

VALERIA VIOLA

THE GIUSEPPE BARONE ARTS AND INDUSTRY MUSEUM IN BARANELLO:
AN EDUCATION TO ART AND A WAY TO IMPROVE THE PRODUCTION
OF ART OBJECTS IN MOLISE DURING THE SECOND HALF
OF THE 19TH CENTURY

IL MUSEO ARTISTICO E INDUSTRIALE DI GIUSEPPE BARONE
DI BARANELLO PER «EDUCARE AL BELLO» E MIGLIORARE
LA PRODUZIONE DEGLI OGGETTI D'ARTE IN MOLISE
NEL SECONDO OTTOCENTO

Through the analysis of the Town Museum of Baranello we will observe the phenomenon of the industrial arts museums, that developed during the second half of the 19th century in the main Italian and European towns following the example of South Kensington Museum in London. These museums hosted collections made by samples of decorative art manufacture, that before then had been excluded by all conservations mechanisms; also, such structures were linked to a network of professional training schools in industrial design, addressed to the serial production of art objects obtained by industrial automation processes. The Museum of Baranello represents a smaller example of its category due to the lack of an adequate industrial tissue on the territory; it will nonetheless serve the purpose of recording the differences between the local features versus the national features, and in particular the Neapolitan context where Giuseppe Barone operated. Given the middle position between arts and training, the reference production belongs to both the historical-economic and historical-artistic frameworks. For a profile analysis of Giuseppe Barone and the Museum that carries his name, we drew from the papers and the library kept therein.

Attraverso l'analisi del Museo Civico di Baranello si cercherà di osservare più da vicino il fenomeno dei musei di arte industriale che si diffuse dalla metà dell'Ottocento sul modello del South Kensington Museum di Londra nelle maggiori città europee e italiane con una spiccata vocazione industriale. Tali strutture, caratterizzate da collezioni formate dagli esempi della manifattura delle arti decorative, fino ad allora escluse dai meccanismi di conservazione, erano funzionali a un sistema di formazione professionale agganciato a una rete di scuole di disegno rivolte all'addestramento della manodopera specializzata nell'arte industriale, cioè la produzione in serie di oggetti artistici ottenuti attraverso i processi di automazione dell'industria. Il museo molisano, che rappresenta un esempio minore della sua categoria, espressione di un contesto che per la mancanza di un tessuto industriale adeguato non permetteva l'applicazione fedele del sistema dei modelli di riferimento, in quest'analisi servirà a registrare le specificità locali rispetto a quelle nazionali e in particolare rispetto al contesto culturale partenopeo al quale Giuseppe Barone apparteneva. Data la posizione equidistante del tema dal mondo della formazione e dell'arte è stato necessario far riferimento alla letteratura scientifica di ambito storico-economico e storico-artistico. Per l'analisi del profilo di Giuseppe Barone e del museo a lui intitolato, ci si è avvalsi dello studio del carteggio e della biblioteca ivi custoditi.

Key words: History of Education; Technical Education; Italy; Educational Policy; XIX Century.

Parole chiave: Storia dell'educazione; Istruzione tecnica; Italia; Politica educativa; XIX Secolo.

Premessa

Il Museo Civico di Baranello, fondato alla fine dell'Ottocento da Giuseppe Barone, figura d'eccellenza e poliedrica nel panorama culturale molisano e partenopeo dell'epoca, vuole rappresentare l'occasione per sottolineare, da un lato, il potenziale euristico della dimensione locale nella ricerca storico-scolastica e, dall'altro, sottoporre all'attenzione della comunità scientifica di settore la spiccata e dichiarata valenza didattica che hanno rivestito le raccolte dei modelli di arte industriale nella formazione degli artigiani nell'Europa e nell'Italia dell'epoca. Prima di avviare la trattazione è necessario sottolineare che il museo molisano rappresenta un esempio minore di museo artistico e industriale: le dimensioni ridotte, il tessuto sociale ed economico attardato dalla vocazione spiccatamente agricola del territorio di appartenenza gli consentivano di fornire agli artigiani dei buoni esemplari per le loro creazioni e di educare il gusto della popolazione, ma non certo di sollecitare una produzione che fosse competitiva sul mercato come quella generata dagli istituti a cui si ispirava. Ad ogni modo, il *focus* di indagine proposto consente di approfondire la conoscenza dei musei dell'arte applicata all'industria che si diffusero soprattutto a partire dalla metà del Diciannovesimo secolo in Europa col fine di educare il gusto degli operai dell'arte utile, supportando le loro scuole funzionali alla diffusione di una cultura designativa basata sull'imitazione dei migliori modelli della produzione artistica e industriale. Lo studio dell'episodio molisano si rivela utile anche per misurare la distanza culturale e materiale che correva da quelli maggiori sorti in Europa e in Italia, e per comprendere come gli orientamenti nazionali in materia siano stati recepiti, tradotti ed adeguati a livello locale in un'area depressa e rappresentativa del Sud Italia dell'epoca, qual era il Molise. In particolare, attraverso la figura di Giuseppe Barone sarà possibile tracciare con maggiore definizione il profilo culturale dei protagonisti del dibattito che si sviluppò in ambiente partenopeo nel periodo postunitario in favore dell'istituzione dei musei di arte industriale. In questa sede, dunque, saranno offerti i primi risultati di una ricerca suscettibile di ulteriori approfondimenti che si è concentrata fino ad ora sull'analisi della documentazione archivistica rintracciata presso l'archivio storico del comune e del museo di Baranello e di una vasta produzione bibliografica che non afferrisce alla storiografia storico-scolastica. Tali musei, infatti, sono stati visitati soprattutto dagli studiosi del settore artistico e da quelli dell'economia che hanno indagato rispettivamente le collezioni dell'industria e lo sviluppo, la diffusione e le diverse inflessioni del linguaggio stilistico dell'arte industriale, e l'impatto che quest'ultima ha avuto sul mercato. La disattenzione della storiografia storico-scolastica verso questo tema riflette probabilmente quella della politica scolastica nazionale¹ che fino al passaggio delle scuole professionali nel 1878 alla gestione del Ministero dell'Agricoltura, Industria e Commercio² – che dal 1861 divideva la

¹ Per un quadro più articolato e aggiornato sul tema dell'istruzione tecnica e professionale in Italia nell'Ottocento si faccia riferimento al testo (Viola 2016).

² Non tutte le scuole o i corsi artistico-professionali in Italia vennero istituiti per volontà del governo centrale; buona parte nacquero per iniziativa di privati o di enti pubblici locali caratterizzati spesso da interessi pubblici, laici

gestione dell'istruzione tecnica e professionale con il Ministero della Pubblica Istruzione – aveva delegato la formazione degli artigiani agli enti pubblici e privati più disparati, come i Comuni, le Camere di Commercio e le Società Operaie³.

La difficile operazione d'individuazione delle competenze e dell'ordinamento didattico delle scuole di questo segmento variegato dell'istruzione richiede, infatti, un maggiore sforzo di orientamento per gli storici della scuola e un approccio di tipo multidisciplinare aperto alle sollecitazioni provenienti dalla storia locale, dalla storiografia storico-artistica e da quella storico-economica, in quanto furono istituzioni funzionali allo sviluppo economico del territorio di appartenenza. Va sottolineato, inoltre, che lo studio dei musei di arte applicata all'industria richiede ulteriori incursioni anche nella produzione scientifica di afferenza della storia delle arti minori e di quella relativa alla storia delle esposizioni universali che, come vedremo nel corso dell'analisi, coincisero sempre con la formazione delle collezioni. Furono tali eventi a mostrare puntualmente i progressi in termini di mercato ottenuti dall'arte industriale e a veicolare i dibattiti attorno alla convenienza di istituire ovunque i suoi musei per migliorare il gusto e la preparazione della manodopera specializzata. Fondamentale in tal senso è risultata la lettura delle relazioni stilate dagli studiosi italiani inviate alle esposizioni universali o dai membri delle commissioni di studio incaricate dai ministeri preposti all'educazione di individuare gli strumenti per migliorare l'istruzione professionale e, dunque, l'economia nazionale.

«Si facciano delle cose belle, ma a patto che tornino utili». Brevi note sulla nascita e la diffusione dei musei artistico e industriali

Il museo “Giuseppe Barone” di Baranello è spesso considerato espressione del fenomeno del collezionismo privato di gusto eclettico di fine Ottocento. Tale definizione appare non del tutto appropriata ad una collezione che per stessa affermazione del donatore voleva risultare utile ai suoi concittadini per educarli «al senso del bello artistico e per vantaggio delle loro produzioni». La denominazione che lo identifica tutt'oggi come “Museo Civico G. Barone”, non richiamandone la sua specificità, distoglie dalla comprensione della sua vera missione che era, come quella dei grandi modelli di riferimento, di educare la popolazione con gli esempi delle manifatture di diverso genere, datazione e provenienza al fine di migliorare la produzione locale. Eppure, la prefazione ai due cataloghi della collezione, stilati dal suo stesso fondatore rispettivamente nel 1897 e nel 1899, non lascia dubbi al riguardo. Il museo

e anticlericali e ispirati ai principi patriottici. La partecipazione governativa a queste scuole o corsi era limitata, in genere, alla sorveglianza degli enti creatori di queste istituzioni scolastiche. Fu soltanto in seguito all'emanazione del R.D. dell'8 settembre 1878, che sottrasse definitivamente al Maic gli istituti tecnici, che le scuole professionali furono sottoposte ad un'azione di riordino attraverso le circolari emanate nel 1879 e nel 1880, rispettivamente dal ministro Benedetto Cairoli e Luigi Miceli che le rendeva meglio funzionali alle esigenze dell'economia dei territori di appartenenza (Viola 2016, 137-151).

³ Sul ruolo dell'associazionismo privato nel campo dell'istruzione professionale si segnala: Santagati 2016.

molisano come i 140 musei artistico e industriali diffusi in Europa al tempo in cui scriveva Barone voleva essere «una istituzione eminentemente civile ed educatrice» (Barone 1897, 2) con lo scopo, nei limiti delle sue dimensioni e delle caratteristiche economiche prevalentemente agricole del territorio in cui sorgeva, «di diffondere lo studio dei prodotti dei vari periodi storici delle nazioni, di aprire la mente alla invenzione e gli occhi al sentimento del bello nella produzione degli oggetti d'arte, di agevolare in fine gli sforzi individuali degli artisti ed operai, offrendo loro modelli ed esemplari da imitare» (Barone 1897, 4). Nel novero dei 140 musei rientravano anche i pochi sorti con tanta difficoltà nelle maggiori città italiane a partire dal 1862. Ad incentivarne la diffusione fu l'insuccesso della produzione italiana riportata all'Esposizione internazionale di Londra del 1862. La manifestazione mise in evidenza una neonata nazione fuori forma dal punto di vista industriale. Negli anni in cui l'Italia inseguiva il progetto risorgimentale, le nazioni industrializzate avevano intrapreso una frenetica corsa verso il traguardo dello sviluppo industriale. Sul podio di questa pacifica competizione, che si giocava nei saloni delle esposizioni universali, erano salite nazioni come l'Inghilterra e la Francia che con l'arte industriale avevano conquistato letteralmente il mercato. Il successo dei nuovi oggetti di gusto artistico ottenuti in fabbrica a costi contenuti mise in seria crisi l'artigianato di qualità nazionale e portò gli intellettuali, gli imprenditori e i politici nostrani a rivedere il sistema d'istruzione professionale rimodulandolo sulle frequenze dell'arte industriale. L'impresa non era semplice perché significava avviare nell'Italia amante delle belle lettere una rivoluzione culturale di non facile attuazione. Non si trattava, infatti, semplicemente di adottare un metodo di produzione, ma di fare proprio un nuovo sistema culturale che univa l'imprenditoria all'arte e mutare un nuovo modello di formazione professionale gravitante attorno a delle strutture museali che richiedevano di ripensare la gerarchia delle arti e di ridefinire il ruolo dell'artista. Ornella Selvafolta afferma:

Non si trattava quindi di rinnovare i processi produttivi, quanto piuttosto di investire sulle fasi a monte che riguardavano il momento del progetto e del disegno e, ancora, di intervenire sui metodi della formazione al lavoro e dell'educazione estetica degli artefici. Come è noto scaturì da qui un intenso dibattito segnato da un nuovo e più cosciente interrogarsi sulla funzione degli oggetti, con proficue riflessioni sui rapporti e influenze reciproche che dovevano intercorrere tra le arti e le industrie, e altrettanto proficui provvedimenti nel settore dell'educazione, della strumentazione didattica e dell'istituzione dei musei dei modelli (Selvafolta 2001, 864).

Tale sistema corrispondeva al risultato di un lungo processo condotto per prove ed errori prima dalla Francia e poi perfezionato dall'Inghilterra. L'automazione dei processi lavorativi aveva portato, infatti, già alla fine del Diciottesimo secolo ad interrogarsi sui possibili rapporti tra arte e industria per dar vita a una forma di produzione in serie di oggetti raffinati a prezzi contenuti, capace di soddisfare la nuova fetta di mercato generata dall'industrializzazione rappresentata dall'aristocrazia e dalla borghesia. Per avviare questo tipo di lavorazione si ritenne necessario dotare gli artigiani, così come accadeva per gli allievi delle accademie delle belle arti, di musei

presso cui fossero esposti i modelli a cui ispirarsi per la loro produzione. Il *Conservatoire des Arts et Métiers*, nato alla fine del Settecento a Parigi, può essere considerato il prototipo del museo industriale; fu la Francia per prima a tentare questo tipo di lavorazione di arte connessa all'industria, ma fu l'Inghilterra a portarla ai massimi livelli nel giro di pochi anni, concependo intorno al South Kensington Museum di Londra, nato in occasione della Great Exhibition del 1851, un sistema d'istruzione in grado di migliorare la cultura grafica e la preparazione in generale degli artigiani (Villari 1864, 256). Luciana Arbace ha sottolineato come l'Esposizione di Londra del 1851 rappresenti un «episodio decisivo e l'avvio di una svolta radicale» in tal senso. Il South Kensington Museum di Londra, infatti, inizialmente concepito come mostra temporanea e poi trasformato per fini pedagogici in un'esposizione permanente, «rappresentò un modello presto variamente emulato in altre città europee, dove sorsero con analoghi intenti altri musei specializzati nelle Arti applicate all'Industria» (Arbace 1998, 12). Tale sistema realizzava le teorie di Gottfried Semper illustrate nel testo *Wissenschaft, industrie und Kunst* sul «concetto di bellezza applicata a un'ipotesi di modernizzazione della società» fornendo dei «suggerimenti per migliorare i metodi d'istruzione dei futuri tecnici, con particolare riguardo alla formazione del gusto» (Amari 2001, 17). L'educazione al bello, a giudizio di Semper, doveva riguardare anche il pubblico e poteva realizzarsi sollecitando, dove fosse possibile, la fondazione dei musei di oggetti di uso comune con rimandi alle arti applicate che dovevano documentare il progresso della tecnica e della sua applicazione, ai quali abbinare un programma didattico con corsi e botteghe, strumentali a un insegnamento pratico e professionale⁴. È nelle collezioni d'arte decorativa che Semper individuava «la risposta alla decadenza del gusto» (Pesando 2009, 26).

Al governo inglese la proposta di Semper parve la soluzione efficace per rimediare al risultato non eccellente riportato dalla produzione nazionale all'esposizione del 1851 che rispetto a quella francese appariva deficitaria in termini di raffinatezza. Fu allora che gli inglesi «riconobbero la loro debolezza sul mercato universale nel gusto dei prodotti» riconducendola al «difetto di sviluppo delle facoltà artistiche nelle classi operaje e s'avviarono direttamente e senza ambiguità allo scopo, mediante un nuovo e completo sistema di educazione artistica» che prevedeva la «moltiplicazione delle scuole di disegno, la fondazione di scuole normali di arte per formare i maestri, nell'organizzazione di un grande museo centrale e di altri a lui connessi» (Codazza 1873, 26). All'interno della struttura museale, infatti, venne ospitata fin dal 1856 la *National Art Training School*, istituita nel 1837, deputata alla preparazione degli operai addetti alle arti applicate all'industria e di chi avrebbe insegnato l'arte. Il governo inglese prevede pure l'istituzione di: un Dipartimento di scienze ed arti per promuovere nel po-

⁴ I concetti di Semper trovarono larga fortuna e furono sviluppati dentro e fuori l'Inghilterra. L'architetto gallese Owen Jones, sovrintendente ai lavori della Grande esposizione del 1851, nel 1856 pubblicò *The Grammar of Ornament*, un repertorio sui diversi stili artistici composto di 300 illustrazioni a colori per offrire un supporto iconografico agli operatori dell'arte applicata all'industria. Nello stesso anno il francese Laborde pubblicò un trattato dal titolo *De l'Union des Arts et de l'Industrie*, mentre nel 1875 Charles Blanc, il testo *Grammaire des Arts Décoratifs* (Amari 2001, 17, 24, 25).

polo lo studio del disegno, una scuola normale centrale di disegno all'interno del South Kensington Museum, scuole di arte su tutto il territorio⁵. L'Esposizione universale di Parigi del 1855 decretò il successo di tale concezione. L'Inghilterra risultò la vincitrice incontrastata della manifestazione. La sua produzione univa ora alla consueta precisione tecnica, l'eleganza della decorazione. Ai paesi partecipanti non restò che prendere atto della necessità di mutuare il nuovo modello di formazione e di produzione inglese⁶. L'operazione era indispensabile per acquisire la padronanza della nuova lingua dell'industria. Non parlarla significava non avere voce sul mercato internazionale.

La diffusione dei musei artistico e industriali in Italia

La consapevolezza che l'arte industriale fosse un coefficiente di crescita economica cominciò a maturare nella classe dirigente in seguito all'insuccesso della produzione italiana all'Esposizione universale di Londra del 1862. Pasquale Villari nella *Relazione sull'istruzione elementare in Inghilterra e nella Scozia al comitato italiano per la esposizione internazionale di Londra* pubblicata nel 1864 espresse tutto il suo rammarico per il fatto che mentre la Francia e l'Inghilterra, i giganti della nuova produzione artistica di tipo industriale, suscitavano ammirazione e invidia, l'Italia, nonostante vantasse eccellenti artigiani, muoveva negli stranieri sentimenti di compiacenza. Villari, interpretando il tema ricorrente per quegli anni de «l'antica supremazia perduta» (Selvafolta 2001, 867), sollecitava la conversione del sistema scolastico a quelli stranieri industrializzati, incentivando l'insegnamento del disegno già dalle scuole elementari e la diffusione dei musei delle arti applicate alle industrie. Affermava:

E mentre che questa lotta si combatteva fra i due giganti dell'esposizione, cosa faceva l'Italia? Invero, di noi si parlava con molta benevolenza; ma con poca invidia. A che serve illudersi? I premi e le medaglie ci furono date con profusione, perché nessuno ci temeva, e perché tutte le simpatie politiche erano in favore d'una nazione risorta, che dopo si lungo tempo si presentava di nuovo fra le altre. [...] Noi dobbiamo rammentarci che, fino a quando si tratterà di concorrere pel più basso prezzo e per la più rapida produzione, le industrie italiane troveranno una difficoltà non piccola nella mancanza del carbon fossile; ma niuno può dubitare che quando si tratta di quelli che vengon chiamati oggetti di gusto, nei quali al lavoro meccanico s'unisce un lavoro d'ingegno, gl'italiani possono produrne migliori ed a più basso prezzo di tutte le altre nazioni. Quantunque nelle nostre scuole elementari manchi

⁵ Il Governo garantiva un sussidio equivalente a $\frac{1}{4}$ della spesa necessaria a fabbricare l'edificio ed inviava un professore a condizione però che il Comitato locale promettesse di fare insegnare il disegno in 5 scuole elementari, o a 500 alunni, oltre una classe serale da aprirsi tre volte la settimana. Nel 1851 in Inghilterra si contavano 19 scuole di disegno; nel 1855, 64, che nel 1860 aumentarono a 85 (Villari 1864, 256).

⁶ Lo studio del processo produttivo, dalla fase creativa alla realizzazione connessa all'analisi tecnica dei materiali, divenne una necessità didattica accolta e riconosciuta dai diversi sistemi scolastici europei che negli anni andarono riorganizzando le proprie istituzioni: dalle gilde corporative legate a Morris, all'Art of Training National School di Marlborough House diretta da Gottfried Semper, fino alle esperienze di riforma nazionali delle Accademie (Pesando 2013).

quasi sempre il disegno, e non abbiamo che pochissime scuole di disegno industriale, pure un artigiano che sappia disegnare e modellar bene si paga in Italia meno che in ogni altra parte del mondo. Ma perché di questi doni naturali possa cavarsi tutto il vantaggio possibile, bisognerebbe promuovere per tutto il disegno industriale, bisognerebbe che le fabbriche di seterie, di porcellane, ecc., chiamassero in aiuto la scienza e l'arte, e si lasciassero consigliare dal chimico e dall'artista; bisognerebbe che i modelli dei nostri antichi fossero per tutto studiati, imitati, riprodotti, come si fa in Francia ed in Inghilterra. (Villari 1864, 249, 256)

Intanto che lo studio di Villari veniva dato alle stampe, a Torino col R.D. del 23 novembre 1862 n. 1001 il Maic istituiva il Reale Museo Industriale Italiano per «promuovere l'istruzione industriale ed il progresso delle industrie e del commercio» (Codazza 1873, 25). L'apertura era stata annunciata nella relazione compilata sull'Esposizione di Londra del 1862 dagli inviati italiani, il marchese Cavour e il commendatore Devincenzi, per conto del ministro del Maic. Dalla lettura della relazione emerge che la presenza di un museo in Italia per le dimensioni che aveva assunto il fenomeno dell'arte industriale ormai era percepita come una questione improrogabile. In essa, infatti, si legge:

L'istruzione industriale ha indole e natura propria, e principio e fondamento di questa specie di istruzione sono i Musei Industriali che sotto varie forme e differenti nomi vediamo oggi sorgere per ogni dove. Intendono così fatti Musei non solo al miglioramento dell'industria ma al progresso del commercio, mettendo sotto gli occhi del pubblico le diverse produzioni con tutte quelle notizie che valgono a parte apprezzare (Cavour e Devincenzi 1862, 27)

La partecipazione del nostro paese alla successiva esposizione internazionale che si tenne a Parigi nel 1867 dimostrò che l'esistenza del museo di Torino non era riuscita a incidere in maniera rilevante sulla qualità della manifattura nostrana. Da solo un museo non poteva convertire al credo dell'arte industriale un paese con una *forma mentis* reticente ad acconsentire ad attribuire una declinazione pratica alle teorie scientifiche e all'arte. Il quadro nazionale, infatti, già critico per l'arretratezza industriale, si complicava ulteriormente per la mancata applicazione pratica della scienza e la reticenza dei puristi dell'arte a destinare un uso pratico alla produzione artistica. Furono soprattutto le accademie di belle arti ad essere additate come il principale ostacolo al decollo dell'arte decorativa e industriale, in quanto ancorate a un concetto di produzione artistica speculativa e non utile (Viola 2015, 396). Giuseppe de Luca, inviato della stessa esposizione, scriveva:

E s'egli è vero che in Italia predomina il sentimento artistico, se questo sentimento non vuol essere una sterile poesia, senza coscienza, senza scopo fecondo, fa mestieri che si traduca nelle opere industriali. Oggi predomina il principio economico. Tutto ciò ch'è bello dev'essere eziandio utile. Si facciano delle cose belle, ma a patto che tornino utili. Non si chiede la distruzione dell'arte, ma che s'indirizzi a uno scopo più pratico e sociale. [...] Da ciò segue dirittamente che riescono per certo inutili, se non nocive, le tante accademie di arti che con grave peso dell'erario sono sparse in tutto il paese [...] Le accademie quindi non han più nessun significato, o ne hanno uno del tutto contrario alla qualità de' tempi. Finché esse non mutano indirizzo, resteranno sempre come un grande impedimento all'avanzamento

delle arti utili. Ed in Italia, specialmente, dove si è accostumati a riguardar le arti come un giuoco, scienza di forme senza più, qui le accademie riescono assai più contrarie e dannose al nuovo avviamento che si dovrebbe prendere della nostra società. Ecco mentre noi facciamo statue di valore e quadri, gli oggetti che servono all'utilità e all'uso comune della vita restano molto indietro sotto tutti i rispetti a quelli che si fabbricano in altri paesi, e noi siamo quindi costretti a comprarli con grave danno all'economia nazionale (De Luca 1869, 142-143).

I maggiori promotori della riforma delle accademie furono gli architetti⁷. In Italia fu in particolare Camillo Boito ad assumere un ruolo preminente nel processo di affermazione culturale delle arti decorative attraverso la partecipazione ai congressi artistici e industriali, incarichi ministeriali e la produzione di pubblicazioni sul tema (Viola 2015, 559-564). Boito fu il portavoce in particolare di quella vasta compagine di intellettuali che voleva rilanciare sul mercato la produzione artistica nazionale mediante la riforma delle accademie, l'istruzione degli operai attraverso un sistema di scuole basate sull'insegnamento del disegno che fossero fornite di repertori di modelli. In realtà, come ha rilevato Pesando, già il ministro dell'Istruzione Francesco De Sanctis all'indomani dell'Unità aveva avvertito la necessità di prevedere che le accademie di belle arti coltivassero gli studi di base sull'ornamento per migliorare nel campo del disegno (Pesando and Prina 2012, 32). Ma fu con l'avvento della Sinistra al potere che in Italia si sentì più forte «l'esigenza di una formazione artistica applicata alle industrie intesa come risposta alla svolta economica del paese» che comportò «sul finire degli anni Settanta un ripensamento complessivo dell'istruzione a livello istituzionale» (Pesando 2009, 28). A partire da questo momento, infatti, cominciò a maturare sempre di più tra i politici, gli intellettuali e gli imprenditori nostrani la consapevolezza che tali strutture espositive rappresentavano un mezzo «efficacissimo» per rispondere al «supremo bisogno delle moderne società», cioè di sollecitare l'istruzione tecnica e professionale e, di conseguenza, l'economia del paese. Così scriveva, infatti, Giovanni Codazza, nella relazione sui musei di arte industriale stilata in occasione dell'Esposizione di Vienna del 1873:

Fu già ripetutamente avvertito che i Musei industriali, avendo per iscopo comune di promuovere lo svolgimento e di progressi dell'industria, e conseguente del commercio e della ricchezza privata e pubblica hanno tuttavia tendenze ed ordinamenti, dipendenti dalle speciali condizioni dei diversi paesi. Queste tendenze speciali, la cui prevalenza caratterizza a vero dire i diversi musei industriali, si riferiscono od alla applicazione della scienza all'industria, e quindi ai progressi di questa dal punto di vista tecnico; od alla applicazione dell'arte all'industria e quindi al miglioramento del gusto nelle forme e nelle decorazioni od alla creazione di un gusto originale e nazionale che soprattutto si emancipi dalle mode di altri paesi. (Codazza 1873, 54-55)

Dopo l'esposizione austriaca si intensificarono gli sforzi per dotare le maggiori cit-

⁷ In particolare, Gottfried Semper, Owen Jones, Camillo Sitte, Viollet-Le-Duc, Camillo Boito, Alfredo d'Andrade, Alfonso Rubbiani, Raffaello Ojetti, Alfredo Melani assunsero un ruolo di primo piano anche nella formulazione di uno stile che caratterizzasse il periodo, ma più in generale nella realizzazione di un progetto volto a delineare un «sistema delle arti», che traeva origine nella questione delle arti decorative applicate all'industria, e nella sentita esigenza di ricercare un linguaggio comune, per l'architetto e l'artiere, facilmente comprensibile e trasmissibile a tutte le fasce della popolazione (Pesando 2013, 29-30).

tà italiane di musei di questo genere: nel 1874 fu fondato il Museo Artistico Industriale di Roma, nel 1878 il Museo Municipale d'Arte Industriale di Milano, nel 1880 venne completamente rinnovata la Scuola professionale per le arti decorative industriali di Firenze, nel 1882 venne istituito il Museo Artistico Industriale di Napoli e fondata la Scuola superiore d'arte applicata di Milano in annessione al Regio Museo artistico industriale; tra il 1876 e il 1880 si istituì una Scuola di arte applicata a Venezia e nel 1877 si assistette al riordinamento statutario del Museo industriale di Torino (Pesando 2009, 35-36). Sull'onda di tale fermento il ministro del Maic Majorana Calatabiano provò ad immaginare il museo di Roma come il corrispettivo italiano del Kensington Museum di Londra: nel disegno di legge presentato in Parlamento il 25 giugno 1879 il ministro propose, infatti, di rendere il museo romano il fulcro di un sistema didattico nazionale che avrebbe coordinato le istituzioni museali simili «per rilanciare sul mercato europeo le manifatture artistiche italiane; si proponevano corsi non solo per allievi, ma anche di perfezionamento per gli insegnanti, al fine di ovviare alla carenza di personale docente qualificato (Santagati 2016, 43). Alla stregua del museo londinese il ministro immaginava una struttura in grado di raccogliere, con l'aiuto delle collezioni private e dei musei civici delle altre regioni, i molteplici esempi di arte decorativa e industriale italiana. Il ministro immaginava una struttura polivalente che fosse dotata di una biblioteca di carattere storico-artistico e scientifico, di un'officina dove riprodurre le collezioni da divulgare a tutte le scuole del regno con un controllo centralizzato e vigilato sulla circolazione dei modelli e, infine, di una scuola centrale normale per formare la classe insegnante in campo artistico sull'esempio della National training school of art (Pesando 2009, 32-33). La proposta trovava alimento nel nuovo interesse di cui godeva finalmente l'istruzione degli artigiani da parte della politica scolastica dopo l'emanazione delle circolari del ministro Cairoli del 7 ottobre 1879 e del ministro Miceli del 24 gennaio 1880 che riordinavano la miriade di scuole professionali (Viola 2016, 145). Al Museo di Torino sarebbe stato affidato il compito di coordinamento tecnico e scientifico per le scuole professionali. Il Maic confermò la fiducia nelle potenzialità di questi musei affidando nel 1880 al Principe Baldassarre Odiscalchi, esperto di arti industriali, l'incarico di studiare i musei d'arte industriale del Belgio, della Francia, dell'Inghilterra e le relative scuole annesse «per verificare l'influenza di tali strutture museali sulla produzione manifatturiera di quei paesi» (Santagati 2016, 41). Nonostante tali sforzi, i musei italiani dell'industria artistica non sortirono gli effetti sperati, gettando in uno stato di declino anche le corrispondenti scuole. Tale scenario spinse il Maic a istituire col R.D. del 16 marzo nel 1884 la *Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale italiana* con «l'obiettivo di prendere ad esame il tema dell'istruzione artistica industriale ed additare al Governo i provvedimenti acconci a diffonderla con maggiore efficacia fra le classi operaie italiane» (Pesando 2009, 38). Nel decreto istitutivo, composto di tre articoli, si legge che la commissione mirava al miglioramento dei musei di arte industriale e all'eventuale istituzione di nuovi, a rendere più efficaci queste istituzioni a servizio delle scuole di arte applicata, a sollecitare il potenziamento dell'insegnamento del disegno in tutte le scuole e la creazione di un reper-

torio di disegni di stile nazionale per le scuole (Pesando 2009, 38-41). Quest'ultimo obiettivo si sarebbe dovuto concretizzare nella compilazione di un'*Opera originale dell'Ornato Italiano* che raccogliesse gli esempi della produzione dall'età classica fino alla metà del Sedicesimo secolo per soppiantare le opere straniere, ovvero, la *Grammar of Ornament* di Owen Jones e *L'Ornement polychrome* (Parigi 1869) di Charles A. Racinet (Pesando and Prina 2012, 40). L'*Opera originale dell'Ornato Italiano*, mai realizzata, avrebbe dovuto rappresentare il risultato più alto di una tendenza editoriale sviluppatasi nel quarantennio postunitario che mirava a fornire repertori di modelli a cui potessero ispirarsi anche gli artigiani dei luoghi in cui non sorgevano i musei di arte applicata all'industria⁸. Se l'opportunità di disporre dei modelli fosse stata riservata solo agli artigiani che vivevano nelle città in cui erano impiantati tali musei non si sarebbe realizzato quel risorgimento della produzione nazionale tanto auspicato dai teorici dell'arte industriale.

Tale editoria di tipo periodico e non, forniva la versione a stampa delle collezioni delle arti industriali, una sorta di *musei di carta*, per l'appunto, che al pari di quelli reali dovevano contribuire, amplificandone le possibilità di trasmissione e di circolazione del sapere e dei modelli, all'educazione del gusto e alla formulazione di un linguaggio figurativo comune fondato sugli esempi della tradizione italiana (Viola 2015, 560).

L'imperativo, dunque, sembrava essere quello di mettere a disposizione di tutti gli artigiani italiani degli esemplari per educarli al nuovo linguaggio dell'industria gentile che rappresentava il nuovo coefficiente di crescita economica delle nazioni. Nel 1894, scriveva Raffaele Erculei, direttore del Museo artistico industriale di Roma:

L'arte è divenuta in questi ultimi anni elemento preponderante nella industria. È in grazia di questo fatto e del giusto apprezzamento di esso, che in tutti i paesi è invalsa la convinzione che il progresso della industria collegasi direttamente colla diffusione della cultura artistica. Quindi quanto più generale è il senso del bello, quanto più intimamente diffondersi nella varie classi sociali, tanto più esso predomina nei prodotti della manifattura, di modo che gli oggetti comuni e del più grande consumo acquistano maggior prezzo nel mercato, quanto maggiori in essi appaiono gentilezza di forma o armonia di colori (Erculei 1894, 3).

La comparsa dell'*Art Nouveau* basata sull'imitazione della natura mise in discus-

⁸ Questo progetto fu realizzato più tardi sotto un'altra forma, il giornale *Arte italiana decorativa e industriale* (1890-1911), la cui direzione fu affidata a Camillo Boito. Negli anni Ottanta l'Italia si mostrava sempre più insofferente all'utilizzo dei repertori figurativi stranieri. Gli studi condotti dal Maic dal 1868 sull'insegnamento del disegno nelle scuole e le discussioni nate in seno ai congressi artistici e pedagogici sul tema dell'insegnamento del disegno, avevano contribuito a maturare all'interno della cultura nazionale l'esigenza di formulare un vocabolario figurativo artistico-industriale patrio, fondato sugli esempi della nostra gloriosa tradizione artistica. La rivista non rappresentò un esempio isolato, ma quello che meglio esprimeva il progetto di progresso economico perseguito dalla politica economico-educativa nazionale da realizzare attraverso la conversione in chiave produttiva dell'arte. Molte furono le iniziative editoriali minori di questo genere avviate sul territorio nazionale dagli anni Settanta dell'Ottocento. Per esempio: nel 1871 a Torino si pubblicava *Arte. Pubblicazione artistico industriale* e dal 1887 *Poesia dell'artigiano: raccolta di disegni ornamentali per l'arte applicata*; a Genova nel 1872, *Arte ceramica: giornale dei fabbricanti di mattoni, tegole, terrecotte, stoviglie, ecc.*; dal 1875 a Milano, *Arte e industria, foglio ebdomadario d'arti belle e industrie artistiche*, dal 1879 *L'arte per tutti: giornale popolare illustrato* e dal 1880 *La mobilia illustrata. Giornale mensile d'arte industriale*; a Palermo tra il 1888 e il 1889, *L'Arte Decorativa Illustrata*; a Roma dal 1886 *Modelli di arte decorativa* (Viola, 2015).

sione l'efficacia didattica dei musei e della relativa produzione editoriale basati sul principio dell'imitazione dei modelli. Santagati rileva che:

Da un'inchiesta pubblicata nel 1898 sulle 327 "scuole d'arte" italiane appare che non ci fosse più spazio nella programmazione ministeriale per i musei artistico-industriali, «considerati musei di cose copiate» da mettere progressivamente da parte, privilegiando invece alcune "scuole artistiche", ossia le scuole superiori di arte industriale (Santagati 2016, 46).

È singolare che fu proprio in questo momento che Giuseppe Barone decise di mettere a disposizione della comunità del proprio paese natale una selezione della sua collezione di manufatti antichi e moderni appartenenti a diverse civiltà per ispirare la produzione locale. Se non si trattava di un gesto di manifestazione di fedeltà a un modello, rappresentava di sicuro un modo di porgere la mano a una comunità penalizzata da un territorio attanagliato dall'isolamento, dall'analfabetismo, dall'emigrazione. Un tale stato di cose, infatti, non lasciava spazio a discussioni circa l'opportunità di basare la produzione artistica sull'imitazione di modelli o dal vero, ma su come sollecitare l'industria locale.

Napoli e l'industria artistica

L'interesse nell'ambiente partenopeo verso le possibili connessioni tra arte e industria nacque ben prima dell'Unità d'Italia. Come ha sottolineato Luciana Arbace «Napoli si dimostrò tutt'altro che indifferente a queste problematiche» già dopo l'esposizione delle industrie nazionali del 1853. Da quel momento, infatti, «si registrarono le prime proposte per risollevere le sorti delle manifatture regnicole che stentavano a guadagnare consenso sul mercato, generalmente perdenti rispetto alla concorrenza straniera» (Arbace 1998, 12-13). Dopo l'Unificazione nazionale si articolò maggiormente, dunque, il dibattito già avviato da tempo sulla necessità di recuperare e valorizzare la tradizione storica delle manifatture napoletane al fine di incentivare «lo sviluppo economico della città ex capitale e delle aree economiche ad essa legate» (Arbace 1998, 13). Comunque, i passi più decisi in direzione dell'Istituzione del Museo Artistico Industriale furono mossi a partire del VII Congresso Pedagogico Italiano svoltosi a Napoli nel 1871: fu in quest'occasione che la commissione presieduta da Domenico Morelli presentò la mozione per riformare gli Istituti delle Belle Arti presso i quali, col corredo di un Museo artistico-industriale, dovevano essere svolti gli studi professionali dell'arte applicata alla decorazione e alle industrie. A sollecitare maggiormente la sensibilità del pubblico e, di conseguenza, a rendere l'apertura del museo un'esigenza sentita dalla comunità partenopea dell'epoca fu l'allestimento della Mostra dell'arte Antica, una retrospettiva dell'arte industriale napoletana organizzata dai «rappresentanti dell'aristocrazia, della cultura e dell'arte», svolta in concomitanza del III Congresso Artistico nel 1877, nel corso del quale Camillo Boito avanzò la proposta di istituire un Museo industriale nazionale:

La sezione I voti perché le Accademie di Belle Arti diventino Istituti Artistici, nei quali l'insegnamento della pittura e della scultura si formi alla compiuta imitazione del vero; nei quali con il concorso di un ricco Museo Industriale si svolgano gli studi professionali dell'arte applicata alla decorazione all'industria; nei quali con l'aiuto delle discipline scientifiche sia impartito l'insegnamento magistrale per l'industrie (Amari 2001, 26).

Tale fermento culturale intorno alla prossima istituzione del museo partenopeo si tradusse in un'intensa attività editoriale sul tema dell'arte decorativa e industriale. È significativo, per esempio, che nel 1878 Demetrio Salazaro, che ebbe un ruolo di primo piano nella fondazione dell'istituto, pubblicasse il testo dal titolo *Sulla necessità di istituire in Italia dei musei industriali artistici con scuole di applicazione*. Nello stesso anno due decreti firmati dal ministro della Pubblica Istruzione Francesco De Sanctis, modificavano l'ordinamento del Real Istituto di Belle Arti dividendolo in due sezioni e nominavano la Commissione per l'istituzione del Museo Industriale di Napoli che venne deliberata nel 1880. Il museo avrebbe previsto un'annessa scuola di stoffe e parati, una di ceselli e graffiti in ferro, una scuola di ceramica e una scuola di oreficeria (Amari 2001, 36). La lettura della relazione del 1881 sull'Istituto indirizzata al ministro della Pubblica Istruzione firmata dal direttore Gaetano Filangieri consente di delinearne con precisione il profilo, rintracciandone i principi ispiratori e le finalità. «L'utilità di tali Musei», affermava Filangieri, «è immensa», perché:

Ognuno se ne giova, servendo ad artisti e ad industriali, ad amatori, come ad operai e ad artigiani. A dirla in breve, tali istituzioni, come colpiscono gli occhi del giovanetto, così completano l'educazione dell'artista, già uomo. Qui da noi molte industrie non sono, né elette, né belle nella lor forma, mentre la lor mano d'opera è al di sopra di ogni elogio. La cagione si è, che per difetto di scuole d'applicazione e di Musei Artistico-industriali, i capifabbrica e gli artigiani, ignorano il cammino progressivo, fatto da altre nazioni, in quelle arti che han somiglianza fra loro; nonché le tendenze così varie e diverse dei capricci e delle fantasie della moda e del lusso. Venendo loro meno i termini di paragone, come volete, che migliorino i propri prodotti e non rimangono stazionari, riproducendo sempre gli stesi tipi e le stesse forme? (Filangieri 1881, 4)

Il museo partenopeo si articolava in tre settori con funzioni distinte, ma abbinate in modo da costituire un programma unitario di formazione: la raccolta museale intesa come repertorio di modelli, la scuola dove si doveva apprendere l'arte del disegno e le officine deputate all'insegnamento pratico del mestiere, attraverso la lavorazione dei materiali. Assecondando la tendenza nazionale dei fautori dell'arte industriale anche gli intellettuali napoletani sollecitarono la produzione di repertori grafici di carattere periodico e non. Gaetano Filangieri, per esempio, dal 1883 in poi lavorò all'opera in sei volumi dal titolo *Documenti per la storia, le arti e l'industria nelle provincie napoletane*, Vincenzo Bindi partorì opere dedicate alle maioliche e un volume sugli artisti abruzzesi, del 1883. Tra queste, anche le pubblicazioni nate nel Mezzogiorno in concomitanza della fondazione delle Società di Storia Patria come, *Napoli Nobilissima*, la *Rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti fondata* a Teramo nel 1886, la *Rassegna pugliese di scienze, lettere ed arti fondata* a Trani nel 1884 (Pi-

cone Petrusa 1991, 194). Tale produzione editoriale era incoraggiata da una classe di intellettuali animati da un forte senso civico e sentimento di appartenenza nazionale. Picone Petrusa afferma:

Lo spirito che accomuna questo genere di pubblicazioni, al di là delle differenze ideologiche e culturali, è quello di un impegno civico vivamente sentito e che solitamente ritroviamo in quella classe di intellettuali – generalmente sempre la stessa per ogni area storico-geografica considerata – presente in tutte le sedi e le manifestazioni significative della politica culturale di quegli anni: nei Comitati organizzatori delle esposizioni, fra i fondatori e gli animatori delle società di Storia Patria, nelle Commissioni per la tutela ed il restauro dei monumenti, fra i fondatori o i direttori di musei locali o di associazioni culturali, nella cariche importanti degli organismi deputati ai vari gradi di istruzione artistica e così via (Picone Petrusa 1991, 194-195).

All'interno di questa cerchia di patrioti dell'industria gentile nazionale figurava anche Giuseppe Barone. Nato a Baranello nel 1837, visse quasi interamente a Napoli dove dal 1859 esercitò la professione di architetto e dal 1866 quella di insegnante di architettura e di disegno Applicato alle Arti Industriali presso le scuole della Società Operaia⁹. La sua passione per il collezionismo e la sua sensibilità verso le tematiche dell'applicazione dell'industria all'arte si svilupparono presumibilmente grazie ai contatti con l'archeologo Giuseppe Fiorelli, allora direttore del Museo Nazionale di Napoli, con il cavaliere Annibale Sacco, con l'amico Placido di Sangro Duca di Martina e con il principe Gaetano Filangieri (Pistilli 2013, 10). In tale contesto con ogni probabilità germinò nell'architetto molisano il progetto di istituire un piccolo museo industriale nel suo paese natale. La sua partecipazione al VII Congresso Pedagogico Italiano del 1871 col tema *Il disegno applicato alle arti industriali* dichiara il suo pieno coinvolgimento nel progetto nazionale di diffusione dell'arte industriale. Non a caso avviava il suo libretto con la frase di dell'Ongharo che recita:

L'arte bella onora sempre la nazione che la produce, ma non l'arricchisce se non quando si sposa all'industria e al commercio (Barone, 1871)

Non è trascurabile neanche che all'interno della biblioteca del museo molisano compaia il volume di Gaetano Filangieri *Il Museo Artistico Industriale e le scuole-officine in Napoli. Relazione a S.E. Il Ministro della Pubblica Istruzione* del 1881. Le idee di quest'ultimo, come vedremo nel prossimo paragrafo, influenzarono le scelte di Barone nella concezione del suo museo civico.

Il museo Civico G. Barone di Baranello: un esempio di "patria carità"

L'iniziativa museale di Giuseppe Barone assume senza dubbio un carattere di eccezionalità all'interno del panorama culturale del Molise della fine dell'Ottocento.

⁹ La vita professionale di Barone è documentata minuziosamente nel suo *curriculum vitae* custodito all'interno della biblioteca del museo nella vetrina XXV. Si tratta di un volume rilegato che raccoglie i titoli posseduti e i riconoscimenti ottenuti.

Come si è avuto modo di vedere nel corso della trattazione, generalmente tali musei figuravano nel corredo delle istituzioni delle maggiori città dell'epoca caratterizzate da un tessuto industriale, commerciale e culturale vivace. I musei dell'industria artistica, infatti, normalmente rientravano all'interno di una programmazione di crescita economica proiettata su un lungo periodo che prevedeva il coinvolgimento della politica scolastica e di quella economica, della cultura artistica e delle forze imprenditoriali dei territori di appartenenza. L'esperienza museale intrapresa a Baranello da Giuseppe Barone, invece, seppur condivisa e sostenuta dall'amministrazione comunale di allora, risulta riferibile principalmente all'iniziativa del singolo mosso da un intento autocelebrativo, dal sentimento paternalistico, dall'orgoglio patriottico e dal senso civico verso la comunità di provenienza, tipici di una classe di intellettuali del tempo di matrice laica. La scelta da parte di Barone di offrire parte della sua collezione al Comune e alla cittadinanza – sancita con l'atto di donazione del 10 ottobre 1897 e stipulata con atto ufficiale dell'11 dicembre dello stesso anno – interpretava bene tale spirito paternalistico e patriottico. Nelle pagine introduttive ai cataloghi della collezione scritte da Barone ricorre il concetto di "patria carità". Si legge:

Così pure il museo civico di Baranello, di questo mio caro paesello, concorrerà anch'esso in una sfera per quanto limitata nelle sue modeste collezioni, a salvare e custodire i preziosi saggi delle arti e delle industrie dei nostri antichi padri, illustrandoli e divulgandoli a beneficio dell'odierno progresso. E quest'opera di patria carità, ho fede, sarà remuneratrice nello svolgersi delle industrie e meritoria al cospetto della posterità (Barone 1897, 10).

La donazione della sua collezione al comune voleva essere dichiaratamente un esempio di alto valore civico per i giovani conterranei. Si legge:

Mi auguro altresì che i nostri giovani, animati dall'esempio di coloro che ebbero a cuore il pubblico benessere, se ne interessino al par di loro, ricordandosi «che il vero cittadino è quello che ama la sua patria e che desidera tutti i suoi concittadini virtuosi felici e difesi, contribuendo con parte di sé e della sua vita al beneficio degli altri». Così operando avranno la soddisfazione di vedere il proprio paese avanzare sempre nella via del civile progresso ad essere di modello agli altri comuni della Provincia, non per una gloria vana o per smodato sentimento di eccellere sugli altri, ma perché questi stessi, seguendone gli esempi, siano del pari prosperi e felici (Barone 1897, 10).

Oltre a suscitare l'amore patrio, Barone sperava che il suo museo «con le sue collezioni per quanto estranee alle nuove industrie e manifatture» avrebbe contribuito a formare il buon gusto dei cittadini «educandoli al senso del bello artistico per vantaggio delle loro produzioni» (Barone 1897, 10).

L'intento era quello di offrire ai suoi compaesani «un corso di storia figurata» di cui parlava Filangieri. Voleva essere, in sostanza, una «guida che apre la mente a grandi cose e gli occhi al sentimento della forma, così utile al popolo, gran produttore nell'industria dell'arte». L'adesione alla concezione dell'amico Filangieri è dimostrata anche dalla scelta di non intendere la collezione come qualcosa di compiuto, ma come un organismo suscettibile a continui incrementi. L'aggiornamento a soli due anni di distanza del primo catalogo pubblicato nel 1897, con le nuove acqui-

sizioni evidenziate in rosso, dichiara l'adesione a tale impostazione. Per Filangieri, perché una collezione museale fosse funzionale all'aggiornamento e alla qualità della produzione degli operai, era necessario che fossero incoraggiati nuovi acquisti e le donazioni generate dall'amore verso la patria. Nella *Relazione sul Museo Artistico Industriale e le scuole-officine in Napoli. Relazione a S.E. Il Ministro della Pubblica Istruzione* del 1881 contenuto nella Biblioteca del Museo si legge:

Tale è il compito del successivo seguirsi degli acquisti degli oggetti. Oltre a che, verrà la volta dei doni e dei depositi particolari, che si succederanno alla spicciolata. Alle raccolte si aggiungeranno nuove raccolte: il patriottismo e l'amor proprio faranno il resto. Più d'un amatore e collettore, perché il frutto di sue penose ricerche ed acquisti non vada disperso, lo vorrà serbato allo studio delle arti, facendone dono o deposito nel Museo. E questo serberà gelosamente il suo nome. (Filangieri 1881, 3)

Tali musei rispondevano, dunque, a una dichiarata finalità didattica fondata sul principio dell'imitazione di una vasta quantità di esempi della produzione appartenente alle diverse civiltà ed epoche. Affermava, infatti, Filangieri:

È questo il tipo generale di un Museo di tal fatta. Esso a mezzo la classifica per gruppi di regioni e di tempi potrà comprendere le forme dell'arte mondiale, e gli sforzi umani di ogni età nell'arte e nella industria (Filangieri 1881, 2).

La collezione molisana sembra rispondere pienamente a tali caratteristiche poiché gli oltre 2000 pezzi che la compongono rappresentano esempi della produzione appartenente alle epoche e alle civiltà più disparate. All'interno delle ventisette vetrine, sulla balaustra, a terra e sulle pareti dei locali dell'edificio dell'ex palazzo comunale si articola, seguendo un ordine tematico e cronologico, la collezione comprendente gli oggetti più diversi della produzione umana: «dai dipinti, ai reperti archeologici, ai pezzi del presepe napoletano, porcellane napoletane, cinesi, giapponesi, tedesche, monete e una biblioteca di antichità classiche, maioliche, porcellane, vetri, bronzi, avori, medaglie monete, quadri e sculture, di svariati oggetti di interesse storico, artistico e industriale, non ch'è di una piccola biblioteca di opere di Arte»¹⁰. Anche i cataloghi della collezione erano stati concepiti con una connotazione squisitamente didattica. Barone, infatti, li rivolgeva a:

[...] coloro cui piace di acquistare conoscenza di tutte le cose che si trovano nel Museo civico di Baranello, e particolarmente per gli alunni delle scuole primarie, che condotto vidi tanto in tanto dai loro precettori, come in una divertente palestra, potessero senza sforzi e per via di gradi allargare la sfera delle loro cognizioni ed elevare sempre più il livello del loro criterio in fatto di arti e mestieri (Barone 1897, 10).

La pubblicazione voleva, dunque, essere divulgativa per offrire finalmente al popolo quelle cognizioni generalmente in possesso solo «di pochi dotti» (Barone 1897,

¹⁰ *Approvazione del regolamento del Museo Civico di Baranello. Seduta straordinaria del Consiglio comunale del giorno nove dicembre 1896, avente luogo in seconda convocazione, Archivio storico comunale di Baranello (CB), Busta senza numerazione intitolata «Museo Civico di Baranello».*

10). Per tale ragione il primo direttore del museo scelse di introdurre ogni sezione del testo «con alcune monografie e note illustrative storico-tecniche sulle arti e sulle industrie» selezionate tra quelle migliori scritte dagli autori antichi e moderni. Tale organizzazione editoriale avrebbe agevolato la comprensione di ogni singolo pezzo – indicato da un numero d’inventario assegnatogli da Barone – esposto all’interno delle vetrine in legno, dotate di un sistema di doppia serratura, ognuna contraddistinta da un numero romano posto sulla cornice superiore, in corrispondenza del quale compare una placca che ne descrive sinteticamente il contenuto. Tale impostazione rispecchiava «l’impianto classificatorio che mirava allo studio degli oggetti in base all’osservazione e alla misura e procedeva per sistemazione del simile secondo le forme». Dopo una classificazione tipologica (reperti archeologici, ceramiche, dipinti) e morfologica, le distinzioni in termine di ordine, identità differenza permettevano un ordinamento tassonomico degli oggetti e quindi un’esposizione che fosse quanto più possibile razionale e didattica allo stesso tempo (Evangelista 2012, 20).

Gli effetti dell’operazione museale messa in campo da Barone non poteva che essere, almeno inizialmente, squisitamente divulgativa in tema di arte e di produzione manifatturiera. Nell’immediato il museo di Baranello non poteva certamente essere quello di contribuire allo sviluppo delle industrie locali che, per stessa affermazione di Barone «non esistono»; gli effetti benefici dell’istituzione si sarebbero raccolti nel lungo periodo, quando nelle terre del contado diventate «insufficienti a dare lavoro alla sempre crescente popolazione agricola» si sarebbe sviluppata l’industria manifatturiera. In realtà, non mancavano soltanto le industrie ma anche le scuole per le industrie. Le iniziative a indirizzo formativo intraprese dalla classe dirigente locale nel periodo postunitario interessarono maggiormente il ramo dell’istruzione tecnica (Viola 2016, 267-344). La formazione professionale in Molise stentava a decollare e continuava a restare ad appannaggio degli enti privati a carattere assistenzialistico. Barone offrì i modelli della produzione migliore di tipo artistico e manifatturiero che era riuscito a collezionare nella sua vita, consentendo così ai suoi concittadini di trarne ispirazione per le attività manifatturiere. La collezione di Barone offriva loro, in sostanza, la possibilità di ammirare il meglio della produzione umana muovendosi all’interno delle due stanze del palazzo comunale di un paese rappresentativo di un’area depressa del Sud d’Italia del tempo, penalizzata dall’analfabetismo, dall’emigrazione e dall’isolamento causato dalla mancanza di una rete di comunicazione. In conclusione, come affermava l’ultimo direttore del Museo, Claudio Niro:

Barone certamente non riteneva che la sua iniziativa potesse confrontarsi con più ben importanti, ricche e preziose collezioni, ma la sua modesta ambizione fu quella di portare almeno una testimonianza della bellezza artistica a tutti coloro che amano le arti e desiderano il civile progresso della propria terra. (Niro 2012, 17)

Conclusioni

L’analisi del Museo Civico “Giuseppe Barone” di Baranello e la ricostruzione del

profilo del suo fondatore rafforzano il valore e il potenziale euristico della dimensione locale nella ricerca storica educativa. Il *focus* di studio proposto ha agevolato la comprensione di un fenomeno dalla spiccata valenza didattica, quale fu la diffusione in Italia dei musei di arte industriale, legato strettamente alla formazione della classe artigiana, consentendo di misurare meglio la distanza tra le iniziative simili di dimensione nazionale e internazionale, registrandone di volta in volta le relative specificità. In particolare, nel caso dell'istruzione professionale, lo studio degli esempi degli istituti formativi nati in ambito locale rappresenta un punto di osservazione irrinunciabile, in quanto i programmi e l'ordinamento delle scuole professionali erano sempre funzionali alle caratteristiche economiche dei territori di appartenenza. Lo studio dell'episodio museale di Baranello ha consentito, infatti, di comprendere meglio tale aspetto dell'istruzione professionale e di pesare con maggiore precisione sia in chiave nazionale che in un'area rappresentativa del Sud d'Italia, quale era il Molise del quarantennio postunitario, le difficoltà culturali ed economiche nelle quali tale branca del sistema di istruzione statale tentava il decollo.

Bibliografia

- Amari, Monica. 2001. *I musei delle aziende: la cultura della tecnica tra arte e storia*. Milano: F. Angeli.
- Arbace, Luciana. 1998. *Il Museo Artistico Industriale di Napoli*. Napoli: Electa.
- Barone, Giuseppe. 1871. *Il disegno applicato alle arti industriali: tema proposto al VII Congresso pedagogico*. Napoli: Tip. Luigi Gargiuolo.
- Barone, Giuseppe. 1897. *Il Museo Civico di Baranello*. Napoli: Stabilimento Tipografico Pierro e Velardi.
- Cavour, Gustavo Benso e Devincenzi, Giuseppe. 1862. *Relazione al Ministro d'agricoltura, industria e commercio dei regii commissari generali del Regno d'Italia presso l'Esposizione internazionale del 1862*. Londra: W. Trousce.
- Codazza, Giovanni. 1873. "Relazione sul Gruppo XXII, Musei industriali". In *Relazioni dei giurati italiani sulla Esposizione universale di Vienna del 1873*, a cura di Augusto De Gori, 25-84. Milano: Dalla Regia Stamperia.
- De Luca, Giuseppe. 1869. *L'Italia nell'Esposizione universale del 1867 in Parigi*. Napoli: Tipografia dei fratelli Testa.
- Erculei, Raffaele. 1894. "L'insegnamento artistico e industriale-industriale in Europa. Inghilterra". *Arte italiana decorativa e industriale* 1: 3-5.
- Evangelista, Tommaso. 2012. "La raccolta Barone. Un museo-ipertesto tra collezionismo e modernità". *Archeo Molise* 12: 19-23.
- Filangieri, Gaetano. 1881. *Il Museo Artistico Industriale e le scuole-officine in Napoli. Relazione a S. E. Il Ministro della Pubblica Istruzione*. Napoli: R. Stabilimento Tipografico del Cav. Francesco Giannini.
- Niro, Claudio. 2012. "L'architetto Giuseppe Barone e il Museo Civico di Baranello". *Archeo Molise* 12: 14-17.

- Pesando, Annalisa Barbara 2009. *Opera vigorosa per il gusto artistico nelle nostre industrie. La Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale e il "sistema delle arti" (1884-1908)*. Milano: Franco Angeli.
- Pesando, Annalisa Barbara, and Prina Daniela. 2012. "To educate Taste with the Hand and the Mind. Design Reform in Post-Unification Italy (1884-1908)". *Journal of Design History* 1: 32-54.
- Pesando, Annalisa Barbara. 2013. "L'architetto e le arti applicate all'industria nella seconda metà dell'Ottocento". *Atti e rassegna tecnica delle società degli ingegneri e degli architetti in Torino* 1-2-3: 29-40.
- Picone Petrusa, Mariantonietta. 1991. "L'arte nel Mezzogiorno d'Italia dall'Unità alla seconda guerra mondiale". In *Storia del Mezzogiorno. La cultura contemporanea*, a cura di Giuseppe Galasso, Rosario Romeo, vol. XIV, 192-199. Napoli: Rizzoli.
- Pistilli, Amelia. 2013. *Il Museo Civico G. Barone. Vetri e bronzi*. Campobasso: Palladino.
- Pollan, Michael. 2006. *The Omnivore's Dilemma: A Natural History of Four Meals*. New York: Penguin.
- Santagati, Federica Maria Chiara. 2016. *La politica per un'educazione al "gusto dell'arte" nella Catania dopo l'Unità*. Roma: Gangemi Editore.
- Selvafolta, Ornella 2001. "Arti industriali e istituzioni scolastiche tra Ottocento e Novecento: una realtà lombarda". In *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità ad oggi. La Lombardia*, a cura di Duccio Bigazzi e Marco Meriggi. Torino: Einaudi.
- Villari, Pasquale. 1864. *Relazione sull'istruzione elementare in Inghilterra e nella Scozia al comitato italiano per la esposizione internazionale di Londra*. Torino: Enrico Dalmazzo.
- Viola, Valeria. 2015. "Drawing for the nation. The role of drawing classes in the construction process of the national identity and industry (1861-1891)". *History of Education & Children's Literature* 2: 391-404.
- Viola, Valeria. 2015. "I musei di carta. Le riviste e i manuali di disegno editi in Italia dall'Unità alla fine del diciannovesimo secolo". In *La prensa pedagógica de los escolares y estudiantes: su contribución al patrimonio histórico educativo*, a cura di José María Hernández Díaz, 555-567. Aquilafuente: Ediciones Universidad Salamanca.
- Viola, Valeria. 2016. "Il segreto della ricchezza degli altri paesi è la scienza, è l'istruzione tecnica". *Percorsi di istruzione tecnica e professionale nell'Italia dell'Ottocento*. Lecce: Pensa MultiMedia.

Fonti archivistiche

Approvazione del regolamento del Museo Civico di Baranello. Seduta straordinaria del Consiglio comunale del giorno nove dicembre 1896, avente luogo in seconda convocazione, Archivio storico comunale di Baranello (CB), Busta senza numerazione intitolata «Museo Civico di Baranello».