



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE  
CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELL'ARTE  
CICLO XXVI

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA

**Le pinacoteche statali nell'Italia unita  
Politiche museali e affermazione della disciplina storico-artistica (1859-1882)**

Tutor:

Chiar.ma Prof.ssa Donata Levi

Chiar.ma Prof.ssa Simona Rinaldi

Dottoranda: Dott.ssa Martina Lerda

ANNO ACCADEMICO  
2014/2015

## INDICE

|   |             |
|---|-------------|
| <b>Introduzione</b>   | <b>p. 5</b> |
| <b>Capitolo 1. A cavallo dell'Unità: vicende di statalizzazione e nuovi assetti istituzionali (1859-1862)</b>   | <b>10</b>   |
| 1.1 La statalizzazione delle raccolte ex-dinastiche ad opera dei Governi provvisori   | 12          |
| - <i>Le Regie Gallerie di Firenze</i>   | 12          |
| - <i>La Galleria Nazionale di Modena</i>  | 16          |
| - <i>La Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli</i>  | 18          |
| 1.2 Le pinacoteche negli statuti delle accademie di belle arti  | 24          |
| 1.3 Il Regno sabauda e l'eredità dei Governi provvisori: la Legge sulla Dotazione della Corona e la statalizzazione della Pinacoteca di Torino                        | 26          |
| <b>Capitolo 2. Spinte e resistenze: primi suggerimenti di riorganizzazione generale (1861-1870)</b>   | <b>30</b>   |
| 2.1 Embrioni di elaborazione statale: le pinacoteche a margine del dibattito per l'ordinamento amministrativo   | 32          |
| 2.2 L'ingresso dei conoscitori nell'organizzazione delle pinacoteche statali: un'interpretazione in funzione della disciplina   | 35          |
| - <i>Il Progetto di Legge Morelli, Mongeri, D'Azeglio</i>   | 35          |
| - <i>Suggerimenti pratici di Cavalcaselle</i>   | 41          |
| 2.3 Alcune ipotesi per l'ordinamento dell'amministrazione centrale  | 45          |
| 2.4 Firenze Capitale: progetti per una pinacoteca unica tra funzione rappresentativa e visione museologica  | 49          |
| - <i>Mongeri rilancia la Pinacoteca Nazionale</i>   | 49          |
| - <i>Il riordinamento del sistema museale fiorentino: l'autonomia della pittura</i>   | 53          |
| <b>Capitolo 3. Sinergie tra Ministero e "storici dell'arte": le iniziative di Cesare Correnti e gli esordi delle politiche per le pinacoteche statali (1869-1874)</b> | <b>58</b>   |
| 3.1 Ancora Morelli e Mongeri: i progetti del febbraio 1870  | 60          |
| - <i>Sull'ordinamento delle pinacoteche e dei musei nazionali</i>   | 62          |
| - <i>Sul restauro dei dipinti</i>   | 69          |
| - <i>Sulla Pinacoteca di Napoli</i>   | 73          |
| 3.2 Battute finali della trattativa per la Pinacoteca Nazionale a Firenze   | 79          |
| 3.3 Autonomia e riordinamento delle pinacoteche statali: una contestata proposta legislativa  | 84          |
| - <i>Politiche per le Belle Arti e Provvedimenti Finanziari: la riforma delle pinacoteche in Parlamento</i>   | 84          |
| - <i>La protesta delle accademie di belle arti: le pinacoteche e la formazione artistica</i>  | 86          |
| - <i>Il naufragio del progetto in Parlamento</i>  | 89          |
| 3.4 Dall'esperimento normativo alle iniziative concrete: tentativi per il riordinamento delle pinacoteche statali   | 91          |

|  |            |
|--|------------|
| - <i>Dipinti della Pinacoteca di Brera: la ricognizione di Mongeri e Frizzoni nelle chiese lombarde</i>  | p. 91      |
| - <i>Iniziative per una ricognizione nei depositi delle Regie Gallerie di Firenze</i>  | 97         |
| 3.5 Riordinamento e funzione delle pinacoteche nel dibattito pubblico e di settore   | 100        |
| - <i>Le pinacoteche e la tutela statale: la visione conservativa di Morelli e Mongeri</i>  | 100        |
| - <i>La difesa dei Provvedimenti finanziari da parte di Mongeri: le pinacoteche e la “scienza dell’arte”</i>   | 102        |
| - <i>Il secondo Congresso artistico: funzione e organizzazione delle pinacoteche secondo gli addetti ai lavori</i>   | 108        |
| 3.6 Restauro e conservazione dei dipinti: prima definizione di principi  | 112        |
| - <i>Scuola di restauro pittorico e interventi nelle pubbliche pinacoteche secondo il parere della Giunta di Belle Arti</i>  | 112        |
| - <i>Premesse di una nuova stagione: esordi di Cavalcaselle nell’amministrazione delle Belle Arti</i>  | 116        |
| <b>Capitolo 4. Le pinacoteche statali tra Direzione Centrale degli Scavi e dei Musei del Regno e Provveditorato Artistico: il primato del settore archeologico (1874-1881)</b> | <b>118</b> |
| 4.1 L'introduzione dell'ingresso a pagamento e la funzione sociale delle pubbliche raccolte  | 122        |
| - <i>La Legge 2554/1875</i>  | 122        |
| - <i>Riflessioni su destinazione pubblica e diritto di fruizione</i>   | 125        |
| - <i>I destinatari privilegiati: le funzioni pubbliche assegnate agli stabilimenti museali</i>   | 128        |
| - <i>Funzione turistica e “indotto” delle pinacoteche</i>  | 132        |
| - <i>Risvolti museologici della tassa d'ingresso e riorganizzazione del servizio al visitatore: il caso veneziano</i>  | 135        |
| 4.2 La politica museale di Fiorelli: il divario tra musei d'antichità e pinacoteche  | 137        |
| - <i>Principi per la classificazione delle raccolte archeologiche governative, provinciali e comunali</i>  | 137        |
| - <i>Indicazioni ministeriali per la catalogazione delle raccolte archeologiche ed artistiche</i>  | 139        |
| - <i>Ruolo organico e Regolamento per il servizio dei musei archeologici</i>   | 147        |
| 4.3 Le pinacoteche annesse ai musei archeologici: il caso napoletano come esempio di una difficile convivenza  | 153        |
| - <i>Rivendicazioni di autonomia da parte dell'Ispettore della Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli</i>  | 153        |
| - <i>Una nuova sede per la Pinacoteca di Napoli: un'occasione mancata?</i>   | 158        |
| - <i>Le proposte della Commissione d'inchiesta sulle biblioteche, i musei e le gallerie del Regno per il complesso del Palazzo degli Studi</i>                                 | 161        |
| 4.4 I nuovi musei della Capitale e la loro funzione ideologica e rappresentativa   | 164        |
| - <i>Dal complesso museale del Collegio Romano al Museo Nazionale di Antichità: il primato politico e culturale delle raccolte archeologiche</i>                               | 164        |
| - <i>Recupero e sviluppo dell'idea di Galleria Nazionale</i>   | 167        |

|  |               |
|--|---------------|
| <b>Capitolo 5. Provvedimenti per le pinacoteche statali: dalle iniziative di Cavalcaselle al primo ruolo organico (1875-1882)</b>            | <b>p. 173</b> |
| 5.1 La regolamentazione del restauro nelle pinacoteche statali   | 174           |
| - <i>La definizione di strumenti per il controllo centrale: rapporti periodici, commissioni, restauratori esterni</i>                        | 174           |
| - <i>La circolare del 30 gennaio 1877: definizione e ricezione dei criteri ministeriali per la conduzione dei restauri nelle pinacoteche</i> | 180           |
| 5.2 La pratica della copia nelle pinacoteche statali: criticità e conseguenze  | 185           |
| - <i>Norme ministeriali per la copia dei dipinti</i>   | 185           |
| - <i>Regolamentazione della copia e conseguenze sull'ordinamento delle raccolte: il caso fiorentino</i>                                      | 190           |
| 5.3 Le mostre dei quadri di magazzino  | 196           |
| - <i>I magazzini delle pinacoteche statali e il progetto di Cavalcaselle per le Regie Gallerie fiorentine</i>                                | 196           |
| - <i>Il progetto in pratica: tra ricezione pubblica e risultati scientifici</i>  | 203           |
| - <i>La circolare ministeriale e la mostra dei quadri di magazzino della Pinacoteca di Bologna</i>   | 210           |
| 5.4 La controversa conquista di autonomia da parte delle pinacoteche annesse alle accademie di belle arti                                    | 214           |
| - <i>Progetti e risoluzioni per la riforma dell'insegnamento artistico: il ruolo delle pinacoteche</i>                                       | 214           |
| - <i>L'autonomia delle pinacoteche e il primo ruolo unico del personale, premesse per una nuova stagione della politica museale italiana</i> | 223           |
| <b>Conclusioni</b>   | <b>229</b>    |
| <br>FONTI  | <br>233       |
| <br>BIBLIOGRAFIA   | <br>233       |

## Introduzione

La progressiva realizzazione del progetto unitario sottopone inevitabilmente il neonato Stato italiano a innumerevoli e complesse sfide sul piano politico e amministrativo. Tra queste si può includere a pieno titolo anche la necessaria definizione di una serie di principi, pratiche, criteri e strumenti per la conservazione del patrimonio storico-artistico, archeologico e monumentale ereditato dai governi pre-unitari. Parte essenziale di questi nuovi strumenti è l'elaborazione e lo sviluppo di una politica museale su scala nazionale, ambito di intervento statale che non è mai stato oggetto d'indagine specifica. A partire dagli anni Settanta del Novecento, in effetti, gli studi si sono concentrati soprattutto sugli aspetti legislativi e istituzionali della costruzione di un sistema di tutela e conservazione; da una parte occupandosi del lungo e accidentato percorso di elaborazione di una legge nazionale di tutela<sup>1</sup>, dall'altra focalizzando l'attenzione sulla complessa vicenda della formazione degli organi centrali e periferici preposti alla conservazione<sup>2</sup>. Per quanto riguarda invece le politiche museali statali esistono studi

---

<sup>1</sup> Si vedano ad esempio sull'argomento: A. EMILIANI, *Musei e museologia*, in *Storia d'Italia*, vol. V, *I documenti 2*, Einaudi, Torino 1973; A. EMILIANI, *Una politica dei beni culturali*, Einaudi, Torino 1974; M. MUSACCHIO, *L'Archivio della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti (1860 – 1890)*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, Roma 1994; S. SICOLI, *La formazione dello Stato unitario e il problema della conservazione (1859-1922)*, in A. ROSSARI, R. TOGNI (a cura di), *Verso una gestione dei beni culturali come servizio pubblico. Attività legislativa e dibattito culturale dallo stato unitario alle regioni (1860 – 1977)*, Garzanti, Milano 1978; R. BALZANI, *Per le antichità e le belle arti, la legge n. 364 del 20 giugno 1909. Dibattiti storici in Parlamento*, il Mulino, Bologna 2003; E. FUSAR POLI, *La causa della conservazione del bello: modelli teorici e statuti giuridici per il patrimonio storico-artistico italiano nel secondo Ottocento*, Giuffrè, Milano 2006; A. GIOLI, *La tutela dopo l'Unità: dibattiti, leggi, strumenti, interventi 1860 – 1892*, in G. PERUSINI, R. FABIANI (a cura di), *Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera. Il Friuli Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Asburgico (1850 – 1918)*, Terra ferma, Vicenza 2008, pp. 95-108.. All'origine di questi studi è da segnalare la pubblicazione di uno dei protagonisti dell'elaborazione normativa post-unitaria in materia di patrimonio culturale: F. MARIOTTI, *La legislazione delle Belle Arti*, Unione Cooperativa Editrice, Roma 1892. Altrettanto fondamentale L. PAPPAGLIOLO, *Codice delle antichità e degli oggetti d'arte. Raccolta di leggi, decreti, regolamenti, circolari relativi alla conservazione delle cose d'interesse storico-artistico e alla difesa delle bellezze naturali*, La Libreria dello Stato, Roma 1922-1925.

<sup>2</sup> Lo studio più completo, la cui consultazione risulta indispensabile in vista di una riflessione sulla storia delle istituzioni nell'ambito della tutela del patrimonio storico-artistico, è l'opera in due volumi: M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e istituzioni. Parte I: la nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1860 – 1880*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni ambientale e Architettonici per le province di Firenze e Pistoia Sezione Didattica, Alinea, Firenze 1992; M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e istituzioni. Parte II: il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1880 – 1915*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni ambientale e Architettonici per le province di Firenze e Pistoia Sezione Didattica, Alinea, Firenze 1992. Si veda anche A. EMILIANI, *Musei e museologia*, cit. e M.

relativi all'azione di singole personalità (soprattutto Giuseppe Fiorelli, Giovanni Battista Cavalcaselle, Adolfo Venturi)<sup>3</sup> o singoli aspetti (ad esempio le gallerie fidecommissarie e la gestione statale del patrimonio delle congregazioni religiose sopresse)<sup>4</sup>. È venuta così a mancare un'analisi complessiva di provvedimenti e disposizioni elaborati dal neonato Stato italiano per ciò che concerne nello specifico la gestione delle raccolte pubbliche<sup>5</sup>.

Individuando e ricomponendo i diversi tasselli, questo studio si propone pertanto di delineare la nascita e lo sviluppo della politica rivolta al patrimonio museale statale nei primi decenni post-unitari e di indagare conseguentemente le origini dell'organizzazione nazionale delle raccolte storico-artistiche. L'obiettivo dello studio, quindi, non consiste tanto nella restituzione delle vicende relative alle singole istituzioni, quanto piuttosto nella verifica della progressiva definizione di criteri e strumenti a livello centrale, attraverso l'analisi dell'elaborazione istituzionale e dei provvedimenti governativi, portata avanti in parallelo alla lettura del dibattito pubblico e di settore. Perciò la ricerca è stata condotta a partire dalle carte del Ministero della Pubblica Istruzione – conservate presso l'Archivio Centrale dello Stato a Roma – , materiale integrato dagli atti pubblicati

---

MUSACCHIO, *L'Archivio della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti (1860 – 1890)*, cit.

<sup>3</sup> Su Fiorelli si veda ad esempio: R. A. GENOVESE, *Giuseppe Fiorelli e la tutela dei beni culturali dopo l'Unità d'Italia*, in «Restauro», n. 119, 1992, pp. 9-84 e S. DE CARO, P. G. GUZZO (a cura di), *A Giuseppe Fiorelli nel primo centenario della morte. Atti del convegno, Napoli 19-20 marzo 1997*, Arte e Tipografia, Napoli 1999. Su Cavalcaselle: D. LEVI, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Einaudi, Torino 1988, A. EMILIANI, *Giovanni Battista Cavalcaselle politico. La conoscenza, la tutela e la politica dell'arte negli anni dell'unificazione italiana*, in A. C. TOMMASI (a cura di), *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, Marsilio, Venezia 1998, pp. 323-369; V. CURZI, *Giovanni Battista Cavalcaselle «servitore dello stato». La gestione della tutela e gli interventi in materia di restauro*, in A. C. TOMMASI (a cura di), *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, cit., pp. 53-63. Su Venturi si veda a esempio: R. CIOFFI, *Musei e cultura artistica a Napoli tra Otto e Novecento. Adolfo Venturi e la Regia Pinacoteca*, in G. AGOSTI (a cura di), *Incontri venturiani*, (22 gennaio, 11 marzo 1991), Scuola Normale Superiore, Pisa 1995, pp. 129-152; G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880 – 1940*, Marsilio, Venezia 1996; M. G. BERNARDINI, *Adolfo Venturi e il nuovo allestimento della Galleria Estense nel Palazzo dei Musei di Modena*, in MARIO D'ONOFRIO (a cura di), *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, Panini, Modena 2008, 43-53; E. BORSELLINO, *Adolfo Venturi Direttore della Galleria Nazionale d'Arte Antica "già Corsini" (1898-1904)*, in «Annali di critica d'arte», vol. VIII, a. 2012, pp. 319-417.

<sup>4</sup> Ad esempio: R. CERVIGNI TRONCONE, *Principi e quadri: Pasquale Villari e le gallerie romane*, «Archivio della Società romana di storia patria», vol. 124, a. 2001, pp. 277-324, A. GIOLI, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia, il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi tra riuso tutela e dispersione. Inventari dei beni delle corporazioni religiose 1860 – 1890*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1997.

<sup>5</sup> Va in quest'ambito segnalata una storia istituzionale del museo, concentrata soprattutto sul Novecento, ma con uno sguardo anche all'Ottocento D. JALLA, *Il museo contemporaneo. Introduzione al nuovo sistema museale italiano*, UTET, Torino 2003. Proprio Jalla esprime la necessità di una ricerca sistematica che metta al centro «il museo nella sua evoluzione istituzionale, integralmente intesa, e nei suoi rapporti con quanto ha concorso a determinarne la sua complessa identità». Questa ricerca dovrebbe essere condotta, tra le altre cose, ripercorrendo «il rapporto tra il museo e i modelli e le strutture della ricerca scientifica», *ivi*, p. 37.

sul «Bollettino Ufficiale» e sulla *Raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno*, dai dibattiti riportati negli *Atti Parlamentari* e, nel caso di alcune specifiche questioni, dagli articoli pertinenti, comparsi su quotidiani e riviste. Solo nel caso fiorentino la ricerca si è spinta fino allo spoglio della documentazione conservata presso le singole istituzioni. L'eccezione è giustificata dal ruolo centrale svolto dalle raccolte pittoriche di Firenze che nei primi decenni post-unitari rappresentano un vero e proprio modello e terreno di sperimentazione per politiche e interventi da estendere alle altre pinacoteche statali.

All'interno del panorama museale statale, in questa sede si è operata un'ulteriore selezione tipologica. La scelta di concentrarsi sulle raccolte di quadri antichi piuttosto che su quelle di arte moderna, archeologiche, scultoree o di arti applicate, è motivata da un interesse di natura storico-critica. La centralità delle pinacoteche nella cultura dei conoscitori ottocenteschi permette infatti una riflessione sui rapporti esistenti tra elaborazioni istituzionali e istanze provenienti dagli ambienti più aggiornati della critica storico-artistica. In altre parole: lo studio delle politiche relative alle pinacoteche può fornire un'angolazione inusuale da cui osservare il processo di affermazione della storia dell'arte come disciplina autonoma.

La dinamica che viene indagata, parallelamente all'individuazione delle pinacoteche come oggetto di specifiche politiche governative, riguarda quindi l'insinuarsi della nascente disciplina nella gestione delle raccolte. Ciò coincide, innanzitutto, con un maggior interesse per criteri coerenti di ordinamento delle opere; queste ultime vengono infatti chiamate a restituire, attraverso la loro disposizione, i modelli di sviluppo artistico indicati dalla storiografia più aggiornata. In questo frangente, da un punto di vista più ampio, la battaglia culturale e istituzionale per la revisione dei cataloghi e l'affermazione dell'ordinamento cronologico per scuole pittoriche nelle pubbliche gallerie, condotta in prima persona dai conoscitori (soprattutto Giovanni Morelli, Giuseppe Mongeri e Giovanni Battista Cavalcaselle) nei primi anni post-unitari, può essere inserita nel quadro delineato da Pomian in merito all'ingresso della storia nel museo. Si tratta di un fenomeno controverso, che ha le sue radici nella seconda metà del Settecento, ma che incontrerà ferme resistenze per circa un secolo<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> K. POMIAN, *Le musée face à l'histoire*, in *L'Histoire au musée. Actes du colloque*, ACTES SUD, Versailles 2004, pp. 99-126. Come sostiene lo studioso, i musei creati tra il XVI e il XVIII secolo rispondono nella consistenza e nell'ordinamento a criteri puramente visivi e sensibili. È nella seconda metà del Settecento che il museo d'arte entra in qualche modo in contatto la storia, una storia dell'arte ciclica, debitrice a Winckelmann, che giudica le opere in base ad un canone formato sui modelli greci. A

In seconda istanza, infine, la tensione disciplinare spinge verso una netta distinzione tra le funzioni di conservazione e istruzione artistica, dando così l'avvio ad un percorso di professionalizzazione all'interno delle amministrazioni degli istituti ed ad un progressivo riconoscimento delle competenze storico artistiche necessarie.

L'affermazione disciplinare nella gestione delle pinacoteche interferisce in molti casi con la destinazione tradizionale delle raccolte pittoriche che alla proclamazione dello Stato Italiano risultano per la maggior parte inquadrare come strumenti accessori agli istituti di formazione artistica. Questo conflitto, che culminerà con la separazione delle pinacoteche dalle accademie di belle arti nel 1882, è ben sintetizzato in una delle utilissime dicotomie individuate da Elena Romagnolo: *Istruzione/Educazione*<sup>7</sup>. La crisi della funzione strettamente didattica delle raccolte pittoriche, che in questo caso è un risultato solo indiretto, come si vedrà, delle spinte disciplinari, volge a favore di un allargamento del pubblico destinatario e di una più ampia funzione educativa, rivolta sia allo sviluppo della disciplina storico-artistica sia a una generale educazione al gusto.

Sono queste chiavi di lettura a determinare gli estremi cronologici dell'indagine che si snoda nei cinque capitoli, corrispondenti alle diverse tappe del processo, caratterizzate secondo il grado e la declinazione dell'elaborazione istituzionale: dalle dinamiche di formazione del patrimonio museale statale, durante i governi di transizione, alle prime embrionali proposte connesse al dibattito sull'organizzazione amministrativa dello Stato unitario negli anni sessanta; dall'elaborazione finalmente consapevole e organica – anche se mai concretizzata – del ministero di Cesare Correnti, all'istituzione della *Direzione Centrale degli Scavi e Musei del Regno* ad opera del Ministro Ruggero Bonghi; quest'ultima struttura centrale, affidata a Giuseppe Fiorelli, sancisce il predominio del settore archeologico su quello storico artistico. Proprio in questa fase, però, alcuni specifici provvedimenti vedono la luce grazie all'attività amministrativa del conoscitore Giovanni Battista Cavalcaselle, in qualità di *Ispettore alla Pittura e alla Scultura*. L'ultima tappa del percorso è individuata nella separazione tra pinacoteche e accademie di belle arti, contestuale all'emanazione del primo ruolo organico del personale di musei, pinacoteche, scavi archeologici e monumenti nazionali. L'anno 1882,

---

riprova delle difficoltà incontrate dall'affermazione di un modello storico, Pomian fa riferimento al caso del Louvre dove un ordinamento cronologico delle opere all'interno delle singole scuole verrà adottato solo nel 1848. Ma continueranno comunque a permanere giudizi critici sulla soluzione, come quella del medievista Benjamin Guérard, che nel 1852 sostiene ancora l'idea del museo d'arte come luogo di ammirazione del bello, rappresentato da opere selezionate dal punto di vista qualitativo.

<sup>7</sup> E. ROMAGNOLO, *Dilemmi e tensioni nella museografia storica*, in corso di pubblicazione (ringrazio il Professor Daniele Jalla per avermi permesso di consultare l'articolo).



con il definitivo riconoscimento dell'autonomia delle pinacoteche e l'introduzione di una prima forma di razionalizzazione e uniformazione del personale, è pertanto inteso come spartiacque per una nuova fase, distinta dalla precedente sia sul piano amministrativo sia su quello dell'elaborazione culturale e dei suoi protagonisti: individuate le raccolte pittoriche statali come oggetto di politiche governative, un'effettiva stagione di riforme potrà prendere finalmente vita.

Trasversalmente alla trattazione cronologica, lo studio intende delineare la progressiva definizione a livello centrale delle componenti fondamentali della gestione delle istituzioni museali: l'ordinamento delle raccolte, la conservazione delle opere e la regolamentazione del servizio interno e del personale. La natura della documentazione ha lasciato però in sospeso la valutazione di un ulteriore elemento costitutivo del museo, cioè il suo pubblico; in questo ambito, la ricostruzione dell'elaborazione connessa all'applicazione della tassa d'ingresso supplisce solo parzialmente alla mancanza fornendo alcune indicazioni relative alla predisposizione del servizio rivolto verso l'esterno. Allo stesso modo vengono sviluppate trasversalmente specifiche questioni: l'analisi delle relazioni intercorse tra pinacoteche e accademie di belle arti si accompagna a quella relativa ai controversi rapporti tra raccolte pittoriche e musei archeologici; un ulteriore filone d'indagine, infine, riguarda le problematiche connesse all'istituzione di una pinacoteca nazionale e alla sua funzione politico-rappresentativa.

## **Capitolo 1. A cavallo dell'Unità: vicende di statalizzazione e nuovi assetti istituzionali (1859-1862)**

Il 3 febbraio 1862 il Ministro delle Finanze Pietro Bastogi presenta alla Camera dei Deputati il primo bilancio passivo unico (non più suddiviso per province) del Ministero della Pubblica Istruzione. Il provvedimento, primo resoconto delle istituzioni culturali del neonato Stato italiano e delle spese previste per il loro mantenimento, sancisce per questo settore della pubblica amministrazione un importante traguardo nel lento e travagliato processo di unificazione nazionale:

Signori! E' questa la prima volta che la Camera ha davanti a sé come subbietto di esame il bilancio della pubblica istruzione del Regno d'Italia. Ognuno intende che tale bilancio costituisce, per così dire, l'inventario della cultura generale del nostro paese. Analizzarlo nei suoi singoli elementi equivarrebbe a fare la storia letteraria ed artistica delle provincie onde componesi il nuovo Regno.<sup>1</sup>

L'elenco degli istituti dipendenti e finanziati dal Ministero, suddivisi per settore in capitoli di spesa, disegna sinteticamente quel complesso eterogeneo di forme amministrative frutto del trasferimento del patrimonio culturale dagli Stati preunitari alla Nazione italiana; trasferimento condizionato dalla determinante mediazione dei Governi provvisori. Si delinea così il quadro di partenza da cui prende avvio l'elaborazione politica del nuovo Governo nazionale.

All'indomani dell'unificazione, l'eterogeneità e l'accumulo di soluzioni constatati da Mario Bencivenni per quanto riguarda in generale gli organismi preposti alla conservazione del patrimonio artistico, archeologico e monumentale<sup>2</sup>, caratterizzano anche il primitivo panorama museale statale, in modo particolare per la varietà di assetti istituzionali assegnati alle quadre storiche.

Mentre il paragrafo V del bilancio riporta istituti e musei scientifici, biblioteche e musei archeologici (ai quali sembra quindi riconosciuta una incontestabile funzione

---

<sup>1</sup> ATTI PARLAMENTARI, Camera dei Deputati, VIII Legislatura, sessione 61-62, *Documenti, Relazione della Commissione sopra i bilanci della spesa dei diversi Ministeri. Ministero dell'istruzione pubblica, Relazione fatta alla Camera l'11 giugno 1862 dalla Commissione generale del bilancio, Galeotti relatore*, p. 1512.

<sup>2</sup> M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e istituzioni. Parte I*, cit., pp. 91-144.

scientifico), il paragrafo VI, denominato *Belle Arti*, riunisce pinacoteche, gallerie, accademie di belle arti, *Commissione per la conservazione delle Belle Arti di Firenze*, *Commissione di antichità di Palermo*, organismi e fondi d'incoraggiamento, istituzioni musicali e drammatiche. Scorrendo l'elenco si incontrano solo tre pinacoteche, riconosciute come istituti autonomi e pertanto finanziati e amministrati direttamente dal Ministero: la Galleria delle Statue (così è chiamata la Galleria degli Uffizi) e la Galleria Palatina a Firenze, la Pinacoteca di Torino. La ricognizione delle pinacoteche storiche statali deve però tener conto anche di quelle quadrerie – la maggior parte – che risultano accorpate ad altri istituti dipendenti dal Ministero. Innanzitutto le raccolte annesse agli istituti per la formazione artistica: le Pinacoteche delle Accademie di Belle Arti di Modena, Bologna e Parma, la Pinacoteca di Brera, la Galleria dell'Accademia di Firenze e la piccola quadreria dipendente dall'Istituto di Belle Arti di Lucca<sup>3</sup> (a queste si aggiungerà a partire dal 1866 la Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Venezia). Rientra tra le pinacoteche statali la ex-quadreria borbonica a Napoli che costituisce una sottosezione del Museo Nazionale, istituito dalla vocazione prevalentemente archeologica. La Pinacoteca di Palermo infine, dipendente dall'Università, confluisce nel patrimonio museale statale insieme a una cospicua collezione antiquaria. Condivide così con la Pinacoteca di Napoli l'accorpamento al settore archeologico e con le pinacoteche delle accademie di belle arti il valore accessorio rispetto ad un istituto di istruzione superiore<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> La raccolta, esposta nel Palazzo Ducale, è composta da materiali provenienti dalle Regie Gallerie fiorentine, concesse per volere del Granduca Leopoldo intorno al 1850 e affidate al Presidente della Commissione d'incoraggiamento e dell'Istituto di Belle Arti. La destinazione è riconfermata nel 1861. Lettera del Direttore delle RR. Gallerie di Firenze, Paolo Feroni, al Direttore dell'Ufficio della Pubblica Istruzione in Firenze, Marco Tabarrini, 26 luglio 1861 e lettera del Direttore dell'Ufficio della Pubblica Istruzione al Direttore delle RR. Gallerie di Firenze, 27 luglio 1861, in Archivio delle Gallerie fiorentine (d'ora in poi AGF), filza 1861, fasc. 79. La raccolta resterà dipendente dall'Istituto di Belle Arti fino al 1875, quando diventerà di proprietà comunale. Sulle origini della pinacoteca si veda M. T. FILIERI, *Per una storia della formazione delle collezioni museali Lucchesi*, in M. SEIDEL, R. SILVA (a cura di), *Lucca città d'arte e i suoi archivi. Opere d'arte e testimonianze documentarie dal Medioevo al Novecento*, Marsilio, Venezia 2001, pp. 405-414; E. RIDOLFI, *Relazione sulla Galleria del R. Istituto di Belle Arti in Lucca*, Tipografia Landi, Lucca 1872.

<sup>4</sup> Nel 1863 le raccolte dell'Università di Palermo passeranno sotto l'autorità della *Commissione di antichità e belle arti*. Viene così inaugurata un'ulteriore forma di dipendenza indiretta di una collezione pittorica statale dal Ministero, caratterizzata dalla mediazione di un organo locale onorario. Le raccolte rimarranno nel Palazzo dell'Università fino a quando, a seguito degli incrementi derivati dalle soppressioni ecclesiastiche del 1866, il *Regio Museo* sarà destinato ad una sede più spaziosa nella Casa dei Padri Filippini all'Olivella. Il trasferimento e l'ordinamento delle raccolte impegneranno il Direttore Giovanni D'Ondes Reggio e la Commissione di Antichità e Belle Arti per diversi anni. I lavori di adattamento dell'edificio termineranno infatti solo nel 1873, lo stesso anno l'istituto acquisirà il titolo di *Museo Nazionale*. Cfr. G. MELI, *Pinacoteca del Museo di Palermo. Dell'origine, del progresso e delle opere che contiene*, s. d. (1873?).

Le ragioni di tale assetto sono da ricercarsi ovviamente nelle origini e nella storia delle raccolte ma anche nelle vicende che hanno contrassegnato la loro statalizzazione. Se il trasferimento al nuovo Stato delle raccolte tradizionalmente annesse agli istituti d'istruzione avviene naturalmente, sulla scia dell'istituzione madre, la veste assegnata alle raccolte dinastiche è frutto di scelte che meritano di essere precisate. Le diverse soluzioni adottate per le tre raccolte dinastiche incamerate dai Governi di transizione costituiscono infatti altrettante distinte interpretazioni dell'istituzione pinacoteca con cui lo Stato Italiano è chiamato a fare i conti.

Per comprendere il quadro di partenza su cui si innestano le politiche rivolte alle pinacoteche storiche è dunque necessaria una preliminare ricostruzione dei provvedimenti attuati dai Governi di transizione che verrà condotta per quanto riguarda innanzitutto la statalizzazione delle collezioni dinastiche e, in secondo luogo, la riforma degli statuti delle Accademie di Belle Arti. Infine verranno analizzati i modi con cui il Regno Sabauda, prima del 1861, accoglie e recepisce le formule ereditate dai Governi di transizione.

### ***1.1 La statalizzazione delle raccolte ex-dinastiche ad opera dei Governi provvisori***

#### *- Le Regie Gallerie di Firenze.*

I Governi provvisori, intenti a consolidare le dinamiche annessionistiche, rivolgono comunemente una certa attenzione agli aspetti relativi all'educazione e alla cultura, intesi secondo la retorica risorgimentale come strumenti privilegiati per la creazione del sentimento nazionale. In questo contesto il patrimonio artistico è investito di un fondamentale valore unitario; la funzione educativa e civilizzante ad esso assegnata è testimoniata dalla parallela individuazione del Ministero della Pubblica Istruzione come naturale custode e amministratore dei musei e delle pinacoteche. All'interno del generale processo di riforma delle strutture istituzionali, che investe anche il settore culturale e dell'istruzione, non mancano pertanto interventi indirizzati al riordinamento degli istituti per la conservazione del patrimonio archeologico e artistico. In Toscana in primo luogo, dove l'arte assume un valore politico particolare, rappresentando, come sottolinea Serena Pesenti, il punto di forza, insieme alla lingua, per conferire alla «culla della cultura italiana, il prestigioso ed essenziale ruolo di principale elemento fondante le ragioni dell'unità, di fronte allo stesso Regno Sabauda»<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> S. PESENTI, *La tutela dei Monumenti a Firenze, Le «Commissioni Conservatrici» (1860-1891)*, Guerini e Associati, Milano 1996, p. 26. Il valore politico assegnato alla cultura è testimoniato dal primo discorso

Qui come nelle altre provincie la riorganizzazione del patrimonio museale passa innanzitutto attraverso la statalizzazione delle collezioni dinastiche e la definizione per queste di un nuovo assetto istituzionale.

Uno dei primi provvedimenti attuati dal Commissario sardo per la Toscana, Carlo Boncompagni, è la nomina di una *Commissione sopra le cose e persone appartenute alla Corte Granducale*, composta da Ferdinando Bartolommei, Paolo Feroni, Giovanni Piccinetti, Carlo Fenzi, Leopoldo Galeotti, Tommaso Corsi, Giuseppe Garzoni e Leopoldo Cempini, con l'incarico, tra l'altro, di:

- a) ricevere la consegna regolare di tutti i palazzi dello Stato e loro appartenenze e trasmetterla all'Amministrazione generale
- b) procedere agli atti conservatori del mobiliere e di quant'altro in detti palazzi si contiene<sup>6</sup>.

La presenza di Feroni (artista e studioso d'arte, futuro direttore delle Gallerie di Firenze) all'interno di una Commissione composta da personalità politiche risponde forse all'intenzione di introdurre soluzioni specifiche per le proprietà granducali dallo spiccato valore artistico. Così avviene nel caso di Palazzo Pitti che, insieme ai tesori conservati, rientra certamente tra i beni incamerati sotto la direzione del Ministero degli Interni (a cui spetta fornire istruzioni alla Commissione e provvedere all'esecuzione del decreto). Alla Galleria Palatina, però, è evidentemente riconosciuta una specifica funzione educativa e di studio che ne determina una diversa destinazione: il decreto del 21 giugno 1859 assegna infatti la Galleria (insieme alla Libreria del Palazzo, al Museo di Fisica e Storia Naturale e all'Officina delle Pietre Dure) al Ministero della Pubblica Istruzione<sup>7</sup>. La naturale autorità di questo Ministero sulle «istituzioni che servono all'incremento degli studi storici e artistici» è confermata dal decreto del 11 luglio 1859 che sancisce il passaggio della Galleria delle Statue e degli archivi di Stato dal

---

del Ministro della Pubblica Istruzione, Cosimo Ridolfi: «Costituire ordinatamente, ampliare e perfezionare la pubblica istruzione è dovere e interesse di tutte le parti d'Italia, quale mezzo potente a fecondare il politico risorgimento. Ma la Toscana ne corre obbligo più speciale; a lei che conserva il tesoro della lingua, vincolo e prova della Italiana nazionalità; a lei che può dir suoi l'Alighieri, Michelangiolo e Galilei. Cessiamo d'esser minori dei nostri padri; prepariamo una gioventù che li faccia rivivere imitandoli, e sia esempio in Italia della saggezza congiunta agli spiriti liberi e generosi, della forza unita ai gentili affetti, delle lettere, delle scienze e delle arti strette colla solida religione». *Circolare del Ministro della Pubblica Istruzione nel prendere l'ufficio*, 17 maggio 1859, in *Atti e Documenti editi e inediti del Governo della Toscana, Parte prima*, Stamperia sopra la loggia del Grano, Firenze 1860, pp.106-109.

<sup>6</sup> Decreto del Commissario Straordinario Carlo Boncompagni, 5 giugno 1859, *Commissione sopra le cose e persone appartenute alla Corte Granducale*, in *Atti e Documenti editi e inediti del Governo della Toscana, Parte prima*, cit., pp. 182-183.

<sup>7</sup> Decreto del Commissario Straordinario Carlo Boncompagni, 21 giugno 1859, *ivi*, pp. 244-245.

Ministero delle Finanze, del Commercio e dei Lavori Pubblici a quello della Pubblica Istruzione<sup>8</sup>.

La tradizionale sovrapposizione tra le cariche di Direttore della Galleria delle Statue e di Conservatore dei Monumenti d'arte dei Palazzi e Ville, rette entrambe da Luca Bourbon del Monte, si istituzionalizza così nella Direzione delle RR. Gallerie Fiorentine, ufficio che andrà sempre più configurandosi come organo responsabile della gestione e della tutela del patrimonio storico-artistico toscano. Con la nomina del Feroni a successore di Bourbon del Monte verranno infatti annesse alla Direzione delle RR. Gallerie (Uffizi, Palatina, Museo egizio, Galleria moderna nel Palazzo della Crocetta) la conduzione dell'Opificio delle Pietre Dure<sup>9</sup> e la Presidenza della *Commissione conservatrice per la vigilanza e la conservazione degli oggetti d'arte in Toscana*, istituita con decreto del 12 marzo 1860<sup>10</sup>.

Le riforme introdotte in questa fase riguardano prevalentemente aspetti relativi alla fruizione e confermano il ruolo politico assegnato dal Governo toscano alla cultura, fattore di crescita sociale e motore di sentimento nazionale. Il Ministero della Pubblica Istruzione, retto da Cosimo Ridolfi, promuove infatti una visione ampia della funzione pubblica delle Gallerie, esplicitamente individuate come istituti rivolti all'educazione generale dei cittadini. Sollecita così l'apertura delle Gallerie nei giorni festivi per allargare il ventaglio dei destinatari ufficiali dai visitatori abituali (artisti, copisti, forestieri) ad un nuovo pubblico di professionisti e lavoratori:

L'antico uso di tenere chiusi al pubblico i più ammirandi stabilimenti pubblici durante i giorni festivi merita una riforma non essendo più coerente alle esigenze della civiltà moderna, ed essendo ingiustissimo che il popolo il quale appunto e solo in quei giorni potrebbe prendervi istruzione e diletto sia privo della possibilità di profittarne<sup>11</sup>.

La reazione dell'amministrazione delle Gallerie è una dichiarazione di adesione alla politica culturale governativa, incentrata sui meriti esemplari attribuiti alla Toscana e alle sue istituzioni artistiche nello sviluppo culturale del nuovo Stato:

---

<sup>8</sup> Decreto del Commissario Straordinario Carlo Boncompagni, 11 luglio 1859, ivi, pp. 292-293.

<sup>9</sup> Decreto del Luogotenente in Toscana il Principe di Savoia-Carignano, 30 dicembre 1860, in AGF, filza 1861, fasc. 2.

<sup>10</sup> Decreto del Governo della Toscana, 12 marzo 1860 in *Atti e Documenti editi e inediti del Governo della Toscana, Parte sesta*, Stamperia della Loggia del Grano, Firenze 1861, pp. 169-171. Per un approfondimento sulla commissione si rimanda a S. PESENTI, *La tutela dei Monumenti a Firenze*, cit., pp. 25-145; M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e Istituzioni, Parte I*, cit., pp. 105-113.

<sup>11</sup> Lettera del Ministro della Pubblica Istruzione, Cosimo Ridolfi, al Direttore della Galleria delle Statue, 23 febbraio 1860, in AGF, filza 1860 fasc. 30.

Questo perenne vantaggio che ora il Governo vuole sia usufruito dal Pubblico, sarà una, e non ultima, delle tante utili riforme, che a profitto dell'Istruzione offre al Paese, tenendo sempre aperte quelle porte, ove tanti insigni Monumenti si conservano. [...] Facendo sparire tanti giorni festivi nei quali per vecchia abitudine la Galleria suol restar chiusa, sarà a parer nostro l'ultimo compimento del sistema liberale fin'ora tenuto. Tanto più che crediamo utile far ciò, per dar stimolo ed esempio ancora alle altre Direzioni delle diverse Gallerie d'Italia, le quali tengono tuttavia lo spiacevolissimo sistema, di essere raramente accessibili al Pubblico e facili solo a quei forestieri che possono offrire mance ai custodi od inservienti. Come tutto di accade a Roma, Napoli, Venezia, Milano, Bologna. Ed anche in molte altre Gallerie d'Europa<sup>12</sup>.

Il nuovo orario di apertura (9-15 nei giorni feriale, 10-15 nei giorni festivi) viene introdotto a partire dal 19 aprile 1860. La modifica è accompagnata da un nuovo ruolo organico del personale<sup>13</sup> che a quella data risulta così composto: il Direttore è affiancato nella gestione degli istituti da tre Ispettori, due responsabili per la Galleria delle Statue (Emilio Burci e Giorgio Campani), e uno addetto alla Galleria Palatina (Egisto Chiavacci). All'interno della Galleria delle Statue operano poi due Commessi (Carlo Pini e Camillo Jacopo Cavallucci), un Conservatore dei Monumenti d'antichità (Michelarcangelo Migliarini) e uno per i disegni (Gaetano Palazzi). Il restauro delle opere è affidato a Domenico Potestà e Francesco Acciai, con l'aiuto di Ulisse Forni. L'archivista svolge anche il compito di Commesso presso la Galleria Palatina. Per la sorveglianza materiale della suppellettile sono previsti: due custodi e quattro guardie nella Galleria Palatina; lo stesso impiego di forze, con l'aggiunta di un'ulteriore coppia di guardie, per la Galleria delle Statue; un unico custode per il Museo di Fuligno.

Il Ministero della Pubblica Istruzione toscano non manca infine di comprendere la rilevanza economica delle istituzioni artistiche cittadine e riserva pertanto attenzione particolare ad una delle attività che più caratterizzano la vita delle Gallerie fiorentine: la pratica della copia a fini commerciali. Interessandosi a più riprese delle norme per i copiatori<sup>14</sup>, il Governo toscano dimostra una precoce sensibilità per quello che oggi

---

<sup>12</sup> *Rapporto degli Ispettori della Galleria all'Illustrissimo Direttore della Galleria medesima sulla proposizione di tenere aperta la Galleria tutti i giorni festivi dell'anno e osservazioni sul detto progetto*, 27 febbraio 1860, in AGF, filza 1860 fasc. 30.

<sup>13</sup> Decreto del Governo di Toscana, 9 marzo 1860, in AGF, filza 1860 fasc. 30.

<sup>14</sup> Il Ministero, approvando il regolamento vigente, rivolge al Direttore delle RR. Gallerie un invito: «permettere che gli artisti possano prendere ricordi e fare studi di ogni maniera sui capolavori che vi sono raccolti e concedere le maggiori facilità che siano dal locale di quella dei Pitti consentite, affinché possa accrescersi il numero di coloro che vi cercano occupazione, essendo nelle circostanze attuali da favorirsi quanto si può l'industria che vi trova qualche risorsa, tanto più che dall'accrescersi un poco l'ingombro di

chiameremo l'indotto turistico; sensibilità che continuerà a caratterizzare l'amministrazione locale fiorentina anche in fase post-unitaria.

*- La Galleria Nazionale di Modena*

Nel caso fiorentino la presenza di un'istituzione pubblica come la Galleria delle Statue, tradizionalmente connessa alle raccolte palatine, indica un sentiero agevole verso la costituzione di una direzione unica e autonoma delle pinacoteche, intese come fulcro del sistema di tutela del territorio (si pensi al legame tra Direzione e Commissione conservatrice) e luogo di educazione a più livelli. Il contesto istituzionale emiliano produce invece soluzioni di segno differente.

Anche a Modena, con l'avvento della Dittatura di Farini, la raccolta dell'ex dinastia regnante, esposta in Palazzo Ducale, viene sottoposta all'autorità centrale competente per la Pubblica Istruzione: la Terza Direzione<sup>15</sup>. Qui però il rapporto tra patrimonio artistico ed educazione risente di un'interpretazione più specifica, tutta a vantaggio dell'arte moderna.

La dipendenza della raccolta dalla Direzione non è immediata. La Galleria, denominata *Nazionale*<sup>16</sup>, titolo dalla forte risonanza simbolica, viene infatti assegnata, con decreto del 22 novembre 1859, all'Accademia di Belle Arti, e posta quindi sotto la responsabilità del Direttore Adeodato Malatesta:

---

quei vasti locali non sembra che possano venire inconvenienti che tornino a disdoro delle collezioni e ad incomodo di chi le ammira», lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Direttore delle RR. Gallerie, 27 ottobre 1859, in AGF, filza 1859 fasc. 61. Nel marzo del 1860, sperimentato il numero di copisti ammissibili a Palazzo Pitti e verificato l'andamento delle richieste in base ai flussi di forestieri, il Ministero apporta alcune modifiche al regolamento relative al numero massimo di permessi e all'ordine di accesso alla copia. *Regolamento per i Copiatori delle pubbliche Gallerie di Firenze*, 13 marzo 1860, AGF, filza 1860 fasc. 19. La versione definitiva del Regolamento, revisione sintetica delle norme precedenti senza particolari modifiche, se non una maggiore insistenza sulle responsabilità del copista rispetto all'integrità dell'originale e l'inclusione di un particolare permesso per schizzi acquarelli e copie, sarà approvata, dietro proposta di Feroni dall'Ufficio delle Pubblica Istruzione il 25 marzo 1861. *Regolamento per gli Artisti ammessi alle Reali Gallerie di Firenze*, 25 marzo 1861, in Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Antichità e Belle Arti (d'ora in poi ACS, AA. BB. AA.), I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 170, fasc. 1-3.

<sup>15</sup> Le Direzioni sono istituite con Decreto del Regio Governatore delle Provincie modenesi del 21 giugno 1859, in *Raccolta ufficiale delle leggi e decreti pubblicati dal Regio Governatore delle Provincie modenesi*, Regia Tipografia camerale, Modena 1859. Dalla Terza dipendono Pubblica Istruzione, Belle Arti e Biblioteche.

<sup>16</sup> Il titolo Nazionale è conservato fino al 1872, quando, trascorsa oramai la fase di fermento annessionistico, la Galleria di Modena diventerà *Galleria Estense*, a seguito di alcune trattative con l'ex Arciduca Francesco V per la restituzione allo Stato delle monete e delle medaglie sottratte nel 1859. Cfr. E. CORRADINI, *Museo e Medagliere Estense tra Otto e Novecento*, Franco Cosimo Panini, Modena 1997, p. 17-18.



Considerando quanto sia utile ai giovani studiosi di Belle Arti unificare come maggiormente si può i mezzi di cui dispone lo Stato per aiutarli nel loro tirocinio; ed avendo già a tale scopo sottoposte ad un medesimo Direttore la Galleria Nazionale di quadri e disegni e l'Accademia di Belle Arti di Modena;

Decreta:

Art. 1. La Galleria Nazionale di quadri e disegni è dichiarata proprietà e parte integrante dell'Accademia di Belle Arti di Modena, e rimane non pertanto nello stesso locale ove si trova al presente.

Art. 2. Il Direttore dei due Stabilimenti è incaricato di presentare entro il più breve termine possibile una proposta di Regolamento che corrisponda allo scopo di facilitare e migliorare con tali mezzi riuniti il perfezionamento dei giovani artisti.

Art. 3. Il Direttore del Ministero di pubblica Istruzione è incaricato dell'esecuzione del presente Decreto.<sup>17</sup>

Dal testo del provvedimento si evince la precisa declinazione del proclamato valore nazionale. La destinazione della Galleria asseconda la tradizionale autorità dell'Accademia di Belle Arti, principale organo responsabile nell'amministrazione del patrimonio storico-artistico presente sul territorio, ma è ancor più giustificata da un'esplicita lettura della funzione pubblica della quadreria: questa è infatti concepita come fondamentale strumento accessorio alla formazione dei giovani artisti. La centralità simbolica dell'istituzione risiede quindi nella sua capacità di promuovere lo sviluppo dell'arte nazionale, eletto ad obiettivo primario dell'azione governativa nel campo delle belle arti.

Con l'unificazione delle Province emiliane, avvenuta a partire dal 8 dicembre 1859<sup>18</sup>, si assiste alla fusione delle Accademie di Belle Arti di Bologna, Modena e Parma, accomunate da un unico statuto<sup>19</sup>. La Galleria modenese viene così equiparata alle pinacoteche di Parma e Bologna, con le quali condivide norme generali di funzionamento. L'intera gestione delle gallerie viene affidata ad un Ispettore, preferibilmente un artista, che, alle dipendenze del Direttore dell'Accademia, ha il

---

<sup>17</sup> E. BOLLATI, *Fasti legislativi e parlamentari delle rivoluzioni italiane nel secolo XIX, Vol. II, 1859-1860, Parte I, Lombardia – Emilia*, Stabilimento Giuseppe Civelli, Milano 1865, p. 583.

<sup>18</sup> Decreto del Dittatore delle Province modenesi e parmensi Governatore generale delle Romagne, 30 novembre 1859, in *Raccolta ufficiale delle leggi e decreti del Dittatore delle Province modenesi e parmensi Governatore delle Romagne, dal 9 novembre al 31 dicembre 1859, Parte III*, Regia Tipografia Camerale, Modena 1859.

<sup>19</sup> *Statuto Generale per le Reali Accademie di Belle di Arti dell'Emilia in Bologna, Modena e Parma*, Tipografia Reale, Bologna 1860. Lo Statuto è approvato con Decreto del Governatore delle Regie Province dell'Emilia, 6 marzo 1860.

compito di vigilare sul rispetto del regolamento e sul lavoro del personale<sup>20</sup>, di avanzare le proposte circa riordinamenti e restauri da sottoporre all'apposita commissione<sup>21</sup> e da assegnare al Restauratore in organico.

- *La Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli*

La configurazione istituzionale della Pinacoteca napoletana risente invece di un contesto culturale che privilegia le memorie antiche e relega la pittura in secondo piano, malgrado l'indiscutibile qualità delle opere.

In occasione della stesura del primo bilancio della Pubblica Istruzione, il Ministero interroga la Segreteria di Napoli in merito alla Pinacoteca della città, la quale «pur essendo una delle più famose d'Europa» non compare in nessuna voce di spesa<sup>22</sup>. La Pinacoteca di Napoli infatti passa al neonato Stato italiano non come istituto autonomo ma come parte delle collezioni che compongono il Museo Nazionale.

Già dal 1806 la raccolta di dipinti proveniente dalla Reggia di Capodimonte e dal Palazzo di Francavilla (costituita prevalentemente dalla quadreria Farnese e arricchita da commissioni e acquisti borbonici, nonché da opere prelevate da chiese e conventi soppressi) veniva collocata nel Palazzo degli Studi, insieme alle altre raccolte dinastiche, per dare vita al progetto tardo settecentesco di un museo universale e didattico<sup>23</sup>. Al suo rientro, Ferdinando di Borbone, pur confermando e perseguendo il progetto avviato nel decennio francese, di cui rivendica a pieno titolo la paternità, richiama a sé la proprietà

---

<sup>20</sup> Dipendono dall'Ispettore: il Custode, con il compito di coadiuvare l'Ispettore; bidelli e scopatori che, oltre a mantenere l'ordine e la pulizia negli ambienti, accompagnano i visitatori e sorvegliano le opere.

<sup>21</sup> La commissione è composta del Direttore, dall'Ispettore, dal Segretario, dal Professore di Pittura e da due Professori onorari.

<sup>22</sup> Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Direttore della Segreteria della Pubblica Istruzione di Napoli, 22 gennaio 1862, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 246, fasc. 114, ins. 2.

<sup>23</sup> P. LEONE DE CASTRIS, *Nazionale e/o universale? Il Real museo e la nascita del museo moderno*, in *Beni culturali a Napoli nell'Ottocento*, Atti del Convegno di studi, Napoli 5-6 novembre 1997, Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma 2000, pp. 161-176. Per la ricostruzione delle origini e degli sviluppi della quadreria dall'età borbonica al secondo dopoguerra si rimanda a P. LEONE DE CASTRIS, *Il contributo dell'età borbonica e post-unitaria alla formazione d'una pinacoteca napoletana: un primo profilo*, in P. LEONE DE CASTRIS, N. SPINOSA, *Museo e Galleria Nazionali di Capodimonte I. Dipinti dal XIII al XVI secolo. Le collezioni borboniche e post-unitarie*, Electa, Napoli 1999, pp. 11-28. Si veda anche A. FERRI MISSANO, *Il funzionamento dei Musei Napoletani in età borbonica: alcune novità*, in «Museumologia», 16, luglio - dicembre 1984, pp. 42-59. Per la storia del Museo nel Palazzo degli Studi si rimanda a E. POZZI PAOLINI, *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli in due secoli di vita*, in MUSEO NAZIONALE ARCHEOLOGICO DI NAPOLI, *Da Palazzo degli studi a Museo Archeologico. Mostra storico-documentaria del Museo Nazionale di Napoli, giugno - dicembre 1975*, Ministero per i beni culturali Soprintendenza archeologica di Napoli, Napoli 1977, pp. 1-27.

allodiale del Real Museo Borbonico<sup>24</sup>. Dopo un ventennio di pertinenza pubblica (dal 1832 alternativamente alle dipendenze di Ministero degli Interni, dell'Agricoltura e della Pubblica Istruzione), nel 1852, in piena reazione borbonica, il Museo torna a far parte delle proprietà reali<sup>25</sup>. Sarà finalmente il Governo dittatoriale di Giuseppe Garibaldi, con decreto del 12 settembre 1860, ad assegnare le raccolte dinastiche alla Pubblica Istruzione:

il Palazzo degli Studi con tutte le collezioni degli oggetti antichi e d'arte che in esso alloggiate compongono il Museo Borbonico, la Officina dei Papiri Ercolanensi, gli scavamenti di Pompei e di Ercolano, e tutti gli altri scavi e monumenti di antichità che sono nel territorio napoletano, cesseranno di fare parte delle attribuzioni della Soprintendenza della Casa Reale, e torneranno sotto la immediata ed esclusiva dipendenza del Ministero della Pubblica Istruzione cui trovavansi incorporati a tutto il 16 gennaio 1852<sup>26</sup>.

Come a Modena, una nuova denominazione dell'istituto – *Museo Nazionale di Antichità e Belle Arti* – sottolinea la portata simbolica della statalizzazione delle collezioni borboniche come contributo del popolo napoletano al processo di costruzione dell'identità culturale della Nazione<sup>27</sup>. In questo caso le ragioni sono da ricercarsi nel ruolo assegnato dal discorso identitario alle memorie storiche e artistiche, soprattutto antiche, nella rappresentazione delle origini comuni.

Il nuovo significato politico attribuito ai reperti antichi si affianca alla tradizionale importanza degli studi archeologici nel napoletano<sup>28</sup>, determinanti nell'affermazione

---

<sup>24</sup> «Art. 1: i monumenti antichi di qualunque natura, che durante l'occupazione militare si erano riuniti nel nostro real palazzo di Napoli e che sono divenuti di nostra particolare pertinenza, resteranno depositati nell'edificio dei regi studj, che da ora innanzi porterà il titolo di Real Museo Borbonico, e riuniti a' monumenti antichi, alla biblioteca, a' papiri ed al Museo Borgiano, per tenersi esposti all'osservazione degli amatori e de' dotti. [...] Art 3: dichiariamo che tutto quello che contenesi attualmente nel Reale Museo Borbonico, e tutto quello che di nostro ordine vi sarà in avvenire depositato, e di nostra libera proprietà allodiale, indipendente da' beni della Corona». Decreto reale 16 febbraio 1816, citato in P. LEONE DE CASTRIS, *Nazionale e/o universale?*, cit., p. 175.

<sup>25</sup> P. D'AGIOLINI, C. PAVONE, *Guida Generale degli Archivi di Stato italiani*, III, Ministero per i beni culturali e ambientali Ufficio Centrale per i beni archivistici, Roma 1986, pp. 68-69.

<sup>26</sup> Decreto del Dittatore delle Due Sicilie Giuseppe Garibaldi, 12 settembre 1860, in *Atti del Governo estratti dal Giornale Ufficiale di Napoli*, n. 3, dal 13 al 17 settembre 1860, p. 42.

<sup>27</sup> Decreto del Pro-dittatore Giorgio Pallavicini, 17 ottobre 1860, in *Atti del Governo estratti dal Giornale Ufficiale di Napoli*, n. 14, 19 ottobre 1860, p. 140.

<sup>28</sup> Anche se la tradizione di studi napoletana si era connotata perlopiù come espressione della cultura ufficiale e rifletteva scelte ed esigenze del potere monarchico, l'eccezionale occasione fornita dagli scavi di Ercolano e Pompei e i contributi scientifici di alcuni studiosi aggiornati, da Francesco Maria Avellino a Giuseppe Fiorelli, riservano a Napoli un peso centrale negli sviluppi della disciplina archeologica che a partire dal periodo post-unitario tenterà di colmare la distanza rispetto ai più avanzati modelli tedeschi. Cfr. L. A. SCATOZZA HÖRICH, *Gli studi archeologici: dall'antiquaria alla storia*, in M. GIGANTE, *La*

disciplinare dell'archeologia italiana che, con cocente anticipo sulla storia dell'arte, ha già acquisito dignità di materia universitaria<sup>29</sup>. Questi elementi sono all'origine della riconferma da parte del Governo dittatoriale della centralità assegnata alle memorie antiche, in continuità con l'istituzione borbonica.

Il riordinamento dell'istituzione museale è predisposto dal decreto del 7 dicembre 1860. Il Ministro della Pubblica Istruzione Raffaele Piria, appellandosi al «lustro della scienza e il decoro della patria», ma anche alla necessità «di aprire una novella via all'attività di molta povera gente, che non trova altrimenti mezzo alla vita se non nell'opera delle proprie braccia», promuove un intervento di riorganizzazione del Museo Nazionale e degli Scavi, che investe assetto amministrativo, attività scientifica e organizzazione del personale<sup>30</sup>. La figura del Direttore del Museo, già competente in epoca borbonica sugli scavi<sup>31</sup>, è soppiantata da un complesso organo statale che, come nel caso fiorentino, attende a specifici compiti in materia di conservazione e tutela sul territorio: il *Consiglio di Soprintendenza del Museo Nazionale e degli Scavi di Antichità*. L'organo eredita infatti le funzioni della soppressa *Commissione per le Antichità e Belle Arti*<sup>32</sup> ed è responsabile, oltre che degli scavi di Pompei, Ercolano, Capua, Pozzuoli e Pesto, anche dell'Officina dei papiri ercolanensi. Il Consiglio è retto da un Soprintendente generale, che riveste la carica di Presidente e Direttore del Museo, ed è composto dagli Ispettori preposti alle sezioni museali e agli scavi d'antichità.

L'immenso patrimonio conservato nel Museo Nazionale viene suddiviso in 14 raccolte, affidate ciascuna ad un Conservatore di prima classe. In loro aiuto sono previsti 14 Conservatori di seconda classe da dispiegare in base al bisogno tra le diverse raccolte. Le collezioni confluiscono poi in quattro sezioni, ciascuna di pertinenza di uno degli Ispettori che risponde del loro ordinamento e della loro catalogazione:

1. Antichità figurata

---

*cultura classica a Napoli nell'Ottocento*, Pubblicazioni del Dipartimento di Filologia Classica dell'Università degli Studi di Napoli, Napoli 1987, pp. 815-823.

<sup>29</sup> Per il dibattito in merito al ruolo dell'insegnamento universitario e ginnasiale sugli sviluppi dell'archeologia italiana si veda M. L. CATONI, *Fra «scuola» e «custodia»: la nascita degli organismi di tutela artistica*, in «Ricerche di storia dell'arte», 50, 1993, pp. 41-52.

<sup>30</sup> Decreto del Luogotenente generale del Re nelle Province meridionali, 7 dicembre 1860, in *Atti del Governo estratti dal Giornale Ufficiale di Napoli*, n. 26, dal 13 al 20 dicembre 1860, pp. 292-295.

<sup>31</sup> M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e istituzioni. Parte I*, cit. pp. 36-42.

<sup>32</sup> Decreto del Luogotenente generale del Re nelle Province meridionali, 7 dicembre 1860, ivi, pp. 295-296. Si tratta evidentemente di un tentativo di superare la paralisi e il conflitto di interessi in materia di tutela fra Direzione del Museo, Accademia di Belle Arti e autorità politiche ricordati da Fiorelli nella sua relazione al Ministro Amari del 1864, cfr. M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e istituzioni. Parte I*, cit. pp. 36-42.

2. Numismatica e Epigrafia
3. Monumenti della vita privata
4. Monumenti del Medioevo e del Risorgimento<sup>33</sup>

La Pinacoteca è una delle 14 raccolte e fa parte, insieme alle «antichità del Medioevo e agli oggetti del Risorgimento», della quarta sezione (art.4)<sup>34</sup>. È concepita quindi come una collezione di carattere secondario in un museo complessivamente consacrato alla conservazione della ingente quantità di reperti antichi incrementati durante l'epoca borbonica.

Con un decreto emanato lo stesso giorno vengono distribuiti gli incarichi all'interno dell'amministrazione. Il ruolo di Ispettore della sezione «Monumenti del Medioevo e del Risorgimento» è assegnato a Michele De Napoli<sup>35</sup>, «socio corrispondente dell'Accademia di Belle Arti»<sup>36</sup>. Questa disposizione complica ulteriormente la condizione della Pinacoteca che, dipendente dal Consiglio di Soprintendenza al Museo Nazionale e agli Scavi d'Antichità, risulta così strettamente vincolata all'Accademia di Belle Arti, con sede anch'essa nello stesso Palazzo degli Studi.

Indizio della marginalità riservata alla raccolta pittorica, a dispetto del valore qualitativo della collezione, è la mancanza di un restauratore dei dipinti nell'organico del Museo. L'articolo 15 del decreto del 7 dicembre, che elenca il personale impiegato nell'officina del restauro, non ne fa menzione. Ricalcando il precedente borbonico, l'articolo prevede invece personale specializzato nelle diverse tipologie di reperto archeologico:

un direttore de' restauri delle statue  
un restauratore de' marmi

---

<sup>33</sup> Art. 1, Decreto del Luogotenente generale del Re nelle Provincie meridionali, 7 dicembre 1860, in *Atti del Governo estratti dal Giornale Ufficiale di Napoli*, n. 26, dal 13 al 20 dicembre 1860, pp. 292-295.

<sup>34</sup> Le raccolte che compongono la prima sezione sono: statue di bronzo; statue di marmo e bassorilievi; «dipinture greche e romane, monocromi e musaici»; vasi italo-greci, «oggetti pornografici»; monumenti egizi. La seconda sezione è composta da medaglie, iscrizioni e papiri ercolanesi. Compongono la terza sezione: gemme, ori, argenti; bronzi, ferri, piombi, avori, utensili; vetri e terrecotte.

<sup>35</sup> Per alcune indicazioni sul pittore accademico Michele De Napoli e sulla sua attività in qualità di Ispettore presso il Museo Nazionale di Napoli si rimanda F. DE CHIRICO, *Michele De Napoli Ispettore nel Museo Nazionale: alcuni problemi di conservazione e restauro tra il 1860 e il 1862*, in M. I. CATALANO, G. PRISCO, *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, atti del convegno internazionale di studi, Napoli, Museo di Capodimonte, 14-16 ottobre 1999, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2003, pp. 53-57.

<sup>36</sup> Decreto del Luogotenente generale del Re nelle Provincie meridionali, 7 dicembre 1860, in *Atti del Governo estratti dal Giornale Ufficiale di Napoli*, n. 26, dal 13 al 20 dicembre 1860, pp. 297. In base allo stesso decreto, il Principe di S. Giorgio Spinelli è confermato Direttore e Soprintendente; gli accademici ercolanesi Teodoro Avellino, Giulio Minervini e Giambattista Finati sono nominati rispettivamente Ispettore per la sezione di Antichità figurata, per la sezione di Numismatica, per la sezione dei Monumenti della vita privati; Giuseppe Fiorelli è confermato Ispettore agli scavi.

un restauratore de' bronzi  
un restauratore de' vasi  
un restauratore de' mosaici  
due alunni restauratori  
un formatore  
uno scalpellino<sup>37</sup>

L'Ispettore della Pinacoteca deve avvalersi quindi di restauratori occasionali. È una condizione, questa, eccezionale rispetto alla prassi condivisa dai direttori della maggior parte delle raccolte pittoriche statali che vantano addetti al restauro tra i loro dipendenti<sup>38</sup>. Questa situazione si protrarrà anche in fase post-unitaria e sarà presto denunciata dall'Ispettore de Napoli:

Né mi parrebbe regolare che il nostro Museo che ha (e non dovrebbe avere) restauratori con soldo, che ha persone a spese fisse per la manutenzione anche de' pavimenti, dovesse poi lasciare alla disattenzione e grossolanità degli inservienti la numerosa e pregevole Raccolta de' dipinti<sup>39</sup>

Ma il fallimento della trattativa con il Ministero<sup>40</sup> per l'introduzione del restauratore dei

---

<sup>37</sup> Art. 15, Decreto del Luogotenente generale del Re nelle Province meridionali, 7 dicembre 1860, in *Atti del Governo estratti dal Giornale Ufficiale di Napoli*, n. 26, dal 13 al 20 dicembre 1860, pp. 292-295. Oltre ai citati Ispettori, Conservatori e impiegati dell'officina del restauro, fanno parte dell'amministrazione: un Segretario, un Archiviario, quattro Ufficiali, due Usceri, un Controlloro, sei Architetti e cinque Disegnatori, un Portinaio, sei Ordinanze, nove inservienti di pulizia, un Oriolaio, un Avvocato per gli appalti, sei Soprastanti e 18 Custodi agli scavi, otto Soprannumerari, un Conservatore dei dipinti presso gli scavi di Pompei e un Cappellano.

<sup>38</sup> Si veda paragrafo 1.2.

<sup>39</sup> Lettera del Consiglio di Soprintendenza del Museo Nazionale e degli Scavi di Napoli che riporta il rapporto dell'Ispettore De Napoli al Ministero della Pubblica Istruzione, 6 febbraio 1863, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 246, fasc. 114-3.

<sup>40</sup> La trattativa coinvolgerà anche Paolo Feroni, Direttore delle Gallerie Fiorentine. Questi stabilimenti rappresentano infatti nei primi decenni post-unitari un indiscusso modello di riferimento per l'organizzazione delle pinacoteche statali. Si veda G. INCERPI, *Semplici e continue diligenze. Conservazione e restauro dei dipinti nelle Gallerie di Firenze nel Settecento e nell'Ottocento*, Edifir, Firenze 2011, pp. 160-161. La corrispondenza tra le due direzioni e il Ministero fornisce notizie su diversi aspetti della contemporanea concezione, certamente non uniforme, del restauro nelle pubbliche gallerie, in primo luogo sull'opportunità o meno di restauratori fissi: «da taluni si reputi erroneo il sistema d'avere dei restauratori fissi, opinando i medesimi che sarebbe meglio chiamare via via il Restauratore che si crede più adatto al genere e alla maniera dell'Opera che necessita restaurare. Io non divido questa opinione inquantochè ritenendo che il restauro non si debba limitare che al più stretto necessario non so intendere come vi possano essere restauratori delle antiche maniere e delle diverse Scuole, che solo pei mercanti, i quali son usi ridurre delle croste a somiglianza ora di un'Artista ora di un'altro rifacendo interi pezzi e intonacando i quadri secondo i metodi delle differenti Scuole. In una Pinacoteca non possono e non devono succedere questi inganni e il restauratore si deve limitare a leggermente pulire il quadro e scrupolosamente restaurarlo nelle parti mancanti, lasciando anco quei difetti che sono propri dell'originalità. [...] il sistema da me combattuto sarebbe poi anco inattuabile per la parte economica in uno Stabilimento Governativo, inquantochè mal si potrebbero prevedere le spese occorrenti nell'anno».

dipinti in organico finirà per confermare la posizione marginale della Pinacoteca all'interno del Museo Nazionale di Napoli, «ben cognito e illustre per gli oggetti d'Antichità che vi si conservano ma non per una copiosa collezione di dipinti»<sup>41</sup>.

La strutturale marginalità della quadreria ha inevitabili ripercussioni nell'assegnazione di spazi e nell'attenzione rivolta all'ordinamento. Al momento della statalizzazione del Museo borbonico, tra le denunce mosse con spiccata enfasi risorgimentale contro l'incuria e l'abbandono delle raccolte, alcune si concentravano proprio sulle condizioni della pinacoteca. L'opuscolo redatto da Demetrio Salazaro, studioso di arte medievale e futuro Ispettore della Pinacoteca<sup>42</sup>, disegna un quadro sconcertante: capolavori, spesso privi di cornice, collocati lontano dalla visuale, male illuminati e oltraggiati da cattivi restauri; pioggia che si fa strada tra le infiltrazioni delle pareti; mancanza di qualsiasi criterio nell'ordinamento e nella selezione delle opere; assenza di un catalogo ragionato e diffusi errori di attribuzione.

In una parola l'ordinamento materiale della Pinacoteca è tale che oltraggia la scienza, il gusto, il buonsenso, la dignità Nazionale.

La nostra quadreria è a tutti [*sic*] quelle d'Europa seconda, non per numero, non per valore dei quadri, ma per pessimo organamento<sup>43</sup>.

Le speranze unitarie di Salazaro si estendono pertanto oltre i confini prettamente politici e includono aspettative particolari, come la possibilità, finalmente, di provvedere a una generale riforma della Pinacoteca:

Quando tutto in queste nuove provincie d'Italia si rinnova e tutto ringiovanisce può la pinacoteca restare negletta, abietta, come un'accusa d'insipienza al governo d'apatia del popolo?<sup>44</sup>

---

Lettera di Paolo Feroni alla Direzione della Pubblica Istruzione di Napoli, 21 novembre 1862. Ivi, pp. 160-161.

<sup>41</sup> Lettera di Paolo Feroni, Direttore delle RR. Gallerie di Firenze, al Ministero della Pubblica Istruzione, 24 dicembre 1862, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 246, fasc. 114-3.

<sup>42</sup> Sull'attività di Demetrio Salazaro si veda A. ALOIGI, *Demetrio Salazaro e la Promozione dell'Arte*, in *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali a Napoli tra '700 e '800*, a cura di A. FITTIPALDI (Quaderni del Dipartimento di Discipline Storiche dell'Università "Federico II", 2), Napoli 1995, pp. 209-31.

<sup>43</sup> D. SALAZARO, *Ciò che è, ciò deve essere la Pinacoteca nazionale*, Napoli 1860, p. 10.

<sup>44</sup> Ibid.

## ***1.2 Le pinacoteche negli statuti delle accademie di belle arti***

Le pinacoteche annesse agli istituti di formazione non sembrano essere travolte allo stesso modo delle raccolte dinastiche dall'ondata di rinnovamento istituzionale attivata dalla fase di transizione. L'emanazione di nuovi statuti per le accademie di belle arti – effetto dell'intenso dibattito su ruolo e funzione di un'istituzione che era stata oggetto negli ultimi anni di accese critiche e di numerose proposte di riforma, ma anche conseguenza del rigetto degli ordinamenti promossi dai cessati regimi<sup>45</sup> – non produce infatti sostanziali modifiche nell'organizzazione delle pinacoteche. Queste, sottoposte alla direzione dei nuovi presidenti (Carlo Belgiojoso a Milano, Francesco Scaramuzza a Parma, Carlo Arienti a Bologna, Ferdinando Strozzi a Firenze) restano generalmente sotto l'immediata responsabilità dei precedenti ispettori e conservatori, immancabilmente professionisti della pittura.

Come notato per la Galleria modenese, lo Statuto Generale delle Accademie emiliane assegna la custodia della pinacoteca all'Ispettore che deve formulare proposte per il suo ordinamento e indicare i necessari restauri da affidare ad un restauratore fisso all'interno dell'istituto. Nonostante lo statuto unico, le pinacoteche mantengono però organici differenziati, modellati sull'organizzazione tradizionale degli istituti. Se dall'Ispettore modenese Agostino Cappelli dipendono il restauratore Carlo Goldoni e il suo assistente Paolo Manzini, un custode conservatore dei disegni, nonché due bidelli addetti alla Galleria, a Parma, l'Ispettore Stanislao Campana è affiancato da un aggiunto, Benedetto Marsilio Linati, e dal restauratore Serapione Colombini. A Bologna, invece, manca in organico il restauratore previsto dallo Statuto; l'Ispettore Gaetano Giordani sembra poter contare unicamente sull'aiuto fornito da un bidello dimostratore della Galleria.

La custodia della Pinacoteca di Brera è affidata ad un Conservatore, che attende direttamente ai restauri approvati dal Consiglio Accademico<sup>46</sup>. Per l'incarico è confermato il restauratore Giuseppe Molteni. Tra i suoi compiti: la supervisione sul corretto svolgimento della pratica della copia<sup>47</sup>, l'aggiornamento dell'inventario delle opere, la redazione di rapporti mensili sullo stato della Pinacoteca, con eventuali proposte di miglioramento<sup>48</sup>. Sono al suo servizio un custode e due bidelli.

---

<sup>45</sup> C. NICOSIA, *Arte e Accademia nell'Ottocento: evoluzione e crisi della didattica artistica*, Minerva, Bologna 2000, pp. 103-129; 189.

<sup>46</sup> *Statuti della Regia Accademia di Belle Arti di Milano*, 5 novembre 1860, Titolo VII, artt. 37-40, in *Raccolta degli atti di Sua Maestà il Re di Sardegna*, anno 1860, Stamperia reale, Torino 1861.

<sup>47</sup> *Ivi*, art. 41

<sup>48</sup> *Regolamento disciplinale per l'Accademia di Belle Arti di Milano*, 5 novembre 1860, Titolo XVII, artt. 77-81, in *Raccolta degli atti di Sua Maestà il Re di Sardegna*, anno 1860, Stamperia reale, Torino 1861.



A Firenze, invece, non è previsto un impiegato esclusivamente responsabile della conservazione e della custodia della quadreria. Queste attività rientrano tra le mansioni dell'Ispettore delle scuole, dal quale dipende il buon ordine all'interno dell'istituzione. Nell'espletamento dei suoi compiti è affiancato da un primo custode che ha in consegna l'intera suppellettile artistica dell'Istituto<sup>49</sup>.

Lo statuto dell'accademia fiorentina fa esplicito riferimento alla funzione della sua galleria di quadri antichi: come la biblioteca e la Galleria delle statue, la pinacoteca è particolarmente destinata all'istruzione degli allievi, ma ciò non esclude l'apertura ad un pubblico più ampio, di curiosi o copisti, come avviene nelle altre gallerie dello Stato<sup>50</sup>. Nel complesso le pinacoteche delle accademie di belle arti, sebbene presentate come strumenti accessori allo studio dei giovani artisti, risultano comunque regolarmente aperte al pubblico. Unica eccezione sembra essere la Pinacoteca dell'Accademia di Belle Arti di Bologna che, in base alle *Norme per l'apertura al pubblico* del 18 giugno 1853, è visitabile solamente quattro ore alla settimana: il giovedì dalle 11 alle 15<sup>51</sup>.

Questo è sommariamente lo stato di cose ereditato dallo Stato italiano. Al momento dell'acquisizione delle istituzioni artistiche, infatti, il Governo sabauda provvederà alla conferma degli assetti istituzionali e dei regolamenti in vigore.

Così avverrà ancora nel 1866, quando al quadro delle raccolte statali si aggiungerà la Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Venezia. Anche in questo caso il Governo italiano opererà per una sostanziale conferma degli ordinamenti preesistenti, mantenendo in vigore lo Statuto austriaco che regolava l'Accademia di Belle Arti di Venezia sin dal 1842. In base a tale norma la Galleria è affidata alle cure di un Conservatore (carica tenuta dal Vice-Presidente Alberto Andrea Tagliapietra), con il compito di «dirigere, ove occorra, quelli che studiano nelle Gallerie» e di eseguire, insieme al Custode, «i piccoli restauri di cui i quadri possono abbisognare»<sup>52</sup>. Un bidello ed un sotto-bidello sono incaricati di macinare i colori necessari per i piccoli interventi<sup>53</sup>. Unica novità introdotta da Governo italiano: per quanto riguarda i grandi restauri e l'acquisto delle opere, il

---

<sup>49</sup> *Statuto dell'Accademia delle Belle Arti del Disegno di Firenze*, 14 marzo 1860, Titolo IV, artt. 128-131, in F. ADORNO, L. ZANGHERI, *Gli statuti dell'Accademia del disegno*, Leo s. Olschki, Firenze 1998, pp. 161-162.

<sup>50</sup> Titolo II, artt. 45-47, ivi, p.154

<sup>51</sup> *Norme per l'apertura al pubblico della Pinacoteca nella Pontificia Accademia di Belle Arti in Bologna*, 18 giugno 1853, in G. P. CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna: una raccolta di fonti. Vol. II: Dalla rifondazione all'autonomia*, Minerva Edizioni, Bologna 2004, pp. 407-408.

<sup>52</sup> *Statuto e Regolamento interno dell'I. R. Accademia di Belle Arti di Milano- Venezia*, Capo XV, art. 90, pubblicato in appendice a E. BASSI, *La Regia Accademia di Belle Arti di Venezia*, Le Monnier, Firenze 1941, p. 207.

<sup>53</sup> Art. 92.

decreto del 2 dicembre 1866 – che istituirà la *Commissione consultiva di Belle arti di Venezia* – introdurrà l'obbligo di interrogare il nuovo organo onorario, presieduto dal Prefetto<sup>54</sup>.

### ***1.3 Il Regno sabauda e l'eredità dei Governi provvisori: la Legge sulla Dotazione della Corona e la statalizzazione della Pinacoteca di Torino***

Il trasferimento alla Nazione della collezione dinastica sabauda appare evidentemente meno scontato di quello delle raccolte dei Sovrani destituiti. Costituisce pertanto un'importante scelta politica che si allinea con quanto attuato dai Governi provvisori nel riconoscimento di funzione e proprietà pubblica al patrimonio storico-artistico.

La raccolta di Palazzo Madama, destinata nel 1832 per volere di Carlo Alberto alla fruizione pubblica, fa parte fino al giugno del 1860 della dotazione della Corona. In base alla legge del 16 marzo 1850, che stabilisce la consistenza della dotazione, Palazzo Madama diventa proprietà demaniale mentre la collezione in esso custodita rientra tra i beni mobili a carico della Lista civile e sottoposti al godimento condizionato da parte della famiglia reale<sup>55</sup>. I termini di questo godimento sono illustrati dalla stessa legge: la conservazione dei beni in dotazione è affidata esclusivamente alla Corona che può anche alienare gli oggetti ma con obbligo di provvedere alla loro sostituzione<sup>56</sup>; per quanto riguarda poi nello specifico la Galleria, l'Intendenza della Casa Reale è tenuta a garantire la fruizione pubblica, «specialmente degli artisti», attraverso un apposito Regolamento che ne definisce giorni e orario di apertura<sup>57</sup>.

Con l'annessione delle province emiliane, della Toscana e della Lombardia al Regno d'Italia diventa indispensabile ridefinire l'entità della dotazione. I relativi lavori parlamentari, in linea con quanto notato da Andrea Ragusa<sup>58</sup>, investono il Re di un

---

<sup>54</sup> Il decreto del 2 dicembre 1866 istituisce nella provincia di Venezia una Commissione consultiva di Belle Arti su modello di quella fiorentina, ma presieduta dal Prefetto. Per le sue attribuzioni e il suo funzionamento segue il Regolamento della Commissione per la provincia di Firenze e Arezzo. M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e istituzioni. Parte I*, cit., p. 203-206.

<sup>55</sup> «La dotazione in beni mobili comprenderà le gioie, perle, pietre preziose, le statue, i quadri, compresi quelli della Reale Galleria, i medaglioni, le armerie antiche ed altri oggetti d'arte, le biblioteche, il vasellame e gli oggetti tutti in argento ed oro, le biancherie, e gli arredi ed effetti mobili d'ogni sorta esistenti nei palazzi, castelli, fabbriche, parchi e giardini indicati nel detto Elenco non che nei guardamobili». Art. 2, Legge 16 marzo 1850, n. 1004, *con la quale si stabilisce la dotazione, di cui il Re dovrà godere durante il suo Regno*, in *Raccolta degli Atti del Governo di Sua Maestà il Re di Sardegna*, Vol. 19, Torino 1850, p. 164.

<sup>56</sup> Art. 6, *ivi*, p. 166.

<sup>57</sup> Art. 3, *ivi*, p. 164.

<sup>58</sup> Esaminando alcune misure adottate dallo Stato nei primi decenni post-unitari, Andrea Ragusa definisce centrale, tra gli elementi che caratterizzano l'impostazione complessiva della gestione del patrimonio storico-artistico, «l'idea di suggellare nel patrimonio l'identità di uno Stato che nasceva dall'accordo tra

compito fondamentale nella conservazione del patrimonio monumentale. La destinazione alla Casa regnante dei palazzi, delle ville e delle tenute appartenuti ai precedenti sovrani e incamerati dai Governi provvisori è infatti promossa dal Ministro delle Finanze, Saverio Francesco Vegezzi, proprio come garanzia del valore artistico e rappresentativo dei siti, nel rispetto dell'orgoglio e della memoria delle diverse popolazioni:

La patria de' monumenti e delle arti, quale fu sempre l'Italia, non consentirebbe che nel nuovo Regno la Corona si astenesse dal concorrere alla conservazione degli uni ed allo incremento delle altre, né che fosse povera e scarsa posseditrice di palagi, di ville, e di altri edifici, che per lo più sono memorie delle cittadine magnificenze e decoro della nazione<sup>59</sup>.

Per quanto riguarda però il patrimonio museale l'elaborazione parlamentare si connota in senso diametralmente opposto: la consegna delle istituzioni artistiche allo Stato, se nel concreto è stimolata dalla necessità di contenere le spese a carico della Lista civile, introduce idealmente una concezione diversa dell'utilità pubblica delle raccolte, le salda anche sul piano simbolico ed identitario alla Nazione e sancisce l'indispensabile competenza governativa nella loro amministrazione. Le modifiche apportate dalla Commissione alla Camera al Progetto ministeriale confermano innanzitutto la proprietà statale e l'uso pubblico degli istituti artistici e archeologici incamerati dai Governi provvisori. Non creano alcun problema interpretativo le gallerie e pinacoteche esposte in sedi pubbliche e le Reali Accademie di Belle Arti, che continueranno a essere governate dai rispettivi regolamenti, sotto la sorveglianza dello Stato. È necessario invece uno specifico chiarimento per quanto riguarda le raccolte già statalizzate ma

---

aristocrazia fondiaria e monarchia sabauda [...]. Così, laddove la Francia aveva operato uno spostamento di sovranità dal Re alla Nazione, cui era corrisposto uno spostamento anche di proprietà, in Italia la legittimazione del patrimonio come proprietà nazionale rimase legato alla centralità dell'istituzione monarchica», A. RAGUSA, *Alle origini dello Stato contemporaneo. Politiche di gestione dei beni culturali e ambientali tra Ottocento e Novecento*, FrancoAngeli, Milano 2011, pp. 58-59.

<sup>59</sup> ATTI PARLAMENTARI, VII Legislatura, sessione 60, *Documenti Parlamentari, Modificazioni della legge 16 marzo 1850 intorno alla dotazione della Corona. Progetto di legge presentato alla Camera il 12 maggio 1860 dal Ministro delle Finanze (Vegezzi)*, p. 55. Anche a fronte della necessità di contenere le spese a carico della Corona, non si ritiene opportuno ridurre il numero dei nuovi possedimenti: «[la Commissione] dovè astenersene perché i palazzi nell'elenco sono, relativamente ai diversi paesi in cui trovansi situati, palazzi monumentali, e quindi subbietto di affezioni e memorie locali [...] l'alienazione o la diversa destinazione data a quegli stabili [...] sarebbero dispiaciute alle popolazioni, che nel possesso di quei palazzi reali nutrono la speranza di essere qualche volta onorate dell'augusta presenza del Re», ATTI PARLAMENTARI, VII Legislatura, sessione 60, *Documenti Parlamentari, Modificazioni della legge 16 marzo 1850 intorno alla dotazione della Corona. Relazione fatta alla Camera il 5 giugno 1860 dalla Commissione composta dai deputati Rattazzi, Solaroli, Torrigiani, Chiappusso, Airenti, Mancini, Allievi, Negrotto e Galeotti, relatore*, p. 58.

vincolate agli edifici trasferiti alla Corona (la Galleria Palatina a Firenze e la Galleria Nazionale a Modena):

nasceva altro dubbio per la disposizione e patti, in forza dei quali certe tali raccolte di belle arti, sebbene proprietà dello Stato, sono però inalienabili, inamovibili, e destinate all'uso pubblico e al vantaggio degli artisti; ma il dubbio fu dileguato, aggiungendo nella proposta di legge che le raccolte di belle arti, sebbene esistenti nei reali palazzi, continueranno a essere destinate all'uso pubblico secondo i regolamenti e consuetudini vigenti nei rispettivi paesi.<sup>60</sup>

La statalizzazione delle istituzioni artistiche sabaude – la Galleria di Palazzo Madama e l'Accademia Albertina – nasce quindi dal confronto con le soluzioni inaugurate dai Governi provvisori, in primo luogo quello toscano, e riconfermate dalla Commissione alla Camera. È spinta poi anche dalla necessità di portare a compimento il precedente trasferimento al Demanio, in base alla legge 16 marzo 1850, delle sedi che accolgono tali istituti:

nasceva finalmente un altro dubbio circa la Pinacoteca e la Reale Accademia Albertina di Torino. In quanto che da una lato non sembrava troppo regolare che, essendo quei due stabilimenti di proprietà dello Stato, dovessero restare a carico della Corona, laddove nelle altre città dello Stato sono a carico della finanza. E dall'altro lato non pareva si potessero quei due stabilimenti portare a carico della finanza, senza sottoporli come tutti gli altri alla Direzione del Governo.<sup>61</sup>

Il risultato del Controprogetto della Commissione è in conclusione il definitivo riconoscimento dell'obbligo e della responsabilità governativa sulla conservazione del patrimonio museale. Il Governo nazionale è infatti considerato il solo in grado di fornire

quell'appoggio efficace, quella tutela e quelle guarentigie che sono opportune a mantenerle [le istituzioni artistiche] in quella via di perfezionamento che è decoro dell'arte e della nazione<sup>62</sup>.

Il Controprogetto, approvato alla Camera il 6 giugno e al Senato il 18 giugno, senza ulteriori modifiche, diventa legge il 24 giugno 1860 e contiene i seguenti articoli:

---

<sup>60</sup> Ivi, p. 59.

<sup>61</sup> Ibid.

<sup>62</sup> Ibid.

Art. 2: [...] Però le raccolte di oggetti d'arte esistenti nei reali palazzi ora consegnati alla Corona conserveranno nelle attuali loro sedi la loro destinazione all'uso pubblico, ed al servizio delle arti.

Art. 4: La regia Accademia Albertina e la regia Pinacoteca di Torino, come gli altri stabilimenti di eguale natura saranno d'ora in poi a carico della regia finanza e sotto la direzione dello Stato.<sup>63</sup>

Per quanto riguarda poi i possibili dubbi in merito al Ministero di competenza, autorizzati dalle ambiguità contenute nel Regolamento sulle attribuzioni ministeriali del 21 dicembre 1850<sup>64</sup> e non sanate dal testo della Legge del 24 giugno 1860, la questione sembra naturalmente risolta a favore della Pubblica Istruzione già in sede di discussione al Senato: qui infatti il Ministro Terenzio Mamiani si presenta come legittimo interlocutore del Senatore Roberto d'Azeglio, l'ex Direttore della Pinacoteca di Torino in cerca di assicurazioni ufficiali sull'adeguato finanziamento degli istituti<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> Legge 24 giugno 1860, n. 4135, pp. 797-799.

<sup>64</sup> Il Ministero della Pubblica Istruzione risulta responsabile dell'incremento delle belle arti e della direzione delle Accademie e delle Scuole di Belle Arti. Ma, in base all'articolo 4, comma 16, anche il Ministero dell'Interno ha competenze in materia, dovendo provvedere all'«incoraggiamento delle belle arti». Legge 21 dicembre 1850, n. 1122, *col quale S.M. approva l'annesso Regolamento, che determina le attribuzioni dei varii dipartimenti ministeriali*, in *Raccolta degli Atti del Governo di Sua Maestà il Re di Sardegna*, Vol. 19, Torino 1850, pp. 1071-1072.

<sup>65</sup> ATTI PARLAMENTARI, Senato, VII Legislatura, sessione 60, *Discussioni*, Tornata del 18 giugno 1860, p. 143-147. Roberto D'Azeglio si era già fatto pubblicamente promotore del passaggio delle Accademie di Belle Arti al dipendenza statale: «un'Accademia di Belle Arti, essere al pari di quella di Scienze, elevata alla propria autonomia, con facoltà di operare spontaneamente in ordine agli interessi ed al progresso degli studi che coltiva, e dotata d'un convenevole assegnamento, di cui presentasse al Governo l'annuo rendiconto, né ricevesse altra protezione se non quella che agli studi d'ogni maniera deve accordarsi da ogni nazione illuminata», R. D'AZEGLIO, *Delle Accademie di Belle Arti*, Stamperia dell'Unione Tip.-Editrice, Torino 1859, p. 55.

## Capitolo 2. Spinte e resistenze: primi suggerimenti di riorganizzazione generale (1861-1870)

Come evidenziato dalla ricostruzione delle disposizioni che precedono l'unificazione nazionale, la formazione del patrimonio museale del nuovo Regno d'Italia è stabilita dalla legge sulla dotazione della Corona. Questo provvedimento, assecondando una dinamica inerziale, conferma senza cesure le soluzioni adottate dai Governi provvisori e le prende a modello anche per il contesto piemontese. Il risultato: un panorama museale statale articolato, caratterizzato per quanto riguarda gli assetti istituzionali da quattro categorie di pinacoteche storiche (direzioni autonome, pinacoteche delle accademie di belle arti, raccolte universitarie, quadrerie annesse a musei archeologici), in cui ogni istituto, in assenza di una fisionomia condivisa dell'istituzione pinacoteca e dei suoi destinatari, conserva configurazioni, organici e regolamenti specifici. A partire da questo quadro piuttosto caotico, negli anni che seguono l'unificazione il Governo è chiamato ad intervenire direttamente nell'ordinamento del settore: dall'organizzazione dell'autorità centrale competente, alla definizione delle norme per il funzionamento del sistema museale statale, con la conseguente individuazione del ruolo riservato alle pinacoteche storiche.

In questi anni ogni elaborazione in merito alle attribuzioni governative incrocia inevitabilmente le urgenti riflessioni sul modello statale da assegnare al nuovo Regno d'Italia<sup>1</sup>. Anche le ipotesi relative alla gestione del patrimonio artistico e archeologico seguono infatti l'andamento del dibattito generale e restano a lungo in bilico tra una soluzione uniformante e accentrata e la riconferma, invece, delle specificità territoriali<sup>2</sup>. L'indecisione tra modelli determina il permanere di quel “decentramento naturale” o “centralismo debole” che contraddistingue anche il settore museale nei primi anni post-

---

<sup>1</sup> C. PAVONE, *Amministrazione centrale e amministrazione periferica da Rattazzi a Ricasoli (1859-1866)*, Giuffrè, Milano 1864; R. RUFFILLI, *Governo, Parlamento e correnti politiche nella genesi della Legge 20 marzo 1865*, in F. BENVENUTI, G. MIGLIO (a cura di), *L'unificazione amministrativa e i suoi protagonisti*, Neri Pozza editore, Vicenza 1969, pp. 221-267; F. CAMMARANO, *Storia politica dell'Italia liberale (1861-1901)*, Editori Laterza, Bari 1999, pp. 3-19.

<sup>2</sup> Si veda ad esempio: A. EMILIANI, *Musei e museologia*, cit., pp. 1625-1629; S. SICOLI, *La formazione dello Stato unitario e il problema della conservazione (1859-1922)*, cit.; A. EMILIANI, *Giovanni Battista Cavalcaselle politico*, cit., pp. 330-336; G. MELIS, G. TOSATTI, *I tecnici delle Belle arti nell'amministrazione italiana (1861-1915)*, in A. VARNI, G. MELIS (a cura di), *Burocrazie non burocratiche. Il lavoro dei tecnici nelle amministrazioni tra Otto e Novecento*, Rosenberg & Sellier, Torino 1999, p. 184.

unitari.

Gli indugi sul piano dell'ordinamento amministrativo aggravano poi le profonde difficoltà nella definizione di una struttura operativa a livello ministeriale. Questo stato di cose impedisce qualsiasi intervento coerente sulle pinacoteche statali, cosicché il decennio tra il 1861 e il 1870 si connota inevitabilmente come un periodo di *impasse* in cui l'elaborazione politica, pur iniziando a mettere a fuoco le problematiche del patrimonio museale, risulta sporadica ed embrionale, spesso secondaria e ai margini di questioni politiche ed economiche più urgenti.

La competenza del Ministero della Pubblica Istruzione in materia museale, riconosciuta già in sede di discussione parlamentare sulla dotazione della Corona, viene specificata dopo la proclamazione dell'Unità. L'ufficio preposto è la *Divisione Prima*, poi, dal 1863, *Divisione seconda*, competente su musei, scavi archeologici, accademie di belle arti, conservatori, accademie scientifiche e letterarie, biblioteche, deputazioni di storia patria, archivi, annuario bibliografico<sup>3</sup>. Nel 1876 la Divisione seconda, già privata delle materie relative agli scavi e ai musei di antichità (trasferite nel 1875 alla *Direzione Centrale dei Musei e degli Scavi d'antichità del Regno*), prenderà il nome di *Provveditorato artistico*. Le pinacoteche dipendono, quindi, per lungo tempo da un ufficio generico, responsabile in svariate materie e retto da un funzionario esperto nella storia della lingua, Giulio Rezasco<sup>4</sup>. Con un organico prevalentemente amministrativo, del tutto priva di personale tecnico e delle strutture necessarie per esercitare controllo e coordinamento, la Divisione seconda non produce alcuna politica organica, né elabora precisi indirizzi. Si limita invece a convalidare la prassi e le scelte adottate dai singoli istituti.

In questi anni il Ministero tenta di sopperire alla mancanza di una struttura tecnica innanzitutto mediante l'istituzione di un organo consultivo onorario: la *Consulta di Belle*

---

<sup>3</sup> Il R. D. 11 agosto 1861, n. 202, definisce la pianta organica del Ministero. La *Divisione Prima* è adetta a ciò che concerne personale amministrativo e insegnante, accademie e istituti di belle arti, musei, scavi, conservatori e istituti musicali, accademie scientifiche e letterarie, congressi scientifici, esposizioni, biblioteche, archivi di Firenze e Napoli, deputazioni di storia patria, teatri. La divisione, riconfermata dal R. D. 22 settembre 1862, n. 889, viene sdoppiata l'anno seguente (R. D. 20 settembre 1863, n. 1489) e la gestione di antichità e belle arti passa alla *Divisione Seconda*. Per una storia degli ordinamenti del Ministero della Pubblica Istruzione si rimanda a P. D'ANGIOLINI, C. PAVONE, *Guida generale agli Archivi di Stato Italiani*, I, Ministero dei Beni Culturali e Ambientali, Roma 1981, pp. 205-206; e soprattutto a M. MUSACCHIO, *L'Archivio della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti*, cit., pp. 24-25.

<sup>4</sup> Giulio Rezasco, politico moderato ligure, laureato in lettere e esperto in storia della lingua italiana (dal 1848 lavora al Dizionario del linguaggio italiano, storico ed amministrativo), due volte segretario generale al Ministero della Pubblica Istruzione (gennaio 1863 - settembre 1864; maggio 1872 - dicembre 1873) sarà a capo della Divisione e del Provveditorato artistico dal 1860 al 1881. Cfr. M. MUSACCHIO, *L'Archivio della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti*, cit., p. 104.

*Arti*<sup>5</sup>, fondata nel dicembre del 1860 e composta, con una netta prevalenza di torinesi, da pittori e rappresentanti delle accademie di belle arti (Roberto D'Azeglio, Ferdinando Gattinara di Breme, Francesco Gamba, Adeodato Malatesta, Luigi Mussini, Ferdinando Strozzi,) e dai responsabili delle istituzioni museali (Giuseppe Fiorelli, Paolo Feroni, Massimo D'Azeglio). Quest'organo, pur rimanendo formalmente in vita fino al 1871, non troverà mai piena operatività<sup>6</sup>.

Altrettanto compromissorio appare il ricorso occasionale a consulenti esperti (Cavalcaselle, Morelli, Ferdinando di Breme, Massimo D'Azeglio ecc.). Eppure, è proprio nell'ambito di queste collaborazioni e del dibattito specialistico che si riscontrano i primi stimolanti contributi, programmatici e mirati, riguardanti nello specifico la definizione dei criteri per la gestione delle pinacoteche statali e della loro funzione pubblica. A partire dai primi anni post-unitari, infatti, personalità aggiornate sugli studi storico-artistici avvertono le svariate possibilità di un settore ancora tutto da plasmare e propongono riorganizzazioni radicali e nuovi impianti complessivi compatibili con il loro modello critico e storiografico. Ricorrente all'interno di questi progetti è la spinta verso il riconoscimento di una funzione scientifica e di uno statuto autonomo delle pinacoteche statali. Queste infatti sono in alcuni casi individuate come strumento fondamentale per l'affermazione della nascente disciplina, quella moderna storia dell'arte che si va consolidando sui principi proposti dalla *connoisseurship* di stampo europeo.

Purtroppo però la natura delle proposte, destinate a soccombere di fronte all'immobilismo politico, e la documentazione limitata consentono una ricostruzione molto frammentaria delle riflessioni sulle pinacoteche statali relative agli anni in questione, lasciando solo intuire, intorno ad interventi già molto noti (il discorso parlamentare di Giovanni Morelli e le riflessioni di Giovanni Battista Cavalcaselle), la vivacità dell'elaborazione in corso.

### ***2.1 Embrioni di elaborazione statale: le pinacoteche a margine del dibattito per l'ordinamento amministrativo***

La prima testimonianza di un interesse governativo rivolto alle pinacoteche storiche statali non nasce da un effettivo e spontaneo riconoscimento delle specifiche esigenze

---

<sup>5</sup> Decreto del Principe Luogotenente, 5 dicembre 1860, n. 4474, *che istituisce la Consulta di Belle Arti*, riportato in M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e istituzioni. Parte I*, cit., p. 187.

<sup>6</sup> Cfr. M. MUSACCHIO, *L'Archivio della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti*, cit., p. 87.



del settore, ma dai riflessi che le ipotesi di decentramento amministrativo proiettano sugli assetti del patrimonio museale. L'elaborazione parlamentare in merito all'ordinamento del neonato Regno d'Italia non risparmia infatti le Belle Arti: il Progetto di Legge Minghetti sull'amministrazione regionale, presentato alla Camera il 13 marzo 1861, prevede, tra le altre cose, lo snellimento delle competenze del Ministero della Pubblica Istruzione per quanto riguarda l'istruzione superiore, da trasferire alle Regioni. Questa quindi la destinazione prospettata per le accademie di belle arti<sup>7</sup>.

Il paventato coinvolgimento di alcune delle più prestigiose raccolte statali (annesse agli istituti per la formazione artistica) negli scenari aperti dal decentramento amministrativo, offre il necessario sprone per un ragionamento istituzionale su termini e significato della competenza governativa in materia. L'ordine del giorno inviato il 2 marzo 1861 dal Ministro della Pubblica Istruzione, Terenzio Mamiani, ai membri della Consulta, in vista della prima riunione, si apre infatti con il seguente quesito:

La proposta di Legge pel nuovo ordinamento amministrativo del Regno porta che le Accademie di Belle Arti sieno consegnate all'Amministrazione Regionale. La Consulta vorrà dichiarare con quali precauzioni ciò debba farsi, e quale sorta d'ispezione e di vigilanza debba esercitarvi il Ministero. Con l'Accademia di Belle Arti in Bologna, in Modena, in Parma, in Milano, sono connesse le Pinacoteche. Debbono esse pure venire consegnate?<sup>8</sup>

Il valore nazionale e la funzione rappresentativa delle raccolte sembrano tali per il Ministero da mettere seriamente in dubbio la loro devoluzione sulla scia dell'istituzione madre. Indirettamente, quindi, fa la sua comparsa sul piano del dibattito istituzionale un'ipotesi che ricorrerà frequentemente nell'elaborazione politica e culturale del primo ventennio post-unitario: la separazione amministrativa delle pinacoteche dalle accademie di belle arti.

Anche se incalzato da ragioni contingenti, il Ministero inaugura così una riflessione sulla opportunità di una diretta responsabilità governativa sulle collezioni. La creazione di direzioni autonome, immediatamente dipendenti dal Ministero, metterebbe

---

<sup>7</sup> ATTI PARLAMENTARI, Camera dei Deputati, VIII Legislatura, sessione 61, *Documenti, Amministrazione Regionale, Progetto di Legge presentato alla Camera il 13 marzo 1861 dal ministro dell'interno (MINGHETTI)*, pp. 59-62.

<sup>8</sup> *Appunti per le conferenze della Consulta sopra le belle arti*, nota inviata dal Ministro della Pubblica Istruzione Terenzio Mamiani ai membri della Consulta di Belle Arti, 2 marzo 1861, in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di Belle Arti*, b. 6, in M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e istituzioni. Parte I*, cit., p. 146.

quest'ultimo nelle condizioni di intervenire in modo sistematico e imporrebbe dunque una meditazione su forme e obiettivi della gestione statale. Prima mossa: una ricognizione complessiva delle realtà museali attraverso indagini conoscitive svolte da esperti, incaricati dall'autorità centrale.

Parrebbe utile far visitare ogni collezione di oggetti di belle arti da uomini intelligenti approvati dal Ministero e dalla Consulta; e ricevendo i loro rapporti, conferirne insieme e darne giudizio.

Nei quesiti di Mamiani, implicitamente sbilanciati verso un'ipotesi accentrata di gestione museale statale, la conoscenza puntuale delle problematiche è funzionale all'uniformazione della gestione e del funzionamento degli istituti secondo criteri individuati a livello ministeriale e sulla base del confronto con le più avanzate esperienze internazionali:

Parrebbe utile similmente rivedere i regolamenti di ciascuna Gallerie e Museo, e col lume che riflette segnatamente dalle comparazioni giungere ad alcuna pratica riforma. Le comparazioni dovrebbero essere moltiplicate eziandio coi regolamenti dei grandi Musei forestieri.

La Consulta è chiamata poi a esprimersi in merito ad un aspetto specifico della gestione del patrimonio museale nazionale, cioè la possibilità di scambi di opere tra istituti amministrati dal Ministero:

Più volte fu parlato di permuta molto giovevoli di quadri ed altri oggetti fra una ed altra Galleria e Museo. La Consulta reputa ciò veramente profittevole? Lo stimola agevole a farsi, e in che modo?

L'ordine del giorno della prima riunione della Consulta prosegue poi con il riferimento ad una serie di altri argomenti: dall'istituzione di una Galleria Nazionale di arte moderna, alla necessità di una legge sull'esportazione delle opere d'arte, fino allo spostamento della Galleria Sabauda da Palazzo Madama.

In base a quanto è stato possibile ricostruire, gli interessanti spunti proposti dal Ministro Mamiani non vedono nell'immediato alcuno sviluppo. Molto probabilmente con la mancata approvazione del Progetto Minghetti da parte della Commissione alla Camera vengono meno urgenza e interesse. Le difficoltà operative della Consulta di Belle Arti

(che dopo le sue prime riunioni resta inattiva fino al momento del suo scioglimento nel 1871) tolgono definitivamente terreno alla discussione.

Anche se in forma molto embrionale e ai margini di questioni ritenute più urgenti, però, nei quesiti proposti da Mamiani affiorano alcuni dei temi che saranno approfonditi nelle proposte e nei provvedimenti successivi: il rapporto tra pinacoteche e accademie, l'opportunità di una linea accentrata e uniformante e la necessità di una meditazione sui modelli stranieri.

## ***2.2 L'ingresso dei conoscitori nell'organizzazione delle pinacoteche statali: un'interpretazione in funzione della disciplina.***

*- Il Progetto di Legge Morelli, Mongeri, D'Azeglio*

È il successore di Mamiani alla Pubblica Istruzione, Francesco De Sanctis (17 marzo 1861 - 3 marzo 1862), a cogliere pienamente la necessità di un provvedimento organico per il patrimonio storico-artistico e museale. Il Ministro infatti non tralascia di considerare i problemi della conservazione, nonostante l'impegno richiesto da questioni impellenti, come la costruzione di un servizio scolastico nazionale<sup>9</sup>. Nel 1861 si registra pertanto il primo importante intervento governativo nel campo della tutela, volto a contrastare la dispersione di opere d'arte: l'incarico affidato ai due esperti conoscitori, il Deputato Giovanni Morelli (alleato di antica data di De Sanctis)<sup>10</sup> e Giovanni Battista Cavalcaselle, per la compilazione di un catalogo degli oggetti artistici messi a disposizione dalle corporazioni religiose soppresse nelle Marche e in Umbria<sup>11</sup>.

L'esperienza umbro-marchigiana si rivela per i due conoscitori una fondamentale presa di coscienza sulle problematiche conservative del patrimonio storico-artistico italiano e rappresenta il punto di partenza per l'elaborazione di interventi di più ampio respiro che, organizzati intorno alla definizione della struttura centrale competente, forniscono anche una cosciente interpretazione delle pinacoteche e delle loro finalità. L'impostazione del

---

<sup>9</sup> Si ricordano il Progetto di Legge sulla riforma dell'amministrazione centrale e provinciale della pubblica istruzione, presentato alla Camera il 22 dicembre 1861, e il Progetto di Legge sull'istituzione presso alcune università o istituti universitari di scuole normali per l'insegnamento secondario, presentato il 1 febbraio 1862 al Senato.

<sup>10</sup> Sui rapporti tra De Sanctis e Morelli, iniziati già negli anni '50, si veda J. ANDERSON, *Dietro lo pseudonimo*, in G. MORELLI, *Della Pittura italiana. Studi storico-critici*, Adelphi, Milano 1991, pp. 540-541.

<sup>11</sup> Per un approfondimento sul episodio si rimanda a D. LEVI, *Il viaggio di Morelli e Cavalcaselle nelle Marche e in Umbria*, in M. DALAI EMILIANI, G. AGOSTI, M. E. MANCA, M. PANZERI (a cura di), *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori: Atti del Convegno*, Bergamo, 4-7 giugno 1987, Lubrina, Bergamo 1993, pp. 133-148; J. ANDERSON, *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, Federico Motta Editore, Milano 2000. L'inventario è pubblicato in «Le Gallerie Nazionali. Notizie e Documenti», II, 1896, pp. 191-348.

lavoro degli inviati, poi, assorbito in particolar modo dalle pitture (e con un interesse molto selettivo), spingerebbe a riconoscere proprio nelle pinacoteche statali il fine ultimo della ricognizione, almeno nella prospettiva di Morelli<sup>12</sup>. I taccuini del conoscitore, contenenti annotazioni su dipinti da destinare ad una Pinacoteca Nazionale da istituire a Firenze<sup>13</sup>, concorrerebbero in qualche modo ad avvalorare questa suggestione.

Il coinvolgimento di studiosi da parte di De Sanctis nell'elaborazione di soluzioni per il patrimonio storico-artistico non si conclude con l'incarico dell'estate del 1861. Al rientro dalla missione, Morelli viene chiamato a far parte, insieme agli amici Giuseppe Mongeri, (critico e scrittore di cose d'arte milanese)<sup>14</sup> e Massimo D'Azeglio (Direttore della Pinacoteca di Torino), della Commissione per l'istituzione di una *Intendenza Generale di Belle Arti*<sup>15</sup>. Purtroppo non è stato possibile ricostruire i lavori della Commissione attraverso i documenti ufficiali<sup>16</sup>, ma informazioni indirette consentono di formulare alcune ipotesi. Innanzitutto, con ogni probabilità, il risultato finale dell'attività dei commissari è un vero e proprio progetto di legge generale che, a partire all'individuazione di un organo centrale responsabile per il settore delle belle arti, tocca vari aspetti della conservazione del patrimonio storico-artistico italiano, come le norme

---

<sup>12</sup> Morelli dimostrerà infatti di non disprezzare altri materiali artistici, presentando il 18 settembre del 1862 al Ministro De Sanctis un progetto per l'istituzione di un museo di scultura a Milano, poi fondato con decreto ministeriale del 13 novembre 1862. Il documento è pubblicato e analizzato da J. ANDERSON, *Giovanni Morelli museologo del Risorgimento*, in G. BORA (a cura di), *Giovanni Morelli collezionista di disegni. La donazione al Castello Sforzesco*, Silvana editoriale, Milano 1994, pp. 25-39.

<sup>13</sup> J. ANDERSON, *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, cit., pp. 18; 20; 27.

<sup>14</sup> Giuseppe Mongeri (1812-1888) collabora con diverse testate, tra le quali vanno ricordate «Il Crepuscolo», «Nuova Antologia», il giornale dei moderati conservatori milanesi «La Perseveranza», l'«Archivio Storico Lombardo». Tra il 1855 e il 1859 è Segretario, reggente la Presidenza, oltre che titolare della cattedra di Estetica, presso l'Accademia di Belle Arti di Milano, per la quale elabora nel 1860 uno Schema di Statuto. Tornerà a far parte dell'organico dell'Accademia a partire dal 1878 come professore di Storia dell'Arte. Molti i suoi interventi relativi all'insegnamento artistico. Fa parte, dal 1862 al 1882 della *Consulta del Museo Patrio* di Milano, dal 1877 al 1881 della *Commissione conservatrice dei monumenti d'arte e d'antichità per la provincia di Milano*. Tra i suoi contributi: *Della Pittura a olio* (1859); *L'Arte in Milano* (1872). Cfr. A. SQUZZATO, *Mongeri e l'«Archivio Storico Lombardo»*, in R. CIOFFI, A. ROVETTA (a cura di), *Percorsi di Critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento; atti del convegno, Milano 30 novembre - 1 dicembre 2006*, Università Cattolica del Sacro Cuore, Vita e Pensiero, 2007 Milano, pp. 259-280.

<sup>15</sup> «Il sottoscritto, essendosi recato a Torino e quivi essendosi trattenuto per ordine del Sig. Ministro De Sanctis onde compilare di concerto col Senatore Cav. Massimo D'Azeglio, e col Deputato Dr. Giovanni Morelli un progetto diretto a costituire una Intendenza generale per la conservazione delle opere d'arti belle, giunta l'ordine ministeriale del 24 febbraio and. anno N 838, presenta la nota relativa alle spese [...]», Lettera di Giuseppe Mongeri al Ministero della Pubblica Istruzione, 11 aprile 1862, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Monumenti*, b. 387, fasc. 25-8.

<sup>16</sup> Facendo riferimento all'inventario di Matteo Musacchio, il progetto di legge dovrebbe trovarsi in ACS, AA. BB. AA. I versamento, *Monumenti*, b. 387, fasc. 25-6, *Proposta per una legge sulla conservazione di opere d'arte, 1862*. Alla verifica però il fascicolo è risultato mancante.

che dovrebbero regolare l'esportazione delle opere d'arte<sup>17</sup>.

A quanto testimoniato poi dalle parole dello stesso Morelli, il progetto assegna un ruolo fondamentale alla riorganizzazione del patrimonio museale statale. Tra i punti individuabili quasi con sicurezza: la creazione di una Galleria Nazionale a Firenze, già da tempo nei pensieri del conoscitore, e la separazione delle pinacoteche dalle accademie di belle arti. Morelli, infatti, presenta così il suo progetto all'Ispettore della Pinacoteca di Bologna, Gaetano Giordani:

Sappia dunque per sua norma che dietro invito del cessato Ministero io elaborai un progetto di legge concernente la conservazione degli oggetti d'arte in Italia; questo progetto di legge chiede la separazione delle Pinacoteche dall'Accademie, di modo che i Direttori di quelle non dipenderanno più dai Presidenti di queste, ma direttamente dal Ministero della p. Istruzione.

L'arte antica vuole assolutamente essere segregata dall'arte moderna<sup>18</sup>.

L'ipotesi di separazione amministrativa tra istituti per la formazione artistica e raccolte pittoriche, già comparsa a margine del dibattito sul decentramento amministrativo, si svincola questa volta da valutazioni contingenti e manifesta una consapevole presa di posizione a favore del valore autonomo delle opere degli antichi maestri rispetto alla produzione artistica contemporanea. Ne consegue inevitabilmente il ripensamento del tradizionale ruolo attribuito alle accademie nella conservazione del patrimonio museale. Quelle accademie che, secondo Cavalcaselle, «tranne alcune eccezioni, mostrano di

---

<sup>17</sup> Ferdinando di Breme, nominato a capo di una Commissione (di cui fa parte lo stesso Morelli), incaricata di redigere una legge sulla conservazione delle opere d'arte, fa riferimento al precedente progetto: «La commissione nominata dalla S.V. Illma. per compilare un progetto di legge intorno alla conservazione ed esportazione degli oggetti d'antichità e belle arti è venuta a conoscere come da un'altra Commissione, composta dei Sig. Massimo D'Azeglio, Giovanni Morelli e Giuseppe Mongeri, fu già proposto nel 1861 a cotesto Ministero un progetto di legge in argomento quasi conforme», Lettera di Ferdinando di Breme al Ministro della Pubblica Istruzione, 31 dicembre 1863, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Monumenti*, b. 387, fasc. 25-13. In una lettera a Niccolò Antinori del 19 luglio 1861, Morelli afferma di aver consegnato al Ministro un progetto «riguardo alla Direzione e Conservazione delle nostre gallerie, affreschi, musei ecc.», in G. AGOSTI, *Giovanni Morelli corrispondente di Niccolò Antinori*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia, Firenze 1820-1920*, Quaderni del seminario di storia della critica d'arte della Scuola Normale Superiore, 2, 1985, p. 40. Risalirebbe così a quella data l'elaborazione del progetto da parte della Commissione Morelli, Mongeri, D'Azeglio; a meno che il progetto per l'Intendenza Generale di Belle Arti e quello presentato Morelli sulle gallerie non siano due proposte distinte. In ogni caso, successive affermazioni dello stesso Morelli, in riferimento ad un progetto generale sulla conservazione (si veda nota successiva), confermerebbero l'ipotesi che l'intera elaborazione sia confluita in un unico documento.

<sup>18</sup> Lettera di Giovanni Morelli a Gaetano Giordani, 28 luglio 1862, pubblicata in G. P. CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, cit., p. 417.

saper poco dell'arte antica, o fingono di non sapere, o non si occupano»<sup>19</sup>. Appare così condivisa dai compagni di viaggio l'idea di una netta distinzione tra le funzioni di conservazione e di istruzione artistica. Concezione, questa, a cui si intrecciano indissolubilmente quelle rivendicazioni disciplinari e professionali particolarmente evidenti nelle lettere di Cavalcaselle al Ministro Matteucci, dell'estate del 1862, e nell'articolo sulla «Rivista dei Comuni italiani» dell'anno successivo<sup>20</sup>. Le istanze provenienti dall'ambiente dei conoscitori sembrano pertanto accomunate da un'impellente necessità preliminare e metodologica: superare quello che, secondo le parole di Giuseppe Mongeri è un «pregiudizio troppo comune che mette a fascio l'artista coll'intendente dell'arte antica»<sup>21</sup>.

Per i conoscitori le gallerie non devono essere solo un privilegiato terreno d'applicazione delle conoscenze storico-artistiche, ma anche lo strumento per l'affermazione e lo sviluppo della disciplina. Questa funzione si esplicita in particolar modo attraverso l'ordinamento e i cataloghi. In assenza del testo del Progetto di Legge, alcune indicazioni di massima sugli indirizzi relativi alla funzione scientifica delle pinacoteche possono essere dedotte dal notissimo discorso parlamentare tenuto da Giovanni Morelli alla Camera il 19 luglio 1862, in occasione della discussione del Progetto di Legge per il trasferimento della Pinacoteca sabauda da Palazzo Madama, allora sede del Senato del Regno<sup>22</sup>.

Con la caduta del Governo Ricasoli, il mandato di De Sanctis si conclude prematuramente, senza che il Ministro sia riuscito a realizzare i suoi piani e presentare in Parlamento il Progetto di Legge Morelli, Mongeri, D'Azeglio<sup>23</sup>. La palla rimbalza

---

<sup>19</sup> Lettera del 24 agosto 1862 al Ministero della Pubblica Istruzione Carlo Matteucci pubblicata in appendice a D. LEVI, *Storiografia artistica e politica di tutela: due memorie di G.B. Cavalcaselle sulla conservazione dei Monumenti (1862)*, in S. LA BARBERA, (a cura di), *Gioacchino di Marzo e la critica d'arte nell'Ottocento in Italia; atti del convegno, Palermo 15-17 aprile 2003*, Officine tipografiche Aiello e Provenzano, Bagheria 2004, p.74.

<sup>20</sup> G. B. CAVALCASELLE, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico. G.B. Cavalcaselle al signor Ministro della pubblica istruzione*, in «Accademia Clementina. Atti e Memorie», 20-21, 1987, pp. 85-118.

<sup>21</sup> G. MONGERI, *Le belle arti davanti al Parlamento italiano*, in «La Perseveranza», 24 luglio 1862, n. 966, p. 3.

<sup>22</sup> *Discussione del Disegno di Legge concernente il trasporto della Pinacoteca di Torino dal Palazzo Madama al Palazzo dei Musei*, in ATTI PARLAMENTARI, Camera dei Deputati, VIII Legislatura, sessione 1861-1863, *Discussioni*, tornata del 19 luglio 1862, pp. 3413-3416. Il discorso di Morelli è interamente pubblicato in appendice a M. DALAI EMILIANI, *Giovanni Morelli e la questione del Catalogo Nazionale: un episodio poco noto della politica di tutela nell'Italia dell'Unità*, in M. DALAI EMILIANI, G. AGOSTI, E. MANCA MARIA, M. PANZERI (a cura di), *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori: Atti del Convegno*, Bergamo, 4-7 giugno 1987, Lubrina, Bergamo 1993, pp. 123-128.

<sup>23</sup> «Si avvicina la discussione de' tre progetti di legge da me presentati, l'uno sull'Amministrazione, l'altro sulle scuole normali secondarie, il terzo sulle modificazioni alla legge vigente. Ce n'è un altro per il trasporto della Pinacoteca di Torino, ed un altro pel riordinamento de' Musei. Vedi che battaglie non me ne

così nelle mani del successore alla Pubblica Istruzione, Carlo Matteucci (31 marzo 1862 - 8 dicembre 1862), il quale non tarda ad infliggere un duro colpo ai piani di Morelli, mortificando parte delle sue aspettative: con R.D. del 21 aprile 1862, infatti, il Ministro assegna ai Comuni gli oggetti artistici appartenenti alle corporazioni religiose soppresse in Umbria<sup>24</sup>. Oltre ai rischi di dispersione connessi alla cessione delle opere alle autorità municipali, incapaci e poco interessate a conservarle, Morelli riconosce i danni causati dalla mancata disponibilità di questi materiali da parte dello Stato, esprimendo tutta la sua delusione in una lettera all'amico fiorentino Niccolò Antinori:

Il Matteucci me l'ha fatta grossa - sebbene non dubiti ch'egli non si sapesse neppure quel che facesse quando presentò quel decreto alla firma del Re [...] A morte dunque i nostri bei sogni di fondare costà una Galleria veramente Nazionale!<sup>25</sup>

Per Morelli la discussione parlamentare sul trasferimento della Pinacoteca sabauda rappresenta pertanto l'occasione di esercitare pressioni sul nuovo Ministro e convincerlo finalmente ad avviare l'iter del progetto. Anche Giuseppe Mongeri gioca la sua mossa: sul quotidiano milanese «La Perseveranza», il corrispondente per le materie artistiche ripercorre e commenta, senza risparmiare una profusione di elogi, il discorso del collega di Commissione<sup>26</sup>. E poiché, a dire del Morelli, «l'attuale Ministro vuol essere spinto dall'opinione pubblica, e questa esso la vede rappresentata più ancora nelle Gazzette che nel parlamento Nazionale»<sup>27</sup>, l'articolo, pubblicato anche sulla «La Gazzetta di Bergamo»<sup>28</sup>, viene allegato alla lettera per Giordani affinché l'Ispettore provveda a diffonderlo sulla stampa bolognese.

Nel suo discorso parlamentare, Morelli trasferisce il fulcro della questione dalle esigenze conservative della Pinacoteca di Torino (per le quali discolpa a più riprese la lodata direzione di D'Azeglio) alla preoccupante situazione di tutte le gallerie statali. Fornisce così un primo quadro generale della loro gestione e illustra le criticità e le riforme urgenti: denuncia la sproporzione di risorse, sia economiche che umane, tra la

---

mancheranno», lettera di Francesco De Sanctis ad Angelo Camillo De Meis, 10 febbraio 1862, pubblicata in G. TALAMO, *Francesco De Sanctis. Epistolario (1861-1862)*, Einaudi, Torino 1969, p. 426.

<sup>24</sup> R. D. 21 aprile 1862, n. 573, che determina le norme per la devoluzione dei libri e degli oggetti di belle arti già appartenenti alle Collegiate e Case religiose soppresse dell'Umbria. Sull'argomento si rimanda a A. GIOLI, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia*, cit., pp. 17-36.

<sup>25</sup> Lettera di Giovanni Morelli a Niccolò Antinori, 8 maggio 1862, pubblicata in G. AGOSTI, *Giovanni Morelli corrispondente di Niccolò Antinori*, cit., pp. 40-41.

<sup>26</sup> G. MONGERI, *Le belle arti davanti al Parlamento italiano*, cit.

<sup>27</sup> Lettera di Giovanni Morelli a Gaetano Giordani, 28 luglio 1862, pubblicata in G. P. CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, cit., p. 417.

<sup>28</sup> «La Gazzetta di Bergamo», 31 luglio 1862, XLIX, n. 91.

Pinacoteca di Torino e le altre realtà statali (e la conseguente necessità di razionalizzazione); critica aspramente i cataloghi, proliferanti di errori di attribuzioni<sup>29</sup>; invoca il riordinamento delle raccolte secondo un criterio direttivo, sia esso estetico, pittorico o storico, da individuare in base alla consistenza delle collezioni<sup>30</sup>. Questi argomenti possono forse rimandare ad altrettanti punti di un progetto volto a trasferire sul piano normativo le esigenze di quella storia dell'arte che tenta di affermarsi come disciplina autonoma, anche attraverso l'aggiornamento scientifico delle pinacoteche in base alle più avanzate acquisizioni critiche.

Le premesse della critica generale allo status quo affrontata da Morelli in Parlamento sembrano infatti coincidere, come più volte notato, con quelle sviluppate da Cavalcaselle a partire dalla lettera del 24 giugno al Matteucci, particolarmente concentrata proprio sulle esigenze delle pinacoteche. Qui, in perfetta sintonia con Morelli, Cavalcaselle elenca le operazioni necessarie alla corretta organizzazione delle raccolte pittoriche: verifica delle attribuzioni; riunione delle parti di opere smembrate, anche mediante scambi tra istituti; redazione e aggiornamento dei cataloghi e inserimento dei cartellini; verifica dei dipinti conservati nei magazzini o ceduti in deposito alle chiese, al fine di completare il più possibile le gallerie; riordinamento delle raccolte. A differenza di Morelli però, Cavalcaselle non si limita a prescrivere un ordinamento coerente in base alla consistenza delle collezioni, ma indica con decisione il principio più efficace, l'ordinamento storico e cronologico per scuole pittoriche, con particolare attenzione alla scuola locale:

l'unico, per far comprendere i meriti ed il bello d'una scuola, la sua superiorità o inferiorità paragonata colle altre, quale influenza ha esercitato e quale ha ricevuta, e per mezzo di chi, e per quali ragioni, - come una scuola ha incominciato, come è cresciuta, e si è levata alla

---

<sup>29</sup> Le critiche al catalogo della galleria torinese, proliferante di errori di attribuzione, possono essere estese infatti ai cataloghi di tutte le collezioni statali che «sono nella maggior parte fatti senza critica, senza cognizioni storiche, né tecniche». Ad essere carente, secondo Morelli, è proprio la competenza storico-artistica: «lo studio dell'arte, della storia dell'arte nostra dovrebbe essere un po' meglio coltivato di quello che è, e massime da chi si mette alla difficile opera di voler spiegare altrui». *Discussione del Disegno di Legge concernente il trasporto della Pinacoteca di Torino dal Palazzo Madama al Palazzo dei Musei*, in M. DALAI EMILIANI, *Giovanni Morelli e la questione del Catalogo Nazionale*, cit., p. 125.

<sup>30</sup> La maggior parte delle pinacoteche, «magazzini di rigattieri, botteghe di negozianti di quadri», accosta infatti dipinti di epoche lontane e stili discrepanti, dando vita a contrasti poco digeribili che rendono meno apprezzabili le singole opere. Criteri corretti e coerenti nella distribuzione dei quadri consentirebbero invece alle pinacoteche di assolvere compiutamente la loro funzione pubblica, prevalentemente rivolta al progresso degli studi: «Una pubblica galleria, oltre il santuario dell'arte, deve essere un ben ordinato repertorio da servire tanto al filosofo, come all'estetico, come al cultore della storia dell'arte, epperò occorrerebbe che nella distribuzione, nel collocamento delle opere d'arte in una pinacoteca si partisse sempre da un concetto direttivo determinato, concetto che dovrà variare secondo la speciale composizione della raccolta, e che potrà quindi essere o estetico, o pittorico, o storico», *ivi.*, p. 126.



maggiore sua grandezza<sup>31</sup>.

Alla pinacoteca, strumento di verifica e confronto fra le opere, spetterebbe così chiaramente il compito di tradurre visivamente ed esplicitare al pubblico il filo del ragionamento dello studioso, lo sviluppo della storia dell'arte, nei suoi rapporti di filiazione stilistica e contatti tra scuole pittoriche, come indagata secondo il metodo del conoscitore, programmaticamente costruito intorno all'esperienza diretta<sup>32</sup>.

Tornando al Progetto di Legge Morelli, Mongeri, D'azeglio, la centralità assegnata alla questione museale all'interno di un piano generale per la conservazione degli oggetti d'arte si spiega forse con quanto affermato dal deputato in chiusura del suo discorso. Ricordando i rischi corsi quotidianamente dal patrimonio storico-artistico italiano, esposto alle insidie del mercato internazionale e minacciato dalle campagne di acquisti delle grandi gallerie europee, Morelli individua come contromisura indispensabile l'istituzione da parte dello Stato di una somma per l'acquisto delle opere necessarie al completamento delle pinacoteche statali<sup>33</sup>. Queste, diventando strumento e fine privilegiato, rappresenterebbero così, all'interno della visione politica liberale di Morelli, il cuore dell'azione statale per la conservazione del patrimonio storico-artistico.

#### - *Suggerimenti pratici di Cavalcaselle*

Proprio il naufragio del Progetto di Legge per la conservazione, mai preso in considerazione da Matteucci, spiegherebbe l'invio, circa un mese dopo la discussione in Parlamento sul trasloco della Pinacoteca di Torino, della seconda memoria di Cavalcaselle al Ministro, questa volta riguardante l'organizzazione generale della tutela del patrimonio artistico e ancor più risoluta nella definizione di soluzioni pratiche, economiche ed immediate<sup>34</sup>. I suggerimenti di Cavalcaselle, in cerca di un

---

<sup>31</sup> Lettera di Giovanni Battista Cavalcaselle al Ministro Carlo Matteucci, 24 giugno 1862, pubblicata in appendice a D. LEVI, *Storiografia artistica e politica di tutela*, cit., p. 71.

<sup>32</sup> Per una analisi approfondita dei rapporti tra modello storiografico di Cavalcaselle e le sue proposte per la tutela si rimanda all'attenta lettura di D. LEVI, *Storiografia artistica e politica di tutela*, cit. pp. 53-63.

<sup>33</sup> «Signori, se i rappresentanti del popolo più positivo al mondo, se la Camera dei comuni inglese trovò conveniente di accordare per parecchi anni somme di 400 e 500 mila lire per l'acquisto di opere d'arte onde completarne le gallerie nazionali, io invero non so capire come i rappresentanti della nazione italiana, della patria di Giotto, del Beato Angelico, di Raffaello possano continuare ad assistere indifferenti a cotesta spogliazione della parte più preziosa, più essenzialmente nostra di quel ricco patrimonio lasciatoci dai nostri grandi avi.», *Discussione del Disegno di Legge concernente il trasporto della Pinacoteca di Torino dal Palazzo Madama al Palazzo dei Musei*, in M. DALAI EMILIANI, *Giovanni Morelli e la questione del Catalogo Nazionale*, cit., p. 128.

<sup>34</sup> Già nel *Curriculum Confidenziale*, non datato ma successivo alla memoria del 24 giugno, Cavalcaselle sottolinea come, grazie al materiale raccolto nel corso di anni di studio sulle scuole pittoriche italiane, lui stesso potrebbe compiere le operazioni necessarie con poco dispendio di tempo e di denaro: per il

riconoscimento istituzionale, prendono infatti forma proprio dalla constatazione dell'impossibilità di provvedere ad un'autorità centrale competente sulla tutela e alla separazione delle gallerie dalle accademie di belle arti (soluzione auspicata dal progetto di legge per la conservazione):

Se il governo per ottenere questo scopo non può ora per ragioni economiche creare un nuovo ufficio all'oggetto di separare le Gallerie di antichità dalle Accademie, e la loro sorveglianza, nonché degli oggetti di belle arti del regno dai corpi accademici e dalle vecchie Commissioni, a me pare che esso possa ottenere l'intento, coll'aggiungere, come fu accennato, un Ispettore o Consultore di Belle Arti al quadro degli impiegati presso il Ministero della Pubblica Istruzione.<sup>35</sup>

L'introduzione presso il Ministero di un *Ispettore o Consultore di Belle Arti*, proposta da Cavalcaselle insieme alla sua personale candidatura, rappresenterebbe una soluzione di compromesso, ma in grado di garantire, senza eccessivi riordinamenti amministrativi né scivolamenti verso un sistema nettamente accentrato, la presenza di competenze storico-artistiche all'interno di un organo centrale tutto amministrativo; l'Ispettore rappresenterebbe poi il cardine capace di coordinare l'azione degli attori tradizionali della tutela. Lo scenario immaginato da Cavalcaselle, infatti, vista l'impraticabilità di un'organizzazione ex novo, mobilita pragmaticamente tutte le forze in campo: dalle leggi preunitarie alle Accademie (le cui prerogative però sembrano limitate alla custodia degli inventari delle gallerie e delle opere diffuse sul territorio), dalle autorità governative locali alle Commissioni onorarie, quelle già esistenti e quelle da istituire nelle provincie che ne sono ancora prive (insieme ad eventuali sottocommissioni). Tutto ciò in funzione di una tutela economica, ma capillare e coordinata dall'autorità centrale. Anche il lavoro di sistematizzazione, convogliato nel famosissimo articolo dell'anno successivo, persegue con costanza l'obiettivo della praticabilità, proponendosi di offrire un «piano ben ordinato», una risposta meditata ai problemi reali, in contrapposizione a «progetti stravaganti o troppo dispendiosi» (il Progetto di Legge Morelli, Mongeri, D'Azeglio?).

All'interno di questo lucidissimo piano operativo, in cui dialogano e si compongono coerentemente diversi aspetti (dalla tutela sul territorio, grazie alla collaborazione tra

---

riordinamento delle gallerie basterebbe qualche giorno sul luogo, mentre con una «passeggiata» si potrebbe provvedere ad assicurare le opere a rischio di dispersione.

<sup>35</sup> Lettera del 24 agosto 1862 al Ministero della Pubblica Istruzione Carlo Matteucci pubblicata in appendice a D. LEVI, *Storiografia artistica e politica di tutela*, cit., p.74.

commissioni e autorità locali, alle norme per il restauro; dal riordinamento delle gallerie, alla riforma dell'insegnamento artistico) le pinacoteche mantengono una posizione centrale: tra le finalità della conservazione ricorre infatti con frequenza l'obiettivo di assicurare dalla dispersione quelle opere che «abbisognino le nostre gallerie per formare la serie completa delle scuole degli antichi maestri nel loro paese»<sup>36</sup>. In questo frangente Cavalcaselle condivide con Morelli la necessità di oculati acquisti statali, coerentemente suffragati da una conoscenza capillare dei materiali disponibili (catalogo degli oggetti d'arte del Regno). Ma anche in questo caso però la proposta è calibrata in base alle reali condizioni economiche governative: viene così auspicato il ricorso ad un sostegno privato erogato da una *Società di amatori delle arti*, al fine di consentire al Governo l'esercizio di un sorta di diritto di prelazione.

La notorietà del documento permette di ribadire sinteticamente la generale interpretazione dell'istituzione pinacoteca e della sua funzione pubblica, senza soffermarsi sulle singole indicazioni, relative al completamento delle raccolte pittoriche e al loro corretto ordinamento<sup>37</sup>. Questa interpretazione infatti, per la prima volta espressa in modo completo e cosciente, costituisce una tappa imprescindibile per la ricostruzione delle spinte verso il riconoscimento delle pinacoteche come oggetto di specifiche politiche statali. Le affinità tra proposta museale e modello storiografico risultano ora ancora più esplicite, mentre la rappresentazione dei rapporti di scuola e tra le scuole, finalizzata alla tanto auspicata affermazione disciplinare, è riconosciuta indispensabile anche alla corretta formazione degli artisti e assolve persino una funzione educativa. Cavalcaselle, declinando in questo ambito la sua fede mazziniana e l'idea di una rigenerazione morale e sociale legata alla condizione politica libera ed unitaria, crede infatti nella funzione civile di una cultura storico-artistica diffusa. Da qui l'attenzione per gli aspetti didattici del museo e la proposta per l'istituzione di pubbliche letture di storia dell'arte<sup>38</sup>.

La sua concezione museologica<sup>39</sup>, così rigorosamente ancorata alle dinamiche

---

<sup>36</sup> G. B. CAVALCASELLE, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, cit., p. 86.

<sup>37</sup> Per una lettura approfondita del documento e per l'analisi dei suoi rapporti con biografia, attività scientifica e riferimenti culturali di Cavalcaselle si rimanda a D. LEVI, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Einaudi, Torino 1988, pp. 311-322; A. EMILIANI, *Giovanni Battista Cavalcaselle politico*, cit.

<sup>38</sup> I rapporti tra pensiero mazziniano, funzione didattica del museo e coinvolgimento del pubblico sono messi in luce da A. EMILIANI, *Giovanni Battista Cavalcaselle politico*, cit., p. 348.

<sup>39</sup> Le riflessioni in materia, sviluppate da Cavalcaselle, sono certamente debitrice dell'aggiornato dibattito ufficiale animato in occasione del *Committee on the National Gallery* nel 1853, cfr. D. LEVI, *Cavalcaselle*, cit., pp. 32-34.

cronologiche e geografiche dello sviluppo della pittura italiana e insensibile alle ragioni storiche della consistenza delle collezioni, si riflette nell'ipotesi di un sistema museale in cui ogni realtà pubblica è chiamata a rappresentare lo specifico tassello relativo alla scuola pittorica locale, al di là della pertinenza giuridica statale o comunale. La scelta della sede per l'istituzione e il completamento delle gallerie deve quindi privilegiare le città che, per ruolo storico e presenza di monumenti, facilitano il compito. In base a questo principio, per Cavalcaselle la sede adatta ad accogliere un pinacoteca rappresentativa della scuola umbra e marchigiana è Perugia, piuttosto che Gubbio o Urbino, città promossa invece da Morelli<sup>40</sup>

Specchio delle scuole pittoriche tradizionali, il sistema museale immaginato da Cavalcaselle sostiene dunque una dimensione regionale piuttosto che municipale, e resiste anche alle lusinghe del prestigioso progetto per una Galleria Nazionale a Firenze, dalla evidente funzione politico-rappresentativa. Secondo Cavalcaselle una nuova sede per le gallerie fiorentine, più idonea per quanto riguarda conservazione e manutenzione delle opere, rappresenterebbe piuttosto l'occasione per riunire i dipinti di scuola toscana appartenenti alle diverse collezioni cittadine raggiungendo finalmente una compiuta illustrazione della prima scuola d'Italia:

Le opere e i capi lavori non appartenenti alla scuola fiorentina possono lasciarsi nelle gallerie esistenti o dove meglio sarà creduto: quello che importa all'arte si è che le scuole siano rappresentate al loro proprio paese<sup>41</sup>.

Nonostante sforzi e ripetuti tentativi, Cavalcaselle resta per il momento a margine dell'elaborazione politica statale che in questa fase tenta da più direzioni di mettere a fuoco le problematiche del settore, seppure con pochi risultati concreti. Sulle possibili riforme saranno infatti interpellati personaggi più avvezzi ai ruoli istituzionali. Primo fra tutti il Direttore dell'Accademia Albertina e membro della Consulta di Belle Arti, Ferdinando di Breme che dal 1860 rivestiva già la carica di *Commissario governativo per tutti gli istituti artistici dello Stato* con il compito di verificare gli ordinamenti e proporre una riforma generale dell'insegnamento<sup>42</sup>. Questi è chiamato nel maggio del

---

<sup>40</sup> Morelli sosteneva la creazione di una galleria nel Palazzo Ducale. Cfr. J. ANDERSON, *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, cit., p. 16.

<sup>41</sup> G. B. CAVALCASELLE, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, cit., p. 98.

<sup>42</sup> Sull'attività di Ferdinando di Breme per quanto riguarda le istituzioni artistiche si rimanda a P. DRAGONE, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte: arte e cultura figurativa 1830-1865*, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 2001, pp. 162-170; 206-210; 258-259.

1863 anche a presiedere una nuova Commissione per la definizione di una legge sull'esportazione delle opere d'arte. Di questa Commissione fanno parte: Pasquale Mancini, Leopoldo Galeotti, Giulio Rezasco, Pietro Torrigiani, Domenico Promis e, ancora una volta, Giovanni Morelli<sup>43</sup>. Sempre a Ferdinando di Breme si rivolgerà infine il Ministero per la stesura di un progetto relativo ad un centro operativo competente sulle belle arti.

### ***2.3 Alcune ipotesi per l'ordinamento dell'amministrazione centrale***

Anche dopo il definitivo accantonamento del Progetto di Legge per un'Intendenza Generale di Belle Arti, il problema dell'amministrazione competente a livello centrale resta un campo di elaborazione aperto, indissolubilmente connesso alla definizione dei rapporti tra istituzioni sul territorio e Ministero. Nella sua proposta del giugno 1865 per un *Consiglio superiore permanente delle belle arti e della conservazione dei monumenti*, redatta su richiesta del Ministro della Pubblica Istruzione Giuseppe Natoli, Ferdinando di Breme dispiega una visione molto vicina a quella promossa qualche anno prima da Cavalcaselle. Nell'articolo pubblicato nel 1863 in «Rivista dei Comuni italiani», periodico dedicato proprio ai temi dell'ordinamento amministrativo, Cavalcaselle restava ancorato al principio della doppia sorveglianza (cioè alla collaborazione tra autorità locali e governative), ma sviluppava e definiva ulteriormente gli aspetti relativi al controllo centrale. L'azione delle istituzioni attive in periferia (direttori delle gallerie, accademie di belle arti, le auspiccate commissioni e sottocommissioni) e delle autorità locali era sottoposta alla direzione di un organo composito, una Consulta costituita da tre esperti: uno per storia e archeologia, uno per pittura e scultura, il terzo per architettura.

Lo scenario immaginato da Ferdinando di Breme ripropone un modello di tutela strutturato intorno al rapporto tra un organo centrale, il *Consiglio superiore* di nomina regia, e le *Commissioni artistiche provinciali* da esso dipendenti, composte da cinque o

---

<sup>43</sup> La Commissione dopo alcuni mesi di attività ha prodotto pochi risultati. Nel luglio 1865 Ferdinando di Breme ne chiederà la riduzione ai soli Giovanni Morelli, Leopoldo Galeotti e Giulio Rezasco. La documentazione relativa all'attività della Commissione è contenuta in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Monumenti*, b. 387, fasc. 25-13. Nell'agosto del 1865 però il Ministero di Grazia, Giustizia e Culto avanza la proposta di una nuova Commissione concertata insieme al Ministero della Pubblica Istruzione. Tale Commissione sarà nominata nel giugno 1866 e, presieduta da Giuseppe Fiorelli, sarà composta da Marco Tabarrini, Aurelio Gotti, Gaetano Milanese (eletti dal Ministero della Pubblica Istruzione), Achille Mauri, Giuseppe Vegni e Leopoldo Galeotti (eletti dal Ministero di Grazia, Giustizia e Culto). La Commissione rassegnerà il *Disegno di Legge intorno agli oggetti d'arte e d'antichità e alle memorie storiche monumentali poste alla vista del pubblico* il 13 aprile 1867. La documentazione relativa a questa seconda Commissione è conservata in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Monumenti*, b. 387, fasc. 25-19.

sei membri e responsabili della sorveglianza diretta su monumenti, oggetti d'arte e gallerie presenti nel territorio di pertinenza. In sintonia con l'esaurirsi del dibattito parlamentare sull'ordinamento amministrativo statale, concluso con l'emanazione della Legge 20 marzo 1865, n. 2248 e con l'accantonamento del modello decentrato, sembra definirsi sempre con maggiore chiarezza l'importanza del coordinamento governativo: per Ferdinando di Breme è, infatti, palese come «il cardine di un savio e durevole ordinamento sia la creazione di un centro direttivo presso il Ministero»<sup>44</sup>. Il riferimento esplicito è alla *Direction des beaux arts* e al sistema della conservazione francese (un possibile modello diretto o indiretto anche per Cavalcaselle?)<sup>45</sup> che Ferdinando di Breme ha potuto studiare approfonditamente durante il suo lungo soggiorno parigino (tra il 1837 e il 1848)<sup>46</sup>.

Il programma di Ferdinando di Breme mette in luce ancora una volta lo stretto rapporto tra l'introduzione di un centro competente e la riorganizzazione del settore museale. Superando l'eterogeneità del panorama museale italiano e le diverse forme istituzionali assegnate alle pinacoteche, Ferdinando di Breme delinea un quadro azzerato, razionalizzato e uniformato in cui ogni istituto dipende da un direttore, membro della Commissione provinciale:

In ogni città ove vi siano Musei o Gallerie, queste, saranno sotto la custodia e sorveglianza di un Direttore, il quale sarà Membro noto dei singoli Consigli Provinciali. Un regolamento speciale determinerà i limiti delle attribuzioni artistiche e amministrative dei Direttori, ed i loro rapporti con il Consiglio Provinciale.<sup>47</sup>

Il rapporto tra istituzioni museali e Ministero risulta in questo modo filtrato dalle Commissioni sul territorio che svolgono funzione di raccordo. Al Consiglio superiore spetta il compito di coordinare le diverse realtà attraverso una figura specifica, dal sapore cavalcaselliano: l'*Ispettore generale delle Gallerie, Musei e monumenti*

---

<sup>44</sup> Lettera di Ferdinando di Breme al Ministro della Pubblica Istruzione Giuseppe Natoli, giugno 1865, in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di Belle Arti*, b. 3. Il progetto è l'adattamento al mutato contesto politico e istituzionale di una riflessione pubblicata da Ferdinando di Breme sul quotidiano «L'Opinione» nel 1859. Qui il Direttore dell'Accademia Albertina, proponendo una riforma della Accademia di Belle Arti di Milano, chiedeva la creazione presso l'istituto di una Sezione Belle Arti, come centro direttivo competente sul settore. Cfr. F. VIGLIADA, *Ferdinando Arborio Gattinara, Marchese di Breme, Duca di Sartirana. Cenni biografici*, Regia Tipografia, Firenze 1869, pp. 14-20.

<sup>45</sup> Sui possibili modelli europei di riferimento per Cavalcaselle, in particolar modo quello prussiano, si veda D. LEVI, *Storiografia artistica e politica di tutela*, cit., pp. 61-63.

<sup>46</sup> P. DRAGONE, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte*, cit. pp. 169-170.

<sup>47</sup> Lettera di Ferdinando di Breme al Ministro della Pubblica Istruzione Giuseppe Natoli, giugno 1865, in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di Belle Arti*, b. 3.

*d'Antichità e Belle Arti dello Stato*, al quale compete predisporre una gestione univoca, secondo criteri direttivi centrali:

A capo delle Gallerie e dei Musei dello Stato verrà chiamato uno dei membri del Consiglio Superiore ed avrà la qualità di Ispettore Generale delle Gallerie, Musei, monumenti di antichità e belle arti dello Stato. Egli percorrerà, occorrendo, gli stabilimenti posti sotto la sua alta vigilanza, ne unificherà la direzione e la conservazione. Farà rapporti al Ministero e i suoi atti, ove occorra, saranno sottoposti al parere del Consiglio Superiore.<sup>48</sup>

Il parere di Natoli, riportato al Direttore dell'Accademia Albertina, registra un ulteriore e audace scatto verso una soluzione nettamente accentrata. Il Ministro, riallacciandosi ad una riflessione iniziata diversi anni prima<sup>49</sup>, supera l'idea di un organo consultivo e si spinge fino alla proposta di una vera e propria riforma ministeriale che preveda la creazione di una *Direzione Generale delle Belle Arti*, retta non più da un funzionario amministrativo, ma da un esperto: «una persona pratica intelligente, di spirito superiore ed indipendente»<sup>50</sup>. La proposta radicale, in linea con la richiesta di una revisione in chiave tecnica dell'ordinamento del Ministero proveniente dagli studiosi e dagli addetti ai lavori, anticipa di un decennio la riorganizzazione attuata da Ruggero Bonghi per il solo settore archeologico con l'istituzione della *Direzione Centrale dei Musei e degli Scavi d'antichità del Regno*<sup>51</sup>.

Nel piano di Natoli, il Consiglio superiore previsto da Ferdinando di Breme dovrebbe affiancare la Direzione come organo consultivo, sostituendo così l'inattiva Consulta di Belle Arti:

a questa Direzione si potrebbe unire una Commissione o Consiglio permanenti che sarebbe chiamato a dare dei pareri; questa Commissione la proporrei composta di pochi membri e sarebbe presieduta dal Ministro o in sue veci dal Direttore Generale. I membri della medesima li vorrei in carica stabile, onde evitare la mutabilità delle viste, e mantenere la Direzione generale in quei saldi principi dai quali solo si può sperare un buon risultato<sup>52</sup>.

---

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Il Ministro Natoli afferma di essersi occupato della questione relativa all'amministrazione centrale competente per le belle arti già diversi anni prima, Cfr. copia del 10 marzo 1866 di una lettera di Giuseppe Natoli a Ferdinando di Breme, s.d., in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di Belle Arti*, b. 3.

<sup>50</sup> Copia del 10 marzo 1866 di una lettera di Giuseppe Natoli a Ferdinando di Breme, s.d., in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di Belle Arti*, b. 3.

<sup>51</sup> Si rimanda al capitolo 4.

<sup>52</sup> Copia del 10 marzo 1866 di una lettera di Giuseppe Natoli a Ferdinando di Breme, s.d., in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di Belle Arti*, b. 3.

La visione di Natoli, consacrata alla assoluta priorità dell'autorità centrale, oltrepassa definitivamente l'idea di sussidiarietà tra Commissioni provinciali e Ministero presente in Cavalcaselle e in Ferdinando di Breme. Il Ministro, infatti, scettico circa la funzione delle Commissioni locali, prevede per questi organi poteri decisamente più circoscritti:

Le Commissioni artistiche provinciali da voi proposte possono essere utili con che le loro attribuzioni non siano troppo estese: dovranno corrispondere con il Ministero per mezzo della Direzione Generale, come pure le commissioni che avranno incarico di regolare i Musei e le Gallerie delle diverse città italiane.<sup>53</sup>

Nel piano generale di Natoli sfuma quindi l'azione di raccordo svolta dalle Commissioni nel rapporto tra Ministero e gli istituti museali. Questi, organizzati in direzioni autonome, sembrano infatti dipendere direttamente da un responsabile governativo:

i quali stabilimenti [musei e gallerie] però avranno tutti un Direttore speciale, e a capo di essi vi sarà un Regio Commissario Generale delle Gallerie e Ispettore dei Monumenti di Antichità e Belle Arti<sup>54</sup>.

Il Ministro chiude la sua argomentazione con una personale ricetta per la riforma dell'insegnamento artistico, questione che ancora una volta si lega alla riflessione sulla gestione statale di musei, pinacoteche e patrimonio storico-artistico<sup>55</sup>.

Nodi ideologici non del tutti risolti (come la definizione del rapporto tra centro e istituzioni periferiche), difficoltà economiche, instabilità governative e frenetiche riconfigurazioni politiche e patrimoniali (dai problemi legati alle annessioni territoriali a quelli generati dalle soppressioni ecclesiastiche) non consentono per il momento l'adozione di nessuna riforma complessiva e organica. La struttura della tutela viene invece definendosi gradualmente, attraverso risoluzioni parziali che, ad una lettura d'insieme, tendono ad assecondare un modello più vicino a quelli promossi da Ferdinando di Breme e da Cavalcaselle, rispetto a quello presentato da Natoli: a partire

---

<sup>53</sup> Ibid.

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> Natoli concorda con la soppressione di alcune Accademie, preservando quelle di Napoli, Torino, Milano, Bologna e, forse, quella di Palermo. Parma dovrebbe conservare solo la scuola di incisione. Mentre Firenze dovrebbe diventare il *Reale Istituto Italiano di Belle Arti*, dove i pittori più insigni eserciterebbero il libero insegnamento a favore degli allievi migliori delle diverse Accademie. Approva poi il progetto di Ferdinando di Breme di istituire un fondo per le esposizioni nazionali da tenere ogni anno in una delle città sedi delle Accademie.



dal 1866 si provvede infatti alla progressiva copertura di gran parte del territorio italiano con Commissioni provinciali, dalle caratteristiche differenti ma presiedute quasi sempre da rappresentanti governativi<sup>56</sup>; nel 1867 si assiste poi all'istituzione di un organo consultivo centrale, la *Giunta di Belle Arti*, composto da artisti ed esperti di nomina ministeriale (tra cui finalmente anche Cavalcaselle), con esplicite attribuzioni in materia di tutela<sup>57</sup>. In base alla prima bozza di regolamento, la Giunta poteva evidentemente costituire il tanto atteso fulcro direttivo, capace di coordinare le istituzioni periferiche e di attivare quindi anche una vera e propria politica museale<sup>58</sup>.

La misura e i termini del ruolo direttivo, svolto da un organo competente piuttosto che amministrativo, non sono però ancora aspetti condivisi e consolidati. La stroncatura dello schema di regolamento da parte del Capo Divisione Rezasco, che accusa il provvedimento di sminuire i compiti delle nuove Commissioni provinciali e mortificare l'autonomia dei direttori degli stabilimenti<sup>59</sup>, allontana, tra le altre cose, la possibilità di verifiche e interventi organici sulle pinacoteche e condanna per il momento gli istituti alla conservazione di particolarismi e isolamento.

#### ***2.4 Firenze Capitale: progetti per una pinacoteca unica tra funzione rappresentativa e visione museologica***

*- Mongeri rilancia la Pinacoteca Nazionale*

Il trasferimento della Capitale del Regno d'Italia a Firenze nel 1865 proietta nuovamente in primo piano uno degli elementi ricorrenti nelle originarie proposte dei conoscitori: la creazione nella “capitale artistica italiana” di un'istituzione rappresentativa, intesa come

---

<sup>56</sup> Le Commissioni sono presiedute nella maggior parte dei casi dai Prefetti. In quelle di Firenze e Napoli, invece, la presidenza è affidata ai Direttori dei musei.

<sup>57</sup> Si veda M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e istituzioni. Parte I*, cit., pp. 189-218.

<sup>58</sup> Secondo lo schema di Regolamento, la Giunta di Belle Arti può infatti disporre ispezioni presso gli istituti e fornire rapporti al Ministero, mentre il suo avviso sarà determinante nei casi importanti di vendite, demolizioni e restauri, nonché nella nomina di professori, direttori, presidenti di accademie, musei e gallerie. *Schema di regolamento interno della Giunta di Belle Arti*, 19 maggio 1868, in M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e istituzioni. Parte I*, cit., pp. 230-231.

<sup>59</sup> «Non potrei né anco consigliare che la Giunta potesse ordinare ispezioni a Musei ed alle Gallerie, comporre a suo senno le Commissioni ispettrici, e solo lasciare al Ministero di determinare il tempo ed il modo. Credo fermamente che a tali patti nessun Direttore di Museo o di Galleria che tanto o quanto si rispetti conserverebbe il suo ufficio. E V. E. vede subito di quanto pericolo, e però di quanto grande responsabilità, sarebbe l'adottare un provvedimento che renda o possa rendere nell'avvenire facili le mutazioni in un personale, ad assicurarsi del quale non v'ha pel Governo altra garanzia che la conosciuta e comprovata onestà della persona: e su questa onestà riposa tranquillo il paese, il quale trepiderebbe a vedere tante ricchezze e tesori passare facilmente di mano in mano.», *Relazione di Giulio Rezasco al Ministro della Pubblica Istruzione*, 16 maggio 1868, in M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e istituzioni. Parte I*, cit., p. 233.

vera e propria Galleria Nazionale (Morelli) o come illustrazione completa della prima scuola d'Italia (Cavalcaselle). Questione, questa, che, muovendosi dalla necessità di aggiornamento rispetto al panorama europeo delle grandi gallerie nazionali, fonde indissolubilmente esigenze museologiche, rappresentative e politiche. Nel gennaio del 1865 è Giuseppe Mongeri su «La Perseveranza» a rilanciare il progetto di una galleria unica fiorentina, presentandolo come una vera e propria questione di interesse nazionale<sup>60</sup>, di primaria importanza per la promozione dell'immagine del nuovo Stato italiano sul palcoscenico europeo<sup>61</sup>.

In continuità con le denunce avanzate anni prima sia da Cavalcaselle che da Morelli a scapito degli stabilimenti che ospitano le gallerie statali, tutti nati con altre destinazioni e poco idonei alla fruizione e alla conservazione delle opere, Mongeri conduce una critica serrata alle sedi delle gallerie fiorentine. Il quadro è disastroso: gli Uffizi buontalientiani, sono un «miracolo di statica» che non soddisfa le più elementari condizioni di fruibilità<sup>62</sup> e tanto meno di sicurezza (visto il prossimo trasferimento del Senato nella sala sottostante agli ambienti della Galleria); la quadreria Palatina, minacciata invece dall'imminente insediamento della Corte a Palazzo Pitti, conserva criteri di allestimento estetizzanti, decorativi e casuali, più confacenti ad una dimora privata che ad una pinacoteca pubblica; per quanto riguarda infine l'unica sala solitamente aperta al pubblico della Galleria dell'Accademia, dedicata ai dipinti di scuola toscana, i buoni principi direttivi adottati nell'ordinamento restano solo parzialmente soddisfatti a causa della natura lacunosa della raccolta.

Gli inevitabili stravolgimenti connessi all'insediamento in città degli uffici governativi

---

<sup>60</sup> «da questo momento deve essere lecito in ogni parte della penisola di trattare le questioni tutte che la riguardano come questioni proprie, cominciando appunto d questa dell'arte», in G. MONGERI, *Le Gallerie Fiorentine in relazione al trasferimento della Capitale*, «La Perseveranza», 21 gennaio 1865.

<sup>61</sup> «Tuttociò diventa, d'altra parte, argomento ben serio e direi mortificante per noi quando, girando lo sguardo oltre la cerchia delle Alpi, vediamo le altre nazioni fare, tuttochè imperfettamente, colle opere nostre quello che avremmo avuto l'obbligo di fare noi nell'interesse nostro medesimo: le vediamo infatti, vestirsi quasi delle penne di pavone, e invitarci graziosamente per ammirare chi? Per ammirare noi stessi al *Louvre*, alla *National Gallery*, al *Belvedere*, all'*Escoriale*, all'*Ermitage* [...] Ma ora riuscirebbe le mille volte più ingiustificabile, ora che il paese si sente signore di sé stesso, se si tardasse ancora a prendere, per le gallerie fiorentine almeno, quella sola risoluzione che può salvarci in parte della vergogna di non sapere neppure possedere le cose proprie, e dall'insulto che ci gettano in viso gli stranieri: essere opera meritoria spogliare gli italiani di quei tesori artistici che non sanno né apprezzare né comprendere», G. MONGERI, *Le Gallerie Fiorentine*, cit., «La Perseveranza», 31 gennaio 1865.

<sup>62</sup> «Sale disadatte allo scopo, insufficienti al numero, talvolta basse e deficienti di lume financo pei dipinti di primo ordine; malagevoli poi alla circolazione ed alla sorveglianza; evidentemente ribelli ad ogni studio per migliorarle: laonde nessun raggruppamento sistematico, nessuna distribuzione cronologica, nessun avvicinamento didattico [...] a cui concorre, in modo davvero scandaloso, la critogama dei copiatori, i quali peggio delle cavallette d'Egitto, si abbrancano alle opere, quasi una proprietà individuale, e le ipotecano a loro pro, senza il benché minimo riguardo alla folla dei visitatori», G. MONGERI, *Le Gallerie Fiorentine*, cit., «La Perseveranza», 21 gennaio 1865.

(a partire dal necessario trasferimento della Galleria delle pitture moderne dal Casino Mediceo, ora assegnato al Ministero delle Finanze) rappresentano quindi per Mongeri un'occasione imperdibile per rivedere l'assetto tradizionale del patrimonio museale fiorentino<sup>63</sup>.

Il progetto di Mongeri, del tutto indifferente alle ragioni storiche delle collezioni, è sintetizzabile in tre punti: rimuovere le opere dalle sedi non idonee, riunificarle in un'unica sede, riordinarle affinché servano alla «educazione civile d'un popolo».

L'obiettivo, (probabilmente già contenuto nel Progetto di Legge del 1862), consiste nella creazione di una vera Galleria Nazionale, che rappresenti compiutamente la scuola toscana e, anche solo per sommi capi, tutte le altre scuole italiane, dal Rinascimento alla metà del Settecento. In soccorso al nucleo fondamentale della raccolta, costituito quindi dalle tre quadriere fiorentine riunite, arriveranno presto le molte opere, non solo pittoriche, in cerca di riparo dopo la soppressione dagli enti religiosi. Solo parzialmente in controtendenza rispetto al principio di separazione che si andrà in seguito affermando nella politica museale fiorentina, Mongeri non prevede infatti alcuna scissione tipologica. Le diverse raccolte che compongono la Galleria degli Uffizi (i disegni, gli autoritratti, il museo etrusco, i marmi e i bronzi antichi e moderni, le medaglie, i nielli e gli avori, escluse le gemme e le iscrizioni) confluiranno nella galleria unica a formare sezioni di carattere secondario.

Ragioni conservative, particolarmente problematiche per quanto concerne i dipinti<sup>64</sup>, sconsigliano di ricollocare tutto questo immenso materiale in uno degli edifici esistenti (che, per quanto riadattato, non risponderà mai pienamente alle esigenze). È necessario invece erigere, per la prima volta in Italia, un edificio pensato specificatamente come contenitore museale, contribuendo in questo modo all'immagine culturale ed architettonica della nuova capitale. Anche su questo aspetto pesa inevitabilmente il confronto con un contesto europeo che ha già saputo dare degna collocazione al proprio patrimonio storico-artistico (gli esempi menzionati sono Monaco, San Pietroburgo,

---

<sup>63</sup> «Rispetteremo noi il luogo che i fati hanno loro consacrato? E lo potremmo noi volendolo? E lo vorremmo, potendolo? E non sarebbi per avventura una forza più grande ed una ragione grandissima, anzi un complesso di ragioni per comandarci di non volerlo, anzi di riconoscere nell'occasione uno di quei casi provvidenziali che ci conducono per mano dove la indifferenza o la cecità umana non sa andare?», *ivi*.

<sup>64</sup> «questo nemico è il tempo istesso o, a dir meglio, l'ambiente in cui vivono, e quindi luce, calore, umidità, senza contare i germi organici, le emanazioni vaganti nell'atmosfera, che possono diventare altrettante cause deleterie, quando il campo aeriforme in cui le opere stanno, non sia opportunamente regolato: quando, per dir la cosa ancor più precisamente, non siano mantenute, ad un grado quasi costante, di calore, di umidità, quando non sia ben misurata la luce, quando nulla intervenga di avverso alla natura chimica dei colori, ed alla sensitività dei loro piani di appoggio, le tavole e le tele.», G. MONGERI, *Le Gallerie Fiorentine*, cit., «La Perseveranza», 31 gennaio 1865.

Dresda, Berlino, Colonia e Londra).

Ecco quindi il nuovo museo fantasticato da Mongeri:

una maestosa costruzione, come avrebbe potuto idearla, ai di nostri, Arnolfo Lapo o Andrea Orgagna: la vedremo torreggiare alta in una delle più ridenti parti della città; e quivi logge ed aule, camere e tribune dotate d'una luce equabile, perfettamente diffusa, oltrecciò misuratamente arieggiate, egualmente difese dagli ardori canicolari, e dai rigori invernali, per guisa d'avervi una temperie possibilmente costante; ed ivi accomodato il tutto a fine di discorrervi ordinatamente, ad agio, qui, nelle parti terrene, le opere delle statuarie antiche e moderne, il museo etrusco, le collezioni dei lavori plastici, a rilievo, come bronzi, medaglie, cammei, ecc., là, nelle aule superiori, le numerose pagine della pittura, dalle vetuste tavole bisantine a quelle della grand'epoca, e scendendo poi fino a noi, alle opere che il genio italiano giungerà tributarvi.<sup>65</sup>

Le esigenze connesse all'immagine del nuovo Stato unitario non soffocano affatto specifici interessi disciplinari. È particolarmente interessante che, trattando dei criteri e delle finalità da perseguirsi nell'ordinamento delle opere, Mongeri arrivi a costruire una teoria della fruizione basata su livelli gerarchizzati di lettura dei dipinti: a partire dall'apprezzamento esteriore, «calligrafico», del visitatore comune; passando per la lettura «psicologica» dell'uomo colto, volta a riconoscere la cultura dell'artista, i suoi stati d'animo, la sua indole; fino al momento più alto di interpretazione dell'opera d'arte esercitata dallo studioso. Questo è evidentemente identificato con il conoscitore che, attraverso un'assidua pratica dell'osservazione, un esercizio smodato della memoria e del confronto, conduce un'indagine tecnica e stilistica di suggestione morelliana: penetrando, cioè, nei dettagli, nei modi di tracciare linee e forme, di colorire, nei segni involontari<sup>66</sup>, e calando infine il dipinto all'interno di un processo storico<sup>67</sup>.

La funzione educativa generale, esplicitamente riconosciuta ad una galleria pubblica, è

---

<sup>65</sup> Ivi.

<sup>66</sup> «tutto per lui ha significato dalla più minuta particolarità alle impronte più complesse e grandiose. Ei vede l'uomo e vede l'artista: lo vede nei suoi modi, nelle sue tendenze di lineare e di colorire, nei caratteri e nei tipi delle forme, in certi segni ascosti, di cui egli stesso forse non aveva coscienza; lo vede nelle sue consuetudini tecniche, nelle sostanze e negli strumenti che maneggia; lo vede e lo distingue anche quando si è sforzato di nascondersi, di trasformarsi, tanto si è identificato in lui!», G. MONGERI, *Le Gallerie Fiorentine*, cit., «La Perseveranza», 24 gennaio 1865.

<sup>67</sup> «Egli è che l'opera dell'artista non gli si affaccia solitaria: egli è che colla potenza della memoria, colla facoltà che danno lunghe osservazioni e ripetuti confronti, allo studioso un'opera appare connessa ad una folla schiera non solo dei lavori usciti dalle medesime mani, ma di ben altri che l'hanno preceduto, di quelli che lo accompagnarono o che lo seguirono. Egli vede, in certa guisa, svolgersi alla mente uno sterminato albero genealogico; le famiglie formarsi, crescere, amplificarsi, estinguersi: vede nell'arte una face sempre viva, più o meno alta, più o meno luminosa, per mille modi portata, che si sposta di luogo ad ogni tratto, che passa di mano in mano alle generazioni», ivi.

assolta attraverso un coerente ordinamento delle opere che, se non ben specificato, deve dispiegare davanti allo spettatore comune i frutti delle riflessioni dello studioso:

Ora quelle elette e nobili sensazioni che l'intelligente d'arte si è procurato con lo studio, possono e devono essere apprestate non solo all'osservatore educato, ma debbono, almanco, adombrate all'uomo più volgare: ed il mezzo consiste nel comporre realmente davanti al senso della sua vista quello spettacolo che per forza intellettuale si è formato davanti alla mente dello studioso.<sup>68</sup>

Il progetto è grandioso e prevede conseguentemente spese ingenti. Ma è necessario ricordare, secondo Mongeri, come ai «tesori perituri dell'arte», a differenza a quelli «fuggevoli delle finanze», sia vincolata «la nostra storia e la nostra rinomanza».

*- Il riordinamento del sistema museale fiorentino: l' autonomia della pittura*

La proposta di una Galleria unica slitta negli stessi mesi dal dibattito pubblico all'elaborazione istituzionale. Richieste in tal senso provengono infatti dall'Incaricato della Direzione delle RR Gallerie, Aurelio Gotti che, con una visione non del tutto coincidente con quella di Mongeri, si confronta con alcuni ostacoli concreti.

Da risolvere innanzitutto è la diversa pertinenza amministrativa delle collezioni pittoriche. Il primo pretesto per avviare la trattativa è fornito dal trasferimento della Galleria delle pitture moderne in una delle sale dell'Accademia di Belle Arti e dalle pressioni del Presidente, Niccolò Antinori, per ottenerne l'effettiva consegna. La proposta di un vero e proprio scambio tra le istituzioni è supportata da una valutazione relativa alla funzione pubblica delle raccolte: la collezione moderna è infatti pacificamente riconosciuta dal Gotti come naturale strumento accessorio all'insegnamento artistico ed emanazione diretta dell'attività dell'Accademia di Belle Arti. Per contro, Gotti chiede come equo risarcimento la riunione, sotto la sua direzione, delle quadrerie, che «formano tutta una famiglia, tutto un insieme»<sup>69</sup>, in vista dell'istituzione di una *Galleria Nazionale Antica*<sup>70</sup>. Il principio sembra condiviso a livello ministeriale, anche se solo timidamente: al momento dell'effettivo trasferimento della Galleria moderna, nell'autunno del 1866, il Ministro Domenico Berti, pur

---

<sup>68</sup> Ivi.

<sup>69</sup> Relazione del Direttore delle RR. Gallerie, Aurelio Gotti, al Ministero della Pubblica Istruzione, 7 marzo 1867, ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 187, fasc. 33-19.

<sup>70</sup> Lettera dell'Incaricato alla Direzione delle RR. Gallerie di Firenze, Aurelio Gotti, al Ministero della Pubblica Istruzione, 5 febbraio 1865, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 187, fasc. 33-11.

concedendo senza contropartita le pitture moderne all'Accademia di Belle Arti, rilancia la proposta di Gotti, limitandosi però ad una semplice dichiarazione d'intenti<sup>71</sup>.

La difficile individuazione di una sede idonea, in particolare, ostacola la realizzazione del progetto. Rispetto a Mongeri, Gotti procede su questo versante con maggior realismo politico e, soprattutto, economico, concentrandosi sugli edifici disponibili. Una possibile soluzione dello spinoso problema, aperta da alcune contingenze politiche, consente al Gotti di rilanciare la proposta nell'estate del 1867: le ex scuderie reali, cedute ora al demanio, potrebbero essere collegate al Palazzo dell'Accademia e al Convento di S. Marco (futuro museo) attraverso cavalcavia e interventi architettonici e il complesso ricavato potrebbe essere finalmente destinato alla Galleria Nazionale<sup>72</sup>.

L'istituzione di una *Galleria Nazionale Antica* rappresenta uno degli snodi del più ampio progetto museale del Gotti, nel complesso ispirato al principio di riorganizzazione tipologica delle collezioni e all'isolamento della pittura. La trattativa con Ministero e Accademia di Belle Arti procede infatti in parallelo al tentativo di dare corpo al neonato Museo Nazionale<sup>73</sup>, anche attraverso il trasferimento delle diverse raccolte non pittoriche ammassate negli Uffizi. Rivedendo quindi alcuni dei veti imposti da Paolo Feroni in funzione dell'integrità delle Gallerie<sup>74</sup>, Gotti sostiene il trasferimento dei bronzi moderni, che alla fine del 1865 lasciano spazio alla Galleria Feroni, e promuove una Commissione per la selezione delle tipologie cedibili (la scelta della Commissione risparmia la statuaria antica ma si concentra su marmi, medaglie e monete moderne, avori, cristalli, terrecotte, cere)<sup>75</sup>.

---

<sup>71</sup> «considero essere la Galleria moderna una creazione dell'Accademia, sicchè le sta bene come l'accessorio al suo principale. Ma d'altra parte questa stessa considerazione fa sì che il mio pensiero si rivolga alla Galleria antica che cotesta Accademia possiede e giudichi che essa almeno in parte principale sarebbe molto convenientemente aggregata alle artistiche collezioni dei Pitti e degli Uffizi. Mi riservo adunque di trattare questo argomento colla S.V. e col Sig. Direttore delle Gallerie a cui oggi stesso ne do accenno come a lei», lettera del Ministro della Pubblica Istruzione al presidente dell'Accademia di Belle Arti, Niccolò Antinori, 26 ottobre 1866, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 187, fasc. 33-11.

<sup>72</sup> Lettera del Direttore delle RR. Gallerie, Aurelio Gotti, al Ministro della Pubblica Istruzione, 27 luglio 1867, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 187, fasc. 33-14.

<sup>73</sup> Per le vicende relative all'istituzione del Museo Nazionale a Firenze si rimanda a P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELA, *Ipotesi per un museo nel Palazzo del Podestà tra il 1858 e il 1865*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia*, cit., pp. 211-377.

<sup>74</sup> Incaricato di rivedere il progetto per un Museo Storico Archeologico Nazionale del Passerini, incentrato su una distinzione tra «art belle» e «antiquaria», Feroni osteggiava il passaggio del medagliere, della statuaria e delle arti affini al Museo nel Palazzo del Podestà e prevedeva invece un Museo del Medioevo, dove esporre materiale non adatto alle RR Gallerie (mobili, vasellami, suppellettili arazzi, vetri, armi, avori strumenti musicali ecc.). Cfr. P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELA, *Ipotesi per un museo nel Palazzo del Podestà tra il 1858 e il 1865*, cit. pp. 231-239.

<sup>75</sup> Relazione della Commissione al Ministro della Pubblica Istruzione, 15 maggio 1867, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 187, fasc. 33-16. La commissione, nominata

Se la posizione del Ministero in merito è di procedere poco alla volta e limitatamente a poche tipologie (avori, cristalli, cere e terrecotte)<sup>76</sup>, Gotti persegue l'isolamento della pittura attraverso le proposte per il riordinamento della Galleria degli Uffizi. Dopo essersi preoccupato di rendere visibili collezioni poco accessibili<sup>77</sup>, nel 1867 Gotti progetta infatti di rimediare finalmente a quella «mescolanza di testimonianze di età e civiltà varie» che si riscontra nei corridoi, nella Tribuna e nella Sala della Niobe, a causa della convivenza di statuaria antica e pittura. Propone così alcuni interventi architettonici che consentano, attraverso l'aumento e la razionalizzazione degli spazi, di eliminare «quella miscela di statue e di quadri che [...] non è consentita né dall'occhio di chi guardi né dalla mente di chi consideri»<sup>78</sup>.

Gli obiettivi del Gotti convergono quindi con quelli di chi, da un altro fronte, invoca una migliore collocazione del materiale non pittorico e delle raccolte di arti applicate. Nel gennaio del 1870, Marco Guastalla (numismatico e collezionista di arti minori, tra i primi promotori di un Museo del Medioevo e del Rinascimento nel Palazzo del Podestà)<sup>79</sup>, denuncia al Ministero la stessa mescolanza tipologica e il disordine che regna nelle diverse raccolte conservate agli Uffizi<sup>80</sup>. Convinto che i musei debbano

---

nell'agosto 1865, è composta da Gaetano Milanese, Giorgio Camporesi, Vincenzo Consani e (dopo la morte dei commissari Giovanni Duprè e Arcangelo Michele Migliorini) da Francesco Mazzei e Orazio Battelli.

<sup>76</sup> Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione alla Direzione delle RR. Gallerie, 25 maggio 1867, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 187, fasc. 33-16.

<sup>77</sup> Gotti destina il corridoio vasariano alle stampe, ai disegni e agli arazzi; assegna al medagliere le sale liberate in fondo al corridoio, sopra la loggia dei Lanzi; fa trasportare il Museo etrusco, che occupava una prima parte del corridoio, in alcune nuove sale appartate in corrispondenza delle Poste. Cfr. Relazione del Direttore delle RR. Gallerie, Aurelio Gotti, al Ministro della Pubblica Istruzione, 7 marzo 1867, ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 187, fasc. 33-19.

<sup>78</sup> Gotti propone di «fabbricare a lato della Gallerie e per esempio a lato della piccola sala dell'Ermafrodito una tribuna apposita per le statue antiche che ora sono nella Tribuna dei quadri, dove certo non v'ha chi dica che non sarebbe meglio che non fossero». Intervenendo poi sul lato di via della Ninna, si potrebbe ricavare un locale dove esporre i dipinti dei corridoi, lasciando lungo questi solo le statue. Relazione del Direttore delle RR. Gallerie, Aurelio Gotti, al Ministro della Pubblica Istruzione, 7 marzo 1867, ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 187, fasc. 33-19.

<sup>79</sup> Già nell'ottobre 1859, Marco Guastalla promuoveva presso il Ministero toscano l'istituzione di un Museo del Medioevo che avrebbe potuto valorizzare tipologie di materiali non esposte agli Uffizi e raccogliere oggetti distribuiti in diversi musei. L'anno dopo avanzava la proposta di affiancare l'Esposizione Nazionale del 1861 con una mostra di arti applicate del Medioevo e Rinascimento, di pertinenza pubblica e privata, da allestire nel Palazzo Pretorio per gettare le basi dell'auspicato Museo. La proposta è bocciata e la realizzazione di un «Museo Storico Archeologico Nazionale nel Palazzo che fu un tempo sede dei Podestà» è affidata a Luigi Passerini, studioso di araldica. Guastalla provvede autonomamente alla realizzazione della mostra, attraverso una società promotrice. La Mostra vede una grande partecipazione, sia di espositori che di pubblico. Nel luglio del 1865 viene finalmente chiamato a far parte del Consiglio che affianca il Comitato direttivo del Museo Nazionale, presieduto da Ferdinando di Breme. Cfr. P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELÀ, *Ipotesi per un museo nel Palazzo del Podestà tra il 1858 e il 1865*, cit. pp. 215-229; 255.

<sup>80</sup> «Nel vestibolo [...] vi sono poste delle sculture di pregevolissimo valore sia per l'arte che per la materia, ma disparatissime di epoca, perché opere Romane e busti Medici e Lorenese, e Bronzi del Cinquecento

«porgere utilità alla scienza, aiuto alle arti, incremento alle Industrie Artistiche-Ornamentali», Guastalla presenta alcuni suggerimenti per una riorganizzazione complessiva del sistema museale fiorentino. Primo punto: fornire i musei delle competenze necessarie, incaricando della loro gestione comprovati conoscitori nelle diverse materie<sup>81</sup>. Secondo punto: suddividere cronologicamente e tipologicamente le raccolte in tre Dipartimenti – Monumenti Antichi, Medioevo e Rinascimento, Pittura (comprendente anche disegni e stampe) – dotati ciascuno di un Conservatore, impiegati e un Segretario. In linea con la sua proposta del 1859 in merito ad un Museo del Medioevo e Rinascimento, Guastalla concentra la sua attenzione sul secondo Dipartimento che dovrebbe vantare un locale autonomo ed essere affiancato da una scuola di disegno. Terzo punto: rendere i musei riordinati finalmente produttivi, introducendo una tassa d'ingresso<sup>82</sup>.

Guastalla redige la relazione dietro esplicito invito del nuovo Ministro della Pubblica Istruzione Cesare Correnti, che a partire da questo momento dimostra un'attenzione particolare per l'organizzazione del sistema museale della Capitale: l'istituzione di una Galleria Nazionale e un Museo Nazionale di scultura a Firenze sarà infatti uno degli

---

fanno unitamente mostra di se. Percorrendo le stanze della Galleria si entra in una di esse ove sono posti i Cammei Greci Romani e del Rinascimento in unione ai vetri cimiteriali cristiani, a Nielli di Maso Finiguerra, a miniature di diverse età a Vetri Romani ed a molte altre cose si disperate fra loro, che un magazzino di un venditore qualunque sarebbe meglio ordinato. Chi poi desiderasse visitare il Gabinetto Numismatico, là veramente si potrà formare un concetto reale del come si tengono i nostri tesori, la parola che le spetta è il Kaos, nulla è ordinato nulla è disposto scientificamente, soltanto la confusione predomina e primeggia. Penetrando in un'altra stanza ove stanno i Bronzi antichi, realmente è incredibile di vedere come trovansi amalgamati e bronzi e oggetti di tutte le epoche e di diverse località, trascurando ogni qualunque classificazione, e persino non badando di scernere i veri dalle falsificazioni. Seguitando nell'esame, troviamo le opere di scultura di Benedetto da Majano di Rossellino del Verrocchio di Benedetto da Rovezzano di Jacopo della Quercia di Luca della Robbia di Donatello di Michelagiolo e di molti altri, dispersi e disordinati senza ordine alcuno e per la maggior parte murati in uno stretto ed angusto corridoio che è impossibile di poterli osservare», lettera di Marco Guastalla al Ministro della Pubblica Istruzione, Cesare Correnti, 17 gennaio 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 170, fasc. 1-1.

<sup>81</sup> «uomini laboriosi che abbiano dato certa prova della loro speciale capacità sopra le materie che riguardano i monumenti contenuti nei Musei, e che abbiano rinomanza di provetti ed esperimentati conoscitori delle cose Archeologiche, Numismatiche, Artistiche. Non basta il ritrovare uomini che soltanto si siano eruditi sui libri, ma avvi assoluta necessità che abbiano lunga esperienza e conoscenza degli oggetti per avere passionatamente visitati i Musei delle principali metropoli e di averne potuto fare i confronti indispensabili per distinguere le falsificazioni dagli originali, e per acquisire quelle idee concrete, onde classificare ragionalmente qualunque oggetto», lettera di Marco Guastalla al Ministro della Pubblica Istruzione, Cesare Correnti, 6 gennaio 1870, in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di Belle Arti*, b. 6.

<sup>82</sup> La tassa era già stata sperimentata in diversi istituti, anche fiorentini (è introdotta tra il 1862 e il 1866 nel Museo Nazionale e negli Scavi di Pompei ed Ercolano, nel 1865 al Museo Nazionale di Firenze e nel 1869 al Museo di S. Marco a Firenze). Un Progetto di Legge per l'introduzione della tassa d'ingresso in tutti gli stabilimenti statali, è presentato in Parlamento nel dicembre 1868 dal Ministro Broglio. Il Progetto di Legge non verrà però discusso. Cfr. M. LERDA, *La politica museale dopo l'Unità: l'introduzione dell'ingresso a pagamento nei musei statali (1860-1875)*, Tesi di Laurea Specialistica in Storia dell'Arte, Università degli studi di Pisa, discussa nella sessione febbraio – marzo 2010, Relatore Dott.ssa Antonella Gioli.



aspetti centrali del progetto per il riordinamento delle pinacoteche e dei musei statali, elaborato ancora una volta da Giovanni Morelli e da Giuseppe Mongeri, su incarico dello stesso Correnti.

### **Capitolo 3. Sinergie tra Ministero e "storici dell'arte": le iniziative di Cesare Correnti e gli esordi delle politiche per le pinacoteche statali (1869-1874)**

Se nei primi anni post-unitari le proposte per la riorganizzazione delle pinacoteche statali non arrivano mai in Parlamento o non vengono seriamente valutate dagli uffici ministeriali, con la nomina del milanese Cesare Correnti al Ministero della Pubblica Istruzione (dicembre 1869 – maggio 1872) si assiste ad un cambiamento di rotta. L'attività ministeriale di Correnti è caratterizzata da una tenace iniziativa politica che coinvolge sia il settore dell'istruzione<sup>1</sup> che quello della conservazione del patrimonio storico-artistico e della gestione degli istituti museali statali. Nei due anni del suo mandato si riscontrano infatti diverse iniziative effettive e alcuni audaci tentativi, non finalizzati ma perseguiti concretamente con ogni mezzo a disposizione.

La testimonianza più lampante dell'impegno di Correnti nel settore delle Belle Arti è il *Progetto di Legge per la conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte e di archeologia*, presentato al Senato il 13 maggio 1872<sup>2</sup>. Si tratta del primo progetto di legge organico sulla tutela ad arrivare in Parlamento e a scontrarsi con l'accanita e trasversale difesa dell'interesse privato da parte del ceto politico post-unitario.

Tuttavia gli ambiti di intervento battuti dal Ministro sono molteplici. Tra questi, la definizione degli organi centrali competenti. Correnti sblocca innanzitutto l'*impasse* della Giunta di Belle Arti, approvandone finalmente il Regolamento secondo lo schema fortemente osteggiato da Rezasco nel 1868<sup>3</sup>. La Giunta viene così a costituire, almeno sulla carta, il fulcro del coordinamento ministeriale auspicato nelle proposte dei primi anni sessanta: è incaricata di esprimersi in merito ad importanti interventi di restauro e

---

<sup>1</sup> Correnti è impegnato soprattutto nella laicizzazione dell'istruzione pubblica attraverso l'abolizione delle facoltà di Teologia e le proposte per la soppressione dell'insegnamento religioso nelle scuole secondarie. Quest'ultimo punto, avanzato in un disegno di legge per il miglioramento delle condizioni economiche degli insegnati, sarà molto osteggiato in Parlamento. Il fallimento del tentativo porterà alle dimissioni di Correnti. Cadranno così anche altri concomitanti progetti di legge, come quello sulla scuola elementare obbligatoria. Cfr. T. MASSARANI, *Cesare Correnti nella vita e nelle opere: introduzione a una edizione postuma degli scritti scelti di lui in parte inediti o rari*, Forzani e C., Roma 1890.

<sup>2</sup> ATTI PARLAMENTARI, Senato del Regno, XI Legislatura, sessione 1871-1872, *Documenti*, n. 47, *Progetto di Legge per la conservazione dei monumenti, degli oggetti d'arte e di archeologia, presentato in iniziativa al Senato dal Ministro della Pubblica Istruzione (CORRENTI) nella tornata del 13 maggio 1872*.

<sup>3</sup> Disposizione ministeriale 21 luglio 1870, *che approva il Regolamento della Giunta di Belle Arti*, riportato in M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e istituzioni. Parte I*, cit., p. 235. Poche e marginali le modifiche rispetto allo schema proposto dai membri della Commissione nel 1868.

acquisti significativi (imponendosi quindi sulle Commissioni provinciali); viene sancita la sua ingerenza negli incarichi di professori, presidenti e direttori di accademie, musei e gallerie; i suoi membri sono tenuti a compiere ispezioni presso gli stabilimenti artistici e archeologici (grazie anche all'istituzione di un «biglietto personale di libera entrata»<sup>4</sup>) e ad inviare rapporti al Ministero. Correnti affianca poi alla Giunta di Belle Arti, «rinvigorita dalla ottenuta autorità»<sup>5</sup>, un secondo organo consultivo, composto da specialisti e competente per le materie archeologiche: la *Giunta consultiva di storia, archeologia e paleografia*<sup>6</sup>. Il sistema strutturato da Correnti costituisce un primo passo verso il ridimensionamento del ruolo, sia delle componenti amministrative del Ministero, che dei collegi accademici e delle corporazioni di artisti<sup>7</sup>, e resterà in piedi fino all'agosto del 1874, quando verrà sostituito dal *Consiglio Centrale di Archeologia e Belle Arti*, istituito dal Ministro Girolamo Cantelli<sup>8</sup>.

Durante questo periodo la Giunta di Belle Arti<sup>9</sup> è impegnata su più fronti. Dal 1868 lavora ad una riforma organica e uniforme delle accademie di belle arti e arriva, tra la fine del 1869 e il 1870, alla stesura di un progetto di statuto unico di cui si conservano due distinte versioni tra le carte del Ministero. Lo statuto elaborato dalla Giunta costituirà il modello adottato per la riforma istituzionale e dell'insegnamento artistico estesa alle Accademie tra il 1873 e il 1878 (con riflessi indiretti, come si vedrà nell'ultimo capitolo, anche nella definizione della funzione delle pinacoteche). La Giunta di Belle Arti gioca inoltre un ruolo da protagonista nelle iniziative per la conservazione dei monumenti promosse da Correnti: nell'agosto del 1870 viene infatti costituita una sottocommissione incaricata di individuare e classificare i monumenti di valore nazionale, da sottoporre ad uno speciale regime di tutela<sup>10</sup>. L'organo consultivo

---

<sup>4</sup> Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Presidente del Consiglio dell'Istruzione Pubblica, 21 luglio 1870, in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di Belle Arti*, b. 6

<sup>5</sup> Lettera del Vice-presidente della Giunta di Belle Arti, Terenzio Mamiani, al Ministro della Pubblica Istruzione, 2 agosto 1870, in ACS, Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione, *Giunta di Belle Arti*, b. 59, fasc. 59.

<sup>6</sup> R. D. 4 gennaio 1872, n. 662, *che istituisce presso il Ministero della Pubblica Istruzione una Giunta Consultiva di Storia, Archeologia e Paleografia*, in M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e istituzioni. Parte I*, cit., p. 236.

<sup>7</sup> Ivi, p. 199-200.

<sup>8</sup> R. D. 7 agosto 1874, n. 2033, *che costituisce presso il Ministero della Pubblica Istruzione un Consiglio Centrale di Archeologia e Belle Arti*, ivi, p. 238.

<sup>9</sup> I membri della Giunta di Belle Arti sono: Aleardo Aleardi, Giulio Carcano, Michele Coppino, Giovanni Duprè, Giovanni Prati, Stefano Ussi, Luigi Mussini, Giovanni Battista Cavalcaselle, Giovanni Perfetti, Antonio Cipolla, Antonio Ciseri.

<sup>10</sup> Delibera del Ministero della Pubblica Istruzione, 3 agosto 1870. Per la ricostruzione dei lavori ministeriali relativi alla scelta e alla classificazione dei monumenti nazionali si rimanda a S. POGNANTE, *Verso una cultura della conservazione: i monumenti nazionali nel primo quindicennio post-unitario*:

non manca poi di rivolgere finalmente la sua attenzione ai musei e alle pinacoteche statali, interessandosi soprattutto delle problematiche connesse alla conservazione dei dipinti.

Le iniziative e le elaborazioni promosse da Correnti rappresentano a pieno titolo gli esordi di una politica statale per il settore delle Belle Arti. In questo contesto i tempi sono ormai maturi anche per una riflessione organica sul patrimonio museale, uno degli aspetti meno approfonditi dell'attività di Correnti al Ministero della Pubblica Istruzione. Il suo impegno in questo campo, non adeguatamente ripagato dal prevalente insuccesso dei suoi tentativi, coinvolge in particolar modo proprio le pinacoteche governative ed è caratterizzato da una spiccata ricettività verso le proposte provenienti dagli ambienti più aggiornati degli studi storico-artistici con cui il Ministro condivide la mentalità positivista.

### ***3.1 Ancora Morelli e Mongeri: i progetti del febbraio 1870***

Con la nomina di Cesare Correnti al Ministero della Pubblica Istruzione si ripropone per Giovanni Morelli e Giuseppe Mongeri l'occasione di promuovere a livello istituzionale la comune visione in merito ai musei e alle pinacoteche statali, elaborata, come si è visto, già a partire di primissimi anni sessanta.

I contatti tra i due conoscitori lombardi e il nuovo Ministro sono di lunga data e si saldano su un orizzonte culturale condiviso, razionalista e politicamente moderato. In particolar modo, l'amicizia tra Mongeri e Correnti risale agli anni della giovinezza e l'appartenenza allo stesso ambiente culturale è testimoniata dalla collaborazione alle medesime testate giornalistiche (dalla «Rivista Europea» a «La Perseveranza») <sup>11</sup>. Proprio in nome di questa relazione personale e intellettuale, Correnti coinvolge i due storici dell'arte – di ritorno da una viaggio compiuto insieme tra le gallerie tedesche e cecoslovacche – nell'elaborazione di soluzioni per il patrimonio storico-artistico italiano, specie quello musealizzato.

Correnti si era da tempo mostrato particolarmente sensibile alla questione museale e già durante il suo primo, brevissimo, incarico come Ministro della Pubblica Istruzione (febbraio 1867 – aprile 1867) aveva accostato un tentativo di riforma. Ne è la prova un appunto di suo pugno, conservato tra le carte del Ministero, relativo all'istituzione di una

---

*individuazione, problematiche, conflitti*. Tesi di Dottorato in Storia dell'Arte, Università di Udine 2007, Relatore Prof.ssa Donata Levi.

<sup>11</sup>A. SQUIZZATO, *Note per Giuseppe Mongeri scrittore d'arte*, cit., pp. 260-261.

*Commissione di riordinamento delle Pinacoteche e dei Musei Nazionali*, costituita dall'immane Ferdinando di Breme, dall'erudito Carlo Milanese, dagli artisti accademici Domenico Morelli, Stefano Ussi, Giovanni Duprè, Vincenzo Vela, Luigi Calamatta, dal Professore di Estetica Aleardo Aleardi, dal Presidente dell'Accademia di Brera Carlo Belgiojoso, dal Direttore dell'Istituto di Belle Arti di Siena Luigi Mussini, dagli archeologi Antonino Salinas e Bernardino Biondelli (Direttore del Gabinetto Numismatico di Milano) e, infine, da due storici dell'arte, Giovanni Battista Cavalcaselle (Ispettore del Museo Nazionale di Firenze, quindi unico funzionario di un museo artistico statale) e lo stesso Giuseppe Mongeri<sup>12</sup>. La repentina conclusione del mandato aveva però ostacolato i piani del Ministro: la Commissione era rimasta probabilmente solo nelle intenzioni e Correnti si era trovato inevitabilmente costretto a rimandare i lavori.

Come si deduce dall'invito spedito a Giuseppe Mongeri nel gennaio 1870, l'incarico, finalmente affidato ai due conoscitori, viene inizialmente concordato tra il Ministro e Giovanni Morelli e doveva riguardare sia l'ordinamento di pinacoteche e musei, che, più in generale, la conservazione delle opere d'arte di proprietà statale:

Morelli ti avrà detto quello che io desideri da te e da lui. Io ti prego dunque di venire a Firenze nella settimana, e di disporti a fermarti alcuni giorni a mia petizione e a servizio del Governo. Il tema principale è quello della conservazione di tutti gli oggetti d'arte di ragione nazionale, e del riordinamento delle Pinacoteche, e dei Musei callitecnici.<sup>13</sup>

Già nel corso del mese successivo i due conoscitori rassegnano al Ministro i risultati del loro lavoro: una proposta per l'organizzazione del sistema museale statale, un progetto per una scuola di restauro pittorico e una relazione sul riordinamento della Pinacoteca di Napoli, datati rispettivamente 9, 11 e 20 febbraio. I tre documenti illustrano l'ideale museologico dei due studiosi, ma anche, più in generale, la loro concezione conservativa. Nei paragrafi che seguono saranno prima di tutto esaminati i molteplici contenuti dei progetti, visti in relazione alla parallela riflessione istituzionale sugli indirizzi da assegnare alla tutela del patrimonio storico-artistico. Seguirà poi la verifica

---

<sup>12</sup> *Commissione di riordinamento delle Pinacoteche e dei Musei Nazionali*, s.d., in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 187, fasc. 33-19.

<sup>13</sup> Lettera del Ministro della Pubblica Istruzione, Cesare Correnti, a Giuseppe Mongeri, 18 gennaio 1870, in ACS, *Personale*, b. 1404, fasc. Giuseppe Mongeri. Per musei callitecnici si intende le raccolte di arti applicate.

degli sviluppi delle proposte: la ricostruzione dei tentativi avviati da Correnti per metterne in pratica i principi fondamentali e l'analisi delle reazioni suscitate.

- *Sull'ordinamento delle pinacoteche e dei musei nazionali*

Le *Proposte d'ordinamento per le Pinacoteche e i Musei Nazionali*<sup>14</sup> rappresentano, con ogni probabilità, il primo progetto di regolamento per la gestione degli istituti museali del Regno d'Italia. I 25 articoli che compongono il progetto sono accompagnati da una relazione che presenta i musei e le pinacoteche statali come «luoghi di deposito di opere senza destinazione, anzi acervo di opere senz'ordine e seguito». Questi istituti non arrecherebbero quindi «nessun incoraggiamento agli studiosi, nessuna luce al popolo» e risulterebbero piuttosto «cagione di idee false e di pregiudizi funesti». I conoscitori, memori forse del precedente fallimento, propongono rimedi a questa sconcertante situazione, intenzionati però a non «scomporre, almeno menomamente, lo stato attuale delle cose». Le soluzioni avanzate, in ogni caso, sembrano riprendere complessivamente gli snodi già individuati nel Progetto degli anni sessanta e sono finalizzate alla razionalizzazione e all'uniformazione della gestione degli istituti statali. Sebbene poi le norme indicate siano rivolte a tutte le categorie di raccolte storiche, i principi contenuti confermano un interesse prevalentemente orientato verso le collezioni pittoriche.

Ancora una volta gli studiosi riconoscono nella netta distinzione tra funzione conservativa e formazione artistica la premessa indispensabile alla corretta riorganizzazione del sistema museale italiano. Infatti, il primo articolo delle *Proposte* promuove nuovamente la separazione delle raccolte dalle accademie di belle arti. Conforme all'esempio di «paesi di cui meglio è riconosciuta la cultura artistica», il provvedimento si fonda principalmente sulla valutazione degli «intendimenti diametralmente opposti» delle istituzioni:

avendo i primi [i musei e le pinacoteche] per missione di raccogliere e far valere i prodotti di un'arte che ha compiuto il suo ciclo, mentre alle seconde [le accademie] è scopo, guardando innanzi a sé, di promuovere nuovi e diversi atteggiamenti nell'arte, non senza spregiare il tesoro dell'antica sapienza, ma secondo i bisogni e le idee che rampollano nel corso dei tempi<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> *Proposte d'ordinamento per le Pinacoteche e i Musei Nazionali*, 9 febbraio 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 170, fasc. 1-1.

<sup>15</sup> Relazione alle *Proposte d'ordinamento per le Pinacoteche e i Musei Nazionali*, 9 febbraio 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 170, fasc. 1-1.

La dipendenza diretta delle raccolte dal Ministero consentirebbe poi di intervenire in maniera univoca, adottando principi uniformi nella gestione e nell'organizzazione scientifica degli istituti. Si potrebbe innanzitutto rimediare alla sproporzione fra i diversi organici e all'ineguale trattamento del personale: «frutto di governi divisi e corruttori», già sottoposto da Morelli all'attenzione dei deputati del Regno nel luglio del 1862. Le «ragioni dell'eguaglianza comune nel comune Governo della cosa pubblica» impongono ora di dotare gli stabilimenti di un organico uniforme, «limitato bensì di numero, ma corrispondente allo scopo, meglio retribuito dell'attuale, talora anche accresciuto di numero, ma con funzioni operative, nettamente definite». Gli articoli 2, 3, 4 e 5 delle *Proposte* individuano quindi, in base a questi principi, le figure operanti all'interno degli istituti e ne sanciscono le attribuzioni.

L'amministrazione delle raccolte, sia dal punto di vista scientifico che economico, è affidata ad un Conservatore, membro di diritto delle Commissioni conservative provinciali. Responsabile della corretta tutela delle opere, il Conservatore è incaricato di informare il Ministero in merito ai restauri necessari. Lo affianca un Segretario che si occupa delle pratiche d'ufficio e che cura le raccolte di disegni e stampe. I bidelli, infine, dotati di uniforme ufficiale, vigilano sul materiale conservato e sul decoro degli ambienti. Nel caso poi il numero dei bidelli – da individuare in base alle necessità delle raccolte – sia superiore a tre, viene nominato un Bidello-capo o Custode. Le Proposte prevedono poi l'uniformazione del trattamento economico dei dipendenti: l'articolo 24 predispone un ruolo unico del personale dei musei e delle pinacoteche statali, suddiviso in classi a cui corrisponde una retribuzione fissa<sup>16</sup>.

I conoscitori non si limitano però a suggerire norme per la razionalizzazione dell'organico dei musei e delle pinacoteche statali ma introducono interessanti indicazioni relative alle competenze professionali necessarie. In linea con la distinzione tra funzione conservativa e promozione artistica, le qualità richieste al Conservatore – ed in minor misura al Segretario – non si riferiscono affatto alle abilità proprie dell'Artista (come invece negli statuti delle accademie di belle arti), ma coincidono con le competenze culturali caratteristiche dello Studioso:

---

<sup>16</sup> In base all'art. 24, sono previste 4600 lire per il Conservatore di prima classe e 3000 lire per i Conservatori di seconda classe. Sono poi assegnate 2500 lire al Segretario di prima classe, e 2000 a quelli di seconda. Infine i bidelli sono distribuiti in tre classi retribuite rispettivamente 1200, 900 e 750 lire.

Il Conservatore è scelto tra i migliori intendenti dell'arte antica, fondamento della collezione cui dev'essere preposto, ed unisce ad una cultura generale quella più particolarmente che riguarda la storia e i processi dell'arte medesima<sup>17</sup>.

Questi «illuminati studiosi d'arte come vogliono essere» hanno il compito di realizzare, in base alla consistenza della raccolta e allo spazio disponibile, l'ordinamento delle opere secondo il generale principio per «ragione di tempo e di scuola» (art.6). Spetta quindi al Conservatore trovare il modo più compiuto di illustrare,

fin dove la raccolta lo concede, i nessi, le dipendenze, le coincidenze tra i maestri delle diverse scuole per giungere insomma al risultamento finale che dalla disposizione visibile delle opere sorga quell'eloquenza dei fatti, insegnamento pronto ed efficacissimo<sup>18</sup>.

Si tratta di una visione museologica evidentemente affine a quella espressa da Cavalcaselle nell'articolo del 1863, essendo egualmente concentrata sull'illustrazione visibile degli sviluppi dell'arte italiana in base ai rapporti di scuola. Questa visione è alla base del piano di radicale riorganizzazione delle raccolte statali che costituisce uno dei nuclei fondamentali delle *Proposte* del 1870. Morelli e Mongeri, sempre impegnati nella promozione di uno specifico modello storiografico, sembrano interpretare la diretta dipendenza degli istituti dal Ministero come l'occasione per rivedere la stratificazione storica delle raccolte e realizzare un sistema museale ex-novo, funzionale all'affermazione e alla divulgazione della disciplina storico-artistica. I conoscitori lombardi rilanciano innanzitutto il progetto di una Pinacoteca Nazionale con sede a Firenze, affiancata da una Gliptoteca e da un Museo dell'arte industriale antica. Anche su questo aspetto mantengono le posizioni espresse nei primi anni sessanta, assegnando alle auspiccate raccolte della Capitale il compito, evidentemente divulgativo e rappresentativo, di delineare in sintesi le diverse scuole italiane, oltre che, in modo più esteso e completo, la scuola toscana e quella umbra (art. 7).

Intorno al perno costituito dalle istituzioni museali fiorentine ruotano i musei e le pinacoteche diffuse su tutto il territorio nazionale, a cui compete invece, in accordo con le prescrizioni di Cavalcaselle, illustrare «l'arte dell'antica scuola cui hanno imposto il nome» (art.8). Anche il sistema museale promosso dai conoscitori lombardi aspira

---

<sup>17</sup> Art. 3, *Proposte d'ordinamento per le Pinacoteche e i Musei Nazionali*, 9 febbraio 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 170, fasc. 1-1.

<sup>18</sup> Relazione alle *Proposte d'ordinamento per le Pinacoteche e i Musei Nazionali*, 9 febbraio 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 170, fasc. 1-1.



quindi a realizzare una perfetta coincidenza tra geografia degli istituti e geografia storico-artistica, rendendo quest'ultima immediatamente comprensibile e agevolando nuove acquisizioni critiche. Questo obiettivo, già in gran parte raggiunto grazie alla naturale consistenza delle raccolte, legittimerebbe eventuali accentramenti di opere disseminate in punti diversi<sup>19</sup>. Le lacune verrebbero poi colmate attraverso scambi suggeriti dai Conservatori o attraverso acquisti finanziati dallo Stato (art. 9). Illustrando quest'ultimo aspetto, la relazione si sofferma sulla necessità di una «statistica delle opere di pregio eminente» di proprietà delle amministrazioni locali, di enti morali e privati. La conoscenza puntuale delle opere disponibili consentirebbe al Ministero di intervenire in caso di alienazione, provvedendo, attraverso appositi risparmi di spesa, sia a colmare le lacune nelle raccolte statali, che a prevenire la dispersione del patrimonio storico-artistico (ma senza limitare la libertà del privato di disporre liberamente delle sue proprietà)<sup>20</sup>.

I punti di contatto con la visione di Cavalcaselle sono evidentissimi, purtroppo però la mancanza del Progetto redatto dai conoscitori lombardi nei primi anni sessanta non consente di comprendere fino in fondo affinità e divergenze tra le posizioni dei tre conoscitori, né di valutare appieno le reciproche influenze. A questo proposito è interessante segnalare come il nuovo progetto di Morelli e Mongeri e i suoi successivi sviluppi siano affiancati dalla ristampa dell'articolo di Cavalcaselle, la cui pubblicazione è promossa da Francesco Dall'Ongaro. L'articolo è pubblicato parzialmente sotto forma di opuscolo (mancano i paragrafi relativi all'insegnamento artistico, argomento di cui, come si vedrà nell'ultimo capitolo, Cavalcaselle si stava occupando in prima persona) ed è preceduto da una lettera dello stesso Dall'Ongaro al direttore della rivista «Il Diritto». Qui i nessi tra la riedizione del pamphlet e l'elaborazione istituzionale in corso diventano espliciti:

Da qualche tempo assistiamo ad un grande armeggio intorno alle accademie e ai musei di belle arti. Il Ministro attuale ha creduto di avocare a sé questa parte delicatissima della pubblica istruzione, non volendo assumere la grave responsabilità del passato e dell'avvenire, senza esaminare a fondo lo stato della questione e prendere quelle misure che le circostanze saranno per consigliare .

---

<sup>19</sup> Nella relazione sono indicate come sedi museali Milano, Parma, Venezia, Bologna, Napoli e Torino. Mancano sorprendentemente Modena e Palermo.

<sup>20</sup> La proposta anticipa l'incarico affidato a Morelli nell'agosto de 1874. Si veda M. DALAI EMILIANI, *Giovanni Morelli e la questione del Catalogo Nazionale*, cit., pp. 108-131.

(...) Il *Diritto* da qualche tempo, meglio degli altri giornali, ha mostrato di comprendere l'urgenza del male e di reclamare pronti ed efficaci rimedi. Essendo divenuto raro e quasi irriperibile quell'opuscolo, spero che vorrai mettere sotto gli occhi dei tuoi lettori, alcuna parte di esso, che mi sembra un vero programma delle misure più urgenti da prendersi<sup>21</sup>.

Chiuso l'inciso sui rapporti tra la visione museale di Cavalcaselle e quella di Morelli e Mongeri, e proseguendo invece l'analisi degli elementi delle *Proposte*, è da notare come i conoscitori non affrontino solo gli aspetti scientifici della gestione delle pinacoteche statali, ma dispongano anche l'organizzazione del servizio pubblico. Gli articoli 12, 13 e 14 interessano nello specifico i copisti, visitatori numerosi e abituali delle pinacoteche statali. La riproduzione delle opere a fini commerciali risulta negli anni in questione parte cospicua di un vero e proprio indotto museale, ma allo stesso tempo può rappresentare un'attività ingombrante, se non adeguatamente regolamentata. In tal senso le *Proposte* prevedono alcune norme volte a garantire un funzionamento uniforme e ordinato della pratica della copia all'interno degli stabilimenti statali: il permesso rilasciato dal Conservatore, il limite di un copista per opera, la regolamentazione dei turni attraverso un'apposita lista tenuta da Segretario e la sanzione per chi si assenta per più di tre giorni dal lavoro. Il progetto di regolamento prevede poi anche alcune interessanti prescrizioni finalizzate a tutelare l'integrità degli originali e il diritto di fruizione da parte dei visitatori comuni: dal divieto di rimozione dell'opera dal suo posto (se non in circostanze speciali indicate dal Conservatore), all'obbligo di mantenere una distanza adeguata dall'oggetto copiato, affinché «non sia menomamente impedito ai visitatori l'aspetto dell'opera in copia» (art 14). Forse per disincentivare un eventuale commercio di falsi, è vietata la riproduzione in dimensione originale, mentre ragioni di decoro giustificano probabilmente il divieto di esporre copie in vendita nelle sale delle pinacoteche e dei musei.

L'articolo 15 regola invece le riproduzioni meccaniche: i calchi e le fotografie. Le norme in vigore, contenute nelle circolari emanate nel 1865 dal Ministro Natoli, impediscono per ragioni conservative (in accordo con le prescrizioni di Cavalcaselle) la riproduzione di opere marmoree o bronzee mediante calchi in gesso<sup>22</sup>. Le *Proposte* del

---

<sup>21</sup> G. B. CAVALCASELLE, *Sulla conservazione dei monumenti e oggetti di belle arti*, Stabilimento Civelli, Firenze 1870, pp. 3-4.

<sup>22</sup> Circolare del Ministero della Pubblica Istruzione, 30 ottobre 1865, n. 177, *Calchi sulle opere di bronzo: conservazione delle opere d'arte*, in *Raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia*, 1865, p. 2048; Circolare del Ministero della Pubblica Istruzione, 2 dicembre 1865, *Calchi sulle opere marmoree: conservazione delle opere d'arte*, in *Raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia*, 1865, pp. 2142-2143.

1870 cancellerebbero tale divieto, introducendo particolari permessi per calchi e fotografie<sup>23</sup>. Le riproduzioni meccaniche dovrebbero però essere eseguite fuori dall'orario di visita e in assoluta sicurezza per gli originali. Una simile apertura verso la riproduzione meccanica verrà di lì a breve recepita dal Ministero. Il Regio Decreto del 7 dicembre 1873 riconoscerà infatti che «l'assoluta proibizione di levare calchi, impedendo la diffusione delle copie plastiche delle opere famose di rilievo, pregiudica grandemente allo studio delle arti belle». Verrà così introdotto un regolamento che consentirà di trarre le copie (adottando una serie di precauzioni a tutela dell'opera riprodotta) e che promuoverà la creazione di una collezione statale di calchi dagli originali<sup>24</sup>.

Anche l'apertura al pubblico di musei e pinacoteche statali è oggetto di uniformazione da parte degli studiosi. L'articolo 16 suggerisce un orario unico: dal martedì al sabato, dalle 9 alle 15; la domenica, dalle 12 alle 15; il lunedì gli stabilimenti dovranno restare chiusi per la pulizia delle sale. La maggior parte delle pinacoteche statali risultano infatti regolarmente aperte al pubblico, ma secondo orari autonomi, caratterizzati da alcune leggere variazioni<sup>25</sup>. Permane inoltre l'anomalia bolognese: nonostante i provvedimenti presi nel 1862<sup>26</sup>, la Pinacoteca dell'Accademia di Belle Arti risulta

---

<sup>23</sup> L'articolo 15 stabilisce che questi permessi «non siano dati dal Conservatore o da chi ne fa le veci». Spetterebbe quindi al Ministero concedere le autorizzazioni?

<sup>24</sup> R. D. 7 dicembre 1873, n. 1727, *Rimane approvato il regolamento sui calchi o forme delle opere d'arte*, in *Raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia*, 1873, pp. 1348-1349. Chi desidera effettuare calchi delle opere sottoposte alla vigilanza governativa deve richiedere il permesso al Ministero della Pubblica Istruzione, indicando il formatore scelto e il metodo che si vuole utilizzare. La Commissione conservatrice locale (o, se non è stata ancora costituita, un cultore di belle arti scelto dal Ministero) valuterà la sicurezza del progetto presentato. Il parere ultimo sarà però fornito dal Ministero della Pubblica Istruzione, sentita la Giunta di Belle Arti. Verranno verificate ed annotate ufficialmente le condizioni delle opere, prima e dopo il calco, e il richiedente sarà considerato responsabile dei eventuali danni. Su di lui ricadranno i costi delle operazioni ma, in casi di riproduzione dispendiose o di opere monumentali, il Ministero potrà partecipare alle spese. Una prova perfetta dell'oggetto verrà destinata ad un Museo dei Calchi con sede a Roma; da queste riproduzioni saranno tratti i successivi stampi, autorizzati dietro pagamento di una quota definita dal Ministero.

<sup>25</sup> Nel 1870 le pinacoteche statali osservano i seguenti orari di apertura: la Pinacoteca dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, da settembre ad aprile dalle 9 alle 15 nei giorni feriali e dalle 11 alle 12 la domenica, da maggio ad agosto dalle 9 alle 16 nei feriali e dalle 11 alle 15 la domenica; la Pinacoteca dell'Accademia di Belle Arti di Parma, dalle 9 alle 16 nei feriali e dalle 10 alle 14 la domenica; la Pinacoteca di Brera, dalle 9 alle 16 nei feriali e dalle 12 alle 16 la domenica; il Museo di Palermo, dalle 10 alle 15 e la prima domenica del mese dalle 11 alle 14 (chiuso le restanti domeniche e il lunedì); il Museo Nazionale di Napoli e le RR. Gallerie di Firenze, tutti i giorni dalle 9 alle 15; la Pinacoteca di Torino e la Pinacoteca dell'Accademia di Belle Arti di Modena, tutti i giorni dalle 9 alle 16. I dati sono ricavati dalle risposte alla circolare ministeriale del 20 aprile 1870 sulle ferie e gli orari di apertura nelle pinacoteche statali, in ACS, AA. BB. AA., *Il versamento*, III parte, b. 117.

<sup>26</sup> Nel marzo del 1861 il Ministero sollecitava l'Accademia di Belle Arti di Bologna affinché provvedesse ad estendere anche alla domenica e al martedì l'apertura della Pinacoteca, prevista fino a quel momento solo il giovedì. Nel giugno 1862 il Direttore Arienti predisponendo il servizio del bidello dimostratore, necessario per la regolare apertura al pubblico. Si veda G. P. CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, cit., p. 410-413.

visitabile solo su richiesta a causa della mancanza del personale necessario. Lo comunica il Segretario Cesare Masini in risposta alla circolare ministeriale del 20 aprile 1870<sup>27</sup>, coi cui il Ministro Correnti – recependo forse le indicazioni dei conoscitori? – tenta di omologare i giorni di apertura delle pinacoteche statali<sup>28</sup>.

Nelle *Proposte* del febbraio 1870, Morelli e Mongeri suggeriscono infine l'estensione della tassa d'ingresso di una Lira a tutti gli istituti museali statali (art.17), secondo quanto già sperimentato negli Scavi e nel Museo Nazionale di Napoli, nel Museo Nazionale e nel Museo di San Marco a Firenze, nel Museo di Palermo. L'ingresso però resterà gratuito due giorni alla settimana (giovedì e domenica). Tale misura, ispirata all'esempio della Galleria di Dresda, è ritenuta più che sufficiente «ai bisogni del nostro popolo, scarsissimo frequentatore delle raccolte d'arte antica, il contrario di quello che avviene in altri paesi». Nell'ottica di far ricadere l'onere del pagamento prevalentemente sui visitatori stranieri, i conoscitori introducono formule vantaggiose per alcune classi di visitatori abituali (o auspicati tali): sono previste esenzioni speciali per i soldati e per gli studenti delle accademie di belle arti, accompagnati dai professori (art. 19); mentre un apposito abbonamento mensile di cinque Lire consente un accesso privilegiato ai copisti e a chiunque ne faccia richiesta (art. 18).

Il provvedimento è finalizzato principalmente ad estirpare la pratica, considerata indecorosa, della mancia ai custodi, ma l'ingresso a pagamento è individuato anche come potenziale strumento per la valorizzazione delle opere d'arte<sup>29</sup>. La destinazione dei

---

<sup>27</sup> Lettera del Segretario dell'Accademia di Belle Arti al Ministero della Pubblica Istruzione, 21 aprile 1870, in ACS, AA. BB. AA., Il versamento, III parte, b. 117.

<sup>28</sup> Il modello di riferimento è l'orario delle RR Gallerie fiorentine, particolarmente attento a conciliare le esigenze degli impiegati e quelle delle categorie più sensibili di visitatori: i lavoratori, che possono usufruire del servizio solo la domenica, e i copisti. Lettera del Direttore delle RR. Gallerie al Ministro della Pubblica Istruzione, 8 aprile 1870, in ACS, AA. BB. AA., Il versamento, III parte, b. 117.

<sup>29</sup> «questo, forse, potrà essere il caso di elevare in estimazione le opere raccolte nelle Pinacoteche e nei musei agli occhi di coloro che misurano – pregiudizio più comune che non credesi – l'altezza delle cose dal valore pecuniario che esborsano per goderne.», Relazione alle *Proposte d'ordinamento per le Pinacoteche e i Musei Nazionali*, 9 febbraio 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 170, fasc. 1-1. L'argomentazione è ripresa da Mongeri l'anno successivo in un articolo pubblicato a difesa del tentativo (naufragato) di Correnti per l'applicazione della tassa d'ingresso nelle RR. Gallerie fiorentine: «se può esservi alcun avviso che si convenga al profano è questo, che lo spettacolo ivi concesso non è quello di una passeggiata, ingombrando come accade spessissimo che ingombri, schiamazzando talvolta, pinacoteche e musei, che all'incontro, esso vale qualche cosa, vale per lo meno – locchè non ha forse mai sospettato, – quanto quello di un serraglio di belve vive o dei fanciulli Siamesi, per cui si domanda un'eguale moneta. Pur troppo i diciassette milioni, per lo manco, non intendono altra misura di pregio alle opere dell'arte che questa, d'un denaro sborsato!». G. MONGERI, *Le tasse d'ingresso ai musei in Italia*, in «L'Arte in Italia», Luglio 1871, a. 3, n. VII, p. 99.

proventi agli istituti stessi (art. 20) denuncia infine un'aspirazione all'autofinanziamento degli stabilimenti e al contenimento delle spese statali<sup>30</sup>.

Un'ulteriore fonte di guadagno per l'istituto dovrebbe poi provenire dalla vendita delle guide a stampa, redatte dal Conservatore e approvate dal Ministero (art. 21). Stupisce a questo punto che le *Proposte* non facciano alcun riferimento ai cataloghi e agli inventari di pinacoteche e musei statali, argomento a cui Morelli dedicava nel 1862 una parte importante del suo discorso parlamentare.

Morelli e Mongeri rivolgono invece un'attenzione particolare agli aspetti connessi al restauro dei dipinti, «cagione nel paese di tanti danni e di perdite dolorose». Per scongiurare le perniciose pratiche passate, i conoscitori si oppongono alle consuetudini comuni a quasi tutte le pinacoteche statali: eliminano il restauratore fisso in organico e introducono un diretto controllo governativo. Spetterebbe infatti al Ministero prendere in considerazione le relazioni dei Conservatori, valutare la necessità dell'intervento e indicare di volta in volta l'operatore più idoneo (art. 10). Il contributo di Morelli e Mongeri, però, non riguarda affatto le modalità più opportune per la conduzione dei restauri – aspetto caro a Cavalcaselle – ma si concentra sulla definizione di una specifica formazione dei restauratori, sull'introduzione cioè di una qualifica che garantisca le competenze professionali possedute. Secondo l'articolo 11 delle *Proposte*, infatti, l'operatore incaricato dal Ministero dovrà essere diplomato presso le scuole di restauro annesse alle accademie di belle arti. Proprio all'istituzione di queste scuole sarà dedicato uno specifico progetto, parallelo e correlato alle *Proposte per l'ordinamento delle Pinacoteche e dei Musei Nazionali*.

#### - Sul restauro dei dipinti

Poiché «non basta raccogliere per conservare», gli studiosi sviluppano ulteriormente le indicazioni accennate in materia di restauro e, pochi giorni dopo la consegna delle *Proposte* per le pinacoteche e i musei statali, presentano al Ministro Correnti il *Progetto*

---

<sup>30</sup> «Ne vuole essere messa in disparte la questione finanziaria, per quanto modica per alcune istituzioni avesse a risultare; avvegnaché egli è un tanto dippiù che va consacrato al lustro delle arti patrie ed al tesoro della Nazione, senza dispendio diretto dello Stato. [...] aggiungendo alla spesa del personale ora immaginato (L. 93.756) quella del materiale ridotto entro più giusti ed evidenti confini (L. 55.000), si avrebbe una spesa finale e complessiva di L. 148.750, minore d'una somma non molta discosta dal centinaio di mille lire da quella che ora realmente importano le Pinacoteche ed i Musei, somma codesta che, ad ogni modo, potrebbe essere riversata, e lo dovrebbe con destinazioni ben determinate, a profitto loro e ad aumento della proprietà della Nazione», Relazione alle *Proposte d'ordinamento per le Pinacoteche e i Musei Nazionali*, 9 febbraio 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 170, fasc. 1-1. Per una lettura contestualizzata di questi aspetti delle Proposte si rimanda a M. LERDA, *La politica museale dopo l'Unità*, cit.

*di Regolamento per l'istituzione d'una scuola di ristauero, ed in genere per le operazioni tutte di ristauero occorrenti nel Regno d'Italia*<sup>31</sup>:

le cure immaginate per raccogliervi ed ordinarvi (nelle pinacoteche statali) le grandi opere dell'arte Italiana andrebbero in gran parte inefficaci, se più che accennare di volo le occorrenze dei restauri non si escogitasse nel medesimo tempo le norme per venire in soccorso loro nelle giuste misure necessarie e colle maggiori guarentigie, onde portar rimedio ai danni continui che loro reca il tempo, poiché troppo spesso avviene che loro sopravvengano danni ben maggiori e talvolta fatali, quando siano abbandonati in mani d'uomini inesperte, che vantano sempre di saperli ridonare alla primitiva interezza<sup>32</sup>.

Indirizzato alle opere pittoriche, in particolar modo quelle musealizzate, il progetto sul restauro appare quindi strettamente connesso a quello sui musei. La Relazione che lo accompagna prosegue infatti la serrata critica alla prassi del restauro nelle pinacoteche statali, soprattutto per quanto riguarda la presenza di restauratori fissi in organico<sup>33</sup>, e ribadisce la necessità di una sorta di qualifica rilasciata da una scuola di restauro pittorico, in opposizione quindi al «pregiudizio inventato e accettato da tutti senza disanima, che chi sa dipingere, sa restaurare». La prima scuola sperimentale dovrà essere istituita presso l'Accademia di Belle Arti di Milano, «dove si hanno ottime tradizioni confortate da fatti onorevolissimi», ma è auspicata la diffusione del modello presso altre accademie del Regno. La qualifica rilasciata assegnerebbe «diritto e preferenza» negli incarichi per il restauro di tutte le opere pittoriche pubbliche (art. 6): si tratterebbe pertanto di un provvedimento che, elaborato a partire dalle esigenze delle pinacoteche, ricadrebbe a tutela dell'intero patrimonio pittorico della Nazione.

L'idea di una scuola di restauro ha alle spalle una lunga elaborazione nel dibattito di settore che incrocia anche le proposte di Cavalcaselle del 1863. Il conoscitore veneto però immaginava non solo una scuola dedicata al restauro pittorico, ma anche un iter

---

<sup>31</sup> Il documento, già segnalato in C. GIUDICI, *Tutela e museografia: due nuovi documenti*, in M. DALAI EMILIANI, G. AGOSTI, E. MANCA MARIA, M. PANZERI (a cura di), *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, cit., pp. 285-293, è stato interamente pubblicato in D. BERNINI, *Restauro 1870*, in I. CHIAPPINI DI SORIO, L. DE ROSSI (a cura di), *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica: per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, Edizioni della Laguna, Monfalcone 2003, pp. 587-591.

<sup>32</sup> Relazione al *Progetto di Regolamento per l'istituzione d'una scuola di ristauero, ed in genere per le operazioni tutte di ristauero occorrenti nel Regno d'Italia*, 11 febbraio 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 170, fasc. 1-1.

<sup>33</sup> «se compresi dell'importanza del loro mandato, fanno il meno possibile onde si consumano oziando, ovvero, se vogliosi di crescere apparenza al loro operare e giustificare quindi la loro presenza, vannosi esercitando, a discapito dei lavori d'arte ivi deposta, in operazioni inutili, inopportune, più spesso minose e deleterie», ivi.

formativo specifico per i restauratori di opere musive<sup>34</sup>; il progetto di Morelli e Mongeri si rivela invece più circoscritto:

Per la scultura ed il Mosaico non essendo il caso d'istituire scuole speciali, stante il limitato numero d'occasioni d'applicare ristauri di tal genere, il Ministero vi provvede, di volta in volta, colle disposizioni opportune onde raggiungere l'intento in modo cauto e sicuro.<sup>35</sup>

Per i due studiosi la formazione dei restauratori è appannaggio esclusivo delle accademie di belle arti ed è evidentemente concepita come percorso di specializzazione (della durata non inferiore ad un anno) a complemento del tradizionale iter accademico<sup>36</sup>. L'esperienza di Mongeri – dal 1855 al 1859 Segretario dell'Accademia di Brera, con funzioni di Presidente – può forse spiegare questa impostazione. Nel progetto di Morelli e Mongeri risulta così del tutto assente quel dialogo tra formazione accademica e dimensione dell'apprendistato che permeava, anche sul fronte del restauro, la riforma dell'insegnamento artistico sponsorizzata da Cavalcaselle – dimensione didattica che, in modo totalmente informale, si realizzerà dietro suo impulso all'interno del cantiere assistite<sup>37</sup>.

Cavalcaselle prevedeva per i futuri restauratori una specifica formazione sulle maniere antiche, sotto la direzione di un abile restauratore: attraverso, cioè, la copia di opere di scuole diverse e specifiche lezioni di storia dell'arte. Una raccolta di copie o *fac-simili*, collocati secondo un ordine progressivo, doveva favorire questo insegnamento, senza sostituire però del tutto l'osservazione dell'originale. Ma le competenze propriamente tecniche dovevano essere impartite all'interno di un apposito laboratorio attrezzato e un «professore di chimica colla assistenza di un coloraro» doveva fornire utili indicazioni in merito alla preparazione dei colori e alle loro proprietà<sup>38</sup>.

Simili indicazioni su metodi di trasmissione delle competenze, dotazioni e strumentazioni necessarie all'insegnamento mancano invece nel *Progetto* di Morelli e Mongeri, che si limitano a suggerire un programma generico. In linea con la sensibilità

---

<sup>34</sup> G. B. CAVALCASELLE, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, cit.102.

<sup>35</sup> Art. 10, *Progetto di Regolamento per l'istituzione d'una scuola di ristauo, ed in genere per le operazioni tutte di ristauo occorrenti nel Regno d'Italia*, 11 febbraio 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 170, fasc. 1-1.

<sup>36</sup> L'accesso al corso è vincolato al conseguimento di ottimi risultati nelle scuole di disegno (fino almeno a quella del nudo, art. 3); particolari pensioni consentono, poi, agli studenti delle diverse accademie del Regno di accedere alla scuola milanese (art. 8).

<sup>37</sup> Cfr. D. LEVI, *Cavalcaselle*, cit. p 338.

<sup>38</sup> G. B. CAVALCASELLE, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, cit.106.

promossa dal conoscitore veneto, l'insegnamento immaginato da Morelli e Mongeri, specifico per le diverse tecniche pittoriche – «cioè sopra tavola, sopra tela e sopra muro, e secondo il modo d'operare dei tempi e delle scuole diverse» – riguarderebbe le pratiche più idonee alla conservazione dei dipinti senza interventi integrativi:

le istruzioni relative ai mezzi meccanici pel rassodamento delle tavole, per la consolidazione del colore, pel trasporto dei dipinti d'una in altra superficie, tavola o tela che siano, ed in generale di quanto vale a prolungare l'esistenza dell'opera nella sua perfetta originalità<sup>39</sup>

Il *Progetto* del 1870 si conclude con un rapido riferimento al restauro dei monumenti architettonici di pertinenza pubblica, dal 1865 a tutti gli effetti sottoposti alla tutela del Ministero della Pubblica Istruzione. Secondo gli articoli 11 e 12, prima di ogni intervento dovrà essere redatto uno specifico progetto da sottoporre all'approvazione ministeriale; solo il restauro dei *Monumenti Nazionali*, però, sarà a carico allo Stato, mentre per gli altri monumenti pubblici gli oneri graveranno sull'ente proprietario (art.13). Questo riferimento, del tutto assente in Cavalcaselle, è dovuto probabilmente, oltre al mutato contesto istituzionale (e al fatto che ai tempi del suo articolo non si parlava ancora di *Monumenti Nazionali*), al contributo di Giuseppe Mongeri e al suo consolidato interesse per i monumenti antichi e per la loro conservazione<sup>40</sup>.

È da notare in conclusione come l'idea di tutela espressa nel progetto di Morelli e Mongeri operi interamente entro i confini della pertinenza pubblica, in ottemperanza allo specifico incarico ministeriale. Non compare infatti nessun accenno al ruolo dello Stato nella conservazione del patrimonio artistico privato che si era andato invece definendo all'interno del cantiere per l'elaborazione della legge di tutela, non solo in relazione all'esportazione delle opere d'arte, ma anche in materia di restauri: proprio su questi aspetti si era infatti recentemente arenato il Progetto della Commissione Fiorelli del 1867, approvato con modifiche dal Consiglio di Stato nel 1868 ma bloccato dal Ministero di Grazia Giustizia e Culti<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Art. 5, *Progetto di Regolamento per l'istituzione d'una scuola di restauro, ed in genere per le operazioni tutte di restauro occorrenti nel Regno d'Italia*, 11 febbraio 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 170, fasc. 1-1.

<sup>40</sup> Oltre ai numerosi articoli sull'argomento, si ricorda il ruolo di Mongeri nella compilazione del Regolamento interno per la Commissione conservatrice accademica e dei Conservatori corrispondenti del 1856. Cfr. R. CASSANELLI, *La conservazione dei monumenti in Lombardia: 1850-1859*, in «Anagkē», 56, 2009, pp. 10-19.

<sup>41</sup> Il progetto presentato il 13 aprile 1867 dalla Commissione presieduta da Fiorelli (composta da rappresentanti per metà scelti dal Ministero della Pubblica Istruzione, per metà da quello di Grazia e



- Sulla Pinacoteca di Napoli

Il 14 febbraio Morelli scrive da Firenze al cugino Giovanni Melli:

il Ministero della Istruzione pubblica, dietro invito di cui ho formulato due progetti per la conservazione dei monumenti d'arte e per un migliore ordinamento delle nostre Pinacoteche, mi manda ora a Napoli perché io gli riferisca sullo stato non troppo lodevole di quella Accademia di Belle Arti. È una commissione assai ingrata e spinosa, ma che non credetti bene di declinare, volendo io tenermi buono il Ministro nella speranza che sostenga con calore e energia i miei due progetti di legge, de' quali spero che possano riuscire di somma utilità al nostro paese<sup>42</sup>.

Nel corso della «commissione assai ingrata e spinosa», Morelli ha comunque l'occasione di svolgere insieme a Mongeri un incarico più affine ai suoi interessi: il 18 febbraio, in una seconda lettera al cugino, comunica di aver compiuto un'ispezione nella Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli<sup>43</sup>. Per il momento non è nota alcuna relazione in merito all'Accademia di Belle Arti, mentre il rapporto sulla Pinacoteca, datato 20 febbraio 1870, è stato segnalato da Corinna Giudici al Convegno morelliano

---

Giustizia) sostiene il dovere di tutela statale, esercitato dal Ministero della Pubblica Istruzione attraverso le autorità delegate, su tutti gli oggetti e i monumenti d'arte posti alla pubblica vista, indipendentemente del soggetto proprietario (art.1-2). In merito ai restauri necessari, le autorità delegate si accorderanno con i proprietari. Nel caso di mancato accordo, il Ministero provvederà in base ai bisogni (art. 3), *Disegno di Legge intorno agli oggetti d'arte e d'antichità e alle memorie storiche monumentali poste alla vista del pubblico*, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Monumenti*, b. 363, fasc. 1-7. Nel gennaio del 1868 il progetto della Commissione (insieme ad un controprogetto più breve e più cauto) è sottoposto dal Ministro Broglio alla valutazione del Consiglio di Stato che il 13 giugno 1868 approva il testo con una serie di modifiche. Cfr. E. FUSAR POLI, *La causa della conservazione del bello: modelli teorici e statuti giuridici per il patrimonio storico-artistico italiano nel secondo Ottocento*, Giuffrè, Milano 2006. La discussione della Commissione del Consiglio di Stato si concentra sulla necessità di garantire i diritti di proprietà (soprattutto in materia di scavi ed esportazione). La maggioranza del Consiglio rivela però una limitata apertura all'ingerenza statale. Il progetto modificato conferma, in materia di restauro, l'autorità statale nella definizione delle modalità di intervento anche per i beni di proprietà privata (art.3), *Progetto di legge intorno agli oggetti d'arte e d'antichità e alle memorie storiche deliberato dalla Commissione speciale del Consiglio di Stato nell'adunanza del di 17 maggio 1868, ed adottato, colle modificazioni che vi si leggono, dal Consiglio stesso nell'adunanza generale del 13 giugno 1868*, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Monumenti*, b. 363, fasc. 1-7. Cfr. V. CURZI, *Giovanni Battista Cavalcaselle Funzionario dell'Amministrazione delle Belle Arti e la questione del restauro*, in «Bollettino d'Arte», 96-97, 1996, p.190. Il Ministero di Grazia e Giustizia rifiuta però il progetto, sostenendo le obiezioni della minoranza del Consiglio di Stato. Nel giugno del 1869 il Ministero della Pubblica Istruzione ripropone il progetto al Ministero di Grazia e Giustizia, salvo sospendere l'esame pochi mesi dopo, nel gennaio del 1870. Il Ministro Correnti dichiara infatti al collega l'intenzione di modificare significativamente i contenuti della proposta. La corrispondenza tra i Ministeri e conservata in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Monumenti*, b. 387, fasc. 25-19.

<sup>42</sup> Lettera di Giovanni Morelli a Giovanni Melli, 14 febbraio 1870, in J. ANDERSON, *Collecting, connoisseurship and art market in Risorgimento Italy. Giovanni Morelli's letters to Giovanni Melli and Pietro Zavaritt (1866 – 1872)*, Memorie dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, classe di scienze morali, lettere ed arti, Venezia 1999, p. 84.

<sup>43</sup> Lettera di Giovanni Morelli a Giovanni Melli, 18 febbraio 1870, *ivi*, p. 85.

del 1987<sup>44</sup>. Il documento, però, merita ora di essere riletto alla luce dei principi per la gestione e l'organizzazione scientifica delle raccolte presentati al Ministero poche settimane prima, e di essere quindi interpretato come ipotesi di applicazione ad un caso specifico. I conoscitori intendono infatti analizzare lo stato della Pinacoteca e avanzare «quelle proposte che si convengano al suo ordinamento, nei sensi già in altro lavoro manifestati» al Ministro Correnti.

La Pinacoteca napoletana era stata riordinata solo quattro anni prima, nel quadro della generale riorganizzazione del Museo Nazionale di Napoli, sapientemente condotta da Giuseppe Fiorelli a partire dal 1863<sup>45</sup>. Un primo progetto per un nuovo ordinamento dei dipinti, promosso dall'Ispettore De Napoli e impostato su un criterio rigorosamente cronologico (senza distinzione per scuole pittoriche)<sup>46</sup>, era stato bocciato dalla Direzione del Museo. La collezione napoletana sembrava infatti inadatta ad illustrare lo sviluppo storico unitario della pittura italiana<sup>47</sup>. Nel 1866 provvedeva invece al riordino della raccolta il nuovo Ispettore Demetrio Salazaro (reggente ispettore dal 1863 e unico ispettore all'interno del Museo dal 1865, a seguito della rimozione degli altri incarichi). Salazaro, in linea con quanto dichiarato anni prima nel suo pamphlet *Ciò che è e ciò deve essere la Pinacoteca Nazionale*, privilegiava, all'interno di un'esposizione particolarmente attenta al dato estetico e all'armonia d'insieme, una suddivisione per scuole pittoriche delle opere, selezionate e ordinate cronologicamente all'interno delle singole sezioni. Questo criterio, lo stesso promosso dall'ambiente dei conoscitori, era stato però attuato in modo solo parziale: cedeva forse in taluni casi ad esigenze di

---

<sup>44</sup> C. GIUDICI, *Tutela e museografia: due nuovi documenti*, cit., pp. 285-293.

<sup>45</sup> Fiorelli si occupa della catalogazione e del riordinamento delle collezioni archeologiche. In seguito alla riorganizzazione, il Museo Nazionale sarà dotato anche di un nuovo regolamento per il servizio al pubblico, connesso con l'introduzione dell'ingresso a pagamento. G. FIORELLI, *Del Museo Nazionale di Napoli. Relazione al Ministero della Pubblica Istruzione*, Tipografia italiana, Napoli 1873; G. FIORELLI, *Catalogo del Museo Nazionale di Napoli*, Stabilimento tipografico in S. Teresa, Napoli, 1866-1868.

<sup>46</sup> De Napoli riteneva che l'ordinamento per scuole pittoriche non fosse «veramente appropriato [...] alle raccolte pubbliche e numerose, perché conturba e non seconda la storia e l'intelligenza dell'arte». Inoltre, un confronto diretto delle diverse maniere avrebbe consentito di ricavare le più proficue indicazioni: «Egli inoltre pensava, che la differenza delle scuole e delle maniere, feconda per se stessa di utili considerazioni, a chi intende in qualunque modo allo studio delle arti, addiverebbe più chiaramente notevole per la vicinanza delle opere di ogni scuola, che necessariamente porta con se l'ordinamento cronologico», G. FIORELLI, *Sulla Pinacoteca e le opere d'arte moderna del Museo Nazionale di Napoli*, s.d. (1873?), p. 3-4.

<sup>47</sup> «E venne in siffatto proponimento osservando, che la nostra Pinacoteca non offre un numero tale di dipinti, da potere in tutta la latitudine mostrare la grande opera del risorgimento dell'arte, come si potè fare agli Uffizi [...]. Inoltre per l'epoca di Raffaello e della sua scuola, nonché per le opere dei maestri del XV e XVI secolo, non vi sono elementi bastevoli, a stabilire una completa cronologia dei capi d'arte italiani e stranieri, dagl'incunabuli alla decadenza delle scuole; senza dire che dalla disparità del merito artistico, e dallo stile diverso, non avrebbesi potuto ottenere quell'armonia, tanto richiesta in siffatte collezioni d'arte.», ivi, p. 6.

illuminazione e di accordo tra forme, linee e colori<sup>48</sup>; ma soprattutto veniva mutilato dalla creazione di due camerini e un salone (su modello esplicito del *Salon Carrè*), dedicati ai capolavori della Pinacoteca. Salazaro aveva inoltre mantenuto il Gabinetto delle «nudità mitologiche», dove trovavano posto anche «il residuo di quadri di altre scuole escluse da queste per mancanza di spazio»<sup>49</sup>. A quanto si deduce dalla relazione sul riordinamento, gli interventi strutturali, volti a conferire decoro e una corretta illuminazione, si erano poi concentrati principalmente sugli ambienti che ospitavano i capolavori, mentre le restanti 13 sale non avevano subito particolari modifiche architettoniche.

Nonostante i principi metodologici professati dall'Ispettore (teoricamente ispirato al modello «adottato dai più accreditati scrittori d'arte»<sup>50</sup>), la Pinacoteca napoletana restava un elemento particolarmente critico del panorama museale italiano. Distribuita su due rami opposti al piano superiore del Palazzo degli Studi – accessibile, quindi, da due ingressi distinti, ai lati dello scalone centrale –, la Pinacoteca era congestionata dalla presenza della Biblioteca Nazionale<sup>51</sup> e dalla mole di reperti antichi. Le valutazioni di Morelli e Mongeri muovono proprio dalla constatazione della marginalità assegnata alla raccolta di dipinti rispetto alle collezioni archeologiche, condizione evidentemente non sanata dal riallestimento di Salazaro. Fatta eccezione per le sale «dette del Correggio e di Raffaello» (cioè quelle dedicate ai capolavori), gli ambienti della Pinacoteca sono descritti dai due conoscitori come «luride stanzacce», male illuminate, disadorne, poco adatte alla conservazione dei dipinti e alla fruizione da parte dei visitatori. Impressiona particolarmente il confronto con la sontuosità, addirittura eccessiva, del sale del piano terreno:

aspetto questo che dolorosamente contrasta col lusso che si viene spiegando nelle nuove sale terrene pei bronzi statuari ed altri oggetti, messe a marmi, a stucchi, a pitture, forniti d'ampi sedili di bianco marmo, con sostegni figurati, lusso davvero che non si riscontra punto nei musei delle più grandi e ricche nazioni dell'Europa, e che, ci sia permesso il

---

<sup>48</sup> «Si curò la cronologia degli autori, per quanto possibilmente lo permettevano, il materiale e le esigenze della luce, ponendosi i quadri nelle più vantaggiose condizioni di lume e di altezza, serbandosi fra essi l'armonia complessiva delle linee, e bilanciandone le forme e le dimensioni, circostanze tutte che sebbene desiderabili, sono però difficili da attuarsi, perché sovente si escludono fra di loro», ivi, p. 7.

<sup>49</sup> D. SALAZARO, *Sul riordinamento della Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli. Rapporto al Commend. Giuseppe Fiorelli*, Stabilimento tipografico Ghio, Napoli 1866, p. 8. Per il riordinamento della Pinacoteca del 1866 si veda P. LEONE DE CASTRIS, *Il contributo dell'età borbonica e post-unitaria alla formazione d'una pinacoteca napoletana*, cit., pp. 19-20.

<sup>50</sup> D. SALAZARO, *Sul riordinamento della Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli*, cit., p. 7.

<sup>51</sup> Tra il 1862 e il 1864 le Accademie erano state trasferite in altra sede.

manifestarlo dal punto di vista artistico non è certamente quello che meglio s'addice per rialzare il pregio degli oggetti destinati ad avervi sede<sup>52</sup>.

Alcune delle riforme suggerite da Morelli e Mongeri riguardano pertanto l'adeguamento del contenitore alla sua funzione. Si tratta, in questo caso, di soluzioni specifiche per la Pinacoteca napoletana ma che contengono interessanti indicazioni sulla generale visione museografica dei due studiosi. «Il primo argomento per una buona amministrazione ed un'efficace sorveglianza» è la riunione della Pinacoteca sul lato sud-est, attraverso uno scambio di sale con il Museo delle Antichità. Gli interventi strutturali iniziati da Salazarò dovrebbero poi essere estesi a tutte le sale, aprendo, dove possibile, lucernari o allargando e rialzando le finestre, «in guisa che il lume piova dall'alto ed illumini equabilmente tutto lo spazio e le pareti». È inoltre necessario tinteggiare le pareti o coprirle di carta feltrata non riflettente, scegliendo un colore unico che «lasci tutto lo splendor loro proprio ai dipinti». Questi dovranno essere appesi su diverse file, in base alle dimensioni e alle esigenze di luce, con un'inclinazione tale da prevenire depositi di polvere. Una «leggera difesa di legno e di ferro» dovrà proteggere i quadri dal contatto dei visitatori. Non manca, da ultimo, una premura rivolta al fruitore: al fine di favorire «quel comodo che è necessario agli studiosi per arrestarsi senza disagio davanti alle opere esposte», ogni sala dovrà essere dotata di sedie o di banchi centrali.

Gli storici dell'arte non solo lamentano la condizione materiale della Pinacoteca, ma dissentono anche sui principi scientifici adottati da Salazarò nel riallestimento della raccolta. Denunciano infatti la mancanza di un ordinamento coerente, dovuto in molti casi alla scorretta interpretazione critica delle opere:

non vi ha sala dove non si abbiano, più o meno, i più strani ravvicinamenti di scuole diverse. Per addurre un fatto solo nella piccola sala dei Bizantini e dei toscani primitivi, si hanno, a credere nostro, per lo meno un dieci tavole da portarsi invece alla prima scuola napoletana e così nella sala di questa un sei tavole da congiungere all'altra dei Giotteschi<sup>53</sup>.

Attribuzioni erronee e abuso di nomi altisonanti sono, per Morelli e Mongeri, una «piaga comune a tutte le grandi gallerie pittoriche dell'Europa e a quelle specialmente messe insieme negli ultimi due secoli». Perché imputabili, tra l'altro, ad ovvie arretratezze metodologiche:

---

<sup>52</sup> Relazione di Giovanni Morelli e Giuseppe Mongeri sulla R. Pinacoteca di Napoli, 20 febbraio 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 170, fasc. 1-1.

<sup>53</sup> Ibid.

era ancor lontana dal nascere quella critica veggente e scrupolosa, portato del tempo nostro, in cui quando mancano argomenti sicuri ed incontrovertibili, non ad altro che all'opera istessa, perscrutandola minutamente, che si domanda la confessione delle propria fede di nascita<sup>54</sup>.

Morelli e Mongeri, esponenti della nuova critica filologica basata sull'analisi visiva, si addentrano così nel campo a loro più pertinente, prestando alle esigenze istituzionali gli strumenti utilizzati nella produzione storiografica: visionati i 792 dipinti esposti nelle sale, gli studiosi individuano circa un centinaio di attribuzioni scorrette. Dopo aver segnalato solo le riassegnazioni più significative<sup>55</sup>, Morelli e Mongeri suggeriscono l'istituzione di una Commissione di esperti che esamini con più calma i dipinti «pel quali non si abbiano elementi bastevoli e sicuri»<sup>56</sup>. L'accurato esame non dovrà trascurare nemmeno i quadri depositati nei magazzini.

Fatta chiarezza sulle attribuzioni si dovrà procedere ad una selezione delle opere esposte, escludendo quelle inadatte alla Pinacoteca «perciocché opere o manipolazioni moderne, ovvero perché lavori men che mediocri o guasti in guisa da non meritare considerazione alcuna»<sup>57</sup>. Dalla selezione saranno però rigorosamente esclusi i dipinti di scuola napoletana la quale verrà integralmente esposta, senza alcuna eccezione.

In linea con le indicazioni suggerite nel progetto generale per le pinacoteche statali i conoscitori prescrivono infatti un'esposizione cronologica per scuole pittoriche, incentrata principalmente sull'illustrazione della tradizione locale. Mentre le prime sette o otto sale saranno dedicate alle diverse scuole nazionali<sup>58</sup>, le restanti cinque o sei dovranno quindi essere interamente riservate alla presentazione degli sviluppi della pittura napoletana: partendo da Simone Papa<sup>59</sup>, proseguendo con «il gruppo di pittori

---

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> Per un rapido commento si rimanda a C. GIUDICI, *Tutela e museografia: due nuovi documenti*, cit., pp. 288.

<sup>56</sup> Nel caso «d'un battesimo dubbio o contestato», il dipinto dovrà riportare affianco al nome dell'autore un punto interrogativo; altrimenti dovrà essere assegnato ad autore ignoto o alla scuola di pertinenza.

<sup>57</sup> Secondo Morelli e Mongeri si tratterebbe di circa duecento opere, alcune delle quali da destinare, come elementi decorativi, alle sale che espongono i reperti archeologici.

<sup>58</sup> L'esposizione partirà dalla primitiva scuola toscana e senese, seguita da quella veneta e da quella ferrarese – che dovranno trovarsi «vicine ma non confuse» –, da quella lombarda – che «ha pochi ma valenti presentanti cui bastar può la parete di una sala» – e dalla bolognese. La scuola parmense, infine, occuperà un'ampia sala visto che, «in conseguenza dell'eredità dei Farnese, ha versato a questa Pinacoteca tale numerosa serie di lavori da vincere ogni altra nel confronto».

<sup>59</sup> «Qui, a partire dalle tavole più antiche del pittore noto qui sotto il nome di Simone Papa, evidentemente ispiratosi alle pitture di vecchi fiamminghi, qui chiamati dagli ultimi Angioini, si troverebbe di aprire la serie non solo coi due o tre dipinti assegnatigli ma con nove o dieci altri, posti, come avvertimmo nella sala dei quattrocentisti toscani, e attribuiti al Verrocchio ed al Baldovinetti certamente da chi mancava

formatesi sulle impronte della scuola senese» (Pietro e Ippolito Del Donzello) e con i «discendenti della scuola del Pinturicchio» (lo Zingaro e Silvestro Buono), seguiti dai pittori influenzati da Raffaello (Andrea Sabatini da Salerno) e dai seguaci di Polidoro da Caravaggio (Gian Filippo Crisciuolo e Cola dell'Amatrice). Infine, concluderebbe l'esposizione la pittura napoletana del seicento, serie da integrare attingendo alle opere «neglette nelle chiese».

L'ordinamento promosso da Morelli e Mongeri prevede una riduzione del numero complessivo di sale, da 16 ad un massimo di 13, a seguito della scrupolosa selezione dei dipinti. Ma è interessante soprattutto notare come i due studiosi ipotizzino il completo smantellamento delle sale dedicate ai capolavori e alle opere mitologiche in favore, invece, di un percorso rigorosamente suddiviso per scuole pittoriche.

Tra le soluzioni avanzate per la Pinacoteca di Napoli si riscontrano altri espliciti richiami alle *Proposte* generali per le pinacoteche e i musei nazionali. I due storici dell'arte suggeriscono, ad esempio, la compilazione di una guida, «sul modello delle migliori estere, in cui, particolarmente, si trovasse messo in piena luce lo svolgimento della pittura napoletana». Propongono poi un adeguamento dell'organico alle indicazioni per il personale contenute nel progetto generale: in base all'affluenza di visitatori sono previsti quattro bidelli e un Custode di II classe, «fermo restando, del resto, quanto noi fu all'Eccell. Vostra proposto circa l'ordinamento generale dei Musei del Regno che a capo di questa raccolta abbia anzitutto ad essere proposto un Conservatore aiutato da un Segretario». Non è però in alcun modo risolto il rapporto tra questi funzionari e la Direzione del Museo Nazionale di cui la Pinacoteca fa parte.

Infine, la conclusione della relazione informa sull'esito dei precedenti progetti che, a quanto affermato da Morelli e Mongeri, hanno raccolto «l'aggradimento» del Ministro. Le successive azioni di Correnti sembrano confermarlo. Nei mesi seguenti, infatti, il Ministro si muove con tempestività su diversi piani per mettere in pratica alcune delle istanze promosse dagli studiosi: fornisce direttive agli istituti, sottopone singole riforme alla valutazione degli organi competenti e giunge persino a presentare in Parlamento alcuni dei punti previsti. In nessuno dei casi, però, i tentativi del Ministro otterranno il successo sperato; saranno infatti travolti da difficoltà pratiche, dall'opposizione corporativa del ceto accademico, nonché dalle posizioni divergenti dei membri degli

---

d'ogni giusto concetto del tipo e del valore di questi due eminenti pittori», Relazione di Giovanni Morelli e Giuseppe Mongeri sulla R. Pinacoteca di Napoli, 20 febbraio 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 170, fasc. 1-1.

organi ministeriali (nello specifico, la Giunta di Belle Arti) chiamati ad intervenire nell'articolata elaborazione delle politiche di tutela. Nei paragrafi che seguono verrà indagato, in primo luogo, il tenace impegno del Ministro nelle iniziative rivolte alla riforma delle pinacoteche statali: dalla riapertura della trattativa per la Pinacoteca Nazionale a Firenze, agli audaci tentativi, condotti sul piano sia legislativo che amministrativo, per il riordinamento delle pinacoteche. Infine ci si soffermerà sulla definizione di alcuni principi per il restauro pittorico, elaborati all'interno della Giunta di Belle Arti, anche a partire dalla valutazione del progetto sulla scuola di restauro presentato da Morelli e Mongeri.

### ***3.2 Battute finali della trattativa per la Pinacoteca Nazionale a Firenze***

Non appena ricevute le *Proposte per l'ordinamento delle Pinacoteche e dei Musei Nazionali*, il Ministro riaccende la discussione istituzionale sull'ipotesi di riunione delle quadrerie fiorentine; questo impulso va inteso, con ogni probabilità, come un primo passo verso la ventilata costituzione della Pinacoteca Nazionale, in linea con la separazione delle raccolte storiche dalle accademie di belle arti promossa dai conoscitori.

Con una nota del 12 febbraio 1870, in risposta alla tempestiva richiesta del Ministro, il Direttore delle Regie Gallerie, Aurelio Gotti aggiorna sinteticamente Correnti sulle trattative intercorse tra Direzione, Accademia di Belle Arti e Ministero a partire dal 1865<sup>60</sup>. L'ostacolo principale resta, come nel quinquennio precedente, l'individuazione di una sede idonea. Fallito ormai il progetto che coinvolgeva le ex scuderie reali e il Convento di S. Marco, Gotti ripiega ora sulle sedi tradizionali, recuperando i piani per l'ampliamento della Galleria degli Uffizi, promossi nella relazione del marzo 1867:

Certamente i locali che oggi abbiamo alla galleria degli Uffizi non basterebbero ad accogliere i nuovi quadri che le venissero dall'Accademia, ma v'ha modo però facile e non troppo dispendioso di accrescerli anzi di accrescerli tanto da permetterci di separare affatto i quadri dalle statue, così nella Tribuna come nei lunghi corridori<sup>61</sup>.

Una Commissione «solamente di artisti e di non artisti ma amatori e intelligenti dell'arte» dovrebbe poi predisporre l'ordinamento delle raccolte amministrativamente

---

<sup>60</sup> Si rimanda a Cap. 2.

<sup>61</sup> Lettera del Direttore delle RR. Gallerie, Aurelio Gotti, al Ministro della Pubblica Istruzione, Cesare Correnti, 12 febbraio 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 187, fasc. 33-1.

riunite. L'impresa necessita infatti di «un'intelligenza e una scienza così varia, così minuta, così piena che non è da sperare di trovarla in un uomo solo; ci vuole l'occhio dell'artista e la critica del dotto, dell'erudito». Il primo compito della Commissione, così costituita, dovrebbe essere la creazione di due distinte collezioni: una di opere straniere, da destinare alla Galleria di Palazzo Pitti; l'altra, composta dai dipinti delle diverse scuole nazionali, da dispiegare nelle sale degli Uffizi. Questi, finalmente ampliati, illustrerebbero così «tutta in un corpo e nella sua storica successione l'arte Italiana o Nazionale».

La soluzione prospettata dal Direttore delle Regie Gallerie, però, non coincide del tutto con le aspirazioni dei conoscitori che – in continuità con quanto già espresso da Mongeri nel suo articolo su «La Perseveranza» del 1865 – immaginavano piuttosto una nuova e prestigiosa sede ad hoc, veramente degna di una Pinacoteca Nazionale. Tra le carte del Ministero della Pubblica Istruzione è infatti conservata una valutazione contraria alla proposta di Gotti, non datata né firmata, ma evidentemente riconducibile alla penna di Giuseppe Mongeri. Le ragioni della bocciatura ribadiscono inevitabilmente quell'inadeguatezza delle sedi precedentemente denunciata dallo studioso milanese. Inadeguatezza che, sia per gli Uffizi<sup>62</sup> che per la Galleria di Pitti<sup>63</sup>, è dettata principalmente dalla deficienza di luce e spazio, aggravata poi dalla presenza di molteplici insidie per la conservazione dei dipinti.

Persino la proposta di Gotti di destinare la maggior parte dei quadri di Beato Angelico e di Fra Bartolomeo al Museo di San Marco, «dove sono richiesti a compiere quella

---

<sup>62</sup> «Non si può che far plauso al pensiero della riunione in una sola delle diverse pubbliche gallerie di Firenze. Ma agli Uffizi manca lo spazio conveniente e necessario. La loro originaria destinazione, onde il loro titolo, dice abbastanza quanto possano essere disadatti alla collocazione d'una delle più grandi Gallerie del mondo. La pittura in generale e quella delle chiese in particolare, come sono in gran parte quelle dell'Italia, sono fatte per essere vedute ad una certa distanza e colla luce scendente dall'alto. Agli Uffizi non che mancare la luce, mancano le pareti per collocare, a modo, le grandi tavole come sarebbero quelle di Giotto, di Botticelli e del Signorelli che si dovrebbero togliere dall'Accademia: per di più gli accessi sono oltremodo incomodi e la situazione pericolosa sotto immediatamente al tetto, com'è», *Sulla concentrazione dei dipinti dell'Accademia di belle arti in Firenze nella Galleria degli Uffizi*, s.d., in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 187, fasc. 33-1. Il documento è accompagnato da un parere su un *Inventario delle opere di pittura e scultura nei luoghi pubblici di Milano* e dalla valutazione in merito ad una proposta per una *Collezione di rilievi dai monumenti che si vorrebbe assegnata ai giovani studenti d'Architettura*.

<sup>63</sup> «anche le sale di Palazzo Pitti benché abbondanti di campi parietali, non hanno luce bastante che pei quadri presso alle finestre; sono poi da rifiutarsi ricisamente esposte come sono, ed essere aperte alla sera per veglie e conversazioni regali, in cui il calore dei lumi e delle stufe, come le esalazioni e la respirazione delle persone ivi accalcate sono una delle cause di guasti gravissimi ai dipinti, sin sopra tavola che sopra tela», *Sulla concentrazione dei dipinti dell'Accademia di belle arti in Firenze nella Galleria degli Uffizi*, s.d., in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 187, fasc. 33-1.



collezione d'opere di tali due artisti che va già famosa nel giudizio degli intelligenti»<sup>64</sup>, è cassata e tacciata di «sentimentalismo non abbastanza illuminato»: le celle dell'ex Convento, infatti, non si prestano in alcun modo all'esposizione di dipinti né tanto meno alla loro fruizione.

L'unica soluzione ammissibile resta pertanto la costruzione di una nuova sede per la Pinacoteca Nazionale, sull'esempio delle gallerie ammirate da Morelli e Mongeri nel loro recente viaggio in Germania:

necessità adunque prima impreteribile d'una nuova Pinacoteca come ne hanno città ben minori di Firenze e con un cumulo d'opere di merito certamente non inferiore, quali sono Monaco, Dresda, Berlino, Weimer (*sic*), Francoforte, Carlsruh (*sic*), ecc. A questa sola condizione si conoscerebbero e si apprezzerebbero gl'immensi tesori di cui siamo possessori<sup>65</sup>.

Questa sola condizione, piuttosto onerosa e impegnativa per la pubblica amministrazione, determina probabilmente l'accantonamento del progetto per la Pinacoteca Nazionale a Firenze. Nel marzo del 1870, l'istituzione del Museo Etrusco (con il conseguente trasferimento dei reperti dagli Uffizi all'ex Convento di Fuligno, dove già dal 1855 aveva sede il Museo Egizio)<sup>66</sup> persegue evidentemente l'idea di settorializzazione promossa dal Gotti anche in funzione dell'autonomia della pittura e delle arti grafiche. Nei mesi successivi, però, le soluzioni valutate a livello ministeriale per contrastare il deperimento delle opere conservate nelle sale dell'Accademia di Belle Arti (tra le più compromesse *l'Incoronazione della Vergine* di Botticelli e i *Quattro Santi* di Andrea del Sarto)<sup>67</sup> preannunciano un sostanziale allontanamento dall'ipotesi di Pinacoteca Nazionale. La Giunta di Belle Arti, nella riunione del 2 agosto 1870, approva infatti le proposte presentate nel rapporto di uno dei suoi membri (purtroppo non specificato) che, partendo dalla constatazione della generale inadeguatezza delle sedi delle pubbliche pinacoteche italiane, segnala, con pragmatismo e attenzione alla

---

<sup>64</sup> Lettera del Direttore delle RR. Gallerie, Aurelio Gotti, al Ministro della Pubblica Istruzione, Cesare Correnti, 12 febbraio 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 187, fasc. 33-1.

<sup>65</sup> *Sulla concentrazione dei dipinti dell'Accademia di belle arti in Firenze nella Galleria degli Uffizi*, s.d., in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 187, fasc. 33-1.

<sup>66</sup> R. D. 17 marzo 1870, n. 5883, *In Firenze è istituito un Museo Etrusco nel locale detto di Foligno*, in *Raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia*, 1870.

<sup>67</sup> Giovanni Morelli è inviato a ispezionare la Galleria. Cfr. G. INCERPI, *Semplici e continue diligenze*, cit., pp. 189.

condizione delle finanze statali, alcuni interventi strutturali utili a rimuovere le cause del deterioramento dei dipinti:

La Galleria dell'Accademia è formata da due grandi saloni separati, posti al pian terreno (i quali all'occorrenza molto facilmente possono essere messi in comunicazione da un corridoio esterno). Tali locali sono di un'altezza che si può benissimo fare un pavimento sopra al presente, dell'altezza circa di un uomo ed alzare così l'impiantito e collocarvi sotto i caloriferi. Si deve poi praticare i ventilatori, e così si può migliorare le luce con molta facilità occorrendo. Praticato ciò è da ritenersi che sia tolto l'inconveniente della umidità delle pareti che, se non fosse, si potrebbe alzare altre pareti esterne dietro alle presenti lasciandovi spazio di modo che un uomo possa passeggiarvi tra mezzo.<sup>68</sup>

La seconda parte del rapporto sollecita infine il completamento e il riordinamento della raccolta, funzionale all'illustrazione della scuola fiorentina – progetto chiaramente distante dall'idea di Pinacoteca Nazionale come rappresentazione delle diverse scuole italiane –, e lascia così trasparire principi che asseconderebbero l'ipotetica assegnazione del rapporto proprio al pensiero pratico e concreto di Giovanni Battista Cavalcaselle (l'attribuzione sarebbe confermata dalla coincidenza con le soluzioni avanzate nel parere redatto da Cavalcaselle nel giugno 1875, in qualità di Ispettore alla Pittura e alla Scultura, già segnalato da Donata Levi)<sup>69</sup>:

Tutti conosciamo quanto sarebbe importante ed istruttivo per gli studiosi il vedere in ogni paese raccolta la propria scuola locale di pittura dimostrata con le opere dei loro maestri disposte per ordine storico e cronologico.

Tale storia può dirsi la storia vera dell'arte, e, perché vera, sarebbe la più istruttiva, mentre quella scritta è sottoposta al criterio di chi la fa.

Firenze con la galleria dell'Accademia può dimostrare questa verità e dare per la prima questo bell'esempio in Italia. Io credo che per le opere che questa Galleria contiene a preferenza delle altre Gallerie che vi sono in Firenze può con poche tavole (se mai qualcuna mancasse) completare la serie [...] Forse un solo salone può bastare a questo scopo raccogliendo colà un esempio (o due o tre) se si trovassero, delle varie maniere di ciascun maestro fiorentino da Cimabue in poi sino alla fine del 1500. Le altre opere possono collocarsi separatamente<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> Rapporto allegato al verbale della Giunta, 2 agosto 1870, in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di belle arti*, b.

<sup>69</sup> D. LEVI, *Cavalcaselle*, pp. 333.

<sup>70</sup> *Ibid.*

Dopo la presa di posizione della Giunta, l'ipotesi di una Pinacoteca Nazionale fiorentina appare sempre più improbabile, soprattutto a seguito del trasferimento della Capitale a Roma. Nel settembre 1871 un appunto, questa volta sicuramente redatto dal conoscitore veneto, rimanda a momenti migliori l'impegnativa realizzazione di una sede ad hoc (nuovamente promossa dalla Commissione consultiva fiorentina a seguito di un'ispezione nella Galleria degli Uffizi<sup>71</sup>), considerata «cosa che richiede tempo», e focalizza invece l'attenzione sulle urgenti questioni relative alla manutenzione e al restauro dei dipinti:

L'Italia tutta manca di locali adattati alla conservazione delle opere di pittura. Prima che l'Italia possa o voglia provvedere a ciò, si corre il pericolo di perdere quello che è di originale nelle opere d'arte<sup>72</sup>.

Ancora nel 1875, però, Gotti non avrà accantonato le speranze sulla riunione delle raccolte in una nuova sede, ipotesi favorita, a suo parere, proprio dal trasferimento della Capitale a Roma. Le speranze del Direttore resteranno tuttavia deluse nonostante il sentito appello con cui concluderà la sua relazione sulle Regie Gallerie e i Musei di Firenze:

Voglia Dio che, chi avrà da aggiungere una pagina a questa storia, sia per narrare ancora un nuovo ordinamento di tanti oggetti preziosi in una fabbrica nuova, che risponda alle esigenze dell'arte, al desiderio degli artisti, alla dignità della Nazione!<sup>73</sup>

Nel frattempo – anche se con un inevitabile ritardo dovuto alla condizione giuridica del tradizionale patrimonio museale romano, passato al Comune<sup>74</sup>, rimasto al Vaticano o in

---

<sup>71</sup> Dopo un sopralluogo, la Commissione constata il precario stato di conservazione di molti dipinti, suddividendoli in due categorie in base all'urgenza d'intervento, e attribuisce le cause del deperimento ai locali poco idonei (sottoposti a sbalzi termici) e ai cattivi restauri passati. La Commissione suggerisce quindi: «Doversi da questa Presidenza porger preghiera al Ministero di volere fin d'ora riconoscere la necessità di togliere da dove sono le Gallerie, e preparare per esse un locale dove possano essere riunite tutte e ordinate e meglio conservate». Una possibile destinazione è individuata nel Casino Mediceo, ora liberato dagli uffici del Ministero delle Finanze. Una seconda richiesta riguarda i fondi necessari per la conduzione dei restauri indicati e la possibilità di chiamare un restauratore esterno, senza distrarre il Franchi dall'impegnativo restauro dell'*Incoronazione della Vergine* di Lorenzo Monaco. Lettera del Presidente della Commissione Consultiva di Belle Arti delle Provincie di Firenze e Arezzo, Direttore delle RR. Gallerie di Firenze, Aurelio Gotti, al Ministero della Pubblica Istruzione, 21 settembre 1871, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 188, fasc. 33-35. Per la ricostruzione della vicenda si rimanda a G. INCERPI, *Semplici e continue diligenze*, cit., pp. 185-189.

<sup>72</sup> *Appunto del Cav. Cavalcaselle per S. E. il Ministro*, s.d., in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 188, fasc. 33-35.

<sup>73</sup> A. GOTTI, *Le Gallerie e i Musei di Firenze*, cit., p. 335.

mano a proprietari privati –, l'elaborazione ministeriale sposterà gradualmente i suoi obiettivi politico-rappresentativi, come si vedrà, sulla fondazione di musei nazionali nella nuova Capitale e sul loro particolare potenziale identitario.

### ***3.3 Autonomia e riordinamento delle pinacoteche statali: una contestata proposta legislativa***

*- Politiche per le Belle Arti e Provvedimenti finanziari: la riforma delle pinacoteche in Parlamento*

Mentre l'ipotesi di una Pinacoteca Nazionale passa presto in secondo piano – in quanto impresa lunga ed economicamente impegnativa – Correnti persegue con maggiore determinazione altre riforme, sempre evidentemente riprese dalle Proposte del 9 febbraio 1870: è il caso della separazione delle pinacoteche dalle accademie di belle arti, premessa fondamentale dell'intero progetto; del riordinamento delle raccolte secondo la scuola pittorica locale; dei vantaggi economici dell'ingresso a pagamento esteso a tutti gli stabilimenti museali statali. Queste riforme sono avanzate dal Ministro in un contesto piuttosto inaspettato: costituiscono infatti uno specifico articolo del Progetto di Legge inerente ai Provvedimenti per il pareggio del Bilancio, richiesti dal Ministro delle Finanze, Quintino Sella, a ciascun Ministero e presentati alla Camera il 10 marzo 1870. Le soluzioni delineate dal Correnti per ridurre i costi della Pubblica Istruzione sono improntate alla diminuzione delle Facoltà universitarie e al trasferimento di attribuzioni ed oneri alle autorità locali. Ancora una volta, come già accaduto nel 1862 con il Progetto di Legge sulle amministrazioni regionali promosso da Marco Minghetti, il disegno di devoluzione a favore degli enti locali non risparmia le accademie di belle arti che, secondo l'articolo 8 dell'Allegato C (*Legge sulla Pubblica Istruzione*) dei Provvedimenti per il pareggio del Bilancio, passerebbero, in questo caso, a carico dei Comuni<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> Con l'occupazione militare di Roma, la Giunta Provvisoria di Governo, udita Commissione de' Musei, Gallerie e Biblioteche, assegna al Comune i Musei Capitolini e monumenti artistici e archeologici del territorio cittadino. Decreto della Giunta Provvisoria di Governo di Roma e sua Provincia, 30 settembre 1870, pubblicato in M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e istituzioni. Parte I*, cit., p. 268.

<sup>75</sup> «Le scuole di belle arti e le accademie artistiche passeranno a carico dei comuni ove esse hanno sede. Le provincie dovranno concorrere per un terzo nelle spese. Lo Stato dovrà concedere un sussidio rispondente ad un terzo delle somme a ciascuno di codesti istituti artistici assegnate nel bilancio del 1870. Concorrerà inoltre con soccorsi straordinari a favore di quei comuni, che presso le accademie di belle arti apriranno scuole di applicazione del disegno alle industrie», in ATTI PARLAMENTARI, Camera dei Deputati, X Legislatura, sessione 1869-1870, *Documenti*, n. 53, *Provvedimenti pel pareggio del bilancio presentati*

L'articolo 9, poi, coerentemente con l'argomento economico dello schema di Legge, introduce la facoltà governativa di stabilire, tramite decreto regio, l'ingresso a pagamento nei musei, nelle pinacoteche e negli scavi archeologici<sup>76</sup>. Lo stesso articolo, però, contiene alcune indicazioni che davvero poco hanno a che vedere con il pareggio di Bilancio, e che riguardano l'ordinamento delle raccolte e la loro autonomia dalle accademie di belle arti (e dalle università?)<sup>77</sup>:

Le pinacoteche e le raccolte artistiche ed archeologiche appartenenti allo Stato, ed ancor quelle che sono unite alle accademie e scuole di belle arti, verranno costituite e amministrare separatamente da ogni altro istituto e saranno riordinate in modo che ciascuna di esse rappresenti, più compiutamente che sia possibile, le scuole d'arte e le memorie storiche del paese ove è collocata<sup>78</sup>.

Come sostenuto nella relazione che accompagna lo schema di legge, «l'economia è l'occasione più che lo scopo». Il Ministro sembra infatti cogliere al volo l'opportunità offerta dai Provvedimenti finanziari per sottoporre al Parlamento alcuni aspetti recentemente emersi dall'elaborazione politica sulle Belle Arti. Correnti, infatti, fa filtrare all'interno dello schema di legge, non solo gli aspetti centrali della prospettata riforma delle pinacoteche e dei musei nazionali, ma anche alcuni elementi pertinenti alla conservazione del patrimonio artistico, estrapolati dalla riflessione in corso sulla Legge di tutela. L'articolo 10, infatti, sembra riprendere sinteticamente i punti del *Progetto di Legge sulla conservazione ed esportazione delle opere d'arte e d'antichità*, presentato dalla Giunta di Belle Arti il 31 gennaio 1870<sup>79</sup>. Vi si introducono quindi l'istituzione di

---

dal Ministro delle Finanze (Sella) nella tornata del 10 marzo 1870, Allegato C, *Legge sull'istruzione pubblica*, art. 8, p. 172.

<sup>76</sup> «Il Governo è autorizzato a stabilire con decreto reale, sentito il Consiglio di Stato e il Consiglio superiore di Pubblica Istruzione, una tassa di entrata per la visita dei musei, delle pinacoteche e degli scavi archeologici. La misura della tassa sarà stabilita secondo la importanza dell'istituto e le circostanze locali. Un giorno per settimana però l'entrata dovrà essere gratuita», ivi, art. 9, pp. 172-173.

<sup>77</sup> Sarebbe il caso dei Musei archeologici di Bologna, Cagliari e Torino.

<sup>78</sup> ATTI PARLAMENTARI, Camera dei Deputati, X Legislatura, sessione 1869-1870, *Documenti*, n. 53, *Provvedimenti pel pareggio del bilancio presentati dal Ministro delle Finanze (Sella) nella tornata del 10 marzo 1870*, Allegato C, *Legge sull'istruzione pubblica*, art. 9, p. 172.

<sup>79</sup> Il Progetto della Giunta di Belle Arti, composto solo da sei articoli, si contrappone al Progetto del Consiglio di Stato del giugno 1868 (criticato nelle parti relative alla licenza di scavo e ai ritrovamenti). È forse possibile riconoscere il Progetto di Legge della Giunta in un documento conservato in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Monumenti*, b. 363, fasc. 1-7. Il Progetto in questione promuove a livello normativo le Commissioni provinciali che vengono individuate come autorità responsabili della tutela del patrimonio anche contro la dispersione. Lettera del Presidente della Giunta di Belle Arti, Terenzio Mamiani, al Ministro della Pubblica Istruzione, 31 gennaio 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Monumenti*, b. 363, fasc. 1-25. Nel Progetto della Commissione Fiorelli del 1867 le licenze di scavo ed esportazioni erano invece concesse dalla Direzione del Museo di Venezia, dalla Direzione delle RR. Gallerie di Firenze e dalla Museo Nazionale, rispettivamente competenti per il nord, il centro e il sud del Regno (art.

Commissioni conservative in ciascuna provincia (già comparse nel dibattito pubblico nei primi anni sessanta, soprattutto ad opera di Cavalcaselle, membro della Giunta, e già parzialmente e gradualmente istituite in diverse province), e il divieto di esportazione delle opere d'arte dai confini del Regno:

In ogni provincia verrà stabilita una Commissione per la conservazione dei monumenti d'arte e di storia. Un decreto reale, sentito il Consiglio di Stato e il Consiglio superiore di pubblica istruzione, stabilirà le norme direttive per l'azione di codeste commissioni conservatrici. I membri di queste commissioni saranno nominati per decreto reale, e il loro ufficio sarà gratuito.

Nessun oggetto storico, d'arte e d'antichità potrà essere portato fuori dei confini del regno senza previo parere delle Commissioni conservatrici ed il permesso del ministro della pubblica istruzione. Il permesso sarà dato quando sia riconosciuto che l'oggetto può essere esportato senza danno della storia e della tradizione artistica nazionale, o quando lo Stato non trovi conveniente usare del diritto di prelazione per acquistare l'oggetto al suo giusto valore.

Nel caso che sia permessa l'esportazione degli oggetti d'arte e di antichità, essi saranno assoggettati ad una tassa rispondente al quinto del loro valore dichiarato<sup>80</sup>.

Si tratta di un'operazione audace che scatenerà immancabilmente forti contestazioni. Immediata è la reazione delle accademie delle belle arti. Queste, già costrette sulla difensiva dalle prospettive più estreme del contemporaneo dibattito sulla riforma dell'insegnamento artistico, interpretano i provvedimenti che le riguardano direttamente come altrettanti tentativi di esautorazione.

*- La protesta delle accademie di belle arti: le pinacoteche e la formazione artistica*

In prima linea nella protesta è il Consiglio accademico di Brera, che il 12 aprile 1870 trasmette al Ministero e alle altre accademie del Regno una mozione dai toni polemici, deliberata in adunanza straordinaria. Le obiezioni principali riguardano la prospettata dipendenza comunale e la conseguente perdita di prestigio e autorità. Gli accademici milanesi temono innanzitutto l'incapacità degli organi locali di sostenere le spese necessarie, nonché la loro incompetenza nel settore delle Belle Arti. Rivendicano poi

---

7 e 28). Mentre il Consiglio di Stato rimandava semplicemente alle autorità che il Ministero avrebbe destinato a tale scopo (art. 15).

<sup>80</sup> Ivi, art. 10, p.173.

per le accademie la dignità di istituti statali e mettono in guardia il Ministero sui rischi connessi alla perdita di autorevolezza in materia di tutela del patrimonio artistico<sup>81</sup>.

Infine, per quanto concerne nello specifico le sorti della Pinacoteca, il Consiglio accademico di Brera si appella retoricamente alla funzione ideale e tradizionale della collezione di dipinti. La prevista separazione degli istituti spezzerebbe infatti la naturale connessione tra raccolta e istituzione accademica e priverebbe insegnanti e studenti di un fondamentale strumento didattico (di cui però è tutto da verificare l'effettivo utilizzo):

la separazione delle Pinacoteche dalla Accademia sottrarrebbe alla libera azione del Corpo insegnante uno dei più efficaci strumenti del suo ministero, contraddicendo anche alle intenzioni che nel modo più esplicito hanno ripetutamente manifestato i benemeriti fondatori ed ampliatori di questa insigne Raccolta<sup>82</sup>.

Accompagnando con una personale relazione l'invio del documento, il Presidente dell'Accademia milanese, Carlo Belgiojoso, ribadisce lo stretto e naturale rapporto tra Pinacoteca e Accademia e nega ogni possibile conflitto tra i distinti obiettivi degli istituti<sup>83</sup>. La relazione di Belgiojoso introduce soprattutto un ulteriore elemento di criticità connesso al prospettato riordinamento della collezione pittorica; l'integrità e il valore della Pinacoteca di Brera, nata come raccolta di capolavori, sarebbero infatti messi pericolosamente a rischio dalle prospettive aperte dall'articolo 9 del Progetto di Legge. Un rigoroso riordinamento in funzione della scuola locale provocherebbe infatti un grave impoverimento della collezione che si troverebbe a dover cedere opere di singolare pregio in cambio di tasselli di una storia pittorica già ampiamente rappresentata all'esterno dell'istituto:

---

<sup>81</sup> «Poiché resa subalterna alla Provincia ed al Comune, l'Accademia inevitabilmente scapiterebbe di quella morale autorità della quale oggidi procura valersi onde ovviare ad ogni manomissione del patrimonio artistico ed archeologico, e promuovere studi, restauri e nuove opere conferenti al patrio decoro», lettera del Presidente della R. Accademia di Belle Arti di Milano, Carlo Belgiojoso, al Presidente della R. Accademia di Belle Arti di Firenze, Niccolò Antinori, 12 aprile 1870, in Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Firenze (d'ora poi AABAF), filza 1870.

<sup>82</sup> Lettera del Presidente della R. Accademia di Belle Arti di Milano, Carlo Belgiojoso, al Presidente della R. Accademia di Belle Arti di Firenze, Niccolò Antinori, 12 aprile 1870, in AABAF, filza 1870.

<sup>83</sup> «Le due istituzioni furono sempre collegate da un intento comune; e l'Accademia fu ognora la custode naturale e vigile della Pinacoteca, la quale è già in oggi, e fu anche in addietro un sacrario per gli eterni esemplari e per i miracoli dell'arte, come non ha mai impedito che l'arte viva cercasse da sé la sua via e la sua ispirazione. E quando pure, come sembra volersi presumere, l'arte contemporanea potesse essere impacciata deviata nel suo ingenuo sviluppo dal contatto dei capolavori del passato, il supposto inconveniente non sarebbe tolto col distaccare il prezioso deposito dell'arte antica dalle istituzioni che devono guidare le nuove generazioni di artisti ad emularle», lettera del Presidente della R. Accademia di Belle Arti di Milano, Carlo Belgiojoso, al Presidente della R. Accademia di Belle Arti di Firenze, Niccolò Antinori, 12 aprile 1870, in AABAF, filza 1870.

il Consiglio trovò giusta ragione d'allarme nel proposto modo di riordinamento, per il quale, secondo la più rigorosa interpretazione quella di Milano potrebbe venir privata di molte delle più preziose sue gemme con grave pregiudizio della sua importanza e del suo lustro. La perdita, per citare un esempio, della celebrata tavola dello Sposalizio del Sanzio, non potrebbe trovare un compenso che ne scemasse moralmente la gravità; perché il sostituirvi capolavori della scuola lombarda o Leonardesca, quantunque di merito insigne e di presunta parità di valore, non colmerebbe la lacuna lasciata dalla perdita del solo Raffaello, che qui si possiede, mentre, per dovizia che ha già Milano di opere di maestri lombardi non pur nella Pinacoteca, ma in tante chiese ed altri luoghi pubblici, si renderebbe meno preziosa l'aggiunta di altre opere della propria scuola, per quanto pregiate e rare, e che dovrebbero togliersi ad altre Pinacoteche d'Italia intaccandone il tesoro artistico<sup>84</sup>.

Le argomentazioni riportate lasciano trasparire una visione dell'istituzione Pinacoteca e delle sue funzioni didattiche radicalmente distante da quella emersa dall'ambiente di conoscitori. Belgiojoso infatti non sembra in alcun modo condividere l'altissimo valore della serie completa, capace di sovrastare quello del singolo capolavoro. Né sembra accettare l'assoluta efficacia didattica e scientifica della coincidenza tra geografia museale e geografia storico-artistica. Anzi, per Belgiojoso, l'ordinamento delle collezioni secondo la scuola locale «nuocerebbe alla diffusione della cultura artistica», in quanto costringerebbe i giovani artisti a continui spostamenti e ne limiterebbe la possibilità di confronti. Secondo Belgiojoso l'utile didattico sembra infatti scaturire più dall'emergere dei contrasti di maniera, offerti dal confronto fra i capolavori e dai «proficui apprezzamenti che porge la comparazione di opere di scuole diverse», che dalla puntuale conoscenza dell'evoluzione morfologica degli stili, ottenuta attraverso un'illustrazione complessiva degli sviluppi della pittura locale, avvalorata anche dagli esempi minori.

È questa la concezione museale che risulta predominante all'interno del ceto accademico. La mozione di Brera è infatti appoggiata dai consigli delle accademie di Parma<sup>85</sup>, Modena<sup>86</sup>, Bologna<sup>87</sup> e Venezia<sup>88</sup>, che ne riprendono puntualmente le obiezioni,

---

<sup>84</sup> Lettera del Presidente della R. Accademia di Belle Arti di Milano, Carlo Belgiojoso, al Presidente della R. Accademia di Belle Arti di Firenze, Niccolò Antinori, 12 aprile 1870, in AABAF, filza 1870.

<sup>85</sup> Delibera del Consiglio accademico di Parma, 16 aprile 1870, in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di belle arti*, b. 6.

<sup>86</sup> Delibera del Consiglio accademico di Modena, 20 aprile 1870, in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di belle arti*, b. 6.

<sup>87</sup> Lettera del Segretario dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, Cesare Masini, al Ministero della Pubblica Istruzione, 20 aprile 1870, in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di belle arti*, b. 6.



insistendo polemicamente, oltre che sull'interesse nazionale delle accademie di belle arti e sul valore universale dell'insegnamento artistico, anche sull'evidente contrasto tra le disposizioni in merito all'ordinamento delle raccolte, contenute nell'articolo 9 dello schema di Legge, e la funzione che si vorrebbe unificante dell'arte nazionale. Così dichiara, ad esempio, il Consiglio accademico di Venezia:

dare ad esse [le pinacoteche] un colore tutto locale accogliendovi i soli capo-lavori di ogni singola scuola danneggerebbe gli studii togliendo la possibilità dei confronti; offenderebbe il carattere universale che l'arte dee avere; le farebbe perdere quelle nuove qualità, che le impartirono le tolte barriere, la comunanza e la fratellanza delle varie famiglie italiane, senza poi ridarle quella impronta speciale dei luoghi, che dipendeva da condizioni sociali e politiche oggi per sempre distrutte<sup>89</sup>.

Più timida appare invece l'adesione alla protesta da parte dell'Accademia di Firenze, presieduta da Niccolò Antinori (in stretti rapporti con Morelli), che, vista l'eccezionale condizione dell'istituto, da anni in attesa di una riforma (e forse anche della sua Pinacoteca, già orientata all'illustrazione della scuola pittorica fiorentina), non ritiene di poter sottoscrivere la protesta nei medesimi termini espressi dal Consiglio di Brera. Antinori si unisce comunque alla corale richiesta di uno studio più approfondito in merito alle necessarie modifiche da apportare all'ordinamento dell'insegnamento artistico, «nell'interesse e nel decoro degli Istituti Accademici, dell'autorità da cui questi dipendono, e più ancora dell'Arte»<sup>90</sup>.

#### *- Il naufragio del progetto in Parlamento*

La Commissione parlamentare chiamata a valutare il Progetto di Legge, composta da deputati con esperienza nel settore della Pubblica Istruzione e delle Belle Arti<sup>91</sup>, sembra accogliere la protesta delle accademie: nella relazione firmata da Ruggero Bonghi è

---

<sup>88</sup> Delibera del Consiglio accademico di Venezia, 18 aprile 1870, in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di belle arti*, b. 6.

<sup>89</sup> Ibid.

<sup>90</sup> Lettera del Presidente dell'Accademia delle arti del disegno di Firenze, Niccolò Antinori, al Ministero della Pubblica Istruzione, 23 aprile 1870, in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di belle arti*, b. 6. Le motivazioni della particolare adesione sono riportate da Antinori al Presidente dell'Accademia di Brera in una nota del 23 aprile 1870, in AABAF, filza 1870.

<sup>91</sup> Fanno parte della Commissione alla Camera: il critico artistico e letterario Carlo Tenca; il giurista Filippo Mariotti, già attivo nella elaborazione normativa sulla liquidazione dell'asse ecclesiastico e, successivamente, sull'abolizione dei fidecommessi artistici; gli ex ministri della Pubblica Istruzione Domenico Berti e Emilio Broglio; il futuro ministro, l'antichista e filosofo Ruggero Bonghi; Angelo Massedaglia, membro del Consiglio superiore della Pubblica Istruzione; il letterato Giuseppe Guerzoni, particolarmente attivo in Parlamento in materia di pubblica istruzione.

riconosciuta, infatti, la funzione nazionale di tali istituti – non esercitata solo a beneficio del Comune o della Provincia ove hanno sede – ed è giudicato poco opportuno, e ancor meno efficace, aggirare la necessaria riforma dell'insegnamento artistico attraverso il semplice trasferimento delle ingenti spese alle autorità locali<sup>92</sup>. Il Controprogetto redatto della Commissione sopprime pertanto l'articolo 8 dello schema ministeriale.

Neanche le indicazioni relative all'autonomia e al riordinamento delle raccolte, contenute nell'articolo 9, passano il vaglio della Commissione. Queste sono infatti ritenute poco chiare o non pertinenti ad un provvedimento di legge:

ci siamo lasciati dirigere da questo criterio, che non si dovesse lasciare nella legge se non quello che è materia di legge, e non afforzare la mano del Governo se non dove, per la sua natura stessa e per i poteri che gli sono inerenti, non è già in obbligo di averla forte. Abbiamo tralasciato quello che, circa il primo capoverso dell'articolo 9, o non ci riusciva chiaro, o non ci pareva possibile; o sin dove fosse chiaro e possibile era nella autorità ordinaria del Governo l'andarlo eseguendo<sup>93</sup>.

Sopravvivono invece, sebbene profondamente modificate, le indicazioni relative alle Commissioni provinciali, a cui il Controprogetto assegna un «ordinamento più vigoroso»<sup>94</sup>. Allo stesso tempo la Commissione parlamentare riporta entro «più discreti confini» i diritti del Governo in materia di beni privati: elimina il divieto di esportazione e limita l'intervento statale al solo diritto di prelazione (art. 30). La tassa d'ingresso nei musei, pinacoteche e scavi archeologici, mantenuta dal Controprogetto con l'introduzione di possibili esenzioni per motivi di studio, è indirizzata proprio a consentire l'utilizzo del diritto di prelazione da parte dello Stato:

---

<sup>92</sup> «Forse sarebbe giunta l'ora di prendere qualche decisione, ma non potrebbe essere certamente quella che il ministro indica, la quale, dividendone la spesa per tre parti tra la provincia, il comune e lo Stato, non avrebbe altro effetto che di liberare quest'ultimo d'ogni cura e d'ogni responsabilità nella cultura artistica del paese e di mandarla affatto in malora. Nessuna di queste Accademie vivrebbe vegeta», ATTI PARLAMENTARI, Camera dei Deputati, X Legislatura, sessione 1869-1870, *Documenti*, n. 53 C, *Relazione della Commissione sui Provvedimenti finanziari (Istruzione pubblica)*, tornata del 9 maggio 1870, p.88

<sup>93</sup> Ivi.

<sup>94</sup> Le Commissioni provinciali, responsabili nel monitoraggio dell'inventariazione delle opere pubbliche, condotta da Comuni, Province e corpi morali, e nella valutazione degli interventi di restauro, vendite e scambi promossi dagli enti locali, sono a loro volta sottoposte al coordinamento di una *Commissione centrale di belle arti* (torna l'eco delle proposte di Giuseppe Natoli e di Ferdinando di Breme dei primi anni sessanta). Cfr. capitolo 2.

[...] Una somma, pari a quella che riscuote ogni anno con questa tassa, è stanziata nel bilancio dell'istruzione pubblica dell'anno successivo ed applicata all'acquisizione e manutenzione degli oggetti d'arte e di monumenti<sup>95</sup>.

A questo punto l'iter parlamentare del Progetto si interrompe bruscamente: il Controprogetto della Commissione non viene infatti discusso dai deputati e i Provvedimenti Finanziari, emanati da Quintino Sella l'11 agosto 1870, presentano un solo allegato in materia di Pubblica Istruzione, relativo alle tasse scolastiche (allegato K)<sup>96</sup>. Correnti però si muove parallelamente su piani diversi e al fallimento sul fronte legislativo fa seguire la promozione di alcune iniziative concrete, volte a mettere direttamente in pratica gli strumenti per il riordino previsti nei progetti del 1870.

### ***3.4 Dall'esperimento normativo alle iniziative concrete: tentativi per il riordinamento delle pinacoteche statali***

*- Dipinti della Pinacoteca di Brera: la ricognizione di Mongeri e Frizzoni nelle chiese lombarde*

Correnti prende atto della risoluzione della Commissione parlamentare – che, come si è visto, aveva giudicato le indicazioni relative al riordinamento delle pinacoteche materia estranea all'elaborazione legislativa – e passa ad affrontare alcuni aspetti della riforma direttamente sul piano amministrativo. Anche in questo contesto però si assiste allo scontro tra istanze radicalmente opposte: i tentativi di Correnti, indirizzati a inaugurare direttive centrali e a coinvolgere competenze storico-artistiche, collidono con la rivendicazione di autonomia da parte degli istituti e con la difesa della tradizionale ed esclusiva autorità da parte del ceto accademico, contrario ad ogni forma di ingerenza.

Una prima iniziativa ministeriale è rivolta alla Pinacoteca di Brera. Nel maggio del 1870 Correnti assegna a Giuseppe Mongeri e a Gustavo Frizzoni (quest'ultimo, esperto suggerito al Ministro da Giovanni Morelli)<sup>97</sup> l'incarico di svolgere una verifica dei dipinti di pertinenza della Pinacoteca in deposito presso le chiese lombarde, e di

---

<sup>95</sup> ATTI PARLAMENTARI, Camera dei Deputati, X Legislatura, sessione 1869-1870, *Documenti*, n. 53 C, *Provvedimenti finanziari (Pubblica Istruzione), Progetto della Commissione, tornata del 9 maggio 1870*, p.110.

<sup>96</sup> Legge 11 agosto 1870, n. 5784, *Approvazione di Provvedimenti finanziari, che costituiscono 14 Allegati*, in *Raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia*, 1870, p. 1153.

<sup>97</sup> Lettera di Giovanni Morelli al Ministro della Pubblica Istruzione, Cesare Correnti, 30 aprile 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 237, fasc. 100-3.

proporre, in base alle aggiornate acquisizioni critiche, i provvedimenti più opportuni<sup>98</sup>. La relazione finale dei conoscitori, rimessa al Ministro il 24 luglio<sup>99</sup>, contiene l'elenco delle 82 opere visionate – a partire da un inventario redatto circa quarant'anni prima dal custode Sormani –, con le relative annotazioni degli studiosi riguardo alla qualità artistica e allo stato di conservazione dei dipinti. I conoscitori suddividono le opere in tre categorie: dipinti di pregio rilevante, che meritano di essere immediatamente trasferiti in Pinacoteca; opere di valore inferiore, ma interessanti in funzione del completamento delle serie, che potranno essere trasportate una volta provveduto al necessario riallestimento delle sale<sup>100</sup>; infine i dipinti che, per scarso rilievo storico-artistico e per l'irreparabile degrado materiale, non meritano di essere esposti in una pubblica raccolta e possono quindi rimanere in deposito presso le chiese.

La scelta degli studiosi privilegia la pittura del primo e secondo rinascimento veneto: i dipinti della prima categoria risulterebbero essere la *Crocifissione* di Michele da Verona, datata 1501<sup>101</sup>; la *Madonna con il Bambino, San Giobbe e San Gottardo*, di Marcello Fogolino, attribuito dai conoscitori ad autore ignoto<sup>102</sup>; la *Madonna col Bambino in trono, coi Santi Sebastiano, Giovanni Battista, Maria Maddalena e Rocco*, di Cima da Conegliano<sup>103</sup>; infine una *Pietà*, attribuita dagli stessi Mongeri e Frizzoni a Bernardo Vivarini, oggi riconoscibile nella cimasa del *Trittico della Madonna con Bambino e Santi*, realizzato dalla bottega dei Bellini<sup>104</sup>. Tra le opere comprese nella seconda categoria spicca, invece, il *Ritrovamento del corpo di San Marco* del Tintoretto<sup>105</sup>.

---

<sup>98</sup> Lettere del Ministro della Pubblica Istruzione a Giuseppe Mongeri e Gustavo Frizzoni, 21 maggio 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 237, fasc. 100-3.

<sup>99</sup> Lettera di Giuseppe Mongeri al Ministro della Pubblica Istruzione, Cesare Correnti, 24 luglio 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 237, fasc. 100-3.

<sup>100</sup> «egregi lavori per se stessi, benché non preziosissimi di faccia all'Arte, nel caso nostro non avrebbero che un valore relativo, quello cioè di essere desiderabili in una quadreria solo in quanto o i corrispondenti autori non vi fossero noti o vi fossero meno perfettamente rappresentati. Codesti, adunque, a giudizio degli scriventi, non dovrebbero essere richiamati se non nel caso delle dette due condizioni, ovvero, in tesi generale, allorchando vi fosse tale abbondanza di spazio da dar loro collocazione senza sacrificio d'altri dipinti ivi esistenti ed egualmente raccomandabili», rapporto di Giuseppe Mongeri e Gustavo Frizzoni, *Sui dipinti posseduti dalla Pinacoteca di Milano che si trovano in deposito presso le chiese della città e della campagna*, 23 luglio 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 237, fasc. 100-3.

<sup>101</sup> La tela, requisita nel 1811 dal Monastero di San Giorgio in Braida a Verona e destinata alla Pinacoteca di Brera, viene ceduta in deposito alla Basilica milanese di S. Stefano nel 1851. Qui rimane fino al 1888 quando viene nuovamente trasferita in Pinacoteca. Cfr. *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, Electa, Milano 1990, pp. 349-356.

<sup>102</sup> Tavola proveniente da Vincenza, depositata presso la chiesa di Bulciago nel 1850, torna in Pinacoteca nel 1901. Cfr. *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, cit., pp. 309-311.

<sup>103</sup> La tavola giunge a Brera nel 1811 dalla Scuola di San Giovanni Battista di Oderzo ed è depositata dal 1859 al 1899 nella chiesa parrocchiale di Casiglio. Cfr. *ivi*, pp. 111-113.

<sup>104</sup> La lunetta, entrata in Pinacoteca nel 1894, verrà riunita al polittico esposto nella Galleria dell'Accademia Venezia nel 1927. Cfr. F. MALAGUZZI VALERI, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera*,

Con nota del 30 luglio 1870 il Ministro promuove presso l'Accademia di Brera i suggerimenti di Mongeri e Frizzoni ed invita così il Presidente Belgiojoso ad avviare i recuperi indicati<sup>106</sup>. La reazione di Belgiojoso è decisamente polemica: nella sua risposta alla nota ministeriale porta avanti con determinazione la difesa della funzione e dell'operato dell'istituzione accademica, che, «come oggi, così fu sempre in addietro gelosa e vigile custode dei suoi preziosi depositi». Belgiojoso scredita con tutti i mezzi a disposizione l'operazione svolta dagli esperti esterni. Come prima cosa rimbalza al mittente le accuse di approssimazione, mosse dai conoscitori ai funzionari dell'Accademia braidense, a fronte della parziale attendibilità dell'inventario<sup>107</sup>. L'elenco utilizzato risulterebbe piuttosto, come rivela Belgiojoso, un estratto dall'inventario completo delle circa 400 opere in deposito, conservato presso l'Archivio dell'Accademia<sup>108</sup>:

e non par vero che il Cav. Mongeri, il quale fu per molti anni Segretario e facente le funzioni di Presidente presso quest'Accademia, ignorasse la esistenza di un inventario completo; e accogliendo come ufficiale le note di un semplice brano, denunciasse al Ministero l'incuria dei vecchi funzionari dell'Accademia<sup>109</sup>.

Il difetto di informazioni, su cui si è costruita l'intera ricognizione, suggerirebbe pertanto di invalidarne i risultati:

---

Istituto italiano di arti grafiche, Bergamo 1908, p. 93; G. NEPI SCIRÈ, F. VALCANOVER, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Electa, Milano 1895, p. 94.

<sup>105</sup> Il dipinto giunge a Milano nel 1811 dalla Sala dello Scrutinio di Palazzo Ducale a Venezia. Dal 1847 al 1886 si trova in deposito presso la chiesa di San Marco a Milano. Cfr. *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, cit., pp. 230-233. Tra le sei opere di seconda categoria è stato possibile identificare anche il *Gesù Bambino appare a Sant'Antonio da Padova* di Simone Canterini, tutt'ora in deposito presso la chiesa di San Lorenzo a Milano (Cfr. *Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, Electa, Milano 1991, pp. 145-147), il *Cristo Crocifisso adorato dalla Maddalena, la Madonna, San Giovanni e San Francesco* attribuito a Palma il Giovane e depositato nella Chiesa di San Pietro Celestino (Cfr. *Pinacoteca di Brera. Addenda e apparati generali*, Electa, Milano 1996, pp. 166-167) e la lunetta con l'*Incoronazione di Maria*, di Andrea Previtali, proveniente nel 1811 dal Convento di Santa Maria Mater Domini di Bergamo e ceduta dal 1851 al 1895 in deposito presso la chiesa parrocchiale di Rovellasca (Cfr. *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, cit., p. 449). Tra le opere non segnalate emerge il pannello con *San Francesco stigmatizzato*, parte del *Polittico delle Grazie* di Vincenzo Foppa, Il pannello depositato nella chiesa di Busto Garofalo nel 1846 è recuperato nel 1896 (Cfr. *Pinacoteca di Brera. Scuola lombarda e piemontese 1300-1535*, Electa, Milano 1988, pp. 161-172). È stato infine possibile individuare alcune delle opere della terza categoria anche grazie alle schede delle opere in deposito pubblicate da C. BERTELLI, G. LOPEZ (a cura di), *Brera dispersa: quadri nascosti di una grande raccolta*, Cariplo, Milano 1984.

<sup>106</sup> Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Milano, 30 luglio 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 237, fasc. 100-3.

<sup>107</sup> Le opere elencate sono un numero inferiore rispetto a quelle effettivamente in deposito, alcune poi risultano mancanti, altre non corrispondono al soggetto indicato. I conoscitori riscontrano inoltre un'inversione nella registrazione di due dipinti.

<sup>108</sup> Copie degli elenchi si trovano in ACS, AA. BB. AA., II versamento, I parte, b. 112.

<sup>109</sup> Lettera di Carlo Belgiojoso al Ministero della Pubblica Istruzione, 23 settembre 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 237, fasc. 100-3.

La mancanza di esatte informazioni fu causa altresì che il Sig. Mongeri e l'egregio suo collega nell'eseguire la loro visita d'ispezione nel territorio lombardo lasciassero passare inosservati vari dipinti degni di nota posti sul raggio delle loro gite. Qualora pertanto si volessero prendere decisive disposizioni su tale proposito, si renderebbe indispensabile l'intraprendere nuove visite, e il ripetere altre e più accurate ricerche<sup>110</sup>.

Non manca in ultimo una stoccata inferta ai danni di Giovanni Morelli che, incaricato nel dicembre del 1861 della redazione del catalogo della Pinacoteca, ha trattenuto l'intera documentazione relativa ai dipinti fino al 1866, senza portare a compimento l'opera commissionata e per di più ostacolando i lavori di registrazione dei quadri in deposito.

Belgiojoso poi mette in guardia il Ministro anche rispetto agli stessi criteri di valutazione adottati dagli studiosi nella ricognizione. Il rischio, secondo il Presidente, è quella di «creare delle illusioni, attribuendo alle cose cedute in tempi non meno civili dei nostri», poiché giudicate in cattive condizioni o di scarso merito, «un valore che esse probabilmente non hanno»:

Vero è che il gusto dominante al principio del secolo, in cui vennero dispensati con certa larghezza non pochi dipinti, era altra cosa dall'odierno; e basta ciò solo a farci riconoscere necessario un nuovo e più attento esame circa alcuni di essi. Ma non si può affermare che in quel tempo, maestro a noi nel culto dell'arte classica, si fosse poi tanto ciechi da non conoscere ciò che merita d'essere conservato e di volerne privare questa pubblica galleria che era una recente istituzione, oggetto di decoro per la nostra città<sup>111</sup>.

Il Presidente pospone poi qualsiasi operazione di recupero al «nuovo e più logico riordinamento della Pinacoteca», a sua volta vincolato alla realizzazione, già avviata, dei lucernari. Ma in definitiva, l'urgenza di Belgiojoso è piuttosto quella di affermare l'autorità esclusiva dell'Accademia in tutto quello che concerne la gestione delle Pinacoteca, compresa la scelta delle opere da ritirare dalle chiese:

Ella quindi accoglie con gratitudine e con deferenza gli avvisi e le proposte delle persone competenti, che richiamano il governo alla necessità di affrettarle; ma ella non rinuncia

---

<sup>110</sup> Ibid.

<sup>111</sup> Ibid.

all'onore ed alla legittima compiacenza di avere una parte precipua in tale opera, che non sa bene se debba chiamare un diritto o un dovere della sua istituzione<sup>112</sup>.

In una lettera informale rivolta a Correnti nell'ottobre dello stesso anno, Belgiojoso prende finalmente in mano l'iniziativa, impegnandosi a costituire una Commissione che riveda «la nota dei quadri concessi in deposito, la riordini secondo il grado d'importanza di ciascuna opera, e proponga al Governo la rivendicazione di quelle, che meritano di essere restituite alla vista del pubblico nella R. Galleria»; si potrà così procedere poco alla volta ai recuperi, ma solo quando sarà possibile restaurare i quadri, dotarli di cornici ed esporli convenientemente. Il Presidente dell'Accademia esplicita inoltre che la Commissione dovrà essere composta dai membri dell'Istituto, scongiurando quindi ogni ingerenza esterna:

trattandosi di cosa che tocca gli interessi interni dell'Accademia, non potrei essere indifferente a vederne incaricate persone, per le quali nutro moltissima stima, ma che sono estranee all'Accademia stessa. Il Ministro che conosce i componenti di questo Istituto, perché furono di sua nomina, dovrebbe essere certo di trovare in essi i migliori interpreti delle sue intenzioni<sup>113</sup>.

La nuova ricognizione, diretta dal Segretario dell'Accademia di Brera, il pittore Antonio Caimi, procede lentamente. Nel marzo del 1872 non risulta infatti ancora terminata, anche se Belgiojoso rassegna a Correnti i primi risultati parziali<sup>114</sup>.

Il numero delle opere ritenute meritevoli di essere prese in considerazione è limitatissimo; in base alle identificazioni possibili, la selezione compiuta dagli accademici si rivela piuttosto in disaccordo con quella condotta due anni prima dai conoscitori. Le sole opere confermate sono la *Crocefissione* di Michele da Verona e la cimasa del *Trittico* della bottega dei Bellini, mentre vengono rivalutati dipinti scartati nel rapporto del 1870: la *Madonna con il Bambino, San Lorenzo e San Giacomo* di Baldassarre Carrari<sup>115</sup> e la tela con i *Santi Apollinare vescovo, Canzio, Canziano*,

---

<sup>112</sup> Ibid.

<sup>113</sup> Lettera del Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Milano, Carlo Belgiojoso, al Ministro della Pubblica Istruzione, Cesare Correnti, 3 ottobre 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 237, fasc. 100-3.

<sup>114</sup> Rapporto del Segretario dell'Accademia di Belle Arti di Milano, Antonio Caimi, 5 marzo 1872, inviato con lettera del Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Milano, Carlo Belgiojoso, al Ministro della Pubblica Istruzione, Cesare Correnti, 14 marzo 1872, in ACS, AA. BB. AA., II versamento, I parte, b. 112.

<sup>115</sup> La tavola proviene probabilmente da Sant'Apollinare Nuovo di Ravenna. Giunta a Milano nel 1811 è ceduta in deposito presso la chiesa parrocchiale di Lenate e ritirata nel 1899. Nel 1963 è affidata al

*Canzianilla e Maddalena* di Niccolò Rondinelli, assegnata dai conoscitori ad autore ignoto<sup>116</sup>. Le restanti indicazioni riguardano opere non incluse nell'inventario utilizzato da Mongeri e Frizzoni: il *Martirio di Santo Stefano* di Francesco Casella<sup>117</sup>, la *Crocifissione* di scuola lombarda del XV secolo<sup>118</sup>, la *Trasfigurazione* di Giulio Cesare Procaccini<sup>119</sup>, la *Madonna in trono con il Bambino e i Santi Giacomo Maggiore, Simone, Francesco e Bonaventura* di Luca Signorelli (opera assegnata dalla Commissione alla primitiva scuola bolognese)<sup>120</sup>, la *Decapitazione di San Giovanni Battista* di Palma il Giovane, datato 1620<sup>121</sup>, infine lo scomparto centrale e la cimasa del *Polittico di Monterubbiano*, attualmente assegnato a Pietro Alemanno<sup>122</sup>.

Anche in quest'occasione, però, Belgiojoso rimanderà i recuperi delle opere segnalate a causa della scarsa disponibilità di spazio espositivo. L'operazione rimarrà così in sospeso, forse anche a seguito del cambio di direzione al vertice del Ministero. Nel 1877 gli elenchi dei dipinti in deposito nelle chiese lombarde giungeranno tra le mani dell'Ispettore Giovanni Battista Cavalcaselle che consiglierà al Ministero di promuovere presso l'Accademia braidense un'ulteriore verifica degli inventari storici. Cavalcaselle richiamerà in particolar modo l'attenzione del Ministro Michele Coppino su alcuni dei dipinti annoverati negli inventari; tra questi si ritrovano le opere segnalate nelle ricognizioni precedenti, accompagnate da molte tavole antiche non ancora prese i

---

Conservatorio di Musica «G. Verdi» di Milano. Cfr. *Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, cit., pp. 273-274.

<sup>116</sup> La tavola arriva a Milano nel 1809 e dal 1847 al 1899 si trova in deposito presso la chiesa parrocchiale di Quarto Cagnino. Nel 1959 è ceduta in deposito al Senato della Repubblica. Cfr. *Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, cit., pp. 299-300.

<sup>117</sup> La tavola entra a Brera nel 1809 e proviene dalla chiesa di Sant'Apollinare a Cremona. Nel 1814 è ceduta in deposito alla chiesa di Santo Stefano a Milano e rientrerà in Pinacoteca nel 1888 insieme alla *Crocifissione* di Michele da Verona. Si rimanda a L. ARRIGONI, A. R. NICOLA, *Vicende espositive e note sul restauro*, in *Brera mai vista. Girovaghi, eccentrici, ponentini. Francesco Casella, Cremona 1517*, Electa, Milano 2004, pp.42-44.

<sup>118</sup> La tavola è attribuita a Giovanni Bernardino e Giovan Stefano Scotti. Proveniente dalla chiesa di Sant'Angelo in Milano, nel 1868 è consegnata alla Giunta Municipale per essere restituita due anni dopo a alla chiesa d'origine. L'opera è consegnata a Brera nel 1905. Cfr. *Pinacoteca di Brera. Scuola lombarda e piemontese 1300-1535*, cit., pp. 366-370 .

<sup>119</sup> Il dipinto, entrato in Pinacoteca nel 1808, è ceduto in deposito alla chiesa di San Marco a Milano nel 1818, dove si trova attualmente. Cfr. *Pinacoteca di Brera. Scuola lombarda e piemontese 1535-1796*, Electa, Milano 1989, pp. 390-391.

<sup>120</sup> La tavola proviene dalla chiesa conventuale di San Francesco ad Arcevia. Collocata in Pinacoteca nel 1811, viene ceduta in deposito alla chiesa parrocchiale di Figino nel 1815. Nel 1892 torna definitivamente in Pinacoteca. Cfr. *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, Electa, Milano 1992, pp. 88-92.

<sup>121</sup> Portata nel 1808 da Crema alla Pinacoteca di Brera, è ceduta in deposito alla chiesa parrocchiale di Cassina Ferrara nel 1824. Cfr. *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, cit., pp. 194-195.

<sup>122</sup> Gli scomparti centrali del polittico vennero ceduti nel 1851 alla chiesa parrocchiale di Rovellasca e vennero ritirati nel 1900. Cfr. *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, Electa, Milano 1992, pp. 181-190.



considerazione<sup>123</sup>. Il suggerimento di Cavalcaselle di fare spazio agli eventuali recuperi rimuovendo le opere dei pensionati non verrà però accolto. Sarà infatti data precedenza assoluta alle operazioni di adattamento delle sale e allargamento dei lucernari, auspicate fin dal 1870 dagli accademici, e al conseguente riordinamento delle opere già esposte in Pinacoteca: il riordino verrà condotto tra il giugno e l'agosto del 1877 secondo un progetto ispirato in linea di massima al principio cronologico per scuole pittoriche<sup>124</sup>.

In definitiva, va sottolineato come il problema dei quadri in deposito presso le chiese resterà per la maggior parte irrisolto, almeno fino al 1892, quando il Ministro Pasquale Villari assegnerà al Segretario dell'Accademia di Brera, Giulio Carotti, l'incarico di compiere una nuova ricognizione presso le chiese lombarde. Solo a seguito di questa verifica, confluita nei due noti interventi pubblicati su «Le Gallerie Nazionali»<sup>125</sup>, diverse delle opere menzionate nelle precedenti relazioni entreranno finalmente nelle sale della Pinacoteca di Brera.

#### *- Iniziative per una ricognizione nei depositi delle Regie Gallerie di Firenze*

La ritrosia degli istituti nell'assecondare le direttive centrali ed accettare ingerenze esterne non è prerogativa esclusiva dei contesti accademici: una simile dinamica si riscontra infatti, sebbene in forma più attenuata, anche nella trattativa tra Ministero e Direzione delle Regie Gallerie fiorentine per l'istituzione di una Commissione incaricata della ricognizione delle opere di magazzino.

Una prima riflessione sull'argomento risale al marzo del 1870, data di una bozza di decreto, stesa da Correnti e mai presentata, relativa all'istituzione di un'apposita Commissione di cui doveva far parte Giovanni Morelli<sup>126</sup>. La questione viene ripresa pochi mesi dopo, nel luglio del 1870, in seno alla Giunta di Belle Arti. Uno dei quesiti rivolti all'organo consultivo con nota ministeriale del 4 luglio 1870<sup>127</sup> riguarda proprio

---

<sup>123</sup> Lettera dell'Ispettore Giovanni Battista Cavalcaselle al Ministro della Pubblica Istruzione, Michele Coppino, 11 maggio 1877, in ACS, AA. BB. AA., II versamento, I parte, b. 112.

<sup>124</sup> G. MONGERI, *La Pinacoteca di Brera e il suo nuovo ordinamento*, in «Bollettino della Consulta Archeologica», a. 4, 1, 1877, pp. 3-11.

<sup>125</sup> G. CAROTTI, *La R. Galleria di Brera in Milano*, in «Le Gallerie Nazionali italiane», I, 1893-1894, pp. 3-13; G. CAROTTI, *La R. Galleria di Brera in Milano*, in «Le Gallerie Nazionali italiane», II, 1894-1895, pp. 19-26.

<sup>126</sup> Bozza di decreto sull'istituzione di una Commissione per la verifica delle opere in deposito e degli inventari, marzo 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 191, fasc. 36-3.

<sup>127</sup> Il Ministro invia alla Giunta sei quesiti che riguardano: 1) la suddivisione dei monumenti in classi, rispettivamente a carico del Governo, delle Provincie o dei Comuni, in base alla loro importanza storica, archeologica e artistica (disposizione in sintonia con le indicazioni contenute nel progetto per la scuola di restauro di Morelli e Mongeri e con l'elaborazione in corso sulla tutela dei Monumenti Nazionali); 2) la

l'opportunità di condurre ispezioni nei musei e nelle pinacoteche al fine di verificare lo stato di conservazione e la qualità delle opere, sia esposte che in deposito, nonché di sondare l'attendibilità degli inventari. Il Ministro chiede:

se abbiasi a procedere ad un esame e verificaione dei quadri e delle opere d'arte esistenti nelle pubbliche pinacoteche per comprovare il loro stato di conservazione. E se eguale esame debba portarsi sui depositi di quadri esistenti ne' magazzini annessi alle pinacoteche medesime allo scopo di verificare se ve ne siano fra quelli alcuni che meritino di figurare al pubblico; essendosi que' depositi cominciati in un tempo in cui gli studi critici e storici dell'arte non avevano avuto lo sviluppo e il progresso che hanno al presente. Finalmente se sia opportuno, dopo fatte le scelte più accurate, di procedere alla vendita di tutto ciò che non abbia un valore veramente artistico in relazione all'importanza delle pubbliche pinacoteche; e se debbansi stabilire degli scambi fra le varie pinacoteche degli oggetti duplicati e superflui<sup>128</sup>.

Secondo la Giunta, le verifiche, assolutamente auspicabili, devono essere condotte da una «Commissione competente di persone estranee elette dal Ministero», per quanto riguarda lo stato di conservazione delle opere esposte, e da un «Delegato estraneo», nel caso dei dipinti di magazzino. Ribadendo la necessità di incaricati esterni, l'organo consultivo sembra quindi assecondare le intenzioni ministeriali. Tuttavia, rispetto alla tipologia di competenze coinvolte, la Giunta sembra muoversi in un orizzonte tradizionale (di impronta regionalista), privilegiando professionalità artistiche piuttosto che storico-artistiche. La Commissione dovrebbe infatti essere composta da «quattro artisti, un lombardo, un toscano, un romano, un veneziano».

Il quesito ministeriale balenava infine la rischiosa ipotesi di vendita delle opere prive di interesse, soluzione scongiurata dalla Giunta che suggerisce piuttosto la cessione in deposito alle chiese o agli uffici pubblici dei quadri scartati. L'organo consultivo esprime poi, in questa occasione, una timida apertura verso gli eventuali scambi tra istituzioni, i quali però dovranno essere condotti «con molte riserve e cautele e quando non ne venga nocumento alla conservazione delle tradizioni e delle maniere artistiche».

---

scelta tra un sistema di commissioni provinciali o regionali (la Giunta, contraria a forme di accentramento regionale, propende per un sistema a base provinciale); 3) la stesura di una regolamento per i restauri; 4) l'istituzione di una scuola di restauro pittorico; 5) l'opportunità di esaminare lo stato di conservazione delle opere delle pubbliche gallerie e dei dipinti depositati nei magazzini; 6) l'abolizione Consulta di Belle Arti, non più operativa; 7) il restauro del Cenacolo di Leonardo. In ACS, AA. BB. AA., *Istituti di Belle Arti*, b. 6.

<sup>128</sup> Giunta di Belle Arti, *Risposta al quarto quesito*, 8 luglio 1870, in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di Belle Arti*, b. 6.

Forte della conferma da parte della Giunta di Belle Arti, il 17 luglio Correnti scrive al Direttore delle Regie Gallerie, Aurelio Gotti, invitandolo a predisporre una Commissione incaricata di effettuare una prima scelta delle opere conservate nel magazzino di Palazzo Vecchio e di raccogliere quelle degne di particolare attenzione in un locale dove potranno essere accuratamente riesaminate. Della Commissione esaminatrice dovranno far parte, secondo prescrizione ministeriale, Giovanni Battista Cavalcaselle e Giovanni Morelli. Gotti però cerca immediatamente di riportare l'operazione sotto la piena autorità locale; premette innanzitutto come condizione ideale per la verifica delle opere la disponibilità di «un locale ove si potessero tutti distendere, non solo per separare il buono dal mediocre e dal cattivo, ma per dar modo di vederli anche a quelle persone alle quali potesse interessare»<sup>129</sup>. Si tratta di una prima embrionale formulazione dell'idea di un'esposizione delle opere di magazzino che verrà effettivamente realizzata, come si vedrà, solo nel 1880<sup>130</sup>. Pur dovendo attenersi alle modalità prescritte dal Ministero, Gotti propone di assegnare alla *Sezione pittura* della Commissione Consultiva fiorentina il compito di effettuare la prima selezione delle opere, lasciando alla Commissione nominata secondo i criteri ministeriali la verifica delle scelte compiute. Ma Correnti sembra irremovibile e insiste affinché la scrematura iniziale venga affidata ai due storici dell'arte di fiducia. Gotti pertanto si vedrà costretto a cedere e si limiterà ad indicare alcuni membri della Commissione Consultiva che dovranno accompagnare i conoscitori nella ricognizione. Sono tutti pittori accademici fiorentini:

Per corrispondere al desiderio dell'E.V. [...] a me non rimane altro che proporle i Sigg. Comm. Prof. Stefano Ussi, Cav. Prof. Enrico Pollastrini, Cav. Prof. Antonio Ciseri, Deputato Giovanni Morelli, Cav. Gio Batta Cavalcaselle come componenti della Commissione.<sup>131</sup>

Nonostante la fermezza inizialmente dimostrata da Correnti, il progetto sembra non aver avuto alcun seguito. Purtroppo non è stato possibile individuare le ragioni di questo fallimento; resta il fatto che, dopo la ricognizione effettuata intorno al 1850 dall'Ispettore Carlo Pini, i magazzini delle Regie Gallerie fiorentine, intasati dalle opere

---

<sup>129</sup> Lettera del Direttore delle RR. Gallerie, Aurelio Gotti, al Ministero della Pubblica Istruzione, 4 agosto 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 191, fasc. 36-3.

<sup>130</sup> Cfr. capitolo 5.

<sup>131</sup> Lettera del Direttore delle RR. Gallerie, Aurelio Gotti, al Ministero della Pubblica Istruzione, 16 agosto 1870, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 191, fasc. 36-3.

provenienti dagli enti ecclesiastici soppressi, saranno destinati a rimanere insondati per più di tre decenni, cioè fino all'intervento di Cavalcaselle, in qualità di Ispettore Ministeriale (che verrà analizzato nel capitolo 5).

### ***3.5 Riordinamento e funzione delle pinacoteche nel dibattito pubblico e di settore***

*- Le pinacoteche e la tutela statale: la visione conservativa di Morelli e Mongeri*

Un anno dopo il fallimento alla Camera, gli articoli 9 e 10 del Progetto di Legge del 10 marzo 1870 tornano nuovamente d'attualità nel dibattito pubblico. I clamori interni ed esterni al Parlamento, suscitati dalla vendita allo zar di Russia della *Madonna del Libro* di Raffaello, appartenuta al Conte Conestabile della Staffa, nonché le problematiche aperte dalla possibile abolizione dei fidecommessi nel territorio romano<sup>132</sup>, palesano la necessità di una legge di tutela. In quest'occasione, un articolo pubblicato su «La Perseveranza» del primo maggio 1871, non firmato ma ricondotto da Giacomo Agosti a Giovanni Morelli<sup>133</sup>, denuncia aspramente il divieto di esportazione avanzato un anno prima in Parlamento e paventa la sua riproposizione nei nuovi provvedimenti preannunciati da Correnti:

si comprende questi provvedimenti non essere che quelli contenuti nel progetto generale delle riforme finanziarie pubblicato or fa un anno, dal ministro Sella: e sono, pur troppo, null'altro che una manipolazione dei sistemi in vigore nei diversi Stati d'Italia prima della sua unione nazionale; [...] il concetto della proibita esportazione delle opere d'arte implica, giuridicamente parlando, una violazione della proprietà privata, un vero sequestro, sia pure per ragioni di pubblico decoro [...]<sup>134</sup>.

Morelli oppone a queste soluzioni, destinate a suo avviso ad essere rigettate dal Parlamento, una puntuale conoscenza del patrimonio artistico (la statistica più volte auspicata) e l'individuazione, coscientemente condotta, delle opere inalienabili in quanto di primaria importanza per la Nazione<sup>135</sup>. Ma soprattutto, coerente ai principi liberali e ai confini dei progetti redatti l'anno precedente, riporta l'attenzione sulla prioritaria

---

<sup>132</sup> Sulla relativa interrogazione parlamentare si veda A. GIOLI, "Ridotti a questo minimum i diritti dello Stato". *La legge n. 185 del 12 giugno 1902 per la Conservazione dei monumenti e degli oggetti d'antichità e d'arte*, Tesi di Dottorato di ricerca in Storia delle arti visive e dello spettacolo, Università di Pisa, 2001-2003, tutor Prof. Ettore Spalletti.

<sup>133</sup> G. AGOSTI, *Cronologia della vita e delle opere*, in M. PANZERI, G. O. BRAVI (a cura di), *La figura e l'opera di Giovanni Morelli, Materiali di Ricerca*, Biblioteca Civica Angelo Mai, Bergamo 1987, p. 22

<sup>134</sup> «La Perseveranza», 1 maggio 1870, p.1.

<sup>135</sup> «Per giungere ad alcun che di concreto vuoi una estesa e chiara cognizione di quanto serba nel suo seno il paese, per stabilire poi ciò che d'inalienabile possiede e ciò che è desiderabile, anzi necessario per esso, che lo sia, e quindi, rimanga in esso siccome patrimonio nazionale.», *ivi*, p.1.

urgenza costituita dai beni storico-artistici di pertinenza pubblica, tra cui, ovviamente, il patrimonio museale statale:

[...] in mezzo a noi l'ignoranza o l'indifferenza lasciano nel disordine i nostri musei e le nostre pinacoteche, e veggonsi minacciar rovina i monumenti architettonici, e deturpate le chiese, i claustru, gli antichi palazzi, e manomesse le pitture pubbliche sotto la vigilanza stessa governativa, e dispersi codici miniati, e guastate orificerie ecclesiastiche, ed avere fine miserrima cento altre cose preziosissime, così perdute per noi come per tutti inesorabilmente, solo perché manca quello spirito che dovrebbe precedere ogni altro nobile sentimento nello amore delle arti, – quello di conservare quanto è già nostro<sup>136</sup>.

Il deputato, personalmente compromesso con il mercato antiquario, prova così, dal fronte dei sostenitori dei diritti di proprietà, a scongiurare in qualche modo la dinamica che determinerà un quarantennio di vacanza legislativa: sarà proprio l'esclusivo focalizzarsi dell'attenzione pubblica e parlamentare sul difficile temperamento tra i diversi schieramenti in materia di proprietà privata, a far sfumare l'occasione di regolamentare organicamente almeno la tutela di tutto quel patrimonio (pubblico o ecclesiastico) non coinvolto nel conflitto ideologico<sup>137</sup>.

Fa da contraltare e integrazione al rapido intervento di Morelli un corposo articolo pubblicato negli stessi giorni su «Nuova Antologia»: si tratta di un'analitica e argomentata difesa da parte di Giuseppe Mongeri dei Provvedimenti finanziari del 1870 per quanto concerne invece gli aspetti relativi all'autonomia e al riordinamento delle pinacoteche statali. L'apologia della riforma promossa dal Ministero è riattualizzata proprio dalla connessione con la legge sulla conservazione del patrimonio artistico. All'interno di una concezione decisamente selettiva della tutela governativa, il riordinamento delle pinacoteche è presentato, in opposizione alle inefficaci misure restrittive e coattive, come l'effettivo strumento capace di garantire la conservazione del patrimonio storico-artistico veramente utile alla Nazione:

a quest'ultime [la rappresentazione delle scuole nelle pinacoteche], invece, è urgente ricorrere per salvare al paese quanto gl'importa che sia sottratto alla rapina estera. Egli è raccogliendo in esse, per mezzo sia d'acquisti, sia d'assegnamenti di rendite intestate, sia di concambi, sia di depositi, sia d'altro qualsiasi trovato di simil genere, quanto interessa e giova alla storia ed al lustro della scuola o delle scuole locali: egli è così che, assicurando il

---

<sup>136</sup> Ivi, p.1.

<sup>137</sup> Cfr. A. GIOLI, *La tutela dopo l'Unità*, cit., pp. 95-96.

sodo del patrimonio nostro, sarà possibile togliere codesto simulacro di freno, e largheggiare, anzi, di magnanimità col forestiero che cala in Italia avido delle spoglie dell'antica arte sua, avvegnachè sia onesto che non gli vengano negati almeno i rilievi del festino<sup>138</sup>.

Una visione così circoscritta della tutela statale non è condivisa dal Ministro Correnti, che nel Progetto di Legge organico sulla conservazione del patrimonio storico-artistico e archeologico, presentato al Senato nel 1872 e ritirato prima della discussione, promuoverà nuovamente, sebbene in forma più moderata, le necessarie misure restrittive contro l'esportazione delle opere d'arte.

- *La difesa dei Provvedimenti finanziari da parte di Mongeri: le pinacoteche e la "scienza dell'arte"*

L'articolo di Mongeri su «Nuova Antologia» rappresenta soprattutto un vero e proprio manifesto, un'analisi chiara delle più aggiornate posizioni sulla funzione scientifica delle raccolte pittoriche, nonché una dichiarazione particolarmente esplicita dei rapporti esistenti tra l'autonomia delle pinacoteche e l'affermazione della storia dell'arte come disciplina. Mongeri riabilita, a un anno di distanza, i principi sottesi all'articolo 9 dello schema di Legge del 10 marzo 1870 (nello spirito del suo precedente progetto di riforma) e contrappone agli argomenti presentati a suo tempo da quei «propugnacoli», che sono le diverse accademie del Regno, il necessario ribaltamento della tradizionale destinazione delle raccolte pittoriche statali – legata alla promozione e alla formazione artistica – e la razionalizzazione della loro gestione in vista di nuove, più scientifiche, funzioni.

Mongeri sottolinea come le critiche all'autonomia proposta dall'articolo 9 si siano concentrate solo sulle sorti delle pinacoteche, tralasciando completamente le collezioni archeologiche, altrettanto coinvolte. Le ragioni di questa particolare eccezione sono da ricercarsi, secondo Mongeri, proprio nel «pregiudizio» che identifica le pinacoteche come strumento per la formazione artistica e quindi appendice necessaria alle accademie di belle arti. E ciò nonostante i molti e prestigiosi esempi di segno opposto, all'estero come in Italia<sup>139</sup>. Proprio contro questa concezione della funzione didattica

---

<sup>138</sup> G. MONGERI, *Dell'ordinamento delle Pubbliche Pinacoteche in Italia*, in «Nuova Antologia», Vol. XVII, maggio 1871, p. 70.

<sup>139</sup> Gli esempi europei riportati sono: il Louvre, la National Gallery, il Belvedere a Vienna, il Museum di Berlino, la Galleria di Dresda, la Pinacoteca di Monaco, l'Hermitage, l'Avanjuéz di Madrid.

della Pinacoteca, ribadita dai principali consigli accademici, si scaglia l'argomentazione del conoscitore che rifiuta fermamente persino il valore formativo della copia:

il colore , come sensazione estetica, [...] non si apprende né si insegna, e meno che mai poi copiando dipinti altrui [...] All'insegnamento affatto inefficace che può venire dalla copia del dipinto, come quello diretto soltanto al senso materiale, s'aggiunge, quando l'opera sia antica, un inganno ancora più deplorabile. Il colore che questa presenta non è il colore d'origine [...] Quanto alle tecniche antiche i libri ne dicono più che i quadri; o per lo manco quanto questi [...] non alla imitazione degli esemplari delle Pinacoteche vorrebbero essere mandati i giovani pittori, sibbene ad officine speciali di chimica [...] <sup>140</sup>

I dipinti antichi, quindi, non devono servire da modelli per i giovani artisti, «vi s'impara molto di più e molto meglio meditandovi, che copiando per imitare». E persino la pratica della copia a fini commerciali dovrebbe essere condotta entro confini più discreti: «un ordinamento delle Pinacoteche dovrà per lo manco tenere cotesta invasione a segno nell'interesse dei visitatori».

La Pinacoteca, in definitiva, è presentata dal conoscitore esclusivamente come «sacrario», dove «non si apprende che la scienza dell'arte». Tale funzione scientifica, chiaramente distinta da quella delle accademie, si dovrebbe esplicitare principalmente attraverso l'ordinamento delle opere, «coronamento dell'istituzione».

L'ennesima denuncia della confusione regnante nelle pinacoteche statali (fatta parziale eccezione per la Galleria dell'Accademia fiorentina) si colora nell'articolo di richiami al decoro nazionale e all'immagine dell'Italia sul palcoscenico europeo. Il capriccio, che connota ancora l'allestimento delle ex-collezioni dinastiche, o la casualità, che caratterizza la disposizione delle opere nelle pinacoteche formate a seguito delle soppressioni ecclesiastiche, disonorano la Nazione di fronte al visitatore straniero e fomentano l'ingiusto luogo comune secondo cui:

come non sappiamo serbare in sufficiente onore i nostri capo-lavori, così non sappiamo apprezzarli e talvolta neppur riconoscerli, e per conseguenza, essere merito strapparceli dalle mani per meglio collocarli e conservarli all'adorazione delle repubblica degli studiosi in luoghi degni d'ospitarli <sup>141</sup>.

---

<sup>140</sup> G. MONGERI, *Dell'ordinamento delle Pubbliche Pinacoteche in Italia*, in «Nuova Antologia», Vol. XVII, maggio 1871, pp. 61-62.

<sup>141</sup> Ivi, p. 66.

Tale disordine svela quindi anche l'arretratezza degli studi storico-artistici italiani. Mentre gli studiosi stranieri, «cui è sacra la dottrina del libero esame», si aggirano nelle pinacoteche italiane, «appuntandovi qua e là nomi mal applicati o sconosciuti, copie sotto il credito di originali» e «nelle loro guide vengono, mano mano, eliminando quelle inesattezze», gli studiosi italiani restano «timidamente sommessi alla tradizione». Ciò a causa di un contesto poco aperto alle acquisizioni condotte tramite indagine filologica<sup>142</sup>. Giustificata pertanto l'esigenza di un generale riordinamento delle raccolte alla luce di motivazioni di ordine sia disciplinare che di prestigio nazionale, Mongeri caldeggia l'adozione di un criterio scientifico, cronologico e privo di gerarchie di merito, piuttosto che di un ordinamento basato su un concetto estetico. Quest'ultimo, difeso all'interno del ceto accademico e tra gli oppositori del provvedimento ministeriale, è riproposto nelle oramai desuete sale dei capolavori, nelle tribune e nei gabinetti, che non trovano «più fautore alcuno» e si riducono ad «un modo per imporre una certa attenzione al volgo». L'ordinamento volto a «mettere in evidenza i contrasti, anziché le analogie», per «chiarire le varietà e le differenze che dividono gli artisti» e «far meglio spiccare le grandi individualità dell'arte», viene severamente rigettato da Mongeri in quanto criterio poco rigoroso, dettato dal capriccio e, in definitiva, controproducente:

Ora l'ordinamento per contrasti può essere egli un ordinamento logico dove non hannovi confini, ed il capriccio può sbizzarrire a sua posta? [...] Nulla infatti di più pernicioso che il ravvicinamento di opere dettate da principii o da sentimenti diversi, nulla che meno educi l'animo e distrugga l'illusione estetica: basti pensare alla sensazione che si proverebbe dal contatto d'una tavola del trecento con una tela del seicento; Giotto e Tiepolo che tengonsi mano a mano<sup>143</sup>.

Lo studioso milanese sostiene invece l'utilità di un criterio analogico, metodico e razionale; in particolar modo appoggia, con prevedibile convinzione, la soluzione avanzata nel provvedimento ministeriale, cioè un ordinamento concentrato sulla rappresentazione della scuola artistica locale. Questa scelta, coerente con le affermate finalità scientifiche delle pinacoteche, agevolerebbe lo sviluppo della disciplina,

---

<sup>142</sup> «Ma chi oserebbe tra noi, fra cui v'ha pure chi vede e sente l'offesa, chi oserebbe affermarla pubblicamente, dimostrar cose, per vero, all'occhio volgare o inesperto inapprezzabili? Il meno cui andiate incontro è la taccia di visionario. Provatevi soltanto a correggere un nome, sia pure a forza d'argomenti d'arte e di storia; dite, a modo d'esempio, e dimostrate pure che il tale o tal altro dipinto, adorato fin qui per Leonardo, o Raffaello, per Correggio o Tiziano [...] non è di lor mano: vi si guarderà esterrefatti come uomo che tenta una demolizione sacrilega, che abbatte un dogma consacrato da una lunga tradizione, che toglie, almeno, ad una fede entusiasta l'idolo di sua predilezione», ivi, p. 66.

<sup>143</sup> Ivi, p. 72.



fornendo «una forma ordinativa che convenga agli studiosi, che possa favorire quell'opera a cui oggimai intendono le intelligenze tutte, cogliere l'arte nel suo procedimento storico».

L'interessante ed esplicita individuazione dello Studioso come destinatario privilegiato delle pinacoteche è temperata dall'affermazione di una finalità educativa generale e diffusa, veicolata dalla chiara e comprensibile ricostruzione cronologica per scuole pittoriche:

né giova dire che l'interesse di pochi studiosi debba cedere il passo davanti all'interesse dei più; che quello si tramuterà in questo, quando sarà dato discernere nelle Pinacoteche italiane, almeno per rispetto alle scuole locali, quell'ordine in cui risiede lo spiro vitale del genio artistico nostro ed in cui si avrà il mezzo più efficace per comporsi dinanzi l'immagine d'un tempo, per restaurare intera la figura d'un grande artista colla corona così de' suoi contemporanei, come di quelli che lo precedettero e lo seguirono, per riconoscere soprattutto l'interessante falange dei minori, con che soltanto sarà dato di sgombrare un'infinità di equivoci [...]<sup>144</sup>.

Il principio proposto dal Ministero risponderebbe poi alla naturale consistenza delle raccolte:

L'aggruppamento per scuole non è forse il carattere preponderante della storia pittorica in Italia? non è quello che le Pinacoteche locali sono meglio preparate ad accogliere e ad applicare? le scuole locali non costituiscono, anzi, di già il fondo principale onde si vantano ricche, e lo sono davvero, a motivo dell'isolamento in cui le diverse parti della penisola vissero durante le lunghe divisioni del paese?<sup>145</sup>

Non solo. Mongeri sottolinea persino lo stretto rapporto di mutua comprensione tra gli sviluppi della scuola pittorica locale, illustrati nelle sale delle pinacoteche, e il contesto territoriale nei suoi vari aspetti caratteristici (argomento, questo, probabilmente preso in prestito dall'articolo di Cavalcaselle del 1863):

non sono quelle [le scuole locali] di cui quivi riesce più agevole e più sicuro lo studio, chè si danno la mano colle opere connesse ai monumenti o raccolte nelle private dimore? quelle infine, che per altro lato, vi trovano la loro ragione d'essere, e tengono i loro riscontri nelle

---

<sup>144</sup> Ivi, pp. 72-73.

<sup>145</sup> Ivi, pp. 68-69.

costruzioni, nel clima, nelle consuetudini, nei tipi personali, nelle fogge del vestire, nello spettacolo materiale e morale della regione in cui appunto la Pinacoteca ha sede?<sup>146</sup>

Agli scetticismi circa l'effettiva praticabilità del progetto di ordinamento, Mongeri contrappone un'attenta individuazione dei mezzi a disposizione per il raggiungimento dell'obiettivo prefissato (gli stessi mezzi proposti per lo specifico caso napoletano): la revisione delle attribuzioni, la selezione delle opere, la verifica dei materiali conservati nei magazzini o in deposito presso le chiese, e, infine, il ricorso a scambi tra le diverse istituzioni<sup>147</sup>.

È quest'ultimo punto a paventare, tra qualche «vittima inconscia di quell'amore delle cose di famiglia», la drammatica prospettiva «che si vogliano cozzare i quadri delle Pinacoteche italiane come un mazzo di carte da giuoco per ripartirle poi a gruppi secondo i segni onde s'improntano». Irrisa la possibilità del trasferimento a Firenze o a Perugia dello *Sposalizio della Vergine* di Raffaello (come temuto dagli accademici milanesi), al pari di altre improbabili ipotesi, Mongeri sostiene l'opportunità di permutate non direzionate dall'autorità centrale ma concordate tra le istituzioni stesse:

può mettersi in conto delle rimozioni di quadri d'una in altra Pinacoteca dello Stato. Ma cotesta risoluzione non vorrebbe mai essere in caso alcuno dettata dall'arbitrio di chi governa, ma la conseguenza di concerti ed intelligenze reciproche, per cui gli scambi non potrebbero essere altrimenti che desiderati e desiderabili ed utili alle Pinacoteche contraenti, sicché al Ministero non resterebbe che la parte del moderatore e confermatore dei progetti<sup>148</sup>.

Come già previsto nelle *Proposte* del 1870, dovrebbe essere compito dei Conservatori proporre al Governo gli scambi auspicabili. Tuttavia, nonostante la rassicurante attenuazione delle ipotesi più radicali, il valore moderno della sedimentazione storica delle collezioni risulta ancora una volta un concetto molto lontano. Secondo Mongeri, gli evidenti vantaggi di una complessiva rivalutazione delle opere delle diverse scuole,

---

<sup>146</sup> Ivi, p. 69.

<sup>147</sup> «riconoscere nei vetusti depositi quello che vi si possiede e che meriti d'essere tratto in luce; – richiamare dalle chiese e dalle istituzioni civili le opere migliori che possono essere presentate allo studio degl'intelligenti; – escludere dalle Pinacoteche le copie e le contraffazioni indegne, e per quelle degne di rimanervi farsi certi delle loro origini, dei nomi dei loro autori, – e lo stesso accorgimento adoperare per tutte le opere o che non hanno nome, e che potrebbero averlo, o che ne hanno uno contestato, non rifiutando di proclamare il dubbio dove la certezza non venga in soccorso, certezza artistica, intendiamo, che ripetuti consulti colle migliori intelligenze del paese e di fuori possano talvolta dare», ivi, p.67.

<sup>148</sup> Ivi, p. 69.

comprese le esperienze minori, basterebbero infatti a relativizzare i timori circa lo snaturamento delle raccolte<sup>149</sup>.

Mongeri oltrepassa i confini della riforma prevista dai Provvedimenti finanziari (limitata all'autonomia e al riordinamento delle raccolte) e promuove anche la correzione e l'integrazione di inventari e cataloghi, nonché la redazione di guide per il visitatore<sup>150</sup>. Va inoltre notato come per la realizzazione di questi obiettivi vengano invocate competenze culturali specifiche: le operazioni menzionate (insieme alla responsabilità sui restauri e al reperimento di dipinti privati da ottenere in deposito) dovrebbero infatti competere a Conservatori indipendenti dai quali «si esigeranno studii e testimonianze effettive di idoneità che ne rialzino l'importanza e ne costituiscano l'autorità sicché formino quasi un sodalizio intelligente e concorde».

I provvedimenti ministeriali proposti nel marzo 1870 portano in germe la possibilità di uniformare la gestione e gli organici delle pinacoteche; costituirebbero, quindi, uno strumento per la razionalizzazione delle spese materiali e di personale e per l'eliminazione delle inique sproporzioni. Alla riforma delle pinacoteche non manca pertanto un evidente urgenza economica, perfettamente coerente con la natura finanziaria dei Provvedimenti per il pareggio del Bilancio, all'interno dei quali era stata avanzata<sup>151</sup>. Cadrebbe così, di fronte a quest'ultima argomentazione, l'obiezione che ha sancito la definitiva cancellazione dell'articolo 9 da parte della Commissione parlamentare.

In sostanza, per Mongeri, la riforma delle pinacoteche risponderebbe a svariate necessità: di ordine al contempo amministrativo ed economico, ideologico e rappresentativo, e, soprattutto, disciplinare e educativo. Le più alte aspettative riposte sul provvedimento emergono con significativa chiarezza a termine dell'articolo:

Qui è ancora la prima pagina del proprio libro dell'arte, che attende l'Italia. Alcuni privilegiati studiosi possono averla scritta di già dentro di sé, ma è necessario che tutti possano vederla e leggerla per rendersi esatto conto della nostra storia artistica.

---

<sup>149</sup> «quante opere si giacciono inosservate e apparentemente secondarie in alcuni di cotesti depositi dello Stato che assumerebbero un'importanza ben maggiore, per non dire significantissima, dove si avessero a trovare nella sede della loro origine e della loro più naturale significazione», *ivi*, p. 69-70.

<sup>150</sup> Guide, «di cui o manchino, come a Napoli, a Roma, a Parma, o ne abbiamo d'imperfette, d'antiquate, d'errate, ad ogni modo spoglie d'un criterio d'arte, senza quell'estensione e quello spirito didattico o critico onde vanno cercate ed amate le migliori dell'Olanda, dell'Inghilterra e della Germania», *ivi*, p. 68.

<sup>151</sup> «quale uniformità e simultaneità di disposizioni, quale giusto equilibrio di retribuzioni e di assegnamenti sia possibile dove gli ordini sono così diversi da parere in balia del caso o del capriccio [...] Ora, posto il programma ministeriale, dell'equiparare l'esistenza delle Pinacoteche e l'ordinamento loro, sarà giuocoforza anche ai più restii di riconoscerci connessa una questione finanziaria [...]», *ivi*, p. 74-75.

L'istituzione delle scuole territoriali nelle gallerie pittoriche ne sarà l'alfabeto: le membra riunite disveleranno il grande colosso<sup>152</sup>.

La possibilità rappresentata dai Provvedimenti per il pareggio del Bilancio è però oramai definitivamente sfumata. Per questo Mongeri concentra ora le sue speranze sul futuro Congresso Artistico. La sua argomentazione è infatti dichiaratamente rivolta a influenzare i temi della discussione che si terrà a Milano nel settembre del 1872.

*- Il secondo Congresso artistico: funzione e organizzazione delle pinacoteche secondo gli addetti ai lavori*

Nel giugno del 1871 Mongeri viene eletto Segretario del *Comitato Esecutivo* per l'organizzazione del secondo Congresso Artistico<sup>153</sup>. È chiamato, inoltre, a svolgere la stessa funzione all'interno della *Commissione delegata per la scelta dei temi*<sup>154</sup> che dovranno animare la futura discussione. Molti degli argomenti proposti dai membri del Comitato esecutivo, dalle accademie e da singoli addetti ai lavori, riguardano il patrimonio storico-artistico, la sua conservazione<sup>155</sup> e la funzione svolta nella formazione dei giovani artisti<sup>156</sup>; alcuni quesiti si concentrano poi nello specifico sull'ordinamento e sull'organizzazione delle pinacoteche. In particolar modo, due delle indicazioni provenienti dal Comitato esecutivo (purtroppo non sono specificati i promotori) riprendono puntualmente i termini e i nodi problematici emersi nel recente dibattito. Il primo per quanto riguarda i criteri di ordinamento delle raccolte:

Se nell'ordinamento o nell'incremento d'una Pinacoteca e d'un Museo d'arte in Italia, considerate le diverse scuole in cui la grande sua attività si è compartita, convenga meglio

---

<sup>152</sup> Ivi, p. 78.

<sup>153</sup> Gli altri membri sono: Carlo Begiojoso (Presidente) Giberto Borromeo, Luigi Bisi, Camillo Boito, Antonio Caimi, Pietro Gonzales, Francesco Hayez, Giovanni Battista Imperatori (Deputato provinciale), Pietro Martini (Prof. della Accademia di Belle Arti di Parma), Giacomo Poldi-Pezzoli, Eleuterio Pagliano, Francesco Sebregoni (Assessore municipale), Giovanni Strazza.

<sup>154</sup> Della commissione fanno parte: Carlo Belgiojoso, Camillo Boito, Giulio Carcano, Antonio Caimi, Felice De Maurizio, Pietro Martini, Tullo Massarani.

<sup>155</sup> Per esempio, alcuni dei quesiti proposti dall'Accademia di Belle Arti di Venezia riguardano la possibilità di estendere alle diverse province del Regno Commissioni sul modello di quella fiorentina (con competenza anche sui monumenti). Un membro del Comitato esecutivo propone invece di meditare sui sistemi e sui limiti da osservare nel restauro dei dipinti. Cfr. *Atti del secondo Congresso Artistico italiano, settembre 1872*, coi tipi di Alessandro Lombardi, Milano 1874.

<sup>156</sup> Tra i quesiti proposti da Pietro Selvatico: «se convenga dare a studio dei giovani i grandi esemplari dell'antichità, del medio evo e del rinascimento, prima o dopo che siensi impraticati nello studio del vero». Sullo stesso argomento un membro del Comitato esecutivo: «quale importanza, quale indirizzo e quale posto convenga dare nella pittura allo studio delle opere del passato, in relazione allo studio del naturale». Ivi, p. 13 e p. 15.

mettere in evidenza le analogie e quindi, occuparsi a preferenza delle scuole e delle opere locali, ovvero mostrare le varietà ed i contrasti onde vanno contraddistinte<sup>157</sup>.

Il secondo per quanto concerne invece la razionalizzazione amministrativa degli istituti:

esaminare la condizione delle Pinacoteche e de' Musei pubblici, per rispetto alla custodia e conservazione delle opere; alla loro collocazione ed ai cataloghi, i quali non dovrebbero mancare in nessuno di tali Istituti, e si dovrebbero compilare tutti uniformemente, di guisa che potesse formarsi un elenco generale dei tesori d'Arte che l'Italia possiede; procacciare in fine che si aprissero, e si mantenessero gl'Istituti medesimi nel modo più acconcio ad utili studi nella storia e nell'Arte<sup>158</sup>.

La selezione definitiva dei cinque temi assegnati alla Sezione V del Congresso, denominata *Archeologia Artistica*, aggiudica uno spazio particolare (forse per intervento di Mongeri?) proprio alla questione museale:

1- Come estendere a tutte le provincie del Regno la vigilanza sui monumenti d'arte e d'archeologia; come porre in relazione fra loro le Istituzioni incaricate di essa e renderne l'azione autorevole ed efficace. 2- Quali siano i migliori ordinamenti per le Pinacoteche Italiane. 3- Quali siano i migliori ordinamenti per i Musei Archeologici Italiani. 4- Secondo quali principii debbano essere compilati i cataloghi delle Pinacoteche e dei Musei. 5- Quali criteri, quali sistemi, quali limiti si dovrebbero stabilire pel restauro dei vecchi dipinti; e se convenga istituire delle scuole di ristaurio<sup>159</sup>.

La discussione intrattenuta dalla Sezione V (presieduta da Cesare Cantù, a cui prendono parte soprattutto Michele Caffi, Serafino Balestra, Federico Lancia di Brolo, Antonio Caimi, Angelo Seguso, Pier Luigi Montecchini, Giberto Govi, Pier Ambrogio Curti, Demetrio Salazaro e Giovanni Secco Suardo), si sofferma principalmente sul primo quesito – sostenendo la necessità di una legge di tutela e promuovendo l'istituzione di Commissioni regionali – e sull'ultimo – dimostrando una ricezione piuttosto diffusa dei principi avanzati da Cavalcaselle in materia di restauro, estesi anche al campo del restauro architettonico<sup>160</sup>.

---

<sup>157</sup> Ivi, p. 15.

<sup>158</sup> Ivi, p. 17.

<sup>159</sup> Ivi, p. 24.

<sup>160</sup> «Si distinse ne' restauri la parte meccanica, la chimica, l'artistica. Le due prime si vanno sempre più raffinando, e lodevoli ne sono i risultati per fissare il colore, per foderare, per trasportare. Non così l'artistica, dove il meglio che si può fare è il non far niente [...]. Ciò va inteso principalmente per le figure: ma anche per gli ornamenti si chiede moderazione, non riproducendo se non dove s'abbia sott'occhi un

Per quanto concerne le pinacoteche, l'assemblea nazionale degli addetti ai lavori sancisce, sebbene con una certa cautela, l'affermazione dell'ordinamento cronologico per scuole pittoriche rispetto a quello per contrasti stilistici; senza però arrischiarsi a privilegiare la rappresentazione della scuola pittorica locale:

Si toccò pure del miglior modo di ordinare le pinacoteche: e pur riconoscendo ch'esse generalmente devono servire alla natura dei locali, alla grandezza dei dipinti e alle disposizione precedenti, si trovò desiderabile la distribuzione per scuole, e queste per età<sup>161</sup>.

Non manca un accenno specifico alla deludente condizione della Pinacoteca di Brera, per la quale l'assemblea nazionale auspica l'adozione di un criterio ordinativo coerente:

Fu forza deplorare che la pur tanto considerevole pinacoteca della nostra città, manchi affatto di un ordine qualunque: a tal che il visitatore è troppo lontano dal poter conoscere la scuola lombarda, già anche troppo negletta dalle storie dell'Arte<sup>162</sup>.

Come si è accennato, però, la Pinacoteca di Brera verrà riordinata solo nel 1877. Il criterio scelto sarà quello cronologico per scuole pittoriche che verrà adottato, tuttavia, in modo non del tutto rigoroso: persisterà, ad esempio, l'eccezione costituita dalle sale dedicate ai capolavori<sup>163</sup>.

---

modello indisputabile [...]. Insomma, conservare tutto e sempre, non rimodernare mai; medicina, non chirurgia; riverenza al passato; risarcire, non restaurare; preferire un avanzo diroccato, un cimelio monco al restauro più studiato e vistoso.», ivi, pp. 189-190.

<sup>161</sup> Ivi, p. 190.

<sup>162</sup> Ivi, pp. 190-191.

<sup>163</sup> Il progetto di riordinamento è elaborato da una Commissione composta da Carlo Belgiojoso, Giuseppe Mongeri, Giberto Borromeo, Camillo Boito, Cesare Cantù, Raffaele Casnedi, Domenico Induno, Tullo Massarani, Eleuterio Pagliano, Eliseo Sala. Mongeri presenta con entusiasmo l'operazione compiuta, pur non nascondendo gli elementi di criticità e le difficoltà incontrate: «Trovare, contuttociò, degli spartimenti chiari e ben definiti, creare degli aggruppamenti, delle posizioni di merito, delle simmetrie, degli equilibri di forme e di colore, delle convenienze di lumi, che concorressero alla riuscita dell'impresa, era cosa ben più ardua di qualsiasi combinazione geometrica, perché l'arte e la scienza devono darsi la mano per regolarne contemporaneamente la giusta misura», G. MONGERI, *La Pinacoteca di Brera e il suo nuovo ordinamento*, cit., p. 4. I difetti segnalati sono le molteplici lacune nell'illustrazione della scuola locale e la permanenza delle sale dedicate ai capolavori: «Chi scrive è contrario alle così dette tribune, come quella di Firenze, le quali invece d'essere un santuario dell'arte sono un cibreo indigesto di opere di tutti i tempi e di tutte le scuole, fantasmagoria per la retina dello studioso, tanto si danneggiano a vicenda, in onta al gusto e al senso critico cui si credette di obbedire. Qui, in queste tre salette, l'indole del tesoro posseduto dalla Pinacoteca, ha permesso qualche cosa bensì come una tribuna, senza violare, però, il principio dell'ordinamento stabilito, se non nella saletta intermedia, ma non senza un rispettabile fondamento di ragione», ivi, p. 8. Il conoscitore difende comunque l'operazione: «Non è a credere che [...] i dubbi, si taceranno davanti alle cose operate: di questi potremmo addurne più d'uno noi medesimi; ma cadono sopra particolarità intorno cui indugiarsi sarebbe puerilità [...]. Si guardi piuttosto alle grandi linee [...] gli ultimi perfezionamenti devono aspettarsi dal tempo. La Pinacoteca, frattanto ha fatto un passo che la mette al livello delle meglio ordinate, e ci difende almeno dalla mortificazione presso gli stranieri», ivi, pp. 10-11.

Una cauta e parziale assimilazione del portato teorico emerso dall'ambiente dei conoscitori connota infine anche la discussione affrontata dalle Sezioni II e III riunite (denominate *Insegnamento*), in merito al ruolo delle opere dei grandi maestri nella formazione dei giovani artisti. Sullo sfondo dell'ormai attardato dibattito tra classicismo e naturalismo, l'assemblea non discute tanto la necessità di studiare le opere del passato, quanto la precedenza rispetto allo studio dal vero. Resta però una certa ambiguità sul significato attribuito al termine «studiare». Nelle diverse posizioni emerse lo studio dell'antico sembrerebbe essere comunemente inteso come copia e imitazione. Ma al termine della discussione, l'assemblea approva un ordine del giorno, presentato dallo scrittore e critico d'arte Enrico Panzacchi<sup>164</sup>, in cui – come fa esplicitamente notare Camillo Boito, uno dei firmatari – si prescrive non lo studio ma l'osservazione delle opere del passato<sup>165</sup>.

La presa di posizione degli addetti ai lavori, inerente ad una concezione artistica e alla sua trasmissione, può essere letta di riflesso come un primo condiviso riconoscimento di una diversa funzione didattica del patrimonio storico-artistico, e quindi delle pinacoteche: funzione pensata sempre nell'ambito della formazione artistica, ma legata a una sfera più generalmente culturale e di educazione generale. Si tratterebbe quindi – in linea con l'invito di Mongeri ad abbandonare la pratica della copia – di un'indiretta e parziale adesione alla visione delle pinacoteche come luoghi di meditazione sulle dinamiche storico-artistiche, piuttosto che come serbatoi di modelli.

---

<sup>164</sup> «I sottoscritti opinano che quando un giovane sia giunto al grado di poter ritrarre dal rilievo le forme degli oggetti in genere, con sufficiente esattezza e con giusta intelligenza delle ragioni della prospettiva e del chiaroscuro, - ove intenda dedicarsi allo studio della pittura e della scultura figurativa – debba passare anzi tutto allo studio del vero; intendendo per vero i gessi ricavati dal naturale, i panneggiamenti, il modello dal vivo, il paese ecc. Ma riconoscendo in pari tempo essere sommamente opportuno che gli esempi dei buoni artisti stiano sempre esposti alla vista degli studiosi per utili confronti, propongono il seguente ordine del giorno: Che i giovani debbano fare camminare di pari passo lo studio e l'imitazione del vero, colla osservazione delle opere dei buoni artisti», *ivi*, p. 103. L'ordine del giorno è sottoscritto da Mario Di Scovolo, Federico Pastoris, Emilio Praga, Vespasiano Bignami, Lodovico Bigola, Enrico Panzacchi, Guglielmo De Sanctis, Maurizio Dufour, Edoardo Raimondi, Camillo Boito, Salvino Salvini, Edoardo Tabacchi, Nicolò Barabino, Achille Bianchi.

<sup>165</sup> «il nostro ordine del giorno dice «osservare» le opere dei grandi maestri e non «studiare», quello del signor Villa dice «studiare» e non «osservare». La differenza qui è essenzialissima e importa farla notare, perché non si dica che abbiamo voluto far passare il nostro ordine del giorno con degli equivoci», *ivi*, p. 104.

### **3.6 Restauro e conservazione dei dipinti: prima definizione di principi**

*- Scuola di restauro pittorico e interventi nelle pubbliche pinacoteche secondo il parere della Giunta di Belle Arti*

Per quanto riguarda le questioni strettamente conservative, relative alla manutenzione e al restauro dei dipinti, il Ministro Correnti ricorre prevalentemente al parere della Giunta di Belle Arti che in questi anni svolge un ruolo da protagonista nella valutazione delle proposte e nella definizione di principi e soluzioni. Tornando al 1870, il secondo progetto di Morelli e Mongeri – sull'istituzione di una scuola di restauro pittorico – rientra tra le questioni rimesse al parere Giunta con nota ministeriale del 4 luglio. L'organo consultivo ministeriale, composto in buona parte da accademici e artisti, rigetta perentoriamente la proposta opponendo motivazioni che, se da un lato propendono per una visione didattica vicina all'apprendistato promosso da Cavalcaselle (membro della Giunta), dall'altro, come notato da Valter Curzi<sup>166</sup>, denunciano l'adesione alla concezione, evidentemente ancora piuttosto comune, del restauro pittorico come rifacimento:

la Giunta osservando come varie antiche scuole pittoriche ebbero pratiche e teoriche tanto fra loro difformi, e modificarono pure di secolo in secolo le loro maniere, per cui sarebbe presso che impossibile che un alunno si facesse padrone di tanti svariati metodi, crede essere cosa difficile e inopportuna la istituzione di una scuola unica di restauro.

Considerando inoltre che esistono in Italia degli artisti speciali per restauri di ciascuna epoca, scuola, e talora di un dato autore, la Giunta crede che, dietro le prescrizioni che faranno parte del regolamento, i buoni restauratori si formeranno da sé<sup>167</sup>.

La Giunta appoggia invece l'introduzione di uno specifico corso di chimica nelle Accademia di Belle Arti, recependo il suggerimento avanzato Cavalcaselle nel 1863:

Ad onta di tutto ciò la Giunta crede utile che nella nuova organizzazione degli Istituti di Belle Arti, e segnatamente nelle sedi delle antiche scuole italiane, si abbia a stabilire un corso di teoriche e di chimiche applicata alle Arti Belle, corso che, utile a tutti gli alunni, lo sarà in special modo a coloro che vorranno dedicarsi al restauro<sup>168</sup>.

---

<sup>166</sup> V. CURZI, *Giovanni Battista Cavalcaselle «servitore dello stato»*, cit., p. 57.

<sup>167</sup> Giunta di Belle Arti, *Risposta al quarto quesito*, 8 luglio 1870, in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di Belle Arti*, b. 6.

<sup>168</sup> Ibid.



L'organo consultivo ministeriale individua piuttosto nella stesura di norme ufficiali per la conduzione degli interventi la soluzione più efficace alla corretta formazione dei restauratori. Suggerisce però in quest'occasione solo alcune prescrizioni relative all'iter amministrativo, sorvolando sulle questioni di metodo (su cui forse permangono disaccordi interni).

La Giunta sostiene per prima cosa la necessità di un rigoroso controllo sui restauri di opere d'arte e monumenti pubblici, esercitato per mezzo delle Commissioni consultive provinciali di cui promuove la diffusione su tutto il territorio nazionale (integrando quindi i contenuti del *Progetto di Legge sulla conservazione ed esportazione delle opere d'arte e d'antichità*, del 31 gennaio)<sup>169</sup>. La risposta al quesito ministeriale sviluppa così quanto già previsto dal regolamento della Commissione fiorentina (e di quelle Commissioni che ne hanno adottato il modello, ad esempio quella veneziana): per quanto riguarda le opere musealizzate, il regolamento fiorentino prevede, infatti, che, in caso di restauri di una certa importanza, la Direzione delle RR. Gallerie e l'Accademia di Belle Arti richiedano il parere dell'organo consultivo<sup>170</sup>. Ma, in maniera significativa, la Giunta sembra voler estendere l'autorità delle Commissioni provinciali anche sulle opere e i monumenti di proprietà privata: le Commissioni infatti sono chiamate a valutare anche i progetti di restauro avanzati dai privati e a monitorarne l'applicazione<sup>171</sup>. Questa posizione sfumerà nel progetto di legge presentato al Senato nel maggio 1872,

---

<sup>169</sup> Si veda paragrafo 3.3.

<sup>170</sup> Art. 10, R. D. 7 giugno 1866, n. 2992, *Regolamento della Commissione Consultiva di Belle Arti delle Provincie di Firenze e di Arezzo*, riportato in M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e istituzioni. Parte I*, cit., pp. 240-242.

<sup>171</sup> «I restauri proposti o da privati o da Commissioni locali o provinciali ovvero dal Governo dovrebbero sottoporre al giudizio delle Commissioni consultive provinciali per la conservazione dei Monumenti d'Arte. In queste proposte saranno indicate le cause del danno, il modo di ripararvi e il nome dell'Artista cui si vorrebbe affidare il restauro. La Commissione provinciale anzidetta, mediante persona di sua fiducia a ciò delegata, sorveglia l'Artista e ne sospende l'opera qualora egli si scostasse dalle prescrizioni tracciategli, o, per avventura si mostrasse inferiore al suo compito», Giunta di Belle Arti, *Risposta al terzo quesito*, 8 luglio 1870, in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di Belle Arti*, b. 6. Le indicazioni riprendono quasi alla lettera le parole dell'articolo Cavalcaselle. Ma in quel caso «le cause del danno, i provvedimenti da prendersi, e il nome dell'artista a cui si vorrebbe affidare il lavoro» dovevano essere segnalate dalla Commissione al Ministero. Cfr. G. B. CAVALCASELLE, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, cit., p. 90. La Giunta sembra quindi attribuire particolare autorità alle Commissioni provinciali, rimandando a successiva deliberazione ministeriale la definizione del rapporto tra queste e gli organici centrali. (Cfr. Giunta di Belle Arti, *Risposta al secondo quesito*, 8 luglio 1870, in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di Belle Arti*, b. 6). Come precedentemente evidenziato, il regolamento del 21 luglio 1870 assegnerà alla Giunta di Belle Arti la superiore autorità, sentite le Commissioni, in materia di restauri, demolizioni o acquisti di rilievo.

dove permane una certa ambiguità sulle attribuzioni del Ministero e delle Commissioni provinciali, nonché sul ruolo dello Stato nei restauri di opere di proprietà privata<sup>172</sup>.

Tra le prescrizioni rivolte più propriamente agli interventi condotti negli stabilimenti museali, la Giunta accoglie invece la proposta di Morelli e Mongeri per quanto riguarda l'abolizione del restauratore fisso all'interno di musei e pinacoteche statali<sup>173</sup>. Per l'applicazione di questo principio (come per la definizione di norme ufficiali), però, sarà necessario attendere l'intervento di Cavalcaselle in qualità di Ispettore ministeriale.

Un'ulteriore e innovativa prescrizione promossa dalla Giunta riguarda l'opportunità di forme di controllo pubblico sulle operazioni di restauro, stimulate dall'esposizione pubblica dei dipinti, prima e dopo l'intervento:

Determinato dalle Autorità cui compete, che il quadro od altro oggetto d'arte debba essere restaurato, dovrà il medesimo essere esposto al pubblico per la durata di un mese dietro avviso nel giornale che l'opera deve essere restaurata. A restauro compiuto l'opera sarà esposta nuovamente con le norme che sopra<sup>174</sup>.

L'indicazione interviene prontamente nella discussione in corso tra Ministero e Direzione delle RR. Gallerie fiorentine sulla pubblicità da dare all'impegnativo restauro

---

<sup>172</sup> L'approvazione dei restauri spetta al Ministero e sembra riguardare solo i monumenti: «Il Ministero della Pubblica istruzione provvede che a questi edifici e a questi avanzi monumentali sieno fatte le riparazioni necessarie per la loro conservazione. Tutti i lavori di restauro dovranno essere dallo stesso Ministero preventivamente approvati, e la spesa occorrente sarà sostenuta dal corpo morale proprietario» (art. 3). Alle Commissioni provinciali è assegnato invece il compito di promuovere e monitorare gli interventi: «Le Commissioni vigileranno alla conservazione degli oggetti e monumenti ragguardevoli per l'arte, per l'antichità e per la storia; dando notizia al Ministero di tutto quanto riguarda la condizione dei medesimi, e i provvedimenti da prendere per i loro restauri» (art. 26); «In caso d'urgenza, potranno intimare la sospensione dei lavori di restauro, di traslocazione e di demolizione, che si facessero, mandandone però subito rapporto al Ministero» (art. 27); «Daranno al Ministero il loro parere sui restauri che si proponessero agli oggetti d'arte e ai monumenti [...]» (art. 28). Non si fa infine chiara menzione del ruolo dello Stato nel restauro delle opere di proprietà privata per le quali è solo previsto il divieto di rimozione, di distruzione o alterazione: «Provvede altresì che gli oggetti d'arte e di antichità, e le memorie storiche esposte al pubblico con destinazione permanente, anche in edifici di proprietà privata, siano mantenute dove presentemente si trovano, salvo che la migliore loro conservazione ne richiedesse il traslocamento [...]» (art. 4); «è assolutamente vietato, [...], di distruggere, guastare o alterare gli oggetti d'arte e di antichità e le memorie storiche, quand'anche si trovino in fondi di privata proprietà [...]» (art. 6). ATTI PARLAMENTARI, Senato del Regno, XI Legislatura, sessione 1871-1872, *Documenti*, n.47, *Progetto di Legge per la conservazione dei monumenti, degli oggetti d'arte e di archeologia, presentato in iniziativa al Senato dal Ministro della Pubblica Istruzione (CORRENTI) nella tornata del 13 maggio 1872*.

<sup>173</sup> «Le Gallerie, Pinacoteche e Musei non avranno restauratori fissi; ma volta per volta l'autorità competente farà scelta di quell'artista speciale che stimerà più idoneo o che presenterà maggiori guarentigie, quali saranno ad esempio: l'indicazione di opere di restauro già fatte e che si possono ispezionare», Giunta di Belle Arti, *Risposta al quarto quesito*, 8 luglio 1870, in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di Belle Arti*, b. 6.

<sup>174</sup> Giunta di Belle Arti, *Risposta al quarto quesito*, 8 luglio 1870, in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di Belle Arti*, b. 6.

dell'*Incoronazione della Vergine* di Lorenzo Monaco<sup>175</sup>, intervento che occuperà il restauratore Ettore Franchi dal 1867 al 1872. La soluzione accolta dalla Giunta è forse stimolata, oltre che dalla necessità di prevenire le possibili polemiche sulla gestione del patrimonio statale (polemiche che iniziano in questi anni a prendere piede sulle pagine dei giornali locali), anche da precedenti esperienze connesse alla sperimentazione di nuove metodologie di intervento<sup>176</sup>.

Un'ulteriore indicazione, orientata al proficuo coinvolgimento del pubblico nella conservazione delle opere d'arte, è promossa dalla Giunta come «remora all'incuria (...) che potrebbesi utilmente mettere in atto fin d'ora e indipendentemente dal complesso dei provvedimenti tanto saggiamente proposti dal Sig. Ministro allo studio della Giunta». I visitatori, annotando su specifici registri le eventuali osservazioni e i possibili suggerimenti, fornirebbero un utile aiuto alle autorità responsabili nella tutela delle opere d'arte di pertinenza pubblica:

Nelle Gallerie, ne' Musei, nelle Chiese monumentali, come nelle altre località che contengono pregevoli opere d'arte, sarà tenuto dal custode un libro in cui il visitatore potrà fare delle osservazioni e suggerire quei provvedimenti che credesse opportuni.

Si terrà principalmente conto di quelle osservazioni che porteranno la firma e domicilio dello scrivente. Il detto libro sarà numerato e timbrato in ogni pagina.

Un apposito cartello affisso alla parete in prossimità di una delle opere più osservate dal visitatore farà a questi nota l'esistenza di detto libro. Questo cartello sarà scritto nelle quattro lingue, italiana, francese, tedesca ed inglese<sup>177</sup>.

---

<sup>175</sup> Nel giugno dello stesso anno, Correnti aveva invitato il Direttore Gotti ad esporre il dipinto (giunto in Galleria nel 1864 e proveniente dalla Chiesa di San Pietro a Cerreto, presso Certaldo) nella sala della Niobe, affinché il pubblico potesse osservarlo prima e dopo il restauro. Il Gotti rigettava la richiesta ministeriale, ricordando come l'opera, appena trasferita a Firenze, fosse rimasta per circa due mesi esposta nella libreria e segnalando la possibilità sempre concessa agli artisti di visitare lo studio del Franchi. Il 31 luglio del 1870, però, dopo il parere favorevole della Giunta, Correnti torna sull'argomento sollecitando la temporanea apertura al pubblico del laboratorio di restauro, da sponsorizzare per mezzo della stampa locale. Dal 13 al 26 agosto il laboratorio del Franchi è visitato da circa una trentina di persone. Cfr. A. CECCHI, *Lorenzo Monaco e gli Uffizi: vicende collezionistiche e restauri*, in M. CIATTI, C. FROSININI (a cura di), *Lorenzo Monaco, tecnica e restauro. L'incoronazione della Vergine degli Uffizi, l'Annunciazione di Santa Trinita a Firenze*, Edifir, Firenze 1998, pp. 31-38.

<sup>176</sup> Il famoso corso di restauro, tenuto nel 1864 a Firenze dal conte Secco Suardo e fortemente sponsorizzato da Giovanni Morelli, si era concluso con una pubblica esposizione delle opere restaurate, al fine di dimostrare l'efficacia del metodo utilizzato. La mostra, aperta tra il 26 e il 29 giugno, aveva richiamato un pubblico eterogeneo di amatori, collezionisti, mercanti, addetti ai lavori e curiosi. Sull'argomento si rimanda a C. GIANNINI, *Giovanni Secco Suardo, alle origini del restauro moderno*, Edifir, Firenze 2006, pp. 9-13.

<sup>177</sup> Giunta di Belle Arti, *Risposta al terzo quesito*, 8 luglio 1870, in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di Belle Arti*, b. 6.

L'indicazione è ricavata, in modo pressoché letterale, dall'articolo di Cavalcaselle del 1863<sup>178</sup>, e può quindi essere ricondotta ad una sua esplicita presa di posizione all'interno della Giunta. L'adesione ad una concezione partecipativa e fiduciosa nella funzione del pubblico, insieme ad altri riferimenti diretti, testimonierebbero un ruolo affatto marginale, o quantomeno di contrattazione, giocato dal conoscitore nell'elaborazione delle interessanti risposte ai quesiti ministeriali.

*- Premesse di una nuova stagione: esordi di Cavalcaselle nell'amministrazione delle Belle Arti*

In questi anni Cavalcaselle inizia a farsi largo all'interno della Giunta, dove emerge come personalità piuttosto incisiva, in particolar modo in materia di restauro dei dipinti e manutenzione all'interno delle Gallerie. A partire dal menzionato parere del settembre del 1871, elaborato in risposta alle sollecitazioni di Gotti e della Commissione consultiva fiorentina, Cavalcaselle introduce alcune prime direttive per la conservazione dei dipinti negli stabilimenti pubblici; sono embrioni della futura circolare redatta in qualità di Ispettore ministeriale nel gennaio 1877<sup>179</sup>. Il conoscitore prescrive:

che il restauro debba limitarsi alle riparazioni delle tavole, e fermare la parte del colore che minaccia cadere, e nulla più; ove poi non bastasse ciò, potendo, fare il trasporto della pittura. Così è pure per le opere dipinte sopra tela, le quali, abbisognando, dovrebbero anco a tempo essere rifoderate, o rintelate.

A questo modo un esperto restauratore in vece di impiegare molto tempo per supplire di suo le parti mancanti d'un quadro, cercando di imitare l'antico; potrebbe molto più utilmente provvedere ai bisogni di più d'una delle opere di pittura nel corso dell'anno.

Infine si deve pensare a conservare l'originale della pittura e nulla più, ed inoltre ricordare che il più delle volte i danni maggiori sono derivati ai quadri dal così detto ristauro<sup>180</sup>.

I medesimi principi – preferenza per il restauro meccanico e conservazione della pittura originale – sono ribaditi in un parere della Giunta di Belle Arti, inviato dal Presidente

---

<sup>178</sup> Cfr. G. B. CAVALCASELLE, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, cit., p. 91.

<sup>179</sup> Cfr. V. CURZI, *Giovanni Battista Cavalcaselle funzionario dell'amministrazione delle belle arti e la questione del restauro*, cit., p. 191.

<sup>180</sup> *Appunto del Cav. Cavalcaselle per S. E. il Ministro*, s.d., in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 188, fasc. 33-35.

Terenzio Mamiani al Ministro Correnti il 26 ottobre 1871<sup>181</sup>. Cavalcaselle vede finalmente accolta a livello istituzionale la sua concezione del restauro pittorico; inizia così ad incidere gradualmente sulle politiche governative in materia di tutela<sup>182</sup>, nonché sulla generale visione degli addetti ai lavori (come già accennato, l'anno successivo la discussione del secondo Congresso artistico testimonierà una diffusa assimilazione dei principi cavalcaselliani in materia di restauro).

Donata Levi notava come, a partire dal 1870, i rapporti tra lo studioso e il Ministero siano diventati progressivamente più stretti. Da quell'anno, infatti, Cavalcaselle è chiamato a svolgere diversi incarichi come esperto di riferimento (sopralluoghi, constatazioni dello stato di conservazione delle opere, valutazione di possibili acquisti, monitoraggio dei restauri). Ma è soprattutto con il Regio Decreto del 30 novembre 1871 che a Cavalcaselle viene finalmente riconosciuta una funzione ufficiale presso il Ministero, dove è comandato con l'incarico di verificare gli inventari dei Musei e delle Pinacoteche statali, in ottemperanza alle nuove norme sulla contabilità dello Stato<sup>183</sup>.

Risale forse a questo incarico la tabella conservata presso l'Archivio Centrale a Roma, nella quale è rispecchiata la difficile situazione degli inventari negli stabilimenti museali statali<sup>184</sup>: quasi tutti gli istituti sono dotati di inventari, perlopiù manoscritti, ma molti di questi non risultano attendibili o non sono aggiornati sulle nuove acquisizioni.

La presenza di Cavalcaselle presso il Ministero della Pubblica Istruzione verrà regolarizzata dal Ministro Ruggero Bonghi nel maggio del 1875, con la nomina a *Ispettore alla Pittura e alla Scultura*. L'attività di Cavalcaselle dei primi anni settanta rappresenta pertanto la premessa alla fase successiva. In un contesto particolarmente attento al settore archeologico, il conoscitore, primo storico dell'arte strutturato all'interno dell'amministrazione centrale, si affermerà come protagonista della conservazione del patrimonio storico-artistico e della gestione delle pinacoteche statali.

---

<sup>181</sup> Lettera del presidente della Giunta di Belle Arti, Terenzio Mamiani, al Ministro della Pubblica Istruzione, 26 ottobre 1871, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 188, fasc. 33-38.

<sup>182</sup> Cfr. G. INCERPI, *Semplici e continue diligenze*, cit., pp. 185-189.

<sup>183</sup> Cfr. D. LEVI, *Cavalcaselle*, cit. pp. 326-332; V. CURZI, *Giovanni Battista Cavalcaselle «servitore dello Stato»*, cit., p. 58-59.

<sup>184</sup> Tabella relativa agli inventari delle collezioni statali, s.d., in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 170, fasc. 1-2.

#### Capitolo 4. Le pinacoteche statali tra Direzione Centrale degli Scavi e dei Musei del Regno e Provveditorato Artistico: il primato del settore archeologico (1874-1881)

L'istituzione nel 1875 della *Direzione Centrale degli Scavi e dei Musei del Regno*<sup>1</sup>, affidata a Giuseppe Fiorelli e composta da un organico tecnico di primo piano<sup>2</sup>, segna un riconosciuto punto di svolta nella definizione degli strumenti per la tutela statale del patrimonio artistico e archeologico, così come negli sviluppi del dibattito sull'organizzazione dei musei e delle pinacoteche. A seguito di questa capitale riforma amministrativa si assiste in particolar modo all'elezione del settore archeologico ad ambito prioritario e trainante del sistema di tutela nazionale.

Riccardo Dalla Negra individuava alle origini della nuova fase la famosa risposta di Ruggero Bonghi all'intervento di Gian Carlo Conestabile, apparso nel 1873 sulla «Rivista di Filologia e d'Istruzione classica»<sup>3</sup>. Con questa operazione, condotta nel 1874 dalle pagine di «Nuova Antologia»<sup>4</sup>, il futuro Ministro connette in modo esplicito il suo programma per la tutela del patrimonio archeologico al dibattito specialistico europeo<sup>5</sup>. In sintesi, analogamente a quanto riscontrato in precedenza nei contributi dei conoscitori per ciò riguardava il settore storico-artistico, la discussione pubblica tra Bonghi e Conestabile<sup>6</sup> vincola l'incremento degli studi sull'arte antica e l'aggiornamento del relativo insegnamento (universitario e scolastico) alla corretta organizzazione, in questo caso, del servizio archeologico e dei musei di antichità<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> R. D. 28 marzo 1875, n. 2440, *col quale vien istituita una Direzione Centrale degli Scavi e dei Musei del Regno*, in M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e Istituzioni, Parte I*, cit., pp. 301-302.

<sup>2</sup> Con R. D. del 28 marzo 1875 vengono nominati anche i Commissari Pietro Rosa e Francesco Gamurrini, il capo sezione Luigi Pigorini, l'Ispettore Edoardo Brizio, l'Ingegnere topografo Francesco Bongioannini.

<sup>3</sup> G. C. CONESTABILE, *Sull'insegnamento della scienza dell'antichità in Italia*, in «Rivista di Filologia e d'Istruzione classica», I, 1873, pp. 541-551.

<sup>4</sup> R. BONGHI, *Gli scavi e gli oggetti d'arte in Italia. Lettera di Ruggero Bonghi al Conte Gian Carlo Conestabile*, in «Nuova Antologia», XXVI, giugno 1874, pp. 322-332.

<sup>5</sup> Su «Rivista di Filologia e d'Istruzione classica» erano state pubblicate le risposte a Conestabile provenienti da Mommsen, Hübner, Rénan, Bréal e Dumont. Sul dibattito in questione e sui rapporti tra organizzazione della tutela e riforma dell'insegnamento archeologico si rimanda a M. L. CATONI, *La nascita degli organismi di tutela artistica*, cit., pp. 42-45.

<sup>6</sup> Conestabile risponde poche mesi dopo a Bonghi dalle pagine della stessa rivista. G. C. CONESTABILE, *Scavi, monumenti, musei e insegnamento della scienza delle antichità in Italia. Lettera al Comm. Ruggero Bonghi*, in «Nuova Antologia», XXVII, ottobre 1874, pp. 343-385.

<sup>7</sup> Le proposte avanzate dai due studiosi per il riordinamento dei musei rispondono alla funzione pubblica

Di contro, il focus sull'arte antica comporta il completo ribaltamento delle posizioni dei conoscitori, espresse a partire dei primi anni sessanta. Sembrano così allontanarsi drasticamente gli spiragli aperti dal Ministero Correnti a favore dell'affermazione delle istanze storico-artistiche. Bonghi infatti sposta sul settore archeologico l'urgenza di competenze strutturate a livello centrale e fa convergere le riforme indispensabili allo sviluppo disciplinare (l'auspicata vigilanza statale sugli scavi condotti da enti locali e privati, la promozione della statistica del patrimonio pubblico e privato, il riordinamento dei musei) nella creazione di un'amministrazione centrale specializzata e competente esclusivamente sul patrimonio antico. Nell'ottica di Bonghi, questa riorganizzazione amministrativa rappresenterebbe una necessità quanto mai indiscutibile, visto il quadro di generale disaccordo in merito ai principi per la stesura della legge di tutela. È emblematico, in tal senso, lo stesso contrasto che emerge fra l'urgenza di controllo espressa dal futuro Ministro e la profonda fiducia nella libera iniziativa del privato in materia di scavi e collezionismo affermata da Conestabile<sup>8</sup>; ciò malgrado le due distinte visioni conducano in definitiva alla promozione di soluzioni molto simili.

Nel piano di riforma amministrativa promosso da Bonghi, alla prospettata emancipazione del settore archeologico farebbe però da controparte la marginalizzazione della produzione successiva al medioevo, relegata a modello per la formazione artistica. La distinzione amministrativa ed economica (da ottenersi attraverso lo sdoppiamento dei relativi capitoli di Bilancio) è immaginata da Bonghi sulla base delle funzioni specifiche assegnate alle tipologie di materiale, senza che il futuro Ministro riconosca in alcun modo le missioni peculiari delle diverse istituzioni. Bonghi conferma così, anche sul piano concettuale, il vincolo amministrativo delle pinacoteche con le accademie di belle arti:

L'arte e la storia antica e medievale, l'arte e la storia che si ritrovano con faticose ricerche e si dissepelliscono, andrebbero così distinte dall'arte moderna, da quella, intorno alla quale

---

attribuita alle raccolte archeologiche. Conestabile in particolare modo spinge per il riconoscimento di una missione nettamente didattica. Da qui l'insistenza dello studioso perugino (in dichiarata opposizione alla visione "territoriale" di Giuseppe Fiorelli) sul rapporto tra Museo e Università, sulla necessità di cataloghi agili, ad uso del visitatore (piuttosto che «pubblicazioni monumentali», come quelle del Museo Nazionale di Napoli), e sul completamento delle raccolte pubbliche. Queste sono chiamate ad illustrare esaustivamente le diverse civiltà antiche, se è necessario ricorrendo a riproduzioni in gesso e scambi tra musei (compresi quelli stranieri nel caso delle copie).

<sup>8</sup> Conestabile, subordinando l'interesse dei musei italiani ad un fine scientifico sovranazionale, individua nella esaustiva documentazione dello scavo un accettabile risarcimento alla dispersione dei materiali originali; vede poi nella stesura della statistica del patrimonio (pubblico e privato) e nel diritto di prelazione una soluzione equilibrata contro l'avversato divieto di esportazione.

lo Stato non è chiamato principalmente a promuovere la ricerca del modo in cui fu, bensì a mantenerne, per quanto possa spettare ad esso, vivo il sentimento e feconda l'imitazione, si da trarne, per il progresso continuo del paese, i frutti di coltura, dei quali è capace in tutti i gradi e forme d'insegnamento, cui prende parte<sup>9</sup>.

Nominato Ministro, Bonghi concretizza la sua proposta nonostante la serrata opposizione parlamentare che, in sede di discussione del Bilancio per l'anno 1875, si era concentrata soprattutto sull'inutilità della spesa e sui rischi di accentramento amministrativo e decisionale<sup>10</sup>. Solo l'Onorevole Bonfadini, favorevole alla riforma, esprimeva in quell'occasione un timido e generico dissenso sulla separazione amministrativa ed economica tra il settore archeologico e quello delle Belle Arti (sembrava però riferirsi generalmente all'istruzione artistica)<sup>11</sup>. Il patrimonio artistico medievale e moderno – comprese le raccolte delle accademie di belle arti, la Pinacoteca di Torino e le Regie Gallerie di Firenze – resta così affidato alla inadeguata Divisione II (dal 1876 denominata *Provveditorato Artistico*), ufficio, come si è detto, sprovvisto di competenze specifiche<sup>12</sup>.

A partire dal Bilancio del 1876, la separazione tra il settore artistico e quello archeologico è sancita anche dallo sdoppiamento dei capitoli di spesa, come previsto da Bonghi nell'articolo del 1874. Le ragioni della riforma del Bilancio, rassegnate dalla Commissione generale alla Camera, dimostrano ancora una volta, in modo chiaro, lo stretto rapporto che corre tra la difficoltà istituzionale di riconoscere una funzione specifica alle pinacoteche, svincolata dalla formazione artistica, e il ritardo nell'affermazione disciplinare della Storia dell'Arte rispetto all'Archeologia, oramai consolidata materia d'insegnamento universitario:

---

<sup>9</sup> R. BONGHI, *Gli scavi e gli oggetti d'arte in Italia. Lettera di Ruggero Bonghi al Conte Gian Carlo Conestabile*, in «Nuova Antologia», XXVI, giugno 1874, p. 329.

<sup>10</sup> Sul dibattito parlamentare si veda: M. L. CATONI, *La nascita degli organismi di tutela artistica*, cit., pp. 46-48; A. EMILIANI, *Nella battaglia tra pubblico e privato: l'istituzione della Direzione Generale e Giuseppe Fiorelli*, in S. DE CARO, P. G. GUZZO, *A Giuseppe Fiorelli nel primo centenario della morte*, cit., pp. 108-114.

<sup>11</sup> «E poi non vorrei che egli separasse affatto l'archeologia dalla materia delle belle arti, e non lo vorrei perché in Italia abbiamo bisogno di renderla popolare l'archeologia», ATTI PARLAMENTARI, Camera dei Deputati, XII Legislatura, sessione 1874-1875, *Discussioni*, tornata dell'8 febbraio 1875, pp. 1101.

<sup>12</sup> Il termine cronologico che separa le orbite di competenza di ciascuna amministrazione è la caduta dell'Impero romano. A differenza, quindi, di quanto previsto nell'articolo di Bonghi, che allargava l'azione della nuova Direzione immaginata anche alla tutela dell'arte medievale. Cfr. Circolare del Ministro della pubblica Istruzione ai Prefetti, alla Consulta del Museo Archeologico di Milano, alla Commissione di sorveglianza del Museo Egizio Etrusco di Firenze, alla Commissione di Antichità e Belle Arti di Palermo, al Direttore del Museo Nazionale di Napoli e delle RR. Gallerie di Firenze, 10 maggio 1875, in MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, «Bollettino Ufficiale», maggio 1875, p. 414.



Musei e belle arti, servizio archeologico ed artistico, sono oggetti che hanno certamente fra loro delle attinenze molteplici, ma che sono lungi da comporre un tutto omogeneo, e tale che debba essere guidato da intenti e criteri uniformi [...]. La loro separazione è quella dell'*arte viva* dall'*arte morta*, se così possiamo esprimerci; oltre che nei musei, negli scavi, nelle antichità, in tutto il servizio archeologico, intervengono considerazioni, scopi e procedimenti, che punto non si attengono, in modo assoluto ed esclusivo, alle ragioni delle arte puramente estetiche. Gli è come per una cattedra di archeologia, la quale è tutt'altra cosa da quello che può essere un insegnamento di pittura e scultura, ovvero anche uno di estetica in generale.

Sta bene pertanto che siavi una distinzione, e che questa si traduca nel rispettivo ordinamento organico, e trovi il suo riscontro nei capitoli del bilancio<sup>13</sup>.

Sembra quindi che sia proprio la mancanza di uno specifico e identificabile insegnamento universitario di Storia dell'Arte a compromettere l'individuazione delle Pinacoteche come luogo di ricerca, al pari dei musei di antichità.

Il Ministro Bonghi è però sensibile ai problemi della conservazione del monumento medievale e del restauro architettonico<sup>14</sup>; non ignora quindi del tutto la necessità di competenze specifiche nella tutela del patrimonio artistico: per supplire alla mancanza di esperti nell'organico ministeriale istituisce due posti di Ispettore, uno alla Pittura e alla Scultura, uno all'Architettura (assegnati rispettivamente a Cavalcaselle e a Giulio de Angelis, successivamente sostituito da Francesco Bongioannini). Studiosi esperti compaiono anche all'interno della *Giunta di Archeologia e Belle Arti*<sup>15</sup>: la sezione di Belle Arti (presieduta dal Ministro, con Michele Coppino come Vice-Presidente) annovera tra i suoi membri Giovanni Morelli e Pietro Selvatico<sup>16</sup>.

Queste accortezze non basteranno tuttavia a colmare il divario fra i due ambiti

---

<sup>13</sup> *Il bilancio del 1876. Relazione della Commissione generale alla Camera dei Deputati*, in MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, «Bollettino Ufficiale», febbraio 1876, p. 93-94.

<sup>14</sup> Cfr. Relazione di presentazione del R. D. 2 maggio 1875, n. 2493, *che istituisce due posti di ispettori artistici addetti al Ministero della Pubblica Istruzione*, in MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, «Bollettino Ufficiale», giugno 1875, p. 587-588. L'attenzione del Ministro è però rivolta esclusivamente ai problemi della conservazione del monumento medievale e del restauro architettonico.

<sup>15</sup> R. D. 28 marzo 1875, n. 2419, *col quale è istituita una Giunta di Archeologia e di Belle Arti presso il Consiglio Superiore di Istruzione Pubblica*, in M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e Istituzioni, Parte I*, cit., p. 305. Due precedenti progetti con correzioni, che prevedevano una forte dipendenza dal Consiglio superiore d'Istruzione Pubblica, sono conservati in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di Belle Arti*, b. 8.

<sup>16</sup> Gli altri membri della sezione, tutti artisti ed accademici, sono: lo scultore Luigi Amici, i pittori Cesare Mariani e Antonio Ciseri, l'architetto Enrico Alvino. La sezione Archeologica è invece composta da Gian Carlo Conestabile della Staffa, Giulio Minervini, Carlo Baudi di Vesme, Carlo Strozzi e Giuseppe Ponzi. Bonghi difende esplicitamente il coinvolgimento di studiosi contro la rivendicazione proveniente dal Comizio artistico che esigeva invece la presenza esclusiva di artisti (nominati da artisti) all'interno dell'organo consultivo ministeriale, si veda M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e Istituzioni, Parte I*, cit., pp. 284-287.

d'intervento. Il sistema stabilito dal Ministro Bonghi – che resterà in vigore fino al 1881 – favorirà inevitabilmente l'avvantaggiarsi del settore archeologico attraverso concreti interventi di riforma e aggiornamento. In questa fase si assiste infatti alla riorganizzazione del servizio di scavo<sup>17</sup> e al riordinamento dei musei d'antichità, guidato dai principi di razionalizzazione e coordinamento fra le diverse realtà (attraverso soprattutto la definizione di un ruolo organico e la stesura di un regolamento per il servizio e il personale). Alcune riforme elaborate all'interno della Direzione Centrale avranno però risvolti, diretti o indiretti, anche sulle raccolte artistiche: in primo luogo sulle pinacoteche connesse a musei archeologici (la Pinacoteca di Napoli e quella di Palermo), ma non solo su queste. Emblematico è il caso della Legge del 27 maggio, n. 2554, *sulla tassa d'entrata nei musei, nelle gallerie e negli scavi archeologici*, che in sostanza estende anche alle gallerie statali una pratica elaborata dalla Direzione centrale a partire dalle esperienze napoletane dello stesso Fiorelli.

#### ***4.1 L'introduzione dell'ingresso a pagamento e la funzione sociale delle pubbliche raccolte***

*- La Legge 2554/1875*

In sede di discussione del Bilancio per l'anno 1875 il Ministro Bonghi rassicurava i deputati circa la sostenibilità delle spese previste per l'istituzione della Direzione Centrale. Presentava infatti in quell'occasione due progetti di Legge capaci di garantire nuove ed ingenti entrate nelle casse statali: uno sulla tassa d'esportazione; l'altro sulla tassa d'ingresso nei monumenti, negli scavi, nelle gallerie e nei musei d'antichità dello Stato<sup>18</sup>. Quest'ultimo progetto<sup>19</sup> è discusso il 15 e il 16 aprile 1875 alla Camera<sup>20</sup>, il 13 e

---

<sup>17</sup> Insieme all'istituzione della Direzione Centrale e all'emanazione del relativo *Regolamento* è sancita una nuova organizzazione amministrativa del servizio archeologico nazionale che prevede la divisione del Regno in tre regioni archeologiche sottoposte al Direttore a due Commissari Centrali, la creazione di Commissariati speciali nelle isole, l'istituzione di uffici tecnici presso gli scavi e la nomina di Ispettori onorari. Il Ministero emana poi le *Istruzioni generali per la condotta degli Scavi di Antichità* (17 ottobre 1875), seguite dal *Regolamento pel Servizio degli Scavi d'Antichità* (R. D. 18 gennaio 1877, n. 3660) e dal *Ruolo Unico degli Impiegati addetti al Servizio degli Scavi d'Antichità* (R. D. 18 gennaio 1877, n. 3639). Con la costituzione degli uffici tecnici, il servizio archeologico può finalmente avvalersi di strutture periferiche dotate di personale dipendente e retribuito. Per quanto riguarda invece la tutela dell'arte moderna e medievale, il Ministro Bonghi conferma il tradizionale sistema basato su commissioni consultive (R. D. 5 marzo 1875, n. 3028). Tale sistema resterà in piedi fino all'istituzione nel 1891 degli *Uffici Tecnici Regionali*. Per le riforme del settore archeologico si rimanda a M. MUSACCHIO, *L'Archivio della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti (1860 – 1890)*, cit. pp. 60-66.

<sup>18</sup> Per un'analisi approfondita dell'elaborazione del provvedimento – dai casi sperimentali fino alle stesure delle norme per la sua applicazione – si rimanda a M. LERDA, *La politica museale dopo l'Unità*, cit. In questa sede verranno recuperati sinteticamente solo le linee generali dell'elaborazione e i risvolti culturali più interessanti ai fini di questo studio.

il 21 maggio 1875 al Senato<sup>21</sup>. Approvato dal Parlamento, diventa legge il 27 maggio con le modifiche apportate durante l'iter<sup>22</sup>.

La Legge 2554/1875, autorizza il Ministero ad imporre una tassa d'ingresso nei monumenti, negli stabilimenti museali e nei siti archeologici che ritiene idonei (con il limite di massimo una Lira per musei, gallerie e monumenti e di due Lire per gli scavi archeologici, art.1)<sup>23</sup>. La Legge inoltre garantisce parzialmente il diritto di fruizione per le categorie di pubblico più deboli o individuate come destinatarie privilegiate degli istituti museali: attraverso uno o due giorni di accesso gratuito (definiti dal Ministero, art. 2), forme di abbonamento (art. 4) e alcune specifiche esenzioni (per gli artisti e gli artigiani addetti alle industrie affini alle arti del disegno, i soldati, i bassi ufficiali e i marinai dell'esercito, i professori delle scuole classiche, gli studenti e i professori delle scuole normali superiori e degli istituti di belle arti, i gruppi di alunni degli istituti educativi accompagnati dai direttori, art. 3).

La Legge segue più di un decennio di applicazione sperimentale dell'ingresso a pagamento in diverse realtà del Regno (in primo luogo negli scavi di Pompei ed Ercolano), nonché un Progetto di Legge, presentato senza successo dal Ministro Broglio al Senato nel 1868<sup>24</sup> (a partire dall'elaborazione di una Commissione presieduta dallo stesso Fiorelli). Il provvedimento viene così a sanare una situazione oramai illegittima a fronte delle norme per la Contabilità dello Stato. L'articolo 5 prevede infatti che i ricavi della tassa non vengano più gestiti autonomamente dagli istituti che li hanno riscossi, ma debbano essere versati nelle casse statali. Una somma uguale a quella ricavata sarà

---

<sup>19</sup> ATTI PARLAMENTARI, Camera dei Deputati, XII Legislatura, sessione 1874-1875, *Documenti, Progetti di legge e relazioni*, n. 85, *Tassa d'ingresso nei Musei e nei luoghi di scavo del Regno*, Progetto di Legge presentato dal Ministro Bonghi.

<sup>20</sup> ATTI PARLAMENTARI, Camera dei Deputati, XII Legislatura, sessione 1874-1875, *Discussioni*, tornata del 15 aprile 1875 e tornata del 16 aprile 1875.

<sup>21</sup> ATTI PARLAMENTARI, Senato del Regno, XII Legislatura, sessione 1874-1875, *Discussioni*, tornata del 13 maggio 1875 e tornata del 21 maggio 1875.

<sup>22</sup> Le principali modifiche saranno apportate dalla Commissione alla Camera, presieduta da Filippo Mariotti. Ulteriori cambiamenti avverranno a seguito della discussione alla Camera. ATTI PARLAMENTARI, Camera dei Deputati, XII Legislatura, sessione 1874-1875, *Documenti, Progetti di legge e relazioni*, n. 85 A, *Tassa d'ingresso nei Musei e nei luoghi di Scavo del Regno*, Progetto della Commissione. Composizione commissione: Mauro Macchi, Emilio Pallavicini, Carlo Tenca, l'ex Ministro della Pubblica Istruzione Domenico Berti, Enrico Fano, Francesco Fiorentino, Francesco Sebastiani, il segretario generale della Pubblica Istruzione Romualdo Bonfadini.

<sup>23</sup> Per dare un'idea della somma in relazione agli stipendi dell'epoca, si pensi che, in base al Ruolo normale degli impiegati della Direzione Centrale dei Musei e degli Scavi di antichità emanato nello stesso anno, l'Usciere del Ministero guadagna 1000 Lire all'anno e il Direttore Centrale ha uno stipendio annuale di 8000 Lire. Mentre il ruolo del personale del Museo Nazionale di Napoli del 1875 assegna all'anno 3800 Lire all'Ispettore della Pinacoteca, 900 Lire ai Restauratori, 600 Lire agli inservienti.

<sup>24</sup> ATTI PARLAMENTARI, Senato del Regno, X Legislatura, sessione 1868, *Documenti, Progetti di legge e relazioni*, n.154, *Per una tassa di entrata nei musei ed altri stabilimenti dello Stato*, presentato il 5 dicembre dal Ministro della Pubblica Istruzione Emilio Broglio.

ogni anno inserita nei capitoli di spesa del Bilancio della Pubblica Istruzione e destinata agli stabilimenti riscossori o a vantaggio di istituti museali e monumenti della stessa città. L'articolo in questione vincola pertanto i ricavi della tassa d'ingresso alla conservazione del patrimonio artistico ed archeologico: il Governo cerca in questo modo di scongiurare l'opposizione delle istituzioni e delle amministrazioni locali. Non è però prevista alcuna forma di redistribuzione tra le diverse località. Visti i divari abissali tra i ricavi degli stabilimenti più piccoli e quelli delle grandi emergenze monumentali e museali, questa risoluzione finirà inevitabilmente per avvantaggiare le località a vocazione turistica rispetto a quelle che si potrebbero definire mete “di nicchia”.

In sintesi, quindi, la disposizione prevede che gli introiti dell'ingresso a pagamento, consegnati allo Stato, vengano assegnati direttamente dal Ministero della Pubblica Istruzione ai singoli istituti per essere utilizzati a favore della conservazione delle raccolte. Questo sistema vale anche per le collezioni annesse ad istituti dipendenti dal Ministero: si inaugura così – almeno per quanto riguarda l'assegnazione di questi fondi, non mediata dall'istituzione madre – una prima forma di gestione ministeriale diretta sulle pinacoteche delle accademie di belle arti (come sui musei universitari). A partire dal Bilancio del 1877 è istituito infatti un apposito capitolo relativo alla *Spesa di mantenimento delle gallerie, dei musei, delle pinacoteche, degli scavi e conservazione delle antichità, da sostenersi mediante la tassa d'entrata in detti locali*.

Quasi tutte le pinacoteche statali, comprese quelle delle accademie di belle arti, compaiono nell'elenco di istituti idonei alla riscossione, individuato dal R. D. del 10 giugno 1875<sup>25</sup> (fa eccezione la Galleria dell'Accademia di Venezia che verrà inclusa due mesi dopo<sup>26</sup>, a seguito di più attente valutazioni sulla convenienza del provvedimento). La Legge è poi completata dall'emanazione di un Decreto Ministeriale, relativo ai titoli

---

<sup>25</sup> R. D. 10 giugno 1875, n. 2555, *che stabilisce la tassa di entrata in alcune gallerie e musei governativi*. La tassa è istituita nella pinacoteche delle accademie di belle arti di Bologna e Parma (dove era già in vigore nel 1874), nelle pinacoteche delle accademie di belle arti di Firenze, Modena e Milano, nelle RR. Gallerie di Firenze, nella Pinacoteca di Torino. Gli altri musei e siti tassati sono: il Museo Nazionale di Napoli e quello di Palermo (dove era già prevista rispettivamente dal 1866 e dal 1869), il museo archeologici universitari di Bologna e Torino, il Museo Nazionale del Bargello, il Museo di San Marco e il Museo Etrusco Egizio di Firenze (istituti dove era già in vigore rispettivamente dal 1865, dal 1869, dal 1870), il Museo di San Martino a Napoli (dove era già in vigore dal 1872), il Museo di Antichità di Parma (dove era riscossa dal 1872), il Museo Kirkeriano a Roma e alcuni siti archeologici della stessa città (gli scavi del Palatino, le Terme di Caracalla e quelle di Tito), gli scavi di Ostia, Villa Adriana a Tivoli, gli scavi di Pompei ed Ercolano (già tassati rispettivamente dal 1862 e dal 1863), gli anfiteatri di Capua e Pozzuoli, i templi di Pestum, il Palazzo Ducale e il Museo archeologico della Biblioteca Marciana di Venezia, il Cenacolo vinciano a Milano.

<sup>26</sup> R. D. 10 agosto 1875, n. 2676, *col quale vengono sottoposti a tassa d'ingresso alcuni istituti e monumenti*. Le altre realtà interessate sono: l'Orecchio di Dioniso, l'Anfiteatro e le catacombe di Siracusa, il Teatro di Catania, il Teatro di Taormina, i templi di Girgenti, il Teatro e il Tempio di Segesta.

e alle pratiche per ottenere le esenzioni<sup>27</sup>, e da un Regolamento per l'esazione e il versamento delle somme<sup>28</sup>. Quest'ultimo definisce curiosamente solo i compiti della Direzione Centrale, individuata come intermediario esclusivo tra gli istituti e il Ministero. Inoltre, un primo progetto di regolamento unico, relativo sia alle esenzioni che alla riscossione, era stato sottoposto da Fiorelli all'approvazione della sezione archeologica della Giunta di Archeologia e Belle Arti<sup>29</sup> (e solo in seguito presentato a Rezasco, Capo della Divisione II). Tutto ciò a riprova del ruolo assolutamente marginale giocato dalla Divisione II, e quindi dal patrimonio storico-artistico, nell'elaborazione di questo importante provvedimento di politica museale. Provvedimento che risponde ad esigenze strettamente economiche, quali l'oramai strutturale carenza di risorse del Ministero della Pubblica Istruzione; ma che comporta, d'altro canto, una serie di risvolti, affatto trascurabili dal punto di vista museologico e culturale, sulla gestione del servizio interno e pubblico degli istituti museali statali. Per di più la lunga elaborazione della riforma aveva affrontato direttamente alcuni nodi critici fondamentali, relativi alla destinazione e alla funzione pubblica delle raccolte archeologiche ed artistiche dello Stato. Questi nodi critici saranno indagati nei paragrafi che seguono.

*- Riflessioni su destinazione pubblica e diritto di fruizione*

L'applicazione sperimentale dell'ingresso a pagamento e l'elaborazione della relativa legge generale innescano innanzitutto esplicite riflessioni sul significato attribuito alla destinazione pubblica del patrimonio storico-artistico dello Stato. Nelle sue prime applicazioni napoletane, il biglietto d'ingresso costituiva uno strumento per estirpare l'indecorosa pratica della mancia ai custodi. La somma prevista veniva infatti pagata dai visitatori come compenso istituzionalizzato per il servizio di accompagnamento all'interno degli scavi, svolto dal personale di custodia (a questo era pertanto destinata parte dei profitti). Presto però, sin dai casi sperimentali di riscossione nelle realtà fiorentine, la somma richiesta si era definitivamente trasformata in un contributo corrisposto per il semplice accesso alle raccolte. Assolvendo quindi a finalità prettamente economiche, il compenso si configurava ormai come una vera e propria tassa. La disposizione era inevitabilmente entrata in collisione con le norme sulla Contabilità dello Stato e con la destinazione pubblica delle opere d'arte di proprietà

---

<sup>27</sup> D. M. 26 giugno 1875.

<sup>28</sup> R. D. 11 ottobre 1875, n. 2759, *Regolamento per l'esazione della tassa*.

<sup>29</sup> *Giunta Archeologica e di Belle Arti*, in MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, «Bollettino Ufficiale», giugno 1875, pp. 598-600.

statale. La bocciatura da parte della Corte dei Conti del Regio Decreto del 21 agosto 1869 (che prevedeva l'ingresso a pagamento nel Museo di San Marco a Firenze) si fondava proprio sulla constatazione di queste incompatibilità. In particolare modo, circa il diritto di fruizione connesso alla pubblica destinazione delle opere, l'organo si esprimeva così:

quando pure il diritto d'entrata [così era chiamato il biglietto d'ingresso nel progetto di decreto] non si avesse a considerare una vera e proprio tassa, costituisce certamente un onere e arreca un limite all'uso e alla destinazione pubblica degli oggetti [...] quegli oggetti non sono posseduti dallo Stato a titolo di proprietà patrimoniale ma per custodirli e mantenerne l'uso e la destinazione pubblica nello scopo e nell'interesse della cultura generale del Paese. Onde non possono costituire sorgente di reddito patrimoniale dello Stato<sup>30</sup>.

In quel caso il Ministero della Pubblica Istruzione aggirava il parere della Corte dei Conti semplicemente introducendo l'ingresso a pagamento nel Museo di San Marco tramite Decreto Ministeriale. Ma l'obiezione è riproposta puntualmente due anni dopo, non appena è ventilata la possibilità di un'estensione della tassa d'entrata alle Regie Gallerie fiorentine. La destinazione delle raccolte prevista dal Patto di famiglia sottoscritto dall'Elettrice Palatina, Anna Ludovica dei Medici, nel 1737<sup>31</sup>, forniva infatti al Sindaco di Firenze Peruzzi uno degli argomenti vincenti (insieme, come si vedrà, alla denuncia dei possibili riflessi negativi del provvedimento sull'economia cittadina) contro l'attivazione dell'ingresso a pagamento nella Galleria degli Uffizi e in quella di Palazzo Pitti, prevista dal Decreto ministeriale del 29 giugno 1871.

L'applicazione del Decreto veniva scongiurata nonostante l'ennesimo appello di Mongeri a favore della politica museale del Ministro Correnti. Lo studioso, dalle pagine di «L'Arte in Italia», definiva la tassa d'ingresso (già prevista nelle proposte di riordinamento promosse insieme a Morelli) come una «tassa d'arte», necessaria «giacchè i prodotti si vogliono riservati al comodo e al lustro dei musei». Mongeri rispondeva così alle obiezioni circa i limiti imposti alla pubblica fruizione:

qui, [in uno stabilimento museale] non possiamo incontrare che un curioso od uno studioso: un curioso che cerca un riempitivo a tempo vuoto o a uno svago [...] a cui basta dire: sono

---

<sup>30</sup> Corte dei Conti, Sezione I, delibera del 23 settembre 1869, ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 229, fasc. 76-1.

<sup>31</sup> C. DE BENEDICTIS, *Per la storia del collezionismo italiano, fonti e documenti*, Ponte alle grazie, Firenze 1991, p. 311.

stato; ho veduto. Largheggiamo pure se vuoi: concediamo al curioso anche le qualità del buon gustatore, del dilettante, il quale si compiace dello spettacolo artistico come di una dolce armonia, che, sa recarne care impressioni nell'animo e condividerle nel consorzio domestico [...]. Ebbene, si sentiranno costoro, pertanto, il diritto di domandare, forestieri o del paese che siano, di intervenirevi gratuitamente? tant'è che domandassero ai teatri mantenuti dallo Stato perché anche là tiene le sue ragioni la pubblica cultura e ne va soddisfatto il senso estetico del curioso e del dilettante!<sup>32</sup>

Mongeri promuoveva però il riconoscimento di un effettivo diritto di fruizione rivolto esclusivamente allo Studioso (inteso sia come artista che come «scienziato»):

Ma ciò che sarebbe contraddicente ancor più eg'i è se lo studioso trovasse alle porte dei musei un accoglimento pari al curioso. Chi entra riverente e spesse volte palpitante, chi vi porta una lunga preparazione di studi e vi chiede il coronamento di diurne fatiche, chi è costretto, non di passarvi, come il viandante affrettato, ma di ritornarvi ripetutamente [...] certo è egli tale che un vincolo, un ostacolo anche lieve, può essere pericoloso, anzi fatale. Più che d'altri quelle opere e quei cimeli sono suoi: suoi perché sa dominarli colla sua intelligenza, sa fecondarli con la sua fantasia d'artista e di scienziato.

A questa stregua, si conti adesso il numero di coloro che battono alle porte dei musei e si avrà la misura della regola e dell'eccezione: il mille d'contro all'uno: la tassa, da un lato, giusto contributo; l'esenzione, dall'altro, una rarissima concessione ed insieme una concessione altrettanto giusta. - Ecco, a creder nostro, la legge e i suoi criteri<sup>33</sup>.

Nel 1875 Bonghi prova a prevenire definitivamente le obiezioni connesse alla destinazione pubblica delle raccolte statali: nella Relazione che accompagna il suo Progetto di Legge il Ministro si appella ai confortanti dati sugli accessi nel Museo Nazionale di Napoli (senza tenere conto però della mancanza di una sistematica ricognizione prima dell'introduzione del biglietto) e alla garanzia fornita dal giorno di ingresso gratuito. La maggioranza della Commissione alla Camera, chiamata a valutare il progetto ministeriale, concorda poi sulla legittimità del provvedimento, soprattutto alla luce dell'impellente necessità di fondi per provvedere alla conservazione del patrimonio artistico ed archeologico. Secondo la maggior parte dei membri della Commissione risulterebbe infatti «giusto l'attingere questo aumento di entrate a quello

---

<sup>32</sup> G. MONGERI, *Le tasse d'ingresso ai musei in Italia*, cit., p. 98.

<sup>33</sup> Ibid.

stesso ente [...] per la sua conservazione e per il cui miglioramento sono richieste»<sup>34</sup>; e sembrerebbe infine altrettanto equo far gravare il contributo economico necessario su quei «fortunati» che usufruiscono del servizio, piuttosto che sulla totalità dei contribuenti.

Pertanto sono proprio le necessità di ordine economico e la garanzia della destinazione delle somme a favore della conservazione (sancita dal Progetto di Legge modificato dalla Commissione alla Camera) a legittimare definitivamente la forte ingerenza statale a svantaggio dell'integrità del diritto del pubblico, nonché della tradizionale autonomia delle istituzioni locali:

il diritto dello Stato è chiaro ed intero; ma il suo esercizio né parrà meno duro se sarà temperato da un'attribuzione speciale che assicuri gli attuali usufruttuari delle opere d'arte contro ogni lesione del loro tradizionale possesso; che li persuada, anzi, mediante un vincolo legislativo sull'erogazione delle somme, come ad essi soli, e non ad altri giovi lo stabilimento di una tassa<sup>35</sup>.

*- I destinatari privilegiati: le funzioni pubbliche assegnate agli stabilimenti museali*

Il limite imposto alla pubblica destinazione è stemperato, già a partire dalle prime esperienze di ingresso a pagamento, dalla definizione di uno o più giorni di accesso gratuito, dalla riduzione del prezzo del biglietto per i fanciulli e dall'individuazione delle categorie di pubblico esenti: ciò a tutela della missione pubblica e sociale riconosciuta alle raccolte. L'analisi delle scelte attuate consente quindi un'interessante riflessione sulla funzione attribuita al Museo e alla Pinacoteca dal livello politico e istituzionale.

Sin dai casi sperimentali di riscossione della tassa negli scavi di Pompei ed Ercolano, era previsto l'ingresso gratuito la domenica (giorno definitivamente confermato dal R. D. 10 giugno 1875). Appare così chiara la volontà politica di presentare il Museo come strumento di civilizzazione, di educazione generale e di diffusione di sentimento nazionale (ma traspare, forse, anche l'intenzione di promuovere una diversificazione delle visite dal punto di vista sociale nell'arco della settimana). L'ingresso libero la domenica consente infatti l'accesso ai visitatori meno abbienti e ai lavoratori. È facile quindi immaginare in quel giorno un pubblico meno selezionato rispetto a quello presente nei giorni feriali, quando gli stabilimenti sono presumibilmente frequentati

---

<sup>34</sup> ATTI PARLAMENTARI, Camera dei Deputati, XII Legislatura, sessione 1874-1875, *Documenti, Progetti di legge e relazioni*, n. 85 A, *Tassa d'ingresso nei Musei e nei luoghi di Scavo del Regno*, Relazione al Progetto della Commissione, p. 2.

<sup>35</sup> Ivi, p. 4.



soprattutto da forestieri, studiosi ed artisti. La domenica si assiste quindi ad un generale abbassamento del livello sociale e di preparazione culturale del pubblico. I fruitori domenicali, però, non vanno certamente e identificati con gli appartenenti al ceto popolare; si tratta più probabilmente di borghesi, professionisti e, forse, di qualche artigiano. Nonostante ciò, le cifre sull'affluenza nel Museo Nazionale di Napoli, riportate da Giuseppe Fiorelli nel 1873<sup>36</sup>, dimostrano un'effettiva centralità dei musei, almeno dei più noti, tra gli istituti culturali capaci di contribuire all'educazione dei cittadini.

La decisione del Comitato direttivo del Museo del Bargello di concedere l'ingresso gratuito il giovedì, piuttosto che la domenica, risponde invece al proposito, non solo di sfruttare a pieno il potenziale economico della tassa, ma anche di selezionare il pubblico con spirito elitario, limitando il più possibile gli affollamenti.

Sempre in linea con la funzione educativa e identitaria attribuita al Museo, la prima esenzione prevista a Pompei e poi confermata in tutti i casi di ingresso a pagamento, fino alla Legge del 1875, è quella per i soldati, i bassi ufficiali e i marinai. L'esperienza della leva, che porta – forse per la prima volta – i giovani degli strati sociali più bassi lontano del territorio d'origine, è intesa evidentemente come occasione di promozione culturale e identitaria all'interno di una componente sociale indispensabile per la coesione del nuovo Stato unitario<sup>37</sup>. Questa speciale categoria è così incentivata a fruire del patrimonio artistico ed archeologico, individuato come importante strumento per la diffusione di sentimento nazionale tra le nuove generazioni.

A partire dal caso del Museo Nazionale di Napoli (1866), si consolida poi la concessione dell'ingresso gratuito agli artisti. La soluzione è perfettamente coerente con la tradizionale concezione del Museo, e soprattutto della Pinacoteca, visti come raccolte di modelli e fonte di ispirazione, funzionali alla produzione e alla formazione artistica. L'esenzione per gli studenti di belle arti, forse fino ad allora inglobati tacitamente nella categoria degli artisti, è esplicitata a partire dall'applicazione del provvedimento alla

---

<sup>36</sup> G. FIORELLI, *Del Museo Nazionale di Napoli, Relazione al Ministro della Pubblica Istruzione*, Tipografia Italiana, Napoli 1873, p. 32. Il dato record del 1869, ad esempio, riporta un totale di 101.026 visitatori. Nei tre anni successivi gli accessi si assestano intorno agli 80.000 visitatori annuali.

<sup>37</sup> Il reclutamento su base nazionale, adottato a seguito dello scioglimento delle truppe meridionali, vicine alla sinistra democratica, con lo scopo di ridurre la coesione interna a vantaggio dell'autorità degli ufficiali, fa sì che nei reparti si trovino soldati provenienti da diverse regioni d'Italia; ciò promuove quindi lo spostamento di molti giovani dal territorio di origine. Cfr. G. ROCHAT, G. MASSOBRIO, *Breve storia dell'esercito italiano dal 1861 al 1943*, Einaudi Torino 1978, p. 40. Si veda anche STATO MAGGIORE DELL'ESERCITO, UFFICIO STORICO, *L'esercito italiano dall'Unità alla Grande Guerra (1861-1918)*, Tipografia regionale, Roma 1980; J. GOOCH, *Esercito, Stato e società in Italia 1870-1915*, FrancoAngeli, Milano 1994.

Pinacoteca dell'Accademia di Belle Arti di Bologna (1874), prima pinacoteca coinvolta nella riscossione della tassa d'ingresso (a 12 anni di distanza dall'inaugurazione della pratica negli scavi di Pompei). Infine è interessante segnalare che dal 1880 anche i fotografi saranno riconosciuti come artisti e pertanto potranno accedere gratuitamente alle raccolte<sup>38</sup>. Il Ministero aveva inoltre già dimostrato di comprendere l'utilità amministrativa e scientifica dello strumento fotografico: aveva infatti vincolato il permesso di trarre fotografie alla cessione di due copie delle riproduzioni eseguite, destinate una al Museo e l'altra al Ministero<sup>39</sup>.

Molto più problematico è il riconoscimento degli studiosi come categoria non pagante (anche perché questa esenzione, rivolta ad un pubblico generalmente abbiente, non è conforme allo spirito sociale che, in fase di sperimentazione, andava guidando la definizione degli incentivi). Prima della Legge del 1875, le sole forme d'accesso privilegiato per gli studiosi erano accordate in realtà archeologiche, e quindi erano pensate per antiquari, storici ed archeologi: si tratta dell'abbonamento negli scavi di Pompei (valido per tutti ma ideato in base alle esigenze degli studiosi) e della vera e propria esenzione prevista nel Museo Egizio Etrusco di Firenze. Significativamente nessuna proposta del genere aveva riguardato le pinacoteche, a riprova della difficoltà istituzionale di riconoscere le pubbliche raccolte di dipinti come luoghi di ricerca, oltre che di formazione artistica. A quanto risulta, la prima proposta in tal senso sarà avanzata solo nel 1896 da Giulio Cantalamessa. Lo spirito della richiesta, perfettamente in linea con quanto prospettato molti anni prima da Mongeri su «L'Arte in Italia», travalicherà a quella data la definizione in chiave sociale delle esenzioni, per toccare in qualche modo la questione disciplinare e l'urgenza del riconoscimento ufficiale dello studioso di storia dell'arte, il quale, dalle stesse parole di Cantalamessa, risulterà ancora privo di uno status definito:

Il Regolamento per la tassa d'ingresso non concede il biglietto gratuito ai critici d'arte. Comprendendo che la concessione è piena di pericoli, giacché la designazione ha un senso indeterminato, e, secondo l'apprezzamento del direttore, può essere estesa o non estesa ai comuni scritturelli senza alcuna cultura, che per vanità o per capriccio danno sentenze d'arte

---

<sup>38</sup> Circolare ministeriale ai Presidenti delle Accademie di Belle Arti e Direttori degli Istituti di Belle Arti ai Musei e alle Gallerie governative, 7 gennaio 1880, n. 37, in MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, «Bollettino Ufficiale», gennaio 1880, p. 62.

<sup>39</sup> Circolare ministeriale ai Prefetti del Regno, ai Direttori delle Regie Gallerie e Accademie di belle arti, 28 giugno 1876, in MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, «Bollettino Ufficiale», luglio 1876, p. 641. L'obbligo di consegnare al Ministero e al Museo copie delle fotografie eseguite è confermato dalla circolare del 7 gennaio 1880.

su pei giornali quotidiani; ma è pur vero che ad un direttore riesce di dolore e d'impaccio il ricusare questo favore ad uomini notevolissimi, che hanno pubblicato e libri e monografie pregevoli, e che tornano e ritornano indefessi nella galleria, e studiano coscienziosamente. La tassa deve giustamente gravare la curiosità, sebbene nobilissima, del pubblico, non l'amore degli studi<sup>40</sup>.

Nel 1869, il Ministero aveva inoltre rifiutato la proposta della Commissione Conservatrice di Palermo, desiderosa di estendere l'ingresso gratuito nel Museo Nazionale ad archeologi, filologi, paleografi e storici. Le ragioni del diniego ministeriale erano di natura economica in quanto l'esenzione, riguardante i fruitori tradizionali del Museo, avrebbe invalidato i risultati economici del provvedimento. Per le stesse ragioni, forse, questa categoria piuttosto generica non rientra tra gli esoneri previsti dalla Legge 2554/1875.

La Legge sancisce invece, con convinzione, lo stretto rapporto tra Museo e i diversi livelli d'istruzione, dalla scuola inferiore all'Università. Già nella fase sperimentale di riscossione si era affermata l'esenzione per i gruppi di allievi degli istituti educativi accompagnati dai direttori: il Ministero sembrava così promuovere la pratica della “gita scolastica”. A seguito della proposta rivolta alla Camera dall'onorevole Michele Coppino (già Ministro della Pubblica Istruzione e futuro successore di Bonghi), sono esclusi dal pagamento anche i professori e gli studenti delle scuole normali superiori (che preparavano i futuri docenti) e gli insegnanti delle scuole classiche. L'intenzione di Coppino era di sancire il legame tra il patrimonio artistico e archeologico e la cultura umanistica. Infine, con il D. M. 26 giugno 1875, sulle esenzioni, è introdotto il diritto di accesso gratuito per i professori universitari di Archeologia e per gli studenti di antichità (l'allusione, come precisato nel dicembre del 1875, è agli studenti delle Facoltà di Lettere). Grazie a queste ultime esenzioni, che completano il riferimento al mondo dell'istruzione, risulta parzialmente compensata l'assenza degli studiosi nell'elenco dei visitatori esonerati dal pagamento della tassa d'ingresso.

La Legge del 1875 (grazie alle modifiche apportate dalla Commissione alla Camera) introduce poi una nuova categoria privilegiata: gli artigiani addetti alle industrie affini alle arti del disegno. Il patrimonio artistico e archeologico è quindi riconosciuto come modello e fonte di riflessione tecnica e formale, funzionale, non solo alla produzione artistica, ma anche all'artigianato di alto livello.

---

<sup>40</sup> Lettera del Direttore delle RR. Gallerie di Venezia alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, 18 ottobre 1896, in ACS, AA. BB. AA., Il versamento, III parte, b. 140.

Risulta così esaurito il quadro delle missioni attribuite al Museo: si tratta da un lato di una funzione educativa, civilizzante e identitaria; dall'altro di un ruolo didattico, indirizzato alla formazione artistica e l'istruzione umanistica; non è infine trascurato il ruolo economico, inteso come stimolo alla produzione artigianale.

*- Funzione turistica e “indotto” delle pinacoteche*

La ricostruzione delle vicende relative all'introduzione dell'ingresso a pagamento, soprattutto nel caso delle Regie Gallerie fiorentine, consente un ulteriore affondo sulla funzione economica dei musei. Il dibattito istituzionale ci consegna infatti un interessante affresco circa il ruolo delle raccolte pubbliche come cuore economico pulsante della città in cui hanno sede. Le raccolte non vengono intese soltanto come luogo di formazione artistica e incentivo alla produzione artigianale di qualità, ma costituiscono un fulcro intorno al quale convergono una serie di attività produttive connesse al nascente turismo. Mentre si assiste all'avvio di un irreversibile processo di allargamento della pratica settecentesca del Grand Tour, sia dal punto di vista numerico che sociale, – grazie anche allo sviluppo delle infrastrutture e dei trasporti –<sup>41</sup>, si affermano le prime attività connesse ai flussi turistici. La così detta «industria del forestiero»<sup>42</sup> inizia infatti ad assumere un peso rilevante nell'economia di quelle particolari località del Regno che vantano importanti elementi di richiamo. È l'amministrazione locale fiorentina a dimostrare, proprio in occasione delle riflessioni sull'introduzione del biglietto d'ingresso nelle gallerie, un'acquisita consapevolezza della funzione turistica ed economica delle emergenze museali e una moderna sensibilità per quello che potremmo anacronisticamente definire “indotto del Museo”.

Durante le discussioni della Commissione alla Camera, alcuni membri non specificati proponevano il mantenimento della fruizione gratuita nelle gallerie; ciò avveniva alla luce di «ragioni speciali di consuetudini antiche, di educazione popolare artistica, del rispetto di attitudini tradizionali dello spirito pubblico in alcune città»<sup>43</sup>. Questa soluzione, scartata dalla maggioranza della Commissione, è riproposta in Parlamento

---

<sup>41</sup> Cfr. C. DE SETA, *L'Italia nello specchio del «Grand Tour»*, in C. DE SETA, *Storia d'Italia, Annali 5, Il Paesaggio*, Einaudi, Torino 1982, pp. 261-262. Conseguono però una contrizione dei tempi e della qualità delle visite, intese sempre meno come esperienza formativa per il ceto dirigente, sempre più come vera e propria “vacanza”.

<sup>42</sup> L. TOMMASINI, *Itinerari e viaggiatori, verso una nuova percezione della Toscana nel secondo Ottocento*, in M. BOSSI, M. SEIDEL (a cura di), *Viaggio di Toscana, Percorsi e motivi del secolo XIX*, Marsilio, Venezia 1998, p. 237.

<sup>43</sup> ATTI PARLAMENTARI, Camera dei Deputati, XII Legislatura, sessione 1874-1875, *Documenti, Progetti di legge e relazioni*, n. 85 A, *Tassa d'ingresso nei Musei e nei luoghi di Scavo del Regno*, Relazione al Progetto della Commissione, p. 3.

dal deputato fiorentino Peruzzi. Lo stesso nel 1871, in qualità di Sindaco di Firenze, si era fatto portavoce della protesta degli addetti all'industria del forestiero e aveva scongiurato l'applicazione dell'ingresso a pagamento nelle Regie Gallerie. In quell'occasione, gli appelli del Sindaco restituivano il fermento delle attività produttive ed economiche dipendenti dall'afflusso di visitatori stranieri nelle gallerie. Si tratta quindi di attività minacciate da ogni possibile deterrente alla fruizione: copisti in cerca di committenti, artigiani occupati a fornire cornici alle opere commissionate o oggetti rispondenti al dominante gusto neomedievale e neorinascimentale, albergatori, nonché servitori di piazza e ciceroni.

Peruzzi prosegue ora in Parlamento la sua opposizione a favore degli interessi locali, proponendo all'assemblea un'eccezione all'estensione della tassa per quelle gallerie che rivestono un particolare interesse nell'economia della loro città (la valutazione sull'opportunità dell'ingresso a pagamento dovrebbe spettare all'amministrazione comunale e all'Accademia di Belle Arti). In questi casi, infatti (a Firenze, come a Venezia), l'applicazione della tassa d'ingresso potrebbe provocare un disincentivo alla visita e quindi alla lunga permanenza di turisti stranieri in città, compromettendo pertanto le indispensabili attività produttive connesse all'accoglienza turistica e alla produzione artistica ed artigianale.

Ma il Ministro Bonghi liquida prontamente l'obiezione, riferendosi nuovamente all'esperienza del Museo Nazionale di Napoli, in cui la tassa d'ingresso non sembra aver avuto nessun effetto scoraggiante. Il Ministro sembrerebbe, inoltre, più propenso a riconoscere e a tutelare la missione economica svolta dal Museo in quanto stimolo alla produzione artigianale e industriale, piuttosto che come centro propulsore delle attività turistiche locali. Alle argomentazioni di Peruzzi, Bonghi risponde sminuendo il ruolo giocato dalle pinacoteche nell'incoraggiamento dell'industria artistica. Sulla scorta delle esperienze museologiche europee, il compito di fornire incentivi e modelli è assegnato piuttosto alle collezioni scultoree e di arti applicate – per le quali nessuna voce si è alzata a difesa del libero ingresso:

quali sono gli oggetti d'arte dei quali quelle industrie artistiche, che l'Onorevole Peruzzi dice a ragione essere assai copiosamente sviluppate in Firenze, hanno maggior bisogno? Sono appunto questi ai quali si dà via via, o si è già data in Firenze una diversa sede dalle

due gallerie.<sup>44</sup>

La maggioranza dei deputati dimostra infine maggior determinazione del Ministro nel perseguire il risultato economico, sfruttando i flussi turistici a favore del Bilancio della Pubblica Istruzione: è rigettato infatti l'emendamento, proposto dallo stesso Bonghi, che, cercando un compromesso con Peruzzi, prevedeva la possibilità di un'applicazione più flessibile dell'ingresso a pagamento, in base alle specifiche esigenze delle diverse realtà (fino a tre giorni di apertura gratuita, equilibrati da aumenti del prezzo del biglietto).

Le proteste degli addetti all'industria del forestiero contro l'applicazione della Legge confermano e arricchiscono di dettagli l'affresco precedentemente tracciato. Il R. D. 10 giugno 1875 prevede per le Regie Gallerie di Firenze, la Pinacoteca di Brera e il Cenacolo vinciano due giorni di accesso gratuito durante la bella stagione (il giovedì e la domenica). La soluzione non serve però a placare il malcontento delle categorie coinvolte. Nel novembre del 1875, 68 copisti fiorentini firmano un appello rivolto al Direttore, Aurelio Gotti, chiedendo, senza successo<sup>45</sup>, l'estensione del doppio giorno di apertura gratuita anche ai mesi invernali: unica condizione, secondo la loro testimonianza, per la conclusione di buoni affari.

Tra gli addetti all'industria del forestiero, i più direttamente colpiti dal provvedimento sono certamente i ciceroni e i servitori di piazza, che si guadagnano da vivere accompagnando i visitatori e fornendo loro informazioni, nella maggior parte dei casi, poco scientifiche. In alcuni contesti, i direttori dei musei e delle gallerie (così avviene a Napoli e a Firenze) accordano arbitrariamente l'accesso gratuito ai ciceroni per evitare che questi, esclusi da qualsiasi forma ufficiale di accesso privilegiato, incanalino i visitatori stranieri nei giorni di ingresso gratuito. In altre località, i responsabili degli istituti, come, per esempio, il Conservatore di Palazzo Ducale a Venezia, vedono nella Legge 2554/1875 uno strumento utile a disincentivare queste attività e preservare il decoro degli stabilimenti museali. Spesso, infatti, il lavoro di cicerone è svolto da abusivi improvvisati, provenienti dalle classi popolari, e in alcuni casi – a dire del Prefetto di Venezia – da soggetti poco raccomandabili. Nel 1876, per rispondere alle proteste provenienti dalla *Società di Mutuo Soccorso fra camerieri, caffettieri, cuochi e interpreti addetti agli alberghi* (a cui i ciceroni fanno riferimento), nonché per

---

<sup>44</sup> ATTI PARLAMENTARI, Camera dei Deputati, XII Legislatura, sessione 1874-1875, *Discussioni*, Tornata del 15 aprile 1875, p. 2396.

<sup>45</sup> La richiesta, accolta da Gotti, è rigettata dal Capo della Divisione II, Rezasco, intenzionato a sfruttare a pieno gli effetti economici del provvedimento.

rimuovere le diseguaglianze ed evitare abusi e scandali, il Ministero dispone l'adozione di uno specifico abbonamento (secondo le forme previste dai singoli direttori), da concedere a interpreti, ciceroni e servitori di piazza giudicati moralmente idonei della locale Questura<sup>46</sup>.

*- Risvolti museologici della tassa d'ingresso e riorganizzazione del servizio al visitatore: il caso veneziano*

L'introduzione della tassa d'ingresso determina immancabilmente la riorganizzazione del servizio interno, in vista della pratiche necessarie alla riscossione delle somme e al rilascio dei biglietti. Non solo: la semplice esigenza di individuare un'entrata e un'uscita, per assicurare la corretta procedura di riscossione, fornisce l'occasione di stabilire un vero e proprio percorso museale. Questo intervento determina una modalità di visita meno libera. Inoltre l'incentivo economico ad attirare i visitatori assegna una nuova centralità alla fruizione e, di conseguenza, agli aspetti comunicativi e di accoglienza. L'introduzione dell'ingresso a pagamento induce pertanto ripensamenti sull'organizzazione del Museo che comportano, in alcune realtà, interessanti risvolti dal carattere museologico e culturale. I rapporti sulle possibili modalità di applicazione della tassa d'ingresso, redatti nell'estate del 1875 dal Conservatore di Palazzo Ducale, dal Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Venezia e dal Prefetto della stessa città, (Presidente della Commissione consultiva di belle arti)<sup>47</sup>, dimostrano la portata di queste riflessioni.

Secondo i responsabili degli istituti, l'introduzione del biglietto d'ingresso impegna gli stabilimenti a corrispondere al visitatore un servizio adeguato, a partire dalla garanzia d'accesso: fattore per nulla scontato nel caso di Palazzo Ducale, dotato di personale insufficiente alla vigilanza degli ambienti (proprio i proventi della tassa potrebbero consentirne l'incremento necessario). Allo stesso modo, le Direzioni degli istituti sarebbero finalmente chiamate a provvedere agli aspetti didattici della visita (spesso

---

<sup>46</sup> L'abbonamento per i ciceroni verrà uniformato dal R. D. 11 giugno 1885, n. 3191, *Regolamento generale per la riscossione e pel conteggio della tassa d'ingresso nei musei, nelle gallerie, negli scavi e nei monumenti nazionali*. Per gli sviluppi normativi della tassa d'ingresso dopo la legge del 1875 si rimanda a A. RICCO, *Tasse e tessere d'ingresso in musei, gallerie, scavi e monumenti governativi del Regno d'Italia (1875-1939)*, in «Aedon», n. 3, 2011.

<sup>47</sup> Lettera del Conservatore del Palazzo Ducale al Prefetto della Provincia di Venezia, 10 giugno 1875; lettera del Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Venezia al Prefetto della Provincia di Venezia, 29 giugno 1875; Relazione della Commissione consultiva di belle arti per la Provincia di Venezia, 1 luglio 1875. Tutti i documenti sono conservati in ACS, AA. BB .AA., I versamento, *Musei, Pinacoteche e Gallerie*, b. 176, fasc. 8-14.

demandati ai ciceroni) e a garantire quindi un adeguato livello di scientificità nelle informazioni fornite. Nei pareri dei responsabili ricorre specialmente l'idea (già promossa in diverse occasioni, ad esempio nelle *Proposte* di Morelli e Mongeri e nell'articolo di Conestabile) di munire gli stabilimenti di guide a stampa. Il Conservatore di Palazzo Ducale, in particolar modo, ne descrive sinteticamente le caratteristiche desiderabili (molto simili a quelle auspiccate da Conestabile nell'articolo del 1874): le guide dovrebbero essere agili, economiche, redatte in diverse lingue e dovrebbero fornire ai visitatori le indicazioni essenziali per apprezzare la visita e trarne profitto. Secondo la Commissione consultiva sarebbe poi conveniente dotare le collezioni degli apparati didattici fondamentali, sull'esempio alle esperienze museografiche europee: le opere esposte dovrebbero essere pertanto corredate da cartellini, indicanti l'autore e i suoi estremi di nascita e di morte.

Infine, l'ultima interessante necessità connessa all'attivazione del servizio di riscossione è, come accennato, la definizione di un percorso di visita all'interno degli stabilimenti: in Palazzo Ducale è predisposto un itinerario diviso in quattro sezioni (il piano superiore, la sala del Consiglio e quella dello Scrutinio, il Museo Archeologico della Biblioteca Marciana, le prigioni); a ciascuna di queste sezioni corrisponde una delle cedole separabili di cui si compone il biglietto d'ingresso<sup>48</sup>. Per di più il Conservatore pensa di assegnare alle sale un numero progressivo che corrisponda all'itinerario previsto dalla guida a stampa. Anche il Presidente dell'Accademia di Belle Arti pone l'accento sulla necessità di stabilire un percorso circolare all'interno della Pinacoteca, che consenta al visitatore di non tornare sui suoi passi. L'obiettivo prefissato richiede però l'apertura al pubblico la Sala dei Disegni (ambiente fino a quel momento ad uso esclusivo dell'Accademia); tanto più che ora, in base ai diritti acquisiti dal pubblico con l'acquisto del biglietto d'accesso, sarebbe impensabile escludere dalla visita i disegni degli antichi maestri. Lo stesso vale anche per la sala che conserva i capolavori scultorei. Si può

---

<sup>48</sup> I fruitori, «visitato l'appartamento superiore del palazzo (sala delle quattro porte, degli ambasciatori del Senato, ect.) uscirebbero per la sala della bussola, e scendendo per il 3° ramo della scala dei censori entrerebbero nella sala del maggior Consiglio, alle cui porte consegneranno la 2° sezione del biglietto. Visitata quella sala, nonché quella dello scrutinio, tornerebbero ad uscire come fanno in oggi per la stessa parte, ed entrando nello attiguo Museo Archeologico della Biblioteca Marciana, consegnerebbero la terza sezione del loro biglietto. Veduto il Museo il visitatore ritorna alla loggia del Palazzo Ducale per la seconda sezione della scala dei censori, ed arriva poi al cortile, sia per il 1° ramo della scala dei censori, e ove voglia percorrere la Galleria, per la scala detta dei Giganti», Relazione della Commissione consultiva di belle arti per la Provincia di Venezia, 1 luglio 1875, in ACS, AA .BB. AA., I versamento, *Musei, Pinacoteche e Gallerie*, b. 176, fasc. 8-14. La quarta cedola (prevista come facoltativa, e acquistabile con una soprattassa), relativa alle prigioni, sarà prevista dietro suggerimento del Prefetto, rapporto del Prefetto della Provincia di Venezia al Ministero della Pubblica Istruzione, 3 luglio 1875, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Pinacoteche e Gallerie*, b. 176, fasc. 8-14.



quindi presumere che una ridefinizione del percorso possa aver persino comportato modifiche nella disposizione delle opere.

Alla luce di queste riflessioni, l'introduzione dell'ingresso a pagamento – provvedimento dalle finalità prettamente economiche – rappresenta per le pinacoteche statali, escluse da politiche coerenti ed unitarie, una riforma piuttosto incisiva, capace di determinare di riflesso una prima razionalizzazione del servizio. Diverso è il caso dei musei archeologici, per i quali Fiorelli non si accontenta di risvolti indiretti, ma promuove concretamente una generale e consapevole riorganizzazione scientifica e gestionale.

#### ***4.2 La politica museale di Fiorelli: il divario tra musei d'antichità e pinacoteche***

*- Principi per la classificazione delle raccolte archeologiche governative, provinciali e comunali.*

Nel quadro della generale riorganizzazione del sistema archeologico nazionale, l'attenzione di Fiorelli per le raccolte di reperti antichi è tempestiva e travalica i confini della dipendenza statale. Nella sua relazione sulla condizione degli scavi e dei musei del Regno a tutto il 1875<sup>49</sup>, il Direttore centrale non si concentra solo sui musei governativi, ma prende in considerazione anche quelli locali, tasselli altrettanto fondamentali della geografia archeologica. Il Ministero dedica infatti a questi stabilimenti un'inedita attenzione, che coinvolge anche il piano finanziario: dietro invito di Fiorelli, la Giunta di Archeologia e Belle Arti approva nel 1875 l'istituzione di un apposito capitolo di spesa (Lire 15000), destinato all'incoraggiamento dei musei comunali e provinciali<sup>50</sup>.

Occorre a questo punto notare che, in ambito storico-artistico, una paragonabile attenzione accordata da parte dell'amministrazione centrale al patrimonio museale locale si risconterà solo un decennio più tardi, grazie all'azione di Adolfo Venturi, in veste di funzionario del Ministero della Pubblica Istruzione.

Il primo punto di politica museale affrontato dalla nuova struttura competente per il settore archeologico è la definizione dei criteri per la corretta classificazione delle raccolte antiquarie, da adottarsi non solo nei musei governativi ma anche, per l'appunto,

---

<sup>49</sup> G. FIORELLI, *Sullo stato dei Musei degli Scavi del Regno nel 1875, Relazione al Ministro, del Direttore centrale, commendatore Fiorelli*, in MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, «Bollettino Ufficiale», 1876, pp. 276-292 e 352-357.

<sup>50</sup> «Parve alla Giunta che, nell'impossibilità in cui lo Stato si trova di scavare e raccogliere tutti e quanti i monumenti sepolti nelle varie parti del Regno, l'eccitare e soccorrere Comuni e Provincie nel compiere l'opera, sia un alto servizio che lo Stato può rendere alla scienza, oltreché lasciando possibilmente a ciascuna terra i monumenti che vi si riferiscono, si avranno all'ultimo collezioni preziose, che tutta intera ne rappresenteranno sul posto la storia delle singole regioni italiane». *Giunta Archeologica e di Belle Arti*, cit., p. 699.

negli istituti di pertinenza comunale e provinciale. Dietro impulso di Fiorelli la questione è dibattuta dalla Sezione archeologica della Giunta di Archeologia e Belle Arti, già in occasione della prima riunione (29 e 30 maggio 1875). La riflessione dell'organo consultivo, però, sfocerà solamente in una dichiarazione di intenti e non assumerà mai carattere di disposizione ufficiale.

In questa sede, i membri della Sezione eleggono a modello generale il metodo adottato dallo stesso Fiorelli nel Museo Nazionale di Napoli. Tale ordinamento è così descritto nel verbale dell'adunanza:

Credette egli utile di disporre i monumenti scritti coll'ordine topografico, e di classificare il medagliere geograficamente e cronologicamente, Inoltre separò i monumenti figurati da quelli che si riferiscono agli usi della vita, distribuendo questi per modo che costituissero tante classi quanti sono gli usi i quali si riferiscono. Per ciò poi che riguarda i monumenti figurati fece due classi nell'una delle quali pose i più pregevoli disposti per modo da presentare i successivi periodi della storia dell'arte, e nella seconda riunì in tanti gruppi i restanti monumenti, avuto riguardo alla qualità dei soggetti rappresentati cioè di divinità, eroi etc<sup>51</sup>.

Nello specifico, tuttavia, non mancano le divergenze. Gian Carlo Conestabile e l'archeologo napoletano Giulio Minervini (ex ispettore del Museo Nazionale di Napoli e concorrente di Fiorelli nella corsa per la Direzione nel 1864) dissentono, ad esempio, sulla disposizione proposta per i reperti epigrafici, che vorrebbero invece ordinati secondo un criterio cronologico. Ancora il Conestabile preme per la classificazione di tutti monumenti figurati secondo «le diverse fasi della storia dell'arte» – il modello è la Gliptoteca di Monaco –; mentre Gamurrini estende l'ordinamento cronologico e topografico anche ai «piccoli oggetti, dovendo essi servire per mostrare le arti e gli usi speciali di ciascun paese». Luigi Pigorini, infine, raccomanda che, pur nel rispetto dei criteri geografici e temporali,

si abbia cura scrupolosa di tenere, quando sia del caso, uniti tutti gli oggetti rinvenuti in ripostigli, in tombe, o in qualsiasi altro modo associati, che nel loro insieme possano costituire un quadro caratteristico e completo delle industrie di un dato popolo o di un determinato periodo<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> Resoconto della seduta della Sezione Archeologica della Giunta di Archeologia e Belle Arti, 30 maggio 1875, in ACS, AA .BB. AA., *Istituti di Belle Arti*, b. 8.

<sup>52</sup> La Sezione archeologica approva la proposta di Pigorini e ne stabilisce l'applicazione principalmente per i sepolcri, «conservandone intatti, come si è già praticato in alcuni Musei, a seconda del caso, due o

Gli ordinamenti scientifici proposti – basati sul generale e condiviso criterio topografico e cronologico – puntano, in ogni caso, a favorire la comprensione dei materiali e a promuovere l'avanzamento degli studi archeologici, attraverso la corretta esposizione dei reperti. Forse però, nonostante le intenzioni dichiarate a termine della seduta, le divergenze di orientamento tra gli studiosi, membri della giunta, risultano abbastanza profonde da non consentire l'emanazione di disposizioni specifiche (basti in tal senso ricordare la discrepanza tra la concezione del Museo a supporto dell'insegnamento archeologico affermata da Conestabile e l'idea di ordinamento territoriale promossa da Fiorelli). Dalla ricerca infatti non è emersa alcuna risoluzione ministeriale sull'ordinamento delle raccolte archeologiche; differentemente da quanto riscontrato invece in materia di inventariazione e catalogazione delle raccolte. Su questi elementi conoscitivi ed amministrativi, come sugli altri aspetti, legati alla corretta e coordinata gestione del patrimonio museale, alla razionalizzazione del servizio interno e all'uniformazione delle mansioni del personale, ci concentrerà infatti la politica museale attuata da Fiorelli.

*- Indicazioni ministeriali per la catalogazione delle raccolte archeologiche ed artistiche*

Sin dagli anni immediatamente successivi alla proclamazione del Regno d'Italia alcune incombenze diplomatiche – come la necessità di rispondere alle esplicite richieste avanzate dai rappresentanti degli Stati europei o l'obbligo di ricambiare i doni pervenuti dai principali musei stranieri – avevano immancabilmente posto il Ministero della Pubblica Istruzione di fronte allo stato incompleto e insoddisfacente dei cataloghi dei musei italiani. Così era accaduto, ad esempio, nel 1866, quando il Governo spagnolo aveva inviato in Italia copie del catalogo del Museo Nazionale<sup>53</sup>. Stessa situazione nel 1864 e nel 1873, a seguito delle richieste di pubblicazioni pervenute prima dal Governo inglese<sup>54</sup> e poi da quello belga<sup>55</sup>. Ultima circostanza simile: nell'ottobre 1876 il Governo portoghese chiede, tramite il Ministero degli Affari Esteri, copie dei cataloghi dei musei d'antichità italiani. Le risposte degli istituti alla circolare inviata dalla Direzione

---

tre i quali valgono a mostrare in qual modo, nelle necropoli di ciascun periodo e di ciascun popolo, gli oggetti sono disposti ed associati nelle tombe», Resoconto della seduta della Sezione Archeologica della Giunta di Archeologia e Belle Arti, 30 maggio 1875, in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di Belle Arti*, b. 8.

<sup>53</sup> Per i relativi documenti ministeriali si veda ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 173, fasc. 5-2.

<sup>54</sup> Documentazione conservata in ACS, AA. BB. AA., II versamento, III parte, b. 58.

<sup>55</sup> Documentazione conservata in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 173, fasc. 4, inserti 2, 4 e 5.

Centrale il 31 ottobre 1876<sup>56</sup> confermano ancora una volta l'arretratezza delle pubblicazioni promosse dai musei nostrani. Solo il Museo Nazionale di Napoli e quello di Palermo possono infatti vantare cataloghi a stampa dei materiali conservati (è però da segnalare come, nel caso del Museo napoletano, la raccolta di dipinti ne sia rimasta ancora esclusa)<sup>57</sup>. Luigi Pigorini, ex Direttore del Museo di Antichità di Parma, aveva poi intrapreso l'opera di catalogazione delle raccolte parmensi ma era riuscito a portare a termine solo il primo fascicolo<sup>58</sup>. Il Museo universitario di Torino, invece, risulta dotato di un catalogo del medagliere e di uno relativo ai reperti egizi, datato 1855, di cui possiede però una sola copia ad uso interno. Le altre realtà archeologiche statali infine non annoverano che relazioni, cenni succinti o pubblicazioni parziali, riguardanti nuclei delle collezioni o singoli reperti<sup>59</sup>.

È presumibile che i risultati di questo riscontro forzato abbiano fornito un ulteriore impulso alla redazione della circolare ministeriale del novembre dello stesso anno, con la quale la Direzione Centrale sollecita la compilazione dei cataloghi delle raccolte archeologiche (anche se non fa riferimento a cataloghi a stampa) e richiede un aggiornamento costante in merito alla consistenza delle collezioni:

Interessa vivamente a questo Ministero, che tutti i Musei e Gabinetti di Antichità del Regno abbiano completi cataloghi degli oggetti in essi esistenti. Per la qual cosa la S.V. è pregata di riferire subito se i cataloghi di cotesto Istituto sono al completo, o nel caso contrario, se

---

<sup>56</sup> Circolare del Direttore Centrale per gli Scavi e i Musei del Regno al Commissario per i Musei e gli Scavi di Sicilia, ai Direttori delle RR. Gallerie (per il Museo Egizio Etrusco di Firenze), del Museo Archeologico di Torino, del Gabinetto numismatico di Milano, del Museo di Antichità di Parma, del Museo di Antichità dell'Università di Bologna, del Museo di Cagliari e del Museo di Cividale, 31 ottobre 1876, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 173, fasc. 4-7. La stessa richiesta è rivolta al Direttore del Museo Nazionale di Napoli il 25 ottobre 1876.

<sup>57</sup> Oltre alla relazione redatta in occasione dell'esposizione viennese, il Commissariato per gli Scavi e i Musei di Sicilia invia: A. SALINAS, *Catalogo del museo dell'ex-monastero di S. Martino delle Scale presso Palermo*, Tipografia Morvillo, Palermo 1870; G. MELI, *Catalogo degli oggetti di arte dell'ex Monastero e Museo di S. Martino delle scale, presso Palermo*, Tipografia Morvillo, Palermo 1870; A. SALINAS, *Breve guida del Museo Nazionale di Palermo*, Tipografia del Giornale di Sicilia, Palermo 1875; *Catalogo dei quadri esposti nel Museo Nazionale di Palermo*, Tipografia Montana & Comp., Palermo 1876.

<sup>58</sup> L. PIGORINI, *Catalogo generale del Regio Museo d'antichità di Parma: appendice I*, Tipografia Rossi-Ubaldi, 1868.

<sup>59</sup> Il Museo universitario di Bologna invia solo un opuscolo redatto nel 1871, in occasione del Congresso Preistorico (*Cenni storici, relazioni e cataloghi del Museo civico di Bologna per la inaugurazione fatta il 2 ottobre 1871 in occasione del V congresso internazionale di antropologia e archeologia preistoriche*, Regia tipografia, Bologna 1871). La Direzione delle RR. Gallerie fiorentine, per quanto riguarda il Museo Egizio Etrusco, invia, oltre al discorso storico di Gotti, A. M. MIGLIARINI, *Indication succinte des Monuments Egyptiens du Musée de Florence*, Imprimerie Barbera, Bianchi et C., Firenze 1859. Il Museo di Cagliari rassegna diverse pubblicazioni del Direttore Cara in merito ad alcuni reperti del museo e agli scavi in Sardegna; mentre il Museo di Cividale invia pubblicazioni su alcune lapidi e sugli scavi del territorio. Le risposte alla circolare ministeriale del 31 ottobre 1875 sono conservate in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 173, fasc. 4-7

ne è curata la compilazione.

È inoltre prevenuta V. S., che dal prossimo anno in poi, oltre alle note delle variazioni dell'inventario che Ella è solita inviare semestralmente alla Ragioneria di questo Ministero, dovrà compiacersi di mandare alla Direzione scrivente, per ogni sei mesi, una completa descrizione degli oggetti di cui fu accresciuta cotesta collezione<sup>60</sup>.

Tale disposizione ministeriale, che inaugura forme di controllo centrale sulla gestione dei singoli istituti, è perfettamente in linea con l'iniziativa conoscitiva avviata nello stesso mese e riguardante la compilazione del catalogo dei monumenti classici, affidata alle ricognizioni degli Ispettori locali<sup>61</sup>.

Le indicazioni rivolte ai musei archeologici si riflettono poi inevitabilmente sulle collezioni pittoriche annesse a tali istituti: ad esempio, le prescrizioni del novembre 1876 fungono sicuramente da incentivo all'opera di catalogazione dei dipinti del Museo Nazionale di Palermo, avviata nello stesso anno dal vicedirettore Giuseppe Meli (che nel luglio 1877 porterà a termine l'annotazione della scuola siciliana dal XII al XV secolo)<sup>62</sup>. La ricognizione e la numerazione dei dipinti sono effettuate non solo sulle opere esposte (circa 500), ma anche sulle quelle (circa 600) depositate nei magazzini. L'obiettivo di Meli è infatti restituire con precisione il quadro completo del materiale conservato dal Museo: si tratta così di descrivere i dipinti «con qualche esattezza per non confondersi l'uno con l'altro» e, soprattutto, di rimediare alle lacune e agli errori presenti nelle vecchie annotazioni.

La Direzione Centrale interviene poi anche nella definizione dei criteri per la compilazione di inventari e cataloghi. Questi infatti sono finalmente normati dal *Regolamento pel servizio dei musei d'antichità dello Stato*<sup>63</sup>, approvato il 18 aprile

---

<sup>60</sup> Circolare della Direzione Centrale degli Scavi e dei Musei del Regno, novembre 1876, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 173, fasc. 4-3.

<sup>61</sup> Circolari della Direzione Centrale degli Scavi e dei Musei del Regno agli Ispettori agli scavi e monumenti, 11 novembre 1876 e 16 gennaio 1877, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 173, fasc. 4-6. Segue la circolare ministeriale che, a norma dell'articolo 11 del R. D. 5 marzo 1876, fornisce indicazioni sul modo in cui le Commissioni conservatrici devono condurre l'inventariazione dei monumenti e oggetti d'arte antichi e medievali, circolare n. 511, ai Prefetti Presidenti delle Commissioni conservatrici dei Monumenti ed Oggetti di arte ed antichità, 1 febbraio 1877, in MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, «Bollettino Ufficiale», 1877, p. 135.

<sup>62</sup> Relazione del Vice Direttore Giuseppe Meli al Direttore del Museo Nazionale di Palermo, Antonino Salinas, 24 luglio 1878, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 284, fasc. 149-51.

<sup>63</sup> *Ruolo organico e Regolamento pel servizio dei musei di antichità dello Stato*, tipografia Bencini, Roma-Firenze 1878, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 170, fasc. 1-5. Il *Regolamento* è interamente pubblicato in D. JALLA, *Il museo contemporaneo*, cit., pp. 65-69.

1878<sup>64</sup>. L'ultimo Capitolo, *Conservazione dei monumenti*, dispone la redazione di un «inventario generale della suppellettile» e di «cataloghi parziali» delle singole collezioni. L'inventario generale, custodito dall'Ispettore del Museo, dovrà essere ripartito nelle seguenti rubriche:

- a) Numero d'ordine
- b) Descrizione dell'oggetto
- c) Provenienza
- d) Data dell'immissione
- e) Collezione a cui appartiene
- f) Osservazioni<sup>65</sup>

I cataloghi di ciascuna collezione, conservati dal Direttore, risponderanno invece alle voci sotto elencate:

- a) Numero d'ordine della collezione
- b) Numero dell'inventario
- c) Descrizione sommaria del monumento
- d) Osservazioni<sup>66</sup>

Ogni reperto, per essere perfettamente registrato e riconoscibile, dovrà quindi riportare su appositi cartellini di metallo o talco i relativi numeri di inventario e catalogo (artt. 41-42); per i monumenti figurati è infine prevista «una scritta che spieghi la loro rappresentanza» (art. 43).

Alla luce delle istruzioni fornite, risulta evidente come il *Regolamento pel servizio dei musei d'antichità dello Stato* predisponga più che altro strumenti amministrativi e conservativi, ad uso esclusivamente interno. Questa condizione è però la premessa indispensabile ad un ulteriore, ambizioso, passo avanti. Infatti, nel 1881 Fiorelli avvia una campagna di pubblicazione dei cataloghi delle raccolte statali. L'obiettivo, in questo caso, è di approntare dispositivi funzionali soprattutto all'avanzamento degli studi. Tale operazione, a cura dello stesso Ministero, è ancora una volta perfettamente coerente con la politica di razionalizzazione e coordinamento centrale attuata da Fiorelli sulla gestione dei singoli istituti.

---

<sup>64</sup> R. D. 18 aprile 1878, n. 4359, *che approva il Regolamento pel servizio dei musei di antichità dello Stato*.

<sup>65</sup> *Regolamento pel servizio dei musei di antichità dello Stato*, art. 38, p. 20.

<sup>66</sup> Art. 39. p. 20.

Il metodo previsto per la redazione dei volumi è riportato in una nota di Fiorelli al Direttore del Museo Nazionale di Palermo, Antonino Salinas. Il modello è nuovamente del Museo Nazionale di Napoli con le sue precoci pubblicazioni sulle raccolte:

Le norme tenute presenti nella compilazione dei cataloghi, e che ora vanno stampandosi a cura di questo Ministero, sono quelle stesse che si riscontrano seguite nelle migliori pubblicazioni di simil genere. Fatta la divisione del Museo per collezioni o per classi, e raggruppate queste nelle grandi categorie di antichità figurata, epigrafia, numismatica etc., si è compilato il catalogo di ciascuna collezione, col far precedere le indicazioni di ogni oggetto da un numero progressivo, o da due quante volte ve ne fosse già altro più antico che convenisse di serbare, ed aggiungendo alla descrizione abbastanza completa di esso le indicazioni della misura e del peso. Seguono le notizie della provenienza e le citazioni bibliografiche. Lo stesso criterio fu seguito nei cataloghi del Museo di Napoli editi prima del 1875<sup>67</sup>.

Il progetto editoriale immagina quindi un'annotazione complessiva delle pubbliche raccolte, ottenuta attraverso sintetiche e rapide descrizioni dei reperti che, sull'esempio del Catalogo del Museo Nazionale di Napoli, restituiscano il materiale, le dimensioni, il peso, il soggetto rappresentato, il luogo e l'anno di rinvenimento (se noto); tutto ciò corredato dai principali riferimenti bibliografici.

L'impresa editoriale promossa da Fiorelli – che si somma alla pubblicazione dei *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei*<sup>68</sup>, alla raccolta di leggi emanate dai cessati governi<sup>69</sup> e alle *Notizie sugli Scavi*<sup>70</sup> – procede lentamente e resterà incompiuta. Nell'arco di un decennio usciranno infatti solo cinque volumi a stampa: quattro volumi relativi al Museo di Torino (due sulle antichità egizie, uno sulle monete greche e uno su

---

<sup>67</sup> Lettera del Direttore Centrale per gli Scavi e i Musei del Regno al Direttore del Museo Nazionale di Palermo, 15 febbraio 1881, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 283, fasc. 149-35.

<sup>68</sup> MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia*, Tipografia Bencini, Firenze-Roma 1878-1880. Su questa operazione editoriale si veda C. GASPARRI, *Fiorelli e i Documenti inediti per servire alla storia dei musei*, in S. DE CARO, P. G. GUZZO, *A Giuseppe Fiorelli nel primo centenario della morte, atti del convegno*, cit., pp.135-143. Si veda anche la documentazione conservata in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, bb. 171-172.

<sup>69</sup> *Leggi, decreti, ordinanze e provvedimenti generali emanati dai cessati governi d'Italia per la conservazione dei monumenti e la esportazione delle opere d'arte*, Tipografia Salviucci, Roma 1881. La raccolta è riedita da F. MARIOTTI, *La legislazione delle belle arti*, cit. e da A. EMILIANI, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani, 1571-1860*, Alfa, Bologna 1978.

<sup>70</sup> Le *Notizie sugli Scavi* sono pubblicate dal 1876 a cura dell'Accademia dei Lincei, sulla base dalle relazioni degli Ispettori e degli esperti inviati occasionalmente dal Ministero.

quelle romane), e un volume sui reperti egizi del Museo di Firenze<sup>71</sup>. Mentre i cataloghi delle raccolte torinesi risultano particolarmente sintetici (non riportano che la descrizione veloce del reperto per quanto riguarda soggetto, materiale e dimensioni, e la sua collocazione negli ambienti del museo), il catalogo fiorentino, realizzato da Emilio Schiaparelli, appare più ricco e approfondito: fornisce di fatti anche informazioni sullo stato di conservazione delle opere (sulle parti mancanti, su eventuali segni di precedente colorazione, ecc.); propone infine giudizi di merito e interpretazioni critiche sulla datazione e sulla funzione d'uso del reperto catalogato.

L'operazione ministeriale, poi, non coinvolge in alcun modo le raccolte pittoriche. Per l'amministrazione centrale, infatti, nemmeno i cataloghi a stampa delle quadrerie annesse ai musei archeologici sembrano una priorità: ciò si deduce chiaramente da uno scambio epistolare tra Fiorelli e il Direttore del Museo Nazionale di Palermo. Nel settembre del 1883 l'intero catalogo dei dipinti palermitani, compresi quelli di magazzino, è finalmente pronto per le stampe<sup>72</sup>. Salinas pertanto interroga il Ministero sulla convenienza di riportare o meno le opere dei depositi. La risposta di Fiorelli esplicita in primo luogo i caratteri peculiari di un catalogo ad uso interno (in cui vanno obbligatoriamente riportate tutte le opere, «buone e cattive»), rispetto ad uno destinato alla stampa; ma soprattutto il Direttore Centrale accantona con decisione l'iniziativa di Salinas, dichiarando per il momento non necessaria la pubblicazione del catalogo dei dipinti: «esso dovrà fare a suo tempo parte del Catalogo generale dei Musei che si pubblica a cura del Governo»<sup>73</sup>.

Il Provveditorato artistico, dal canto suo, sembra volersi accodare alla Direzione Centrale: nell'ottobre del 1878 (pochi mesi dopo l'emanazione del regolamento per i musei archeologici) l'ufficio ministeriale interroga infatti le direzioni delle pinacoteche statali sulla situazione dei cataloghi<sup>74</sup>. Ancora una volta, le risposte degli istituti

---

<sup>71</sup> A. FABBRETTI, F. ROSSI, R. V. LANZONE, *Regio museo di Torino. Monete consolari e imperiali*, G. B. Paravia, Torino 1881; ID., *Regio museo di Torino. Monete greche*, G. B. Paravia, 1883; ID., *Regio museo di Torino. Antichità egizie*, Vol. I, G. B. Paravia, Torino 1882; ID., *Regio musei di Torino antichità egizie*, Vol. II, G. B. Paravia, Torino 1888; E. SCHIAPARELLI, *Museo archeologico di Firenze. Antichità Egizie*, Vol. I, Tipografia della R. Accademia dei Lincei, Roma 1887. Si veda la documentazione conservata in ACS, AA. BB. AA., II versamento, III parte, b. 58.

<sup>72</sup> Lettera del Direttore del Museo Nazionale di Palermo alla Direzione Centrale degli Scavi e dei Musei del Regno, 17 settembre 1883, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 283, fasc. 149-43.

<sup>73</sup> Lettera del Direttore Centrale per gli Scavi e i Musei del Regno al Direttore del Museo Nazionale di Palermo, 20 settembre 1883, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 283, fasc. 149-43.

<sup>74</sup> Circolare del Provveditorato Artistico, 21 ottobre 1878, in ACS, AA. BB. AA., II versamento, III parte, b. 58.



restituiscono un quadro non omogeneo. In primo luogo, la maggior parte delle collezioni storico-artistiche risultano correttamente inventariate (fanno eccezione i musei fiorentini dove il Commissario straordinario Luigi Pigorini sta conducendo il riscontro delle raccolte). A seguito delle disposizioni per Contabilità dello Stato e della ricognizione sugli inventari condotta a partire dal 1872<sup>75</sup>, l'inventariazione delle raccolte sembra pertanto una pratica generalmente acquisita, anche se permangono alcune eccezioni. Non tutte le quadrerie risultano invece dotate di veri e propri cataloghi aggiornati, né tanto meno di volumi a stampa<sup>76</sup>.

Sarà Cavalcaselle ad inaugurare una prima iniziativa di controllo centrale sulla catalogazione delle quadrerie, perlomeno dal punto di vista conoscitivo. Nel 1882 l'Ispettore suggerisce infatti un'apposita circolare rivolta alle direzioni di musei e pinacoteche:

È indispensabile di fare un invito a tutte le Gallerie e Musei del Regno perché spediscono una copia dei cataloghi di tutti gli oggetti d'arte che sono esposti. Raccomandando di farlo anco ad ogni nuova ristampa<sup>77</sup>.

Alla luce della frammentaria documentazione analizzata non è certamente possibile restituire un panorama esaustivo dello stato dei cataloghi (editi o ad uso interno) disponibili per ciascuna raccolta durante il periodo di riferimento. A questo scopo sarebbe necessaria perlomeno un'attenta valutazione comparativa dei volumi a stampa. Tale verifica consentirebbe anche di specificare i confini tra catalogo e guida per il visitatore, che nella corrispondenza tra istituti e Ministero appare non del tutto chiara o condivisa. Quello che preme segnalare è l'emergere di un interesse ministeriale – in primo luogo rivolto al settore archeologico e poi, gradualmente, anche a quello storico-artistico – che, da semplice attenzione all'inventariazione delle opere per finalità

---

<sup>75</sup> Si veda la documentazione conservata in ACS, AA. BB. AA., II versamento, III parte, b. 58.

<sup>76</sup> La Pinacoteca di Parma dispone di un catalogo manoscritto aggiornato e di un volume relativo alle opere esposte, pubblicato nel 1875 e non più rispondente all'ordinamento. La Pinacoteca di Brera è dotata di un catalogo manoscritto e di una guida del 1877. La Pinacoteca di Torino possiede un catalogo del 1868 aggiornato da successivi supplementi, fino al 1875. Il catalogo della Galleria di Modena risale al 1854, mentre quello della Pinacoteca di Bologna è pubblicato nel 1876. Il catalogo della Pinacoteca veneziana risulta oramai scorretto e Botti si sta occupando di una nuova edizione. Nel frattempo Pigorini sta effettuando i riscontri delle raccolte nei Regi Musei e nelle Regie Gallerie di Firenze. Infine risultano sprovviste di catalogo la Pinacoteca del Museo Nazionale Napoli e quella dell'Accademia di Belle Arti di Firenze. Le risposte sono conservate in ACS, AA. BB. AA., II versamento, III parte, b. 58.

<sup>77</sup> Parere dell'Ispettore alla Pittura e alla Scultura, Giovanni Battista Cavalcaselle, al Ministero della Pubblica Istruzione, 28 novembre 1882, in ACS, AA. BB. AA., II versamento, III parte, b. 58. La circolare ministeriale è inviata il primo dicembre e le risposte sono conservate sempre in ACS, AA. BB. AA., II versamento, III parte, b. 58.

contabili, si allarga al pieno riconoscimento dell'indispensabile funzione conservativa, scientifica e divulgativa dei cataloghi. Sono solo i primi segnali di una nuova sensibilità istituzionale a cui non corrisponde un immediato cambiamento di rotta. Nella relazione del 1883, Fiorelli ricorda infatti come «pochi istituti poterono finora attendere» alla compilazione dei cataloghi, «imposta tanto severamente»<sup>78</sup>; nel 1887 poi Adolfo Venturi lamenterà ancora, non solo il proliferare di errori nei cataloghi dei musei statali, ma anche i criteri scorretti che ne hanno guidato la redazione:

Lo Stato non chiese d'altronde a' suoi impiegati che la compilazione dell'inventario del patrimonio artistico considerato come proprietà mobile, cioè poche materiali indicazioni, fra cui quella della condizione dell'oggetto, «se nuovo, usato od servibile»<sup>79</sup>.

I cataloghi immaginati da Venturi aspirano a ben altro spessore scientifico, in quanto sono chiamati a raccogliere tutte le informazioni relative alla realizzazione dell'opera, alle sue caratteristiche, alla storia conservativa e alla sua fortuna critica:

Un catalogo deve essere una serie di brevi monografie dell'opera d'arte: deve dirne la denominazione antica o tradizionale e quella secondo l'uso moderno, la data certa o approssimativa dell'esecuzione, le notizie storiche intorno alla sua esecuzione e al suo prezzo; il primitivo scopo, chi ne fossero i committenti, le vicissitudini, la data certa o approssimativa dell'entrata di essa nella galleria; l'origine dell'attribuzione, se fu contestata e da chi, quali le sostituzioni proposte. Inoltre un catalogo deve dare gli schiarimenti storici del soggetto, ove occorra; il facsimile delle iscrizioni e delle firme, dei sigilli e dei segni collettori apposti all'opera e discorrere dell'autenticità loro e del loro significato. Infine, oltre le notizie materiali della forma, delle dimensioni e della tecnica, deve indicare i restauri subiti, e come corredo delle indicazioni date, aggiungere notizia delle riproduzioni che ne furono tratte dall'autore, delle copie notevoli che ne furono ricavate, dei disegni di esse o degli schizzi originali che si conservano, del numero portato dall'opera d'arte né cataloghi manoscritti o a stampa ove venne descritta<sup>80</sup>.

Lo scarto di prospettiva tra le parole di Venturi e i criteri di catalogazione indicati da Fiorelli solo sei anni prima sembra evidente: in questo giro d'anni la riflessione sui cataloghi delle pubbliche raccolte ci appare quindi nel vivo del suo sviluppo.

---

<sup>78</sup> G. FIORELLI, *Sull'ordinamento del servizio archeologico. Relazione del Direttore Generale delle antichità e belle arti a S.E. il Ministro dell'istruzione pubblica*, in MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, «Bollettino Ufficiale», febbraio 1883, p. 138.

<sup>79</sup> A. VENTURI, *Per la Storia dell'Arte*, in «Rivista storica italiana», a. IV, fasc. II, p. 240.

<sup>80</sup> Ivi, pp. 240-241.

- *Ruolo organico e Regolamento per il servizio dei musei archeologici*

La riforma più incisiva introdotta dalla Direzione Centrale è senza dubbio la definizione del ruolo organico, che comporta l'inquadramento di tutti i dipendenti dei musei archeologici statali in posizioni definite a livello nazionale, corrispondenti ad uno stipendio fisso. Il provvedimento è finalizzato innanzitutto alla coerente distribuzione del personale e alla razionalizzazione delle spese occorrenti al suo mantenimento:

considerata l'utilità che reca al servizio dei Musei dello Stato il riunire in un ruolo unico tutto il personale che vi è addetto, a fine di destinare a ciascun Istituto quel numero d'impiegati che secondo le circostanze potrà esservi necessario.<sup>81</sup>

Ma, soprattutto, l'inquadramento dei dipendenti in un ruolo unico consente finalmente al Ministero di uniformare mansioni e competenze di ciascuna posizione, profilando così a livello centrale il funzionamento del servizio interno dei musei statali.

Il Ruolo organico, emanato il 3 gennaio 1878 dal Ministro della Pubblica Istruzione Michele Coppino<sup>82</sup>, è difatti seguito dal già citato *Regolamento pel servizio dei musei d'antichità dello Stato*, approvato il 18 aprile 1878 dal Ministro Francesco De Sanctis. A otto anni di distanza dalle *Proposte* di Morelli e Mongeri, che caldeggiavano un ruolo del personale e suggerivano le attribuzioni di Conservatore, Segretario e bidelli, la razionalizzazione del servizio è ora una conquista dei soli musei archeologici. Si tratta di un vantaggio consistente, considerando che, ancora intorno al 1895, Venturi tenterà senza successo di far approvare un regolamento per i musei, in quel caso valevole anche per le pinacoteche<sup>83</sup>. A cavallo del nuovo secolo, queste ultime risulteranno pertanto ancora escluse da qualsiasi intervento normativo organico.

La stesura del *Regolamento* è preceduta – sicuramente non a caso – da una ricognizione intorno ai principi che regolavano i musei prima dell'unificazione nazionale<sup>84</sup> e da

---

<sup>81</sup> R. D. 3 gennaio 1878, n. 4251, *Ruolo unico degli impiegati addetti al servizio dei musei d'antichità*.

<sup>82</sup> Nel Ruolo unico sono previsti quattro Commissari, otto Direttori, quattro Vicedirettori, un Ispettore, otto Auditori, tre Segretari economi, dieci Vicesegretari economi, 39 Conservatori, 20 Uscieri e Portinai, 24 Inservienti, quattro Restauratori. Ciascuna posizione è divisa in tre classi a cui corrisponde uno stipendio.

<sup>83</sup> Sul progetto di *Regolamento per i musei, le gallerie e gli scavi di antichità* di Venturi si veda: D. LEVI, *Cultura e politica della tutela nella storia italiana: l'apporto di due funzionari nella seconda metà dell'Ottocento*, in A. RAGUSA, *La nazione allo specchio, il bene culturale nell'Italia unita (1861-2011)*, Lacaita, Manduria 2012, pp. 11-29; M. MOZZO, «Base all'azione della direzione generale delle antichità e belle arti»: note su una proposta di riforma di Adolfo Venturi, in «Annali di critica d'arte», n. 9, a. 2013, vol. 2, pp. 31-43.

<sup>84</sup> La corrispondenza del 1877 tra Direzione Centrale, Prefetti e Direzioni dei musei, relativa alla normativa vigente durante i cessati governi è conservata in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 170, fasc. 3.

un'indagine sulle norme vigenti nei diversi musei stranieri. Quest'ultima operazione è condotta grazie al supporto del Ministero degli Affari Esteri e delle ambasciate (circolare del 17 settembre 1877)<sup>85</sup>.

Il *Regolamento* è composto da 55 articoli, ripartiti in quattro capitoli. Il primo capitolo definisce le funzioni del personale, a partire dal Direttore a cui spetta «la superiore vigilanza del Museo, nonché il suo incremento scientifico e l'amministrazione dei fondi ad esso assegnati»<sup>86</sup>. In materia di acquisiti, però, il capo dell'istituto è vincolato all'approvazione ministeriale, «salvo ne' casi urgenti purché la spesa da farsi non superi le lire cinquanta»<sup>87</sup>. L'imposizione di uno strettissimo limite di spesa riduce significativamente la tradizionale autonomia degli istituti. Lo denuncia il Direttore del Gabinetto Numismatico di Milano, Bernardino Biondelli, che accusa la norma di compromettere importanti occasioni d'acquisto. Biondelli chiede pertanto, senza successo, la licenza di oltrepassare il limite di spesa previsto, appellandosi alla «perizia e l'interesse dimostrato in trent'anni d'esercizio»<sup>88</sup>. L'obiettivo di Fiorelli, che appare irremovibile, è evidentemente di inaugurare un ferreo controllo centrale sugli acquisti (fino ad ora gestiti liberamente dai direttori). Ciò in funzione, sia di una corretta gestione dei bilanci degli istituti, che, probabilmente, di un mirato programma di incremento delle raccolte, impostato sull'idea di ordinamento regionale che il Direttore Centrale svilupperà nella nota Relazione del 1883<sup>89</sup>.

---

<sup>85</sup> La corrispondenza è conservata in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 173, fasc. 5-3.

<sup>86</sup> *Regolamento pel servizio dei Musei di Antichità dello Stato*, art. 1.

<sup>87</sup> Ibid.

<sup>88</sup> Lettera del Direttore del Gabinetto Numismatico di Milano al Ministero della Pubblica Istruzione, 16 giugno 1878 e lettera del Direttore Centrale per gli Scavi e i Musei del Regno al Direttore del Gabinetto Numismatico di Milano, 2 luglio 1878, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 170, fasc. 1-5.

<sup>89</sup> «non basta provvedere alla materiale custodia delle raccolte, come ora sono, né basta attendere al loro incremento, coi criteri che sinora servirono di guida nel comporre i musei. Vi è stato tale cambiamento nell'indirizzo degli studi e nei bisogni della scienza, che sarebbe oggi biasimevole lo acquistare pel museo nazionale di Napoli le iscrizioni del Lazio [...]. Tutto ciò poteva concedersi [...], quando le collezioni pubbliche antiquarie dovevano servire soltanto alle esercitazioni pratiche di coloro, che frequentavano i corsi universitari dell'archeologia; ovvero dovevano porgere i materiali alle elucubrazioni di qualche professore, o di qualche accademico. [...] Bisogna adunque ai musei attuali accrescere la dovizia, coi soli tesori archeologici della regione propria, e fondare altri musei in quelle parti del Regno, che hanno diritto a custodire in un proprio istituto i documenti più autentici della loro storia.», G. FIORELLI, *Sull'ordinamento del servizio archeologico*, cit., p. 138. Nella relazione del 1885, Fiorelli sviluppa ulteriormente l'idea di museo regionale come centro territoriale di conservazione, a cui andrebbe collegata la tutela dei monumenti e la direzione degli scavi, «per quella unità di indirizzo, senza cui la buona amministrazione non potrebbe ritenersi istituita», G. FIORELLI, *Intorno al servizio archeologico del regno. Relazione a S.E. il Ministro dell'Istruzione*, in MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, «Bollettino Ufficiale», giugno 1886, p. 570. Per un commento delle Relazioni di Fiorelli si veda: R. A. GENOVESE, *Giuseppe Fiorelli e la tutela dei beni culturali dopo l'unità d'Italia*, cit., pp. 29-58; A. EMILIANI, *Nella battaglia tra pubblico e privato*, cit., pp. 120-128.

Il secondo funzionario più alto nell'organico del Museo ricopre la carica di Vicedirettore ed assolve i compiti del Direttore negli stabilimenti che ne sono privi o in caso di sua temporanea assenza (art. 2). Segue, nell'ordine gerarchico, l'Ispettore, «primo consegnatario responsabile di tutta la suppellettile del Museo»<sup>90</sup>, artistica e non: questo funzionario conserva le chiavi dello stabilimento (delle sale, dei magazzini, degli armadi dove sono riposti gli oggetti) e vigila sull'andamento del servizio (art. 4). A lui sono direttamente sottoposti gli auditori – che ne fanno le veci in sua assenza (art. 5) – e gli altri bassi impiegati del Museo: i conservatori, i restauratori, gli uscieri, i portinai e gli inservienti. I conservatori, in particolare, rispondono dell'integrità degli oggetti (art. 7) e della pulizia delle sale, affidata agli inservienti. Inoltre sono tenuti a soddisfare i visitatori con «le spiegazioni di cui fossero dimandati»<sup>91</sup>. È interessante notare, infine, lo scarso prestigio accordato al Restauratore, il quale, se non è gravato dagli incarichi di manutenzione, è tenuto a svolgere le mansioni di usciere (art.13).

Anche per la gestione amministrativa e contabile sono previste figure specifiche: il Segretario economo e i vicesegretari<sup>92</sup>. Quest'ultimi amministrano il protocollo, la spedizione della corrispondenza e la registrazione degli atti (art. 11).

In base all'articolo 14, il Commissariato, ove esista, avrà sede nel Museo e tutti gli impiegati saranno sottoposti all'autorità del Commissario. Questo è il caso del Museo Nazionale di Palermo: l'intenzione del Ministero è sciogliere i dubbi avanzati della Direzione del Museo, in merito ai rapporti tra amministrazione museale e *Commissariato per gli Scavi e i Musei di Sicilia*<sup>93</sup>.

Una volta individuati i ruoli all'interno del Museo, il Regolamento ne prescrive competenze specifiche e criteri di reclutamento. Ciò avviene in modo assai più concreto che nelle *Proposte* di Morelli e Mongeri: se gli alti funzionari – Commissario, Direttore, Vicedirettore, Ispettore e Segretario economo – sono di nomina ministeriale, gli auditori, i conservatori e i vicesegretari sono selezionati mediante concorso pubblico (art.15). Il titolo richiesto per accadere al ruolo di auditore è la Laurea in Lettere; i candidati dovranno inoltre sostenere prove scritte e orali su letteratura antica, storia dell'arte antica, epigrafia e numismatica (art.16). Per la mansione di conservatore è prevista la sola licenza liceale, mentre l'esame selettivo verterà «sopra una qualsiasi parte delle

---

<sup>90</sup> *Regolamento pel servizio dei Musei di Antichità dello Stato*, art. 3.

<sup>91</sup> *Ivi*, art. 8.

<sup>92</sup> I vicesegretari assumono i compiti del Segretario ove non sia previsto, salvo per la gestione dei fondi che dovrà essere assegnata al Segretario economo di un altro istituto ministeriale, artt. 9-10.

<sup>93</sup> Lettera del Direttore del Museo Nazionale di Palermo al Ministero della Pubblica Istruzione, 12 maggio 1877, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 170, fasc. 1-4.

istituzioni antiquarie»<sup>94</sup>. Un esame di cultura generale (su letteratura italiana, storia, geografia, l'aritmetica e calligrafia) scremerà i diplomati (con licenza ginnasiale o tecnica) che si candideranno alla carica di vicesegretario. Per il posto di restauratore è infine raccomandato un generico «esperimento d'idoneità nell'aspirante al genere di lavoro ch'ei dovrà eseguire»<sup>95</sup>. Gli impiegati di livello più basso sono invece nominati dal capo dell'Istituto (il Direttore o il Commissario): se il posto di usciere è precluso solo agli analfabeti (art. 20), gli inservienti (che non dovranno avere età superiore ai trent'anni) «saranno scelti tra coloro che esercitano alcun'arte manuale utile all'istituto a cui debbono essere addetti»<sup>96</sup>.

Ai fini di questo studio suscita notevole interessante l'articolo 18, che riguarda la situazione specifica delle pinacoteche annesse ai musei di antichità (la Pinacoteca di Napoli e quella di Palermo). In tal caso, l'aspirante conservatore della raccolta dovrà sostenere un esame scritto sulla «storia della pittura». Si tratta di una disposizione avanzatissima in quanto costituisce il primo riconoscimento ufficiale delle competenze storico-artistiche necessarie all'amministrazione delle pinacoteche. Competenze che peraltro non vengono solo genericamente prescritte, ma, in quanto ritenute finalmente indispensabili, devono essere comprovate attraverso il superamento di uno specifico esame. Occorre quindi sottolineare opportunamente come questa prima legittimazione disciplinare spetti all'amministrazione del settore archeologico e come la disposizione prevista nel *Regolamento pel servizio dei Musei di Antichità dello Stato*, sia valida paradossalmente solo per quelle pinacoteche dipendenti dalle direzioni di musei archeologici. Le altre gallerie statali sono estranee al Regolamento: restano quindi per la maggior parte normate dagli statuti accademici, che, come si è visto, privilegiano le competenze prettamente artistiche.

Il Capitolo III regola la disciplina dei dipendenti sottoposti all'Ispettore (conservatori, auditori, restauratori, uscieri ed inservienti), identificati da un «segno distintivo»: gli articoli corrispondenti definiscono gli orari di lavoro, le forme di controllo, le licenze, le punizioni per assenze ingiustificate e riscossione di mance (artt. 27-33, 36). Si delinea inoltre un comportamento idoneo al luogo di lavoro, compatibile con l'accoglienza del visitatore e con il decoro dello stabilimento museale:

La scortesia e la sconvenienza verso i visitatori, il fumare o il giocare nelle sale, il darsi ad

---

<sup>94</sup> *Regolamento pel servizio dei Musei di Antichità dello Stato*, art. 17.

<sup>95</sup> Ivi, art. 15.

<sup>96</sup> Ivi, art. 21.

occupazioni che impediscano di vigilare, l'abbandono della sala, la mancanza di rispetto ai superiori, saranno punite con retrocedere il colpevole dal posto occupato nella propria classe. Dopo quattro punizioni per tali mancanze sarà esonerato dall'impiego<sup>97</sup>.

Per scongiurare possibili furti, è infine vietato a tutti gli impiegati «di fare collezioni o raccolte di oggetti del genere di quelli che si conservano nel Museo, sieno originali o riproduzioni, ovvero di farne traffico o procurarne la vendita »<sup>98</sup>.

L'ultimo capitolo, sulla conservazione delle opere, contiene le indicazioni già analizzate in materia di inventariazione e catalogazione, ma regola anche i restauri e la consistenza delle collezioni: prescrive commissioni competenti sui restauri (che devono essere avvisate di ogni intervento, art. 50); sottopone ad autorizzazione ministeriale l'estrazione degli oggetti dalle collezioni; vieta l'introduzione di opere che non siano di assoluta proprietà statale (art. 54). Quest'ultima norma richiede alcuni chiarimenti ufficiali in quanto sembrerebbe compromettere la possibilità di accogliere o di mantenere depositi privati. In risposta ad alcune sollecitazioni<sup>99</sup>, Fiorelli specifica le finalità, meramente di controllo, della prescrizione:

L'articolo 54 del nuovo Regolamento per i Musei ha il solo fine di impedire la immistione e confusione di oggetti appartenenti a privati con quelli che sono di proprietà dello Stato. Simile disposizione, se vuolsi scrupolosamente osservare, ove trattasi di minute e sparse antichità, non deve certo impedire che a maggior vantaggio degli studi si accettino a far parte delle collezioni nazionali depositi speciali perpetui e di ragione del Comune o di Corpi morali o di privati<sup>100</sup>.

In conclusione, il *Regolamento per il servizio dei Musei di Antichità dello Stato* fornisce le direttive generali da recepire nella stesura nei singoli regolamenti interni (come previsto dall'art. 55). Fiorelli inoltre non si limita a unificare il servizio nei musei direttamente dipendenti dalla Direzione Centrale, ma propone il Regolamento come modello per la gestione dei musei comunali, provinciali o appartenenti ad enti morali. Così il Direttore

---

<sup>97</sup> Ivi, art. 34.

<sup>98</sup> Ivi, art. 35.

<sup>99</sup> Lettera del Direttore del Museo d'Antichità di Parma e dei RR. Scavi di Velleia al Ministero della Pubblica Istruzione, 18 giugno 1878, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 170, fasc. 1-5; lettera del Commissario per i Musei e gli Scavi di Sicilia alla Direzione Centrale degli Scavi e dei Musei del Regno, 17 ottobre 1878, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 283, fasc. 149-31.

<sup>100</sup> Lettera del Direttore Centrale per gli Scavi e i Musei del Regno al Direttore del Museo d'Antichità di Parma, 25 giugno 1878, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 170, fasc. 1-5.

Centrale si rivolge ai Prefetti del Regno:

Tutto ché per questi [i musei locali o di enti morali] non sia fatto il regolamento di cui si tratta, non dovendo il governo ingerirsi del modo come venga in tali istituti regolato il servizio, sarebbe nondimeno assai utile e desiderabile che d'ora innanzi esso si avvicinasse il più possibile anco in quelli al nuovo ordinamento dato agli istituti congeneri governativi<sup>101</sup>.

Non solo: Fiorelli tenta di estendere il *Regolamento* anche ai musei archeologici statali non direttamente dipendenti dal Ministero, cioè alle raccolte annesse alle Università del Regno. Questi istituti archeologici sono gestiti delle amministrazioni universitarie e non sono pertanto assoggettati al ruolo organico dei musei statali. Fiorelli perciò sottopone il Regio Decreto del 9 novembre 1878 al Direttore Capo della Divisione Università:

I musei d'antichità, i quali hanno sede nelle Università del Regno, continuando a servire con la propria suppellettile scientifica al pubblico insegnamento dell'archeologia, debbono essere governate unicamente per ciò che concerne la loro direzione ed amministrazione, dal Regolamento sovracitato e dalle disposizioni ulteriori che a quello di connettono<sup>102</sup>.

Le raccolte universitarie, infatti, «se servono al professore di archeologia per l'insegnamento che ei deve impartire», sono comunque istituti museali veri e propri e «quindi accessibili ad ogni persona che per semplice curiosità o per ragione di studi voglia visitarli»<sup>103</sup>. Secondo Fiorelli, quindi, per tutto ciò che non riguarda l'insegnamento, questi musei vanno considerati «in tutto indipendenti dalle università, alle quali sono legati soltanto per la materiale loro collocazione nell'edificio universitario»<sup>104</sup>. Il Direttore Centrale ritiene pertanto opportuno stabilire finalmente il rapporto tra Musei e Università, affinché le azioni dei responsabili delle raccolte, spesso intimoriti dalla perdita di potestà, non collidano con le disposizioni ministeriali finalizzate alla conservazione dei reperti.

Fiorelli tenta in questo modo di indirizzare l'amministrazione di tutte le raccolte pubbliche verso lo scopo più alto della conservazione del patrimonio archeologico, così

---

<sup>101</sup> Circolare del Direttore Centrale per gli Scavi e Musei del Regno ai Prefetti, giugno 1878, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 170, fasc. 1-5.

<sup>102</sup> R. D. 9 novembre 1878, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 170, fasc. 1-7-5.

<sup>103</sup> Lettera del Direttore Centrale per gli Scavi e Musei del Regno alla Divisione delle Università, 9 novembre 1878, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 170, fasc. 1-7-5.

<sup>104</sup> Ibid.



formalizzato nella relazione del 1885:

Questo fine maggiore consiste nella tutela delle più alte ragioni della scienza archeologica, concepita nel suo più vasto significato, ad incremento non della cultura nazionale soltanto, ma a diretto vantaggio della cultura universale<sup>105</sup>.

Nella logica di Fiorelli, le pubbliche raccolte, anche quelle universitarie, devono mirare al fine scientifico più elevato, senza assecondare le sole esigenze della formazione artistica e dell'insegnamento archeologico. Appare netto il contrasto con la posizione espressa da Conestabile nel 1873<sup>106</sup>, che pensava i musei d'antichità come gabinetti, «atti a servire alle scuole di archeologia». Sono molte, secondo Fiorelli, le ragioni che si oppongono alla gestione delle raccolte archeologiche come laboratori universitari: in primo luogo, l'impossibilità di raccogliere «tutto il materiale, che per le esercitazioni pratiche dell'insegnamento è richiesto»; in secondo luogo, il rischio di trascurare le opere paleocristiane, medievali, oltreché rinascimentali, le quali «non formano materia dell'insegnamento universitario e meritano pure di essere tutelate convenientemente»<sup>107</sup>. La lettera di Fiorelli al Capo Divisione delle Università in merito al progetto di Decreto non trova però alcuna risposta, tanto che nel gennaio dell'anno successivo il Direttore Centrale solleciterà nuovamente il parere del collega preposto all'istruzione superiore<sup>108</sup>. La ricerca tuttavia non ha condotto ad ulteriori riscontri in merito all'iter del decreto, che sembrerebbe caduto nel vuoto: sarà pertanto necessario attendere il Regio Decreto del 13 marzo 1882, che separa le raccolte dagli istituti di insegnamento ai quali sono annesse, per inaugurare la gestione diretta non solo dei musei universitari, ma, come si vedrà, anche delle pinacoteche finalmente separate dalle accademie di belle arti<sup>109</sup>.

#### ***4.3 Le pinacoteche annesse ai musei archeologici: il caso napoletano come esempio di una difficile convivenza***

*- Rivendicazioni di autonomia da parte dell'Ispettore della Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli*

La creazione della Direzione Centrale degli Scavi e dei Musei del Regno, con la

---

<sup>105</sup> G. FIORELLI, *Intorno al servizio archeologico del regno*, cit., p. 565.

<sup>106</sup> G. C. CONESTABILE, *Sull'insegnamento della scienza dell'antichità in Italia*, cit.

<sup>107</sup> G. FIORELLI, *Intorno al servizio archeologico del regno*, cit., pp. 560-564.

<sup>108</sup> Lettera del Direttore Centrale per gli Scavi e Musei del Regno alla Divisione delle Università, 8 novembre 1878, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 170, fasc. 1-7-5.

<sup>109</sup> R. D. 13 marzo 1882, n. 678, *che separa dagli Istituti d'insegnamento le Gallerie, le Pinacoteche ed i Musei*.

conseguente scissione tra settore archeologico e Belle Arti, genera una manifesta incoerenza nell'amministrazione delle pinacoteche annesse ai musei d'antichità. L'ambiguità originata dal nuovo assetto amministrativo lascia aperti spiragli a possibili rivendicazioni di autonomia, prontamente sfruttati dall'Ispettore della Pinacoteca napoletana, Demetrio Salazarò (già promotore nel 1860 dell'indipendenza dell'istituto). Il Regio Decreto del 11 aprile 1875, n. 2444, che approva il nuovo ruolo degli impiegati nel Museo Nazionale di Napoli – nello specifico, sostituisce la carica di *Ispettore per la Pinacoteca*, a quella di Ispettore del museo –, innesca subito alcune polemiche. Secondo il Direttore del Museo, Giulio De Petra, l'amministrazione della Pinacoteca richiede «una specialità di cognizioni, che non si può presumere trovarsi nel Professore di Archeologia, chiamato alla Direzione del Museo»<sup>110</sup>. Risulta pertanto fondamentale che l'Ispettore possa operare secondo un certo grado di autonomia. Con questo scopo, il 27 giugno 1875 De Petra propone al Ministero alcune disposizioni relative al servizio interno:

1. Che per tutte le cose relative alla Pinacoteca il Direttore debba sentir l'avviso dell'Ispettore.
2. Che per quelle proposte dell'Ispettore, le quali richiedono la superiore approvazione Ministeriale, il Direttore debba inviare al Ministro i rapporti originali dell'Ispettore.
3. Che per quelle proposte, che non avrebbero d'uopo dell'approvazione del Ministro, ma che non siano accettate dal Direttore, questi sia tenuto a rassegnarle al Ministro per definitive disposizioni.
4. Essendo il Museo di S. Martino sotto la direzione e la responsabilità del Direttore del Museo Nazionale, l'Ispettore della Pinacoteca s'intende che avrà ivi le stesse attribuzioni che nel Museo di Napoli<sup>111</sup>.

È facile interpretare questi suggerimenti come il risultato di forti pressioni da parte del vecchio funzionario sul giovane direttore, di fresca nomina. Il Ministro Bonghi però conferma le gerarchie comuni a tutti gli istituti museali statali, perlomeno «infino a tanto che non si giunga ad ottenere una separazione fra la parte antica e la moderna del Museo»:

Il Direttore deve consultare l'Ispettore, ma il fargliene un obbligo scritto, e l'obbligarlo per giunta di mandare al Ministero i rapporti originali (come se potesse essere capace di

---

<sup>110</sup> Lettera del Direttore del Museo Nazionale di Napoli al Ministero della Pubblica Istruzione, 27 giugno 1875, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 244, fasc. 112-10.

<sup>111</sup> Ibid.

alterarli) dell'Ispettore, queste sarebbero condizioni che confonderebbero al tutto le appartenenze gerarchiche, e risolverebbero qualsivoglia responsabilità<sup>112</sup>.

La ferma posizione di Bonghi non sopisce le aspirazioni di Salazaro, secondo cui le recenti riforme amministrative costituiscono il fondamento certo della sua piena ed esclusiva autorità sulla Pinacoteca. Questa è infatti l'interpretazione dei nuovi assetti, presentata l'anno successivo dall'Ispettore Salazaro al neo Ministro della Pubblica Istruzione, Michele Coppino:

Con la istituzione della Direzione Generale degli Scavi ed Antichità in Roma la Direzione del Museo di Napoli ha subito un nuovo riordinamento. Ed il sottoscritto che per quindici anni aveva sostenuto l'Ufficio d'Ispettore del Museo medesimo, fu incaricato della direzione della Pinacoteca e dei Monumenti medievali, rimanendo la parte classica sotto la direzione del Prof. Cav. Giulio De Petra, il quale corrisponde direttamente con il Direttore Generale Comm. Fiorelli<sup>113</sup>.

Il tentativo di Salazaro è esplicito: egli ambisce al riconoscimento ufficiale della sua piena responsabilità sulla raccolta di quadri e della sua totale autonomia rispetto al Direttore del Museo Nazionale. Chiede quindi precisazioni sulle sue attribuzioni e sull'autorità centrale di riferimento. Salazaro denuncia inoltre l'assenza nel Bilancio di somme destinate alla raccolta di dipinti, fattore che ostacola la corretta amministrazione della quadreria. In questo frangente, Salazaro allude ai provvedimenti suggeriti nel settembre del 1875 dall'Ispettore Cavalcaselle, in missione a Napoli per la verifica degli inventari delle pinacoteche<sup>114</sup>.

A tal proposito, sembrerebbe che le indicazioni di Morelli e Mongeri, consegnate nel 1870 al Ministro Correnti, siano cadute nel vuoto, visto che nel 1875, in base alla relazione di Cavalcaselle, la Pinacoteca presentava ancora molte criticità dal punto di vista sia conservativo che espositivo. L'inquietante valutazione monetaria del patrimonio pittorico del Museo Nazionale e del Museo di San Martino, formulata dall'Ispettore ministeriale, è seguita da un rapporto sui bisogni conservativi della

---

<sup>112</sup> Lettera del Capo della Divisione II al Direttore Centrale per gli Scavi e Musei del Regno, 29 giugno 1875, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 244, fasc. 112-10.

<sup>113</sup> Lettera dell'Ispettore della Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli al Ministero della Pubblica Istruzione, 12 giugno 1876, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 246, fasc. 114-18.

<sup>114</sup> Si tratta, a quanto pare, della prima ispezione di Cavalcaselle, fin'ora ritardate a causa delle difficoltà incontrate dalle direzioni nel compilare e trasmettere gli inventari secondo il modulo previsto dalle norme per la Contabilità statale.

Pinacoteca napoletana. Il principale problema allora riscontrato era l'elevata temperatura raggiunta nelle sale del Correggio e di Raffaello, un serio pericolo per i capolavori della Pinacoteca. Cavalcaselle proponeva, in quell'occasione, la rimozione delle opere dalle sale :

Come allo scrivente, così non sarà di certo sfuggito alla memoria di alcuno quanto erano meglio collocati questi quadri, che formano l'ornamento principale della galleria, nel gran salone nel quale si presentavano anche meglio allo studio come alla loro conservazione, (fatta eccezione per la Danae, che non era visibile ad alcuno al tempo del cessato governo). Ora poi che le condizioni del gran salone sono pei recenti lavori di molto migliorate e si è anche provveduto convenientemente alla sua ventilazione, lo scrivente crede necessario di riportarvi tanto per riguardi di una maggior conservazione quanto per la luce migliore nella quale si troverebbero, ed anche per lo spazio maggiore dal quale sarebbero circondati, il quale darebbe agio di poterli meglio vedere e studiare. Per riportarli nel gran salone basta rimuovere alcune opere che di recente vi sono state collocate le quali sono di assai minor pregio ed anche di dimensioni maggiori<sup>115</sup>.

Il provvedimento, concordato con l'Ispettore Salazaro, doveva comportare, secondo quest'ultimo, un complessivo riordinamento della Pinacoteca, in modo tale che lo spostamento delle opere non turbasse «le dimensioni, il genere, la luce, e l'accordo nell'insieme»<sup>116</sup>. Su richiesta della Direzione del Museo, però, tali lavori venivano differiti a primavera, onde garantire le visite nel periodo di maggiore affluenza e, quindi, di maggiori introiti.

Nella nota del giugno 1876, Salazaro riconduce problemi e ritardi alla sua scarsa autonomia operativa e di spesa. Questi limiti non hanno finora consentito di provvedere a pieno ai bisogni della quadreria. Chiede pertanto al Ministero delucidazioni sulle norme che devono regolare l'amministrazione della Pinacoteca:

la risposta mi agevolerebbe pienamente se contenesse norme regolamentarie per le proposte, per la disciplina interna degli impiegati e degli artisti, che commerciano di copie non sempre in modo conveniente; per la distribuzione di competenza fra la direzione antica e la direzione della parte moderna; per la designazione dei limiti a poter raggiungere nelle spese di restauro e di conservazione dei monumenti, nonché per la decorazione delle sale; ed

---

<sup>115</sup> Allegato C, *Conservazione delle pitture alla galleria del Museo di Napoli e provvedimenti in proposito*, relazione dell'Ispettore Giovanni Battista Cavalcaselle al Ministro della Pubblica Istruzione, 2 settembre 1875, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 246, fasc. 114-16.

<sup>116</sup> Rapporto dell'Ispettore della Pinacoteca, riportato nella lettera del Direttore del Museo Nazionale di Napoli al Ministero della Pubblica Istruzione, 24 novembre 1875, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 246, fasc. 114-16.

infine per tutti gli effetti amministrativi dell'ultimo riordinamento<sup>117</sup>.

Se Salazaro sostiene con tenacia la sua piena autorità sulla Pinacoteca, la posizione di De Petra non potrebbe essere più distante. A suo avviso il Regio decreto del 11 aprile 1875 non introduce «nelle Collezioni di questo Museo la distinzioni di parte classica e di parte moderna (che si vollero distinte negli Uffici di cotesto Ministero)». Pertanto l'autorità del Direttore non è da intendersi in alcun modo ristretta alle sole raccolte archeologiche, ma ricade senza eccezione anche sulla Pinacoteca. L'istituzione di un *Ispettore della Pinacoteca*, in sostituzione dell'*Ispettore reggente del Museo*, dimostrerebbe piuttosto che:

l'azione dell'Ispettore, la quale in passato, per estendersi a tutto il Museo, doveva essere meno viva e diretta, oggi essendo concentrata nella sola Pinacoteca, si vuole che sia più efficace ed immediata, ossia che guadagni in intensità quello che ha perduto in estensione<sup>118</sup>.

La mancanza di somme destinate alla Pinacoteca nel Bilancio della Pubblica Istruzione confermerebbe l'interpretazione del Direttore. De Petra però conviene sulla necessità di ulteriori precisazioni e avanza di nuovo alcune concilianti proposte per il regolamento interno:

La Pinacoteca e gli oggetti medievali e moderni raccolti nel Museo Nazionale ed in quello di S. Martino sono, per la parte artistica e tecnica, affidati alle cure dell'Ispettore della Pinacoteca.

L'Ispettore parteciperà al Direttore, perché siano rassegnate al Ministro, le proposte che stimerà conveniente di fare relativamente alle sopraccennate Collezioni.

Quante volte il Direttore crederà sottoporre all'approvazione del Ministro o dare disposizioni relative alle collezioni in parola, sentirà preventivamente l'avviso dell'Ispettore, il cui parere sarà dal Direttore rassegnato al Ministro insieme alle proposte.

In ogni anno, di accordo con l'Ispettore, il Direttore proporrà all'approvazione del Ministro la somma da prelevarsi sul Bilancio interno del Museo a favore della Pinacoteca.

L'attuazione del Regolamento riguardante i copiatori della Pinacoteca è affidato all'Ispettore<sup>119</sup>.

---

<sup>117</sup> Lettera dell'Ispettore della Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli al Ministero della Pubblica Istruzione, 12 giugno 1876, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 246, fasc. 114-18.

<sup>118</sup> Lettera del Direttore del Museo Nazionale di Napoli al Ministero della Pubblica Istruzione, 15 giugno 1876, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 246, fasc. 114-18.

<sup>119</sup> Ibid.

Il riconoscimento della responsabilità artistica e tecnica dell'Ispettore sulle raccolte medievali e moderne non comporterebbe affatto la sua totale indipendenza dal Direttore ed escluderebbe senza dubbio la creazione di una seconda Direzione. Se da un lato il Direttore si mostra conciliante, dall'altro inasprisce la polemica, minacciando le dimissioni nel caso vengano assecondate le richieste di Salazaro:

Dopo che per tanti anni le Collezioni di monumenti antichi e moderni del Museo di Napoli hanno formato un sol tutto con Direzione unica, togliere a questa Direzione ogni qualsiasi ingerenza sui monumenti moderni deve nel pubblico ingenerare l'opinione, che l'attuale Direttore abbia siffattamente incagliata e attraversata l'azione dell'Ispettore, abbia tanta povertà di conoscenze e così poco amore pe' monumenti di arte moderna, da rendere inevitabile una separazione<sup>120</sup>.

In mancanza della replica ministeriale, basterà in questa sede constatare come due anni più tardi il *Regolamento pel servizio dei Musei di Antichità dello Stato* dissolva definitivamente ogni ambiguità in merito ai rapporti gerarchici all'interno del Museo, smontando con fermezza le rivendicazioni di Salazaro (nel frattempo però promosso Vicedirettore)<sup>121</sup>.

Occorre sottolineare infine come l'audace tentativo dello studioso d'arte medievale segua tempestivamente il fallimento di un altro progetto, su cui forse anche Salazaro aveva riposto qualche speranza in vista dell'istituzione di una Pinacoteca autonoma: la costruzione di una sede ad hoc per la raccolta di dipinti.

- *Una nuova sede per la Pinacoteca di Napoli: un'occasione mancata?*

Nell'estate del 1875 il Ministro Bonghi avvia una trattativa con il Municipio di Napoli per l'erezione di una nuova sede da destinare alla Pinacoteca del Museo Nazionale. L'idea di Bonghi nasce presumibilmente, non tanto dall'urgenza di collocare degnamente la raccolta di quadri, quanto piuttosto dalla volontà di garantire il costante incremento del Museo di Antichità. In questa fase, non occorre ribadirlo, gli interessi ministeriali sono principalmente rivolti al materiale archeologico. Lo dimostra senza dubbio una minuta di lettera per il Ministero delle Finanze (senza data né firma, quindi non riconducibile ad un preciso momento della trattativa), in cui si lamenta la costrizione del Museo archeologico, incapace di dare corretto ordinamento ai materiali conservati, ed inadatto

---

<sup>120</sup> Ibid.

<sup>121</sup> A. ALOIGI, *Demetrio Salazaro e la promozione dell'arte*, cit., p. 226.

ad accogliere i reperti provenienti dagli scavi in corso. Alla radice degli inconvenienti segnalati, la convivenza forzata con la Pinacoteca e la Biblioteca Nazionale, a loro volta malamente collocate nel Palazzo degli Studi. La prima,

mentre non lascia spazio per i numerosi monumenti che nell'interesse della storia meriterebbero di esservi riuniti non può far degna custodia dei capolavori che contiene; ed in questi ultimi tempi furono sollecitati energici provvedimenti per salvare da ulteriore rovina i quadri di Raffaello e di Giulio Romano, che, collocati nel braccio orientale soffrono grandemente nella calda stagione<sup>122</sup>.

Non sembrano migliori le condizioni della Biblioteca Nazionale:

obbligata come il Museo a doversi sempre aumentare per l'acquisto dei nuovi libri, accresciuta già per i volumi riuniti dopo la soppressione degli ordini, trovasi oramai confinata [...] che né i libri possono ottenere il debito collocamento, né gli studiosi possono avere il comodo necessario. L'angustia del luogo ha impedito che si provvedesse ad una buona disposizione dei numerosi codici, che sono raccolti in una sola camera a due ordini di scaffali, e che si potesse aprire una decente sala di lettura [...]<sup>123</sup>.

Unico rimedio ipotizzabile: il trasferimento della Pinacoteca e della Biblioteca in un altro edificio, «ove si possano meglio collocare, lasciando così al Museo tutto lo spazio per allargarsi ed ordinare i propri tesori». Il redattore della nota si orienta verso uno spazio già disponibile, e suggerisce come plausibile nuova sede il Convento di Santa Chiara. La soluzione prospettata da Bonghi è più audace, in quanto prevede la costruzione di una sede museale ex-novo, limitrofa al Palazzo degli Studi («sopra l'area interposta, fra via Broccia, Salita Museo, Strada Museo, ed il fianco occidentale della vicina Galleria»)<sup>124</sup>. Ma le ragioni che innescano la trattativa col Municipio non devono essere molto diverse da quelle riscontrate nella nota al Ministro delle Finanze.

Il progetto della nuova sede museale è affidato all'architetto Enrico Alvino<sup>125</sup>, che il 30 novembre 1875 consegna al Ministero i risultati del suo lavoro. L'architetto napoletano

---

<sup>122</sup> Nota per il Ministero delle Finanze, s.d., in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 246, fasc. 114-15.

<sup>123</sup> Ibid.

<sup>124</sup> Lettera dell'Architetto Enrico Alvino al Ministero della Pubblica Istruzione, 30 novembre 1875, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 246, fasc. 114-17.

<sup>125</sup> Enrico Alvino, architetto attivo a Napoli, professore presso l'Istituto di Belle Arti di Napoli e architetto municipale, è anche membro della Giunta di Archeologia e Belle Arti. L'architetto era contemporaneamente impegnato nei lavori di adattamento del Convento di San Giovanni delle Monache a sede dell'Accademia di Belle Arti. Su l'attività di Enrico Alvino si rimanda a G. PUGLIANO, *Errico Alvino e il restauro dei Monumenti*, Quaderni dell'Accademia pontaniana, Napoli 2004.

propone un edificio monumentale<sup>126</sup> su tre piani, composto in totale da venti sale<sup>127</sup>. Dal punto di vista estetico l'architettura immaginata richiama lo stile «Medievale di Toscana, come quello che più è riferibile all'epoca della maggior parte di dipinti, che quivi si conservano»<sup>128</sup>. Alvino appare inoltre consapevole delle necessità espositive e di luce che connotano un contenitore museale e, sulla scia delle esperienze museografiche più in voga, predispone lucernari al piano superiore:

procuravasi dal maggior numero di spaziose pareti per lo collocamento dei quadri, illuminati da grandi finestroni, si nel pianterreno che nel 1° Piano, giusto le prescrizioni artistiche, ed ha soltanto aperto delle piccole feritoie al lato verso la Galleria, per lasciare corso all'areamento. Per tutto il secondo piano però, il sottoscritto ha procurato che la luce venisse ai dipinti da alto, ed ha accresciuto il numero delle pareti, mercé una estesa divisione longitudinale delle Sale, sottoposta al vertice della copertura a cristalli. [...] Il 2° Piano sarà alto m. 8 circa, e ciò in grazia della copertura, la quale offrirà maggiore spazio verticale, nonché luce maggiore, diffusa per ogni verso<sup>129</sup>.

Il progetto convince l'amministrazione municipale, proprietaria del suolo dove dovrebbe sorgere il grandioso edificio. Il Sindaco di Napoli sollecita pertanto il Ministro Bonghi a dichiarare le sue intenzioni in modo da arrestare la stabilita vendita dei terreni<sup>130</sup>. Bonghi sembra davvero intenzionato a realizzare il progetto: invita il Municipio a nominare un delegato per trattare con un rappresentante ministeriale la ripartizione delle spese fra Comune e Governo, stimate da Alvino intorno alle 600 mila Lire. Il Ministro della Pubblica Istruzione potrà così provvedere, insieme a quello delle Finanze, allo stanziamento dei fondi necessari, eventualmente formulando un apposito progetto di legge<sup>131</sup>.

Ma il cambio di vertice al Ministero blocca la trattativa e rimette la questione in mano al

---

<sup>126</sup> «Il suo aspetto principale volto ad Occidente sarebbe largo m. 73,75, alto m. 35 nel mezzo, e nei suoi lati, sarebbe alto m. 33, profondità m. 20,30 verso il Museo, e m. 36 verso la Via Broccia di profondità poco minore», lettera dell'Architetto Enrico Alvino al Ministero della Pubblica Istruzione, 30 novembre 1875, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 246, fasc. 114-17.

<sup>127</sup> Il pianterreno si compone di sei sale, i piani superiori di sette sale (tutte misuranti 9 metri di larghezza e 16,40 metri di profondità). Al piano inferiore si apre un gran vestibolo di accesso delle medesime dimensioni.

<sup>128</sup> Lettera dell'Architetto Enrico Alvino al Ministero della Pubblica Istruzione, 30 novembre 1875, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 246, fasc. 114-17.

<sup>129</sup> Ibid.

<sup>130</sup> Lettera del Sindaco di Napoli al Ministero della Pubblica Istruzione, 24 novembre 1875, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 246, fasc. 114-17.

<sup>131</sup> Lettera del Ministro della Pubblica Istruzione al Sindaco di Napoli, 6 dicembre 1875, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 246, fasc. 114-17.



Ministro Coppino<sup>132</sup>, che si scontra immediatamente con gli evidenti ostacoli economici. Impossibile, secondo la Ragioneria del Ministero sostenere, anche solo parzialmente, le spese del progetto sui fondi ordinari. La legge poi non consente spese straordinarie in bilancio superiori alle 30 mila Lire. Pertanto l'unica via effettivamente percorribile è il progetto di legge da presentare in Parlamento<sup>133</sup>. Gli impedimenti riscontrati demotivano il Ministro Coppino, che il 29 aprile 1876 nega ufficialmente al Municipio di Napoli, in ragioni delle difficoltà economiche, la sua disponibilità a partecipare alla realizzazione del lodato progetto. La questione resta congelata, in attesa di tempi migliori<sup>134</sup>.

Al di là dell'effettivo merito del progetto dell'Architetto Enrico Alvino, difficilmente valutabile sulla base delle succinte indicazioni fornite, sfuma così un'importante occasione, compatibile con le esigenze concrete del patrimonio museale e con le istanze promosse dagli addetti ai lavori. A causa delle croniche ristrettezze del Ministero della Pubblica Istruzione, lo Stato perde una doppia l'opportunità: proseguire sulla scia aperta dal Ministro Bonghi avrebbe consentito, da un lato, di risolvere l'annoso problema della convivenza dei diversi istituti nel Palazzo degli Studi; dall'altro, di realizzare la prima sede ad hoc per una Pinacoteca statale. Su questo punto, avrebbero finalmente trovato ascolto le voci degli esperti che si erano da tempo levate, denunciando l'inadeguatezza dei contenitori di pinacoteche e musei italiani. Primi fra tutti, ovviamente, Giovanni Morelli, nel famoso discorso parlamentare del 1862, e Giovanni Battista Cavalcaselle con l'articolo pubblicato nel 1863.

*- Le proposte della Commissione d'inchiesta sulle biblioteche, i musei e le gallerie del Regno per il complesso del Palazzo degli Studi*

La congestione degli istituti che occupano il Palazzo degli Studi rappresenta certamente, in questi anni, uno dei principali punti deboli del panorama museale statale. L'urgenza della questione è sentita anche dalla *Commissione d'inchiesta sulle biblioteche, i musei e le gallerie del Regno*, nominata con Regio Decreto del'8 agosto 1881<sup>135</sup>, la quale

---

<sup>132</sup> Lettera del Sindaco di Napoli al Ministero della Pubblica Istruzione, 11 aprile 1876, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 246, fasc. 114-17.

<sup>133</sup> Lettera del Capo della Ragioneria del Ministero della Pubblica Istruzione alla Divisione II, 21 aprile 1876, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 246, fasc. 114-17.

<sup>134</sup> Lettera del Ministro della Pubblica Istruzione al Sindaco di Napoli, 29 aprile 1876, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 246, fasc. 114-17.

<sup>135</sup> R. D. 8 agosto 1881, *che istituisce una Commissione d'inchiesta per le Biblioteche, i Musei e le Gallerie*, in MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, «Bollettino Ufficiale», dicembre 1881, pp. 659-660. La Commissione, presieduta dal Ministero, è composta quasi interamente da membri del Parlamento: dai

interverrà sull'argomento in due diverse occasioni. La prima, tra aprile e maggio del 1883, con la stesura di una relazione preliminare che riserva particolare attenzione alla condizione della Biblioteca:

Osservò primariamente che i locali assegnati alla Biblioteca sono insufficienti, avendo trovato i libri disposti negli scaffali in doppia e spesso in triplice fila [...]. Questo inconveniente prova che la Biblioteca non dispone di spazio alcuno, non solo per il continuo annuale suo incremento, ma neppure per il completamento e regolare assetto dei libri che ora vi sono<sup>136</sup>.

Lo stesso problema vale ovviamente per le raccolte archeologiche, che risultano ben conservate ma costrette in spazi insufficienti. La Pinacoteca, invece, è di nuovo considerata come l'elemento secondario, che ostacola la regolare distribuzione dei reperti e l'estensione della Biblioteca. Al punto che, ancora una volta, la Commissione prende in considerazione il trasferimento della raccolta di dipinti:

Constatati i bisogni d'ingrandimento dei due principali Istituti che hanno sede nel suddetto edificio, cioè della Biblioteca e del Museo, e considerato l'aumento che quest'ultimo trae di continuo dagli scavi di Pompei sapientemente eseguiti e di meritata fama mondiale, la Commissione rivolse il suo pensiero sulla convenienza di ottenere lo spazio necessario ai suddetti Istituti trasportando altrove la Pinacoteca, siccome quella che è più facile a rimuovere<sup>137</sup>.

Mancano però gli edifici adatti allo scopo, perciò la Commissione si vede costretta a ripiegare su interventi strutturali per l'ampliamento del Palazzo degli Studi. Propone quindi al Ministero l'elevazione di «un secondo piano sulle stanze interne che girano per tre lati sopra ciascuno dei tre cortili». Questa soluzione è ritenuta conveniente, in quanto consentirebbe di preservare «quella tradizionale unità che accresce lustro al Museo di Napoli e che lo rende il più ammirevole fra quanti esistono in Italia».

I lavori della Commissione riprendono nel gennaio dell'anno seguente e confluiscono nella redazione di nuovo rapporto, presentato al Ministero il 4 febbraio. In quest'occasione, la Commissione ribadisce l'impellente necessità di spazi ad uso della

---

senatori Giuseppe Giovannelli, Nicomede Bianchi, Camillo Caracciolo di Bella, Giuseppe Fiorelli, Tullio Massarani, Marcello Panissera di Veglio, Marco Tabarrini; dai deputati Felice Cavallotti, Antonio de Witt, Floriano del Zio, Filippo Mariotti, Ferdinando Martini, Cirillo Monzani, Giovanni Battista Ruggeri della Torre; dall'incisore Gustavo Bonaini, dallo scultore Giovanni Duprè e da Luigi Manzoni.

<sup>136</sup> *Relazione della visita preliminare fatta a Napoli dalla Commissione d'inchiesta*, 5 maggio 1883, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 174, fasc.6-2.

<sup>137</sup> *Ibid.*

Biblioteca: in attesa dell'avvio dei lavori suggeriti l'anno precedente, la Commissione dispone la cessione temporanea alla raccolta libraria di due sale occupate dalla Pinacoteca (denominate sala delle Veneri e sala delle Stampe):

Ove S. E. acconsenta che siano cedute alla biblioteca le due stanze suindicate, si potrà facilmente ottenere una sala di lettura più ampia della presente, soddisfacendo così non solo ad un desiderio vivo e generale dei Napoletani, ma rimuovendo pure lo sconcio che offre la presente sala di lettura, la quale è ingombra di libri che non sono neppure protetti da scaffali chiusi<sup>138</sup>.

Si innesca così una polemica tra responsabili degli istituti e Ministero che resterà attuale ancora nei primi anni del nuovo secolo e che contribuirà ad ostacolare l'individuazione di soluzioni espositive definitive, coinvolgendo istanze culturali e interessi disciplinari diversi. Il Direttore del Museo Nazionale, De Petra, non rifiuta la soluzione proposta dalla Commissione ma vincola la cessione degli ambienti ad un generale riallestimento della quadreria: chiede infatti che «si faccia una epurazione nella galleria, togliendovi le copie e i quadri di minor conto, che distraggono l'attenzione dai molti quadri di gran merito». Dovrebbe poi seguire il riordinamento delle sale, poiché,

con l'ordinamento attuale dei dipinti, che è fatto per scuole, se in ogni sala si venissero a togliere tre, quattro o più quadri, si avrebbe una distribuzione più spaziosa delle tele, ma non risulterebbe veruna stanza vuota ad uso, o della Biblioteca o delle collezioni di questo Museo<sup>139</sup>.

Per compiere queste operazioni si richiede la nomina di una apposita «Commissione di uomini competenti e autorevoli». Secondo il Direttore, però, un lavoro così imponente si potrebbe evitare riadattando il Salone della Biblioteca alle nuove esigenze dell'istituto, senza sottrarre spazio alla raccolta di dipinti. Il Prefetto della Biblioteca Nazionale rilancia, proponendo di ricavare nuovi ambienti abbassando i soffitti delle sale che custodiscono «i piccoli bronzi ed altre contigue, in maniera che ne guadagnino miglior proporzione e non ne scapiti la capacità e vi spicchino meglio le collezioni»<sup>140</sup>. Ma in questo caso è lo stesso Fiorelli a difendere il decoro delle raccolte archeologiche, a lui

---

<sup>138</sup> Rapporto della Commissione d'inchiesta sulle biblioteche, i musei e le gallerie del Regno, 4 febbraio 1884, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 174, fasc. 6-2.

<sup>139</sup> Lettera del Direttore del Museo Nazionale di Napoli al Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, 8 marzo 1884, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 174, fasc. 6-2.

<sup>140</sup> Lettera del Capo Divisione per l'Istruzione Superiore al Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, 3 maggio 1884, ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 174, fasc. 6-2.

particolarmente care:

Non posso in alcun modo acconsentire alla proposta del Prefetto della Biblioteca nazionale di Napoli, relativa all'abbassamento dei soffitti dei due saloni in cui sono esposti i piccoli bronzi pompeiani ed ercolanesi. Senza dire che tali locali hanno una maestà di ambiente, degne della grande importanza degli oggetti che racchiudono, essi sono destinati a contenere tutto ciò che dello stesso genere verrà fuori dagli scavi durante ancora un altro mezzo secolo o poco meno che essi dovranno continuare in Pompei<sup>141</sup>.

La difficile convivenza di Museo, Pinacoteca e Biblioteca nel Palazzo degli Studi si trascinerà per decenni pressoché immutata, senza che venga presa alcuna risoluzione. Questo lo stato di cose che nel 1895 richiederà un nuovo progetto di ampliamento e determinerà l'incarico affidato ad Adolfo Venturi per il riordinamento della Pinacoteca. Basti poi pensare alla continuità tra le soluzioni emerse e la diatriba interna alla Commissione del 1902 per la scelta dell'istituto da trasferire in una nuova sede. Sono evidentemente queste, quindi, le premesse di un dibattito, ancora aperto nei primi anni del nuovo secolo, che coinvolgerà protagonisti della cultura italiana del calibro di Benedetto Croce<sup>142</sup>.

#### ***4.4 I nuovi musei della Capitale e la loro funzione ideologica e rappresentativa***

*- Dal complesso museale del Collegio Romano al Museo Nazionale di Antichità: il primato politico e culturale delle raccolte archeologiche*

Come già accennato, l'assetto conferito al patrimonio museale romano, a seguito all'annessione della città al Regno d'Italia, aveva lasciato lo Stato italiano paradossalmente sprovvisto di raccolte governative proprio nella Capitale, simbolo incontrastato della cultura classica. Da qui il ritardo del Governo, che solo a partire dal 1875 provvede all'istituzione di stabilimenti museali statali a Roma. Il Ministro Bonghi conferma anche in questo frangente le direttive della sua politica culturale e rivolge immediata attenzione alle raccolte archeologiche: queste infatti sono considerate, come affermato da Valter Curzi, «importanti veicoli ideologici, grazie al loro rapporto

---

<sup>141</sup> Lettera del Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti al Capo Divisione per l'Istruzione Superiore, 12 maggio 1884, ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 174, fasc. 6-2.

<sup>142</sup> Sulla questione si rimanda a: R. CIOFFI, *Musei e cultura artistica a Napoli tra Otto e Novecento*, cit.; C. DEL VIVO, *La Pinacoteca di Napoli, Venturi, Croce e il Marzocco*, in G. AGOSTI (a cura di), *Incontri venturiani*, cit., pp. 153-167; R. CIOFFI, *Adolfo Venturi e Napoli: un'occasione mancata*, in MARIO D'ONOFRIO (a cura di), *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, cit., pp. 69-73; F. RUSSO, *Antonio Filangieri di Candida e la Pinacoteca di Napoli*, in A. FITTIPALDI, *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali a Napoli tra '700 e '800*, cit., pp. 261-293.

privilegiato con i materiali della storia e in particolare con il problema delle origini, che acquistava un gran rilievo alla luce della nuova coscienza unitaria nazionale»<sup>143</sup>. Ma Bonghi, sostenitore della sinergia tra sistema museale e avanzamento degli studi, non trascura aggiornate tipologie museologiche<sup>144</sup>. Tra il 1875 e il 1876, nuove istituzioni museali affiancano il Museo Kircheriano (attingendo in parte da questo, in definitiva trasformato in Museo Kircheriano d'archeologia) nell'ex Collegio dei Gesuiti, proprietà dello Stato dal 1873. Qui trovano posto il Museo Preistorico ed Etnografico, il Museo Lapidario e il Museo Italico. Quest'ultimo, con lo «scopo precipuo di rappresentare la varia civiltà dei nostri popoli antichi»<sup>145</sup>.

Purtroppo, però, il sistema museale del Collegio romano mostra presto insanabili contraddizioni che decreteranno il definitivo fallimento del Museo Italico e del Museo Lapidario. All'inadeguatezza degli spazi<sup>146</sup>, si sommano le difficoltà incontrate nel reperire i materiali occorrenti a restituire, come da programma, la storia di tutta l'Italia pre-classica<sup>147</sup>. Nel frattempo cresce inesorabile la fortuna del Museo Preistorico Etnografico, diretto da Luigi Pigorini, che si impone gradualmente a scapito delle raccolte adiacenti<sup>148</sup>. Questo fattore e l'incremento vertiginoso del materiale

---

<sup>143</sup> V. CURZI, *Per una storia dei Musei di Roma: il dibattito sui Musei archeologici e l'istituzione del Museo Nazionale Romano*, in «Ricerche di storia dell'arte», n. 66, a. 1998, p. 50.

<sup>144</sup> Nella relazione che accompagna il progetto del R. D. 29 luglio 1875, n. 365 (serie 2<sup>a</sup>), *che istituisce nel già Collegio Romano un Museo preistorico, un Museo italico ed un Museo lapidario*, i nuovi istituti sono presentati come risposta alle esigenze di aggiornamento scientifico. Il documento è riportato in D. BERNINI, *Origini del sistema museale dello Stato a Roma*, in «Bollettino d'Arte», allegato al n. 99, gennaio-marzo 1997, p. 56-58.

<sup>145</sup> Lettera di Gamurrini, Commissario delle Antichità della Regione Superiore, al Ministero della Pubblica Istruzione, 6 novembre 1875, *ivi*, p. 56.

<sup>146</sup> «Le celle dei Gesuiti strette e basse, quantunque convertite mediante arcate in lunga galleria, si prestavano male per un Museo [...]. Aggiungasi l'oscurità invincibile dei corridoi intermedi. [...] mi ricordo dei tentativi fatti per incastrare in quei corridoi le iscrizioni di Ostia e quelle urbane degli Statilii allora acquistati. Non si potevano leggere: perciò si dovette rinunciare all'idea della raccolta epigrafica.», E. BRIZIO, *Il nuovo Museo Nazionale delle Antichità in Roma*, in «Nuova Antologia», Vol. XXIV, n. 1, Dicembre 1889, p. 412.

<sup>147</sup> «Doveva essere una mostra dei monumenti caratteristici delle varie regioni d'Italia [...]; vi dovevano essere rappresentate tutte le classi di monumenti [...]. A quei monumenti che non si sarebbero potuti ottenere in originale avrebbero supplito i modelli, le pitture, i gessi, i disegni. Ma frattanto si avrebbe avuto la storia monumentale di tutta l'Italia antica dalle Alpi alla Sicilia, dall'età più remota fino all'impero romano. Idea bella, ma pure non realizzabile. Dove si sarebbero avuti i monumenti originali che dovevano costituire il nucleo principale? Si sarebbero ricercati con scavi da eseguirsi nelle varie località, oppure si sarebbero tolti ai Musei che li possedevano? La prima via era lunga e mal sicura, la seconda impraticabile.», *ivi*, p. 412.

<sup>148</sup> «Intanto il materiale preistorico ed etnografico è cresciuto siffattamente che il locale non basta a contenerlo. [...] Nel quarto piano del Collegio Romano, ove il Museo si trova, esiste pure il kircheriano. L'uno impedisce all'altro di estendersi, e l'intero spazio deve assegnarsi ad uno solo, se vuoi compiere un'opera dignitosa e utile. [...] Del resto io devo soltanto notare che se l'E.V. si applicasse al partito di togliere il kircheriano io, occupandone il posto, avrei modo non solo di provvedere meglio alla distribuzione e conservazione delle raccolte affidatemi, ma altresì di por mano a una nuova classe che manca affatto, di unire ad ogni sezione ciò che è necessario [...] d'impartire di una maniera più efficace

archeologico, proveniente dalle campagne di scavo, esigono nuove soluzioni espositive e conservative per le raccolte di antichità. Inizia così, a partire 1881, l'elaborazione istituzionale in merito alla fondazione di un Museo Nazionale d'antichità che si svilupperà intorno ad ambiziose proposte museografiche, già ripercorse nel citato articolo di Curzi<sup>149</sup>. Il Ministero troverà una soluzione di compromesso nell'Istituzione del Museo Nazionale Archeologico nell'area delle Terme di Diocleziano e del Museo di antichità extraurbane a Villa Giulia. A norma del Regio Decreto del 7 febbraio 1889, il Museo della Capitale, diviso nelle due sezioni, non aspira affatto a fornire un'illustrazione esaustiva di respiro nazionale (o quasi universale, come nel caso del Museo Preistorico ed Etnografico)<sup>150</sup>. Questa finalità animava piuttosto il progetto del complesso museale del Collegio Romano, che, in sintonia con le linee del dibattito dominante intorno alla metà degli anni settanta<sup>151</sup>, assecondava la visione delle raccolte pubbliche come strumenti per l'insegnamento storico ed archeologico. Il Museo Nazionale, al contrario, dovrà statutariamente conservare «le antichità che il Governo possiede e quelle che potrà avere mediante scavi, acquisti o doni, tanto nella città che nella provincia romana». Unica eccezione, gli «oggetti provenienti dall'Umbria», che saranno accolti, ma solo «finché non sarà fondato in quella provincia un Museo Nazionale»<sup>152</sup>. Tra il 1875 e il 1889 si assiste evidentemente ad un mutamento nella funzione culturale e pubblica attribuita al Museo archeologico. A fine degli anni ottanta, il Museo d'antichità della Capitale sembra quindi rispondere alla visione museologica territoriale affermata da Giuseppe Fiorelli nelle già citate relazioni del 1883 e 1885<sup>153</sup>.

---

l'insegnamento al quale sono tenuto. La nuova classe dovrebbe comprendere ciò che hanno tuttora di speciale le nostre popolazioni campagnuole nelle industrie, negli utensili ed ornamenti, e nelle foggie degli abiti», L. PIGORINI, *Museo Nazionale preistorico ed etnografico di Roma. Relazione al Ministro dell'istruzione pubblica del Direttore Pigorini*, in MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, «Bollettino Ufficiale», maggio 1881, p. 499.

<sup>149</sup> Per il progetto di adattamento del complesso monastico di Santa Maria degli Angeli e delle Terme di Diocleziano, redatto da Salvatore Rosa, e per il progetto di edificio ex novo lungo via San Gregorio, redatto da Costantino Sneider, si rimanda a V. CURZI, *Per una storia dei Musei di Roma*, cit., pp. 52-61.

<sup>150</sup> Per la natura e l'ordinamento del museo si rimanda a L. PIGORINI, *Museo Nazionale preistorico ed etnografico di Roma*, cit., p. 488-500.

<sup>151</sup> Ciò è espresso chiaramente nella già citata relazione che accompagna il decreto istitutivo (vedi nota n. 141). Si fa inoltre costante riferimento a calchi, fotografi ecc, intesi come strumenti indispensabili per completamento delle raccolte. Palese il contatto con l'articolo di Conestabile del 1874.

<sup>152</sup> R. D. 7 febbraio 1889, n. 5958 (serie 3<sup>a</sup>), *che istituisce in Roma un Museo Nazionale*, art. 1. L'articolo 7 segna l'effettivo smembramento del Museo Kirkeriano: «Dal Museo Kirkeriano potranno essere rimossi, per essere aggiunti alle collezioni del Museo nazionale, quegli oggetti che abbiano più stretta attinenza con la serie del nuovo istituto». Pubblicato in D. BERNINI, *Origini del sistema museale dello Stato a Roma*, cit., pp. 46-47.

<sup>153</sup> Questa concezione museale può spiegare l'abbandono del progetto per un Museo archeologico nazionale, elaborato da Rosa tra il 1881 e il 1884? A quanto si deduce dall'articolo di Valter Curzi, Fiorelli privilegia il progetto per un Museo Urbano Laziale, affidato dal Comune a Costantino Sneider nel

Al contrario, i caratteri della Pinacoteca Nazionale sono ancora tutti da definire.

*- Recupero e sviluppo dell'idea di Galleria Nazionale*

L'istituzione del nuovo Museo Nazionale Archeologico intrecciata un altro tema museale ugualmente decisivo dal punto di vista rappresentativo, culturale e ideologico: la fondazione nella Capitale di una Galleria Nazionale d'Arte Moderna, finalizzata a incentivare e promuovere l'arte contemporanea italiana. La nuova istituzione, stabilita dal Regio Decreto del 26 luglio 1883, verrà inaugurata due anni dopo nel Palazzo delle Esposizioni<sup>154</sup>.

Nel quadro delle nuove istituzioni museali, appare certamente superata l'idea di Pinacoteca Nazionale promossa a partire dagli anni sessanta: cioè una raccolta di dipinti con sede a Firenze rappresentativa delle diverse scuole italiane. Inoltre, a riprova della marginalità del settore storico-artistico, l'istituzione a Roma di una pinacoteca statale risulta addirittura un problema secondario. Gli evidenti impedimenti pratici non sono meno determinanti delle ragioni di natura culturale e politica, visto che le principali pinacoteche romane sono comunali o di proprietà del Vaticano (va segnalata però l'occasione, più volte mancata, di acquistare le opere meritevoli della raccolta del Monte di Pietà, messa ripetutamente all'asta tra il 1875 e il 1883)<sup>155</sup>. Si spiega così l'assenza per più di un decennio di qualsiasi dibattito relativo alla Pinacoteca Nazionale, ripreso solo a seguito dell'acquisizione della Galleria Corsini.

Nel 1883, il Principe Tommaso Corsini esprime la volontà di donare la Pinacoteca e la Biblioteca, conservate nel Palazzo in via della Lungara, a favore dello Stato, che aveva

---

1885 (il progetto è respinto dal Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici). Questo istituto doveva conservare «gli oggetti rinvenuti negli scavi di Roma e della provincia romana da 1870 in poi». Convenzione tra Comune di Roma e Ministero della Pubblica Istruzione per l'istituzione di un Museo Archeologico Nazionale, 15 febbraio 1887, in D. BERNINI, *Origini del sistema museale dello Stato a Roma*, cit., pp. 76-77.

<sup>154</sup> R. D. 26 luglio 1883, n. 1526 (serie 3<sup>a</sup>), *che istituisce in Roma una Galleria d'arte moderna*. Pubblicato in D. BERNINI, *Origini del sistema museale dello Stato a Roma*, cit., p. 46.

<sup>155</sup> Le diverse perizie commissionate dal Ministero della Pubblica Istruzione nel 1871, nel 1875 e nel 1881 non hanno indicato nessun dipinto meritevole di essere acquistato a profitto delle pubbliche pinacoteche. Ha pesato evidentemente sulla valutazione la natura della raccolta costituita da opere provenienti dal collezionismo privato, perlopiù datate tra seicento e settecentesche. Le Commissioni del 1871 e del 1875, di cui faceva parte anche Cavalcaselle, hanno prodotto un elenco delle opere più interessanti, in cui comparivano prevalentemente dipinti del quattrocento e del cinquecento. La Commissione del 1881, composta da accademici romani, ha aggiunto al precedente elenco quadri del classicismo seicentesco e settecentesco. Una nuova perizia verrà eseguita nel 1883 dal presidente dell'Accademia di San Luca, Nicola Consoni, che dividerà le opere in categorie di merito. In base a quest'ultima perizia, un parte della raccolta sarà finalmente acquistata dallo Stato. Per queste vicende si rimanda a P. NICITA, *Musei e storia dell'arte a Roma. Palazzo Corsini, Palazzo Venezia, Castel Sant'Angelo e Palazzo Barberini tra XIX e XX secolo*, Campisano Editore, Roma 2009, pp. 60-94.

recentemente acquistato l'immobile per farne la sede dell'Accademia dei Lincei<sup>156</sup>. La proposta riaccende l'annoso problema giuridico del vincolo fidecommissario sulle gallerie, le biblioteche, le collezioni d'arte e di antichità, già tamponato nel 1871 con una soluzione temporanea: era stato sancito per legge lo scioglimento del vincolo di origine feudale, mantenendo tuttavia in vigore l'inalienabilità e l'indivisibilità delle collezioni<sup>157</sup>. La vicenda della Corsini incoraggia ora nel ceto politico italiano il desiderio di riparare ad una pecca nell'immagine della Nazione, cioè l'assenza a Roma di una pinacoteca statale, degna della Capitale e capace di competere con le raccolte pontificie. Cioè emerge con chiarezza nella relazione della Commissione alla Camera, chiamata a valutare il progetto di legge che, sulla scia della questione Corsini, consentirà l'alienazione delle gallerie ex-fidecommissarie a favore dello Stato, delle amministrazioni locali e degli enti morali nazionali laici<sup>158</sup>:

Speriamo che l'esempio bello della Corsiniana, il quale ha dato occasione a questo progetto di legge, abbia imitatori e che da tante meravigliose raccolte romane, se ne ottenga la gloria di formare una galleria degna della capitale d'Italia, serbando onorata memoria degli autori<sup>159</sup>.

Simili spinte politiche si incagliano però di fronte alla lenta prospettiva di realizzazione del progetto, nonché alla natura e alla consistenza delle gallerie romane, inadatte a realizzare una Pinacoteca Nazionale. Quest'ultimo concretissimo ostacolo sarà al centro del dibattito degli addetti ai lavori: esso connota infatti la discussione della

---

<sup>156</sup> Sulla collezione Corsini e sul passaggio della raccolta e del palazzo allo Stato si veda P. NICITA, *Musei e storia dell'arte a Roma*, cit., pp. 43-52.

<sup>157</sup> A seguito dell'annessione di Roma, il Parlamento aveva cercato con difficoltà di temperare le esigenze di conservazione delle raccolte romane, originate dal collezionismo cardinalizio seicentesco, con i principi liberali che avevano condotto all'abolizione dei vincoli di origini feudale nelle restanti province del Regno. La legge del 28 giugno 1871, n. 286, *sulle abolizioni dei vincoli di fidecomesso in ordine alle raccolte scientifiche ed artistiche*, optava per una soluzione temporanea, rimuovendo l'antico vincolo su tutti i beni, mobili ed immobili, a assoggettando le raccolte in questione ad un nuovo vincolo di indivisibilità e inalienabilità. Tutto ciò finché non si fosse finalmente provveduto con legge speciale. Per un'approfondita ricostruzione delle vicende parlamentari relative alle gallerie fidecommissarie e un'attenta lettura dei risvolti sulla definizione di principi per la conservazione del patrimonio storico-artistico si rimanda a A. GIOLI, *"Ridotti a questo minimum i diritti dello Stato"*, cit.

<sup>158</sup> Legge 8 luglio 1883, n. 1461, *sulle alienazione ad enti morali delle gallerie, biblioteche e altre collezioni d'arte e d'antichità indicate nell'art. 4 della legge 28 giugno 1871*. Come fa notare Antonella Gioli, la legge 1883/1461 non riconosce allo Stato nessun diritto d'intervento sul patrimonio artistico privato e individua nell'esercizio della prelazione il fondamentale strumento di tutela statale.

<sup>159</sup> ATTI PARLAMENTARI, Camera dei Deputati, XV Legislatura, sessione 1882-1883, *Documenti, Disegni di Legge e Relazioni*, n. 90A, *Relazione della Commissione della Camera, composta dei deputati Sella presidente, Mariotti, Torrigiani, Meardi, Giuriati, Guicciardini, D'Adda, Bonacci e Mantellini, sul disegno di legge presentato alla Camera dal Ministro di Grazia, Giustizia e Culti (ZANARDELLI) nella tornata del 10 aprile 1883, 15 giugno 1883*, pp. 8-9.



Commissione<sup>160</sup> incaricata nel 1888 di definire gli assetti della Galleria Corsini (nel frattempo rimasta in consegna a titolo di deposito all'Accademia dei Lincei)<sup>161</sup>. In quell'occasione, documentata nel recente articolo di Enzo Borsellino<sup>162</sup>, diversi membri della Commissione esprimono apertamente le loro perplessità rispetto al ventilato titolo *Nazionale*<sup>163</sup> e sostengono piuttosto un'istituzione di carattere governativo, che serva a «raccolgere tutte quelle opere pittoriche che perverranno in possesso del Governo, senza portare nocimento alle gallerie delle provincie italiane».

Le motivazioni che sembrerebbero opporsi alla creazione di una Galleria Nazionale a partire dalla raccolta Corsini sono di natura diversa<sup>164</sup>. Riguardano in primo luogo la consistenza della raccolta, costituita in prevalenza da dipinti seicenteschi e settecenteschi. Questa risulterebbe pertanto inadeguata ad una rappresentazione esaustiva della storia pittorica nazionale, che, in base alla visione critica dominante, dovrebbe convergere nel Rinascimento, «l'epoca d'oro dell'arte italiana»<sup>165</sup>. Manca con tutta evidenza quel potenziale celebrativo, oltre che esaustivo, che era stato invece riconosciuto alle raccolte fiorentine, quando venivano individuate da Morelli e Mongeri come nucleo di partenza per la costituzione di una Pinacoteca Nazionale. Per di più,

---

<sup>160</sup> La Commissione è composta dai pittori Domenico Morelli, Niccolò Barabino e Guglielmo de Sanctis, dall'architetto Luca Beltrami, dal Principe Odescalchi, dall'Ispettore Giovanni Battista Cavalcaselle e da Adolfo Venturi in qualità di Segretario. Giovanni Morelli, invece, sempre più restio verso simili incarichi, rifiuta la nomina per motivi di salute.

<sup>161</sup> «È mio intendimento che la Reale Accademia, rappresentata da S.V., sia depositaria ed amministratrice della Pinacoteca Corsiniana, mantenendovi per ora le stesse norme durate fin qui per la visita e per la spesa necessaria alla sua conservazione, riserbando il mio Ministero di provvedere al suo assetto definitivo allorché sarà dato di avere il ruolo del personale addetto al servizio dei Musei e delle Gallerie del Regno», lettera del Ministro della Pubblica Istruzione al Presidente dell'Accademia dei Lincei, Quintino Sella, 16 ottobre 1883, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 328, fasc. 205-1.

<sup>162</sup> E. BORSELLINO, *Adolfo Venturi Direttore della Galleria Nazionale d'Arte Antica "già Corsini" (1898-1904)*, cit.

<sup>163</sup> La Commissione si riunisce il 15 dicembre 1888 per approvare, a partire dal seguente elenco, alcuni punti di discussioni relativi al futuro assetto della Pinacoteca Corsini: «Art. 1° Desiderando dare alla Galleria Corsini un carattere di Galleria Nazionale, decidere se è possibile che ottenga il suo futuro sviluppo nei locali stessi del Palazzo Corsini, oppure se si debba suggerire al Ministro di avere in vista l'acquisto, o la costruzione di un altro locale. Art. 2° Se debba suggerirsi l'aumento e la riforma del Personale, che dovrà avere la custodia e la Direzione di questa Galleria. Art. 3° Dei criteri per collocamento dei Quadri. Art. 4° Se questo collocamento debba eseguirsi dall'attuale Commissione oppure da una Commissione permanente in accordo col futuro direttore. Art. 5° Dei suggerimenti da proporsi per conservare i principali lavori delle Gallerie Romane. Art. 6° Dei modi da tenersi per i futuri acquisti, l'accettazione dei lasciti artistici, e l'aumento in generale delle opere d'arte da collocarsi in Galleria», riportato in E. BORSELLINO, *Adolfo Venturi Direttore della Galleria Nazionale d'Arte Antica "già Corsini" (1898-1904)*, cit., pp. 413-414. Il De Sanctis «vorrebbe far cosa più modesta: stabilirsi un istituto, ove si raccogliessero cose provenienti da lasciti». Concorda con lui Barabino che non ritiene conveniente «che si battezzasse di Galleria Nazionale la Corsini, tanto inferiore a quanto si dovrebbe vedere qualora la Galleria portasse quel nome».

<sup>164</sup> Purtroppo la bozza del verbale a cui si fa riferimento è molto frammentaria, per cui non è possibile analizzare in modo esaustivo le motivazioni addotte dai membri della Commissione.

<sup>165</sup> A. VENTURI, *Le gallerie di Roma*, in «Nuova Antologia», Vol. XXXIV, Agosto 1891, p. 437.

sembrerebbe al momento aver prevalso la linea aperta da Cavalcaselle nei primi anni sessanta, cioè il rifiuto dell'ideologia accentratrice che sottiene al progetto di Pinacoteca Nazionale. L'ultima ragione che si oppone al carattere Nazionale della Galleria, è il riconoscimento della raccolta come insieme storico, «che conviene tenere intatto», caldeggiato dal Segretario Venturi. Lo storico dell'arte dimostra quindi, già in questa occasione, quella particolare sensibilità per le vicende collezionistiche che emergerà con tutta evidenza nel noto articolo sulle gallerie romane pubblicato nel 1891.

Tuttavia, nonostante le avvertenze dagli esperti, non sembrano quietarsi le rinate spinte politico-rappresentative che riconoscono nell'istituzione di una Galleria Nazionale nella Capitale un fondamentale veicolo di promozione per il paese. Stupisce come, a termine dei lavori della Commissione, le premesse della discussioni risultino completamente ribaltate. È affermato in definitiva il carattere *Nazionale* della Galleria Corsini, anche se, come testimonia Venturi,

Tale deliberazione non fu presa però ad unanimità, anzi fu molto discussa. Furono chi sostenne che la galleria Corsini, povera d'arte del Rinascimento, non poteva essere il nucleo d'una galleria nazionale composta con criteri moderni; altri osservò che la galleria Corsini dovevasi conservare come al presente, restare cioè la galleria di un principe romano, con opere dei secoli di decadenza in prevalenza<sup>166</sup>.

Nell'articolo uscito su «Nuova Antologia» pochi mesi dopo, anche Venturi, sembra retrocedere rispetto alla posizione espressa nel 1888. Non muta il suo giudizio sul valore delle raccolte ex-fidecommissarie, criticate ancora una volta per la povertà di opere quattrocentesche; difetto che le rende inadeguate «a questo nostro desiderio moderno e all'opera diligente, imparziale di ricostruzione di tutto il nostro passato artistico»<sup>167</sup>. Ma dialogando evidentemente con le istanze che spingono a favore della creazione di una Galleria Nazionale nella Capitale, lo storico dell'arte indica questa volta le raccolte romane come preziosi serbatoi per il completamento delle raccolte pubbliche:

---

<sup>166</sup> Appunto datato 14 aprile 1891, probabilmente redatto da Venturi per aggiornare il Ministro della Pubblica Istruzione, Pasquale Villari, in merito agli argomenti dell'elaborazione iniziata, e poi interrotta, qualche anno prima. Riportato in E. BORSELLINO, *Adolfo Venturi Direttore della Galleria Nazionale d'Arte Antica "già Corsini" (1898-1904)*, cit., p. 416-417. La Commissione sembra aver toccato solo superficialmente le altre questioni sottoposte. Infatti, in merito all'ordinamento della raccolta, Venturi afferma che «non si pensò che a riunire alcuni quadri, i più antichi, in un gabinetto (e non furono riuniti)». La Commissione aveva inoltre richiesto il passaggio in Galleria dei quadri provenienti dal Monte di Pietà, allora conservati nelle sale dell'Accademia dei Lincei.

<sup>167</sup> A. VENTURI, *Le gallerie di Roma*, cit., p. 437.

quell'opera di ricostruzione [del passato artistico italiano] non si fa da noi, si fa altrove; e noi dobbiamo tenerci care le nostre le nostre vecchie gallerie di Roma, che potranno forse un giorno aiutarci a fare il nostro compito<sup>168</sup>.

È difatti in cantiere il Progetto di Legge che sarà presentato alla Camera il 28 gennaio 1892 dal Ministro Villari (la così detta “legge catenaccio”) che promuoverà l'acquisizione statale delle raccolte ex-fidecommissarie, finalizzata alla creazione di un Museo Nazionale<sup>169</sup>. E in tal modo si sta procedendo con la raccolta Torlonia, ceduta dalla Principessa Anna Maria con il solo vincolo che serva a formare una Galleria Nazionale<sup>170</sup>. Con queste parole Villari difendeva davanti al Parlamento la sua trattativa con i Torlonia:

Anche su questa espressione [Galleria Nazionale] si è trovato a ridire [...]. Io anzi ho desiderato che questo concetto fosse espresso e consacrato nella convenzione, perché mi pare che, se noi siamo in questa Roma, dove i tesori d'arte sono al Vaticano; dove non abbiamo un grande archivio; dove non abbiamo una grande biblioteca; dove non abbiamo una grande galleria nazionale (e siamo dal 1870 in Roma; ed abbiamo speso tesori a destra e a sinistra; facendo ben poco per l'arte); il cominciare una buona volta, anche in piccola misura, a creare una Galleria nazionale, poteva avere la sua importanza<sup>171</sup>.

Le esigenze di carattere rappresentativo sembrano quindi prevalere sulle valutazioni critiche in merito alle concrete possibilità offerte dalle raccolte: il Regio Decreto del 6

---

<sup>168</sup> Ibid.

<sup>169</sup> Secondo il progetto di legge, lo Stato poteva attingere ai fondi ricavati dalla tassa di esportazione e dalla tassa d'ingresso per l'acquisto delle raccolte. Era inoltre legittimato a procedere nello stesso modo per l'acquisto di opere anteriori al XVIII secolo (dietro valutazione di una Commissione ministeriale). Le opere in questione, nel rispetto del principio territoriale, sarebbero rimaste nella loro città. Le prescrizioni relative agli acquisti e agli impegni finanziari dello Stato sono cancellate durante l'iter del progetto. La Legge approvata il 7 febbraio 1892, n. 31, *sui provvedimenti per le gallerie, biblioteche e collezioni d'arte e di antichità*, riguarda le pene per chi sottrae o danneggia le opere custodite nelle raccolte ex-fidecommissarie e stabilisce la facoltà governativa di garantire i diritti del pubblico, di ispezionare le raccolte e di fornire disposizioni per la loro conservazione. Sull'argomento si rimanda ancora una volta a A. GIOLI, *"Ridotti a questo minimum i diritti dello Stato"*, cit.

<sup>170</sup> «Gli oggetti medesimi dovranno servire a formare il nucleo di una Galleria nazionale in Roma, dove rimarranno raccolti e conservati in perpetuo, con la denominazione: “Collezione Torlonia”». R. D. 17 gennaio 1892, n. 220, *che approva la convenzione per la cessione allo Stato della Galleria Torlonia*, art. 3, riportato in D. BERNINI, *Origini del sistema museale dello Stato a Roma*, cit., pp. 47-48. Sull'acquisizione della collezione Torlonia e sull'elaborazione politica di Pasquale Villari in merito alle gallerie ex-fidecommissarie si rimanda a R. CERVIGNI TRONCONE, *Principi e quadri*, cit.

<sup>171</sup> ATTI PARLAMENTARI, Camera dei Deputati, XVII Legislatura, prima sessione, *Discussioni*, tornata del 20 gennaio 1892, p. 5264.

giugno 1895<sup>172</sup>, che istituisce a Palazzo Corsini la Galleria Nazionale d'Arte Antica – a partire dalle collezioni Corsini e Torlonia e dai quadri del Monte di Pietà, acquisiti nel 1883 – punta infatti a concretizzare quel «naturale complemento ai musei di antichità preistoriche e classiche in Roma», che «insieme con essi rappresenti lo svolgersi della vita e delle idealità patrie»<sup>173</sup>. Ma gli ostacoli preannunciati già a partire dal 1888 non tarderanno a riemergere quando – come illustrato nelle ricostruzioni di Paola Nicita e Enzo Borselli – Adolfo Venturi, direttore dal 1898 al 1904, tenderà effettivamente di dare compimento al suo progetto scientifico; le difficoltà incontrate lo costringeranno presto a rinunciare alla creazione di un grande museo nazionale su modello europeo<sup>174</sup>. La vicenda della Galleria Nazionale d'Arte Antica ha condotto il discorso ben oltre i confini cronologici di questo studio; ovvero, alla fase in cui Adolfo Venturi, grazie al mutato contesto culturale ed amministrativo, inaugurerà concreti interventi a favore delle pinacoteche statali. Prima di allora, però, la definizione a livello centrale di principi e strumenti per il miglioramento delle condizioni delle pinacoteche resta affidata, come si vedrà, agli scarsi mezzi e alla forte volontà dell'Ispettore alla Pittura e alla Scultura Giovanni Battista Cavalcaselle.

---

<sup>172</sup> «Art. 1. È istituita in Roma nel palazzo Corsini una galleria di arte antica, nella quale saranno raccolte, scientificamente ordinate ed esposte al pubblico le opere d'arte, di proprietà dello Stato, appartenenti al periodo del Rinascimento ed ai secoli successivi. Art. 2. Alla detta galleria sarà unito un gabinetto nazionale di stampe e disegni, nel quale verrà depositata la raccolta già Corsini, di proprietà della R. Accademia dei Lincei». R. D. 6 giugno 1895, n. 371, *che istituisce in Roma una Galleria di Arte Antica ed un Gabinetto Nazionale delle Stampe*, riportato in D. BERNINI, *Origini del sistema museale dello Stato a Roma*, cit., pp. 48-49.

<sup>173</sup> Relazione di accompagnamento del R. D. 6 giugno 1895, n. 371, *che istituisce in Roma una Galleria di Arte Antica ed un Gabinetto Nazionale delle Stampe*, in ACS, II versamento, I parte, b. 239. fasc. 4075.

<sup>174</sup> Questa incursione in un contesto di elaborazione istituzionale successivo è giustificato dalla necessità di segnalare, almeno rapidamente e in prospettiva, i diversi sviluppi dell'idea di Pinacoteca Nazionale, promossa a partire dai primi anni post-unitari e solo parzialmente realizzata. La questione però non si esaurisce qui: per una ricostruzione puntuale delle vicende istitutive della Galleria Nazionale d'Arte Antica, per le difficoltà incontrate da Venturi nell'adattare l'originario progetto, sia alle direttive della storiografia artistica, che alla consistenza e alla natura della raccolta di Palazzo Corsini, e, infine, per le successive acquisizioni statali delle gallerie ex-fidecommissarie - tutte questioni che esulano da questo studio per motivi di pertinenza cronologica - si rimanda alle recenti voci bibliografiche già citate.

## **Capitolo 5. Provvedimenti per le pinacoteche statali: dalle iniziative di Cavalcaselle al primo ruolo organico (1875-1882)**

Nel periodo che va dalla creazione della Direzione Centrale degli Scavi e dei Musei del Regno, nel 1875, alla sua trasformazione in Divisione Generale delle Antichità e Belle Arti, nel 1881, le pinacoteche statali risultano materia secondaria ma non del tutto ignorata a livello istituzionale. Nonostante l'urgenza assegnata al patrimonio archeologico e malgrado gli scarsi mezzi economici, normativi e amministrativi disponibili, alcune prime indicazioni per una gestione coordinata e uniforme delle pinacoteche statali – fino a quel momento amministrate in assoluta autonomia dai singoli direttori e in assenza di linee direttive centrali – sono ascrivibili all'iniziativa dell'Ispettore alla Pittura e alla Scultura Giovanni Battista Cavalcaselle. La sua nomina sancisce per prima cosa l'accantonamento di una consuetudine in vigore presso il Ministero sin dai primi anni sessanta, cioè il ricorso a consulenze esterne per l'elaborazione di soluzioni rivolte al patrimonio storico-artistico dello Stato (si pensi ai contributi di Ferdinando di Breme, Giovanni Morelli, Giuseppe Mongeri e dello stesso Cavalcaselle). In effetti, in base a quanto tratteggiato dalle carte conservate nell'Archivio Centrale di Roma, lo studioso assunto presso il Ministero della Pubblica Istruzione svolge il ruolo di esperto strutturato, costante riferimento in materia di restauro e conservazione del patrimonio diffuso, nonché nella gestione delle pinacoteche statali. In un contesto amministrativo che tende ora a favorire forme di coordinamento centrale, Cavalcaselle rappresenta il fulcro verso cui immancabilmente convergono le richieste avanzate dalle direzioni delle pinacoteche statali: le informazioni fornite al Provveditorato Artistico sono regolarmente inoltrate all'Ispettore che è chiamato ad esprimere il proprio parere sui quesiti proposti, influenzando nel dettaglio le conseguenti disposizioni ministeriali. Ma l'attività dell'Ispettore non si limita alla frammentaria risoluzione delle singole questioni: nelle sue disposizioni è riconoscibile una linea programmatica che – in continuità con le riflessioni promosse dal conoscitore negli anni sessanta e nei primi anni settanta – punta a definire e promuovere criteri uniformi nella gestione e nella tutela del patrimonio storico-artistico, e quindi delle raccolte pittoriche statali.

Dal riscontro delle diverse iniziative avviate in questa fase, l'attenzione dell'Ispettore si conferma orientata soprattutto verso le problematiche connesse alla conservazione materiale delle opere e al restauro: aspetti effettivamente preponderanti nella riflessione di Cavalcaselle che hanno avuto, di conseguenza, una vasta risonanza negli studi relativi alle politiche di tutela nel periodo post-unitario. Inoltre, lo studioso non trascurò di permeare con le sue direttive altri aspetti della gestione delle pinacoteche statali, riguardanti più nello specifico il miglior ordinamento delle raccolte e la loro fruizione.

Partendo dall'analisi delle riforme promosse da Cavalcaselle, la ricostruzione della politica museale rivolta alle pinacoteche statali sarà condotta nelle pagine che seguono fino agli albori di una nuova fase amministrativa, caratterizzata dalla fusione dei due settori, quello archeologico e quello artistico, sotto l'autorevole direzione di Giuseppe Fiorelli. Quest'ultimo coglierà rapidamente l'occasione offerta dal nuovo assetto amministrativo per estendere al ricomposto ambito di intervento le linee della sua politica di razionalizzazione e coordinamento centrale. La nuova fase coincide, come si vedrà, con la separazione ufficiale delle raccolte dagli istituti di formazione: una disposizione fondamentale per i suoi evidenti risvolti sulla definizione della funzione pubblica e scientifica delle raccolte e sulla loro amministrazione. Per una verifica delle ragioni che determinano il provvedimento sarà però indispensabile premettere sinteticamente le diverse tappe dell'elaborazione istituzionale in merito alla riforma dell'insegnamento artistico, problema tradizionalmente connesso alla tutela sin dall'articolo di Cavalcaselle del 1863.

### ***5.1 La regolamentazione del restauro nelle pinacoteche statali***

*- La definizione di strumenti per il controllo centrale: rapporti periodici, commissioni, restauratori esterni*

Nell'autunno del 1876 Cavalcaselle è a Firenze per un'ispezione nelle Regie Gallerie della città. Le valutazioni concepite in quell'occasione sono annotate in due relazioni, datate 2 ottobre e 7 novembre: si tratta di due interessanti documenti che anticipano significativamente alcuni aspetti dei successivi provvedimenti ministeriali emanati su scala nazionale. Le annotazioni riportate riguardano, da un lato, la regolamentazione dell'ingombrante pratica della copia, dall'altro, l'adozione di strumenti di controllo sugli interventi di restauro.

Concentrando ora l'attenzione sulle disposizioni in materia di restauro, la relazione del novembre del 1876 fornisce un fondamentale punto di partenza per l'analisi dell'attività

dell'Ispettore. Il documento conferma innanzitutto il particolare interesse di Cavalcaselle per gli aspetti conservativi: queste aggiunte al primo rapporto del 2 ottobre non assolvono infatti solo ad un «dovere d'ufficio», ma rispondono in particolar modo ad un obbligo che Cavalcaselle sente «come italiano che ama il proprio paese». L'ispettore dispone in prima istanza una specifica ricognizione sullo stato di conservazione delle opere, improntato su quanto già stato fatto a Bologna:

È assolutamente necessario che il Ministero, come ha fatto con i quadri della Pinacoteca di Bologna ordini alla Direzione di quelle Gallerie che faccia fare un'ispezione delle pitture dividendole in due categorie secondo il maggior o minor loro bisogno<sup>1</sup>.

Cavalcaselle segnala persino le persone più indicate all'incarico: il restauratore ufficiale Ettore Franchi dovrà essere affiancato nella missione da Filippo Fiscali<sup>2</sup>, presentato come «uomo pratico per la parte che riguarda la rifoderatura delle tele, ed a fermare il colore sulle tavole». È chiaro, in questo senso, il riferimento a quegli aspetti dell'intervento conservativo intorno ai quali Cavalcaselle, sin dai tempi del soggiorno inglese<sup>3</sup>, aveva costruito la sua teoria del restauro. La visione del conoscitore, improntata al rispetto dell'originalità dell'opera d'arte, acquisirà valore di norma vincolante con la nota circolare dell'anno successivo.

Nella relazione del 7 novembre l'Ispettore avanza poi alcune prescrizioni a favore di un costante controllo statale sugli interventi praticati negli stabilimenti fiorentini:

così d'ora in avanti quella Direzione dovrebbe (come è stato ordinato ai Prefetti, quali presidenti per le Commissioni d'arte, per i monumenti della loro provincia) mandare ogni sei mesi un rapporto dello stato di conservazione delle pitture affidate alla sua sorveglianza, indicandone i bisogni; quali sono i lavori a farsi; e da chi dovrebbero essere eseguiti<sup>4</sup>.

I suggerimenti di Cavalcaselle sono pienamente accolti dal Ministero, al punto che le disposizioni previste per le Gallerie fiorentine vengono ufficialmente estese a tutte le

---

<sup>1</sup> Nota dell'Ispettore Giovanni Battista Cavalcaselle al Ministero della Pubblica Istruzione, 7 novembre 1876, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 188, fasc. 33-56.

<sup>2</sup> Su Filippo Fiscali, la sua attività di restauratore e i suoi rapporti con Cavalcaselle si rimanda a S. RINALDI, *I Fiscali, riparatori di dipinti: vicende e concezioni del restauro tra Ottocento e Novecento*, Lithos, 1998 Roma; EAD., *Vicende del restauro da Cavalcaselle a Venturi: l'attività di Filippo Fiscali (1876-1907)*, in «Kermes», n. 27, a. 1996, pp. 51-64.

<sup>3</sup> In merito si veda quanto sottolineato da D. LEVI, *Esigenze di 'autenticità' fra dichiarazioni di principio e pratica di intervento: Cavalcaselle ad Assisi*, in «Studi di Memofonte», n. 7, a. 2011, pp. 1-6.

<sup>4</sup> Nota dell'Ispettore Giovanni Battista Cavalcaselle al Ministero della Pubblica Istruzione, 7 novembre 1876, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 188, fasc. 33-56.

Gallerie statali, comprese quelle delle Accademie di Belle Arti. Suona quindi così la circolare ministeriale del 9 novembre del 1876:

Per maggiormente tutelare la conservazione dei dipinti di cotesta Galleria, prego S.V. di trasmettere a questo Ministero ogni sei mesi un rapporto indicante quali siano i quadri che abbiano bisogno di riparazione, quali le riparazioni da farsi e quale artista debba eseguirle. Di tali quadri si dovranno fare due categorie, ponendo nella prima le opere bisognose di pronto provvedimento, nella seconda quelle che ne abbiano minor bisogno, o non così urgente<sup>5</sup>.

Si tratta probabilmente della prima indicazione emanata dal Ministero a favore del coordinamento centrale sulle operazioni condotte all'interno delle singole pinacoteche. Non stupisce poi che tale indicazione sia rivolta proprio al restauro, se si pensa, da un lato, all'impegno concretamente profuso in questo settore dallo stesso Cavalcaselle, a partire dall'incarico relativo alla Basilica di Assisi<sup>6</sup>; dall'altro, all'esigenza che «il Governo entri più profondamente nella ragione estetica» degli interventi di restauro, enunciata dal Ministro Bonghi (anche se in riferimento più che altro al restauro architettonico), nella relazione che accompagna il Regio Decreto del 2 maggio 1875 (che istituiva i posti di Ispettore alla Pittura e alla Scultura e di Ispettore all'Architettura)<sup>7</sup>.

Nello stesso frangente, Cavalcaselle riporta in primo piano alcuni aspetti emersi durante lo stimolante ministero di Cesare Correnti, presenti nella *Proposte* di Morelli e Mongeri e al centro dell'elaborazione condotta in prima persona qualche anno prima, in seno alla Giunta di Belle Arti. L'Ispettore infatti predispone l'abolizione del posto di Restauratore nell'organico delle Pinacoteche statali: una riduzione del numero degli impiegati che

---

<sup>5</sup> Circolare ministeriale ai Direttori delle Gallerie governative, 9 novembre 1876, in MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, «Bollettino Ufficiale», ottobre 1876, p. 822.

<sup>6</sup> Cfr. D. LEVI, *Cavalcaselle*, cit. pp. 332-344; G. MANIERI ELIA, *La vicenda del coro assisiense: uno scontro metodologico di fine secolo*, in «Ricerche di storia dell'arte», n. 62 a. 1997, pp. 39-48; D. LEVI, *Esigenze di 'autenticità' fra dichiarazioni di principio e pratica di intervento*, cit.; G. MANIERI ELIA, *Restauro e ripristini nella Basilica di Assisi nella seconda metà dell'Ottocento: il problema delle superfetazioni*, in «Studi di Memofonte», n. 7, a. 2011, pp. 91-102. Nella prima metà degli anni settanta Cavalcaselle è direttamente coinvolto, in termini diversi, anche nei restauri della Basilica di San Maria di Loreto (cfr. V. CURZI, *Restauro nella basilica di Santa Maria di Loreto dopo l'Unità: verso un servizio nazionale di tutela*, in «Ricerche di storia dell'arte», n. 62, a. 1997, p. 11-23) e in quelli della cappella di San Severo a Perugia (cfr. C. CONSONI, *Restauro conservativo e restauro integrativo: l'intervento di Nicola Consoni sull'affresco di Raffaello e Perugino in San Severo*, in «Ricerche di storia dell'arte», n. 62, a. 1997, pp. 24-35).

<sup>7</sup> Relazione di presentazione del R. D. 2 maggio 1875, n. 2493, *che istituisce due posti di ispettori artistici addetti al Ministero della Pubblica Istruzione*, in MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, «Bollettino Ufficiale», giugno 1875, p. 587-588.



non può pacificamente realizzarsi per via di un generale provvedimento normativo. Il Ministero infatti opererà piuttosto per un processo graduale, rimuovendo i posti di volta in volta rimasti vacanti. Una prima risoluzione in tal senso è riscontrabile nel Regio Decreto del 13 gennaio 1876, che approva alcune modifiche al ruolo organico della Pinacoteca di Torino: l'articolo 3 prevede infatti che i posti di Conservatore, Restauratore e Aiuto Restauratore<sup>8</sup> siano conservati in modo provvisorio, fin tanto che siano coperti dagli attuali titolari<sup>9</sup>.

Una delibera del Corpo accademico di Parma del marzo dello stesso anno fornisce poi l'occasione per una dichiarazione esplicita delle intenzioni ministeriali. Con una nota del 13 marzo, il Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Parma, Francesco Scaramuzza, chiede al Ministero di procedere alla nomina del successore del defunto Professor Serapione Colombini<sup>10</sup> (il Restauratore della Pinacoteca), scegliendo tra i candidati votati dal Corpo accademico. La maggioranza dei professori parmensi si era espressa a favore di Sidonio Centenari<sup>11</sup>, già assistente del Colombini, e aspirante promosso da Guglielmo Botti<sup>12</sup>. Cavalcaselle, però, frena immediatamente l'iniziativa del Corpo accademico alla luce dei progetti sopraccennati in merito alla figura del Restauratore:

---

<sup>8</sup> In base al Regolamento Interno della Pinacoteca di Torino, datato 27 febbraio 1873, al Conservatore competeva la conservazione ed il restauro dei dipinti, oltre che la consegna dei quadri alle persone ammesse a copiarli. L'Aiuto-restauratore coadiuvava il Conservatore in tutti i lavori ordinati dal Direttore e ne faceva le veci in caso di sua assenza. Cfr. *Regolamenti della Pinacoteca di Torino*, Stabilimento tipografico G. Civelli, Torino 1873, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 344, fasc. 226-2-2.

<sup>9</sup> R. D. 13 gennaio 1876, n. 2931, modifiche al Ruolo degli impiegati della Regia Pinacoteca di Torino, in MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, «Bollettino Ufficiale», febbraio 1876, p. 173.

<sup>10</sup> Le parole con cui il Segretario dell'Accademia, il Prof. Martini, commemora il defunto Colombini, dimostrano la diffusione, anche se solo a livello generale e teorico, di alcune massime relative al restauro conservativo promosso da Cavalcaselle: «Questi poi era commendabile massimamente pel suo tenersi lontano dai ritocchi e dalle impiastriature d'ogni maniera, che non sono restauro, ma alterazione e guasto di dipinti. Mezzi semplici e pazienza costante; tal è il gran segreto: si tratta di levar via con gelosa delicatezza polve, sudiciume od altro che alteri l'opera artistica: nulla più, e in qual guisa possa riuscire a bene siffatto polimento basta rammentare (a scarso di molte indicazioni in breve scrittura) i grandiosi affreschi di Lattanzio Gambara nella navata maggiore della nostra cattedrale; al quale il Colombini per più anni intese con intelligenza e perseveranza ammirabili», resoconto dell'adunanza generale del Corpo accademico del 13 marzo 1876, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 306, fasc. 169-15.

<sup>11</sup> Sull'attività di Sidonio Centenari si veda, A. M. PETROSINO, *Sidonio Centenari*, in G. BASILE, *Restauratori e restauri in archivio*, Vol. 2, *Nuovi profili di restauratori italiani tra XIX e XX secolo*, Nardini editore, Firenze 2005, pp. 53-75.

<sup>12</sup> «Attesto io sottoscritto per la verità, che nell'occasione del distacco dell'affresco di Antonio Allegri da Correggio nella chiesa dell'Annunziata in questa città, ho conosciuto il giovine Sig. Sidonio Centenari pittore, che ho trovato assai bene iniziato nella difficile arte del restauro dei dipinti, al quale avendo poi insegnato i più recenti modi del restauro, non escluso il miracoloso sistema di rigenerazione dei dipinti ad olio del Pettenkofer, ed avendolo, il Sig. Centenari, messo alla prova nelle varie pratiche da me indicategli, ha dato saggio di una non comune attività e buon valore nel progresso di detta arte», lettera del Ispettore delle Gallerie dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, Guglielmo Botti, al Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Parma, 11 marzo 1876, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 306, fasc. 169-15.

Il Ministero, piacendogli, potrebbe far conoscere alla R. Acc. Di Belle Arti in Parma che è stata presa la massima di non nominare restauratori stipendiati. E ciò appunto per togliere il dannoso sistema di restauro praticatosi fino ad ora<sup>13</sup>.

Forse positivamente impressionato dalla raccomandazione dell'amico Botti<sup>14</sup>, Cavalcaselle propone piuttosto di assegnare al Centenari «una gratificazione a titolo d'incoraggiamento» di 5 Lire al giorno più le spese di viaggio affinché possa perfezionarsi presso l'Ispettore delle Gallerie veneziane, «il quale deve, in quella città, assicurare gli affreschi del Pordenone che trovansi nel cortile del ex-convento di San Stefano». Non è stato possibile verificare se quest'ultimo suggerimento di Cavalcaselle, caldeggiato dallo stesso Scaramuzza<sup>15</sup>, sia stato accolto dal Ministero. È noto invece che il posto di Restauratore presso l'Accademia di Belle Arti di Parma sarà definitivamente abolito con Regio decreto del 30 marzo 1876<sup>16</sup>. Le motivazioni addotte dal Ministero alla Ragioneria richiamano da vicino quelle promosse nell'ambiente dei conoscitori sin dal 1870:

La ragione di questo atto è che l'esperienza ha dimostrato, come per lavori concernenti il ristauo dei quadri sia utile, più che l'opera di una persona fissa, il chiamare mano mano i diversi artisti meglio adatti e retribuirli volta per volta e secondo il lavoro da essi eseguito<sup>17</sup>.

Per le medesime ragioni, nell'aprile del 1878 il Ministero rifiuterà la richiesta avanzata da Achille Fiore, aspirante alla nomina di Restauratore nella Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli<sup>18</sup>, strutturalmente sprovvista di un addetto al restauro dei dipinti<sup>19</sup>. Nelle Regie Gallerie di Firenze, invece, il ruolo di Conservatore e Restauratore dei

---

<sup>13</sup> Nota dell'Ispettore alla Pittura e alla Scultura, Giovanni Battista Cavalcaselle, 24 marzo 1876, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 306, fasc. 169-15.

<sup>14</sup> Sui rapporti tra Cavalcaselle e Botti si rimanda a D. LEVI, *Cavalcaselle*, cit. pp. 347-348.

<sup>15</sup> Lettera del Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Parma al Ministro della Pubblica Istruzione, 2 maggio 1876, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 306, fasc. 169-15.

<sup>16</sup> La minuta del Regio Decreto è conservata in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 306, fasc. 169-15. La risoluzione è comunicata alla Direzione dell'Accademia di Belle Arti di Parma con nota del 27 aprile 1876, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 306, fasc. 169-15.

<sup>17</sup> Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Capo della Ragioneria, 29 marzo 1876, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 306, fasc. 169-15.

<sup>18</sup> Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione all'Onorevole Jacopo Comin, 20 aprile 1878, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 246, fasc. 114-23.

<sup>19</sup> Si veda il capitolo 1.

dipinti sarà soppresso con il Regio Decreto del 4 aprile 1880<sup>20</sup>. Questo graduale processo sembra concludersi con l'emanazione, il 13 marzo 1882, del *Ruolo unico degli impiegati addetti ai Musei, alle Gallerie, agli Scavi ed ai Monumenti nazionali*, dove non sono previste né la figura del Restauratore né quella del Conservatore<sup>21</sup>.

In sintesi, il sistema progressivamente stabilito dall'Ispettore Cavalcaselle obbliga le direzioni delle pinacoteche a sottoporre periodicamente al Ministero gli interventi auspicabili e l'operatore esterno ritenuto più idoneo ad eseguirli. Spetterà poi allo stesso Cavalcaselle dichiarare al Ministero ove esistano le condizioni per autorizzare i restauri. Già a partire dal novembre del 1876, l'Ispettore aggiunge ulteriori strumenti di vigilanza. In ottemperanza alla circolare del 9 novembre 1876, la Direzione dell'Accademia di Parma rassegna al Ministero l'elenco delle opere bisognose di restauro, designando il solito Centenari alla conduzione dei lavori<sup>22</sup>. In risposta, Cavalcaselle suggerisce la nomina di «una commissione di sorveglianza, la quale esamini il quadro che si vuole restaurare, sorvegli il lavoro, resti responsabile della buona riuscita presso il Governo»<sup>23</sup>. Questa indicazione, norma per altro già in vigore nei musei d'antichità in base al *Regolamento pel servizio*, anticipa una delle disposizioni contenute nella celebre circolare del 30 gennaio 1877, documento che completa il panorama degli strumenti per il controllo centrale sulle operazioni di restauro svolte nelle singole pinacoteche<sup>24</sup>. Infatti, al Punto 4° della circolare si legge:

Sarebbe utile che si nominasse una Commissione a verificare i bisogni e la natura dei lavori da farsi per riferirne al Ministero e per vigilare i lavori stessi, finiti i quali dovrebbe fare una relazione al Ministero intorno al risultato de' lavori<sup>25</sup>.

---

<sup>20</sup> R. D. 4 aprile 1880, Conservatore e restauratore dei dipinti nelle regie Gallerie di Firenze, in MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, «Bollettino Ufficiale», aprile 1880, p. 397.

<sup>21</sup> R. D. 13 marzo 1882, n. 679, (serie 3<sup>a</sup>), *che approva il ruolo unico degli impiegati addetti ai Musei, alle Gallerie, agli Scavi ed ai Monumenti Nazionali*, in M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e istituzioni. Parte II*, cit., pp. 46-47.

<sup>22</sup> Lettera del Direttore dell'Accademia di Belle Arti al Ministero della Pubblica Istruzione, 19 novembre 1876, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 306, fasc. 169-15. La lettera accompagna l'*Elenco dei quadri della Pinacoteca bisognosi di riparazioni*, suddivisi nelle due categorie e corredati delle rapide indicazioni in merito agli interventi necessari.

<sup>23</sup> Nota dell'Ispettore Giovanni Battista Cavalcaselle, 29 dicembre 1876, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 306, fasc. 169-15.

<sup>24</sup> Sui rapporti tra il sistema di vigilanza statale proposto da Cavalcaselle e la precedente normativa in vigore nello Stato pontificio si veda S. RINALDI, *Le circolari sul restauro dei dipinti dello Stato italiano e la precedente normativa pontificia*, in «Annali di critica d'arte», n. 5, a. 2009, pp. 311-343.

<sup>25</sup> Circolare ministeriale ai Direttori delle Gallerie e dei Musei governativi, 30 gennaio 1877, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 197, fasc. 44-12.

- *La circolare del 30 gennaio 1877: definizione e ricezione dei criteri ministeriali per la conduzione dei restauri nelle pinacoteche*

La circolare sul restauro dei dipinti rappresenta, insieme alle circolari del 1879, sugli affreschi, e quella del 1880, sui mosaici<sup>26</sup>, un fondamento (giustamente celebrato) della moderna concezione del restauro. Questa disposizione supera l'idea di coordinamento centrale inteso come semplice avvallamento da parte del Ministero delle proposte avanzate dalle direzioni: fornisce infatti, per la prima volta, principi inderogabili e limiti operativi ai quali i responsabili delle raccolte devono attenersi. Pertanto, mentre individua le diverse tipologie di intervento concesse, suddivise in «operazioni meccaniche» (rifoderatura della tela, consolidamento della tavola e del colore, trasporto su tela) e quelle «necessarie alla pittura» (pulitura, risarcimento delle lacune), la circolare somministra alcune indicazioni su come queste operazioni debbano essere eseguite: caso celebre ed emblematico, in tal senso, è la prescrizione del risarcimento delle lacune con una tinta di tono leggermente meno vivace di quello originale. Per ogni singolo intervento individuato, la circolare ribadisce poi, con insistenza, la necessità di avvalersi dell'operatore più adatto, che deve essere sistematicamente comunicato al Ministero. Questa disposizione, complementare alla graduale eliminazione del Restauratore fisso nell'organico delle pinacoteche, favorisce finalmente il riconoscimento di una nuova professionalità tecnica alla pratica del restauro, rivendicata con tenacia da Cavalcaselle sin dalle prese di posizione dei primi anni sessanta. Infatti, la circolare del gennaio 1877, come notato da Simona Rinaldi, servirà a «sottrarre al monopolio degli artisti accademici il restauro pittorico, favorendo la formazione di restauratori specializzati al servizio delle gallerie, che limitando il loro impegno alla parte essenzialmente meccanica e conservativa dell'intervento, erano per ciò indicati con l'appellativo di “riparatori”»<sup>27</sup>.

È da notare, infine, come nella circolare del 1877 Cavalcaselle si ricollegli all'elaborazione sviluppata all'interno della Giunta di Belle Arti nel corso del 1870. Ciò non avviene soltanto in merito all'affermazione del restauratore esterno: acquistano ora peso di norma ufficiale anche i suggerimenti che riguardavano le forme di pubblicità da dare alle operazioni di restauro negli stabilimenti statali. Nel punto 5° della circolare è

---

<sup>26</sup> La circolare è redatta a partire dalle indicazioni fornite da Cavalcaselle nella nota del 26 gennaio 1877, per questo documento e le circolari successive si rimanda a V. CURZI, *Giovanni Battista Cavalcaselle funzionario dell'amministrazione delle belle arti e la questione del restauro*, cit., pp. 196-198.

<sup>27</sup> S. RINALDI, *Le circolari sul restauro dei dipinti dello Stato italiano e la precedente normativa pontificia*, cit., p. 312.

puntualmente ripresa la risposta della Giunta al quarto quesito rivolto dal Ministro Correnti nel luglio 1870<sup>28</sup>:

Prima di restaurarlo, il quadro dovrebbe essere esposto al pubblico per alcuni giorni, come dopo il restauro prima di essere collocato al suo posto<sup>29</sup>.

Il coinvolgimento dell'opinione pubblica nei processi di conservazione dei dipinti, individuato come elemento di garanzia e tutela dell'operato statale, si aggiunge al riconoscimento del valore documentario dello strumento fotografico: «se si tratta di un quadro importante se ne faccia prima cavare una fotografia» (punto 6°)<sup>30</sup>.

Tessuta una rete normativa, Cavalcaselle può esercitare solidamente la funzione di controllo e vigilanza sulle operazioni condotte dagli istituti statali. È proprio alla luce della circolare del 1877, ad esempio, che il Ministero rifiuta in un primo momento l'autorizzazione ad alcuni interventi proposti dall'Accademia di Belle Arti di Parma, riguardanti due tele di Cima di Conegliano e una tavola di Giotto, segnalate al numero 960, 961 e 431 del catalogo della pinacoteca:

Ma non posso già approvare in tutte le sue parti il disegno di restauri fatto dal Centenari. Poiché egli propone fra le altre di ritoccar col pennello i dipinti, dove manca il colore il qual lavoro è assolutamente proibito. Né capisco poi che cosa vorrebbe egli fare per richiamare, come dice, il colore. Rinvenire la vernice decomposta? Ma se è decomposta veramente, io non so come possa rinvenirla né egli, né altri. Si restringa, dunque, il Sig. Centenari, a fare le altre riparazioni conformi alla prima parte delle Norme date, per tali lavori, dalla lettera circolare del 30 gennaio 1877 di questo Ministero<sup>31</sup>.

In una nota successiva Cavalcaselle sembra aver verificato la compatibilità delle proposte avanzate dalla Direzione parmense con le norme in vigore sul restauro di dipinti:

Dal rap. della Com. si riconosce che ritoccare col pennello i dipinti dove manca il colore non è che coprire con tinta neutra qualunque il bianco delle stucature rese necessarie, lo

---

<sup>28</sup> Si veda il capitolo 3.

<sup>29</sup> Circolare ministeriale ai Direttori delle Gallerie e dei Musei governativi, 30 gennaio 1877, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 197, fasc. 44-12.

<sup>30</sup> Sul ricorso allo strumento fotografico da parte di Cavalcaselle in occasione del restauro della Basilica di Assisi si rimanda a M. MOZZO, *Il restauro di Cavalcaselle nella documentazione fotografica: interventi e interpretazioni*, in «Studi di Memofonte», n. 7, a. 2011, pp. 59-89.

<sup>31</sup> Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione alla Direzione dell'Accademia di Belle Arti di Parma, 7 giugno 1879, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 306, fasc. 169-15.

che sarebbe quanto prescrive la circolare del Ministero. Ridonare poi la coesione alla vernice com'è consigliato dal Conte Valentinis a Udine, non è che parte del sistema Petenkofer da lui studiato in Germania<sup>32</sup>.

La diffusione della circolare del 1877 non mancherà tuttavia di accendere alcune polemiche tra il Ministero e le direzioni dei diversi istituti. Oltre alla quasi piccata risposta di Gotti, sollecito ad affermare come negli stabilimenti da lui diretti si sia sempre proceduto con la massima cautela<sup>33</sup>, è interessante segnalare il commento di Giuseppe Meli, Ispettore della Pinacoteca del Museo Nazionale di Palermo. Questi manifesta subito una convinta adesione alle norme ministeriali che, a suo avviso, coincidono pienamente con i criteri seguiti nello stabilimento di cui è responsabile. Non tutte le disposizioni contenute nella circolare risulterebbero però strettamente praticabili. Meli denuncia infatti la mancanza di spazio per l'esposizione delle opere oggetto di restauro ed aggiunge alcune significative perplessità in merito al punto 3° della circolare, relativo all'utilizzo del colore della medesima natura di quello originale (olio o tempera) per il risarcimento delle lacune:

Che il quadro dipinto a tempera si debba a tempera restaurare non v'è dubbio alcuno, ma quello dipinto ad olio è necessità di restaurarsi a vernice di mastice; dapoichè restaurandolo ad olio si deturpa.

Nel quadro ad olio eseguito uno due o tre secoli addietro, lo assorbimento che ha fatto la preparazione della tavola o della tela e le evaporazioni dell'olio verificatasi per la azione atmosferica ha prodotto nelle tinte quella apparenza che vi osserviamo. La esperienza però ha fatto conoscere che nelle mancanze rimettendo il colore mesticato con l'olio, non trovandosi la tavola o la tela nello stato primitivo e non essendo più suscettibile di assorbire, dopo qualche tempo l'olio vien fuori e fa una crosta sudicia che produce macchia la quale dà un cattivo effetto e disturba l'insieme del quadro. Questo inconveniente non si sperimenta quando si adoperano i colori mesticati a vernice di mastice<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> Nota dell'Ispettore Giovanni Battista Cavalcaselle, 17 giugno 1879, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 306, fasc. 169-15.

<sup>33</sup> Lettera del Direttore delle RR. Gallerie di Firenze al Ministro della Pubblica Istruzione, 19 febbraio 1877, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 197, fasc. 44-8.

<sup>34</sup> Lettera dell'Ispettore della Pinacoteca al Direttore del Museo Nazionale di Palermo, 20 marzo 1877, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 284, fasc. 149-51. La nota è riportata al Ministero dal Direttore Salinas il 30 giugno 1877. Il Direttore dichiara di poter vincere gli ostacoli che secondo l'Ispettore si oppongono all'esposizione dei dipinti, prima e dopo il restauro: «credo di poter assicurare il R. Ministero, che quanto fu disposto sarà esattamente eseguito, perché ad evitare ogni possibile equivoco, molto mi preme di chiamare il pubblico a giudice e testimone nella delicatissima quistione de' restauri», lettera del Direttore del Museo Nazionale di Palermo al Ministero della Pubblica Istruzione, 30 giugno 1877, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 284, fasc. 149-51.

Aldilà delle questioni tecniche, il modo in cui Meli presenta il problema rivela un'adesione piuttosto parziale alla moderna concezione della lacuna promossa da Cavalcaselle. Difatti, immediatamente dopo le valutazioni riportate, l'Ispettore della Pinacoteca di Palermo afferma che:

Né è da temere che non si scorgano da vicino i percetti [?] del restauro; dapoichè con tutto l'impegno e l'attenzione che vi si ponga riesce impossibile fare le tinte così perfettamente uguali alle antiche da non potersi scorgere attentamente guardando il quadro da vicino, onde coi restauri a vernice si ottiene che vedendosi il dipinto dalla distanza di due metri o più si presenta come fu primariamente lavorato, e guardandosi da presso da occhi esperti si scorgono i punti ove furono i restauri praticati<sup>35</sup>.

Queste parole denotano uno stridente fraintendimento delle finalità assegnate da Cavalcaselle al restauro riconoscibile. Manca infatti negli assunti del Meli quella centralità riconosciuta invece dallo studioso veneto all'educazione del gusto del pubblico, intesa come antidoto alle cattive pratiche di restauro. Scriveva Cavalcaselle nel 1863:

Meglio per l'intelligente e per lo studioso una pittura deteriorata o mancante di alcuna parte, che una pittura terminata o rinfrescata dal restauratore, che finisce per essere né opera antica, né opera moderna. Questo devesi inculcare al pubblico il quale d'ordinario preferisce un fresco tutto ripassato che mancante di alcune parti<sup>36</sup>.

Meli sembra invece ammiccare alla predilezione pubblica per il restauro mimetico, concedendo solo all'occhio del studioso (forse inteso più come artista?) la possibilità di individuare con esattezza gli elementi autentici:

Così mi pare che si provveda al doppio scopo per quali sono istituite le collezioni delle antiche opere pittoriche.

Il pubblico che va a visitare le pinacoteche è composto di moltissime persone che vi si recano a vedere per ammirare, e ricevere le belle impressioni che producono i quadri nell'insieme dello effetto che danno, per la composizione, la espressione, il rilievo, il colore; e dalle pochissime che vi si portano per istudiare. A soddisfare le prime che sono numerosissime è giusto che i quadri siano presentati in modo decente e non deturpati da macchie, e per coloro che studiano (e perciò osservano da vicino con protratta attenzione,

---

<sup>35</sup> Lettera dell'Ispettore della Pinacoteca al Direttore del Museo Nazionale di Palermo, 20 marzo 1877, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 284, fasc. 149-51.

<sup>36</sup> G. B. CAVALCASELLE *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, cit., p. 105-106.

onde scorgere il modo di muovere il pennello dell'autore nelle tracce che lascia nella materia colorante, e l'artificio col quale con colori a corpo a mezzo corpo ed a velature giunge ad ottenere l'effetto che nella immaginativa si era proposto) è utile far vedere dove per necessità della conservazione dell'insieme furono eseguite le restaurazioni<sup>37</sup>.

Nella relazione sullo stato di conservazione dei dipinti della Pinacoteca palermitana il Meli limita però questi principi al risarcimento di sfondi e panni, escludendo, invece, la reintegrazione degli elementi chiave della composizione:

Eseguita la pulitura, se qualche brano nei fondi e nei panni si trovasse in cui è venuto a mancare lo strato del colore, supplirlo con matrici coloranti masticate a vernice di mastice imitando con esattezza le antiche tinte, senza oltrepassare di un minimo spazio la superficie di ciò che manca [...]. Se in qualche quadro per caso si trovasse distrutta una testa, una mano, un piede etc, trattandosi di oggetti conservati in un Museo a fine di studio, lasciarlo come sta, e non supplirvi pezzi moderni, che per quanto ben fossero eseguiti, son sempre di diverso modo di dipingere: dapoiché riesce impossibile imitare perfettamente il lavoro di altro artefice e di un'altra epoca al punto da non distinguersi da tutto il restante che fa l'autore<sup>38</sup>.

La scelta del restauratore più idoneo cade poi, nel caso palermitano, su un operatore avvezzo alle pratiche integrative: Luigi Pizzillo, già attivo presso il Museo Nazionale. E ciò avviene nonostante lo stesso Direttore Salinas, pur difendendo la scelta, ci ricordi come in passato questo restauratore avesse abusato dei ritocchi a pennello:

pur troppo nei tempi passati lavorando nel Museo gli fu chiesto di estendere l'abilità sua ad un punto che non si sarebbe dovuto toccare in una collezione pubblica.

Ma io devo tuttavia aggiungere che il Pizzillo con la perizia sua in ogni operazione che ha rapporto con la conservazione de' dipinti quando è stato debitamente vigilato e quando egli si è fatto certo che mutato l'indirizzo nella Direzione del Museo dovevano smettersi per sempre quei modi di restauro che l'ingordigia di guadagni fraudolenti consiglia i negozianti di dipinti, ha fornito nella Pinacoteca lavori da lasciare contentissimo i giudici più difficili<sup>39</sup>.

Le dissonanze tra le posizioni di Meli e di Cavalcaselle si rivelano con chiarezza in un parere dell'Ispettore alla Pittura, datato 11 settembre del 1884, in merito ai «guasti che si

---

<sup>37</sup> Lettera dell'Ispettore della Pinacoteca al Direttore del Museo Nazionale di Palermo, 20 marzo 1877, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 284, fasc. 149-51.

<sup>38</sup> *Relazione sullo stato della Pinacoteca del Museo di Palermo*, redatta dall'Ispettore Giuseppe Meli, 1 febbraio 1877, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 284, fasc. 149-51.

<sup>39</sup> Lettera del Direttore del Museo Nazionale di Palermo al Ministero della Pubblica Istruzione, 30 giugno 1877, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 284, fasc. 149-51.



commettono con il vecchio sistema del restauro in Palermo». Invitando il Direttore Salinas a riferire in via confidenziale «il vero stato delle cose, senza riguardo a persone», Cavalcaselle presenta Giuseppe Meli e il pittore Giuseppe Pensabene – altro membro della Commissione chiamata a esprimersi sulle proposte di restauri – «persone rispettabili ma abituate ai restauri come facevansi nei tempi passati»<sup>40</sup>.

È evidente quindi come, nonostante i proclami teorici dei direttori degli stabilimenti museali, nel concreto la circolare non basti da sola a mettere i dipinti completamente al riparo dalle vecchie e radicate usanze in materia di restauro.

Un'ulteriore prova di questa situazione è rappresentata dalle polemiche che in questi anni animano l'ambiente artistico fiorentino in merito allo stato di conservazione dei dipinti e ai restauri condotti nelle Regie Gallerie di Firenze, ricostruite da Gabriella Incerpi<sup>41</sup>. In questo caso, però, non è solo la mancanza di cautela nella conduzione dei restauri a compromettere la corretta conservazione delle raccolte; giocano un ruolo niente affatto secondario anche altri fattori, tra cui in primo luogo vanno annoverate l'inadeguatezza degli ambienti e le condizioni climatiche sfavorevoli. Cavalcaselle si mostrerà sensibile anche a questi fattori: le sue iniziative a favore della conservazione delle pubbliche raccolte non si limitano infatti al controllo sulle pratiche di restauro ma coinvolgono anche gli aspetti legati alla manutenzione e al controllo climatico degli ambienti espositivi; l'ispettore si impegna infatti affinché siano predisposte una corretta ventilazione degli ambienti e l'adozione di aggiornate tecnologie di riscaldamento. In secondo luogo, la documentazione prodotta in questi anni dipinge come deleteria e gravida di conseguenze negative la consuetudine di staccare i dipinti dalle pareti per consentirne la copia. Cavalcaselle non mancherà di intervenire a regolamentare anche questa invadente abitudine, strettamente connessa sia ad un uso tradizionale della pinacoteca intesa come fonte di modelli, sia, come si è visto nel capitolo precedente, ad un suo sfruttamento prettamente economico.

## ***5.2 La pratica della copia nelle pinacoteche statali: criticità e conseguenze***

### *- Norme ministeriali per la copia dei dipinti*

Nella relazione del 2 ottobre 1876, l'ispettore Cavalcaselle riferisce alcuni gravi inconvenienti riscontrati nelle Gallerie degli Uffizi, dove lo smercio di guide e volumi

---

<sup>40</sup> Parere dell'ispettore Giovanni Battista Cavalcaselle, 11 settembre 1884, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 284, fasc. 149-51.

<sup>41</sup> G. INCERPI, *Semplici e continue diligenze*, cit., pp. 196-211.

vani da parte degli impiegati, nonché l'utilizzo degli ambienti come vetrina per i copisti, compromette il decoro dello stabilimento. Le annotazioni di Cavalcaselle confermano il ruolo, già tratteggiato nel capitolo precedente, delle Gallerie fiorentine di fine dell'Ottocento come vivace centro di attività economiche. Significativamente, però, quest'immagine inizia ad apparire piuttosto sconveniente, almeno agli occhi dell'amministrazione centrale. Nella soluzione proposta da Cavalcaselle si riconosce il suo consueto pragmatismo:

Molti dei copiatori nella Galleria tengono un banchettino, od una sedia con sopra delle copie in piccolo del quadro che stanno ritraendo, o d'altro soggetto già copiato per venderli. Tale inconveniente si può togliere accordando loro un locale nella stessa Gallerie, o nella stessa fabbrica, cosa che al presente non può mancare, per esporre alla vendita le loro copie, siano piccole come grandi, onde non nuocere ai loro interessi<sup>42</sup>.

L'idea della sala adibita all'esposizione e alla vendita delle copie trae spunto da alcune esperienze in corso: una simile soluzione era stata adottata, ad esempio, nel Museo Nazionale di Napoli. Se da un lato, Cavalcaselle si dimostra attento alle esigenze di coloro che traggono sussistenza dalla copia dei capolavori degli Uffizi, dall'altro promuove senza esitazioni il superamento della tradizionale concezione della Pinacoteca, destinata sostanzialmente ad artisti, copisti e forestieri-acquirenti. Emerge tra le righe il tentativo di affermare la funzione edificante e scientifica delle pubbliche raccolte di dipinti, intese come luogo di educazione generale e di studio delle dinamiche storico-artistiche. Cavalcaselle denuncia infatti la massiccia e ingestibile presenza di copisti, tale da limitare fortemente la fruizione da parte del visitatore comune (pagante, a differenza degli artisti) e dello studioso, e capace persino di mettere a repentaglio l'integrità dei capolavori:

Un altro inconveniente e ben più grave si è quello di vedere davanti ai migliori dipinti della Galleria, spezialmente nella Tribuna, un numero di copisti maggiore di quello che dovrebbe essere, e quindi di cavalletti e di tele tanto vicini, a cagione anco dello spazio tanto ristretto, agli originali, da impedire al visitatore (che paga la tassa di entrata) di vedere bene l'originale, ed allo studioso di avvicinarsi quanto conviene per esaminarlo. Oltre di ciò può facilmente succedere che, involontariamente urtando contro qualche

---

<sup>42</sup> Nota dell'Ispettore Giovanni Battista Cavalcaselle, 2 ottobre 1876, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 188, fasc. 33-56.

cavalletto non vada questi, o la copia a cadere sopra qualche capolavoro<sup>43</sup>.

Cavalcaselle sostiene quindi una netta riduzione del numero dei copisti e la limitazione del permesso a coloro che abbiano dato sicura prova di abilità. Urge evidentemente un complessivo riordinamento del servizio, «prendendo a modello quello della Galleria Nazionale di Londra», ma poiché l'Ispettore è ben consapevole «che nulla di tutto ciò si farà in Italia», ai sopraccennati suggerimenti aggiunge solo l'adozione di dispositivi elettrici di allarme<sup>44</sup>.

L'amara affermazione fa sicuramente riferimento all'indifferenza suscitata da una sua precedente proposta: in una nota del maggio dello stesso anno Cavalcaselle invitava il Ministero a redigere una circolare che regolamentasse nei modi indicati la pratica della copia nelle pinacoteche dello Stato. La disposizione ufficiale avrebbe dovuto vietare l'esposizione di opere finite nelle sale e tutelare l'originale, impedendo al copista di avvicinare troppo il cavalletto. Nello specifico caso fiorentino, inoltre, si doveva limitare ad un solo pittore per volta la copia della medesima opera esposta nella Tribuna. La stessa circolare, infine, avrebbe vietato la vendita di volumi a stampa all'interno degli stabilimenti, fatta eccezione per la guida della Galleria<sup>45</sup>. La consonanza tra queste disposizioni e quanto previsto nelle *Proposte* di Morelli e Mongeri del 1870 è palese.

La prima proposta di Cavalcaselle non aveva avuto nessun seguito ma, questa volta, il sollecito dell'ottobre del 1876 è soccorso dal richiamo rivolto al Provveditorato artistico dal Direttore Fiorelli. Negli ultimi tempi, infatti, alla Direzione Centrale degli Scavi e dei Musei del Regno erano pervenute numerose rimostranze di copisti napoletani contro l'inadeguatezza della sala a loro concessa per esporre le copie, «non atta alla facilità della vendita, dal perché la quantità degli svariati dipinti producono una confusione disgustevole non ne facilità lo smercio». Alla luce delle pratiche in vigore nelle altre pinacoteche statali, specialmente nella Galleria degli Uffizi, i pittori chiedevano di poter tenere sul cavalletto, oltre al lavoro in corso, altra opera finita e pronta per la vendita, «onde poterla mostrare ai Forestieri, e facilitare qualche contrattazione pe' mezzi alla loro sussistenza». Domandavano inoltre che gli fosse accordata la rimozione dei dipinti

---

<sup>43</sup> Ibid.

<sup>44</sup> «far collocare un campanello elettrico dove sta il contatore i cui fili vadano nelle stanze onde ad ogni urgenza possano le guardie essere avvisate con segni convenzionali di che trattasi, specialmente se si trattasse di furto», nota dell'Ispettore Giovanni Battista Cavalcaselle, 2 ottobre 1876, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 188, fasc. 33-56.

<sup>45</sup> Nota dell'Ispettore Giovanni Battista Cavalcaselle, 19 maggio 1876, in ACS, AA. BB. AA., II versamento, III parte, b. 118.

esposti in alto o in cattiva luce, in modo da poterli copiare più agevolmente<sup>46</sup>. A seguito di queste rimostranze, il 22 febbraio 1877 Giuseppe Fiorelli richiede delucidazioni a Rezasco, Capo del Provveditorato Artistico, in merito alle norme in vigore nelle gallerie di Firenze e Torino<sup>47</sup>. Ed è proprio l'interessamento di Fiorelli a convincere Rezasco della necessità di un Regolamento uniforme per il servizio della copia<sup>48</sup>.

Mentre il provvedimento è in via di elaborazione, nel giugno del 1877, il pittore Giacomo Conti (in seguito attivo come restauratore nelle raccolte fiorentine) denuncia in una nota al Ministero il deperimento dei «maltenuti» capolavori della Galleria degli Uffizi. Cause del degrado: la pratica assai pericolosa di rimuovere i quadri dal loro posto per consentirne la copia:

Di più quello ch'eccitò la mia indignazione, è il vedere che si leva dal posto e si mette in un altro per farlo copiare ad una donna un quadro di Michelangelo, uno di quei rari anziché unici lavori di questo immenso artista. Non parlo Eccellenza del come tutti i custodi maneggiano i dipinti per metterli sopra a dei cavalletti, per comodo dei fotografi [...] mentre, che nessuna Galleria in Europa, rimuove i quadri dal posto per comodo dei copiatori<sup>49</sup>.

Il riferimento, ai nostri occhi piuttosto maschilista (a cui se ne aggiunge forse uno di stampo corporativo, ostile ai fotografi), richiama un fenomeno in voga nel periodo in questione: tra i visitatori stranieri si annoverano spesso signore, per la maggior parte di nazionalità inglese, che in qualità di pittrici amatoriali frequentano le gallerie per esercitarsi nella copia dei capolavori artistici.

Sebbene l'obiettivo di Conti sia palesemente quello di ottenere un posto nell'amministrazione delle gallerie<sup>50</sup>, la sua segnalazione allarma il Ministero su un

---

<sup>46</sup> Gli appelli dei copisti sono conservati in ACS, AA. BB. AA., II versamento, III parte, b. 118.

<sup>47</sup> Lettera del Direttore Centrale degli Scavi e Musei del Regno al Capo della Divisione II, 22 febbraio 1877, in ACS, AA. BB. AA., II versamento, III parte, b. 118.

<sup>48</sup> «Poiché sono molto diverse le discipline usate nelle Pinacoteche dello Stato a riguardo dei copiatori, la domanda della S. V. del 22 Febb. p.p. mi ha dimostrato la necessità di compilare a questo proposito un Regolamento per tutte quante le pinacoteche del Regno», lettera del Capo della Divisione II al Direttore Centrale degli Scavi e Musei del Regno, 21 marzo 1877, in ACS, AA. BB. AA., II versamento, III parte, b. 118.

<sup>49</sup> Lettera di Giacomo Conti al Ministero della Pubblica Istruzione, 18 giugno 1877, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 188, fasc. 33-59.

<sup>50</sup> «Pensavo che V. E. sarà necessitata col tempo provvedere uno ispettore generale di questa Galleria che fosse, non solamente un bravo artista, ma che avesse anche tutte quelle cognizioni scientifiche, e pratiche per la buona conservazione di tutti i quadri e che ne fosse anche responsabile presso S.E. il Ministro della Pubblica Istruzione», lettera di Giacomo Conti al Ministero della Pubblica Istruzione, 26 giugno 1877 in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 188, fasc. 33-59. La lettera è accompagnata dalla *Relazione dei quadri da riparare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi*, dove per

fenomeno molto grave, che verrà tenuto in seria considerazione nella stesura del regolamento unico. Queste norme, sottoposte e approvate dalle direzioni delle Gallerie di Firenze, Torino, Milano e Venezia<sup>51</sup>, saranno pubblicate il primo agosto 1877<sup>52</sup>. Nei dodici articoli che le compongono, torneranno puntualmente le disposizioni suggerite dall'Ispettore alla Pittura.

Le nuove norme ufficiali, a cui le direzioni devo attenersi, stabiliscono che l'autorizzazione a trarre copie sia concessa solo a coloro che hanno dato prova delle loro capacità o che siano provvisti di certificati rilasciati da pittori autorevoli o accademie di belle arti. È contemplata inoltre la possibilità, in caso di dubbio, di sottoporre il copista ad un esame che dovrà essere valutato da tre illustri pittori, scelti dalle direzioni (art. I). Il numero di copiatori sarà stabilito in base alle dimensioni delle sale e all'importanza artistica dell'opera riprodotta (art. II), e non potrà essere concessa licenza di copia della stessa opera a più di uno o, eventualmente, due pittori, «acciocchè non si impedisca ai visitatori e agli studiosi di esaminare, con agio il quadro» (art. III).

Le indicazioni a garanzia dell'integrità dell'originale prescrivono poi che sia stabilita una opportuna distanza tra l'opera in copia e il cavalletto del pittore (art. IV) e che sia tassativamente impedito di toccare l'originale e di trarne lucidi (art. VI). Ma soprattutto il Regolamento vincola la rimozione dei dipinti collocati in alto o in ombra ad uno specifico permesso rilasciato dall'amministrazione centrale, in base a «fortissima cagione, la quale sarà dalla direzione rappresentata al Ministero». Ove siano disponibili, ed è il caso della Pinacoteca di Torino<sup>53</sup>, sarà concesso l'utilizzo di palchi mobili per avvicinarsi ai quadri collocati nella parte superiore delle pareti (art. IX).

I tempi di esecuzione non possono che dipendere dall'opera e dalla predisposizione del

---

ogni opera è riportato l'intervento ritenuto necessario. Dietro invito di Cavalcaselle, il Ministero sottopone la relazione del Conti ad una Commissione nominata dal Direttore Aurelio Gotti e composta dai pittori accademici Antonio Ciseri, Stefano Ussi e Amos Cassioli, della Commissione Consultiva, cioè dagli stessi che avevano presentato rapporto a febbraio, a norma della circolari già analizzate, e che pertanto negano l'attendibilità delle informazioni e delle proposte presentate da Conti. Cfr. G. INCERPI, *Semplici e continue diligenze*, cit., pp. 197-199.

<sup>51</sup> Con nota del 29 luglio 1877, Cavalcaselle sollecita la pubblicazione del Regolamento approvato dalle principali gallerie statali. Manca l'approvazione dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, ma poiché questa galleria è disciplinata dal medesimo regolamento in vigore nella Pinacoteca di Brera, non si ritiene di dover ritardare oltre l'importante provvedimento. Nota dell'Ispettore Giovanni Battista Cavalcaselle, 29 giugno 1877, in ACS, AA. BB. AA., II versamento, III parte, b. 118.

<sup>52</sup> Norme per i copiatori delle gallerie statali, 1 agosto 1877, in MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, «Bollettino Ufficiale», luglio 1877, p. 568.

<sup>53</sup> Lettera del Direttore della Pinacoteca di Torino al Ministero della Pubblica Istruzione, 16 maggio 1877, in ACS, AA. BB. AA., II versamento, III parte, b. 118

copista<sup>54</sup>, ma quest'ultimo non potrà in alcun modo sospendere il lavoro senza darne motivazione alla direzione (art. VIII); mentre sarà consentito ai pittori di alternarsi – sempre con il permesso della direzione – per lasciare asciugare il lavoro abbozzato (art. VII).

Alcuni articoli riportano infine i suggerimenti di Cavalcaselle in merito al decoro degli stabilimenti: sono vietati sia l'esposizione di opere, al di fuori di quelle in esecuzione (art. V), sia lo smercio dei dipinti nelle sale; per tutelare il lavoro dei copiatori sarà concessa, in base alla disponibilità delle sedi, una sala apposita per l'esposizione e la vendita delle copie (art. X).

Per quanto concerne infine le riproduzioni fotografiche e i calchi sono confermate le prescrizioni contenute nella circolare del 26 giugno 1876<sup>55</sup> e dal Regio Decreto 7 dicembre 1873<sup>56</sup>.

*- Regolamentazione della copia e conseguenze sull'ordinamento delle raccolte: il caso fiorentino*

Alla luce delle nuove norme, Gotti concede ai copisti una sala della Gallerie degli Uffizi ad uso di vetrina. Pochi mesi dopo però gli istituti museali statali di Firenze sono travolti da un pesantissimo scandalo: la stampa fa riferimento a «sottrazioni, furti, voti di Cassa per più di 70,000 lire, cambi dolosi di originali sostituiti da copie ec.»<sup>57</sup>. Nel settembre del 1878, a seguito di questi incresciosi avvenimenti, il Gotti è sospeso dal suo incarico, ed è sostituito da Luigi Pigorini in qualità di Commissario Straordinario, con il compito di rivedere gli inventari, «come per rimettere alquanto sulla via dell'ordine la turbata amministrazione»<sup>58</sup>. Nell'assolvere a questo complesso incarico, il Commissario non dimentica di rivolgere la sua attenzione anche all'organizzazione del servizio di copia: a seguito di un avvenimento piuttosto indecoroso, il sequestro coatto di alcune opere esposte alla vendita, Pigorini propone al Ministero che sia revocata la concessione della sala e che sia vietato a privati «di tenere aperta una bottega in un

---

<sup>54</sup> Tempi di esecuzioni differenziati in base all'opera saranno indicati nel nuovo regolamento delle RR. Gallerie del 1881, redatto dal Direttore Cesare Donati, per il materiale relativo si veda in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 192, fasc. 36-8.

<sup>55</sup> Circolare ministeriale ai Prefetti del Regno, ai Direttori delle Regie Gallerie e Accademie di belle arti, 28 giugno 1876, in MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, «Bollettino Ufficiale», luglio 1876, p. 641.

<sup>56</sup> R. D. 7 dicembre 1873, n. 1727, *Rimane approvato il regolamento sui calchi o forme delle opere d'arte*, in *Raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia*, 1873, pp. 1348-1349.

<sup>57</sup> *Ancora sulle Gallerie e i Musei di Firenze*, in «L'Opinione nazionale», 16 giugno 1879, n. 167, a. XIII, conservato in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 191, fasc. 36-6-3.

<sup>58</sup> Lettera del Commissario Straordinario, Luigi Pigorini, al Ministero della Pubblica Istruzione, 5 ottobre 1878, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 191, fasc. 36-6-3.

Istituto pubblico, scientifico od artistico»<sup>59</sup>. Perfettamente concorde il parere di Cavalcaselle che suggerisce di procedere alla revoca in tutte le Pinacoteche statali<sup>60</sup>; ma poiché, pur approvando la liberazione della sala al centro delle Gallerie, il Ministero dimostra un certo riguardo per le «condizioni di quei poveri artisti»<sup>61</sup>, Pigorini predispone a partire dal marzo del 1879 l'esposizione e la vendita delle copie in una sala esterna al percorso museale, uno spazio presso l'aula del senato, già funzionale al corpo di guardia<sup>62</sup>.

La liberazione della sala concessa da Gotti e la conseguente disponibilità di un nuovo spazio espositivo nel circuito della Galleria avvia una trattativa tra Direzione e Ministero in merito all'ordinamento di questo ambiente, da subito destinato all'esposizione della tavola dell'*Annunciazione* di Lorenzo Monaco. Sulla selezione dei dipinti da affiancare al capolavoro del primissimo quattrocento fiorentino, Cavalcaselle giocherà un ruolo da protagonista: l'Ispettore infatti spinge affinché l'operazione avvenga sotto il controllo ministeriale e si oppone per ragioni storico-critiche alla proposta di Pigorini di collocare nella sala alcune opere conservate nella stanza del Restauratore Franchi (una Madonna con Bambino, San Giovannino e due Santi di Cosimo Rosselli, la pala con i tre santi di Domenico Ghirlandaio, allora assegnata a Sebastiano Mainardi, l'*Annunciazione* di Botticelli)<sup>63</sup>. Non stupisce infatti che queste opere appaiano allo studioso per nulla adatte ad affiancare la tavola di Lorenzo Monaco<sup>64</sup>. Cavalcaselle accetta invece, per il medesimo ordine di ragioni, che si collochi nella sala il tabernacolo di Beato Angelico, riunendolo finalmente alla sua predella. Proprio le tavole di questo pittore (in particolar modo Cavalcaselle fa riferimento all'*Incoronazione della Vergine*) rappresenterebbero un nucleo perfettamente compatibile con il capolavoro di Lorenzo Monaco. Così il Ministero si rivolge al

---

<sup>59</sup> Lettera del Commissario Straordinario, Luigi Pigorini, 10 ottobre 1878, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 189, fasc. 34-12.

<sup>60</sup> Nota dell'Ispettore Giovanni Battista Cavalcaselle, 26 ottobre 1878, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 189, fasc. 34-12.

<sup>61</sup> Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Commissario Straordinario, Luigi Pigorini, 30 ottobre 1878, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 189, fasc. 34-12.

<sup>62</sup> Lettera del Commissario Straordinario, Luigi Pigorini, 6 novembre 1878, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 189, fasc. 34-12.

<sup>63</sup> Lettera del Commissario Straordinario, Luigi Pigorini, al Provveditorato Artistico, 17 marzo 1879, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 189, fasc. 34-12.

<sup>64</sup> «Se la memoria non fa difetto allo scrivente la tavola di Cosimo Rosselli, come quella di Sebastiano Mainardi, scolaro di Domenico Ghirlandaio, sono quelle che un tempo trovavansi nella sacrestia della chiesa di Santa Maria de' Pazzi a Firenze. La terza di Sandro Botticelli quel dipinto che venduto dal Demanio venne poi ricomperato dal Governo. Benché opere pregevoli non pare, a chi scrive, che siano le più adatte per essere collocate nella stessa sala col gran quadro di Don Lorenzo Monaco», nota dell'Ispettore Giovanni Battista Cavalcaselle, 8 aprile 1879, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 189, fasc. 34-12.

Pigorini:

poiché questi tre pregevoli dipinti, sì per l'epoca come per gli autori a cui appartengono stanno bene insieme. E se la sala fosse tanto ampia da potere accogliere pure un altro gran quadro dovrebbe essere scelto tra quelli dell'epoca stessa e della scuola di Frate Angelico. Nei luoghi poi che rimarrebbero vuoti, si collocherebbero i quadri del Rosselli, del Mainardi e del Botticelli che ora sono nella stanza di cotesto Conservatore dei dipinti<sup>65</sup>.

Una Commissione composta dai pittori accademici Nicola Sanesi, Antonio Ciseri e da Giacomo Conti, sarà incaricata di stendere un piano compatibile con i desideri ministeriali. Il progetto della Commissione prevede la disposizione delle opere in base a dimensioni, condizioni di luce e di visibilità: la tavola di Lorenzo Monaco sulla parete che guarda a levante, il tabernacolo dell'Angelico sulla parete opposta, corredato dalla sua predella, il «Paradiso», sempre dell'Angelico, sulla parete di fronte all'ingresso. L'allestimento della sala documentato dalla guida del 1881 e da una foto Brogi successiva al 1882, dimostra quale sia stata invece la disposizione effettiva delle opere, realizzata nel quadro degli interventi di riordino della Galleria, inaugurati in questi anni: nella sala troveranno spazio, insieme alla tavola di Lorenzo Monaco e al tabernacolo di Beato Angelico, la *Pala Magnoli* di Domenico Veneziano, l'*Adorazione dei Magi* e la *Nascita della Venere* di Botticelli, la predella della Pala di Sant'Acasio del Sogliani, la *Sacra Famiglia con San Giovannino* del Franciabigio, i santi del *Polittico Quaratesi* di Gentile da Fabriano e la *Pala di san Giusto* di Domenico Ghirlandaio<sup>66</sup>. Se la vicenda della sala detta di Lorenzo Monaco è solo tangenzialmente in rapporto con la definizione del servizio rivolto ai copiatori, in questa fase nella Galleria degli Uffizi si riscontrano ulteriori modifiche nell'ordinamento delle opere, questa volta strettamente connesse alla regolamentazione della pratica della copia.

Il 31 marzo 1879, il Ministero dichiara l'«assoluta necessità di troncane la consuetudine pericolosa di staccare i quadri dal loro posto»<sup>67</sup>. Cavalcaselle, al fine di poter effettivamente svolgere la funzione di controllo centrale sulla rimozione dei dipinti, aveva già predisposto nel luglio del 1878 che le richieste di spostamento nella Galleria degli Uffizi fossero accompagnate da un rapporto sullo stato di conservazione dell'opera,

---

<sup>65</sup> Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Commissario Straordinario, Luigi Pigorini, 17 aprile 1879, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 189, fasc. 34-12.

<sup>66</sup> A. CECCHI, *Lorenzo Monaco e gli Uffizi: vicende collezionistiche e restauri*, cit., p. 36.

<sup>67</sup> Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Commissario Straordinario, Luigi Pigorini, 31 marzo 1879, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 189, fasc. 34-12.



redatto dal Restauratore Ettore Franchi<sup>68</sup> (la stessa pratica doveva valere per la Galleria di Palazzo Pitti). Il 5 marzo 1879 il Ministero aveva inoltre vietato lo spostamento dei dipinti della Tribuna; quelli che si trovavano in copia dovevano essere sottoposti ad una valutazione dei danni subiti e degli eventuali interventi necessari prima di essere ricollocati al loro posto. Ma evidentemente tutto ciò non era bastato a mettere al riparo le opere dalle nefaste conseguenze degli spostamenti. I danni generati da tale consuetudine sono deplorati anche dalla Commissione chiamata a esprimersi in merito all'ordinamento della sala di Lorenzo Monaco: come si rileva dalla già citata relazione, risulterebbe particolarmente danneggiata la *Madonna delle Arpie* di Andrea del Sarto, dipinto fra i più copiati.

Pigorini pertanto plaude alla nuova iniziativa ministeriale e chiede opportune istruzioni al fine di «far toccare mano mano un segno, invocato da quanti giustamente si preoccupano non di favorire soltanto l'interesse dei copiatori, ma di rimuovere cause permanenti di danni in parecchi dipinti di questi Istituti». Nonostante le difficoltà poste dall'articolo IX delle norme del 1 agosto 1877, risulta ancora impressionante il numero di dipinti costantemente staccati dalle pareti:

nella prima [la Galleria di Palazzo Pitti] il numero è minore, per la circostanza che parecchi dei dipinti sono bilicati, epperò in condizione di essere copiati senza toglierli dal posto. Pur tuttavia oggi ne sono staccati circa venti, e il numero di quelli, che nel corso dell'anno vengono rimossi dalle pareti, sono circa trenta. Nella Galleria degli Uffizi poi trovansi ora in copia quasi cinquanta quadri staccati, e grandissimo è il numero di quelli che fino a qui, senza alcuna autorizzazione, si calavano dalle pareti nel corso dell'anno<sup>69</sup>.

I numeri riportati danno la misura del fenomeno e dell'inevitabile stravolgimento rispetto ai criteri espositivi: restituiscono così una modalità di fruizione – decisamente lontana da quella moderna – in cui il visitatore comune risulta evidentemente in secondo piano.

Nell'impossibilità di troncare di netto una pericolosa consuetudine, fortemente radicata, Pigorini avanza alcuni suggerimenti utili a tamponare il problema:

dovrebbe intanto proibirsi di muovere i dipinti, così in tela come in tavola, quando sono di grandi dimensioni, e che trattandosi di tavole, quelle da staccare dovrebbero essere le sole,

---

<sup>68</sup> Nota dell'Ispettore Giovanni Battista Cavalcaselle, 9 luglio 1878, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 188, fasc. 33-65.

<sup>69</sup> Lettera del Commissario Straordinario, Luigi Pigorini, 11 aprile 1879, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 189, fasc. 34-12.

per le quali non siavi pericolo di prossimo danno. Inoltre V. E. dovrebbe, per ciò che concerne la Galleria degli Uffizi, delegare persone competenti a vedere se per alcuni dipinti, di preferenza chiesti dai copiatori, non convenisse mutarli di posto e, bilicandoli e mettendoli alla luce conveniente, lasciar così modo ai pittori di eseguire ugualmente le loro riproduzioni<sup>70</sup>.

I suggerimenti del Commissario sono accolti da Cavalcaselle che giudica però troppo complesso procedere ad un effettivo riordinamento, «sia per la grandezza diversa dei quadri, come per il loro autore, e questo specialmente nella Tribuna ove si trovano molte pregevoli opere difficili a cambiarsi con altre dello stesso merito». L'Ispettore preferirebbe piuttosto avviare la rimozione delle statue dalla Tribuna<sup>71</sup>; in quest'occasione, per migliorare l'illuminazione dell'ambiente, ipotizza persino l'apertura di un lucernario nella volta, pur consapevole delle difficoltà connesse al «carattere monumentale della fabbrica»<sup>72</sup>. Il Ministero invece, non solo vieta assolutamente lo spostamento dei dipinti di grandi dimensioni, delle tavole e di tutti i dipinti a tempera<sup>73</sup>, ma supporta persino l'idea di una Commissione incaricata dello studio di soluzioni per una nuova collocazione dei dipinti più copiati. Di tale Commissione, nominata da Pigorini e composta da Egisto Chiavacci, Ispettore della Palatina, dal Restauratore Ettore Franchi, dai soliti accademici Antonio Ciseri, Nicola Sanesi, Emilio Constantini, farà parte anche un copista, Amilcare Galeotti. La Commissione proporrà al Ministero di inclinare alcune opere della Tribuna (il ritratto femminile di Sebastiano del Piombo, nel documento denominata la *Fornarina* di Raffaello, la *Madonna detta del Pozzo* parimenti attribuita a Raffaello, ora ricondotta al Franciabigio; la *Vergine in adorazione di Gesù Bambino* del Correggio) e di trasferire in altra sala di una *Madonna* di Guido Reni e della *Strage degli Innocenti* di Daniele da Volterra, sostituite da una *Vergine* in

---

<sup>70</sup> Ibid.

<sup>71</sup> «le quali oltre a impedire di ben osservare i dipinti, per la ristrettezza del locale riesce difficile anche il passaggio dei molti visitatori. Da cui potrebbe anco derivare che taluno urtasse nei cavalletti di quelli che stanno facendo le copie, i quali nel cadere possono nell'originale dipinto. Una tale misura si dovrebbe prendere anco in via provvisoria, trasportando le statue in altro locale della Galleria fino che un giorno colle altre tutte avessero di trovare il loro collocamento in altra fabbrica», nota dell'Ispettore Giovanni Battista Cavalcaselle, 17 aprile 1879, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 189, fasc. 34-12.

<sup>72</sup> Cavalcaselle proporrà di far valutare la questione ad una commissione composta da un pittore, da un ingegnere e da un architetto. Nota dell'Ispettore alla Pittura, Giovanni Battista Cavalcaselle, 5 giugno 1879, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 189, fasc. 34-6.

<sup>73</sup> «siccome il togliere un dipinto dal suo posto ed il metterlo sopra cavalletti, conforme si usa costì, per comodo del copiatore, è tanto più pericoloso quanto più è grande il quadro; e il pericolo riesce maggiore, se la dipintura sia in tavola, grandissimo ove sia fatta a tempera», lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Commissario Straordinario, Luigi Pigorini, 14 maggio 1879, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 189, fasc. 34-12.

adorazione del Bambino di Filippo Lippi e dall'*Adorazione dei Magi* di Botticelli, entrambe da esporre inclinate<sup>74</sup>. Infine, la Commissione sosterrà lo spostamento della *Madonna delle Arpie* di Andrea del Sarto sulla parete opposta rispetto a quella su cui era esposta, in modo da ricevere più luce. La risoluzione è presa dopo lunghe discussioni tra rappresentanti di interessi diversi: il copista Galeotti voleva che l'opera fosse collocata in un'altra sala, affinché potesse essere copiata più agevolmente; il Franchi e il Sanesi si opponevano invece alla rimozione dalla Tribuna del «più bel dipinto di Andrea»<sup>75</sup>. Il progetto della Commissione sarà approvato da Cavalcaselle, tranne per quanto riguarda lo spostamento dell'*Adorazione dei Magi* di Botticelli, che si ritiene meglio fruibile nella sala in cui si trova esposta<sup>76</sup>.

Questa iniziativa si inserisce nel generale piano di riorganizzazione, connesso al progetto di trasferimento in altra sede del materiale archeologico conservato agli Uffizi<sup>77</sup>. In questo contesto occorre notare come la conseguente disponibilità di nuovi spazi all'interno della Galleria e la necessità di una nuova e corretta collocazione delle raccolte secondo criteri cronologici e di scuola accenderà persino un inedito interesse per le opere depositate nei magazzini.

---

<sup>74</sup> Relazione della Commissione al Commissario Straordinario, Luigi Pigorini, 21 agosto 1879, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 188, fasc. 33-65

<sup>75</sup> Relazione della Commissione, firmata da Egisto Chiavacci, al Provveditorato Artistico, 23 luglio 1879, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 188, fasc. 33-65

<sup>76</sup> Nota dell'Ispettore Giovanni Battista Cavalcaselle, s.d., in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 189, fasc. 34-12. La Commissione proporrà poi il "bilicamento" di altre opere nelle sale della Gallerie. A seguito di un più attento esame saranno infine inclinate solo *la Madonna delle Arpie* di Andrea del Sarto, la cosiddetta *Fornarina* di Raffaello (ritratto di mano di Sebastiano del Piombo), la *Vergine* del Correggio, la Crocifissione dell'Allori, la *Maddalena* del Correggio, lo *Sposalizio della Madonna* e la *Morte della Madonna* di Beato Angelico, i *Frutti* di Abramo Mignon, il *Piovano Arlotto* di Giovanni da San Giovanni (Volterrano?). Lettera di Egisto Chiavacci al Provveditorato Artistico, ottobre 1880, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 189, fasc. 34-12.

<sup>77</sup> In base al piano presentato da Pigorini nell'aprile 1879, le operazioni devono essere condotte parallelamente alla progressiva liberazione degli spazi e alla riduzione ad ambienti espositivi delle sale parallele al braccio occidentale della Gallerie, precedentemente usati come uffici della Direzione. I corridoi verrebbero destinati all'esposizione della collezione di disegni e stampe e degli arazzi, ordinati per ragioni di tempo e scuola. Liberato così il Corridoio vasariano, la prima parte, più luminosa, potrebbe conservare la collezione dei ritratti storici, «dividendoli come esigono, a seconda del caso, la cronologia, la genealogia, la patria o il grado delle persone rappresentate». Nel Salone della Niobe, liberato dalle sculture, dovrebbe infine essere collocata la raccolta delle gemme. Relazione del Commissario Straordinario, Luigi Pigorini, al Provveditorato Artistico, 12 aprile 1879, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 191, fasc. 36-6-3.

### **5.3 Le mostre dei quadri di magazzino**

*- I magazzini delle pinacoteche statali e il progetto di Cavalcaselle per le Regie Gallerie fiorentine*

Il 23 dicembre del 1880 il Ministero diffonde una circolare che, se da un lato rappresenta un ulteriore sforzo conoscitivo finalizzato ad un'amministrazione più scientifica, razionale e coordinata del patrimonio musealizzato di proprietà Statale, dall'altro stupisce per l'attenzione rivolta al coinvolgimento dell'opinione pubblica nei processi decisionali:

È intendimento di questo ministero di aprire una mostra al pubblico dei dipinti, o marmi, arazzi o altri oggetti d'arte giacenti nei magazzini di codesto istituto per farne poi una scelta, come ora si è fatto per i magazzini della Galleria di Firenze<sup>78</sup>.

Come dichiara il testo della circolare, l'iniziativa trae spunto da un esperimento precedentemente condotto nelle raccolte fiorentine: la disposizione confermerebbe così, per l'ennesima volta, la centralità di questi stabilimenti all'interno del sistema museale italiano. Difatti, come spesso riscontrato, soluzioni specifiche, immaginate a partire dalle esigenze delle raccolte fiorentine, forniscono il modello per l'elaborazione di politiche adottate su scala nazionale. La ricostruzione dell'esperienza fiorentina ha consentito di individuare lo stimolo propulsivo dell'intera iniziativa, e quindi della circolare ministeriale, in un progetto redatto dall'Ispettore Cavalcaselle<sup>79</sup>. La dimensione pubblica assegnata a questo intervento conoscitivo è in effetti pienamente coerente con gli indirizzi della politica di tutela promossa dallo studioso (si pensi alla prescrizione di esporre le opere prima e dopo il restauro, contenuta nella circolare del 30 gennaio 1877); inoltre, l'attenzione rivolta ai depositi delle gallerie statali, individuati come fonti di possibili acquisizioni critiche e giacimenti inesplorati di materiale prezioso per il completamento delle raccolte, permeava le proposte del conoscitore per il riordinamento delle pinacoteche statali sin dai primi anni sessanta: nell'articolo del 1863 Cavalcaselle non tralasciava di sottolineare la necessità di «visitare i depositi o magazzini delle

---

<sup>78</sup> Circolare del Ministero della Pubblica istruzione inviata alla Direzione del Museo Nazionale di Napoli, ai Presidenti delle Accademie di Belle arti di Venezia e Milano, al Direttore della Pinacoteca di Torino, ai Direttori degli Istituti di Belle Arti di Modena, Parma e Bologna, al Commissario per gli Scavi e Musei di Sicilia, 23 dicembre 1880, in ACS, AA. BB. AA. Il versamento, III parte, b. 117.

<sup>79</sup> Il presente paragrafo è una rielaborazione di un precedente articolo che anticipava alcuni risultati delle ricerche condotte per la tesi di dottorato, M. LERDA, *Un episodio di politica museale nell'Italia post-unitaria: Cavalcaselle e il progetto per l'esposizione dei quadri di magazzino delle R.R. Gallerie di Firenze (1879-1881)*, in «Studi di Memofonte», n. 10, a. 2013, pp. 57-70.

gallerie per vedere se tra i quadri colà collocati, come io stesso ho avuto occasione di trovarne, vi fossero opere pregevoli specialmente per la storia dell'arte»<sup>80</sup>; elencando poi le attività svolte in favore degli studi artistici nella lettera del 26 giugno 1862 al Ministro Matteucci, lo studioso vantava proprio il ritrovamento di un Beato Angelico dimenticato tra gli scarti nel magazzino della Pinacoteca di Parma<sup>81</sup>. L'emergenza conoscitiva e conservativa rappresentata dagli oggetti d'arte accumulati nei magazzini di musei e pinacoteche statali rappresenta peraltro un tema ricorrente nell'elaborazione di politiche museali promossa dai conoscitori: l'argomento è ripreso, ad esempio, da Mongeri nell'articolo del 1871<sup>82</sup>. Il mondo degli studiosi riconosceva infatti con chiarezza nella verifica delle opere relegate nei magazzini l'occasione per l'aggiornamento dei giudizi critici secondo i metodi della moderna *connoisseurship*, nonché l'imprescindibile premessa alla selezione dei dipinti, alla revisione delle attribuzioni e al riordinamento delle raccolte: operazioni, queste, invocate a più riprese nel dibattito pubblico.

Le segnalazioni dei conoscitori, tuttavia, non avevano sortito grande effetto. Occorre infatti sottolineare come l'unica istituzione in cui si era effettivamente provveduto ad una verifica delle opere conservate nei depositi, era stata la Pinacoteca del Museo Nazionale di Palermo: una raccolta, cioè, significativamente annessa ad un museo archeologico. Come si è accennato nel capitolo precedente, l'operazione era stata condotta dall'Ispettore Giuseppe Meli, stimolato dalle disposizioni impartite dalla Direzione Centrale in merito all'inventariazione e alla catalogazione delle opere d'arte afferenti ai musei archeologici. Risultato della verifica: alcuni dipinti giudicati meritevoli di essere esposti erano stati collocati all'interno del percorso museale<sup>83</sup>.

---

<sup>80</sup> G.B. CAVALCASELLE, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, cit., p. 94.

<sup>81</sup> D. LEVI, *Storiografia artistica e politica di tutela*, cit., pp.70-72.

<sup>82</sup> Impostato un impietoso confronto tra l'arretratezza degli studi in Italia e il dinamismo della critica storico-artistica straniera, Mongeri domandava retoricamente al lettore: «Ora, che direbbero cotestoro [*sic*], non disposti a perdonarci la fortuna di tante ricchezze artistiche, congiunta a così superficiale amore di esse, se venissero in cognizione non avervi, forse neppur una delle Pinacoteche italiane, la quale non possenga emporii di dipinti da anni molti accumulati senza ordine e senza mano che gli abbia rovistati, senza un occhio che li abbia esaminati, intanto che il senso dell'arte ha preso un indirizzo così diverso da mezzo secolo, e la critica ha acuito le sue forze per rifare gli annali dell'arte e ricomporre gli alberi genealogici?», G. MONGERI, *Per l'ordinamento delle pubbliche pinacoteche in Italia*, cit., p. 67.

<sup>83</sup> «Si capirà facilmente come il togliere i quadri da quella condizione fosse per me un obbligo strettissimo qualora si pensa che per la ristrettezza dello spazio i dipinti stessero in terra appoggiati l'uno sull'altro, raschiandosi e sfondandosi a vicenda, sicché spesso per prendere un quadro occorreva rimuoverne dieci o venti. Appena andai guadagnando qualche nuova sala, o qualche corridoio mi affrettai a togliere i quadri dai magazzini per collocarli nell'ordine da me prescelto [...] oramai le condizioni della Pinacoteca palermitana sono mutate di molto; i quadri più importanti sono quasi tutti esposti al pubblico [...] in altre stanze del quarto piano e altrove c'è modo di tenere appesi dipinti in posti che non saranno accessibili per

Nella maggior parte dei casi invece i magazzini delle gallerie statali italiane erano rimasti per quasi un ventennio senza inventari e perlopiù inesplorati; di fatto inutili agli studi e al completamento delle raccolte.

È Pigorini ad inaugurare nel novembre del 1878 un nuovo l'interesse per il materiale relegato nei magazzini delle Regie Gallerie. Infatti, visto il fallimento dell'iniziativa promossa da Correnti nel 1870<sup>84</sup>, l'ultima indagine, condotta da Carlo Pini, nei depositi dipendenti dalla Direzione fiorentina risaliva all'incirca al 1850, ossia prima dell'indiscriminato afflusso di opere provenienti dagli enti ecclesiastici soppressi<sup>85</sup>. Il Commissario denuncia nella sua relazione al Ministero quella che nel frattempo è diventata la condizione dei depositi dislocati tra la Galleria delle Statue e Palazzo Vecchio:

In Palazzo vecchio esistono due magazzini dipendenti da questa Direzione, ma muove a pietà lo stato loro. Non vi è ingiuria alla quale quelle povere tele e tavole siano scampate e parecchie tele tolte dai telai e stese l'una sull'altra nel pavimento e fra la polvere e gli agenti atmosferici hanno finito per mutarsi in cenci. Nell'edificio poi della Galleria delle statue non vi ha stanza, sottoscala, bugigattolo, soffitta in cui alla rinfusa non esistano tavole, tele, telai, cornici quasi alla mercé di ognuno. Perfino le latrine si mutarono in magazzini. Nessuno sa quel che vi sia, nessuno può rispondere della conservazione e della custodia di tanto materiale<sup>86</sup>.

Il Commissario si dichiara convinto che, sepolti tra «cenci e rottami», si possano trovare «dipinti di qualche pregio come opere d'arte», quadri d'interesse storico e pitture che, se mancano di un particolare valore, «pure non sono da gettarsi». Propone quindi di incaricare una Commissione della ricognizione e della suddivisione delle opere nelle diverse categorie, per provvedere poi ad «aggiungere alle collezioni delle RR. Gallerie tutto ciò che ha valore storico od artistico», vendere o dare in deposito opere di nessuna importanza e infine «buttar via i rottami e i cenci, che sono tanti da farne certo un monte». Il parere di Cavalcaselle in merito alla proposta del Commissario Pigorini ribadisce l'impellenza dell'inventario per la conservazione del materiale in deposito; ma

---

ora al pubblico, ma dove quelli non soffriranno, e potranno sempre essere esaminati da qualche studioso», relazione del Direttore del Museo Nazionale di Palermo, Antonino Salinas, 30 giugno 1877, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 284, fasc. 149-51.

<sup>84</sup> Si veda il Capitolo 3.

<sup>85</sup> Relazione della Commissione incaricata della selezione dei dipinti dei magazzini delle RR. Gallerie di Firenze al Ministero della Pubblica Istruzione, 19 maggio 1882, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 190, fasc. 34-61.

<sup>86</sup> Lettera del Commissario incaricato delle RR. Gallerie e Musei di Firenze al Ministero della Pubblica Istruzione, 26 novembre 1878, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 190, fasc. 34-61.

in riferimento alla classificazione e alla selezione dei dipinti pare più cauto, e afferma che «è cosa questa le quale va condotta con tutta ponderazione, né può nuocere se sarà fatta in avvenire». Conscio quindi della difficoltà di avviare un complesso riordinamento delle raccolte, o forse assorbito dalle urgenze più prettamente conservative, Cavalcaselle si limita a suggerire una soluzione pratica e di emergenza: trovare un locale in cui sia possibile custodire le opere sottochiave<sup>87</sup>.

Sarà necessaria una decisa presa di posizione da parte degli organi di stampa perché si creino le condizioni adatte ad un intervento di più ampio respiro. Tra la fine di agosto e gli inizi di settembre del 1879, il giornale fiorentino «L'Italia artistica»<sup>88</sup> denuncia ripetutamente, con toni aspri e polemici, lo stato di abbandono in cui sono lasciati in Palazzo Vecchio 6000 quadri di valenti artisti del Seicento, ed invoca a più riprese che le opere vengano esaminate accuratamente. Fanno rapidamente eco a «L'Italia artistica» alcuni articoli pubblicati sul quotidiano «Il Corriere Italiano».

Negli interventi, spesso imbevuti di retorica sul valore rappresentativo ed economico del patrimonio artistico nazionale<sup>89</sup>, non mancano proposte concrete:

coi migliori di questi [dipinti di magazzino] potrebbe formarsi una nuova galleria, gli altri, veramente di scarto, si dovrebbero vendere e così provvedere alle riparazioni e al collocamento dei primi [...] Si tirino fuori questi poveri antichi dipinti, si pongano alla vista di tutti. Se si vuol nominare una delle solite Commissioni, la si nomini pure, ma in cosa di così grave importanza, il suo verdetto deve essere controllato dal giudizio del pubblico<sup>90</sup>.

La polemica pubblica produce rapidamente effetto. Il Ministero sollecita Pigorini, che comincia ad occuparsi dei dipinti accumulati nei magazzini della Galleria delle Statue, nel convento di San Marco e nel Palazzo dei Giudici: le opere vengono inventariate e

---

<sup>87</sup> Parere dell'Ispettore Giovanni Battista Cavalcaselle, 29 novembre 1878, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 190, fasc. 34-61.

<sup>88</sup> Periodico fondato nel 1860 a Firenze e diretto da Cesare Bordiga. La testata di cultura varia (dal 1865 al 1883 pubblicata con il sottotitolo «Giornale settimanale letterario, economico, artistico, teatrale»), meriterebbe uno studio approfondito in quanto appare assai attenta alle questioni del patrimonio storico-artistico. Dal 1883 è trasferita a Roma e si occupa esclusivamente di arti figurative e applicate. Rimarrà in vita fino al 1895. Tra i collaboratori: Giovanni Boschi, Arturo Giacomelli, Tullo Massarani, Ferdinando Russo, Roberto Tancredi, Antonio Tosi De Regis e Ettore Ximenes. Cfr. O. MAJOLO MOLINARI, *La stampa periodica dell'Ottocento*, Vol. 1, Istituto di studi romani, Roma 1963, p. 506.

<sup>89</sup> «Siamo in Italia e non fra gli Zulu. Non lasciamo a poco alla volta manomettere il nostro splendido patrimonio artistico, non facciamo gridare allo scandalo l'intelligente straniero che visita la terra delle arti e non può persuadersi della nostra vergognosa incuranza. Ricordiamo che le pinacoteche e i monumenti sono e saranno sempre precipua fonte di ricchezza nazionale e che ci renderanno centuplicate quelle somme che Governo e Municipi debbono spendere per la loro conservazione», «Il Corriere Italiano», 15, 249, 6 settembre 1879 (già pubblicato in «L'Italia artistica»).

<sup>90</sup> «Il Corriere Italiano», 15, 249, 6 settembre 1879.

ordinate dall'Ispettore Cesare Rigoni in alcune sale non aperte al pubblico della Galleria degli Uffizi<sup>91</sup>. Resta però ancora irrisolta la situazione dei dipinti, sempre di proprietà demaniale, accumulati in Palazzo Vecchio: questione che appare più grave dal punto di vista conservativo, e che risulta presa particolarmente di mira dall'opinione pubblica. L'adesione delle autorità cittadine alla preoccupazione generale fornisce finalmente la spinta per un più deciso intervento ministeriale. È proprio in risposta alle pressioni del Prefetto di Firenze<sup>92</sup> che Cavalcaselle elabora, nelle relazioni del 12 dicembre 1879 e del 5 febbraio 1880, un ambizioso progetto coerente con la sua visione critica e amministrativa.

Il progetto di Cavalcaselle prende avvio dalla definizione di una Commissione per l'esame dei dipinti di magazzino. Riconosciuta l'autorità delle istituzioni statali preposte alla gestione del patrimonio artistico, l'Ispettore prevede che della Commissione facciano parte alcuni Professori dell'Istituto di Belle Arti e alcuni membri della Commissione Conservatrice dei Monumenti della Provincia, incaricati dai rispettivi presidenti. Significativamente, tuttavia, il progetto di Cavalcaselle include nella Commissione anche un nuovo soggetto, non istituzionale ma dotato di competenze storico-artistiche specifiche. Nella prima relazione il nuovo soggetto, che deve essere eletto dai membri della Commissione Conservatrice, è descritto come «persona intelligente di arti belle, e del merito dei quadri delle vecchie scuole»<sup>93</sup>; nella seconda è inoltre definito «non esercente nessuna delle arti belle, ma studioso delle opere degli antichi maestri di pittura e di scultura»<sup>94</sup>. I giri di parole necessari per definire lo storico dell'arte in mancanza di un'etichetta condivisa, evidenziano, nonostante le spinte più

---

<sup>91</sup> I quadri, circa 2000, vengono fatti inventariare dall'Ispettore degli Uffizi, Cesare Rigoni, che li sistema razionalmente negli spazi chiusi al pubblico dell'edificio degli Uffizi: nelle ex sale della Direzione, a livello della Galleria, vengono distribuiti i ritratti e i pastelli; nelle tre Sale dei Disegni vengono collocati i così detti «costumi antichi»; in stanze piccole e buie del piano sottostante trovano ospitalità le pitture di genere; lo spazioso locale degli arazzi viene destinato a dipinti degli antichi maestri, dal XIII al XV secolo; la ex aula del Senato, infine, serve all'esposizione di marine e paesi. Relazione dell'Ispettore della Galleria degli Uffizi, Cesare Rigoni, al Commissario delle RR. Gallerie e Musei di Firenze, Luigi Pigorini, 19 settembre 1879, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 190, fasc. 34-61.

<sup>92</sup> Il 5 dicembre 1879 il Prefetto di Firenze preme per la nomina di una commissione per la selezione dei dipinti, da costituirsi «per due terzi dei migliori artisti fiorentini, per un terzo di patrizi fiorentini, fra i più favorevolmente noti della città». Condividendo opinioni apparse sulla stampa, il Prefetto sostiene che i quadri giudicati non meritevoli di essere conservati debbano essere venduti all'asta pubblica e i ricavi utilizzati «per i lavori, più volte progettati, di riordinamento generale da farsi in alcuni Musei di questa Città», lettera del Prefetto di Firenze al Ministero della Pubblica Istruzione, 5 dicembre 1879, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 190, fasc. 34-61.

<sup>93</sup> Primo parere dell'Ispettore alle Pitture, Giovanni Battista Cavalcaselle, 12 dicembre 1879, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 190, fasc. 34-61.

<sup>94</sup> Secondo parere dell'Ispettore alle Pitture, Giovanni Battista Cavalcaselle, 5 febbraio 1880, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 190, fasc. 34-6.



volte operate dallo stesso Cavalcaselle, uno stadio ancora arretrato nel processo di affermazione della disciplina storico-artistica e dei suoi professionisti<sup>95</sup>.

In un secondo momento, forse in vista della preannunciata vendita delle opere di nessun pregio o anche solo in funzione di una stima del valore monetario (si ricordi come l'operazione di inventariazione sia strettamente correlata alle norme per la Contabilità statale), Cavalcaselle aggiungerà alla Commissione «un negoziante di oggetti di belle arti, esperto di tale materia»<sup>96</sup>. Sarebbero così rappresentati tutti i soggetti che agiscono intorno al patrimonio storico-artistico: le istituzioni (sorprendentemente però non si pensa al Ministero o alla Direzione delle Gallerie), la nascente storia dell'arte, il mercato.

Un ulteriore, decisivo, elemento di interesse del progetto di Cavalcaselle è rappresentato poi dalla sua precoce fiducia nella funzione e nel valore di un'opinione pubblica, via via più sensibile alle sorti del patrimonio storico-artistico. Cogliendo gli stimoli offerti dalla stampa cittadina, Cavalcaselle non si limita infatti a programmare una semplice selezione dei dipinti da parte di un gruppo di esperti. Nel proporre la realizzazione di una vera e propria mostra, l'Ispettore punta ad un coinvolgimento il più possibile diretto del pubblico, opportunamente stimolato dagli organi di stampa: «esposti che saranno [i quadri] la stampa cittadina annunzierà al pubblico detta esposizione, così in tal guisa l'opinione generale potrà manifestarsi»<sup>97</sup>.

In quest'ottica, il progetto prevede che la mostra, da tenersi per circa un mese nel Salone dei Cinquecento<sup>98</sup>, sia articolata in diversi momenti. Una prima esposizione delle opere, «avanti ancora che la Commissione dovesse radunarsi per pronunciare il suo giudizio», deve essere seguita da una settimana di chiusura al pubblico, dedicata propriamente ai lavori di classificazione della Commissione (in proposito, Cavalcaselle indica genericamente tre categorie: i migliori, i meno buoni, gli scadenti). Successivamente è prevista una seconda esposizione, nella quale i visitatori possono

---

<sup>95</sup> Sono ancora lontani i risultati delle battaglie per la professionalizzazione condotte da Venturi negli anni Novanta dell'Ottocento. Cfr. D. LEVI, *L'affermazione di una figura professionale. Lo storico dell'arte fra tutela e insegnamento*, in «Annali di critica d'arte», n. 9, a. 2013, vol. 2, pp. 15-29.

<sup>96</sup> Appunti di Cavalcaselle per nota ministeriale al Prefetto di Firenze, allegato A, 10 marzo 1879, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 190, fasc. 34-61.

<sup>97</sup> Primo parere dell'Ispettore alle Pitture, Giovanni Battista Cavalcaselle, 12 dicembre 1879, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 190, fasc. 34-61.

<sup>98</sup> Qui i quadri dovranno «essere messi ritti sul pavimento e appoggiati alle pareti, e quindi non attaccate a quelle con chiodi per non recare danno». Primo parere dell'Ispettore alle Pitture, Giovanni Battista Cavalcaselle, 12 dicembre 1879, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 190, fasc. 34-61.

effettivamente constatare (e, in qualche modo, tenere sotto controllo) i criteri adottati dai commissari:

Dopo il giudizio della Commissione i quadri dovranno rimanere esposti alquanti giorni; i prescelti dovranno essere trasportati in categorie, ed avere un numero, od un cartellino, il quale indichi a quale delle categorie appartengono [...]. In tal modo il pubblico potrà vedere la scelta e manifestare così il suo parere trattandosi di opere di proprietà nazionale<sup>99</sup>.

Il progetto di Cavalcaselle presenta, quindi, con convinzione, la conservazione del patrimonio artistico dello Stato come questione di interesse generale, da non relegarsi allo stretto ambito degli artisti, dei cultori e delle istituzioni competenti, ma da gestirsi in un circuito virtuoso tra esperti, istituzioni e opinione pubblica.

Molte difficoltà si oppongono alla realizzazione di un progetto così coraggioso. Ne individua alcune, nel marzo del 1880, il soprintendente Egisto Chiavacci, subentrato al commissario Pigorini e chiamato dal Ministero a riferire sugli aspetti pratici del progetto<sup>100</sup>. Oltre alla carenza di personale delle Regie Gallerie, assolutamente insufficiente a predisporre e garantire anche questo servizio, spaventa il numero elevato dei quadri conservati nei magazzini (circa 5000). Chiavacci propone quindi di ridurre il numero di opere da trasportare nel Salone dei Cinquecento rendendo fruibili in loco quelle da poco sistemate nei magazzini degli Uffizi e selezionando, tra i restanti 3000 dipinti, 1000 o 1500 pezzi che, per qualità e stato di conservazione, meritino effettivamente di essere esposti, eventualmente in più momenti<sup>101</sup>.

Cavalcaselle, fermamente ancorato ai principi che guidano la sua proposta, rifiuta ogni forma di preselezione. Per stimolare l'auspicato dibattito, la valutazione dei quadri di magazzino deve essere un'operazione completamente pubblica. Tutte le opere devono

---

<sup>99</sup> Ibid.

<sup>100</sup> Giulio Rezasco, Capo del Provveditorato Artistico sottopone a Chiavacci i seguenti quesiti: «Si può egli raccogliarli [i quadri], come penso, nel detto salone in modo che tutti facciano bene mostra di sé? E dovendo collocarli per guisa che non abbiano a patirne alcun guasto le pareti dipinte di quella grande storica sala, crede S.V. Che convenga accomodarli, secondo che altri mi propone, su tavole rette da capre o su cavalletto? [...] A trasportali basteranno i serventi di codeste gallerie e potranno esse dare il numero delle guardie che poi farà per richiedere la loro pubblica mostra? Il trasporto e collocamento di tutti quelli oggetti in che spazio di tempo potrà essere fornito e quale spesa porterà?». Lettera del Capo del Provveditorato artistico, Giulio Rezasco, al Soprintendente delle RR. Gallerie di Firenze, Egisto Chiavacci, 18 febbraio 1880, in AGF, filza 1880, fasc. 57.

<sup>101</sup> Lettera del Soprintendente delle RR. Gallerie, Egisto Chiavacci, al Ministero della Pubblica Istruzione, 3 marzo 1880, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 190, fasc. 34-61.

essere esposte, a prescindere dal loro stato di conservazione dato che «lo scopo dell'esposizione è quello di dare la maggior pubblicità possibile»<sup>102</sup>.

È più accomodante, Cavalcaselle, riguardo all'apertura dei magazzini della Galleria degli Uffizi e alla realizzazione di più mostre (della durata di quindici giorni) nel Salone dei Cinquecento, a patto che le opere selezionate restino visibili, dotate di cartellini con indicazione dell'autore, la datazione e la scuola di appartenenza, e che solo gli scarti siano sgombrati per lasciare spazio alle mostre successive, «cosicché, all'ultimo i visitatori vi troveranno tutti i dipinti che avrà scelto la Commissione a ciò eletta»<sup>103</sup>.

*- Il progetto in pratica: tra ricezione pubblica e risultati scientifici*

Specificate le direttive ministeriali, spetta poi alle istituzioni locali – Direzione delle Regie Gallerie, Prefetto e Municipio – coordinare le operazioni necessarie per renderle effettive. Ed è in questo contesto che il progetto viene disatteso su più fronti. In primo luogo nella definizione della Commissione che, diversamente da quanto previsto, è nominata il 20 marzo 1880 interamente dal Prefetto (chiamato dal Ministero a presiederla) e, soprattutto, non prevede al suo interno nessuno storico dell'arte 'puro'<sup>104</sup>. I componenti sono tutti molto noti in ambito fiorentino: i pittori Antonio Ciseri e Stefano Ussi rappresentano la Commissione Conservatrice, mentre Amos Cassioli e Niccolò Barabino, l'Accademia di Belle Arti. Vengono nominati poi Cristiano Banti, in quanto «già pittore, oggi ricchissimo possidente e molto intelligente di cose artistiche», e Stefano Bardini, «negoziante dei più stimati della città»<sup>105</sup>. L'erudito Gaetano Milanese, Direttore dell'Archivio di Stato, si aggiungerà in seguito poiché giudicato competente nella valutazione del valore storico dei dipinti, grazie alle sue ricerche documentarie sulla produzione artistica toscana. La funzione di Segretario verrà assegnata a Cesare Rigoni, Ispettore degli Uffizi.

---

<sup>102</sup> Parere dell'Ispettore alle Pitture, Giovanni Battista Cavalcaselle, Allegati A e B, 10 marzo 1880, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 190, fasc. 34-61.

<sup>103</sup> Lettera del Direttore del Provveditorato artistico, Giulio Rezasco, al Soprintendente delle RR. Gallerie e al Prefetto di Firenze, 1 aprile 1880 in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 190, fasc. 34-61.

<sup>104</sup> Il prefetto riferisce però che: «trovasi presente in Firenze il Dottor Liebhart, persona dottissima e grande conoscitore di quadri, il quale, convenientemente richiesto, non dubito punto che presterebbe volentieri tutta l'opera sua», lettera del Prefetto della Provincia di Firenze al Ministero della Pubblica Istruzione, 20 marzo 1880, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 190, fasc. 34-61. La proposta però non avrà alcun seguito.

<sup>105</sup> Lettera del Prefetto della Provincia di Firenze al Ministero della Pubblica Istruzione, 20 marzo 1880, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 190, fasc. 34-61.

Saranno poi la mole delle opere, il numero delle mostre necessarie per esporle tutte, e il lungo lavoro di classificazione, a orientare Direzione delle Regie Gallerie e Commissione ad agire diversamente da quanto previsto dal Ministero. Dopo l'esposizione, le opere verranno trasportate in alcune sale del Quartiere di Eleonora da Toledo, in attesa dell'esame, a quanto pare senza tornare fruibili. Verrà così meno il presupposto fondamentale del progetto di Cavalcaselle: la possibilità da parte del pubblico di valutare il giudizio della Commissione.

Il risultato dell'operazione sarà comunque un evento di portata eccezionale: nel Salone dei Cinquecento, dal dicembre del 1880 al giugno del 1881, vengono esposti in sei tappe un totale di 2465 dipinti<sup>106</sup>. I quadri vengono tutti «lavati e quindi spalmati con olio per renderli visibili all'occhio del pubblico»<sup>107</sup>, e in buona parte rattoppati e rintelaiati sotto la direzione di Giacomo Conti; saranno esposti su armature di legno distribuite lungo le pareti e al centro della sala, a creare sezioni trasversali. Le esposizioni a Palazzo Vecchio sono precedute, tra il 19 ottobre e il 2 novembre 1880, dall'apertura gratuita dei magazzini della Galleria degli Uffizi, dove il pubblico può visionare le circa 2000 opere da poco riordinate. L'operazione infine è completata da una mostra delle opere di scultura dei magazzini, aperta dall'8 agosto nel Museo di San Marco<sup>108</sup>.

---

<sup>106</sup> L'episodio è stato segnalato da Paola Barocchi al cui intervento si rimanda per un approfondimento sulla consistenza delle mostre, P. BAROCCHI, *Firenze 1880 - 1903: cultura figurativa e conservazione*, in MAX SEIDEL (a cura di), *Storia dell'Arte e politica culturale intorno al 1900: la fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, Marsilio, Venezia 1999, p. 301. La prima mostra presenta solo ritratti: 433 «personaggi distinti nella storia, per le loro gesta militari, e cognizioni letterarie». Poco si sa della consistenza della seconda (tra 24 gennaio e il 10 febbraio) e della terza esposizione (27 febbraio – 16 marzo), mentre qualche informazione sulla quarta è fornita dalla relazione dello stesso Giacomo Conti: dal 2 al 19 aprile vengono esposti 365 quadri di grandi dimensioni, che in alcuni casi non possono essere trasportati dalle soffitte attraverso le scale e vengono calate dai merli. Si tratta perlopiù di opere seicentesche di interesse storico come le vedute delle piazze fiorentine, delle ville medicee, delle fortificazioni di Portoferraio e rappresentazioni di feste a Siena e a Livorno. «Interessantissime per la memoria storica e il costume» quattro tele lunghe dieci e otto metri che rappresentano l'incoronazione di Carlo V a Bologna; cfr Relazione di Giacomo Conti al Soprintendente delle RR. Gallerie di Firenze, 8 aprile 1881, in AGF, filza 1881, fasc. 9. La quinta mostra, dal 6 al 23 maggio, propone, tra l'altro, «una bella copia del quadro i *Naufraghi della Medusa*, il cui originale è a Parigi, una serie di ritratti della famiglia medicea fra cui il più notevole è quello di Caterina, ed infine una collezione interessantissima di 130 bozzetti», «Gazzetta d'Italia», 16, 119, 29 aprile 1881, p. 3. L'ultima mostra di dipinti si terrà dal 6 e dal 23 giugno.

<sup>107</sup> Relazione di Giacomo Conti al Soprintendente delle RR. Gallerie di Firenze, del 18 agosto 1881, in AGF, filza 1881, fasc. 9.

<sup>108</sup> Nella mostra al Museo di San Marco sono esposti oltre 1800 pezzi antichi e moderni fra statue, busti, bronzi e oggetti di scavo. Per la valutazione di questo materiale vengono aggiunti alla Commissione due scultori, Ulisse Cambi e Emilio Santarelli. Le sculture selezionate saranno destinate in parte al Museo di Antichità nel Palazzo della Crocetta, in parte al Museo Nazionale. Tra queste compaiono una statua antica di «guerriero vestito di tutte armi e giacente», alcuni busti di imperatori romani e un bronzo etrusco con un braccio femminile, una virtù sedente del XV secolo, un tabernacolo eseguito in parte da Mino da Fiesole, due medaglie quattrocentesche con Alfonso I e Erasmo da Rotterdam. Relazione della

L'impegno della Direzione delle Regie Gallerie non si rivolge soltanto all'organizzazione logistica della mostra, ma prende in considerazione anche l'avvio di un dibattito sugli organi di stampa, secondo quanto auspicato dallo stesso Cavalcaselle. È proprio l'Ispettore degli Uffizi, Cesare Rigoni, a celarsi dietro lo pseudonimo di Zeta, autore di una lunga recensione alla mostra dei quadri esposti nei magazzini degli Uffizi sulle pagine de «La Nazione», tra novembre e dicembre del 1880<sup>109</sup>. Quasi a scongiurare eventuali polemiche, Rigoni chiarisce innanzitutto che gli obiettivi istituzionali sono orientati al completamento delle Gallerie, piuttosto che allo smaltimento delle opere di minore valore<sup>110</sup>. Inoltre, Rigoni segnala puntualmente le più meritevoli delle opere esposte, avanzando persino alcune possibili attribuzioni. L'accento posto su riscoperte e opere immeritatamente scartate permette peraltro di individuare alcuni dei dipinti esposti in questa sede: una tavola datata 1410, capolavoro di Lorenzo Monaco proveniente dall'Oratorio di Monte Oliveto, dimenticato dal 1867 nei depositi; il *Ritratto di Giovanni di Bicci de' Medici*, opera di Zanobi Strozzi; la *Tavola della Zecca di Firenze*, data 1373 e firmata Jacopo di Cione, Simone e Niccolao (opera già lodata da Cavalcaselle e Crowe), cinque virtù del Pollaiuolo da riunirsi alle due della stessa serie esposte in galleria.

L'articolo di Rigoni fornisce infine una rapida e positiva indicazione sull'afflusso da parte del pubblico, composto prevalentemente di amatori e addetti ai lavori<sup>111</sup>.

Tuttavia, a differenza di quanto previsto da Cavalcaselle, e nonostante il tentativo dello stesso Rigoni, le esposizioni vengono accolte piuttosto tiepidamente dalla stampa, almeno all'inizio. Le mostre sono puntualmente annunciate sui quotidiani cittadini, ma non sembra prendere piede un vero dibattito sul valore delle opere, forse proprio a causa

---

Commissione per l'esame dei quadri dei magazzini delle RR. Gallerie al Ministero della Pubblica Istruzione, 19 maggio 1882, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 190, fasc. 34-61.

<sup>109</sup> ZETA, *Brevi cenni artistici sopra i quadri dei Magazzini delle Regie Gallerie di Firenze*, in «La Nazione», 22, 11 novembre, 19 novembre e 6 dicembre 1880, citato in P. BAROCCHI, *Firenze 1880 - 1903*, pp. 307-308.

<sup>110</sup> Prospettando soluzioni alternative e più utili (come cessioni a istituti pubblici e scambi con chiese), l'ispettore nega infatti l'ipotesi di vendita all'asta delle opere di minor pregio, più volte ventilata già dalla prima relazione di Pigorini: «se ciò dovesse avverarsi non esiterei un momento ad asserire essere questo un giudizio troppo azzardato, anche sotto il punto di vista dell'economia, essendo molto limitato il numero di quei quadri che a riguardo dell'arte e della storia coscienziosamente si potrebbero alienare». ZETA, *Brevi cenni artistici sopra i quadri dei Magazzini delle Regie Gallerie di Firenze*, in «La Nazione», 6 dicembre 1880, p. 3.

<sup>111</sup> «Se dovessi giudicare dal concorso degli amatori o più ancora da quello artistico intelligente non mi perirei nell'asserire che qualche tesoro, qualcosa di veramente straordinario fosse comparso». ZETA, *Brevi cenni artistici sopra i quadri dei Magazzini delle Regie Gallerie di Firenze*, in «La Nazione», 11 novembre 1880, p. 3.

della realizzazione solo parziale del progetto ministeriale<sup>112</sup>. Il «Fanfulla»<sup>113</sup>, in un articolo del dicembre 1880, dimostra un interesse alquanto circospetto per la prima mostra:

È una raccolta sui generis in cui abbondano le tele sfondate e le cornici tarlate e muffite; in cui papa Giulio II sta accanto a Pietro Leopoldo e Boccaccio è confuso tra i pittori e gli scultori del XIII. Nessun criterio logico o cronologico ha presieduto sin ora alla collocazione di quei quadri, molti dei quali di un valore artistico assai discutibile. Ma certo da quella *olla podrida* si potrà con un po' di pazienza, e, discernendo il loglio dal grano, arricchire di qualche pregevole dipinto, o di qualche effigie interessante le nostre gallerie<sup>114</sup>.

Mesi dopo, però, sulla stessa testata, l'ironia si trasforma in sarcasmo, dettato dalla scarsa qualità delle opere e dal loro cattivo stato di conservazione:

fra l'anno passato e questo (con grave dispiacere dei tarli, delle tignuole, dei ragnatelli e dei topi) sono andati a scavare nelle soffitte degli Uffizi e di palazzo Pitti le migliaia di tele che vi stavano ammucchiate. Indarno quelli animali protestarono i loro diritti su quel loro asse ecclesiastico, e fanno osservare che si sottrae ai loro denti e alle lor mandibole un ben di Dio che non può giovare all'arte [...]. Il salone dei Cinquecento pare un lazzaretto di lebbrosi [...] tutte le forme possibili di malattie della pelle si possono studiare sulle epidermide di quei quadri [...] Superata la prima ripugnanza, c'è di che soddisfare la curiosità: e caso mai il senso estetico se ne trovasse troppo male, abbiamo a due passi la Galleria degli Uffizi a ristorarci<sup>115</sup>.

Bisognerà attendere i primi risultati dei lavori della Commissione per ottenere l'entusiastica attenzione di uno dei maggiori quotidiani fiorentini. La notizia del ritrovamento di «una vera perla artistica, una perla che sarebbe sempre pagata poco con qualcosa più di un centinaio di mila lire», trova ampio spazio sulla «Gazzetta d'Italia».

---

<sup>112</sup> Purtroppo non è stato possibile rintracciare i numeri relativi de «L'Italia artistica», testata sensibile alle tematiche della conservazione, che in un articolo del novembre del 1880 dichiarava di voler seguire la vicenda delle mostre.

<sup>113</sup> Quotidiano moderato, molto apprezzato per i toni brillanti e ironici, fondato da Francesco Da Renzi, Giuseppe Augusto Cesana e Giovanni Piacentini a Firenze nel 1870 e trasferito a Roma nel 1871 dove resta attivo fino al 1899. Diretto da Baldassarre Avanzini, tra i collaboratori Oreste Baratieri, Luigi Coppola, Gabriele D'Annunzio, Guglielmo De Toth, Carlo Lorenzini, Ernesto Mezzabotta, Pompeo Molmenti, Giuseppe Orgitano, Ugo Pesci, Gian Leopoldo Piccardi, Giuseppe Napoleone Primoli, Vincenzo Salvatore, Ferdinando Martini. Dal 1879 è accompagnato dal famoso domenicale «Il Fanfulla della Domenica». Con l'avvento della Sinistra al potere il giornale si allinea verso un «esasperato conservatorismo», che ne segna il declino. O. MAJOLO MOLINARI, *La stampa periodica dell'Ottocento*, cit., pp. 376-378. Cfr. V. CASTRONOVO, L. GIACHERI FOSSATI, N. TRANFAGLIA, *La Stampa nell'età liberale*, Laterza, Bari 1979, p. 34 e p. 444.

<sup>114</sup> «Il Fanfulla», 30 dicembre 1880, p. 2.

<sup>115</sup> ARISTO, *Pitture da Soffitta*, «Il Fanfulla», 23 aprile 1881, p. 2.

Un articolo del 30 maggio annuncia infatti che la Commissione incaricata di esaminare i quadri dei magazzini, ha trovato un dipinto del Verrocchio («una vergine con santi sopra un fondo architettonico») che fino ad allora «non era registrato in nessun catalogo»<sup>116</sup>: è la Madonna che allatta il Bambino in trono con San Zanobi, San Giovanni Battista, San Francesco e San Nicola da Bari.

Il quotidiano non si limita a presentare la scoperta sensazionale, ma torna sull'argomento il giorno successivo per riportarne i dettagli:

Abbiamo particolari sul quadro del Verrocchio, testè scoperto e di cui parlammo ieri. Appena la Commissione si trovò in faccia a quel quadro di dimensioni piuttosto grandi, stette sulle prime in dubbio se fosse del Verrocchio o del Pollaiuolo. Per avere una certezza i commissari opinarono che la seduta di domenica passata dovesse tutta occuparsi nello studio di quell'opera d'arte posta a raffronto dell'unica che si conosceva, dice il signor Milanese nei suoi commenti all'ultima edizione del Vasari, ed esistente nella galleria della R. Accademia delle belle arti. Fatto il paragone non vi fu più dubbio veruno, poiché alcune teste di angioletti sono identiche nelle due tavole quasi che il Verrocchio avesse avuto un solo ed unico modello quando dipingeva quei quadri<sup>117</sup>.

Trattandosi quindi della seconda opera pittorica fino a quel momento assegnata al Verrocchio (la testata riferisce infatti la posizione di Milanese nella recente polemica relativa alla tavola proveniente dalla Chiesa di San Domenico e appartenuta ad Alessandro Foresi), l'attribuzione della Commissione rappresenta un'acquisizione

---

<sup>116</sup> «Gazzetta d'Italia», 16, 150, 30 maggio 1881, p. 3.

<sup>117</sup> «Gazzetta d'Italia», 16, 151, 31 maggio 1881, p. 3. Sulle modalità del confronto maggiori informazioni sono fornite dai verbali delle adunanze della Commissione. La tavola rammenta immediatamente ai commissari la maniera del maestro fiorentino per la «preparazione verdastra usata per gli incarnati che è una delle caratteristiche proprie di questo pittore». I commissari richiedono però il confronto con il *Battesimo di Cristo*, conservato nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti. L'analisi visiva è immancabilmente preceduta dalla lettura di Vasari. «La commissione è di parere che dall'esame diligente dell'insieme e delle parti di questo dipinto, non che dal confronto suo coll'altro del *Battesimo di Cristo* apparisca chiaramente come l'artista si sia servito del medesimo modello di teste, variate secondo il bisogno nel movimento e nell'attitudine, tanto nell'un quadro che nell'altro, cosicché lo stesso modello ha servito all'artefice e per la testa del San Giovanni nella tavola del *Battesimo*, come per quella di San Zanobi nella tavola in esame. È da notarsi la somiglianza quasi perfetta fra il volto della Madonna e quello dell'Angelo del Verrocchio, come pure la somiglianza fra i due bracci sinistri. Il sentimento della piega, i contorni del disegno, tutto rivelano quel carattere scritto proprio a quel maestro. Sono pure da ammirare per la loro esecuzione fine e graziosa i vasi che poggiano ai lati del trono della Vergine, la croce che impugna il S. Francesco, i Pastoralis e gli ornamenti dei piviali, cose tutte che rammentano l'oreficeria, nella quale arte peritissimo era il Verrocchio». *Processo verbale dell'adunanza della Commissione incaricata dell'esame dei quadri dei magazzini delle RR. Gallerie del 29 maggio 1881*, in AGF, filza 1882, fasc. 80.

critica di fondamentale importanza, immediatamente riconosciuta dal quotidiano fiorentino<sup>118</sup>.

Aldilà della ricezione dell'evento pubblico, buona parte del merito dell'iniziativa risiede in effetti nell'operato della Commissione che, attiva dal 27 ottobre 1880 al 11 luglio 1881, classifica le migliaia di opere analizzate in quattro categorie<sup>119</sup>, individuando una quarantina di capolavori meritevoli di essere esposti in Galleria. I dipinti in questione, riportati nella relazione finale inviata al Ministero della Pubblica Istruzione il 19 maggio 1882, appartengono, per quanto a stato possibile risalire alle opere, per un terzo circa al periodo compreso tra la seconda metà del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento (ad esempio, oltre al Verrocchio, un ritratto virile assegnato a Lotto, ora attribuito a Tiziano, il *Ritratto di Giovanni di Bicci de' Medici* dipinto da Zanobi Strozzi, le cinque virtù del Pollaiuolo, un *Ritratto di senatore veneziano* ora assegnato a Bonifacio de' Pitati, due *Conviti* attualmente ricondotti a Jacopo del Sellaio, *Narciso alla fonte* di Boltraffio, dalla Commissione indicato come un possibile Leonardo da Vinci); un altro terzo è composto dalle opere più antiche (tra le più rilevanti il trittico di Lorenzo Monaco, quello di Bernardo Daddi, una *Madonna dell'Umiltà* ora assegnata ad Agnolo Gaddi, la *Tavola della Zecca* di Jacopo di Cione, Simone e Niccolao, una croce di inizio e una di metà Duecento, una Madonna dello stesso periodo); le rimanenti sono opere databili tra la seconda metà del Cinquecento e la fine del Seicento (ad esempio, un *San Girolamo* di Bassano, un ritratto ora attribuito a Velasquez, il *Ritratto del Cardinal Leopoldo de' Medici* del Gaulli, tre ritratti ora assegnati a Suttermans, *La parabola dell'invitato a nozze* di Bernardo Strozzi; tra questi figurano anche opere d'oltralpe: *Pilato che mostra Cristo al popolo* di Joachim Beuckelaer e un paesaggio con pattinatori di Peter Quast)<sup>120</sup>.

---

<sup>118</sup> «Il signor Milanese nega che sia del Verrocchio quella tavola fatta per le monache di San Domenico e che fu dal Dottor Alessandro Foresi venduta ad un signore scozzese or son parecchi anni. Il fatto è che il Verrocchio quando ebbe dipinta pei frati di Vallombrosa la tavola di San Salvi, quella dell'Accademia, nella qual opera fu aiutato da Leonardo da Vinci allora giovinetto e suo discepolo, non volle più toccare i pennelli, perché Leonardo aveva colorito un angioletto *che era*, dice il Vasari, *molto meglio che le altre cose*. Comunque, siano due o tre i quadri che ci restano del Verrocchio, è certo che la scoperta fatta dalla benemerita commissione è importantissima non tanto per la storia dell'arte, quanto perché le nostre gallerie si arricchiranno di un vero capolavoro». «Gazzetta d'Italia», 22, 151, 31 maggio 1881, p. 3. Sulla polemica Foresi, Milanese, Cavalcaselle si veda P. PETRIOLI, *Giovanni Battista Cavalcaselle e Gaetano Milanese*, in A. C. TOMMASI, *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, cit., pp. 160-163.

<sup>119</sup> Il lavoro della commissione, porta alla classificazione di oltre cinquemila opere in quattro categorie: 41 capolavori «degni della galleria», 420 «dipinti inferiori, anche per conservazione», 1422 opere «interessanti per storia e costumi», 1876 «dipinti privi di merito artistico e storico» e 727 ritratti, classificati a parte. Cfr. P. BAROCCHI, *Firenze 1880 - 1903*, cit., p. 301.

<sup>120</sup> Per l'individuazione delle opere di rimanda alle schede dell'inventario 1890, visionabili online, che riportano l'eventuale riferimento all'inventario 1880-1882 e alla categoria.



È significativo che la Commissione si soffermi anche sul valore straordinario delle 420 opere della seconda categoria, spesso inferiori ai capolavori soltanto nel loro stato di conservazione<sup>121</sup>; anche queste sono giudicate meritevoli di essere esposte al pubblico. L'opera di ricognizione e di classificazione dei dipinti di magazzino non è comunque fine a se stessa, ma implica importanti risvolti museologici che andranno a incidere sul riordinamento delle Gallerie. Il Ministero affida infatti alla stessa Commissione il compito di elaborare soluzioni per il collocamento dei quadri esaminati. Un primo progetto, «generale e grandioso», prevedeva addirittura la creazione di una nuova galleria statale, attraverso l'individuazione di un'apposita sede espositiva per i dipinti delle prime tre categorie (ne vengono proposte diverse: l'ex convento di Ognissanti, il «baraccone» e l'ex convento di S. Matteo, il Palazzo Riccardi). La seconda soluzione, approvata dal Ministero, è più modesta e si concentra sugli spazi disponibili a seguito del trasferimento di reperti al nuovo Museo di Antichità. A queste condizioni viene privilegiata la creazione di una raccolta di ritratti, appositamente classificati a parte, da collocarsi nel corridoio vasariano, liberato, come suggerito da Pigorini nell'aprile del 1879, dagli arazzi e dalla collezione di disegni e stampe (spostati nelle sale poste infondo al corridoio di ponente). Sviluppando quindi l'idea promossa due anni prima dal Commissario Straordinario, a partire dall'ottobre 1881 in questo ambiente vengono collocati i ritratti e i costumi di seconda e terza categoria, la collezione di uomini illustri esposti in alto nei corridoi della Galleria e gli altri ritratti medicei che «da Giovanni di Bicci vengono fino ad Anna Maria Luisa», provenienti dalla sala attigua a quella di Lorenzo Monaco.

L'esito degli interventi di ricollocazione appare particolarmente emblematico delle concrete difficoltà operative di questa fase della politica museale, stretta tra ambiziose linee ispiratrici e risultati pratici non sempre all'altezza. Basti accennare al fatto che, mentre i quadri della quarta categoria vengono assegnati ai magazzini della Galleria, è proprio la destinazione dei dipinti selezionati per la prima e la seconda categoria a venire meno, restando in sospeso almeno fino al decennio successivo.

Ma il contributo più significativo dell'opera di ricognizione riguarda gli strumenti amministrativi e conservativi. L'episodio, infatti, si connota soprattutto come una

---

<sup>121</sup> «Essi sarebbero stati tali da farli degni di figurare nella raccolta della Galleria, se non fosse stata la difficoltà di trovar loro luogo conveniente. Certo è che nella stessa raccolta della Galleria vi sono opere che per il merito artistico vagliano assai meno di quelle [...] al quale potrebbe destinarsi un luogo che le mettesse alla vista del pubblico», relazione della Commissione per l'esame dei quadri dei magazzini delle RR. Gallerie al Ministero della Pubblica Istruzione, 19 maggio 1882, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 190, fasc. 34-61.

grande impresa conoscitiva che porta alla redazione dell'inventario completo delle opere delle Regie Gallerie, redatto in 12 volumi da Cesare Rigoni.

L'inventariazione non tiene conto solo delle opere d'arte ma coinvolge anche le cornici storiche. Un risultato particolarmente innovativo dei lavori della Commissione è infatti la riunione delle cornici antiche emerse dai magazzini. A queste viene assegnato un precoce valore storico-artistico: «sommamo circa 1500, distribuite in un locale appropriato e ordinato possibilmente secondo il tempo e lo stile, potrebbero formare una utilissima aggiunta alle raccolte che arricchiscono la Galleria medesima»<sup>122</sup>. È poi assai significativo il riconoscimento di una particolare funzione museografica a questa collezione, che potrebbe consentire un allestimento modulato sui rapporti stilistici tra i quadri e le cornici stesse.

*- La circolare ministeriale e la mostra dei quadri di magazzino della Pinacoteca di Bologna*

Sin dalla mostra nei magazzini degli Uffizi e dalla prima esposizione nel Salone dei Cinquecento, Cavalcaselle sembra ampiamente soddisfatto dai risultati dell'esperimento, al punto che suggerisce di estendere l'iniziativa al Museo Nazionale di Napoli, «per ciò che riguarda i dipinti che sono nei depositi, od arazzi od altro oggetto d'arte»<sup>123</sup>. L'esposizione napoletana dovrebbe realizzarsi secondo le stesse modalità domandate alla Direzione fiorentina. Come già avvenuto con la circolare del 9 novembre 1876, relativa ai rapporti periodici sullo stato di conservazione delle opere, il Ministero, non solo accoglie la proposte dell'Ispettore alla Pittura, ma le estende a tutte le pinacoteche statali, attraverso la già citata circolare del 23 dicembre del 1880.

Tra le carte del Ministero della Pubblica Istruzione si conservano alcune interessanti risposte alla circolare ministeriale. La Pinacoteca di Torino dichiara, ad esempio, di non avere opere depositate nei magazzini: recentemente, infatti, grazie all'ampliamento delle sale comprese nel percorso museale, si era provveduto ad esporre i dipinti che erano

---

<sup>122</sup> Tre esempi servono a dimostrare l'importanza e la novità della collezione: «quella che ha per ornamento un fregio di fiori e frutta di terracotta invetriata e colorita secondo la maniera de' della Robbia, lavoro senza dubbio degli ultimi anni del secolo XV, e due squisitissime cornici di molta grandezza finissimamente intagliate e dorate che uomini intendenti non dubitano ad affermare opera di un eccellentissimo intagliatore senese chiamato Antonio Barili». Relazione della Commissione per l'esame dei quadri dei magazzini delle RR. Gallerie al Ministero della Pubblica Istruzione, 19 maggio 1882, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 190, fasc. 34-61.

<sup>123</sup> Nota dell'Ispettore Giovanni Battista Cavalcaselle, 17 dicembre 1880, in ACS, AA. BB. AA. II versamento, III parte, b. 117.

rimasti esclusi alla vista del pubblico<sup>124</sup>. Il Direttore dell'istituto napoletano, Giulio De Petra, rigetta invece la proposta ministeriale per due ragioni principali. In primo luogo, per mancanza di spazio disponibile a ospitare la mostra delle opere dei magazzini; in secondo luogo, per la scarsa qualità attribuita al materiale in questione:

Gli oggetti del risorgimento poi che si trovano giacenti né magazzini non sono che quadri soltanto e non di grande pregio, e questi però sono collocati sulle pareti de' magazzini di deposito limitrofi agli Uffici della Direzione, che è posta all'ultimo piano dell'Edificio ed in modo da potersi osservare, né può visitarsi il locale del Monastero di S. Teresa perché tutto ripieno dagli oggetti legati dal Monastero del Vasto<sup>125</sup>.

Nessun riscontro è emerso, invece, in merito alla ricezione del provvedimento nelle pinacoteche delle accademie di belle arti di Milano, Modena, Parma, e Firenze, dove non si può comunque escludere che la disposizione ministeriale sia stata soddisfatta (sarebbe, in questi casi, necessario approfondire la vicenda attraverso le carte conservate negli archivi delle singole accademie e attraverso lo spoglio della stampa locale). Per quanto riguarda la Galleria veneziana, invece, la Moschini Marconi segnalava una mostra dei materiali dei depositi tenutasi nel settembre del 1881<sup>126</sup>. Un rapporto della Direzione delle Regie Gallerie di Venezia, datato 22 dicembre 1883, in merito all'attività svolta nello stesso anno, indica il collocamento nei corridoi di molte opere che si trovavano precedentemente nei magazzini. È così possibile affermare che l'istituzione abbia in qualche modo adempiuto alla prescrizione ministeriale<sup>127</sup>. Grazie alla documentazione pubblicata da Cammarota, invece, si possono ricostruire le modalità con cui è stata realizzata una mostra delle opere di magazzino da parte dell'Accademia di Belle Arti di Bologna.

Nell'estate del 1881, 151 dipinti provenienti dai depositi dell'istituto sono esposti al pubblico nella chiesa di Sant'Ignazio. Nel gennaio precedente, in risposta alla circolare

---

<sup>124</sup> «La nostra Pinacoteca no ha ripostiglio o magazzino, contenente quadri invisibili al pubblico; poiché dopo l'ampliamento con aggiunta di otto grandi saloni, tutti i dipinti sparsi su per lo scalone, e nel locale dell'Ufficio del Direttore, e del Sig. Ispettore hanno preso posto per ordine di scuole e cronologico nelle 23 sale visitate dal pubblico e sono numerati e descritti nel pubblico catalogo», lettera del Direttore della Pinacoteca di Torino al Ministero della Pubblica Istruzione, 23 dicembre 1880, in ACS, AA. BB. AA. II versamento, III parte, b. 117.

<sup>125</sup> Lettera del Direttore del Museo Nazionale di Napoli al Provveditorato Artistico, 20 febbraio 1881, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 247, fasc. 114-27.

<sup>126</sup> S. MOSCHINI MARCONI, *Gallerie dell'Accademia di Venezia, Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1955, p. XXIII.

<sup>127</sup> Lettera del Direttore delle Regie Gallerie di Venezia, del Museo Archeologico e del servizio di conservazione del Palazzo Ducale e della Villa Stra al Ministero della Pubblica Istruzione, 22 dicembre 1883, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 353, fasc. 245-6.

ministeriale, il Direttore dell'Istituto bolognese, Enrico Panzacchi, avvertiva infatti il Ministero che nei magazzini della pinacoteca da lui diretta esistevano «quadri pregevoli che meriterebbero di essere restaurati e conservati e che per mancanza di locali non poterono essere collocati nella Pinacoteca»<sup>128</sup>. Da parte ministeriale, la conduzione dell'operazione sembra ormai passata interamente a Fiorelli: questi, in risposta, specificava che lo scopo perseguito dal Ministero per mezzo della circolare del dicembre 1880 era «precisamente conoscere il merito dei dipinti giacenti nei depositi, la scuola a cui appartengono, e il loro autore»<sup>129</sup>. Il Direttore della neonata Divisione Antichità e Belle Arti avvia pertanto le pratiche necessarie alla realizzazione delle disposizioni ministeriali. Riporta innanzitutto al Prefetto di Bologna le modalità da seguire per la ricognizione delle opere in base a quanto era stato prescritto per le altre Gallerie e Musei del Regno. La sensibilità di Fiorelli appare comunque distante da quella di Cavalcaselle. Il Direttore infatti tralascia completamente il riferimento alla componente storico-artistica all'interno della Commissione chiamata a giudicare le opere, che dovrebbe semplicemente comporsi «di quattro o sei persone competenti», scelte per metà dal Prefetto (chiamato a presiedere la Commissione) e per l'altra metà dalla Presidenza dell'Accademia di Belle Arti<sup>130</sup>. Il Ministero quindi rinuncia in partenza, non solo al coinvolgimento di studiosi, ma anche alla responsabilità diretta nella nomina di coloro che dovranno svolgere la selezione, come invece era previsto nel progetto di Cavalcaselle per le Regie Gallerie fiorentine.

In quest'occasione però la realizzazione effettiva della mostra rispetta lo spirito dell'originario progetto di Cavalcaselle, almeno per quel che riguarda gli aspetti legati alla diffusione dei risultati dell'indagine: i dipinti vengono infatti esposti sia prima che dopo la selezione, dal 16 al 31 luglio e dall'8 al 22 agosto. La Commissione giudicatrice, – nominata il 18 giugno 1881 e composta da Cesare Masini, Alfonso Savini e Antonio Muzzi, scelti dall'Accademia, da Luigi Busi, Giulio Cesare Ferrari (membri della Commissione Conservatrice) e dal Direttore dell'Istituto Enrico Panzacchi, scelti dal Prefetto –, esprime il suo parere il 28 luglio 1881. Nessuna opera è considerata degna di affiancare i capolavori esposti in Pinacoteca tranne un quadro a lunetta di Alessandro Tiarini, rappresentante la Vergine col Bambino, adorata da San Carlo (riconducibile

---

<sup>128</sup> Lettera del Direttore dell'Istituto di Belle Arti di Bologna al Ministero della Pubblica Istruzione, 7 gennaio 1881, in G. P. CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, cit., p. 507.

<sup>129</sup> Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Direttore dell'Istituto di Belle Arti di Bologna, 22 gennaio 1881, ivi, pp. 507-508.

<sup>130</sup> Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Prefetto della Provincia di Bologna, 31 maggio 1881, ivi, p. 508.

all'opera n. 492 dell'inventario della Pinacoteca)<sup>131</sup> che potrebbe sostituire nel percorso museale un'opera dello stesso autore di minore qualità.

Il giudizio della Commissione è ovviamente debitore ad un'impostazione critica che fa convergere l'assoluta qualità artistica della scuola pittorica bolognese nella «triade ristoratrice della pittura nel secolo decimo settimo» e che identifica invece nella produzione pittorica successiva l'avvio di un inarrestabile processo di decadenza:

Ma dopo la famosa sua scuola produttrice di una luminosissima pleiade di pittori insigni, abbandonatosi lo studio dei grandi esempi, si venne la pittura corrompendo nello stile e nel gusto, e cadde nel convenzionale, nell'ammanierato e nel barocco<sup>132</sup>.

Poiché quasi tutti i dipinti in questione appartengono a «questo triste quanto troppo fecondo periodo di decadenza», la Commissione conferma la selezione operata nel corso del tempo, a partire dal 1796, da parte dei «vecchi accademici». L'esposizione di dipinti all'interno della Pinacoteca è difatti interpretata come un'operazione critica che deve essere compiuta in funzione della celebrazione delle esperienze più alte della produzione locale. Tale concezione giustifica quindi la valutazione selettiva:

L'ammissione di quadri in una pubblica e permanente galleria deve considerarsi per i pittori come l'erezione ad essi di un loro proprio monumento onorario; onde bisogna bene andare lenti e riguardarsi nel decretare di cosiffatti onori e pittoriche apoteosi<sup>133</sup>.

La Commissione propone tuttavia di usare un certo riguardo per 23 opere non del tutto prive di interesse, le quali andrebbero destinate, non alla Pinacoteca, ma ad altro locale dell'Accademia, «sia per rispetto a' nomi, sia come documenti visibili della storia dell'arte locale»<sup>134</sup>. Per le altre opere la Commissione avanza senza timori l'idea della vendita: «il meglio sarebbe» infatti «sbarazzarsene di nuovo, che per qualunque prezzo, non vilissimo, passassero dall'Accademia alla Bottega del rigattiere». Alcuni dipinti potrebbero invece essere riconsegnati all'adorazione dei fedeli. L'istituto opererà infine

---

<sup>131</sup> Il dipinto, in base alla descrizione, sembra essere *La Madonna col Bambino adorata dai santi Matteo, Carlo Borromeo e dal beato Raniero Fasani*. Per l'opera si rimanda a D. BENATI, A. MAZZA, *Alessandro Tiarini. La grande stagione della pittura del '600 a Reggio*, Federico Motta Editore, Milano 2002, pp.178-180.

<sup>132</sup> *Relazione intorno ai quadri di magazzino della Pinacoteca di Bologna*, 28 luglio 1881, in G. P. CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, cit., p. 509.

<sup>133</sup> Ivi, p. 510.

<sup>134</sup> Per l'identificazione delle opere si rimanda all'elenco dei dipinti che accompagna la relazione, il documento è conservato in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 180, fasc. 17-5.

proprio per questa seconda e più cauta soluzione: fra il 1882 e il 1883, come documenta il Cammarota, il Ministero autorizzerà molti depositi esterni di opere considerate inutili per la Pinacoteca<sup>135</sup>.

La questione dei quadri di magazzino sarà poi ripresa in una fase successiva, nel quadro del generale riordino della Pinacoteca, ormai autonoma dall'Accademia, che coinvolgerà, come noto, il neo funzionario ministeriale Adolfo Venturi, in opposizione al Direttore della Pinacoteca, il pittore accademico Cesare Masini<sup>136</sup>. Sembra, ad esempio, riconducibile alla scrittura dello storico dell'arte modenese la minuta datata 15 giugno 1888 con la quale, inaugurando un'ingerenza diretta nella selezione delle opere da esporre al pubblico – passo ulteriore rispetto alla funzione di controllo fino ad ora esercitata dall'amministrazione centrale – il Ministero invita la Direzione della Pinacoteca ad esporre nelle sale un quadro di Amico Aspertini e uno di Bartolomeo Maineri, conservati nei magazzini dell'istituto, in sostituzione di altri di minore importanza per la storia dell'arte<sup>137</sup>. Si tratta evidentemente delle opere segnalate da Venturi nel suo articolo del 1887 a conferma della cattiva gestione delle pinacoteche statali, i cui magazzini pullulano di opere immeritatamente ignorate<sup>138</sup>.

#### ***5.4 La controversa conquista di autonomia da parte delle pinacoteche annesse alle accademie di belle arti***

*- Progetti e risoluzioni per la riforma dell'insegnamento artistico: il ruolo delle pinacoteche*

Gli sforzi compiuti dall'Ispettore Cavalcaselle, finalizzati all'introduzione di criteri scientifici nell'amministrazione delle pinacoteche statali e compatibili con le istanze della nascente disciplina storico-artistica sono rivolti, come si è visto, alla professionalizzazione delle pratiche di restauro, all'individuazione degli istituti come luoghi di educazione e di ricerca e allo stimolo di un dibattito pubblico sulla gestione

---

<sup>135</sup> Cfr. G. P. CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, cit., pp. 513-514.

<sup>136</sup> Ivi, pp. 138-147.

<sup>137</sup> Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Direttore della Pinacoteca di Bologna, 15 giugno 1888, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 180, fasc. 17-13.

<sup>138</sup> «A Bologna in una guida recente, scritta con molto studio del resto, si asserisce che di Amico Aspertini nulla esiste nella Galleria; e così sembra. Ma nei magazzini si trova un'opera di questo fantastico scolaro del Francia e del Costa, firmata *Amyci pictoris bononiensis tirocinium*, la quale può dar modo a riconoscere come della mano di quel maestro un altro dipinto esposto sotto il nome di Guido Aspertini. E nei magazzini quel dipinto si trova insieme con l'unica opera conosciuta di Antonio Maineri bolognese del secolo XV, debole artista sì, ma non senza la sua importanza. E ciò mentre al pubblico sono esposti, come lavori originali di questo o di quel maestro copie e imitazioni», A. VENTURI, *Per la Storia dell'Arte*, cit., p. 239.

del patrimonio museale. Gli interventi analizzati inaugurano forme di gestione coordinata delle raccolte pittoriche di proprietà statale secondo criteri definiti a livello centrale. Il primo importante traguardo di questo avviato processo di riconoscimento delle pinacoteche come oggetto di specifiche politiche istituzionali può tuttavia dirsi raggiunto con la separazione delle pinacoteche dagli istituti per l'insegnamento artistico attraverso il Regio Decreto del 13 marzo 1882. Questo provvedimento che comporta, in primo luogo, un importante cambiamento nella configurazione amministrativa delle pinacoteche, costituite in direzioni autonome e dipendenti dal Ministero della Pubblica Istruzioni, realizza le richieste promosse dai conoscitori, soprattutto da Morelli e Mongeri, sin dagli anni sessanta. Infatti, attraverso questa riforma istituzionale, che coinvolge la maggior parte delle pinacoteche statali, lo Stato può finalmente intervenire in modo diretto nella definizione di criteri uniformi per il loro funzionamento. Non solo, il decreto del 1882 sancisce anche il riconoscimento di una nuova funzione pubblica attribuita dal livello politico alle pinacoteche: le raccolte accademiche, fino a quel momento concepite come strumenti didattici destinati alla formazione dei giovani artisti, si costituiscono come realtà museali vere e proprie, luoghi di studio ed educazione, e allargano, quindi, la loro destinazione ufficiale. Infine, implicando la separazione tra attività conservativa e istruzione artistica, e svincolando le raccolte dalla tradizionale autorità accademica, l'autonomia delle pinacoteche prepara le condizioni per l'affermazione di figure professionali specifiche e per una gestione scientifica delle raccolte, in linea con gli sviluppi della ricerca storico-artistica.

È pur vero che, nella sua realizzazione fattuale, la separazione amministrativa delle pinacoteche dalle accademie di belle arti non rappresenta in alcun modo un atto di adesione istituzionale alle istanze provenienti dal mondo dei conoscitori. Anzi, si configura come l'effetto di processi paralleli e autonomi, dalla riforma delle accademie di belle arti, all'affermazione della politica di razionalizzazione e coordinamento centrale promossa da Fiorelli per il settore archeologico. Infatti il fallimento dell'audace tentativo normativo filtrato da Correnti nei Provvedimenti per il pareggio del Bilancio<sup>139</sup>, segnava l'accantonamento per più di un decennio di esplicite rivendicazioni di autonomia per le pinacoteche. La definizione dei rapporti tra raccolte e istituti per la formazione artistica si sposta così su un altro terreno: alcuni primi passi verso l'autonomia delle pinacoteche si compiono infatti all'interno dei tentativi per la riforma

---

<sup>139</sup> Si veda il capitolo 3.

istituzionale dell'insegnamento artistico.

Spronato certamente dall'intenso dibattito pubblico, il Ministero inaugurava sin dai primi anni sessanta interventi diretti in materia, coinvolgendo gli addetti ai lavori nell'elaborazione di soluzioni per questo importante settore dell'istruzione pubblica. Nel corso del 1867 erano infatti pervenuti al Ministero accurati rapporti e articolate proposte di riforma redatti dal Senatore Tullo Massarani, dagli eruditi Carlo d'Arco, Vincenzo Marchese e Federico Alizeri, dal Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Venezia Pietro Selvatico, da F. Corsi, dal pittore Salvatore Mazza, dall'archeologo Giovanni Gozzadini, dall'architetto Enrico Alvino, dal Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Firenze Niccolò Antinori e dal Direttore dell'Istituto di Belle Arti di Siena Luigi Mussini<sup>140</sup>. Questi pareri costituiscono il punto di partenza per una lunga elaborazione in materia. Infatti, nel gennaio 1869 le relazioni vengono sottoposte dal Ministero alla Giunta di Belle Arti, la quale lavora sin dall'anno precedente alla stesura di un regolamento unico per le accademie di belle arti del Regno che tenga conto delle nuove esigenze dell'insegnamento artistico<sup>141</sup>. L'elaborazione dell'organo consultivo, ispirata all'immagine idealizzata dell'insegnamento nella bottega rinascimentale, è mossa dalla risoluzione che nelle accademie si debba fornire solo l'insegnamento elementare. La Giunta quindi punta alla definizione dei limiti di questo insegnamento e delle forme con cui deve essere impartito. Ma le carte relative ai lavori dell'organo ministeriale documentano anche interessanti riflessioni in merito al ruolo della cultura e delle opere d'arte nella formazione dei giovani artisti. Così sono formulati alcuni quesiti sottoposti ai membri della giunta:

4° Parrebbe conveniente di rendere obbligatorio un corso di storia applicata ai bisogni degli artisti nella quale si trattasse di Mitologia, di costumi, di Nozioni archeologiche?

5° Parrebbe opportuno che ciascun maestro in dati giorni facesse ai propri discepoli innanzi alle opere d'arte su cui versa la sua scuola una lezione di storia dimostrativa e di Critica, analizzando le opere stesse? [...]

8° A compimento dello studio di Storia, Mitologia ecc. sarebbe egli da serbarsi nelle Accademie la Cattedra di Estetica e Storia dell'Arte, pubblica e libera, tanto per gli scolari,

---

<sup>140</sup> I rapporti, molto interessanti ai fini di uno studio specifico sul dibattito e le riforme dell'insegnamento artistico, sono conservati in ACS, Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione, *Giunta di Belle Arti*, b. 59, fasc. 59.

<sup>141</sup> Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Consiglio superiore della Pubblica Istruzione, 5 gennaio 1869, ACS, Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione, *Giunta di Belle Arti*, b. 59, fasc. 59.



quanto per gli artisti e gli amatori?<sup>142</sup>

Il progetto definitivo è presentato al Ministero il 21 febbraio 1870. Tra le carte dell'Archivio Centrale si conservano due versioni del progetto, accompagnate da stesure non definitive e copie con note a margine. In assenza di riferimenti cronologici precisi si può presumere, in base ad alcune annotazioni, che il *Progetto di Regolamento per la Scuola di Belle Arti*<sup>143</sup> sia una prima versione, mentre il *Progetto di Statuto per gl'Istituti delle Arti del Disegno*<sup>144</sup>, possa essere la formulazione più recente, forse quella presentata nel febbraio del 1870<sup>145</sup>. Il primo progetto stabilisce la trasformazione delle Accademie di Belle Arti in *Scuole*, rette da un consiglio composto dai Maestri (i Professori delle Accademie trasformate manterranno grado onorifico e stipendio ma dovranno svolgere le medesime funzioni dei Maestri) e presieduto da un Direttore<sup>146</sup>. In questo progetto non sono menzionate le pinacoteche annesse alle accademie. Si potrebbe forse presumere che, insieme alla trasformazione delle accademie in scuole, si sia pensato anche alla separazione delle raccolte pittoriche; il progetto infatti si data tra la fine del 1869 e gli inizi del 1870, cioè poco prima della proposta per l'autonomia delle pinacoteche formulata da Morelli e Mongeri. Il documento riporta anche un'ipotesi di ruolo organico relativo al personale delle Scuole e alcune soluzioni per la copertura finanziaria della riforma, tra cui l'abolizione delle accademie di Lucca, Massa e Reggio

---

<sup>142</sup> Quesiti sottoposti ai membri della Giunta di Belle Arti, 9 gennaio 1869, in ACS, Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione, *Giunta di Belle Arti*, b. 59, fasc. 59.

<sup>143</sup> *Progetto di Regolamento per la Scuola di Belle Arti*, in ACS, Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione, *Giunta di Belle Arti*, b. 59, fasc. 59 (con modifiche a margine che si ritrovano nella versione successiva) e in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di belle arti*, b. 7 (accompagnato dalla relazione).

<sup>144</sup> *Progetto di Statuto per gl'Istituti delle Arti del Disegno*, in ACS, Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione, *Giunta di Belle Arti*, b. 59, fasc. 59.

<sup>145</sup> L'ipotesi è confermata dal recente articolo di Marica Marzinotto a cui si rimanda per l'inquadramento dei lavori della Giunta, cfr. M. MARZINOTTO, *Giovanni Battista Cavalcaselle 'nemico' della Pontificia Accademia di San Luca*, in «Ricerche di storia dell'arte», n. 107, a. 2012, pp. 47-58.

<sup>146</sup> Il principio che guida il progetto è l'abolizione dell'insegnamento superiore, che viene lasciato libero, e il recupero dell'unità dell'insegnamento elementare. Sono pertanto previste una classe preparatoria, una prima e una seconda classe comuni a tutti gli allievi e una terza classe divisa in Pittura, Scultura e Architettura (in alcuni casi sarà presente anche una classe di Incisione). I programmi stabiliti contemplano anche una preparazione culturale che passa dallo studio delle «Lingue e Belle Lettere» nella classe preparatoria, al «corso elementare speciale di letteratura e di Storia applicata alle arti» nella classe seconda, comune a tutti gli allievi, fino alla «continuazione della storia elementare dell'Arte, aggiungendovi la geografia artistica, tipi costumi, biografie dei grandi Artisti e descrizione delle Opere Classiche». Nella classe di pittura sarà poi previsto «lo studio sulle opere degli Antichi per spiegare e dimostrare la parte scientifica relativa alla forma. [...] esercizi analitici e comparativi davanti alle opere dei nostri Maggiori, e di diverse scuole, facendo conoscere le bellezze loro, i loro difetti e i vari loro caratteri in ragione delle epoche in cui furono fatti e degli autori. (...) storia e progressi dell'Arte nei diversi paesi d'Europa – nozioni sulle varie scuole – esame analitico e critico di qualche opera d'arte antica e moderna – studi comparativi sui grandi Artisti (...)». Gli stessi insegnamenti in riferimento alla produzione scultoria e alla storia architettonica sono impartiti per le classi di scultura e di architettura.

Emilia. In questo modo, le somme risparmiate dal Ministero potrebbero essere destinate alla conservazione dei Monumenti Artistici.

Il secondo progetto recupera per intero i principi relativi all'insegnamento ma stabilisce la trasformazione delle Accademie in *Istituti*, suddivisi in *Collegio d'Arte* (composto dagli accademici guidati da un Presidente)<sup>147</sup> e *Consiglio Insegnante* (composto dai maestri che svolgono l'insegnamento, rappresentati da un Direttore)<sup>148</sup>. Anche se questa versione sembrerebbe meno audace della prima, in quanto riconosce e conserva l'autorità del ceto accademico, l'elaborazione condotta all'interno della Giunta si connota comunque nel complesso come indirizzata, non soltanto a modernizzare l'insegnamento artistico secondo i principi emersi dal dibattito, ma soprattutto ad imporre un controllo diretto e accentrato sul funzionamento scolastico, corrodendo di fatto l'autorità dei ceti accademici locali. La Scuola e il Corpo insegnante, separati dal Collegio accademico, risulterebbero così più direttamente controllabili dall'autorità del Ministero della Pubblica Istruzione.

A differenza del *Progetto di Regolamento per le Scuole di Belle Arti*, la seconda versione prevede alcune norme relative alle pinacoteche che (se di una certa importanza) sono affidate alle cure di un Conservatore, proposto dal Collegio d'Arte. Anche i restauri sono vincolati al parere del Collegio d'Arte che sembra quindi conservare autorità sulla pinacoteca. Anche se mai centrale nel dibattito, l'incertezza sulla destinazione delle raccolte risulta particolarmente interessante ed emergerà con tutta evidenza in fase applicativa.

La separazione tra *Istituto* e *Collegio accademico* è sperimentata dietro proposta della Giunta di Belle Arti nell'Accademia di San Luca a Roma e nell'Accademia delle Arti e del Disegno di Firenze<sup>149</sup>. La recente ricerca condotta da Marica Marzinotto ha consentito, attraverso la ricostruzione della riforma nell'Accademia di San Luca e delle

---

<sup>147</sup> Il Collegio d'Arte si compone dei membri residenti, corrispondenti, onorari, «scelti tra i professori che esercitano con lustro le arti del disegno». Una commissione interna al Collegio assiste il corpo insegnante durante gli esami di passaggio d'anno degli alunni, corrisponde «alle richieste del Governo o di altri enti morali che abbiano premi straordinari o posti di studio da conferire», fornisce giudizi sopra oggetti di arte antica e risolve i quesiti sottoposti dal Direttore dell'Istituto. Il Collegio seleziona i temi per i concorsi annuali e biennali e fa rapporto al Ministero, per mezzo della Giunta di Belle Arti, sull'esito di concorsi ed esami. Infine il Collegio esamina gli insegnanti concorrenti per le cattedre vacanti.

<sup>148</sup> Il Direttore ha la responsabilità dell'amministrazione disciplinare ed economica dell'Istituto. Il Consiglio dei maestri giudica le ammissioni, esamina gli allievi insieme alla Commissione del Collegio d'Arte, promuove «la maggior possibile unità nell'insegnamento», infine redige un rapporto annuale per il Ministero sull'andamento delle scuole.

<sup>149</sup> I due statuti sono emanati il 9 ottobre 1873 e il 3 novembre 1873 (modificati dai decreti del 22 e 29 giugno 1874 e ancora il 3 dicembre 1876). Per un commento sulle riforme, sul loro accoglimento e sulla successive modifiche si veda C. BOTTO, *I nuovi decreti sulle accademie di belle arti*, in «Nuova Antologia», Vol. VXX, aprile 1874, pp. 880-896.

accanite proteste pubbliche avviate dagli accademici – che non vedono di buon occhio la perdita di autorità sull'insegnamento – di attribuire un ruolo centrale nell'intera operazione proprio a Cavalcaselle, individuato fra gli ideatori del progetto; i principi emersi dall'analisi dell'elaborazione della riforma appaiono infatti pienamente coerenti con le proposte avanzate pubblicamente nel 1863<sup>150</sup> (ciò è segnalato a riprova del pieno coinvolgimento e dell'autorità dello studioso nella definizione di soluzioni per l'amministrazione delle belle arti elaborate all'interno della Giunta).

Nello statuto fiorentino la posizione delle Gallerie, Antica e Moderna, non è definita con assoluta chiarezza, ma l'autorità sulle raccolte sembra potersi assegnare all'Istituto, anziché al Collegio accademico, come era invece previsto nel progetto di regolamento della Giunta di Belle Arti: l'Istituto è responsabile dell'apertura della Galleria di quadri antichi (art. 64) e le autorizzazioni alla copia sono concesse dal Direttore (art. 65); mentre nessun restauro può essere intrapreso senza il parere dell'Accademia (art. 68)<sup>151</sup>. Un estratto dal verbale dell'adunanza della Commissione Conservatrice dei Monumenti del 4 febbraio 1882 riporta però le perplessità di uno dei suoi membri, il Professor De Fabris:

Dopo [...] le riforme introdotte nello statuto dell'Accademia stessa, è nato dubbio da chi dipenda ufficialmente la ridetta Galleria, dacché tanto il Presidente dell'Accademia che il Direttore dell'Istituto, vengono nominati temporaneamente e con attribuzioni molto limitate rispetto a quelle che aveva il Presidente dell'Accademia coll'ordinamento cessato. Sembrasi quindi opportuno disporre al Ministero che sia bene definita la cosa con lo stabilire a chi spetti la Direzione della Galleria e conseguentemente la responsabilità delle operazioni che necessariamente vi occorrono<sup>152</sup>.

La destinazione, nei fatti, delle Gallerie all'Istituto sarebbe confermata dalla trattativa intercorsa tra Direttore dell'Istituto, Castellazzi, e Soprintendente delle Regie Gallerie, Cesare Donati, in occasione della consegna dei materiali pertinenti alle Gallerie, a seguito del Regio decreto del 13 marzo 1882<sup>153</sup>. La destinazione della Pinacoteca alla

---

<sup>150</sup> M. MARZINOTTO, *Giovanni Battista Cavalcaselle 'nemico' della Pontificia Accademia di San Luca*, cit., p. 49-56.

<sup>151</sup> Statuto della R. Accademia delle Arti del Disegno in Firenze del 1873, in F. ADORNO, L. ZANGHERI, *Gli statuti dell'Accademia del disegno*, cit., pp. 163-179.

<sup>152</sup> Estratto dal verbale della Commissione Conservatrice dei Monumenti della Provincia di Firenze, adunanza del 4 febbraio 1882, in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di belle arti*, b. 3

<sup>153</sup> La documentazione è conservata in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 190, fasc. 34-51. Per una ricostruzione della vicenda si rimanda a C. PEZZANO, *La Galleria d'Arte Moderna di Firenze: il luogo. Le collezioni, 1784-1914*, Edizioni Polistampa, Firenze 2009, pp. 179-184.

Scuola o Istituto, in sede di applicazione della riforma dell'insegnamento artistico, rappresenta uno stacco dai tradizionali poteri accademici che però non risponde alle aspirazioni dei conoscitori. Questa scelta, che verrà confermata in un primo momento nei regolamenti dei singoli istituti, di fatto relega la Pinacoteca alla sua tradizionale funzione didattica.

L'applicazione della riforma avverrà in modo graduale per decisione dello stesso Ministero<sup>154</sup>. I primi stabilimenti investiti dalla nuova ondata di riordini sono le accademie di Bologna, Modena e Parma che, abolita la Presidenza generale delle Accademie di Belle Arti dell'Emilia con Regio Decreto del 23 settembre 1877<sup>155</sup>, diventano istituti autonomi, retti da statuti su modello fiorentino. Se la Pinacoteca e il Museo di Antichità di Bologna, così come la Galleria e il Museo di Antichità di Modena, dipendono statutariamente dall'Istituto (al Collegio accademico compete però approvare le operazioni di restauro che devono essere autorizzate dal Ministero), poco chiara è la situazione della Pinacoteca di Parma. Il Direttore dell'Istituto Francesco Scaramuzza, arriva così persino a chiederne, senza esito, l'autonomia amministrativa:

siccome nel ruolo organico sono designati i direttori e le relative competenze, ne viene che o il Direttore della Scuola d'Incisione o dell'Istituto, possono essere chiamati onorariamente alla Direzione della Pinacoteca, la quale essendo dal Titolo V contemplata separatamente, a differenza delle Gallerie di Modena e Bologna, viene ad avere un'esistenza, quasi direbbesi, autonoma, avendo anche un personale che serve esclusivamente alla medesima e un

---

<sup>154</sup> Nel dicembre del 1874 il Capo della Divisione II, Giulio Rezasco, presentava al Ministro Bonghi una lunga ed articolata proposta per il riordinamento delle accademie di belle arti sulla base dello statuto fiorentino. Il progetto (reso economicamente credibile dalla proposta di abolizione della Presidenza generale delle accademie di belle arti dell'Emilia, trasformate in istituti autonomi, e dalla cessione alle province degli stabilimenti di Reggio Emilia, di Massa e Lucca) è presentato alla sezione Belle Arti della Giunta di Antichità e Belle Arti durante la prima adunanza del 29 maggio 1875. La scelta dell'organo, promossa dallo stesso Ministero, è di procedere poco alla volta, adattando i principi generali della riforma alle esigenze e alle condizioni delle singole accademie. Rezasco avanza in questa sede una proposta perfettamente in linea con l'elaborazione della Giunta di Belle Arti e che anticipa le risoluzioni promosse da Cavalcaselle negli anni immediatamente successivi, cioè l'abolizione di Restauratori e Aiuto-restauratori: «poiché è molto meglio e più sicuro di scegliere ogni volta il Restauratore più adatto al lavoro e prescrivendogli le norme da tenersi, anche coll'approvazione Ministeriale, ciò che non si può fare ora che il Restauratore mette mano ai restauri senza che il Ministero ne sia neppure avvisato e che lavora talvolta non per bisogno che ce ne sia ma per dimostrare la necessità del suo ufficio».

Rezasco promuove anche lo stanziamento di somme per gli acquisti e ne definisce i principi: «Per essere quelle compre assolutamente necessarie alla Scienza e all'Arte non bisogna guardare alle lacune di questa o quella Galleria, di questo o quel Museo, ma bensì a quelle delle Gallerie e de' Musei considerati come un Corpo solo, e tali norme si avrebbero a dare alla Giunta pe' i loro giudizio». *Riordinamento delle Accademie di Belle Arti*, redatto dal Capo della Divisione II, Giulio Rezasco, 18 dicembre 1874, in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di belle arti*, b. 3.

<sup>155</sup> R. D. 23 settembre 1877, che approva gli statuti degli istituti di belle arti di Bologna, Modena e Parma, in MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, «Bollettino Ufficiale», ottobre 1877, pp. 797-815. In merito a questa riforma si veda E. PANZACCHI, *Le accademie e l'arte in Italia*, in «Nuova Antologia», Vol. XL, Luglio 1892, pp. 227-240.

particolare inventario<sup>156</sup>.

Scaramuzza è convinto della coerenza di tale soluzione e ritiene indispensabile che le pinacoteche abbiano, «nella parte puramente amministrativa e di ordine, una propria sfera d'azione, rimanendo fisso il principio che, perciò che riflette alla parte artistica sia sempre da chiamarsi l'autorità del Collegio degli accademici». In base a questa interpretazione il Direttore dell'Istituto sostiene si debba stabilire una dotazione specifica per il mantenimento della raccolta pittorica:

Dovrebbe pertanto (a rispettoso parere di chi scrive) compilare un bilancio preventivo ogni anno dal Direttore della Pinacoteca da inserirsi a formare un tutto con quello dell'Istituto, sia o non sia il Direttore della Pinacoteca quello stesso dell'Istituto, e per mezzo di ciò statuire che la Pinacoteca è un ente separato non avente altro legame coll'Istituto all'infuori di quelli che sono voluti per rispetto dell'arte<sup>157</sup>.

La richiesta del Direttore è però rigettata dal Ministero, secondo cui la separazione della collezione «renderebbe meno agevole l'amministrazione dello Istituto, e non gioverebbe gran fatto alla Pinacoteca»<sup>158</sup>. L'obiettivo di Scaramuzza sembrerebbe, più che sancire l'assoluta autonomia della raccolta, scongiurarne la dipendenza dal Collegio accademico. Infatti in una nota del 23 marzo, il Direttore insiste sull'argomento, chiedendo delucidazioni in merito all'autorità "artistica" sulle opere:

Dipendendo amministrativamente, sarebbe a ritenersi che vi debbano dipendere pure per la parte morale o più propriamente per quella artistica, ma, pare allo scrivente che su ciò possa nascere qualche dubbio<sup>159</sup>.

Il riferimento è evidentemente alla responsabilità in materia di restauro, assegnata al Collegio accademico. Il Ministro però, pur confermando la dipendenza delle raccolte dall'Istituto, sostiene la necessità che i restauri, materia «che richiede il giudizio di più artisti», debbano essere regolati dal Collegio accademico<sup>160</sup>.

---

<sup>156</sup> Lettera del Direttore dell'Istituto di Belle Arti di Parma al Ministero della Pubblica Istruzione, 15 giugno 1878, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 306, fasc. 169-3.

<sup>157</sup> Ibid.

<sup>158</sup> Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione alla Direzione dell'Istituto di Belle Arti di Parma, 21 giugno 1878, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 306, fasc. 169-3.

<sup>159</sup> Lettera del Direttore dell'Istituto di Belle Arti di Parma al Ministero della Pubblica Istruzione, 23 marzo 1879, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 306, fasc. 169-3.

<sup>160</sup> Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Direttore dell'Istituto di Belle Arti di Parma, 29 marzo 1879, in ACS, AA. BB. AA., I versamento, *Musei, Gallerie e Pinacoteche*, b. 306, fasc. 169-3.

La destinazione della Pinacoteca all'Istituto non costituisce tuttavia una scelta univoca. Le disposizioni già incontrate negli statuti delle accademie emiliane sono estese con regio decreto dell'8 settembre 1878 all'Accademia di Belle Arti di Venezia<sup>161</sup>. Qui però, probabilmente a causa di una contestazione da parte del ceto accademico contro la perdita di autorità sul patrimonio museale, la scelta è in parte revocata con il Regio Decreto del 9 novembre 1879:

1° Le raccolte di quadri, di disegni e di oggetti di scultura che formano la galleria annessa all'Istituto di Belle Arti di Venezia, dipenderanno, per la parte artistica dal Presidente del Collegio Accademico dell'Accademia medesima.

2° L'ordinamento dei suddetti oggetti è di competenza del Collegio Accademico, ma per ogni variazione, che si crederà di introdurre, sarà sentito l'avviso del Direttore dell'Istituto e dell'Ispettore della Galleria.

3° L'Ispettore della Galleria dipenderà direttamente dal Presidente del Collegio Accademico.

4° Le domande per far studi o copie nelle Gallerie dovranno indirizzarsi al Presidente suddetto, e pei professori e scolari dell'Istituto di Belle Arti basterà la semplice domanda del Direttore di esso<sup>162</sup>.

Nel 1879 sembra che il Ministero compia un passo indietro anche nella riforma dell'istituto milanese; i principi che avevano guidato il progetto di riordinamento promosso dalla Giunta di Belle Arti sembrano infatti parzialmente sfumati: nello statuto milanese non compare la distinzione tra Istituto e Accademia e da quest'ultima sembrerebbe quindi dipendere la Galleria e il personale addetto (Conservatore e Custode)<sup>163</sup>.

Se le riforme degli istituti di belle arti hanno reso esplicito il problema dell'assetto istituzionale delle raccolte artistiche e hanno registrato i primi parziali affondi contro la tradizionale autorità accademica, solo un profondo ripensamento della ripartizione di competenze a livello centrale consentirà di riaffrontare direttamente la questione dell'autonomia delle collezioni storico-artistiche annesse agli istituti di formazione.

---

<sup>161</sup> R. D. 8 settembre 1878, n. 4518, che approva lo statuto dell'Accademia e dell'Istituto di Belle Arti di Venezia, in MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, «Bollettino Ufficiale», ottobre 1878, pp. 934-939.

<sup>162</sup> R. D. 9 novembre 1879, Galleria annessa all'Istituto di Belle Arti di Venezia, in MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, «Bollettino Ufficiale», dicembre 1879, p. 1181.

<sup>163</sup> R. D. 13 ottobre 1879, che approva lo statuto dell'Accademia di Belle Arti di Milano, in MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, «Bollettino Ufficiale», ottobre-novembre 1879, pp. 967-972.

- *L'autonomia delle pinacoteche e il primo ruolo unico del personale, premesse per una nuova stagione della politica museale italiana*

Nel 1881 si assiste ad una nuova revisione degli uffici interni al Ministero della Pubblica Istruzione, avviata sulla scia della politica di razionalizzazione ed efficientismo promossa dalla Sinistra storica. In adempimento all'impegno preso dal Governo davanti al Parlamento nel dicembre del 1880, in merito alla definizione dei ruoli organici del personale statale, il Ministero Baccelli presenta con il Regio Decreto del 6 marzo 1881 i nuovi ruoli organici del suo Ministero. Tra le modifiche adottate per la struttura centrale – volte a sopperire alla «soverchia molteplicità degli uffici, che si risolve nello smembramento di organismi autonomi a tutto danno della forza impulsiva e della unità direttiva» e alla «confusione delle attribuzioni didattiche con le mansioni di carattere puramente amministrativo»<sup>164</sup> – si registra la soppressione del Provveditorato Artistico. Le sue attribuzioni passano alla Direzione Centrale, trasformata così in *Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti*<sup>165</sup>.

La riforma amministrativa è pienamente condivisa da Fiorelli, che resta alla guida della Direzione. Con evidente riferimento agli assetti del Ministero e degli organi preposti alla tutela, nella già citata relazione del 1885, il Direttore sostiene lo scioglimento del vincolo tra formazione artistica e patrimonio storico-artistico, a cui riconosce valore di documento storico:

non devesi il patrimonio archeologico nazionale, che è appunto la materia e lo strumento della scienza, dividere in due parti distinte le une dalle altre e quasi di natura diversa tra loro; una delle quali abbia propria e vera dignità di documento storico, l'altra invece sotto nessun riguardo si debba considerare, che per il pregio dell'arte. Imperocché per quanto sembri vero, che gli oggetti ed i monumenti del medio evo e della rinascenza, essendo opere di tempi che meno si discostano dai nostri, e pei quali abbondano le memorie scritte, debbano spandere luce storica minore di quelle, che apportano le cose dell'età romana e dell'evo più antico, pure questa importanza non è tanto lieve che meriti di essere trascurata, come pur troppo con danno dello studio si è fatto finora<sup>166</sup>.

---

<sup>164</sup> Relazione che accompagna il R. D. 6 marzo 1881, n. 97, che approva i ruoli organici del Ministero della Pubblica Istruzione, in MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, «Bollettino Ufficiale», aprile 1881, pp. 398. Insieme al ruolo dell'amministrazione centrale sono approvati i ruoli relativi ai Provveditori agli studi, agli Ispettori scolastici circondariali, alle Segreterie delle Regie Università, agli Istituti di Istruzione Superiore, ivi, pp. 400-404. Mancano evidentemente all'appello i ruoli del personale dei musei, delle pinacoteche, delle accademie di belle arti, degli scavi e dei monumenti.

<sup>165</sup> M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e istituzioni. Parte II*, cit., pp. 6-8.

<sup>166</sup> G. FIORELLI, *Intorno al servizio archeologico del regno. Relazione a S.E. il Ministro dell'Istruzione*, cit., p. 575.

Gli argomenti che si sono susseguiti in passato per sostenere il rapporto tra arte medievale e moderna e produzione artistica contemporanea servivano in realtà, secondo il Direttore, solo «a spiegare il modo con cui il governo, in grande deficienza di mezzi, divideva le sue cure per la tutela dei monumenti». Le parole di Fiorelli, pronunciate dal punto di vista dell'archeologo, vincolano quindi inscindibilmente la riforma amministrativa alla dimensione disciplinare degli studi sul patrimonio storico-artistico:

Che se potevasi concedere per lo innanzi di fare una tale divisione, tra materiale archeologico e materiale artistico, allorché delle cose del medio evo e della rinascenza pochissimi si occupavano, non è permesso di farla oggi, quando vediamo in Francia, in Germania ed in Inghilterra sorgere cattedre, ove con lo studio delle industrie e delle arti medievali, s'insegna assai utilmente la storia dei tempi di mezzo [...] e quando vediamo essere adoperato con profitto larghissimo per la cultura storica quel materiale, che per lo passato credevasi adatto o ad appagare la sola curiosità degli eruditi, o ad eccitare soltanto l'ammirazione degli artisti<sup>167</sup>.

Il Ministro Baccelli affianca alla Direzione generale una *Commissione permanente di belle arti*, che prende il posto della Giunta di Archeologia e Belle Arti. Il nuovo organo consultivo rispecchia l'unità della materie attribuite alla Direzione, ma costituisce un evidente passo indietro dal punto di vista delle competenze tecniche e scientifiche coinvolte, rispetto all'organo consultivo bonghiano. La Commissione è difatti interamente composta da artisti, scelti per metà dal Ministero, per metà eletti in seno alle accademie, agli istituti e alle associazioni artistiche del Regno<sup>168</sup>. Sarà però proprio quest'organo a decretare sorprendentemente lo scorporamento delle pinacoteche da accademie di belle arti e istituti artistici. Nell'ambito delle discussioni per un nuovo ordinamento degli istituti di belle arti, animate a partire da alcune ardite proposte di Camillo Boito, nell'adunanza del 21 gennaio 1882 sarà approvata la seguente risoluzione:

si deve togliere alle Accademie ed agli Istituti l'amministrazione delle Pinacoteche e dei Musei d'Arte antica, dove quelle e questi dipendono dalle istituzioni accademiche o

---

<sup>167</sup> Ivi, p. 576.

<sup>168</sup> R. D. 24 novembre 1881, n. 505, *che istituisce una Commissione permanente di belle arti*, in M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e istituzioni. Parte II*, cit., p. 42. I primi membri designati sono: Domenico Morelli, Nicolò Barabino, Giulio Monteverde, Giovanni Duprè, Camillo Boito, Luigi Rosso, Giuseppe Bertini, Stefano Ussi, Vincenzo Vela, Edoardo Tabacchi, Francesco Azzurri, Michele Ruggero. R. D. 15 dicembre 1881, sulla nomina dei membri della Commissione permanente di belle arti, in M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e istituzioni. Parte II*, cit., p. 45.



scolastiche<sup>169</sup>.

Le decisioni prese dalla Commissione in quell'occasione confluiscono in un progetto di decreto che ribadisce i limiti dell'insegnamento all'interno degli elementi comuni alle tre arti del disegno e ne individua l'obiettivo nell'imitazione del vero. Ma soprattutto il progetto prevede la trasformazione degli Istituti di Modena, Parma, Lucca, Carrara, Reggio Emilia e Massa in scuole di arti industriali. Gli istituti di belle arti mantenuti sarebbero invece quelli di Firenze, Milano, Venezia, Torino, Napoli, Roma, Bologna e Palermo<sup>170</sup>. Allo schema di decreto menzionato se ne associa un secondo, relativo al ruolo unico del personale negli Istituti di Belle Arti del Regno<sup>171</sup>. Entrambi i decreti sono però rigettati dalla Corte dei Conti che, oltre a segnalare irregolarità rispetto alle norme relative ai bilanci e alla contabilità statale, giudica illegittimo il procedimento: la Corte ritiene infatti che modifiche così sostanziali, nonché l'abolizione di importanti e consolidati istituti, debba essere oggetto di uno specifico progetto di legge da presentare in Parlamento<sup>172</sup>.

La proposta di separazione delle pinacoteche dalle accademie diventa invece norma ufficiale con il R. D. del 13 marzo 1882:

---

<sup>169</sup> Verbale dell'adunanza della Commissione permanente di belle arti, 21 gennaio 1882, in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di belle arti*, b. 3. La discussione sulla riforma degli istituti di belle arti è iniziata nella seduta precedente, si veda verbale dell'adunanza della Commissione permanente di belle arti, 20 gennaio 1882, in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di belle arti*, b. 3. Al termine della discussione Boito sarà incaricato della stesura dello schema di regolamento.

<sup>170</sup> Lo schema di decreto promuove inoltre l'istituzione di scuole speciali presso le singole accademie, collegate con le tradizioni artistiche locali. È previsto il mantenimento delle scuole di arti applicate alle industrie e alla decorazione presenti negli istituti di Napoli, Milano e Torino, l'istituzione di una scuola di scenografia a Bologna e una di Mosaico a Palermo, il trasferimento della scuola di incisione di Parma presso la Regia Calcografia di Roma. Schema di decreto, 19 marzo 1882, in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di belle arti*, b. 3. Nello statuto allegato al decreto, che regola l'insegnamento e l'amministrazione dell'istituto, è individuato il solo Consiglio degli insegnanti, mentre non si fa alcuna menzione del Corpo accademico. Questa risoluzione sembra riprendere la volontà espressa da Boito in seno alla Commissione permanente di belle arti: onde evitare incertezze e sovrapposizioni di competenze, Boito proponeva infatti di separare nettamente gli Istituti dai collegi accademici, «quando pure in queste istituzioni, rese oramai superflue a servizi governativi non si preferisse togliere ogni ingerenza dello Stato». Verbale dell'adunanza della Commissione permanente di belle arti, 21 gennaio 1882, in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di belle arti*, b. 3. In quella sede Boito sosteneva anche l'abolizione dei professori onorari.

<sup>171</sup> *Ruolo unico degli impiegati addetti agli Istituti di Belle Arti*, 19 marzo 1882, in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di belle arti*, b. 3.

<sup>172</sup> Lettere del Presidente della Corte dei Conti al Ministero della Pubblica Istruzione, 16 aprile 1882, 15 maggio 1882 e 20 ottobre 1883, in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di belle arti*, b. 3. Per le medesime ragioni avanzate dalla Corte dei Conti, il parere del Consiglio di Stato è di «sopraspedere all'esame della legalità del Decreto, finché il Ministero non abbia prodotti gli opportuni documenti giustificativi concernenti i diversi Istituti», Parere del Consiglio di Stato, Sezione dell'Interno, 13 novembre 1883, in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di belle arti*, b. 3. Parte dei documenti richiesti è trasmessa nel febbraio del 1884; l'organo si esprimerà negativamente con Parere del Consiglio di Stato, Sezione dell'interno, 21 marzo 1884, in ACS, AA. BB. AA., *Istituti di belle arti*, b. 3.

Le Gallerie, le Pinacoteche e i Musei archeologici, annessi alle Università, alle Accademie e Istituti di belle arti, cesseranno di far parte dei detti Istituti scientifici od artistici, ed avranno un'amministrazione propria, con impiegati compresi nel ruolo unico del personale stabilito con altro Nostro Decreto di pari data<sup>173</sup>.

Il Regio decreto, da un lato, risponde agli obiettivi di governo della Sinistra storica, dall'altro, rappresenta il risultato dell'estensione ai musei artistici della politica accentratrice avviata in campo archeologico da Fiorelli, il quale, come è stato segnalato, aveva precedentemente manifestato la volontà di estendere le norme generali per la gestione dei musei statali anche a quegli istituti non direttamente dipendenti dalla sua autorità. L'autonomia delle pinacoteche rappresenta infatti, in questo contesto, la condizione essenziale per la realizzazione di un intervento di estrema importanza per la razionalizzazione e l'uniformazione amministrativa: la definizione del *Ruolo unico del personale addetto a Musei, alle Gallerie, agli Scavi e ai Monumenti nazionali*, emanato lo stesso giorno<sup>174</sup>. Come si legge in un appunto conservato tra le carte del Ministero, la creazione della Direzione generale forniva l'occasione «ad una serie di studi sul miglior modo di regolare tanto il personale che il materiale di questa importantissima parte dell'Amministrazione». Secondo l'estensore dell'appunto, urge la regolamentazione del personale delle Pinacoteche e dei Monumenti, «fin qui troppo diversamente trattato per stipendio e per denominazione d'ufficio». Le soluzioni adottate per il settore archeologico forniscono il modello operativo:

il buon risultato che si ebbe dalla formazione di un ruolo unico del personale adibito agli scavi e di quello addetto ai Musei [...] indicò la via sicura per procedere nell'ordinamento di quello che ha la custodia dei Monumenti, delle Gallerie, e delle Pinacoteche; anzi l'affinità di questo servizio con quello degli Scavi e dei Musei, non può che consigliare l'unione di tutto questo personale in un ruolo unico<sup>175</sup>.

I decreti del 13 marzo 1882 sopperiscono quindi a una delle mancanze riscontrate nei ruoli approvati il 6 marzo 1881, ma i risultati culturali e museologici di questi fondamentali provvedimenti, non sono affatto immediati. Ciò emerge con tutta evidenza

---

<sup>173</sup> R. D. 13 marzo 1882, n. 678, *che separa dagli Istituti d'insegnamento le Gallerie, le Pinacoteche ed i Musei*, in MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, «Bollettino Ufficiale», marzo 1881, pp. 205-206.

<sup>174</sup> R. D. 13 marzo 1882, n. 679, (serie 3), *che approva il ruolo unico degli impiegati addetti ai Musei, alle Gallerie, agli Scavi ed ai Monumenti Nazionali*, in M. BENCIVENNI, R. DALLA NEGRA, P. GRIFONI, *Monumenti e istituzioni. Parte II*, cit., pp. 46-47.

<sup>175</sup> Appunto non datata né firmata conservata in ACS, AA. BB. AA., II versamento, III parte, b. 137.

dall'articolo di Adolfo Venturi del 1887, pubblicato su «Rivista storica italiana»<sup>176</sup>. La celebre denuncia del permanente stato di degrado delle Pinacoteche si fonde con la contestazione riguardante la persistenza degli artisti, senza competenze storico-artistiche, alle Direzioni, fattore da cui dipenderebbe il disordine delle raccolte, la mancanza di cataloghi aggiornati, l'assenza di una mirata politica di acquisti. Difatti, escluso il caso fiorentino dove la competenza sulle raccolte ex-accademiche è trasferita alla Soprintendenza delle Regie Gallerie, per la maggior parte delle pinacoteche il cambiamento è inizialmente solo nominale. Le raccolte restano a tutti gli effetti all'interno dell'influenza accademica e il ruolo di Direttore è assegnato a professori ed ex-direttori accademici: Cesare Masini a Bologna, Giuseppe Bertini a Milano, Adeodato Malatesta a Modena, Nicolò Borazzi a Venezia. Addirittura a Parma la direzione della Pinacoteca resterà fino al 1893 in mano a Cecrope Barilli, contemporaneamente Direttore dell'Istituto di Belle Arti. Sarà necessario attendere il decennio successivo per vedere avviati effettivi interventi di riordinamento e ammodernamento delle gallerie. Nell'articolo del 1887 cade sotto la scure della critica di Venturi anche il Ruolo unico del personale, accusato di essere «servito a portare nel campo della storia dell'arte anche gli archeologi». Una nuova stagione è però alle porte. E sono proprio i Regi Decreti del 13 marzo del 1882 a fornire le condizioni per l'affermazione di personalità come Corrado Ricci e Giulio Cantalamessa alla direzione delle Gallerie, studiosi a cui si deve l'attivazione delle necessarie riforme operative. Le profonde conseguenze culturali e museologiche della riforma del 1882 sono ripercorse in una minuta ministeriale del 7 aprile 1896 non firmata, ma riconducibile al pugno di Adolfo Venturi, e destinata al Segretario della Pubblica Istruzione:

Amministrativamente, quel Decreto Reale recò una utilità grandissima perché determinò l'esistenza delle gallerie e dei musei medievali e moderni i quali non avevano i cataloghi del loro patrimonio, non generali e costanti norme per la il loro funzionare.

Scientificamente, quelle istituzioni presero vita, si accrebbero secondo un disegno razionale, si ordinarono secondo i criteri che la scienza va determinando mano a mano, cominciarono a conoscere se stesse, la propria storia, il proprio valore. [...]

Con plauso di tutti gli amatori dell'arte le gallerie di Parma, Modena, Bologna, Venezia, Roma si rimisero a nuovo e razionale assetto; e tutte le altre si preparano a seguire l'esempio. Alcuni dei cataloghi compilati sin qui e parecchie monografie, che determinano il valore delle opere d'arte conservate nelle gallerie nazionali, onorano gli studi italiani.

---

<sup>176</sup> A. VENTURI, *Per la Storia dell'Arte*, cit.

È un rifioramento di istituzioni che non davano segno di vita

Le accademie le conservavano vedendo in esse soltanto un'utilità per l'insegnamento; ma tale utilità si è fatta maggiore, dacché le gallerie, aumentando il proprio patrimonio, conservandolo con speciali cure, concorrono anche al fine delle Accademie. Oltrecciò, le gallerie, quali archivi dell'arte, fanno ciò che da esse attende la cultura nazionale, la storia della civiltà. La divisione del lavoro ha segnato i termini del campo dell'artista che produce, e dello studioso che ricerca e analizza. Tale divisione doveva rispecchiarsi anche in questi istituti, affinché si adattassero ai fini sociali, e si è rispecchiata in Italia più tardi che all'Estero<sup>177</sup>.

Sarà proprio il Venturi, con il senno di poi, a riconoscere nella separazione delle pinacoteche dalle accademie di belle arti l'alba di una nuova stagione della politica museale statale. E di questa nuova fase, che durerà fino agli inizi del nuovo secolo, egli stesso può essere a pieno titolo riconosciuto come il principale regista.

---

<sup>177</sup> Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione al Segretario al Segretario di Stato per la Pubblica Istruzione, 7 aprile 1896, in ACS, AA. BB. AA., II versamento, III parte, b. 137.

## Conclusioni

In base alle chiavi di lettura segnalate a premessa di questo studio, con le riforme apportate nel 1882 e il definitivo riconoscimento delle pinacoteche come soggetto indipendente, si esaurisce una prima fase organica dell'elaborazione istituzionale rivolta alle raccolte pittoriche statali. Il nuovo assetto conquistato segna una tappa fondamentale nella storia istituzionale dei musei statali italiani, i quali si trovano ora generalmente configurati come istituti autonomi. Si tratta però di un assetto effimero: già a partire dagli inizi del Novecento, infatti, con il definirsi dell'organizzazione territoriale del sistema di tutela, le raccolte statali saranno inglobate all'interno degli uffici periferici<sup>1</sup>.

La fase indagata in questa sede trova evidenti corrispettivi con quanto avviene parallelamente in un ambito strettamente contiguo, relativo all'elaborazione della legge di tutela. Alla luce di quanto emerso dal lavoro di ricostruzione e analisi, infatti, anche nel campo delle politiche per le pinacoteche statali i primi decenni post-unitari si configurano come un momento preparatorio, assorbito per lo più dalla definizione di principi, criteri e strumenti: un intenso lavoro teorico e metodologico, a cui nel complesso non fa riscontro un'adeguata messa in pratica, se si eccettua la definizione di criteri per il restauro. Proprio in questa difficoltà di concretizzazione, dovuta a resistenze di ordine politico e accademico, nonché alla marginalità del settore e del relativo dibattito, consiste lo scarto con il settore archeologico: infatti, nei primi decenni post-unitari, grazie all'opera di Giuseppe Fiorelli in veste di Direttore Centrale, i musei di antichità risultano pienamente inquadrati, anche normativamente, come istituti con missione e funzionamento individuati a livello centrale (si pensi al *Regolamento pel Servizio dei Musei d'Antichità dello Stato*).

Tuttavia, dall'elaborazione e dal dibattito ripercorsi in questa sede (dibattito cui partecipano per la verità poche e ricorrenti – anche se appassionante – voci), emergono chiaramente le interessanti tensioni in atto e i conflitti tra diverse concezioni che si alternano, si intrecciano,

---

<sup>1</sup> Secondo Daniele Jalla, fino alla fine dell'Ottocento «il museo conservava intatta la sua identità, anche se aveva iniziato a trovarsi inserito progressivamente in una struttura più ampia di tutela e a delinarsi una progressiva unificazione dei ruoli», D. JALLA, *Il museo contemporaneo*, cit., p. 57.

soccombono e prevalgono in una traiettoria che nell'arco del periodo di riferimento permette di seguire l'affermarsi dell'immagine della Pinacoteca statale.

È la prospettiva disciplinare che sembra lentamente e a fatica prevalere grazie alle battaglie di pochissimi protagonisti degli studi storico-artistici italiani. La necessità di un ordinamento coerente delle opere, presto individuato nel criterio cronologico per scuole pittoriche, non produce ancora effetti concreti (si dovrà attendere qualche anno per i primi riordinamenti impostati su criteri rigorosamente scientifici). Ma gli argomenti che si oppongono alle posizioni tradizionali, in questa sede ben rappresentate da Carlo Belgiojoso, difensore di un ordinamento basato sui contrasti fra le maniere, e di una visione della pinacoteca come strumento funzionale alla formazione artistica, sembrano lentamente penetrare nella retorica degli addetti ai lavori: qualche prima, sebbene cauta e generica, adesione alle istanze promosse dai conoscitori si è potuta individuare nelle risoluzioni del secondo Congresso Artistico del 1872.

L'insistenza degli studiosi coinvolti nell'elaborazione istituzionale sul riconoscimento delle competenze storico-artistiche necessarie alla gestione delle raccolte pubbliche, spinge verso una netta distinzione tra formazione artistica e conservazione. Come si è dimostrato, la separazione delle pinacoteche dalle accademie di belle arti non sancisce affatto la vittoria delle posizioni promosse dai conoscitori, in quanto si configura piuttosto come il risultato di processi paralleli (razionalizzazione amministrativa, da una parte; riforma dell'insegnamento artistico, dall'altra). Certamente però l'affermazione di funzioni distinte rappresenta la premessa indispensabile al definitivo riconoscimento della Pinacoteca statale come istituto autonomo, e al conseguente allargamento della sua destinazione pubblica.

Si tratta di una specificazione delle missioni dei diversi istituti dalla fondamentale importanza storica, che si presta però ad una lettura ambivalente: se, come affermava Adolfo Venturi, il decreto del 1882 comporta il «rifioreamento di istituzioni che non davano segno di vita», Andrea Emiliani, commentando la successiva riforma amministrativa del Ministro Pasquale Villari (che separerà le divisioni centrali competenti sulla tutela e sull'insegnamento artistico)<sup>2</sup>, osserva come, «nel momento in cui le accademie di belle arti verranno distaccate dalla tradizionale convivenza con gli uffici della conservazione e della

---

<sup>2</sup> Per la riforma ministeriale di Pasquale Villari si veda M. MUSACCHIO, *L'Archivio della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti*, cit., pp. 84-86.

museografia (1891) il mondo dell'unità delle arti sembrerà finito per sempre». Si perderà così quel «contatto con il peso specifico e con la materialità delle cose d'arte»<sup>3</sup>, a vantaggio esclusivo del metodo storico.

Una dinamica parallela è emersa anche in ambito archeologico dove l'idea della raccolta come gabinetto utile alla formazione universitaria (concezione che permeava nei primi anni settanta gli interventi pubblici di Conestabile della Staffa e i provvedimenti attuati dal Ministro Bonghi) è superata da una visione dei musei archeologici (promossa invece da Giuseppe Fiorelli), intesi come luogo di diffusione della cultura archeologica e cardine dell'azione di tutela sul territorio. All'esaustività richiesta a un gabinetto universitario o a un museo che si propone di celebrare le antichità nazionali, si oppone di conseguenza un ordinamento delle raccolte archeologiche su scala territoriale.

La dimensione, locale o nazionale<sup>4</sup>, immaginata di volta in volta per gli istituti museali statali dagli attori del dibattito istituzionale e culturale, ha consentito di specificare le diverse posizioni, anche all'interno del fronte dei conoscitori. Trasversalmente condivisa appare la missione delle pinacoteche, chiamate a restituire la scuola pittorica locale in funzione della ricomposizione di una storia dell'arte nazionale. Tuttavia, mentre Morelli e Mongeri, in perfetta sintonia, si fanno promotori della creazione di una Pinacoteca Nazionale dall'evidente funzione celebrativa e rappresentativa, collettrice delle diverse tradizioni artistiche – nella logica di un istituto, che può essere inteso come strumento governativo di costruzione identitaria in base ad una narrazione orchestrata a livello centrale –, Cavalcaselle si oppone fermamente a un simile luogo di sintesi.

Quest'ultimo, infatti, appare assai più legato a una concezione decentrata del patrimonio artistico statale. La dimensione museologica promossa dal conoscitore veneto si rivela così particolarmente ancorata al contesto della produzione territoriale (in chiave regionale) e sembra voler in qualche modo stemperare il traumatico sradicamento insito nella stessa musealizzazione dell'opera d'arte (sradicamento estremizzato invece, anche a livello geografico, dall'idea di Pinacoteca Nazionale).

Le proposte per una Pinacoteca Nazionale, spinte dalla necessità di competere, anche sul piano dell'immagine culturale, con gli altri stati europei e di dotarsi degli stessi strumenti di

---

<sup>3</sup> A. EMILIANI, *Giovanni Battista Cavalcaselle politico*, cit., pp. 327-328.

<sup>4</sup> Torna nuovamente utile uno dei dilemmi individuati da Elena Romagnolo, *Locale/Nazionale*. Cfr. E. ROMAGNOLO, *Dilemmi e tensioni nella museografia storica*, in corso di pubblicazione.

costruzione identitaria, attraversano i primi decenni post-unitari, intrecciandosi con le ipotesi per la risoluzione dei problemi connessi alle gallerie fidecommissarie. Queste idee finiranno per soccombere definitivamente di fronte alla natura congenitamente decentrata del panorama museale italiano.

È proprio il rapporto con i modelli europei che richiede ora un adeguato approfondimento. Ricostruito nei suoi contatti con le istanze provenienti dal mondo degli studi storico-artistici, il quadro complessivo degli esordi di una politica rivolta alle pinacoteche statali attende pertanto di essere contestualizzato nella cornice del contemporaneo dibattito internazionale e di essere confrontato con le parallele esperienze messe in pratica a livello europeo. D'altra parte, infine, questo studio fornisce le premesse essenziali per un'indagine sulle successive politiche museali dello Stato italiano, chiarendo lo scenario da cui prenderà le mosse l'elaborazione di una nuova generazione di protagonisti del dibattito istituzionale e culturale. Primo fra tutti, Adolfo Venturi.



## FONTI

Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione (ACS)

Archivio delle Gallerie di Firenze (AGF)

Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Firenze (AABAF)

Atti Parlamentari

Ministero della Pubblica Istruzione, «Bollettino Ufficiale»

*Raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia*

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO FRANCESCO, ZANGHERI LUIGI, *Gli statuti dell'Accademia del disegno*, Leo S. Olschki, Firenze 1998.

AGOSTI GIACOMO, *Giovanni Morelli corrispondente di Niccolò Antinori*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia, Firenze 1820-1920*, Quaderni del seminario di storia della critica d'arte della Scuola Normale Superiore, 2, 1985.

AGOSTI GIACOMO, *Cronologia della vita e delle opere*, in PANZERI MATTEO, BRAVI GIULIO ORAZIO (a cura di), *La figura e l'opera di Giovanni Morelli: Materiale di Ricerca*, Biblioteca civica Angelo Mai, Bergamo 1987.

AGOSTI GIACOMO (a cura di), *Archivio di Adolfo Venturi 1, Introduzione al carteggio 1876-1908*, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1990.

AGOSTI GIACOMO (a cura di), *Archivio di Adolfo Venturi 4, Incontri venturiani*, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1995.

AGOSTI GIACOMO, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880 – 1940*, Marsilio, Venezia 1996.

ALOIGI ALESSANDRA, *Demetrio Salazarò e la promozione dell'arte*, in FITTIPALDI ARTURO (a cura di), *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali a Napoli tra '700 e '800*, Quaderni del Dipartimento di Discipline Storiche dell'Università "Federico II", 2, Napoli 1995, pp. 209-31.

ANDERSON JAYNIE, *Dietro lo pseudonimo*, in G. MORELLI, *Della Pittura italiana. Studi storico-critici. Le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*, a cura di Jaynie Anderson, Adelphi, Milano 1991, pp. 491-578.

ANDERSON JAYNIE, *Collecting, connoisseurship and art market in Risorgimento Italy: Giovanni Morelli's letters to Giovanni Melli and Pietro Zavaritt (1866-1872)*, Istituto veneto di scienze, lettere e arti, Venezia 1999.

ANDERSON JAYNIE, *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, Federico Motta Editore, Milano 2000.

ARCONTI ANTONIA, *Un'indagine sulla fruizione del museo pubblico tra Sette e Ottocento: i Musei Capitolini (1734 – 1870)*, in «Roma moderna e contemporanea», a. XIII, 2-3, maggio-dicembre 2005, pp. 381-400.

ARRIGONI LUISA, NICOLA ANNA ROSA, *Vicende espositive e note sul restauro*, in *Brera mai vista. Girovaghi, eccentrici, ponentini. Francesco Casella, Cremona 1517*, Electa, Milano 2004, pp. 42-47.

ASIOLI FERDINANDO, *Relazione sulla R. Galleria Estense di Modena fatta a richiesta della R. commissione italiana per l'esposizione universale di Vienna del 1873*, Tipografia di Carlo Vincenzi, Modena 1872.

*Atti del Governo estratti dal Giornale Ufficiale di Napoli*, n. 3, dal 13 al 17 settembre 1860.

*Atti del Governo estratti dal Giornale Ufficiale di Napoli*, n. 14, 19 ottobre 1860.

*Atti del secondo Congresso Artistico italiano, settembre 1872*, coi tipi di Alessandro Lombardi, Milano 1874.

*Atti e Documenti editi e inediti del Governo della Toscana, Parte prima*, Stamperia sopra la loggia del Grano, Firenze 1860.

*Atti e Documenti editi e inediti del Governo della Toscana, Parte sesta*, Stamperia della Loggia del Grano, Firenze 1861.

BALZANI ROBERTO, *Per le antichità e le belle arti, la legge n. 364 del 20 giugno 1909. Dibattiti storici in Parlamento*, il Mulino, Bologna 2003.

BALZANI ROBERTO (a cura di), *Collezioni, musei, antichità tra XVIII e XIX secolo*, il Mulino, Bologna 2007.

BANTI ALBERTO MARIO, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Einaudi, Torino 2000.

BANTI ALBERTO MARIO, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Laterza, Roma-Bari 2011.

BARNABEI FELICE, *Le memorie di un archeologo*, a cura di Margherita Barnabei e Filippo Delpino, De Luca edizioni d'arte, Roma 1991.

BAROCCHI PAOLA, GAETA BERTELÀ GIOVANNA, *Ipotesi per un museo nel Palazzo del Podestà tra il 1858 e il 1865*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia, Firenze 1820-1920*, Quaderni del seminario di storia della critica d'arte della Scuola Normale Superiore, 2, 1985, pp. 211-377.

BAROCCHI PAOLA, RAGIONIERI GIOVANNA (a cura di), *Gli Uffizi, quattro secoli di una galleria*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 20-24 settembre 1982), Leo Olshki, Firenze 1983.

BAROCCHI PAOLA, *Firenze 1880 - 1903: cultura figurativa e conservazione*, in MAX SEIDEL (a cura di), *Storia dell'Arte e politica culturale intorno al 1900: la fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, Marsilio, Venezia 1999, pp. 297-311.

BENATI DANIELE, MAZZA ANGELO, *Alessandro Tiarini. La grande stagione della pittura del '600 a Reggio*, Federico Motta Editore, Milano 2002.

BENCIVENNI MARIO, DALLA NEGRA RICCARDO, GRIFONI PAOLA, *Monumenti e istituzioni. Parte I: la nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1860 – 1880*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni ambientali e Architettonici per le province di Firenze e Pistoia Sezione Didattica, Alinea, Firenze 1992.

BENCIVENNI MARIO, DALLA NEGRA RICCARDO, GRIFONI PAOLA, *Monumenti e istituzioni. Parte II: il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1880 – 1915*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni ambientale e Architettonici per le province di Firenze e Pistoia Sezione Didattica, Alinea, Firenze 1992.

BERNINI DANTE, *Restauro 1870*, in CHIAPPINI DI SORIO ILENIA, DE ROSSI LAURA (a cura di), *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica: per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, Edizioni della Laguna, Monfalcone 2003, pp. 586-591.

BERNINI DANTE, *Origini del sistema museale dello Stato a Roma*, in «Bollettino d'Arte», allegato al n. 99, gennaio-marzo 1997.

BERTELLI CARLO, LOPEZ GUIDO (a cura di), *Brera dispersa: quadri nascosti di una grande raccolta*, Cariplo, Milano 1984.

BOITO CAMILLO, *I nuovi decreti sulle accademie di belle arti*, in «Nuova Antologia», Vol. VXX, Aprile 1874, pp. 880-896.

BOLLATI EMMANUELE, *Fasti legislativi e parlamentari delle rivoluzioni italiane nel secolo XIX, Vol.II, 1859-1860, Parte I, Lombardia – Emilia*, Stabilimento Giuseppe Civelli, Milano 1865.

BOLOGNA FERDINANDO, *La coscienza storica dell'arte d'Italia*, Garzanti, Milano 1992.

BONGHI RUGGERO, *Gli scavi e gli oggetti d'arte in Italia. Lettera di Ruggero Bonghi al Conte Gian Carlo Conestabile della Staffa*, in «Nuova Antologia», a. XXVI, giugno 1874, p. 322-332.

BORA GIULIO (a cura di), *Giovanni Morelli. Collezionista di disegni*, Silvana editoriale, Milano 1994.

BORDINI SILVIA (a cura di), *L'Ottocento*, Carocci, Roma 2002.

BORSELLINO ENZO, *Adolfo Venturi Direttore della Galleria Nazionale d'Arte Antica "già Corsini" (1898-1904)*, in «Annali di critica d'arte», vol. VIII, a. 2012, pp. 319-417.

BRIZIO EDOARDO, *Il nuovo Museo Nazionale delle Antichità in Roma*, in «Nuova Antologia», Vol. XXIV, n. 1, Dicembre 1889, pp. 409-444.

BUZZONI ANDREA, *Musei dell'Ottocento*, in EMILIANI ANDREA (a cura di), *Capire l'Italia. I musei*, Touring Club Italiano, Milano 1980, pp. 155-198.

CAIMI ANTONIO, *Cenno storico sul Museo Patrio di Archeologia in Milano*, coi tipi di Alessandro Lombardi, Milano 1873.

CAIMI ANTONIO, *La Pinacoteca della R. Accademia di Belle Arti di Milano*, coi tipi di Alessandro Lombardi, Milano 1873.

CAMMARANO FULVIO, *Storia politica dell'Italia liberale (1861-1901)*, Editori Laterza, Roma-Bari 1999.

CAMMAROTA GIAN PIERO, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una Raccolta di fonti. Vol. 2. Dalla Rifondazione all'autonomia*, Minerva Edizioni, 2004.

CARAMEL LUCIANO, POLI PIER FRANCESCO, *L'arte bella. La questione delle accademie di belle arti in Italia*, Feltrinelli, Milano 1979.

CAROTTI GIULIO, *La R. Galleria di Brera in Milano*, in «Le Gallerie Nazionali italiane», I, 1893-1894, pp. 3-13.

CAROTTI GIULIO, *La R. Galleria di Brera in Milano*, in «Le Gallerie Nazionali italiane», II, 1894-1895, pp. 19-26.

CASSANELLI ROBERTO, *La conservazione dei monumenti in Lombardia: 1850-1859*, in «Anagkē», n. 56, a. 2009, pp. 10-19.

- CASSESE GIOVANNA (a cura di), *Accademie Patrimoni di Belle Arti*, Gangemi, Roma 2013.
- CASTRONOVO VALERIO, GIACHERI FOSSATI LUCIANA, TRANFAGLIA NICOLA, *La Stampa nell'età liberale*, Laterza, Bari 1979.
- CATONI MARIA LUISA, *Fra "scuola" e "custodia": la nascita degli organismi di tutela artistica*, in «Ricerche di storia dell'arte», n. 50, a. 1993, pp. 41-52.
- CAVALCASELLE GIOVANNI BATTISTA, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico. G.B. Cavalcaselle al signor Ministro della pubblica istruzione*, in «Accademia Clementina. Atti e Memorie», 20-21, 1987.
- CAVALCASELLE GIOVANNI BATTISTA, *Sulla conservazione dei monumenti e oggetti di belle arti*, Stabilimento Civelli, Firenze 1870.
- CAVALLUCCI CAMILLO JACOPO, *Notizia storica intorno alle Gallerie di quadri antichi e moderni della R. Accademia delle Arti del Disegno in Firenze*, Tipografia del Vocabolario, Firenze 1873.
- CECCHI ALESSANDRO, *Lorenzo Monaco e gli Uffizi: vicende collezionistiche e restauri*, in CIATTI MARCO, FROSININI CECILIA, CIANFANELLI MARIA TERESA (a cura di), *Lorenzo Monaco, tecnica e restauro. L'incoronazione della Vergine degli Uffizi, l'Annunciazione di Santa Trinita a Firenze*, Edifir, Firenze 1998.
- CERVIGNI TRONCONE RITA, *Principi e quadri: Pasquale Villari e le gallerie romane* «Archivio della società romana di storia patria», n. 124, a. 2001, p. 277-324.
- CINÀ ROBERTA, *Dalla collezione privata al Museo. Fonti sulla tutela e la fruizione delle opere d'arte a Palermo nell'800*, VETERE BENEDETTO (a cura di), *Metodo della ricerca e ricerca del metodo*, Atti del Convegno di Studi, Lecce, 21-23 maggio 2007, Congedo editore, Galatina 2009, pp. 369-396.
- CIOFFI ROSANNA, *Adolfo Venturi e Napoli: un'occasione mancata*, in D'ONOFRIO MARIO (a cura di), *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, Panini, Modena 2008, pp. 69-73.
- CIOFFI, ROSANNA, ROVETTA ALESSANDRO (a cura di), *Percorsi di Critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento; atti del convegno, Milano 30 novembre - 1 dicembre 2006*, Università Cattolica del Sacro Cuore, Vita e Pensiero, 2007 Milano.
- CONESTABILE DELLA STAFFA GIANCARLO, *Sull'insegnamento delle Scienze dell'antichità in Italia*, in «Rivista di Filologia e d'Istruzione Classica», a. I, 1873.
- CONESTABILE DELLA STAFFA GIANCARLO, *Scavi, Monumenti, Musei e insegnamento delle scienze delle Antichità in Italia*, in «Nuova Antologia», a. XXVII, ottobre 1874, pp. 343-385.

CONSONI CLAUDIA, *Restauro conservativo e restauro integrativo: l'intervento di Nicola Consoni sull'affresco di Raffaello e Perugino in San Severo*, in «Ricerche di storia dell'arte», n. 62, a. 1997, pp. 24-35.

CORRADINI ELENA, *Museo e Medagliere Estense tra Otto e Novecento*, Franco Cosimo Panini, Modena 1997.

CURZI VALTER, *Giovanni Battista Cavalcaselle Funzionario dell'Amministrazione delle Belle Art e la questione del restauro*, in «Bollettino d'Arte», 96-97, 1996, pp. 189-198.

CURZI VALTER, *Restauri nella basilica di Santa Maria di Loreto dopo l'Unità: verso un servizio nazionale di tutela*, in «Ricerche di storia dell'arte», n. 62, a. 1997, p. 11-23.

CURZI VALTER, *Per una storia dei Musei di Roma: il dibattito sui Musei archeologici e l'istituzione del Museo Nazionale Romano*, in «Ricerche di storia dell'arte», n. 66, a.1998, pp. 49-65.

D'AGIOLINI PIERO, PAVONE CLAUDIO, *Guida Generale degli Archivi di Stato italiani*, I-IV, Ministero per i beni culturali e ambientali Ufficio Centrale per i beni archivistici, Roma 1981-1994.

DALAI EMILIANI MARISA, AGOSTI GIACOMO, MANCA MARIA ELISABETTA, PANZERI MATTEO (a cura di), *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori: Atti del Convegno*, Bergamo, 4-7 giugno 1987, Lubrina, Bergamo 1993.

DALL'ACQUA GIUSTI ANTONIO, *La Galleria dell'Accademia di Venezia. Relazione storica per l'esposizione di Vienna del 1873*, Tipografia del Commercio di Marco Visentini, Venezia 1873.

D'AZEGLIO ROBERTO, *Delle Accademie di Belle Arti*, Stamperia dell'Unione Tip.-Editrice, Torino 1859.

DE ANGELIS FRANCESCO, *Giuseppe Fiorelli: la vecchia antiquaria di fronte allo scavo*, in «Ricerche di storia dell'arte», n. 50, a. 1993, pp. 6-16.

DE BENEDICTIS CRISTINA, *Per la storia del collezionismo italiano, fonti e documenti*, Ponte alle grazie, Firenze 1991.

DE CARO STEFANO (a cura di), *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Electa, Napoli 1994.

DE CARO STEFANO, GUZZO PIETRO GIOVANNI (a cura di ), *A Giuseppe Fiorelli nel primo centenario della morte. Atti del convegno, Napoli 19-20 marzo 1997*, Arte e Tipografia, Napoli 1999.

DE CHIRICO FABIO, *Michele De Napoli Ispettore nel Museo Nazionale: alcuni problemi di conservazione e restauro tra il 1860 e il 1862*, in CATALANO MARIA IDA, PRISCO GABRIELLA, *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, atti del convegno internazionale di studi, Napoli, Museo di Capodimonte, 14 - 16 ottobre 1999, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2003, pp. 53-57.

DE SETA CESARE, *L'Italia nello specchio del "Grand Tour"*, in DE SETA CESARE, *Storia d'Italia, Annali 5, Il Paesaggio*, Einaudi, Torino 1982.

DE VIDO STEFANIA, *Antonino Salinas. Il museo come "scuola" e il "genio proprio" delle arti di Sicilia*, in «Ricerche di storia dell'arte», n. 50, a. 1993, pp. 17-26.

DRAGONE PIERGIORGIO, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte: arte e cultura figurativa 1830-1865*, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 2001.

EMILIANI ANDREA (a cura di), *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Cappelli editore, Bologna 1867.

EMILIANI ANDREA, *Musei e museologia*, in *Storia d'Italia*, vol. V, *I documenti 2*, Einaudi, Torino 1973, p. 1613-1655.

EMILIANI ANDREA, *Una politica dei Beni Culturali*, Einaudi, Torino 1974.

EMILIANI ANDREA, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1571-1860*, Edizioni Alfa, Bologna 1978.

EMILIANI ANDREA, *Il museo, laboratorio di storia*, in EMILIANI ANDREA (a cura di), *Capire l'Italia. I musei*, Touring Club Italiano, Milano 1980.

FABRETTI ARIODANTE, ROSSI FRANCESCO, LANZONE RIDOLFO VITTORIO, *Regio museo di Torino. Monete consolari e imperiali*, G.B. Paravia, Torino 1881.

FABRETTI ARIODANTE, ROSSI FRANCESCO, LANZONE RIDOLFO VITTORIO, *Regio museo di Torino. Antichità egizie*, Vol. I, G. B. Paravia, Torino 1882.

FABRETTI ARIODANTE, ROSSI FRANCESCO, LANZONE RIDOLFO VITTORIO, *Regio museo di Torino. Monete greche*, G.B. Paravia, 1883.

FENILI CESARE, *Note sull'attività politico-parlamentare di Giovanni Morelli*, in PANZERI MATTEO, BRAVI GIULIO ORAZIO (a cura di), *La figura e l'opera di Giovanni Morelli: Materiale di Ricerca*, Biblioteca civica Angelo Mai, Bergamo 1987, pp. 51-62.

FERRIANI DANIELA (a cura di), *La virtù delle arti. Adeodato Malatesta e l'Accademia Atestina*, Vaccari, 1998 Vignola.

FERRI MISSANO ANTONELLA, *Il funzionamento dei Musei Napoletani in età borbonica: alcune novità*, in «Museologia», 16, luglio-dicembre 1984, pp. 42-59.

FILIERI MARIA TERESA, *Per una storia della formazione delle collezioni museali Lucchesi*, in SEIDEL MAX, SILVA ROMANO (a cura di), *Lucca città d'arte e i suoi archivi. Opere d'arte e testimonianze documentarie dal Medioevo al Novecento*, Marsilio, Venezia 2001, pp. 405-414.

FIGLIOLI GIUSEPPE, *Catalogo del Museo Nazionale di Napoli*, stabilimento tipografico in S. Teresa, Napoli, 1866-1868.

FIGLIOLI GIUSEPPE, *Del Museo Nazionale di Napoli. Relazione al Ministero della Pubblica Istruzione*, Tipografia italiana, Napoli 1873.

FIGLIOLI GIUSEPPE, *Sulla Pinacoteca e le opere d'arte moderna del Museo Nazionale di Napoli*, s.d. (1873?).

FIGLIOLI GIUSEPPE, *Sullo stato dei Musei degli Scavi del Regno nel 1875, Relazione al Ministro, del Direttore centrale, commendatore Figlioli*, in MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, «Bollettino Ufficiale», marzo 1876.

FIGLIOLI GIUSEPPE, *Sull'ordinamento del servizio archeologico. Relazione del Direttore Generale delle antichità e belle arti a S.E. il Ministro dell'istruzione pubblica*, in MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, «Bollettino Ufficiale», febbraio 1883.

FIGLIOLI GIUSEPPE, *Intorno al servizio archeologico del regno. Relazione a S.E. il Ministro dell'Istruzione*, in MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, «Bollettino Ufficiale», giugno 1886.

FIGLIOLI GIUSEPPE, *Appunti autobiografici*, La Precisa, Roma 1939.

FIGLIOLI MARIA TERESA (a cura di), *Museo d'arte antica del Castello Sforzesco*, Tomo I, Electa Milano 1997.

FIGLIOLI ANNA, *Forestieri in Galleria. Visitatori direttori e custodi agli Uffizi dal 1769 al 1785*, Centro Di, Firenze 2007.

FIGLIOLI POLI ELISABETTA, *La causa della conservazione del bello: modelli teorici e statuti giuridici per il patrimonio storico-artistico italiano nel secondo Ottocento*, Giuffrè, Milano 2006

FIGLIOLI BERTELLÀ GIOVANNA, FIGLIOLI STROZZI BEATRICE, *Arti del Medioevo e del Rinascimento, omaggio a Carrand*, 1889-1989, SPES, Firenze 1989.

FIGLIOLI FRANCESCO, *Relazione in risposta ad alcuni quesiti ministeriali sulla Reale Pinacoteca di Torino da inviare alla esposizione universale in Vienna*, Stabilimento Giuseppe Civelli, Torino 1872.

FIGLIOLI ROSA ANNA, *Giuseppe Figlioli e la tutela dei beni culturali dopo l'unità d'Italia*,



in «Restauro», n. 119, a. 1992.

GIANNINI CRISTINA, *Giovanni Secco Suardo, alle origini del restauro moderno*, Edifir, Firenze 2006.

GIOLI ANTONELLA, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia, il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi tra riuso tutela e dispersione. Inventari dei beni delle corporazioni religiose 1860 – 1890*, Ministero dei Beni Culturali e Ambientali. Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1997.

GIOLI ANTONELLA, "*Ridotti a questo minimum i diritti dello Stato*". *La legge n. 185 del 12 giugno 1902 per la Conservazione dei monumenti e degli oggetti d'antichità e d'arte*, Tesi di Dottorato di ricerca in Storia delle arti visive e dello spettacolo, Università di Pisa, 2001-2003, tutor Prof. Ettore Spalletti.

GIOLI ANTONELLA, *La tutela dopo l'Unità: dibattiti, leggi, strumenti, interventi 1860 – 1892*, in PERUSINI GIUSEPPINA, FABIANI ROSSELLA (a cura di), *Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera. Il Friuli Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Asburgico (1850 – 1918)*, Terra ferma, Vicenza 2008.

*Gli anni modenese di Adolfo Venturi, Atti del convegno, Modena 26-27 maggio 1990*, Franco Cosimo Pannini, Modena, 1994.

GOOCH JOHN, *Esercito, Stato e società in Italia 1870-1915*, Franco Angeli, Milano 1994.

GOTTI AURELIO, *Le Gallerie di Firenze*, Cellini, Firenze 1872.

GOTTI AURELIO, *Le Gallerie e i Musei di Firenze*, Cellini, Firenze 1875.

HASKELL FRANCIS, *La dispersione e la conservazione del patrimonio artistico*, in *Storia dell'arte italiana*, dir. G. Bollati e P. Fossati, *Parte terza. Situazioni momenti indagini*, a cura di F. Zeri, 3° vol., *Conservazione, falso, restauro*, Einaudi, Torino 1981, pp. 2-35.

INCERPI GABRIELLA, *Semplici e continue diligenze: conservazione e restauro dei dipinti nelle gallerie di Firenze nel Settecento e nell'Ottocento*, Edifir, Firenze 2011.

JALLA DANIELE, *Il museo contemporaneo. Introduzione al nuovo sistema museale italiano*, UTET, Torino 2003.

LA BARBERA SIMONETTA (a cura di), *Gioacchino di Marzo e la critica d'arte nell'Ottocento in Italia; atti del convegno, Palermo 15-17 aprile 2003*, Officine tipografiche Aiello e Provenzano, Bagheria 2004.

LAGUARDIA RINA, *Dal Palazzo di Brera al Castello Sforzesco, documenti sulla formazione delle civiche raccolte archeologiche ed artistiche di Milano*, edizioni ET, Milano 1995.

*Leggi, decreti, ordinanze e provvedimenti generali emanati dai cessati governi d'Italia per la conservazione dei monumenti e la esportazione delle opere d'arte*, Tipografia Salviucci, Roma 1881.

LEONE DE CASTRIS PIERLUIGI, *Il contributo dell'età borbonica e post-unitaria alla formazione d'una pinacoteca napoletana: un primo profilo*, in LEONE DE CASTRIS PIERLUIGI, *Museo e Galleria Nazionali di Capodimonte I. Dipinti dal XIII al XVI secolo. Le collezioni borboniche e post-unitarie*, Electa, Napoli 1999, pp. 11-28.

LEONE DE CASTRIS PIERLUIGI, *Nazionale e/o universale? Il Real museo e la nascita del museo moderno*, in *Beni culturali a Napoli nell'Ottocento*, Atti del convegno di studi, Napoli 5-6 novembre 1997, Ministero per i beni e le attività culturali Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma 2000, pp. 161-176.

LERDA MARTINA, *La politica museale dopo l'Unità: l'introduzione dell'ingresso a pagamento nei musei statali (1860-1875)*, Tesi di Laurea Specialistica in Storia dell'Arte, Università degli studi di Pisa, discussa nella sessione febbraio – marzo 2010, Relatore Dott.ssa Antonella Gioli.

LERDA MARTINA, *Un episodio di politica museale nell'Italia post-unitaria: Cavalcaselle e il progetto per l'esposizione dei quadri di magazzino delle R.R. Gallerie di Firenze (1879-1881)*, in «Studi di Memofonte», n. 10, a. 2013, pp. 57-70.

LEVI DONATA, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Einaudi, Torino 1988.

LEVI DONATA, *La creazione di una struttura amministrativa per la tutela nell'Ottocento in Italia: un confronto con i paesi tedeschi*, in PERUSINI GIUSEPPINA, FABIANI ROSSELLA (a cura di), *Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera. Il Friuli Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Asburgico (1850 – 1918)*, Terra Ferma, Vicenza 2008, pp. 53-63.

LEVI DONATA, *Esigenze di 'autenticità' fra dichiarazioni di principio e pratica di intervento: Cavalcaselle ad Assisi*, in «Studi di Memofonte», n. 7, a. 2011.

LEVI DONATA, *Cultura e politica della tutela nella storia italiana: l'apporto di due funzionari nella seconda metà dell'Ottocento*, in A. RAGUSA, *La nazione allo specchio, il bene culturale nell'Italia unita (1861-2011)*, Lacaita, Manduria 2012.

LEVI DONATA, *L'affermazione di una figura professionale. Lo storico dell'arte fra tutela e insegnamento*, in «Annali di critica d'arte», n. 9, a. 2013, vol. 2, pp. 15-29.

MAJOLO MOLINARI OLGA, *La stampa periodica dell'Ottocento*, Vol. 1, Istituto di studi romani, Roma 1963.

MALAGUZZI VALERI FRANCESCO, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera*, Istituto italiano di arti grafiche, Bergamo 1908.

MANIERI ELIA GIULIO, *La vicenda del coro assisiato: uno scontro metodologico di fine secolo*, in «Ricerche di storia dell'arte», n. 62 a. 1997, pp. 39-48.

MANIERI ELIA GIULIO, *Restauro e ripristini nella Basilica di Assisi nella seconda metà dell'Ottocento: il problema delle superfetazioni*, in «Studi di Memofonte», n. 7, a. 2011, pp. 91-102.

MARIOTTI FILIPPO, *La legislazione delle Belle Arti*, Unione Cooperativa Editrice, Roma 1892.

MARTINI PIETRO, *La pubblica Pinacoteca di Parma. Memoria di Pietro Martini Segretario di quell'Accademia di Belle Arti*, Tipografia e Litografia di Giacomo Ferrari e figli, Parma 1872.

MARZINOTTO MARICA, *Giovanni Battista Cavalcaselle 'nemico' della Pontificia Accademia di San Luca*, in «Ricerche di storia dell'arte», n. 107, a. 2012, pp. 47-58.

MASSARANI TULLO, *Cesare Correnti nella vita e nelle opere: introduzione a una edizione postuma degli scritti scelti di lui in parte inediti o rari*, Forzani e C., Roma 1890.

MAZZI MARIA CECILIA, *In viaggio con le muse, spazi e modelli del museo*, Edifir, Firenze 2005.

MELI GIUSEPPE, *Pinacoteca del Museo di Palermo: dell'origine, del progresso e delle opere che contiene*, [1873?].

MELIS GUIDO, TOSATTI GIOVANNA, *I tecnici delle Belle arti nell'amministrazione italiana (1861-1915)*, in *Burocrazie non burocratiche. Il lavoro dei tecnici nelle amministrazioni tra Otto e Novecento*, a cura di A. Varni, G. Melis, Terni, pp. 183-205.

MONGERI GIUSEPPE, *Le belle arti davanti al Parlamento italiano*, in «La Perseveranza», 24 luglio 1862, n. 966, p. 3.

MONGERI GIUSEPPE, *Le Gallerie Fiorentine in relazione al trasferimento della Capitale*, «La Perseveranza», 21 gennaio, 24 gennaio e 31 gennaio 1865.

MONGERI GIUSEPPE, *Le tasse d'ingresso ai musei in Italia*, in «L'Arte in Italia», Luglio 1871, a. 3, n. VII, p. 99.

MONGERI GIUSEPPE, *Dell'ordinamento delle Pubbliche Pinacoteche in Italia*, in «Nuova Antologia», Vol. XVII, maggio 1871.

MONGERI GIUSEPPE, *La Pinacoteca di Brera e il suo nuovo ordinamento*, in «Bollettino della Consulta Archeologica», a. 4, 1, 1877, pp. 3-11.

MORELLI GIOVANNI (?), «La Perseveranza», 1 maggio 1870, p.1.

MOSCHINI MARCONI SANDRA, *Gallerie dell'Accademia di Venezia, Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1955.

MOSCO MARILENA, *La Galleria Palatina. Storia della quadreria granducale di Palazzo Pitti*, Catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Pitti, Sala delle Nicchie, 23 settembre 1982 – 31 gennaio 1983. Centro Di, Firenze 1982.

MOZZO MARCO, *Il restauro di Cavalcaselle nella documentazione fotografica: interventi e interpretazioni*, in «Studi di Memofonte», n. 7, a. 2011, pp. 59-89.

MOZZO MARCO, «Base all'azione della direzione generale delle antichità e belle arti»: note su una proposta di riforma di Adolfo Venturi, in «Annali di critica d'arte», n. 9, a. 2013, vol. 2, pp. 31-43.

MUSACCHIO MATTEO, *L'Archivio della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti (1860 – 1890)*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, Roma 1994.

MUSEO NAZIONALE ARCHEOLOGICO DI NAPOLI, *Da Palazzo degli studi a Museo Archeologico. Mostra storico-documentaria del Museo Nazionale di Napoli, giugno - dicembre 1975*, Ministero per i beni culturali Soprintendenza archeologica di Napoli, Napoli 1977.

NEPI SCIRÈ GIOVANNA, VALCANOVER FRANCESCO, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Electa, Milano 1985.

NICITA PAOLA, *Musei e storia dell'arte a Roma. Palazzo Corsini, Palazzo Venezia, Castel Sant'Angelo e Palazzo Barberini tra XIX e XX secolo*, Campisano Editore, Roma 2009.

NICOSIA CONCETTO, *Arte e Accademia nell'Ottocento. Evoluzione e crisi della didattica artistica*, Minerva Edizioni, Bologna 2000.

PANZACCHI ENRICO, *Brevi cenni storici intorno alla Pinacoteca della R. Accademia di Belle Arti in Bologna*, Regia Tipografia, Bologna 1872.

PANZACCHI ENRICO, *Le accademie e l'arte in Italia*, in «Nuova Antologia», Vol. XL, Luglio 1892, pp. 227-240.

PAOLOZZI STROZZI BEATRICE, *La storia del Bargello, 100 capolavori da scoprire*, Silvana editore, Milano 2004.

PARPAGLIOLO LUIGI, *Codice delle antichità e degli oggetti d'arte. Raccolta di leggi, decreti, regolamenti, circolari relativi alla conservazione delle cose d'interesse storico-artistico e alla difesa delle bellezze naturali*, La Libreria dello Stato, Roma 1922-1925.

PAPI FEDERICA, *Cultura e Tutela nell'Italia Unita 1865 – 1902*, Tau editrice, Todi 2008.

PAVONE CLAUDIO, *Amministrazione centrale e amministrazione periferica da Rattazzi a Ricasoli (1859-1866)*, Giuffré, Milano 1964.

PESENTI SERENA, *La tutela dei monumenti a Firenze. Le "Commissioni conservatrici" (1860-1891)*, Guerini, Milano 1996.

PETROSINO ANNA MARIA, *Sidonio Centenari*, in BASILE GIUSEPPE, *Restauratori e restauri in archivio, Vol. 2, Nuovi profili di restauratori italiani tra XIX e XX secolo*, Nardini editore, Firenze 2005, pp. 53-75.

PEZZANO CHIARA, *La Galleria d'Arte Moderna di Firenze: il luogo. Le collezioni, 1784-1914*, Edizioni Polistampa, Firenze 2009.

PIGORINI LUIGI, *Museo Nazionale preistorico ed etnografico di Roma. Relazione al Ministro dell'istruzione pubblica del Direttore Pigorini*, in MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE, «Bollettino Ufficiale», maggio 1881.

*Pinacoteca di Brera. Scuola lombarda e piemontese 1300-1535*, Electa, Milano 1988.

*Pinacoteca di Brera. Scuola lombarda e piemontese 1535-1796*, Electa, Milano 1989.

*Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, Electa, Milano 1990.

*Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, Electa, Milano 1991.

*Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, Electa, Milano 1992.

*Pinacoteca di Brera. Addenda e apparati generali*, Electa, Milano 1996.

POGNANTE SILVIA, *Verso una cultura della conservazione. I monumenti nazionali nel primo quindicennio post-unitario. Individuazione, problematiche, criteri*, tesi di dottorato in Storia dell'Arte, Università degli studi di Udine.

POMIAN KRZYSZTOF, *Le musée face à l'histoire*, in *L'Histoire au musée. Actes du colloque*, ACTES SUD, Versailles 2004, pp. 99-126.

PRETE CECILIA, *L'insegnamento della copia nell'Accademia di Belle Arti di Firenze e i copisti nelle Reali Gallerie*, in Prete Cecilia, Varese Ranieri, *Piero interpretato: copie giudizi e musealizzazione di Piero della Francesca*, il Lavoro editoriale, Ancona 1998.

PUGLIANO GIUSEPPINA, *Errico Alvino e il restauro dei Monumenti*, Quaderni dell'Accademia pontaniana, Napoli 2004.

*Raccolta degli atti di Sua Maestà il Re di Sardegna, anno 1860*, Stamperia reale, Torino 1861.

*Raccolta ufficiale delle leggi e decreti pubblicati dal Regio Governatore delle Provincie modenesi*, Regia Tipografia camerale, Modena 1859.

*Raccolta ufficiale delle leggi e decreti del Dittatore delle Provincie modenesi e parmensi Governatore delle Romagne, dal 9 novembre al 31 dicembre 1859, Parte III*, Regia Tipografia Camerale, Modena 1859.

RAGUSA ANDREA, *Alle origini dello Stato contemporaneo. Politiche di gestione dei beni culturali e ambientali tra Ottocento e Novecento*, FrancoAngeli, Milano 2011.

RICCO ANTONELLO, *Tasse e tessere d'ingresso in musei, gallerie, scavi e monumenti governativi del Regno d'Italia (1875-1939)*, in «Aedon», n. 3, 2011.

RIDOLFI ENRICO, *Relazione sulla Galleria del R. Istituto di Belle Arti in Lucca*, Tipografia Landi, Lucca 1872.

RINALDI SIMONA, *Vicende del restauro da Cavalcaselle a Venturi: l'attività di Filippo Fiscali (1876-1907)*, in «Kermes», n. 27, a. 1996, pp. 51-64.

RINALDI SIMONA, *I Fiscali, riparatori di dipinti: vicende e concezioni del restauro tra Ottocento e Novecento*, Lithos, Roma 1998.

RINALDI SIMONA, *Le circolari sul restauro dei dipinti dello Stato italiano e la precedente normativa pontificia*, in «Annali di critica d'arte», n. 5, a. 2009, pp. 311-343.

ROCHAT GIORGIO, MASSOBRIO GIULIO, *Breve storia dell'esercito italiano dal 1861 al 1943*, Einaudi, Torino 1978.

ROMAGNOLO ELENA, *Dilemmi e tensioni nella museografia storica*, in corso di pubblicazione.

ROSSARI AUGUSTO, TOGNI ROBERTO (a cura di), *Verso una gestione dei beni culturali come servizio pubblico. Attività legislativa e dibattito culturale dallo stato unitario alle regioni (1860 – 1977)*, Garzanti, Milano 1978.

RUFFILLI ROBERTO, *Governo, Parlamento e correnti politiche nella genesi della Legge 20 marzo 1865*, in BENVENUTI FELICIANO, MIGLIO GIANFRANCO (a cura di), *L'unificazione amministrativa e i suoi protagonisti*, Neri Pozza editore, Vicenza 1969, pp. 221-267.

RUSSO FRANCESCA, *Antonio Filangieri di Candida e la Pinacoteca di Napoli*, in *Musei, tutela e legislazione dei beni culturali a Napoli tra '700 e '800*, a cura di FITTIPALDI ARTURO (Quaderni del Dipartimento di Discipline Storiche dell'Università "Federico II", 2), Napoli 1995, pp. 261-293.

SALAZARO DEMETRIO, *Ciò che è, ciò deve essere la Pinacoteca nazionale*, Napoli 1860.

SALAZARO DEMETRIO, *Sul riordinamento della Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli. Rapporto al Commend. Giuseppe Fiorelli*, Stabilimento tipografico Ghio, Napoli 1866.

SALINAS ANTONINO, *Del museo nazionale di Palermo e del suo avvenire : discorso*, Palermo 1874.

SCATOZZA HÖRICH LUCIA AMALIA, *Gli studi archeologici: dall'antiquaria alla storia*, in GIGANTE MARCELLO, *La cultura classica a Napoli nell'Ottocento*, Pubblicazioni del Dipartimento di Filologia Classica dell'Università degli Studi di Napoli, Napoli 1987, pp. 815-823.

SCHIAPARELLI ERNESTO, *Museo archeologico di Firenze. Antichità Egizie*, Vol I, Tipografia della R. Accademia dei Lincei, Roma 1887.

SCOGNAMIGLIO ORNELLA, *L'italia dei musei: mémoires di viaggiatori francesi nella seconda metà dell'Ottocento*, in «Annali di critica d'arte», 2, 2006, pp. 585-633.

SELVATICO ESTENSE PIETRO, *Sulla conservazione dei monumenti e oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico. A proposito di un rapporto del Signor Giovan Battista Cavalcaselle*, in «Nuova Antologia», a. II, vol. V.

STATO MAGGIORE DELL'ESERCITO, UFFICIO STORICO, *L'esercito italiano dall'Unità alla Grande Guerra (1861-1918)*, Tipografia regionale, Roma 1980.

*Statuto Generale per le Reali Accademie di Belle di Arti dell'Emilia in Bologna, Modena e Parma*, Tipografia Reale, Bologna 1860.

TALAMO GIUSEPPE, *Francesco De Sanctis. Epistolario (1861 - 1862)*, Einaudi, Torino 1969.

TARDITO AMERIO ROSALBA, *La Galleria Sabauda*, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1984.

TOMMASI ANNA CHIARA (a cura di), *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, Marsilio, Venezia 1998.

TOMMASINI LUIGI, *Itinerari e viaggiatori, verso una nuova percezione della Toscana nel secondo Ottocento*, in BOSSI MAURIZIO, SEIDEL MAX (a cura di), *Viaggio di Toscana, Percorsi e motivi del secolo XIX*, Marsilio, Venezia 1998, pp. 237-261.

TORRESI ANTONIO, *Neo-medicei. Pittori, restauratori e copisti dell'Ottocento in Toscana. Dizionario Biografico*, Liberty house, Ferrara 1996.

TROILO SIMONA, *La patria e la memoria. Tutela e patrimonio culturale nell'Italia unita*, Electa per le belle arti, Milano 2005.

TROILO SIMONA, *National Museums in Italy: A Matter of Multifaceted Identity, Building National Museums in Europe 1750-2010*. Conference proceedings from EuNaMus,

*European National Museums: Identity Politics, the Uses of the Past and the European Citizen, Bologna 28-30 April 2011*. Peter Aronsson & Gabriella Elgenius (eds) EuNaMus Report No 1. Published by Linköping University Electronic Press (<http://www.ep.liu.se/ecp/064/020/ecp64020.pdf>, consultato in data 11 giugno 2014).

UFFICIO CENTRALE PER I BENI ARCHIVISTICI, *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e Napoleonica: a proposito del trattato di Tolentino, atti del convegno, Tolentino, 18-21 settembre 1998*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Roma 2000.

UGOLINI ROMANO, *Per una storia dell'amministrazione centrale. Il Ministero della Pubblica Istruzione, 1859-1881*, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma 1979.

VENTURI ADOLFO, *Per la Storia dell'Arte*, in «Rivista storica italiana», a. IV, fasc. II, 1887.

VENTURI ADOLFO, *Le gallerie di Roma*, in «Nuova Antologia», Vol. XXXIV, Agosto 1891.

VENTURI ADOLFO, *Di Gian Battista Cavalcaselle*, Nuoviorizzonti, Legnago 1997.

VENTURI ADOLFO, *Memorie autobiografiche*, Allemandi, Torino 1991.

VIGLIADA FRANCESCO, *Ferdinando Arborio Gattinara, Marchese di Breme, Duca di Sartirana. Cenni biografici*, Regia Tipografia, Firenze 1869.