

CARMELA SAVIANO

LA SEZIONE TEATRALE DEL MUSEO NAZIONALE DI
SAN MARTINO: STORIA DELLE TRASFORMAZIONI DI
«UNA PERFETTA E PERENNE MEMORIA DI COMICI
SOMMI E CARISSIMI A NAPOLI»

In Italia esistono molte realtà museali dedicate al teatro e allo spettacolo uniche nel loro genere, originali nella specificità delle raccolte ed estremamente singolari nella loro collocazione storica e geografica. Napoli, rispetto alle altre città italiane, ha però precorso i tempi, musealizzando il teatro sin dal XIX secolo, attraverso la creazione di una sezione a esso dedicata nell'unico luogo in grado di raccontare, sul finire dell'Ottocento, la sua storia e le sue molteplici sfaccettature: il museo della città.¹

La complessa vicenda della Sezione teatrale del Museo nazionale di San Martino, non ancora indagata esaustivamente dalla critica museale,² affonda le sue

1. Il Museo nazionale di San Martino, dopo la sua fondazione, fu sempre più identificato come spazio di racconto della città di Napoli vista attraverso il duplice aspetto dell'*urbs* e della *civitas*. Rispondendo a un bisogno connaturato di decentramento culturale, l'istituto fu non solo individuato come contenitore deputato alla conservazione di quanto veniva recuperato dalle soppressioni degli edifici ecclesiastici e dai contesti stravolti dai massicci interventi urbani, ma anche come luogo la cui funzione principale era quella di servire alla città in qualità di strumento di studio dei suoi documenti: una sorta di archivio iconografico, agiografico e sentimentale dal quale attingere per favorire lo sviluppo di un'identità civica e culturale. Cfr. N. BARRELLA, *Il racconto che manca. Riflessioni sul museo della città a Napoli*, in *Intra et extra moenia. Sguardi sulla città tra antico e moderno*, a cura di R. CIOFFI e G. PIGNATELLI, Napoli, Giannini, 2014, pp. 7-14.

2. Se si eccettuano le acute osservazioni di Nadia Barrella (*Esporre il teatro al museo. In margine alle collezioni dei musei napoletani*, in *Eduardo. Modelli, compagni di strada e successori*, a cura di F. COTTICELLI, Napoli, Clean edizioni, 2015, pp. 202-206) e alcune riflessioni in C. SAVIANO, *La Sezione teatrale del Museo nazionale di San Martino nella prima metà del secolo breve. Alcune riflessioni a partire dai documenti conservati nell'Archivio storico del museo*, «Archivio storico per le province napoletane», CXXXVII, 2019, pp. 381-398, manca, a oggi, uno studio museologico e museografico completo della Sezione, come d'altronde del museo stesso. Un sintetico riepilogo delle donazioni e degli acquisti più significativi, fatti nel corso del tempo per la costituzione e l'accrescimento della Sezione, è rintracciabile in S. COCURRELLO, *La Sezione teatrale*, in *La Certosa e il Museo di San Martino. Le arti decorative e la scultura*, a cura del Museo nazionale di San Martino, Napoli, Electa, 2000, pp. 36-43. Le stesse notizie sono reperibili on line nella scheda curata da ID., *Sezione teatrale*, [DRAMMATURGIA, ISSN 1122-9365, Anno XVI / n.s. 6 - 2019, pp. 271-297](http://www.polomusea-</p></div><div data-bbox=)

radici nella cultura napoletana della seconda metà dell'Ottocento, nel momento in cui la città, nella sua difficile fase di passaggio da capitale di un Regno a città borghese inserita in un contesto politico più articolato, intraprese una profonda riflessione sulla sua storia e sulle sue tradizioni. Un ruolo di primo ordine fu svolto, in tal senso, dalla Società napoletana di storia patria che, dal 1875, sostenne un serio programma di tutela e valorizzazione del patrimonio culturale locale, impegnandosi nel recupero e nella divulgazione di memorie municipali utili alla comunità al fine di elaborare il proprio senso civico.³

Con lo stesso atavico istinto di sopravvivenza anche il teatro napoletano, divenuto sempre più parte integrante della vita cittadina,⁴ cominciò a essere riconosciuto, difeso, e non solo dagli eruditi. La società stessa si rese conto del primato che Napoli continuava a mantenere, nonostante la perdita del suo prestigioso ruolo.⁵ Nella città partenopea, dall'inizio del secolo, si ebbe un'esplosione della vita teatrale, un'attività frenetica di produzione e di sperimentazione senza precedenti. Il mondo dello spettacolo diventò una fucina in cui combinare e forgiare nuove soluzioni performative che, ripercuotendosi anche sui generi tradizionali, attenuarono le antiche differenziazioni.⁶ Una vitalità

lecampania.beniculturali.it/index.php/le-sezioni-smartino/17-certosa-e-museo-di-san-martino-gli-ambienti/40-sezione-teatrale (ultima data di consultazione: 31 marzo 2019). Per una visione complessiva della storia del Museo di San Martino si rimanda a *La Certosa e il Museo di San Martino*, a cura di N. SPINOSA, R. MUZZI e A. PEZZULLO, Napoli, Electa, 2002. Non mancano lavori più specifici, come la poetica ricostruzione del percorso museale di Gino Doria (*Il Museo e la Certosa di San Martino. Arte, storia, poesia*, Cava de' Tirreni, Di Mauro, 1964) e l'attenzione di Raffaele Causa rivolta alla Certosa, intesa come capolavoro della pittura napoletana del Seicento (*L'arte nella Certosa di San Martino a Napoli*, Cava de' Tirreni, Di Mauro, 1971), ma resta ancora molto da approfondire.

3. Per una bibliografia sulla Società napoletana di storia patria si rimanda a *Le amorse indagini di storia municipale. La Società napoletana di storia patria da Bartolomeo Capasso a Benedetto Croce*, a cura di R. DE LORENZO, N. BARRELLA e A. VENEZIA, Napoli, Luciano, 2014.

4. In virtù della spaccatura sociale creatasi tra la borghesia e la plebe con la Rivoluzione del 1799, il teatro napoletano cominciò a intrecciarsi con la cronaca portando, il più delle volte, la città stessa a diventare materia teatrale. Nacque un interscambio tra realtà e teatro che, in analogia con il coevo realismo affermatosi nelle arti figurative, generò una vera e propria recita collettiva. Per questi temi si veda S. DE MATTEIS, *Napoli in scena. Antropologia della città del teatro*, Roma, Donzelli, 2012.

5. Cfr. F.C. GRECO, *La scena illustrata. Teatro, pittura e città a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, Pironti, 1995, pp. 12-15.

6. Con la parodia i generi persero la loro tradizionale destinazione. L'opera cominciò a uscire dai teatri ufficiali e a insediarsi nei teatrini cittadini. Le opere messe in scena al San Carlino, in particolare, con il commento in senso parodico rivolto al successo delle maggiori opere liriche, permisero la fruizione popolare del repertorio artistico alto e, a loro volta, avvicinarono alla produzione popolare il pubblico dell'opera seria, incuriosito dalla trasfigurazione del mondo da loro frequentato. Cfr. A. SAPIENZA, *La parodia dell'opera lirica a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, Lettere italiane, 1998.

testimoniata anche dal notevole incremento di luoghi destinati alle pubbliche rappresentazioni,⁷ nonché dalla diffusione della letteratura e del teatro dialettale d'arte che fu una conseguenza dell'imposizione dall'alto dei modelli letterari nazionali, incapaci di discendere tra la plebe. Invero,

le letterature dialettali sopravvissero rozze e povere, ma quando la letteratura nazionale giunse all'esaurimento e cominciò a scadere di pregio, anche il suo dominio vacillò, e l'avversaria, che stava in agguato, raccolse le sue forze e le si levò contro, e in ogni città d'Italia nacquero poeti dialettali che fecero valere il vario modo di sentire e la varia vita delle regioni e dei municipi. Era un'insurrezione, era la vendetta contro una tirannia.⁸

La letteratura vernacolare, che nel Seicento aveva avuto con Basile e con Corsete un'età felice, riacquistò vigore e giunse al culmine della sua affermazione grazie all'opera di Salvatore Di Giacomo. Inaugurando la lirica dialettale, che trovò modo di affermarsi in occasione della festa di Piedigrotta, ripresa nel 1876 dopo quindici anni di totale inerzia, egli riuscì a conferire dignità linguistica a un genere considerato arretrato e a recuperare antichi valori destinati, altrimenti, a dissolversi.⁹ Le stesse ragioni guidarono lo sviluppo, dopo l'Unità, del teatro dialettale che, da forma artistica (incentivata dalla Corona) prevalentemente istrionica, inoffensiva e priva di valori comuni, diventò l'espressione di una cultura rivendicata consapevolmente come identità condivisa.¹⁰

Da questi fermenti fiorirono così i primi studi retrospettivi sul teatro locale che la successiva nascita della Società napoletana di storia patria non fece altro che vagliare con precisi procedimenti analitici. Mentre allo studio del dialetto napoletano si dedicò, in particolar modo, Raffaele D'Ambra,¹¹ delle prime vicende del teatro partenopeo si occupò Francesco Torraca che pubblicò, nel 1884, i suoi *Studi di storia letteraria napoletana*.¹² Circoscritto al Quattrocento fino ai primi anni del Seicento, il suo lavoro nacque dal desiderio di integrare le scarse notizie riguardanti l'attività teatrale nelle province meridionali che Alessandro D'Ancona, sulla scia delle ricerche già compiute da Pietro Napoli Signorelli, era riuscito a reperire nelle *Origini del teatro in Italia*.¹³ Negli stessi

7. Cfr. GRECO, *La scena illustrata*, cit., pp. 18-26.

8. B. CROCE, *Uomini e cose della vecchia Italia*, Bari, Laterza, 1927, vol. II, p. 223.

9. Cfr. F. GAETA, *Salvatore Di Giacomo*, Firenze, Quattrini, 1911, pp. 9-15.

10. Cfr. GRECO, *La scena illustrata*, cit., pp. 12-15.

11. Cfr. R. D'AMBRA, *Vocabolario napoletano-toscano domestico di arti e mestieri*, Napoli, Chiurazzi, 1873.

12. Cfr. F. TORRACA, *Studi di storia letteraria napoletana*, Livorno, Vigo, 1884.

13. Cfr. A. D'ANCONA, *Origini del teatro in Italia. Studi sulle sacre rappresentazioni seguiti da un'appendice sulle rappresentazioni del contado toscano*, Firenze, Le Monnier, 1877.

anni Michele Scherillo scrisse dell'opera buffa napoletana¹⁴ e le memorie della scuola musicale trovarono il loro custode nell'opera di Francesco Florimo.¹⁵ Ma due furono gli eruditi che, con i risultati dei loro studi, portarono alla ribalta il recupero e la riscoperta delle memorie teatrali di Napoli: Salvatore Di Giacomo e Benedetto Croce. Fu Bartolomeo Capasso,¹⁶ indiscusso maestro della citata Società napoletana di storia patria, a incaricare i due soci di interrogare i documenti conservati nell'Archivio di stato di Napoli (di cui l'erudito fu sovrintendente dal 1883 al 1899) per ricostruire la storia del teatro locale, che andava urgentemente preservata anche per le conseguenze degli stravolgimenti urbani. In particolare, nel 1884, il 'piccone demolitore' del Risanamento aveva decretato la fine del tempio 'democratico' del teatro popolare napoletano: il San Carlino, il piccolo teatro di Largo del Castello, la cui storia si era intimamente legata a quella della città. Tra i fasci dell'amministrazione teatrale del Settecento, Di Giacomo scelse di dedicarsi allo spoglio dei documenti teatrali dal 1738 al 1790, contenenti la documentazione del San Carlino; e dal 1891 cominciò a pubblicare il suo studio.¹⁷ Croce, su suggerimento del Capasso, si concentrò sulle carte risalenti al 1734 e decise di allargare la sua ricerca anche al Cinquecento e al Seicento, secoli che, per quanto concerne la storia del teatro napoletano, rimanevano ancora in gran parte inesplorati. I risultati delle sue ricerche furono pubblicati tra il 1889 e il 1891, in sette parti, nell'«Archivio storico per le province napoletane», per poi trovar posto, con l'aggiunta di alcune appendici, in un volume unico.¹⁸

L'eco di questi studi e del dibattito che ne scaturì sicuramente esercitò una certa influenza su Vittorio Spinazzola¹⁹ che, ottenuta nel 1898 la direzione del

14. Cfr. M. SCHERILLO, *Storia letteraria dell'opera buffa napoletana dalle origini al principio del secolo XIX*, Napoli, Tip. e stereotipia della Regia università, 1883.

15. Cfr. F. FLORIMO, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori, con uno sguardo sulla storia della musica italiana*, Napoli, Morano, 1882.

16. Per Bartolomeo Capasso si veda G. VITOLO, *Bartolomeo Capasso. Storia, filologia, erudizione nella Napoli dell'Ottocento*, Napoli, Guida, 2005.

17. Cfr. S. DI GIACOMO, *Cronaca del teatro San Carlino. Contributo alla storia della scena dialettale napoletana (1738-1884). Relazione al Ministero d'istruzione pubblica d'Italia*, Napoli, Bideri, 1891. La *Cronaca* divenne *Storia* con l'editore Sandron di Palermo nel 1918.

18. Cfr. B. CROCE, *I teatri di Napoli del secolo XV-XVIII*, «Archivio storico per le province napoletane», XIV, 1889, 6, pp. 556-684; XV, 1890, 1, pp. 126-180; ivi, 2, pp. 233-352; ivi, 3, pp. 472-564; XVI, 1891, 1, p. 392; ivi, 2, pp. 271-360; ivi, 3, pp. 509-591, poi in ID., *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Napoli, Pierro, 1891.

19. Parte integrante di un unico sistema che dominava la vita politica e culturale della città, la figura di Vittorio Spinazzola meriterebbe un'analisi molto più accurata. Per una visione generale si veda F. SCOTTO DI FRECA, *Per aspera ad aspera. Vittorio Spinazzola tra archeologia e politica*, Napoli, Liguori, 2012; F. DELPINO, *Vittorio Spinazzola*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti archeologi (1904-1974)*, Bologna, Bononia University Press, 2012, pp. 718-725.

Museo di San Martino, decise di organizzare una sezione *ad hoc* dedicata al teatro napoletano. In vista di un radicale ripensamento dell'intero progetto museale, cominciò a riflettere su quali cimeli teatrali liberare dai depositi, su come assicurarsi doni importanti e, sfidando le ristrettezze economiche, si cimentò in un'accorta politica di acquisti.²⁰ Testimonianze attinenti alla materia teatrale erano confluite nel patrimonio museale a partire dal 1872,²¹ rientrando nel complesso dei 'monumenti', vale a dire dei documenti funzionali al recupero e alla conservazione di una storia cittadina destinata ai posteri. Una storia fatta anche di tracce di uomini insigni nell'arte della musica e dello spettacolo che non avevano però dato origine, come per le altre sezioni del museo, a un'esposizione dedicata unicamente al teatro. Accresciute nel tempo, soprattutto negli anni dell'abbattimento del San Carlino,²² tali 'tracce' spesso erano finite nei depositi dell'ormai affollato museo. Conclusa la cernita dei materiali disponibili, nel 1898 Spinazzola riuscì a ottenere il prezioso dono di Eduardo Scarpetta²³ e il modello in scala reale della scena del teatro San Carlino. Quest'ultima geniale soluzione, proposta dal sottocomitato napoletano per l'arte drammatica e premiata con diploma d'onore all'Esposizione generale italiana di Torino,²⁴ diede inizio nel museo alla nuova raccolta e lo dotò di «una

20. La *mission* di questo primo ed esclusivo esperimento museale e i retroscena che portarono alla sua graduale sistemazione furono esposti nelle due relazioni che Spinazzola inviò al Ministro della pubblica istruzione tra il 1901 e il 1905. Cfr. V. SPINAZZOLA, *Il Museo nazionale di S. Martino negli anni dal 1898 al 1901. Relazione a s. e. il Ministro della pubblica istruzione*, Napoli-Portici, Stab. tip. vesuviano, 1901; ID., *Il Museo nazionale di S. Martino negli anni dal 1902 al 1905. Relazione a s. e. il Ministro della pubblica istruzione*, Napoli, Trani, 1907.

21. Cfr. Napoli, Archivio storico del Museo di San Martino (d'ora in poi ASMuSM), *Acquisto Cesare de Sterlich: olio su tela raff. 'Un concerto musicale'*, cat. AI, fasc. 12, 22 marzo 1872; ivi, *Acquisto dal Museo nazionale di Napoli di 51 libri di musica antica*, cat. AI, fasc. 15, 12 agosto 1873; ivi, *Acquisto Aurelio Cimarosa: dipinto raffigurante Cimarosa di Francesco Saverio Candido, dipinto raffigurante un maestro di violino*, cat. AI, fasc. 19, 26 aprile 1873; ivi, *Dono Museo nazionale di Napoli (donato al Museo naz. da Francesco Tavassi): quadro raff. il comico Biscegliese*, cat. AI, fasc. 24, 11 ottobre 1874; ivi, *Dono Ercole Papa: olio raff. Mercadante*, cat. AI, fasc. 30, 30 ottobre 1875.

22. Cfr. ivi, *Acquisto: fotografia del teatro San Carlino*, cat. AI, fasc. 81, 6 ottobre 1884; ivi, *Dono Davide Petito. Maschera di Pulcinella appartenente ad Antonio Petito*, cat. AI, fasc. 84, 25 ottobre 1884; ivi, *Acquisto Salvatore Cammarano: copioni, sonetti, poesie etc.*, cat. AI, fasc. 182, 27 novembre 1897.

23. Cfr. ivi, *Dono Eduardo Scarpetta: dipinto raff. maschera di Don Felice Sciosciammocca e plastico in sughero del teatro S. Carlino in demolizione*, cat. AI, fasc. 195, 21 novembre 1898.

24. Nel 1898, in seno all'Esposizione generale italiana di Torino, fu organizzata una mostra di Arte drammatica dedicata ai fasti della commedia del Cinquecento e della Commedia dell'Arte. Le sale furono concepite come una finestra sui trascorsi artistici italiani, rievocati attraverso manoscritti, stampe, documenti, ritratti, busti e tutto ciò che potesse riferirsi alla storia del teatro, alla biografia degli autori e degli attori (cfr. D. LANZA, *L'esposizione d'Arte drammatica*, «L'Esposizione nazionale del 1898», 1898, 5, pp. 33-34). I materiali, grazie al lavoro di

di quelle grandi curiosità popolari solo paragonabile al Presepe Cuciniello». ²⁵ Nata da un'idea di Roberto Bracco e di Salvatore Di Giacomo, la fedele riproposta dello scenario, delle batterie dei lumi e dell'arcoscenico del teatrino aveva dato al pubblico dell'evento torinese la possibilità di respirare, mediante fantocci in cartapesta variamente atteggiati, l'atmosfera della farsa pettitiana intitolata *I tre amanti di Lauretta*, l'atto unico di Giacomo Marulli. ²⁶ Per la prima volta in Italia venivano mostrate le modalità attraverso le quali inscenare un'arte, quella performativa appunto, basata sulla peculiarità dell'effimero. Il trionfo napoletano a Torino risuonò a gran voce nel pensiero di Spinazzola a tal punto da spingerlo, concluso l'evento, ad attivarsi per garantire il 'posto naturale' alla speciale invenzione che tanto aveva attirato l'interesse del 'pubblico di curiosità' proprio delle esposizioni.

Dietro le quinte della progressiva costituzione della Sezione lavorarono le forze del mondo teatrale locale; i membri del sottocomitato, oltre a provvedere al riordinamento del dono, si impegnarono a rintracciare i tasselli da aggiungere alla storia che il direttore si apprestava a raccontare. Da Torino, oltre al citato modello della scena del San Carlino, fu spedita una cassa contenente fotografie, lavori drammatici e altri oggetti da restituire ai proprietari sui quali avviare eventuali negoziazioni. ²⁷ Tra il folto numero di ricordi teatrali in transito a San Martino furono selezionati e donati al museo i grandi cartelloni eseguiti a tempera dallo scenografo Giuseppe Romito ²⁸ e acquistate le opere manoscritte di Michele Cuciniello, il celebre donatore del presepe. ²⁹ Alla vigilia dell'allestimento, le ultime conquiste, raggiunte tramite i membri del sottocomitato, furono i tre dipinti a olio raffiguranti Paolo Petito (inv. 6107), Salvatore Petito (inv. 6106) e la famosa Giuseppina Errico (inv. 6108), acquistati da Pasquale Petito. ³⁰ Opere considerate artisticamente irrilevanti dal

speciali comitati, arrivarono dal Museo civico di Torino, da Venezia, Roma, Milano, Napoli e Parigi. Nella città partenopea si formò il sottocomitato per l'arte drammatica che, presieduto da Giovanni Bovio e costituito da Roberto Bracco, Gaspare Di Martino, Salvatore Di Giacomo e Giulio Massimo Scaligner, si adoperò affinché il teatro locale venisse presentato a Torino nei suoi tratti più tipici (cfr. E. AITELLI, *La mostra di Arte drammatica*, «L'Esposizione nazionale del 1898», 1898, 21, pp. 167-168).

25. SPINAZZOLA, *Il Museo nazionale di S. Martino negli anni dal 1898*, cit., p. 23.

26. Cfr. D. MONACO, *Guida della Certosa di San Martino*, Napoli, Lanciano e Pinto, 1901, p. 28.

27. Cfr. ASMUSM, *Dono Comitato napoletano d'arte drammatica. Modello del teatro S. Carlino, fotografie, lavori drammatici etc.*, cat. AI, fasc. 211, 23 gennaio 1899; ivi, 5 marzo 1899.

28. Cfr. SPINAZZOLA, *Il Museo nazionale di S. Martino negli anni dal 1898*, cit., p. 23.

29. Cfr. ASMUSM, *Acquisto Edoardo Cuciniello: opere teatrali manoscritte di Michele Cuciniello*, cat. AI, fasc. 201, 9 giugno 1899.

30. Cfr. ivi, *Acquisto Pasquale Petito: dipinti ad olio raff. Paolo Petito, Salvatore Petito, Giuseppina Errico*, cat. AI, fasc. 206, 31 marzo 1899.

Ministero,³¹ ma difese a spada tratta dal direttore che non riusciva a immaginare, per un museo come questo, cosa più interessante dei ritratti dei Petito, specialmente quello di Donna Peppa, la quale aveva dato vita a un vero e proprio genere teatrale popolare.³²

Portata a termine la ricerca, nel 1900 la Sezione teatrale aprì le sue porte al pubblico. Per il nuovo ordinamento del museo furono previste sei sezioni, disposte cronologicamente e capaci ciascuna di ricevere ampliamenti futuri.³³ Le due nuove sale, che il direttore decise di dedicare al San Carlino e al teatro popolare, «dovevano, secondo la necessità dell'ordinamento [...], restar presso il Presepe, essere nel contempo tanto ampie da contenere un teatro, e l'una precedere o seguir l'altra, essendo strettamente collegate tra loro».³⁴ La scelta cadde su due ampie dipendenze, le antiche cucine, che rientrarono nella terza sezione, denominata *Curiosità di arte plastica*, comprendente la sala dei modelli di fortezze e piazze forti esposti nell'ex refettorio (sala VII), il presepe (sala VIII), il teatro San Carlino (sala IX) e i ricordi del teatro popolare (sala X).³⁵ La storia del teatro fu collocata all'inizio del percorso espositivo. Storia, in linea di massima, ottocentesca e quindi *continuum* cronologico di quella settecentesca illustrata dal presepe.³⁶ L'ubicazione della nuova curiosità in questa sezione scaturì innanzitutto dalla 'necessità' di ricucire il filo sottile che collega il teatro a un altro elemento spettacolare. Che cos'è il presepe se non la messa in scena di un dramma sacro? Quello del presepe, come noto, è stato un fenomeno complesso, oscillante tra la storia dell'arte e il costume. Similmente al teatro, presenta una visione microscopica della realtà (retaggio di quell'approccio alla scienza come curiosità proprio

31. Cfr. *ivi*, 5 maggio 1899.

32. Cfr. *ivi*, 15 maggio 1899.

33. Le sezioni erano state sistemate secondo il seguente ordine: i marmi, la pinacoteca (disposti intorno al chiostro dei Procuratori e al grande androne), le curiosità di arte plastica, la raccolta della Certosa, le arti applicate alle industrie e la raccolta storica. Cfr. SPINAZZOLA, *Il Museo nazionale di S. Martino negli anni dal 1898*, cit., pp. 13-15.

34. *Ivi*, p. 10.

35. Cfr. *ivi*, pp. 35-36.

36. Dal chiostro dei Procuratori, il visitatore veniva invitato nella sala dei modelli di fortezze (sala VII). Dopo la tappa al presepe (sala VIII), era prevista la sosta nella sala del San Carlino (sala IX). Qui aveva preso posto, addossato alla parete, il modello della scena del teatrino; davanti a esso il dono scarpettiano del plastico in sughero dello stesso in demolizione. Intorno alla sala, erano stati sospesi alle pareti i due grandi cartelloni eseguiti a tempera da Giuseppe Romito. Sotto i cartelloni, erano stati collocati i ritratti a olio dei principali artisti del teatro San Carlino (il biscegliese Giuseppe Tavassi, Antonio Petito, il padre Salvatore, il nonno Paolo e la rinomata Giuseppina Errico) e i quattro acquerelli di Pier Leone Ghezzi riguardanti la vita di Pulcinella. Infine, un armadietto a muro conteneva i copioni di Petito, di Cammarano, di Altavilla e di altri autori che scrissero per il San Carlino, la maschera originale del Petito, il suo busto in gesso, la sua retina e il suo berrettone. Cfr. MONACO, *Guida della Certosa*, cit., pp. 20-27.

dell'Illuminismo), una mescolanza di episodi di vita vissuta, quasi un trionfo della scena di genere che, il più delle volte, sfocia anche nell'immaginazione, nella fantasticheria.³⁷ La componente spettacolare non fu la sola a incentivare questa particolare associazione tra il presepe e il teatro. Il direttore, con la creazione di un'apposita sezione riservata al teatro, intendeva anche soddisfare una duplice esigenza: sarebbero stati argomento di studio gli autografi, i copioni, i ritratti e tutti gli altri ricordi del teatro popolare, fra i quali molti documenti inediti conservati nella sala anteriore. Allo stesso tempo, in quanto «perfetta e perenne memoria di comici sommi e carissimi a Napoli», essa avrebbe rinnovato «l'interesse popolare e del pubblico per questo Museo».³⁸ Fino a quel momento solo il presepe, necessità espressiva radicata nella coscienza popolare napoletana, era riuscito a portare a San Martino un pubblico non abituale di studiosi e amatori.³⁹ Spinazzola comprese che quel tipo di teatro, un teatro che aveva reso tutti i cittadini spettatori e protagonisti del suo palcoscenico e li aveva visti affranti per la sua sciagura, avrebbe innescato, in qualsiasi tipo di visitatore, lo stesso sentimento di identificazione originato dal presepe. Ciò sarebbe avvenuto non già tramite opere di un certo pregio artistico, ma con lo stesso linguaggio immediato della rassegna torinese, fatto di oggetti evocativi e rarità che assicuravano il viaggio della memoria. La sua fede socialista, in netta contrapposizione alle idee estetiche di Croce (che, come vedremo, negli anni della loro diffusione oscurarono la Sezione), lo portò a formulare un progetto museale pensato prima di tutto per il pubblico e a esso veniva rivolta ogni attenzione.

Dopo l'inaugurazione della Sezione, l'incremento del patrimonio teatrale fu proteso verso la documentazione del teatro San Carlo. Nel 1901 Spinazzola acquistò il fondo Niccolini, «quanto, insomma, relativo al massimo teatro prima e dopo il suo incendio poteva restare alle ricerche degli studiosi».⁴⁰ Un materiale unico per la storia del teatro e dell'arte dell'attrezzatura napoletana della prima metà dell'Ottocento e dall'alto potere attrattivo anche sui non esperti in materia. La collezione, che si arricchì anche del dono del bozzetto del telone del teatro San Carlo del Mancinelli (inv. 10031),⁴¹ non solo rien-

37. Cfr. B. MOLAJOLI, *Introduzione a La scultura nel presepe napoletano del Settecento*, catalogo della mostra a cura di B. M. (Napoli, 8 ottobre 1950-31 marzo 1951), Napoli, Giannini, 1950, p. 20; R. CAUSA, *Il presepe napoletano del Settecento*, «Le vie d'Italia», LVII, 1951, 2, p. 58.

38. SPINAZZOLA, *Il Museo nazionale di S. Martino negli anni dal 1898*, cit., p. 33.

39. Cfr. I. CREAZZO, *Le collezioni del Museo di San Martino*, in *Il presepe. Le collezioni del Museo di San Martino*, a cura di M. SAPIO e N. SPINOSA, Napoli, Electa, 2005, pp. 14-35.

40. ASMUSM, *Acquisto Antonio Niccolini: acquerelli, disegni, stampe riguardanti il teatro S. Carlo*, cat. AI, fasc. 251, 4 luglio 1901.

41. Cfr. ivi, *Dono Vincenzo Caprile: bozzetto del telone teatro S. Carlo del Mancinelli*, cat. AI, fasc. 277, 28 dicembre 1903.

trava nell'ambito di quelle 'curiosità' che tanto richiamavano i visitatori, ma diventava anche l'anello di congiunzione con un altro tipo di racconto della città. Il fondo, almeno entro il 1905,⁴² fu alloggiato nelle vetrine dell'antisa-
la della Sezione, insieme ai bozzetti dei teloni del San Carlo del Mancinelli e quello dei Fiorentini di Celentano, per documentare la storia dei grandi teatri napoletani e le trasformazioni urbane avvenute tra il Seicento e l'Ottocento. Il discorso della Teatrale veniva, in questo modo, riallacciato a quello della sala dedicata alla topografia.⁴³

In nessun momento il materiale teatrale era riuscito a 'parlare' con tale familiarità davvero a tutti e a diventare un mezzo mediante il quale ricostruire l'immagine urbana, educare la comunità, favorire la sua crescita culturale e il suo diletto. Significativi al riguardo sono alcuni punti del discorso pronunciato dal direttore l'11 aprile del 1904, quando fu inaugurata nel museo la mostra topografica:

*noi abbiamo voluto produrre opera di educazione con i ricordi geografici come con ogni altra memoria artistica o scientifica; abbiamo voluto che il popolano, girando nei giorni del riposo questo suo Museo, che lo studioso, cercante per le sue ricostruzioni storiche un edificio od un lungo spartito, che l'adulto vivente di memorie, trovi qui senza sforzo sulle pareti, come in un libro squadernato d'immagini o quello di cui abbisogna la sua ricerca, o, meglio il suo spirito.*⁴⁴

Concluso il mandato di Spinazzola, la direzione del museo passò a Mario Morelli (1912-1933) le cui modifiche all'allestimento della Sezione teatrale, ben descritte dal suo predecessore, non sono state ancora accuratamente sondate. Dallo scavo archivistico risulta che tra le donazioni, giunte al museo nei primissimi anni della direzione morelliana, l'unica a incidere sull'assetto della Sezione fu quella concessa da Giacomo Cuocolo (inv. 14348-14436).⁴⁵ Le circa novanta fotografie in grande formato colorate a pastello, che documentano la storia della compagnia del teatrino di Largo del Castello, furono consegnate al museo nel luglio del 1914.⁴⁶ «Ma poiché il numero cospicuo dei quadri e le loro grandi dimensioni (ciascuno di m 1,97 x 0,97) non consentivano, per ragioni di spazio, la loro integrale esposizione, vennero fra essi scelti ed esposti

42. Anno in cui erano state inaugurate le ultime sale del museo. Cfr. DON FASTIDIO, *L'apertura delle nuove sale al Museo di S. Martino*, «Napoli nobilissima», III, 1905, 16, p. 14.

43. Cfr. SPINAZZOLA, *Il Museo nazionale di S. Martino negli anni dal 1902*, cit., p. 21.

44. DON FASTIDIO, *La mostra topografica al Museo di S. Martino*, «Napoli nobilissima», XIII, 1904, 6, p. 64.

45. Cfr. ASMUSM, *Dono Giacomo Cuocolo: ritratti di autori, attori ed impresari del teatro S. Carlino*, cat. AI, fasc. 347, 12 febbraio 1914.

46. Cfr. *ivi*, 4 luglio 1914.

al pubblico i ritratti di personalità più importanti e più note, circa una ventina, mentre gli altri trovarono posto nel deposito-archivio, a disposizione degli studiosi»⁴⁷ e tale soluzione fu accolta favorevolmente dal Cuocolo. Va evidenziato che gli acquisti di materiali riferiti alla storia del teatro, in questo periodo, furono effettuati dal direttore non tanto per accrescere la Sezione teatrale, quanto per il valore che avrebbero potuto avere per il museo.⁴⁸ Negli anni Venti, oltre al dono della riproduzione fotografica in grande (inv. 14463) di Lorenzo Ciccotti,⁴⁹ si distinse quello della testa in terracotta di Raffaele Viviani (inv. 14449) offerto nel 1924 da Saverio Gatto.⁵⁰ Quest'ultimo testimonia l'intenzione di raccontare e conservare, almeno da parte del donatore, anche la storia del teatro contemporaneo. La terracotta trovò «assai opportuna sede tra i ricordi del teatro dialettale napoletano»⁵¹ e fu l'ultimo segnale di incoraggiamento alla realtà teatrale del tempo; dopodiché il dialogo tese sempre più a spegnersi e con esso anche la vitalità della Sezione.

Da questo momento in poi nessuna testimonianza documentaria consente di seguire l'evoluzione di un qualche progetto per la Sezione teatrale. Quest'ultima continuò a essere menzionata nelle guide, insieme al presepe, come fiore all'occhiello del museo,⁵² ma in sostanza visse un lungo periodo di stasi. Non si registrarono acquisti e donazioni di opere d'arte relative al teatro almeno fino agli anni Cinquanta. Persino alcune pratiche rimasero in sospeso.⁵³ È anche vero che, in questi anni, il direttore fu impegnato a ottemperare a obblighi imposti da alcune donazioni consistenti, principalmente dalla Rotondo, dalla Ricciardi e dalla Ferrara Dentice, le quali richiesero interventi strutturali in

47. Ivi, agosto 1940.

48. È il caso dell'acquisto del dipinto a olio di Giovanni Cammarano raffigurante Antonio Petito (inv. 13786). Il ritratto rispondeva pienamente all'interesse storico e iconografico delle raccolte del museo ed era, allo stesso tempo, «un'assai pregevole opera d'arte», la quale avrebbe occupato posto benissimo «sia nella collezione storica dell'Istituto, sia nella Galleria d'arte moderna già istituita con la raccolta Rotondo». L'atto di cessione del dipinto risale al 14 luglio del 1917, ma non è stato possibile rilevare dove fu inizialmente posizionato. Ivi, *Acquisto Menotti Bianchi: dipinto ad olio di G. Cammarano rappresentante Antonio Petito*, cat. AI, fasc. 387, 12 giugno 1917; ivi, 14 luglio 1917.

49. Cfr. ivi, *Dono Lorenzo Ciccotti: riproduzione fotografica in grande*, cat. AI, fasc. 419, 23 aprile 1922.

50. Cfr. ivi, *Dono Saverio Gatto: testa in terracotta di R. Viviani*, cat. AI, fasc. 449, 24 febbraio 1923.

51. Ivi, 9 novembre 1924.

52. Cfr. L.V. BERTARELLI, *Guida d'Italia del Touring club italiano. Italia Meridionale*, Milano, Touring club italiano, 1927, vol. II, p. 285; A. GRIFEO, *Napoli e i suoi dintorni*, Milano, Istituto editoriale scientifico, 1928, p. 79.

53. Cfr. ASMUSM, *Ritratto di Davide Petito offerto in dono da Girolamo Gaudiosi*, cat. AV, fasc. 10, 5 settembre 1925.

altre unità del museo. Tuttavia, ragioni culturali e politiche molto profonde sottessero all'emarginazione della storia del teatro, o meglio, di quel tipo di teatro raccontato tramite 'fantocci in cartapesta' nel museo della città.

Già nel 1915, Croce aveva intuito che, dopo mezzo secolo di vita unitaria, «gli ingegni storici, che prima si richiudevano nella storia della regione», cominciarono a distaccarsi da questa segregazione e a guardare «a più larghe distese». ⁵⁴ Lo stesso Morelli diede impulso a una configurazione museale molto diversa da quella storica-documentaria di Spinazzola. Le sue scelte furono tutte protese verso la recente produzione artistica, prediligendo la qualità estetica delle opere. Le amorose indagini di storia municipale, che avevano animato la nascita della Sezione teatrale, subirono, a un certo punto, una battuta d'arresto e fecero strada, nella maggior parte dei musei italiani, alla visione estetica elaborata da Croce, vero e proprio baluardo contro la piena diffusione delle più avanzate idee museografiche. ⁵⁵ L'erudito, alla luce delle riflessioni nazionali e internazionali nate a cavallo tra Otto e Novecento sul rapporto fra tradizione, modernità e avanguardia, aveva sentito l'esigenza di fornire una sistemazione filosofica a tutti gli aspetti legati alla classificazione delle arti. ⁵⁶ A partire dal 1902, anno in cui diede alle stampe *L'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (primo pilastro della *Filosofia dello spirito*), cominciò a definire le sue idee sul concetto dell'intuizione pura, arricchendole nel corso del primo lustro del secolo. ⁵⁷ Per Croce bisognava risolvere l'arte nell'atto creativo dell'intuizione, la tecnica doveva precedere o seguire il processo di creazione. Pertanto, egli relegò l'architettura e le arti minori tra le arti non libere poiché, oltre a essere assoggettate ai bisogni utilitaristici e pratici, queste mostrano una netta coincidenza tra il momento tecnico e quello propriamente artistico. L'opera d'arte assumeva, così, valore di per sé e non era subordinata ad alcuna finalità pedagogica, di diletto o di svago. ⁵⁸ Si trattava di un approccio 'aristocratico' che, dando rilievo al risultato del processo estetico, liquidava come meri aiuti alla riproduzione del bello le diverse modalità in cui esso si materializza. Lo 'speciale dono' che aveva dato vita nel museo alla raccolta

54. B. CROCE, *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900* (1909), in ID., *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1915, vol. IV, p. 309.

55. Cfr. BARRELLA, *Il racconto che manca*, cit., p. 10.

56. Per il dibattito sulle arti decorative a cavallo tra Otto e Novecento si veda F. CANALI, *La polemica tra Croce e Gentile sulle arti decorative*, in *Arte e critica in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di G. DE LORENZI, Roma, Gangemi, 2006, pp. 9-10.

57. Per un'analisi dettagliata sulla concezione estetica di Croce si veda M. MAGGI, *La fondazione estetica della conoscenza nella filosofia di Croce*, «Annali del Dipartimento di Filosofia», n.s., XII, 2006, pp. 145-172.

58. Cfr. B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1912), Bari, Laterza, 1958¹⁰, p. 10.

teatrale era stato, come si è detto, il modello della scena del San Carlino, una struttura di legno su cui sono posti, variamente atteggiati, manichini in cartapesta che, con la maestria di Salvatore Cepparulo, riescono a rendere l'idea di sculture in gesso. Altre colonne portanti della Sezione erano state il plastico in sughero realizzato con dovizia di particolari dall'artigiano Castiglione, i manifesti pubblicitari del Romito e le già menzionate fotografie colorate donate da Cuocolo. In definitiva, l'abilità tecnica sfoggiata da tali cimeli e dai bozzetti della collezione Niccolini e, ancora, gli effetti personali di Petito, dal valore puramente evocativo, erano, grosso modo, quanto di più lontano si potesse immaginare dalle teorie messe a punto da Croce e per questo destinati a un ruolo di secondo piano rispetto a opere di più 'autentico' valore artistico.

A tali questioni filosofiche vanno associate le articolate vicende della vita teatrale locale che, soprattutto dagli anni Trenta, furono segnate dal potere politico. A lato di un'irreversibile eclissi del tradizionale sistema di vita delle compagnie teatrali, cioè di quel sistema di figli d'arte eredi della Commedia dell'Arte che si erano trasmessi esperienze, tecniche e codici espressivi, l'affermazione del fascismo determinò una politica statale capace di condizionare, con strutture e finanziamenti, la natura stessa del teatro italiano orientandolo verso una nazionalizzazione. Non si arrivò a una statalizzazione del teatro, ma l'impalcatura legislativa costruita intorno alla vita teatrale italiana contribuì a tagliare i viveri alle compagnie dialettali e a incoraggiare un tipo di spettacolo essenzialmente lirico e drammatico.⁵⁹ Di fronte alla dichiarata guerra al vernacolo, al conformismo e alla retorica convenzionale di quegli anni, i drammaturchi dialettali non reagirono tutti allo stesso modo. Tra gli autori napoletani, ad esempio, Eduardo De Filippo non si lasciò permeare dalle istanze politiche e continuò, senza allontanarsi dalla tradizione attoriale e dalla lingua napoletana, a coltivare la sua tensione artistica all'interno del suo teatro umoristico. Compì un'operazione, per molti aspetti unica, che coniugava le proprie radici dialettali a un'ipotesi di drammaturgia nazionale portavoce di valori etici universali.⁶⁰ Su un piano diverso, potremmo dire 'corale', si pose invece Raffaele Viviani. La sua drammaturgia, assolutamente controcorrente per il recupero di una lingua schiettamente popolare, violenta e aspra, raccontava le passioni,

59. Si pensi al Decreto del 3 febbraio 1936 che, concepito per promuovere e sostenere economicamente le compagnie in grado di allestire i migliori lavori degli autori italiani e stranieri, penalizzò fortemente gli autori dialettali (cfr. G. PEDULLÀ, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 134-135).

60. Eduardo è stato in grado, nel solco della tradizione, di elevare il teatro napoletano a una dimensione globale creando «un'opera aperta orientata a toccare le corde profonde, e per questo senza tempo, dell'individuo in relazione a sé stesso, ai suoi simili, al proprio habitat». D. PITTERI, *L'abitudine umana del vivere*, in *Eduardo*, cit., p. 10.

i dolori e i disagi della città di Napoli.⁶¹ Mentre, avversato dal fascismo proprio per l'uso del dialetto più arcaico, Viviani fu costretto negli ultimi anni della sua carriera a cedere alle lusinghe del regime, De Filippo dopo la guerra dovette reinventarsi rinunciando a tutto il repertorio comico con un teatro nuovo, 'Il teatro di Eduardo', che inaugurò la sua *Cantata dei giorni dispari*.⁶²

La lotta fascista alle tradizioni locali, «fiorite in tempi meno lieti per le fortune della Patria»,⁶³ in nome di una cultura nazionale, inedita, nemica dei compromessi con il passato e incentrata sul prestigio mondiale del mito della grande Roma, non si arrestò al teatro. Essa intervenne sulla cultura popolare riducendo il folclore a 'folclorismo', promuovendo manifestazioni in cui la cultura popolare veniva svuotata, manipolata e rifatta di sana pianta. Venivano creati, quasi dal nulla, sagre popolari, gruppi in costume, danze e canti di montagna.⁶⁴ Fu un momento cruciale per la Sezione teatrale che, incapace di interagire in maniera costruttiva con il presente più vicino, si chiuse in sé stessa e rimase insensibile alle trasformazioni sociali e culturali. La storia da essa raccontata era quella di un mito tardo-ottocentesco cristallizzato, politicamente 'scomodo', non più sentito dagli operatori teatrali, i quali cominciarono a 'spogliarsi' e a indossare nuovi abiti interpretativi e drammaturgici.

Eppure, erano gli stessi anni in cui il museo stava cominciando a superare l'impianto ottocentesco e a essere considerato uno dei luoghi, insieme alla scuola e alla famiglia, deputati a promuovere la crescita sociale e culturale della collettività. Con l'istituzione nel 1926, in seno alla Società delle Nazioni, dell'Office International des Musée (OIM) e, nel 1927, del suo organo ufficiale, la rivista «*Museion*», si era innescato un ampio dibattito internazionale che, partendo dalle singole realtà locali, guardava alla funzione educativa e democratica dei musei americani per superare l'immagine consolidata del museo come tempio dell'arte e contenitore finalizzato all'esclusiva conservazione.⁶⁵ Il punto nodale di tale processo fu il congresso internazionale di museografia tenutosi a Madrid nel 1934, dove, per la prima volta, gli esperti di tutto il mondo si riunirono per affrontare i progressi compiuti e quelli da considerare ulteriormente. L'Italia vi prese parte presentando resoconti su un argomento

61. Cfr. V. VIVIANI, *Storia del teatro napoletano* (1969), Napoli, Guida, 1992², pp. 721-786.

62. Cfr. M. GIAMUSSO, *Vita di Eduardo* (1993), Napoli, Elleu, 2004³, p. 214.

63. G. BOTTAI, *Politica fascista delle arti*, Roma, Signorelli, 1940, p. 83.

64. Cfr. A. SIGNORELLI, *Antropologia culturale*, Milano, McGraw-Hill, 2011, p. 352.

65. Cfr. M. DALAI EMILIANI, 'Faut-il Brûler le Louvre?'. *Temî del dibattito internazionale sui musei nei primi anni '30 del Novecento e le esperienze italiane*, in *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il sapere mostrare di Carlo Scarpa*, a cura di M. D. E., Venezia, Marsilio, 2008, pp. 13-52; P. DRAGONI, *Accessible à tous. La rivista «Museion» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento*, «Il capitale culturale», 11, 2015, pp. 150-178.

legato alla realtà dei nostri musei, ossia quello dei rinnovamenti spaziali degli edifici monumentali destinati a sedi espositive. Il Museo di San Martino fu coinvolto nella conferenza madrilena al termine di una fase di lavori riguardanti la sistemazione di nuove sale espositive e il consolidamento della struttura, reso necessario per i danni causati dal terremoto del luglio del 1930.⁶⁶ I lavori, inaugurati nel 1934, furono ultimati dal direttore Antonio Sorrentino (1933-1935) e sottrassero un cospicuo spazio alla raccolta teatrale.⁶⁷ Una delle sezioni più 'empatiche' del museo, concepite per dialogare con ogni tipo di visitatore, non fu valorizzata in questo delicato momento di transizione. Per i motivi illustrati poc'anzi, questa fu, purtroppo, un'occasione mancata. L'attenzione del direttore fu tutta rivolta alle opere di eccezionale valore estetico e ai tesori della Certosa.⁶⁸

A causa dello scoppio del secondo conflitto mondiale, il nuovo allestimento restò fruibile fino al 1940, quando il soprintendente Bruno Molajoli – che aveva assunto l'anno precedente la direzione interinale del museo – attuò un piano generale di rimozione e di salvaguardia delle opere d'arte mobili nella circoscrizione regionale. La Certosa fu totalmente sgomberata e solo le opere di sommo pregio furono ricoverate nella badia della Santissima Trinità di Cava e nella chiesa di Sant'Antonio a Sorbo Serpico. Le opere di scarso valore, invece, rimasero nei sotterranei del museo.⁶⁹ I materiali esposti nella Sezione

66. Cfr. ASMUSM, *Relazione del conservatore ass. tecnico Renato Farroni al soprintendente Bruno Molajoli. Sistemazione del Museo e lavori dal 1922 al 1942*, cat. AVII, fasc. 12, 20 agosto 1942.

67. In una missiva del 1940 si legge che «nel 1934, il nuovo direttore, fece rimuovere i detti quadri fotografici [le venti fotografie colorate donate da Giacomo Cuocolo] per adibire i locali dove essi erano sistemati a esposizione di pastori da presepe e oggetti vari di arte applicata all'industria». Ivi, *Dono Giacomo Cuocolo: ritratti di autori, attori ed impresari del teatro S. Carlino Napoli*, cat. AI, fasc. 347, agosto 1940.

68. Invitato dal ministro Tricarico a fornire gli elementi richiesti dal questionario, relativo «ai locali ed all'architettura dei musei e gallerie, all'ordinamento ed esposizione delle suppellettili artistiche, nonché al funzionamento di tutti i servizi connessi agli istituti museali italiani», da inviare alla conferenza museografica di Madrid, Sorrentino stilò una relazione che ci restituisce l'immagine di un museo influenzato dal pensiero crociano. «Le opere – si legge nella relazione – di scarso interesse storico o artistico o in stato di conservazione da non essere presentabili al pubblico sono conservate nei depositi o magazzini del museo. Qui gli oggetti se si tratta di quadri, stampe ecc. sono disposti sulle pareti in modo da essere sempre visibili, e sono rinchiusi in vetrine, classificati per gruppi affini e sempre con cartellini esplicativi» (ivi, *Congresso museografico Madrid: invio di un questionario sull'assetto del Museo di S. Martino*, cat. IV, fasc. 62, 18 aprile 1934; ivi, *Relazione, Il Museo di San Martino in Napoli*). L'articolo di Guido Marangoni sembra confermare questa predilezione per il dato estetico: G. MARANGONI, *La rinascita del Museo di San Martino a Napoli*, «La cultura moderna. Natura ed arte», XLV, 1936, 4, pp. 157-163.

69. Cfr. B. MOLAJOLI, *Musei ed opere d'arte di Napoli attraverso la guerra*, Napoli, Sovrintendenza alle gallerie, 1948, pp. 11-61.

teatrale, presumibilmente, furono protetti perlopiù *in loco*, dato che nell'agosto del 1940 le fotografie della collezione Cuocolo si trovavano «nel ricovero del museo insieme ad altri significativi oggetti». ⁷⁰

La Certosa di San Martino, gravemente danneggiata, fu restituita alla Soprintendenza il 9 febbraio del 1946. ⁷¹ Il radicale intervento di restauro terminò il 29 settembre del 1948, giorno in cui fu inaugurato il nuovo museo. ⁷² Per la 'resurrezione di San Martino' fondamentali furono i criteri scelti da Bruno Molajoli che, adottati dal nuovo direttore Gino Doria (1945-1960), mutarono completamente il museo. Nel 1945 il soprintendente redasse per San Martino un percorso espositivo imperniato su due sezioni distinte: la sezione storica (dedicata alla storia, alla topografia e al costume) e la sezione artistica. Entrambe venivano investite della stessa importanza e, al loro interno, le singole sezioni, collegate per affinità, seguivano una successione cronologica. ⁷³ Gli espedienti museografici e museotecnici più felici – non del tutto inapplicati nel museo prima di allora – tesi a vivificare le opere e l'esperienza museale in un 'museo interno' furono pensati anche in questa occasione. Ciò nonostante, essi venivano inseriti nel 'sacrario della storia di Napoli': l'annosa questione dell'«accumulo» fu risolta con una scrupolosa selezione del materiale tale da destinare all'esposizione solo opere di più autentico valore artistico e storico. Diretta conseguenza di una siffatta logica museale fu il ruolo marginale assunto nel percorso espositivo dalla Sezione teatrale che, svuotata del suo contenuto originario, si ritrovò confinata nel mero folclore. Dal chiostro dei Procuratori, l'itinerario muoveva dalla sezione storica. Dopo le grandi imprese della storia del Regno, il pubblico veniva invitato a completare gli 'aspetti tipici' di Napoli nelle sale dedicate ai presepi napoletani del Settecento (sale XXXV-XXXVII) e al teatro popolare del Settecento e dell'Ottocento (sale XXXVIII-XI), le quali rappresentavano «una gradevole conclusione 'ad effetto', atta a ravvivare l'attenzione e l'interesse del visitatore, al termine del percorso di questa prima sezione del museo». ⁷⁴ Siamo agli antipodi di una cultura che aveva fatto della raccolta teatrale un luogo sì di diletto e di svago, ma anche e soprattutto di studio e recupero di una storia incardinata nella coscienza collettiva. La Sezione teatrale diveniva semplice appendice di una storia plurisecolare, un appariscente espediente privo di sostanza per passare all'altra grande sezione

70. ASMUSM, *Dono Giacomo Cuocolo: ritratti di autori, attori ed impresari del teatro S. Carlino Napoli*, cat. AI, fasc. 347, agosto 1940.

71. Cfr. MOLAJOLI, *Musei ed opere*, cit., p. 61.

72. Cfr. *Le gallerie d'arte durante la guerra. Discorso di Bruno Molajoli per la riapertura dei musei di Napoli*, «Oratoria», 1948, p. 958.

73. Cfr. MOLAJOLI, *Musei ed opere*, cit., p. 84.

74. Ivi, pp. 86-87.

del museo, quella artistica, di gran lunga degna di attenzioni. Una soluzione che ha gravato, e non poco, sulle future sorti del racconto del teatro nel museo della città e sulla sua considerazione da parte dei futuri direttori dell'istituto. Gino Doria, che pur con qualche amarezza riconobbe la viva intelligenza di Spinazzola, in perfetta intesa con il soprintendente e in collaborazione con l'architetto Ezio De Felice aderì al nuovo programma museale. La sua guida⁷⁵ e il suo già citato itinerario poetico nella Certosa ci restituiscono l'immagine di una Teatrale radicata nel passato e nella tradizione, anche se molto più ampia e variegata. Malgrado le acquisizioni fossero state assai esigue,⁷⁶ lo spazio dedicato al teatro fu ampiamente dilatato, arrivando a comprendere un'ulteriore sala, oltre ai locali delle ex cucine e alla saletta a essi antistante.⁷⁷ Di questi ambienti nessuna documentazione fotografica è pervenuta e non ne avremmo mai potuto formulare una visione complessiva se l'archivio cinematografico dell'Istituto Luce non ne avesse conservato una preziosa testimonianza. Si tratta di un documentario del regista Ugo Fasano,⁷⁸ datato 1954 e intitolato *L'ultimo Pulcinella*.⁷⁹ Protagonista è la famosa maschera che, divenuta simbolo del popolo napoletano, prima di dire addio al pubblico visita il Museo di San Martino per dare il suo estremo saluto alla storia della città. Le prime sequenze sono in soggettiva, secondo il punto di vista di Pulcinella. La voce narrante ricorda al nuovo arrivato che si trova in un museo, luogo in cui sono custoditi i ricordi di un mondo che non è più e dove anche la maschera, protagonista di quella storia favolosa e oramai solo catalogata nelle vetrine, è esposta priva di vita. D'improvviso viene interrotta l'inquadratura soggettiva, il citato modello della scena del San Carlino si anima, il sipario si alza e i manichini del

75. Cfr. G. DORIA, *Napoli e dintorni. Guida storica e artistica*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1950, pp. 84-87.

76. Gli unici cimeli che entrarono a far parte del patrimonio teatrale museale in questi anni furono la maschera di Pulcinella appartenuta a Giuseppe Di Martino (inv. 21655), donata da Armando Cenerazzo nel 1951 (cfr. ASMuSM, *Dono Armando Cenerazzo: maschera di Pulcinella appartenuta a Giuseppe Di Martino*, cat. AI, fasc. 610, 8 agosto 1951; ivi, 13 agosto 1951) e la stampa colorata con gli attori del San Carlino, donata dallo stesso direttore. Nel fascicolo relativo al dono Doria non è presente il carteggio ma è riportata una nota, datata 1952, che lo dice presente nel 'museo teatrale' (cfr. ivi, *Dono Gino Doria: stampa colorata con gli attori del San Carlino*, cat. AI, fasc. 597, 24 aprile 1952).

77. Cfr. DORIA, *Il Museo e la Certosa*, cit., pp. 87-89.

78. Il regista di origini napoletane Ugo Fasano (1907-2002), formatosi presso l'Accademia d'arte drammatica di Roma diretta da Silvio d'Amico, dopo poche apparizioni come attore, si specializzò, negli anni Cinquanta, nel campo dei documentari volti alla riqualificazione delle tradizioni e del folclore della sua città natale. Cfr. R. POPPI, *I registi dal 1930 ai giorni nostri*, Roma, Germese, 2002, p. 168.

79. Il filmato è disponibile all'indirizzo <https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL3000050589/1/1-ultimo-pulcinella> (ultimo accesso: 23 maggio 2019).

Cepparulo inscenano una serie di battute esilaranti a soggetto alle quali assistono plebei e gentiluomini rappresentati dalle statue dell'adiacente sezione presepiale. Lo spettacolo termina con la rievocazione della sera del 26 marzo del 1876 in cui Antonio Petito morì sulla scena del teatrino. Cala il sipario, tutti i personaggi figuranti nei ritratti della Sezione teatrale invocano l'antica maschera. La voce narrante ci informa che Pulcinella, anima sensibile, non resiste agli amorosi richiami e fugge dal museo dove il tempo lo ha relegato. Lo accompagna un canto dolce e ingenuo di una delle commedie più care al pubblico, *Palummella zompa e vola*, e la celebre maschera raggiunge Napoli nel vano tentativo di rallegrare quel suo popolo che da tanto tempo ha perduto il gusto di vivere. Un campo lungo sulla città antica i titoli di coda.

Il filmato presenta una serie di inquadrature che danno rilievo sia ai singoli oggetti esposti nella Sezione teatrale (e in altre sezioni del museo), sia all'esposizione complessiva, consentendoci di valutare l'atmosfera che si respirava in quelle sale, oggi non più esistenti. Tutto è rispondente alle descrizioni lasciateci da Doria. Non vi sono tracce di accumulo, le opere nella saletta antistante risultano dettagliatamente ordinate negli spazi senza soffocarli. Le vetrine appaiono studiate per non creare monotonia e in vista degli oggetti da contenere. Tuttavia, a fronte di una museografia fortemente rinnovata negli apparati espositivi, emerge, da queste immagini, un forte senso di distacco e di decadenza. Il documentario, infatti, è ricco di spunti di riflessione sulla visione antiquata e negativa del museo, sempre più imperante nel senso comune, e sul rapporto che, in quel momento storico, la città istaurò con la sua tradizione teatrale. Il luogo che viene qui comunicato resta molto lontano dall'attrarre il pubblico. È uno spazio in cui la storia non è una successione di fatti vivi e in sintonia con quelli presenti, ma un insieme di ricordi sepolti dal tempo. Vittima di una logica estetica e soggetto a una legge (L. 1089/39) nella quale era preso in considerazione solo il punto di vista della conservazione e della custodia delle cose raccolte al suo interno, il Museo di San Martino si era totalmente allontanato dal suo originario orientamento allo sviluppo sociale della conoscenza. Ne *L'ultimo Pulcinella* il museo è il regno dei morti dal quale il protagonista, anch'egli lì rinchiuso, non vede l'ora di scappare per restituirsi alla città, a sua volta colma di contraddizioni.

La Napoli di quegli anni, mirabilmente descritta nel film *Le mani sulla città* di Francesco Rosi, stava attraversando una stagione molto ambigua, segnata dall'ascesa politica di Achille Lauro, primo cittadino dal 1952 al 1957. Al fine di tessere in maniera capillare la tela del consenso, l'armatore sorrentino condizionò pesantemente non solo la politica ma anche tutte le manifestazioni culturali, utilizzando modalità poco ortodosse. L'obiettivo del cosiddetto 'laurismo' era quello di nascondere i reali problemi presenti sul territorio e costruire l'immagine di una città serena, da cartolina, ancorandosi al patrimo-

nio culturale identitario.⁸⁰ Mentre il San Carlo diventava il quartier generale dove mettere in risalto il trionfo del sindaco, con la riproposta dei fasti della scuola coreutica più antica d'Italia e di opere internazionali, la tradizione del teatro dialettale veniva strumentalizzata, resa stereotipata e programmata con 'Il Teatro del Popolo', che chiudeva la festa di Piedigrotta, anch'essa strategicamente rilanciata.⁸¹ Contro questi spettacoli che abusavano di generici e ibridi clichés e che, di conseguenza, svilivano il contenuto culturale delle opere dei grandi autori della scena dialettale, si schierò Eduardo De Filippo. Nel 1954, nello stesso anno in cui fu prodotto il citato documentario di Fasano, il drammaturgo inaugurò a Napoli il teatro San Ferdinando con l'intento di mantenere viva la tradizione del teatro napoletano dialettale, senza però rinunciare alla sua personale linea creativa. Con la compagnia de 'Il teatro di Eduardo' cercò di allontanarsi da un certo 'napoletanismo folclorico' e formò 'La Scarpettiana', composta da artisti eclettici e poliedrici provenienti dal varietà che, in quanto antiaccademici, avrebbero potuto agevolmente avvicinarsi alla tradizione nelle modalità da lui individuate. Il nuovo teatro riaprì al pubblico con *Palummella zompa e vola* di Antonio Petito e prima dell'apertura del sipario Eduardo, nella parte di Pulcinella, ripropose il gesto simbolico compiuto circa un secolo prima da Salvatore Petito nei confronti del figlio, facendosi consegnare la maschera da Salvatore De Muto, l'ultimo rappresentante di 'pulcinellate'. Senza tradirne completamente la natura, abolì nell'interpretazione del personaggio gli elementi farseschi a favore di un'espressione più tagliente e sarcastica.⁸² *L'ultimo Pulcinella* di Ugo Fasano sembra essere proprio il manifesto della rivisitazione dell'antica maschera di Pulcinella attuata da Eduardo che, svincolandola dalla tradizione e dagli stereotipi, la restituì con una nuova veste alla città. Purtroppo, la mancanza di sostegni economici da parte delle amministrazioni locali e statali decretò, nel 1961, la fine de 'La Scarpettiana' e la chiusura del San Ferdinando, nonostante l'impegno profuso dal fondatore per dotare la città di un Teatro Stabile, un 'teatro di Napoli', come già esisteva a Milano, a Roma e a Genova, che coniugasse il grande patrimonio della tradizione con le forze della scena italiana e internazionale.⁸³

Dello svolgimento della realtà teatrale napoletana di questi anni la Sezione teatrale fu diretta espressione. Pur tra tante difficoltà, non mancarono i tentativi di riscattare quella storia, di attraversare la tradizione e stabilire con essa una discreta e rispettosa convivenza. Alla luce del fallimento dell'ambiente

80. Cfr. A. SAPIENZA, *Il padrone del vapore. Teatro a Napoli ai tempi di Achille Lauro*, Napoli, Liguori, 2015, pp. 14-15.

81. Ivi, pp. 40-43.

82. Cfr. A. SAPIENZA, *Eduardo e Pulcinella. Tappe di un incontro*, in *Eduardo*, cit., pp. 97-105.

83. Cfr. GIAMMUSSO, *Vita di Eduardo*, cit., pp. 320-322.

artisticamente favorevole al suo recupero, la Sezione trovò ancora più difficile attuare un'interazione con un contesto che, a sua volta, cominciava ad assumere una prospettiva non più univoca dal momento in cui si affermarono personalità anche 'irregolari', quali Giuseppe Patroni Griffi e Gennaro Pistilli, che sancirono un taglio netto con la cultura originaria.

L'allestimento realizzato da Doria si conservò pressoché inalterato nel corso degli anni Sessanta⁸⁴ e subì alcune variazioni nel decennio successivo. In effetti, nel 1976 la sala xxxix risultava interamente occupata da opere legate alla sezione presepiale:⁸⁵ il fotogramma che compare nel documentario *Pulcinella ieri e oggi*, prodotto da Franco Zeffirelli per la Rai nel 1973, costituisce l'ultima testimonianza iconografica pervenutaci di questo ambiente.⁸⁶ Tale fu lo stato della Sezione anche nei primi anni della direzione di Teodoro Fittipaldi (1977-1997), benché due importanti donazioni, quelle offerte dall'Istituto autonomo per le case popolari della provincia di Napoli⁸⁷ e da Paolo Ricci,⁸⁸ permisero, tra il 1978 e il 1980, di ampliare il patrimonio teatrale del museo, rispettivamente nella direzione del teatro tradizionale di figura e del teatro contemporaneo. Forse, se forze maggiori non lo avessero impedito, grazie alle fotografie concesse in dono da Paolo Ricci che immortalano in gran numero personaggi legati alla scena teatrale napoletana quali Raffaele Viviani, i fratelli De Filippo e Totò, la Sezione teatrale avrebbe potuto davvero ricongiungersi alla storia contemporanea e continuare il suo racconto. Purtroppo il fondo, accettato dal Ministero nel 1980, fu inventariato solo nel 1984, anno in cui la Sezione, di fatto, non esisteva più.

I danni causati dal terremoto del 1980 condussero il museo a una crisi d'identità. Quando nel 1986 riaprì al pubblico, a causa dei problemi strutturali furono dismesse quasi tutte le sezioni. La Sezione teatrale fu smembrata, gran parte delle sue opere fu collocata nei depositi e per almeno un ventennio ai napoletani ne fu impedita la fruizione. La condizione in cui versò per molti anni la storia del teatro napoletano nel museo della città e la mancanza di progettualità, rivolta anche a quanto dello spettacolo era ancora da conservare, esporre e raccontare, si posero in evidente contrasto con la storia degli studi

84. Cfr. DORIA, *Napoli e dintorni*, cit., p. 103.

85. Cfr. *Napoli e dintorni* (1927), Milano, Touring club italiano, 1976^s, p. 298.

86. I cimeli teatrali che occupavano questo corridoio trovarono posto nella sala xxxviii, la storica sala dedicata al San Carlino, la quale, a sua volta, perdeva il modello della scena del teatrino. Infine, le opere riferite alla vicenda del San Carlo, che prima si trovavano nella sala xl, furono trasferite nella saletta xli, fino a quel momento riservata alle feste e ai costumi popolari (ibid.).

87. Cfr. ASMUSM, *Dono Istituto autonomo per le case popolari della provincia di Napoli: materiale per l'opera dei pupi*, cat. AI, fasc. 741 bis, 11 marzo 1978.

88. Cfr. ivi, *Dono Paolo Ricci*, cat. AI, fasc. 741 ter, 3 dicembre 1978.

che andava rafforzandosi grazie ai contributi di Franco Carmelo Greco, primo docente di Storia del teatro moderno e contemporaneo presso l'Ateneo napoletano. Da poco più di un quarto di secolo era stato introdotto nelle università italiane, per merito di Mario Apollonio, l'insegnamento delle discipline teatrali, prima limitato alle accademie e alle scuole di recitazione. Una nuova leva di storiografi era riuscita a emancipare la Storia del teatro e dello spettacolo dall'ordinato panorama della letteratura drammatica, servendosi di una serie di testimonianze prima ignorate o valutate superficialmente.⁸⁹ I valori della messa in scena e della recitazione, verso i quali il nuovo filone di indagini si indirizzò, obbligarono gli studiosi di teatro ad aggiornare la strumentazione di ricerca e a considerare il patrimonio teatrale non più esclusivamente in termini di repertorio di testi scritti. Disegni, schizzi, caricature, fotografie e tutto ciò che potesse documentare gli elementi espressivi e il ruolo dell'attore nella compagine dello spettacolo si rivelarono quindi supporti indispensabili.⁹⁰ È anche in quest'ottica che vanno inquadrare tutte le iniziative intraprese da Greco, che cercò di valorizzare il patrimonio teatrale napoletano e di portarlo all'attenzione internazionale mediante un'intensa attività, fatta di mostre, incontri e seminari. Nel 1982, in collaborazione con Franco Mancini, Giulio Baffi e Francesco Canessa, curò *Itinerari del teatro napoletano dal Cinquecento ad oggi*, la prima rassegna ad ampio respiro dedicata al teatro napoletano e ai suoi apporti alla drammaturgia internazionale.⁹¹ Altri appuntamenti in città con la storia del teatro si ebbero nel corso degli anni Novanta,⁹² periodo di accessi dibattiti intorno ai musei italiani legati allo spettacolo che cominciavano a

89. Cfr. A. D'AMICO, *Il documento teatrale. Sua classificazione e nomenclatura*, in *Il patrimonio teatrale come bene culturale*. Atti del convegno di studi (Parma, 24-25 aprile 1990), a cura di L. TREZZINI, Roma, Bulzoni, 1991, p. 28.

90. Cfr. F. MAROTTI, *Elettronica e archiviazione multimediale: una modesta proposta*, in *Il patrimonio*, cit., p. 49.

91. Cfr. G. CASTALDO, *Presentazione a La Commedia dell'Arte e il teatro erudito*, catalogo della mostra a cura di F.C. GRECO e F. MANCINI (Napoli, settembre-ottobre 1982), Napoli, Guida, 1982, p. 5.

92. Si distinse la mostra *Pulcinella maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*, tenuta a Napoli nel Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes dal 7 dicembre 1990 al 6 gennaio 1991. Fu un momento importante per la riqualificazione dell'immagine di Pulcinella che, 'ammazzata' a Napoli da Scarpetta, da Di Giacomo e da Eduardo, era stata esportata all'estero e rappresentata ovunque nel mondo, trasmigrando dalla Commedia dell'Arte e dal successivo teatro popolare a livelli spesso assai alti della cultura letteraria, musicale e artistica. Pulcinella era divenuto, appunto, una 'maschera del mondo' dal momento che, come sosteneva Croce, essa non incarna un individuo artistico ma una serie di individui coloriti dagli attori e dagli scrittori comici che per secoli si sono valse della sua figura (cfr. G. CASTALDO, *Una maschera per la città*, in *Pulcinella maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*, catalogo della mostra a cura di F.C. GRECO [Napoli, 7 dicembre 1990-6 gennaio 1991], Napoli, Electa, 1990, pp. 9-11).

essere immaginati come luoghi di incontri dove allestire mostre, organizzare eventi e promuovere l'educazione alle arti performative.

Nel 1990, mentre nel Museo di San Martino veniva riorganizzata la sezione presepiale, negli ambienti delle ex cucine della Certosa,⁹³ a Parma, tra il 24 e il 25 aprile, si svolse *Il patrimonio teatrale come bene culturale*, un importante convegno promosso dall'ADUIT (Associazione Docenti Universitari Italiani di Teatro) volto a sollevare lo sguardo delle autorità culturali su una peculiare categoria di beni. Tacciati di scarsa importanza per i non addetti ai lavori, i beni teatrali assumevano in quel momento un ruolo essenziale per lo sviluppo culturale e anche turistico del nostro Paese. Veniva richiesta una loro catalogazione quanto più possibile unitaria da parte di tutti gli archivi e dei centri di documentazione specializzati distribuiti sul territorio nazionale, nonché la possibilità di procedere per l'inserimento di una voce specifica che li riguardasse in una legge nazionale per la tutela del patrimonio culturale.⁹⁴ Si stava facendo strada a livello nazionale l'idea che queste particolari testimonianze potessero interessare un'utenza più ampia della ridotta cerchia di intenditori, in un periodo di estrema latitanza per il Museo di San Martino di un piano espositivo concreto e non soltanto per quello che concerne la storia del teatro.

Verso la fine degli anni Ottanta, per i musei italiani si era aperta una nuova fase caratterizzata da una certa attenzione da parte della comunità scientifica, delle pubbliche amministrazioni e dei *media*, che coincise con la crescita del loro pubblico.⁹⁵ Il museo stava diventando un'istituzione sempre più vicina alla pratica teatrale, proponeva spesso le stesse modalità di interazione pubblico-attore, per raggiungere le stesse finalità di appagamento culturale, sociale e ludico. Non tutti i musei, e non tutti allo stesso modo, presero parte a questo processo di 'svecchiamento'. Nel caso del Museo di San Martino, la mancanza di fondi non permise di risollevarne le sue sorti se non tiepidamente nel 1994, quando il soprintendente Mario De Cunzo, grazie all'assegnazione dei fondi ministeriali, decise di affidare all'architetto Adele Pezzullo il restauro e il recupero dell'intera Certosa e del museo. Il progetto, in parte concluso nel

93. Cfr. T. FITTIPALDI, *La Certosa e il Museo di San Martino*, in *Il Museo di San Martino di Napoli*, a cura di T. F., Napoli, Electa, 1997, p. 28.

94. Cfr. S. MONTI, *Le ragioni di questo convegno*, in *Il patrimonio*, cit., pp. 15-16.

95. Agli inizi degli anni Novanta furono avanzate diverse proposte di legge tese a emancipare i musei statali italiani dalla loro condizione di 'musei ufficio' privi di personalità giuridica. Sebbene questi progetti di legge non giunsero a compimento, gettarono le basi per la legge Ronchey del 1993, la quale ebbe il merito di attirare l'attenzione dei *media* sui musei, sulla loro gestione, sul loro funzionamento e di aprirli verso una prospettiva di orientamento al pubblico. Cfr. D. JALLA, *Il museo contemporaneo. Introduzione al nuovo sistema museale italiano*, Novara, Utet, 2006, pp. 93-95.

2000, fu orientato alla creazione di un allestimento basato su una serie di unità tematiche autonome che tenessero conto del carattere dei luoghi. Le strutture del monastero, in tutti gli interventi precedenti, erano state subordinate alle esigenze espositive e avevano perso il loro aspetto originario. Si pensò dunque di recuperare *in primis* la Certosa, a cominciare dagli ambienti e dai percorsi legati alla vita religiosa dei certosini, fino alla creazione di uno spazio che ne raccontasse la storia mostrando i suoi manufatti.⁹⁶ L'attenzione rivolta alla Certosa e alla sua storia, con il passar del tempo, ha negativamente inciso sul ruolo degli spazi museali che, soggetti anche alla carenza di personale, sono passati in secondo piano rispetto al complesso monumentale.

Solo nel 1995 si pensò di rilanciare anche «una inedita sezione espositiva da allestire nei locali (ex Sala Orilia ed ex Alloggio demaniale Romanzi) situati in fondo al Corridoio dell'Ala del Noviziato»,⁹⁷ dedicata alla storia del teatro napoletano. Per la nuova Sezione teatrale furono pensati, in un primo momento, sette ambienti organizzati secondo uno svolgimento storico-cronologico. Avrebbero aperto il percorso espositivo la sala dedicata ai poeti, agli attori e agli autori teatrali (sala G) e quella relativa alla storia del teatro San Carlo (sala F). A seguire le sale D e E che, in un certo senso, avrebbero conservato l'antico nucleo della Teatrale con opere e cimeli legati alla storia del San Carlino e di Pulcinella. Per la sala in fondo al corridoio dell'ala del Noviziato (sala A) fu richiesto un allestimento specifico e inedito degli esemplari inerenti all'opera dei pupi napoletani, il quale veniva «a colmare una lacuna della pur rilevante 'sezione' citata in oggetto». La sala B sarebbe stata destinata al teatrino delle 'guarattelle' e insieme alla sala C avrebbe completato il discorso sul teatro napoletano di figura. Quest'ultimo ambiente, infatti, era stato concepito come «sala didattica con audiovisivi; riferimenti alla Storia dell'Opera dei Pupi ed ai Musei nei quali sono analoghe collezioni: Roma, Palermo, ecc.».⁹⁸

Il piano presentato dallo staff del museo al soprintendente Nicola Spinosa subì rilevanti modifiche in corso d'opera. Trascorsero cinque anni prima della sua completa realizzazione, avvenuta poi negli ambienti al secondo livello dell'ala meridionale del chiostro Grande. In ogni caso, già da questa prima stesura emergono dei dati che ci permettono di fare alcune considerazioni sulla tanto attesa rinascita della Sezione. La storia del teatro veniva spostata dalla sua sede originaria, perdendo, in tal modo, quel rapporto che da sempre aveva conservato con il presepe, una delle più celebri curiosità del museo, e diveniva l'ulti-

96. Cfr. A. PEZZULLO, *Rivisitando la Certosa. Dal restauro al nuovo museo*, in *San Martino. Immagini e memorie*, a cura di N. SPINOSA, Napoli, Grimaldi, 2000, p. 20.

97. ASMUSM, *Allestimento Sez. teatrale*, cat. BIIA, fasc. 12 bis, 9 marzo 1995.

98. *Ibid.*

ma tappa di un percorso che partiva dal monumento, dai suoi capolavori e dalla sua storia.⁹⁹ Inoltre, poiché l'ordinamento prescelto si basò sul criterio tematico, nessun tipo di relazione, se non la comune matrice storica legata alla città, fu istaurata tra le varie sezioni, e la Teatrale perdeva quel suo essere contribuito alla ricostruzione della struttura urbana quale era stata con Spinazzola, ma al tempo stesso si emancipava dal mero folclore in cui era stata collocata da Doria.

Per l'ordinamento interno alla Sezione, un discorso a parte merita l'esposizione dell'opera dei pupi napoletani, rimasta in sospeso dal 1978. Secondo il progetto redatto nel 1995, la collezione avrebbe dovuto trovare posto in tre sale della Sezione (sale A, B e C). La scelta degli elementi audiovisivi preposti a rinviare alla storia di analoghe collezioni di altre città d'Italia, adottata per la sala didattica (sala C), sembra allontanarsi da quello che la Sezione teatrale dovrebbe rappresentare nel Museo di San Martino. Il museo della città è chiamato a offrire i mezzi e a creare le occasioni per un incontro con l'identità di un luogo, per rinviare al tessuto cittadino e contribuire a un processo di valorizzazione dello stesso proponendo percorsi, itinerari culturali.¹⁰⁰ L'idea di considerare la collezione come prodotto artistico da confrontare con altri rari esemplari del genere presenti in pochissimi musei italiani, quindi non come significativa di una vicenda locale più complessa, si pone in un atteggiamento conflittuale rispetto alla *mission* del museo. Traspare nuovamente la volontà di ancorarsi ai canoni di rarità e pregio, gli stessi sottesi al nuovo ordinamento museale, il quale si proponeva di offrire «un percorso attraverso la qualità e la varietà delle collezioni pervenute al museo: una rigorosa selezione di opere, comunque esauriente nei diversi campi di collezionismo specializzato, valorizzando rare eccezioni nella presentazione per coagulare l'interesse dei visitatori».¹⁰¹

99. Il percorso museale ideato nel 2000 prevede, subito dopo la biglietteria, la visita alla chiesa e, a seguire, al refettorio e alla sezione presepiale. Passando per il chiostro dei Procuratori, l'itinerario si snoda verso la spezieria, la sezione navale, la sala didattica, la sezione Orilia e il quarto del priore che espone opere d'arte di proprietà della Certosa. Segue il Museo dell'opera nell'appartamento del vicario, al quale si accede dal porticato del chiostro Grande, con opere che raccontano la storia della Certosa. Solo dopo la sezione immagini e memorie (sale nelle ali est e nord del chiostro Grande) che racconta la storia di Napoli dal Quattrocento all'Ottocento, e le collezioni napoletane (negli ambienti dell'ex Foresteria), si raggiunge la Sezione teatrale che chiude l'itinerario espositivo (cfr. PEZZULLO, *Rivisitando la Certosa. Dal restauro al nuovo museo*, cit., pp. 29-33).

100. Sul ruolo attuale del museo della città nella vita civile si veda M. MONTELLA, P. DRAGONI, M. CERQUETTI, *Il cambiamento del ruolo sociale del museo nei centri urbani*, in *Il Museo nelle città italiane. Il cambiamento del ruolo sociale del museo nei centri urbani*. Atti del XXIX Convegno nazionale ANMLI (Ferrara, 30-31 marzo 2012), a cura di A.M. MONTALDO e A.M. VISSER TRAVAGLI, Bologna, Clueb, 2013, pp. 25-42.

101. R. MUZZI, *Introduzione a La Certosa e il Museo di San Martino*, cit., p. 12.

Lo schema elaborato per le altre sale fu, sostanzialmente, rispettato nell'allestimento effettivo inaugurato nel 2000. Gran parte della collezione dell'opera dei pupi fu, invece, sacrificata a favore del dono Longone.¹⁰² In vista di questo importante arrivo, l'assetto dell'ambiente in fondo al corridoio dell'ala fu sostituito dal disegno della sala dedicata a Viviani che, a sua volta, avrebbe ampliato al Novecento il racconto del teatro napoletano. Da questa addizione *in extremis* possiamo dunque dedurre che la nuova Sezione teatrale, secondo le intenzioni originarie, non avrebbe varcato i limiti del teatro tradizionale e la sua narrazione si sarebbe risolta tutta in termini di influenze e confronti tra l'opera seria e i generi popolari. Ancora oggi, il percorso della Sezione teatrale, aperto generalmente su richiesta in orari prestabiliti per mancanza di personale, parte dalla sala che funge da prologo di generi, con opere d'arte che testimoniano di canto, drammaturgia, musica, decorazione teatrale, 'macchietta'. Poi passa ai temi della scenografia ottocentesca niccoliniana (dei teatri San Carlo e Fondo) e degli elementi del teatro napoletano di figura, ovvero, a una piccola parte dedicata all'opera dei pupi. Il cuore dell'itinerario espositivo è dedicato al San Carlo ed è seguito dalle due sale riservate al mitico San Carlino. L'epopea della città e del suo popolo, cantate dall'"ultimo scugnizzo", figurano nel tassello conclusivo del racconto. Un racconto perlopiù ottocentesco, che si arresta ai primi decenni del secolo breve ed è privo di qualsiasi forma di rimando al presente della città. Rimase su carta la sala didattica (sala C) che, ribattezzata sala Evento, non ebbe una sistemazione definitiva. In stridente contrasto con la natura della Sezione, fino al 2017 ha ospitato, per necessità contingenti, l'esposizione di terraglie, maioliche, porcellane, ventagli, bastoni, dipinti e oggetti lignei facenti parte della collezione appartenuta al nobile napoletano Marcello Orilia, donata al museo nel 1952.¹⁰³

Va però segnalato che, in attesa che i complessi lavori di ristrutturazione consentissero di disporre nuovamente di una sezione dedicata al teatro, cominciò a farsi viva l'esigenza di eseguire una vasta ricognizione di quanto, per la storia del teatro locale, si conservava nel Museo di San Martino e nelle altre collezioni pubbliche e private della città. Nel 1997 infatti, nell'ambito delle iniziative nate per documentare le arti e la civiltà a Napoli nell'Ottocento, fu organizzata una serie di mostre che concorsero alla valorizzazione del patrimonio teatrale di San Martino e si fecero interpreti di un concetto più ampio di museo. Oltre a quella su Antonio Niccolini, ideata con i disegni del fondo

102. Cfr. ASMUSM, *Dono Longone: dipinti, sculture, fotografie, manifesti*, cat. AI, fasc. 2004, *Elenco Dono Longone*.

103. Per la collezione Orilia si veda *La collezione Orilia al Museo di San Martino*, a cura di R. MUZZI e R. PASTORELLI, Napoli, Arte'm, 2013.

acquistato dall'istituto nel 1901,¹⁰⁴ si distinse la mostra *Raccolte teatrali tra classico e parodia*, tenuta a Castel Nuovo e curata da Silvia Cocurullo, Giuliano Longone e Marina Vergiani. La rassegna riuscì a riunire una straordinaria quantità di opere e documenti, preziosi per la ricostruzione della storia del teatro napoletano, dispersi tra il Museo di San Martino, la raccolta Pagliara del Suor Orsola Benincasa, villa Pignatelli e la Società napoletana di storia patria.¹⁰⁵ Un patrimonio che non disponeva ancora di sedi espositive permanenti e per il quale non erano state ricercate formule adeguate di consultazione, di fruizione e di catalogazione. L'ampio percorso espositivo dimostrò all'opinione pubblica che questi materiali eterogenei provenienti dalle varie istituzioni cittadine, se unitariamente esposti, avrebbero potuto «costituire di per sé il più straordinario museo teatrale presente oggi in Italia».¹⁰⁶ Sulla spinta proveniente dall'evento, i promotori auspicavano la realizzazione di una banca dati, indispensabile per creare almeno un museo 'virtuale' della civiltà teatrale napoletana, da collocare nel più vasto sistema museale cittadino.¹⁰⁷ Era in uno stato embrionale, quindi, in questa occasione, l'idea – certo ancora basata su un approccio di tipo disciplinare – di rottura con lo schema espositivo tradizionale, di un museo che coinvolgesse gli altri istituti culturali cittadini preesistenti.

Una moderata apertura della Sezione teatrale in questo senso si ebbe alla vigilia della sua inaugurazione. Tra il 1999 e il 2000, grazie a Voluptaria, associazione che sin dal 1989 si era impegnata attivamente nello studio e nella promozione delle arti dello spettacolo, nacque il progetto *Archivi di teatro Napoli* che coinvolse la Sezione teatrale del Museo di San Martino, la biblioteca Lucchesi Palli, il Centro studi teatrali presso la Società napoletana di storia patria, l'Istituto campano per la storia della Resistenza, l'Archivio di stato, il Teatro nuovo di Napoli e numerose collezioni private per la creazione di una rete documentaria dedicata alle fonti della storia del teatro.¹⁰⁸ I cataloghi e i documenti delle varie collezioni sono attualmente accessibili tramite il sito della Biblioteca nazionale di Napoli, corredato anche da un'apposita area dedicata alle attività di promozione e sostegno delle arti dello spettacolo realizzate con

104. Cfr. Antonio Niccolini, *architetto e scenografo alla corte di Napoli (1807-1850)*, catalogo della mostra a cura di A. GIANNETTI e R. MUZZI (Firenze-Napoli, 28 giugno-28 settembre 1997), Napoli, Electa, 1997.

105. Cfr. N. SPINOSA, *Introduzione a Raccolte teatrali tra classico e parodia*, catalogo della mostra a cura di S. COCURRELLO, G. LONGONE e M. VERGIANI (Napoli, 10 dicembre 1997-31 maggio 1998), Napoli, Electa, 1998, pp. 3-4.

106. M. VERGIANI, *La memoria della fabbrica teatrale. Progetto espositivo*, in *Raccolte teatrali*, cit., p. 6.

107. Cfr. SPINOSA, *Introduzione*, cit., p. 4.

108. Si veda l'indirizzo <http://digitale.bnnonline.it/index.php?it/190/archivi-di-teatro-napoli> (ultimo accesso: 23 maggio 2019).

il contributo delle istituzioni aderenti al progetto. Nel corso degli anni, l'associazione è riuscita a promuovere le attività di catalogazione e di digitalizzazione del patrimonio teatrale dei singoli istituti, ma sono venute meno iniziative che sviluppassero progetti concreti di più ampia portata. Per giunta, venuto a mancare, nel marzo del 2016, Ernesto Cilento, coordinatore dell'iniziativa, l'associazione non è stata investita da una rivitalizzazione del suo lavoro con la linfa di rinnovate energie. In realtà, la Sezione teatrale, aperta al pubblico dal 2000, è stata concepita come 'opera chiusa' e, se si eccettua la partecipazione ad *Archivi di teatro Napoli* – necessaria anche per agevolare il reperimento dei fondi conservati – non ha aderito negli anni a ulteriori collaborazioni con altre istituzioni cittadine. Dal dicembre del 2014 il Museo di San Martino è passato in gestione al Polo museale della Campania e rispetto al passato notevoli sforzi nell'ambito della valorizzazione del patrimonio museale sono stati compiuti; tuttavia molto lavoro resta ancora da fare in termini di sviluppo locale e di partecipazione attiva dei cittadini. A sostegno dell'incremento delle collezioni, la raccolta teatrale del museo, negli ultimi anni, ha beneficiato di due importanti doni con onere di esposizione continua. Nel 2013, per rimediare all'assenza nei musei napoletani di un'effigie che ricordasse Eduardo, la famiglia Paduano ha donato all'istituto il ritratto dell'insigne drammaturgo in cemento lapillo realizzato da Domenico Paduano (inv. 30468).¹⁰⁹ Oggi l'opera figura nella prima sala della Sezione, ovvero la sala che funge da prologo di generi, insieme agli altri ritratti di autori, attori e poeti del teatro napoletano. Quella del professor Stelio e della moglie Marinetta Di Bello invece è stata l'ultima collezione di cimeli e opere teatrali offerta in dono al museo. La raccolta, giunta al museo nel 2016, documenta, attraverso opere grafiche e plastiche sette, otto e novecentesche, la maschera di Pulcinella (sia nella sua valenza teatrale e scenica che in quella apotropica ed etnografica) e il teatro popolare napoletano di figura con particolare riferimento a quello delle guarattelle e delle marionette.¹¹⁰ La direzione scientifica del museo ha ben accolto il dono anche per conferire un volto coerente alla sala Evento della Sezione teatrale. La nuova sala, dedicata all'antica maschera di Pulcinella, alla sua tradizione iconografica nei secoli e alla sua diffusione nel costume, è stata inaugurata il 22 aprile del 2017. Il progetto è stato curato da Rita Pastorelli, Silvia Cocurullo, Michele Iodice e realizzato con la collaborazione di Stelio Di Bello, Roberto Verneti e del maestro Roberto De Simone. L'allestimento, che tanto deve alla mostra *Pulcinella maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*, tenuta

109. Cfr. ASMuSM, *Dono Bernardo Paduano: ritratto di Eduardo De Filippo in cemento lapillo*, cat. AI, fasc. 2013, 3 dicembre 2013.

110. Cfr. *ivi*, *Dono Stelio Di Bello*, cat. AI, fasc. 2016, *Relazione storico-artistica*.

a Napoli nel Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes tra il 1990 e il 1991,¹¹¹ si è inserito in un tour ripercorso, attraverso mostre ed eventi, dalle tre città italiane (Roma, Napoli e Pompei) che accolsero Pablo Picasso nella primavera del 1917. L'evento, intitolato *Picasso in visita alla Certosa. Un nuovo allestimento per la Sezione teatrale*, ha seguito le orme della mostra *Picasso Parade. Napoli 1917* tenuta al Museo di Capodimonte e all'Antiquarium di Pompei dall'8 aprile al 10 luglio 2017. Per l'occasione al primo piano della Reggia borbonica è stato ospitato, insieme a un'ampia selezione di lavori, il sipario dipinto da Picasso per *Parade*, proveniente dal Centre Pompidou di Parigi, e a Pompei sono stati esposti i costumi del balletto disegnati dall'artista, mentre il Museo di San Martino, con la sala dedicata a Pulcinella, ha proposto un percorso basato sulla rilevanza internazionale assunta dalla maschera partenopea, connettendola ai riferimenti pulcinelleschi disposti nelle altre sale della Sezione, che all'epoca Picasso ebbe modo di vedere.¹¹² Tutto il sistema di comunicazione della Sezione teatrale è stato così orientato verso la percezione di quelle opere che, ordinate da Spinazzola, incisero sulla produzione del celebre artista e non tanto sul significato che le stesse avevano in quel contesto e che ancora potrebbero avere per i cittadini e per lo sviluppo storico-culturale della città. L'evento, seppur sostenuto da una logica compatibile solo in parte con la vocazione, fin qui delineata, della Sezione, ha contribuito a riportare all'attenzione del pubblico il patrimonio teatrale del museo che, in un'ottica di rilettura del passato alla luce del presente, di partecipazione attiva della comunità, di rafforzamento dei rapporti con i luoghi e i linguaggi del teatro contemporaneo napoletano, resta in attesa di un rilancio propositivo foriero di inedite soluzioni.

111. Cfr. CASTALDO, *Una maschera per la città*, cit., pp. 9-11.

112. Picasso, quando arrivò in Italia con Jean Cocteau per lavorare al sipario di *Parade*, frequentò il Museo di San Martino per studiare la maschera di Pulcinella. Ispirato dai riferimenti iconografici pulcinelleschi presenti nell'ordinamento ideato da Spinazzola, eseguì i bozzetti per *Pulcinella*, il balletto che, musicato da Igor Stravinsky e coreografato da Léonide Massine, fu messo in scena a Parigi nel 1920. Cfr. S. COCURULLO, *Picasso incontra i ricordi del San Carlino*, in *Picasso a Napoli. Parade. Museo di Capodimonte, Antiquarium di Pompei*, catalogo della mostra a cura di S. BELLENGER e L. GALLO (Napoli-Pompei, 11 aprile-10 luglio 2017), Milano, Electa, 2017, pp. 218-223.