo e sono vietate le forme cortesi, che son dovere di ogni popolo civile verso regali od illustri visitatori, poichè, prima quell'androne e quel vestibolo permettevano lo accesso alle carrozze, adesso, coi pavimenti di marmo e con il leone, che vieta e speriamo per poco, il passaggio, l'uso di forme cortesi non sarà più possibile.

Al posto del leone a rompere l'armonia dello scalone, il brutto enorme busto di Giove, che trovato nel XVI secolo a Cuma, dopo di aver servito di ornamento all'ingresso della Darsena fu stimato degno di una penombra nella sala delle divinità.

L'attuale direzione doveva anche tener presente che la pianta del nostro Museo è perfettamente simmetrica e quindi non era possibile guastare le disposizioni secondo gli assi. Se si fosse pensato a questo non si sarebbe incorso nel gravissimo errore, che deturpa essenzialmente la pianta, di un preteso aggiustamento di vani, diversi negli estremi di ogni asse e diversi su di uno stesso asse.

Così i due assi delle quattro gallerie, con ingresso dal vestibolo, e che sono paralleli al prospetto, hanno in un estremo una nicchia, nell'altro un vano su binati di colonne ed agli estremi dei due assi nella stessa galleria adiacente al gran salone del Toro Farnese, vedesi in un lato una nicchia con la statua di Esculapio, e nell'altro una nicchia murata, e queste nicchie destano la pietà pel modo come sono decorate: una mostra in giro tistica, sormontata da una cornice rettilinea di gesso di proporzioni ancora più meschine.

Si è tenuto presente il carattere robustissimo dell'architettura? Si è tenuto presente, quanto prima da altri è stato magistralmente eseguito in diverse epoche? E quantunque il sentimento artistico delle diverse epoche nei lavori eseguiti è decisamente impresso, pure è armonizzato, col tutto con grandiosità di concetto, squisitezza di gusto e perfezione di esecuzione. Eppure fra le linee decorative dell'edificio, abbondano gli elementi per trarne ottime decorazioni.

Nel lato a sinistra i vani in asse delle sale dette prima degl'Imperatori e dei capolavori non rispondono neppure in centro alle sale, alle quali danno accesso e considerandoli poi nella sala prima detta dei Balbi, essi non capitano neppure nel

mezzo dei tompagni degli archi, che anzi quello in asse alla galleria prima detta dei capolavori, non ha piedritto a sinistra, laddove l'altro lo ha e guardando dall'interno della sala detta prima dei bassorilievi si osserva nella parete un altro vano simulato, a sinistra, che ha una decorazione diversa da quello aperto.

Se il Fontana avesse voluto dare a quella sala una comunicazione con le gallerie che la circondano avrebbe curato una distribuzione ben diversa da quella data dalla direzione attuale. Si dice che così facendo si sia voluto dare oltre all'aria ed alla ventilazione una impronta di ciò, che sono le gallerie Vaticane, altro che gallerie Vaticane! In quelle i sommi artisti succedutisi hanno coordinato e proporzionato ogni cosa nuova al vecchio, formando quelle ricche e superbe gallerie, che fanno stupire il visitatore, ma qui non desta pietà vedere nelle sale alte dieci metri quegli infelici vani, con su un tratto di parete liscia e nuda, alta quasi quanto il vano di sotto?

E prima di terminare questa parte noi vorremmo dimandare: se un visitatore che si trova al primo piano per osservare le collezioni collocate al secondo sarà sempre costretto a discendere, uscire dal Museo e salire nuovamente per le scale della Biblioteca?

Fra i requisiti, che deve avere un edificio, vi è anche quello della comodità, ma se le cose rimarranno in questo modo, certamente gli ambienti del Museo mancheranno anche di questo requisito essenziale.

PARTE TERZA

Dell'ordinamento delle collezioni secondo i bisogni dell'arte

Per ottenere un perfetto ordinamento delle collezioni di opere d'arte devonsi tenere presente essenzialmente due condizioni, la luce ed il colore.

Le opere di arte specie di plastica devono essere collocate in ambienti, nei quali sia possibile esporle alla luce diffusa, accuratamente diretta, solo così possono essere ammirate e studiate, poichè solo così può apparire la verità della plastica.

Questo precetto è di così alta importanza, che si può dire, forma il problema più difficile per un Architetto nei progetti di Musei, Palazzi di esposizioni e studi di Artisti.

La migliore disposizione è che la luce piova dall'alto, non perpendicolare, ma a determinata inclinazione, deve essere diffusa per non creare ombre dure e taglienti, e quindi luce riflessa e non luce diretta. Ciò era risaputo anche dagli antichi, che nelle celle destinate ad accogliere i simulacri delle divinità, curavano questa disposizione, come si rileva dai monumenti fino a noi pervenuti e la materia effigiata, così illuminata, acquistava parvenza di vita.

Dai moderni, per alcuni capi d'opera si sono costruiti ambienti speciali, come ad esempio per la Venere Capitolina, le sue membra per la dolcezza della luce diffusa, che le illumina, sapientemente disposta, danno tutta l'illusione di una realtà voluttuosa.

Certamente il nostro non è un edificio appositamente costruito e che soddisfa alle esigenze moderne, come quelli di Monaco, di Berlino, del Cairo e come quelli che si vanno formando in America, ma le sale, grazie alle loro proporzioni, bene illuminate, sebbene talune riempite di monumenti, non lasciavano desiderarne migliori. Chi non ricorda come eran prima le Gallerie degli Imperatori, e dei Capolavori? La luce, che le inondava penetrando dall'alto, dalle finestre semicircolari, dolcemente diffusa, lambiva quelle gemme e all'occhio del visitatore si rivelavano tutte le morbidezze

della più delicata fattura. In alcune ore del giorno, specialmente nel pomeriggio, la luce più calda, dove sfiorando, dove insinuandosi, faceva risaltare tutto il valore di quelle magistrali sculture, che nessuno si stancava mai di rimirare, così forte era la illusione del vero.

E l'ordinamento antico non era stato eseguito da un primo venuto, ma dal Fiorelli, che massime per le statue si giovò dei consigli dell'Helbig.

Ed ora dopo una incessante ridda quei capi d'opera, come da una bufera infernal, che mai non resta, di qua, di là, di su, di giù menati, hanno, non sappiamo se definitivamente, trovato pace in altre sale, dove si è avuto cura di aprire quanti vani era possibile, invitando il sole ad entrare in tutta la sua maestà, come se si trattasse di un sanatorio! E noi speriamo che il sole non risplenderà per molto su queste sciagure umane!

Gli artisti invano si aggirano per quelle sale e cercano indovinare in quei marmi, nei quali andavano ad ispirarsi tutte le squisitezze della plastica, che altre volte li rendeva estatici.

La bella Venere vincitrice di Capua, che tanto entusiasmo di ammirazione desta fra gli artisti e che sola dovrebbe stare in una sala appositamente costruita, il molle Adone di Capua, il grazioso gruppo del Fauno con Bacco fanciullo, il gruppo di Bacco ed Amore, che prima si ammirava nella sala delle Veneri, l'altro di Pane ed Olimpo, i torsi di Bacco e di Venere, il torso di Psiche, sono situati tutti nel gran salone del Toro e dell'Ercole Farnese con un apparato scenico, fatto con sagace abilità solamente a scopo d'impressionare il grosso pubblico e che può far stupire un visitatore volgare, ma che muove all'indignazione ogni anima di artista.

L'idea non nuova di trasportare le migliori opere di scultura nel vastissimo salone è tutt'altro che riprovevole. Il gran salone, che già contiene due sculture colossali e che non possono rimuoversi pare l'ambiente più adatto ad un razionale ordinamento della scultura ma bisognava modificare la luce secondo l'esigenza dell'estetica e tener conto della storia dell'arte. Ora la luce v'irrompe da oriente per sette grandi vani, che si elevano quasi due metri dal pavimento e tutti con tendine di un tessuto biancastro.

Le pareti sono state rivestite per intero da una tappezzeria di panno rosso cupo, bruno, incorniciata in fasce di legno. Quando le tendine sono alzate, la luce inonda il salone ed illumina le sculture o di fronte o tangenzialmente e non giocando più nè di ombre nè di mezze tinte, il movimento dei diversi piani è distrutto, ogni morbidezza, ogni magistrale squisitezze di fattura scompare e le figure non tondeggiano nemmeno. Quando le tendine sono abbassate, tutto cade in una misteriosa penombra e quelle gemme d'arte assumono l'aspetto di fantasmi su quel tetro fondo sanguigno.

Le pareti della galleria dei capolavori erano anche dipinte in rosso, ma qual differenza tra quella dipintura e la stoffa. L'intonazione della dipintura era più chiara, più calda, non accesa, di colorito più morbido, rifletteva di sua natura la luce, che colorava di un bel rosa le parti riflesse, invece in quella stoffa i raggi luminosi si spengono e non vengono riflessi dalla durezza di quella tinta fredda.

E la Venere di Capua, il Fauno e Bacco, Pane ed Olimpo, i torsi di Bacco e di Venere, messi di fronte alle finestre e Adone e Psiche di lato, hanno perduto interamente ogni morbidezza di plastica.

E seguendo nel sistema di situare le statue nella luce più sfavorevole, la Giunone è posta nel centro del vano d'ingresso al salone ed è investita di luce da tutte le parti, di fronte ha il gran vano, che dà nel cortile ed alle spalle uno dei vani di luce del

salone. Le importanti sculture rappresentanti il Gigante, l'Amazzone, il Persiano ed il Gallo, che appartenevano al famoso dono di Attalo, sono state collocate nei quattro angoli di una nuova sala piccola e bassa aperta alle spalle dell'Ercole ed in seguito in una simile sala anche così bassa è stata trasportata la Venere Callipige assieme a quattro delle Veneri tolte dalla sala da esse nominata, fra le quali il gruppo della Venere accovacciata ed Amore ed in questa sala, mentre le quattro Veneri negli angoli sono nella penombra, la Venere Callipige messa nel centro, riceve la stessa luce tangente e diretta perpendicolarmente su di essa, essendo il vano, per cui s'immerge la luce, alto poco più del monumento, che illumina.

Quell'opera magistrale che è la Flora Farnese e che ornava le terme di Caracalla, era stata posta con molto discernimento alle spalle del grande mosaico della battaglia di Dario, ora è stata trasportata nella galleria, che precede il salone del Toro e messa proprio in asse, poco innanzi dove era situata una delle colonne triopee, ora collocate nel vestibolo. Questa disposizione certamente non è adattabile per una scultura come quella, che fu modellata per nicchia e mentre nel davanti pare che il più leggiadro movimento dell'aria faccia svolazzare il sottilissimo velo, che ricopre quelle mirabili fattezze, alle spalle apparisce il marmo, appena sbizzato e quasi informe. Nella sala già occupata dai dipinti murali il gruppo di Oreste ed Elettra collocati in asse è illuminato alle spalle da uno dei nuovi ampi vani ora aperti. La Pallade è illuminata di fronte, i due Tirannicidi, importantissimi, sono illuminati da una luce tangente e di spalla.

La Minerva è stata trasportata in una delle sale dei piccoli mosaici, messa di fronte al finestrone riceve la luce in piano perpendicolare. L'Agrippina maggiore, sedente, una delle più belle statue romane piena di verità, è collocata nel centro della galleria prima detta de' Balbi ed inondata addirittura di luce e di sole grazie all'immenso vano, che le è di fronte e che dà sul cortile.

E nemmeno sono state rispettate le due statue de' Balbi che l'animo squisito di Antonio Canova aveva magistralmente riunite nei diversi pezzi, e situate l'una di fronte all'altra nella galleria che dai Balbi pigliava nome. Ed il Canova, che ammirava moltissimo quelle statue equestri, uniche in marmo pervenuteci dall'antichità, tanto che si potrebbe dire le prendesse a modello nelle statue di Carlo III e Ferdinando IV, che ora adornano Piazza Plebiscito, nel collocarle a quel posto dovette seguire un concetto, ispiratogli forse, da quel vivo senso, che egli aveva del mondo classico. Ora i Balbi sono stati trasportati nel vestibolo e posti di fianco innanzi ai due grandissimi vani, che danno nei cortili e la luce li illumina fortemente da un sol lato.

Antinoo, che carezzato dolcemente di luce diffusa, nella sala dei capolavori mostrava tutta l'armonia delle forme, la grazia della posa, l'eleganza della persona, fu trascinato in fondo alla sala detta prima dei Balbi, posto di fronte ad un cancello, per il quale la luce diretta ne andava a sfregiare lo stupendo rilievo; ora, per una tardiva per quanto parziale respiscenza è stato invece collocato nella stessa sala di fianco all'Agrippina, in una posizione, rispetto alla luce, meno peggiore della precedente, ma non buona neppure. Eguale sorte è toccata alla piccola e squisita Artemide di Pompei, al celebre doriforo di Policletto, all'Eschine, ai busti di Caracalla e di Omero, all'Atleto di Sorrento, al torso di Marte, replica della famosa di villa Ludovisi, sparsi nelle diverse sale.

Ma un'altra condizione devesi tener presente nell'ordinare e nel situare le opere d'arte, il colore.

Quando le pareti servono di fondo ai monumenti, una grande cura nel dipingerle,

devesi avere, per la scelta del colore e della sua intonazione. Bisogna tener presente cioè i principii della Cromatica, che studiando la giusta percezione delle vibrazioni luminose, che ogni colore esercita sulla retina, ci permette valutarne le diverse funzioni nel campo fisico, fisiologico ed artistico. E massimamente bisogna tener presente quella sensazione speciale, che danno i colori, dei quali alcuni pare come se si allontanassero dal nostro occhio ed altri come se si avvicinassero ed un esempio meraviglioso è la decorazione della casa delle Suonatrici in Pompei. Gli ornatori policromisti adottarono perciò una definizione particolare, essi divisero i colori per il loro effetto prospettico in *rientranti* ed *uscenti* (1) e stabilirono la norma che in qualunque ornamentazione policroma un colore rientrante debba servire di fondo ad un colore uscente e viceversa. Quindi, per poter avere una esatta e giusta percezione di un oggetto di colore uscente non devesi mai situarlo innanzi a un fondo di colore anche uscente.

Per tal ragione la preziosissima raccolta dei bronzi, unica nel mondo, ebbe dal compianto comm. Fiorelli una disposizione rispetto alla cromatica degna della più alta lode ed i bronzi di Ercolano e di Pompei furono disposti in quelle sale, che dallo Architetto Michele Ruggiero, seguendo i consigli del comm. Ignazio Perricci, furono decorate, rievocando l'arte dei tempi e dei luoghi, nei quali quelle sculture furono trovate.

Le volte furono decorate a stucco in rilievo, in alcune, imitanti quelle bellissime delle terme pompeiane, con accuratissimo studio furono scelti ed armonizzati i colori usati nei dipinti murali campani.

Le pareti in perfetta armonia di colorito con le volte, furono dipinte di quel bellissimo giallo campano, che per essere un colore uscente, serviva mirabilmente di fondo a quelle statue di bronzo, che la patina, ora di un verde rame, ora di un verde cupo rende di un colore rientrante. L'intonazione era così giusta, che il visitatore era attratto solo dai monumenti, che uno per uno, fino agli oggetti piccolissimi, spiccavano in modo da renderne facile lo studio.

Ed ora, l'armonia di quelle sale è sparita, le pareti sono state ricoperte per intero di una stoffa imitante la seta, di un colore indefinibile, in cui predomina il verde e si ha una sgradevole sensazione per poter discernere quei monumenti verdi su di un fondo verdastro.

Inoltre, quella stoffa riflette la luce diversamente, per alcuni tratti essa è luminosa, per altri oscura e lo studioso deve penare per trovare un fondo di eguale intensità luminosa e come se ciò non bastasse, della sparpagliata collezione dei dipinti murali alcuni pezzi sono stati situati su quella stoffa e la distrazione del visitatore è completa.

Altri bronzi sono stati collocati nella sala detta prima degl'Imperatori e le pareti, che loro servono di fondo sono state ricoperte della simile stoffa usata nel salone del Toro. Questo fatto dimostra meravigliosamente che la stoffa non è stata usata a scopo d'arte, possibile che nessuno si sia accorto che lo stesso fondo non può servire al verde ed al bianco, ai bronzi ed ai marmi?

(1) Sono uscenti il rosso, l'arancio, il giallo e rientranti il turchino, l'indaco e le diverse gradazioni dell'azzurro, il violetto partecipa degli uni e degli altri, il verde è uscente rispetto all'azzurro e rientrante rispetto al rosso, all'arancio ed al giallo.

Vedi — Racinet » *L'ornement polychrome* 2.^a ed :

» Brucke, professeur de physiologie à l'université de Vienne — *Des couleurs au point de vue physique physiologique artistique*, traduit par I. Schutzenberger.

Quella stoffa, che non è di un color rosso ma di un rosso bruno misto a dell'indaco è di un colore rientrante e freddo e non poteva servire di fondo ai bronzi, che per essere verdi sono anch'essi di un colore rientrante e freddo ed a tutto questo si aggiungono su quel fondo dei punti addirittura brillanti, rappresentati dal marmo di diversi epigrafi, messe di qua e di là e l'attenzione è richiamata prima del bianco dell'epigrafi e poi dalla scultura. E se il visitatore intelligente vuole studiare il bronzo è costretto a fare un penosissimo sforzo mentale, per cercare di distaccarlo da quel fondo.

È così manifesto l'errore e la mancanza di ogni signorilità di gusto, che quanti sono artisti escono da quelle sale con un senso di tristezza.

Le pitture murali campane, che erano raccolte in collezione, in cornici dipinte di rosso, avevano per fondo le pareti delle sale tinte di ceruleo.

Nessuno potrà dare mai una disposizione più giusta e più studiata di quella. La tecnica della fattura e del colorito splendidamente apparivano.

Ora invece, sono sparse per tutte le sale, in quelle dei bronzi, fra i frammenti architettonici, tra i marmi e le terre cotte e perdono tutta la vivacità, tutta la freschezza del colore, sul fondo di quella stoffa, che non mai si sarebbe dovuta adoperare sotto i dipinti murali.

Ma concesso che fosse possibile adoperarla, avrebbe dovuto sempre richiamare i colori antichi e non essere tinta di quei colori moderni, che gli antichi ornatori certamente non conoscendo non avrebbero potuto mai adoperare.

E per i bisogni dell'arte è da osservarsi ancora, che la collezione dei dipinti murali, dopo quelle dei bronzi, per il loro numero, per i soggetti nelle diverse loro manifestazioni, pel carattere esprime la voga delle diverse maniere di decorare sono un tesoro inestimabile e formavano come erano ordinati a seconda del soggetto, che rappresentavano, una scuola sapientissima per gli artisti. Poichè, dopo essere stati sempre, in tutti i tempi occasione di studii severissimi di dotti archeologi, affermano sempre la potenza creatrice dell'arte pittorica del periodo ellenistico posteriore o ellenistico romano.

Alcuni, per i mirabili intrecci di fiori e di frutta con animali e puttini eseguiti con tanta squisitezza di disegni e freschezza di colorito sembrano dipinti da miniatori.

In altri il fare largo del disegno, la vivacità del colore, danno ad essi tutto il carattere di ciò, che è stata la scuola napoletana; in altri, la fervida immaginazione dell'artista ha creato fantastiche scene architettoniche con effetti prospettici dovuti a ricorrenze convenzionali ed a principii di cromatica ed in altri ancora elegantissime decorazioni a leggero oggetto di stucco con fondi dipinti di figure e fiori. E finalmente in alcuni è tanta la sapienza ed il gusto della composizione e del colore, che da soli potrebbero formare scuola e come i capi d'opera della scultura meriterebbero una sala speciale.

Tutte questo non sfuggiva all'artista, quando li studiava come erano ordinati nelle antiche sale.

PARTE QUARTA

Dell'ordinamento delle collezioni secondo i bisogni dell'archeologia

Per un Museo, che ha la ricchezza e la varietà di quello di Napoli e le condizioni di spazio ad esso prescritte non è da parlarsi di ordinamento, che possa rigorosamente corrispondere ad un unico criterio scientifico. Basta considerare che il Museo convive con un altro ente, la Biblioteca, in uno stesso edificio, che è composto di collezioni antiche, diversissime per natura, dimensioni e peso (statuario con pezzi colossali, piccoli oggetti pompeiani, monete, fragilissimi e leggerissimi vetri)

e che si aggiunge ad esse la Pinacoteca e raccolta di arte moderna, separata dalla distanza di un millennio e formanti quasi un terzo ente a sè, per accorgersi che non è possibile il predominio della pura ragione scientifica e che è invece indispensabile limitarla ad un accordo, ad un equo contemperamento con le ragioni statiche, per ciò che si è detto innanzi e con i bisogni dei vari istituti conviventi, bisogni inseparabili della ragione economica, come si dirà in seguito.

Se come fu affermato per la pubblica stampa (1) durante il commissariato straordinario, che precedette l'attuale direzione venne studiato e proposto al Ministero un riordinamento generale delle collezioni, noi domandiamo: che avvenne di quel progetto?

Probabilmente non era in pochi mesi che si poteva proporre come cosa matura radicali mutamenti e probabilmente il progetto commissariale non potè essere ponderatamente studiato se non nel solo campo archeologico. La direzione attuale, che avrebbe dovuto giovare di studii già fatti per un ordinamento archeologico, pare invece che non abbia fatto neppure un progetto e pose mano all'esecuzione per via di tentativi incerti e ripetuti, sicchè parve che la bontà delle riforme dovesse misurarsi dal percorso chilometrico compiuto dai monumenti, nelle loro peregrinazioni in lungo od in largo per tutte le sale e le gallerie del Museo. Noi non sappiamo se con questi tentativi si cercasse di applicare il progetto commissariale ed in quali limiti. Supponiamo per un momento che siano state fatte salve le ragioni della scienza, ciò si sarebbe ottenuto sempre con un risultamento assai dannoso alla statica dell'edificio ed affatto impreveduto, benchè calcolabile *a priori*.

E' stato probabilmente un errore di tutti il considerare come punto obbligato lo spazio attualmente occupato dalla Biblioteca. Non si è visto, che se era impossibile il trasporto di essa in altro edificio, era forse possibile una inversione dei locali con reciproco vantaggio.

Con ciò non si vuole insistere sopra un determinato progetto, si vuole soltanto far notare che mentre un completo accordo avrebbe facilitata una soluzione, il punto obbligato rendeva più difficile un problema già difficilissimo.

È senza tener conto dei bisogni complessivi, tutta l'ala occidentale del primo piano, è stata destinata alla Pinacoteca. In tal modo il punto obbligato si estende addirittura a tutto il primo piano, spezzando il Museo di antichità con materiale eterogeneo, perchè il visitatore non trova antichità che al solo piano terreno, una piccolissima porzione al primo piano nell'ala destra ed il rimanente al secondo piano, al quale deve accedere anche per un'altra scala.

Le esigenze della scienza potevano anche trovare soddisfazione, ma nei limiti delle circostanze di fatto, che abbiamo enumerate, tali limiti sono stati oltrepassati, e di molto e poichè l'arte lascia, come abbiamo visto, molto a desiderare nella nuova disposizione, si dovrebbe inferirne che tutto sia andato a vantaggio della scienza.

Noi non abbiamo vera competenza per giudicare in questo campo, sappiamo però che si discute da molto tempo quale ordinamento sia preferibile nei Musei di antichità, la classificazione per materiale o quella storica e topografica, in altri termini la separazione dei bronzi, supponiamo, dai vasi dipinti per costituirli in serie separate, ovvero la loro riunione, non ostante l'eterogeneità della materia, secondo il modo in cui vennero trovate insieme negli scavi.

Crediamo pure che nei Musei di proporzioni grandiose ed in gran parte formati da vecchi fondi, come questo di Napoli, s'imponga il criterio del materiale, il quale

(1) Vedi Napoli nobilissima febbraio 1903 pag. 29, lettera del Prof. P. Orsi.

si indica poi da sè per le numerose collezioni pompeiane, la cui provenienza è unica e rappresenta un dato presupposto anzi anteriormente cognito al visitatore. Nell'interno di ciascuna sezione di materiale distinto si potrebbe costituire la serie cronologica, la successione dei tipi e dalle forme d'arte.

Ora per quanto ci fu dato vedere non siamo riusciti a riconoscere i criteri direttivi della nuova disposizione. Essa ha spostato ed ha fatto diversamente succedersi le collezioni degli oggetti minori, lasciando inalterata la consistenza materiale di ciascuna di esse. In quanto alle statue ed alle pitture parietali esse sono state disperse per le sale e per le gallerie, piuttosto col concetto di servirsene per adornare gli ambienti, anzi che di far servire quelle opere d'arte al godimento estetico, ed allo studio.

Noi non abbiamo autorità per sentenziare in materia, ma possiamo dichiarare che nell'attuale disposizione delle sculture non abbiamo imparato la successione storica delle forme d'arte. Non siamo in grado d'indicare tutti i singoli errori commessi, ovvero tutte le occasioni di rendere servizio alla scienza, che l'attuale direzione si è lasciata sfuggire, ma ci sembra che alcune cose s'impongano anche ai profani.

In un opuscolo « il riordinamento del Museo Nazionale di Napoli (edito dall'attuale direzione per i tipi Pierro e Veraldi Napoli 1902), contenente un vago programma a pagina 24 dove si parla del riordinamento delle statue si legge: *braccio orientale—collezione delle opere precipue per la storia dell'arte (salone del Toro Farnese)*. Diranno gli archeologi se la scelta e la disposizione delle statue nel gran salone del Toro risponda o pur no alle esigenze della scienza. Noi ci limitiamo ad osservare che quel *nullus ordo*, che è il principio informatore dell'attuale ordinamento, anche qui regna sovrano.

Lungi dall'assistere alle varie fasi di evoluzione dei tipi e delle forme d'arte, per quanto lo permette il materiale del nostro Museo, noi ci troviamo in una sala di esposizione di statue antiche per la vendita all'incanto.

Notiamo di volo qualche esempio: per qual ragione sono collocate in un solo e medesimo compartimento la Venere di Capua il torso di Psiche e l'Adone? Si potrebbe rispondere: per ragioni di provenienza. Anche la provenienza è un criterio di riordinamento benchè per la grande arte il criterio della provenienza deve cedere il posto a quello delle varie epoche e delle varie scuole. Ma allora perchè collocare la Nereide di Posillipo nello stesso compartimento di Ganimede e dei tre torsi di Venere di Bacco e di Marte sedente? E se il ciclo mitico può addursi per giustificare taluni aggruppamenti, come è quello della Venere Callipige, che troneggia fra quattro Veneri scadenti, non spiega del pari altri aggruppamenti, nei quali il criterio dei cicli non è osservato. Dunque, nè il criterio stilistico, nè quello di provenienza, nè quello dei cicli presiede all'attuale disposizione di statue nel gran salone.

E prima di terminare questa parte dobbiamo dire, che non potemmo vedere la collezione egizia, della quale pur vorremmo sapere quale è stata la sorte, la Pinacoteca, la collezione dei commestibili pompeiani ed il medagliere, di cui le monete sono chiuse in casseti. (1)

(1) Al momento in cui va alle stampe questa relazione una incretiosa polemica si dibatte sui giornali cittadini e da un illustre Archeologo viene ripetuta l'affermazione fatta da altro archeologo di molta reputazione: che *in un Museo, come quello di Napoli, tra i principali del mondo, non vi ha un archeologo, mentre per provvedere al bisogno sarebbe necessario un collegio di specialisti che costituissero una vera e propria scuola.* (2)

(2) Vedi Giornale la Discussione n. 212 anno 1903.

» » il Pungolo » 263 » 1903.

» Napoli nobilissima — Febbraio 1903 pag. 29.

PARTE QUINTA

Quistione economica

Esamineremo la quistione economica nelle sue linee generali, non avendo i mezzi per poter precisare le cifre.

L'attuale ordinamento, ci rincresce dirlo, economicamente riesce dannoso all'Istituto del Museo.

La origine del danno è in tre cause principalissime: la prima per i lavori, che dovevano farsi e non si son fatti, la seconda, per i lavori, che si sono fatti e non dovevano farsi, la terza, per il modo come è proceduto l'ordinamento.

Per la prima causa, nessuno ordinamento potevasi e dovevasi fare, senza tener presente un problema, che da diverso tempo tiene occupati quanti hanno a cuore l'avvenire del nostro Museo ed il problema è quello della sistemazione dei locali del Museo e della Biblioteca Nazionale e giova ricordare che il ministro della Istruzione Pubblica, in data 13 luglio 1901, nominò una Commissione, la quale ebbe il mandato di *« studiare la quistione dei locali, da tutt' i lati ed in tutt' i particolari e discutere tutti i migliori espedienti, per assegnare lo spazio occorrente sì alla Biblioteca che al Museo e concretare quindi un progetto completo ed esauriente, compreso un esatto preventivo della relativa spesa »* la Commissione presentò la sua relazione e noi non sappiamo quale sorte sia toccata a quel progetto.

Ma dal momento che il problema esiste e che il riordinamento dei locali è diventato un bisogno, certamente, presto o tardi la quistione dovrà essere risolta ed allora, non si sentirà la necessità di mutare tutto o in parte l'attuale ordinamento e non vi sarà del danaro inutilmente speso?

È fra i lavori, che dovevano farsi, non vi è chi non veda che il restauro, almeno delle parti staticamente meno soddisfacenti in un edificio di tanta importanza, è anche esso un bisogno. Non essendosi eseguito oggi tale restauro, esso riuscirà più dispendioso, quando per forza lo si dovrà eseguire, perchè come abbiamo detto, la causa, che ha prodotto i turbamenti statici continua e quindi il danno aumenta.

È quando uomini più accorti suggeriranno dei lavori di restauro, le nuove dipinture, le stoffe, tanti piedistalli di mattoni ora costruiti, i pavimenti, non andranno perduti? Le collezioni nuovamente peregrinanti, non correranno nuovamente il rischio di essere danneggiate e non andrà perduto il danaro, che si è speso per trasportarle da un punto all'altro?

Un lavoro, che dovevasi anche fare è quello di un vero progetto di riordinamento, particolareggiatissimo progetto, che doveva eseguirsi sulla pianta ed indicare esattamente i locali da occuparsi dalle collezioni, i punti dove dovevano essere collocati i singoli pezzi di esse, in modo da soddisfare le esigenze dell'arte e dell'archeologia.

La mancanza di tale progetto ha generato il danno prodotto da quell'andare incoscientemente a tentoni, da quel continuo fare e disfare. E dobbiamo credere che non mai un progetto simile sia stato compilato, altrimenti non avremmo visto, nelle continue visite fatte al Museo, nonchè singoli oggetti, perfino intere collezioni vagare da un posto all'altro, ciò che significa che il trasporto è costato almeno il doppio.

È per indicarne una: vedemmo con tanta facilità e sicurezza costruire un basamento in muratura, nel mezzo del vestibolo, rivestirlo di marmo e collocarvi sopra la statua equestre di bronzo, dopo pochi giorni tutto fu demolito e la statua fu trasportata altrove.

ve, certamente è dalle rendite del Museo che sarà pagato tutto questo lavoro inutile. Si vorrà negare che questo sia del danaro sprecato ?

I lavori che non dovevano farsi e che si son fatti sono: la costruzione delle due nicchie, l'apertura di vani di passaggio e di luce, che oltre a riuscire dannosi alla statica dell'edificio ed all'estetica della pianta, sono inutili e tolgono proprio quello spazio, di cui si ha tanto bisogno per collocare degli oggetti. Certi pitastri e piedistalli in mattoni potevano farsi di tufo, sarebbero costati due terzi di meno.

E ci restringiamo ad accennare solamente a quello, che abbiamo potuto vedere, senza tener conto di ciò, che ci è stato detto e che non abbiamo potuto controllare.

Danaro inutilmente speso è anche quello per la stoffa, che non puossi adoperare in edifici simili, dai quali si deve tener lontano tutto ciò, che può favorire un incendio. Inoltre quella stoffa fra un paio d'anni avrà mutato di colore ed a quanto pare, non è di poca importanza la spesa per rimetterne dell'altra, è un materiale infine non duraturo, facilmente danneggiabile dalla polvere e non doveva perciò usarsi. Il costo di essa raggiunge una cifra rilevante e se niente altro vi fosse d'appuntare, basterebbe solamente notare che rappresenta circa il triplo del costo di una buonissima dipintura.

Dei danni prodotti dal modo come l'attuale ordinamento è stato fatto, la stampa cittadina molte volte si è occupata. Basterà ricordare quanto dolorosa fu la notizia che alcuni vasi erano stati infranti, mentre erano trasportati o tirati all'ultimo piano. E fu più dolorosa ancora l'indifferenza delle autorità amministrative e politiche, tanto che finora Napoli non sa ancora quali e quanti sieno i vasi, che mancano al suo Museo (1),

Recentemente lo sfregio alla celebre tazza Farnese è una pruova evidente del danno, che arreca il cattivo modo di procedere nello ordinamento. E' possibile che con tanti danari, che si spendono, la vigilanza debba essere così trascurata ?

Ma chi potrà valutare il danno arrecato alle collezioni trasportandole di qua e di là? La stampa cittadina dice di marmi sfregiati. La Società artistica napoletana « Micco Spadaro » in una protesta asserisce che si sono *rotti vasi pregevoli, danneggiate statue, dipinti murali, quadri ecc.* (1).

Chi potrà valutare questo danno, che nessuno potrà mai riparare? E' doloroso il dirlo, ma in altri paesi sarebbe successa una vera rivoluzione! Quali cittadini, quale amministrazione Comunale, quale amministrazione Provinciale, si sarebbero così rassegnate, come le nostre ?

All'Estero invece giustamente si preoccupano del nostro patrimonio artistico, che infine è patrimonio universale, ed il New York Herald in data di Londra 16 maggio 1903 pubblica una lettera, della quale riportiamo un brano: « *tuttavia un amatore dell'arte non può guardare a ciò, che si sta facendo nella impareggiabile galleria di scultura del Museo di Napoli, senza protestare energicamente contro le innovazioni, che vi si introducono, con fiera offesa del buon gusto e con matto sciupio di danaro* ».

Noi non possiamo precisare quale sarà l'importo dei lavori, ma certamente non sarà una somma di poco conto.

La rendita del nostro Museo è rappresentata dalla tassa d'ingresso per lire 50,000

(1) Vedi Giornale il Pungolo Parlamentare N. 12 e 14 1903.

» » Il Popolo Romano N. 13 1903.

» » la Propaganda 13-14 gennaio 1903.

» » Giornale d'Italia 11 gennaio 1903.

» » Messaggero 12 gennaio 1903.

(2) Vedi Giornale la Discussione 14-15 settembre 1903 N. 208

e dalla dotazione governativa per lire 12.000 in totale lire 62.000 all'anno. Come saranno pagati i lavori? Certamente non li pagherà il Governo, rimanendo intatto il bilancio del Museo ed allora, se dovranno essere pagati dalla rendita, questa naturalmente sarà stata ipotecata e per molti anni. E se non vi è un progetto di spesa, che avrebbe dovuto essere calcolato sempre nei limiti del bilancio, chi mai ha autorizzato l'amministrazione del Museo a spendere tanto, senza prima provvedere in qual modo si sarebbero potuto eseguire i pagamenti?

I lavori fatti disfatti e rifatti per due e tre volte, saranno pagati anche dall'amministrazione due e tre volte? Ma che forse si pensa di aumentare la tassa d'ingresso e non sarebbe questo un altro danno per Napoli?

Ed a tutte queste spese ancora un'altra bisogna aggiungerne per liti.

Infatti, già l'amministrazione si trova alle prese con i creditori. Il signor Giovanni Pica, imprenditore, ha citato l'amministrazione per la somma di lire 7500 ed ha già ottenuto una sentenza dalla 4^a Sezione del Tribunale, con la quale si ordina alla direzione di presentare la liquidazione, secondo le norme del regolamento 25 maggio 1895. E' per la somma di circa lire 50000 pare che l'amministrazione sia stata citata anche dall'imprenditore Murolo e così, imprenditori, fornitori, operai vantano crediti, che a misura che il tempo passa diventano più onerosi all'amministrazione, con l'aggravante delle spese di giudizio.

Da tutto questo disagio economico un grave danno sorgerà per il nostro Museo: la impossibilità di poter fare degli acquisti ed è anche questa una parte della ricchezza di Napoli che sparisce. E' necessario quindi che ogni cittadino protesti e che le autorità energicamente provvedano.

Signor Presidente, Signori Consiglieri!

Non una parola d'indignazione muoverà da noi ad offuscare anche per un istante solo la serenità del nostro giudizio.

Noi compimmo dovere di cittadini, e questa relazione, che abbiamo l'onore di presentarvi fu da carità di patria e da sentimento d'arte dettata.

Spetta ora al Collegio degli Ingegneri ed Architetti di Napoli, levare alta la voce, monito severo a chi pur troppo ha dimenticato, che in quel glorioso edificio sacro alla storia, alla bellezza, all'arte si educano i cuori e là ogni animo buono, ogni animo gentile attinge quel sentimento, che è sola ed unica forza creatrice di ogni progresso e di ogni miglioramento sociale.

Noi vi proponiamo perciò: che il Collegio muova una nobile agitazione in tutte le classi sociali, per invocare un'inchiesta, che assodi ogni responsabilità e suggerisca il modo migliore, perchè il nostro glorioso Museo, ritorni con sani concetti moderni di riordinamento all'antica grandezza.

Napoli 30 settembre 1903.

PIETRO PAOLO FARINELLI, *Architetto*
Professore Onorario del R. Istituto di Belle Arti in Napoli
GIUSEPPE ZUCCALÀ *ingegnere, relatore*

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

CHICAGO, ILLINOIS

1960