

SCUOLA DI SPECIALIZZAZIONE
IN BENI STORICO-ARTISTICI

Benedetta Conte

Per l'arte e la città

Andrea Moschetti direttore
del Museo Civico di Padova



PADOVA
UP

P A D O V A U N I V E R S I T Y P R E S S

Quaderni della Scuola di Specializzazione in beni storico-artistici

Direttore scientifico

Alessandra Pattanaro

Comitato Scientifico

Guido Bartorelli

Giovanni Bianchi

Valentina Cantone

Cristina Guarnieri

Marta Nezzo

Mari Pietrogiovanna

Vittoria Romani

Barbara Maria Savy

Elena Svalduz

Giuliana Tomasella

Andrea Tomezzoli

Federica Toniolo

Giovanna Valenzano

**Quaderni della Scuola di Specializzazione
in beni storico-artistici**



Prima edizione 2023, Padova University Press

Titolo originale *Per l'arte e la città*. *Andrea Moschetti direttore del Museo Civico di Padova*

© 2023 Padova University Press

Università degli Studi di Padova

via 8 Febbraio 2, Padova

I documenti pubblicati nel volume (figg. 3-10) sono di proprietà dell'Archivio generale del Comune di Padova. La loro pubblicazione è autorizzata su gentile concessione dell'Archivio Generale del Comune di Padova con autorizzazione del 01.02.2023 prot. n. 1.

Le fotografie pubblicate nel volume (figg. 12, 14-24) sono di proprietà del Comune di Padova, Biblioteca Civica. La loro pubblicazione è autorizzata su gentile concessione del Comune di Padova-Assessorato alla Cultura con autorizzazione del 19.01.2023 prot. n. 0027880.

È vietata l'ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

www.padovauniversitypress.it

Redazione Padova University Press

Progetto grafico Padova University Press

ISBN 978-88-6938-351-9



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

Benedetta Conte

Per l'arte e la città

**Andrea Moschetti direttore
del Museo Civico di Padova**

Indice

Prefazione <i>Giuliana Tomasella</i>	9
Introduzione	13
I. Il contesto: dagli anni giovanili alla nomina di direttore	17
La formazione di Andrea Moschetti nel clima positivistico di fine Ottocento	17
Il primo ventennio della direzione Moschetti (1895-1915)	38
Il «Bollettino del Museo Civico di Padova»: nascita e impostazione generale	49
II. I contributi storico-artistici nel «Bollettino del Museo Civico di Padova»	55
I collaboratori del periodico	55
Le prime annate del bollettino (1898-1906): illustrare le raccolte civiche	59
Le annate del bollettino dopo il 1907: tra rinnovamento e continuità	72
Il restauro secondo Moschetti: spunti dal bollettino	81
III. Il riordino del Museo Civico di Padova la proposta di Andrea Moschetti	85
Le premesse: lo statuto e il regolamento del 1894	85
Genesi del progetto del 1895	90
L'attuazione del piano: la raccolta artistica attraverso le fotografie storiche	105
Le fasi finali	122
Bibliografia	127
Fonti d'archivio	139
Abbreviazioni	140
Tavole	141

Prefazione

Giuliana Tomasella

Personaggio poliedrico, dai numerosi interessi e dalla variegata attività, Andrea Moschetti attende ancora il pieno riconoscimento dovuto a un protagonista di primo piano della storia culturale cittadina per almeno un cinquantennio. Ebbe infatti un ruolo centrale nella promozione delle arti a Padova: fu direttore del Museo Civico dal 1895 al 1939 e fondatore nel 1898 del «Bollettino del Museo Civico di Padova», libero docente e poi incaricato di Storia dell'arte all'Università di Padova dal 1899 al 1929, nonché autore di numerosi scritti di argomento storico-artistico, in cui si dimostrò capace di padroneggiare sia il registro specialistico che quello divulgativo, convinto dell'importanza di diffondere la conoscenza del patrimonio storico-artistico, in funzione della sua conservazione e valorizzazione.

Moschetti, in qualità di direttore, manifestò fin da subito un grande entusiasmo per il lavoro museale, anche se non ne nascondeva i lati per così dire prosaici e lamentava la difficoltà, per i funzionari, di dedicarsi con agio agli studi. Assai più, tuttavia, deplorava la scarsa considerazione della gente comune nei confronti di un'istituzione fondamentale dell'Italia unita, crocevia di saperi diversi, luogo non solo di conservazione e studio, ma anche di divulgazione. La prima necessità, dichiarata con forza, risultava per Moschetti quella di uscire dall'isolamento accademico, sforzandosi di coinvolgere il più possibile i cittadini nelle iniziative museali. È quanto tentò in prima persona con gli interventi giornalistici su «Il Veneto», a partire dagli inizi del nuovo secolo. Negli articoli pubblicati sul quotidiano affrontò anche questioni strettamente legate al museo, proponendo, per esempio, l'accesso gratuito festivo, illustrando le nuove acquisizioni o descrivendo le novità nell'allestimento. Si tratta di temi molto moderni, che mostrano la lontananza di Moschetti dalla vecchia guardia degli eruditi locali, del tutto insensibili alle istanze divulgative.

Proprio un'istituzione come il museo civico, di cui Moschetti sottolineò la crucialità nell'ambito della vita culturale dell'Italia unita, doveva, nella sua in-

tenzione, farsi democratica, divenendo «fattore primo della cultura popolare». Si vede molto bene, in questo discorso, come i concetti di nazione e città, lungi dall'essere sentiti come antitetici, risultino al contrario quasi sovrapponibili. Il museo per Moschetti doveva diventare motore di una riscoperta delle proprie radici culturali: proprio per la concretezza del sapere che promuoveva, a stretto contatto con i manufatti artistici, l'istituzione civica poteva e doveva rivestire il ruolo di vera e propria scuola popolare, tanto più che al suo interno erano conservati anche i fondi archivistici e la biblioteca, che ne costituivano parte integrante. Ciò spiega la grande attenzione del direttore per l'aumento dei visitatori, che attribuisce anche ai nuovi razionali criteri di catalogazione e allestimento.

Proprio questo è il tema affrontato in questo libro, esito brillante di una tesi magistrale in Storia dell'arte: esso viene a colmare una lacuna negli studi, ricostruendo una fase di grande interesse nella storia della città e del suo museo: si sofferma infatti sui primi vent'anni dell'attività di Moschetti nel ruolo di direttore del Museo Civico di Padova, portando alla luce nuovo materiale fotografico e documentario e analizzando con rigore il primo allestimento realizzato a partire dal 1898 e portato a termine alle soglie della Prima Guerra Mondiale nella bella sede progettata all'indomani dell'unificazione da Camillo Boito nell'area a ridosso del Santo.

Per meglio chiarire le scelte del direttore in ambito museale, Benedetta Conte si dedica nella prima parte del libro a un'utile ricostruzione della formazione e dei principali interessi di Moschetti, dagli insegnamenti di Pompeo Molmenti a Venezia a quelli dei rappresentanti della scuola storica all'università, *in primis* il filologo Vincenzo Crescini e il filosofo Roberto Ardigò, che molto influenzarono il giovane studioso. Oltre a ciò, per lumeggiare meglio certe scelte di metodo, l'autrice prende in considerazione anche i contributi di Moschetti all'interno del «Bollettino», mostrando gli intrecci fra interessi scientifici e scelte di riordino.

Le decisioni in merito all'allestimento e in generale all'organizzazione del museo si fondano su una base culturale in cui la sensibilità verso i fenomeni artistici si coniuga al rigore del metodo storico, a cui Moschetti restò sempre fedele.

Dovendosi confrontare con i problemi economici (oggi si direbbe di budget) che – ieri e oggi – angustiano i direttori delle istituzioni culturali, Moschetti dimostra notevoli doti pratiche, destreggiandosi fra difficoltà e lungaggini burocratiche, polemiche e discussioni, e avvalendosi, come ci rivela l'autrice, dell'aiuto di efficienti collaboratori, fra i quali spicca Federico Cordenons, che lo aiutò nella redazione del progetto nel 1895, destinato a definire il nuovo assetto del museo.

Le fotografie storiche che corredano il libro di Benedetta Conte costituiscono un'affascinante occasione per immergersi nella museografia tardo ottocentesca, restituendoci ambienti suggestivi, popolati di numerose opere, a cui Moschetti – lottando già allora con gravi carenze di spazio, in una sede pur così recente (era stata completata nel 1880) – si sforzava di dare ordine e rigore. Le generose donazioni di alcune importanti famiglie padovane, che nel corso del tempo erano giunte ad arricchire la collezione civica, avevano determinato inevitabili problemi di allestimento, come attesta – per esempio – la sala Emo Capodilista, che mostra ben tre registri sovrapposti di dipinti. Moschetti, discutendo con la sua *équipe*, propose soluzioni economiche e di pratica realizzazione, finalizzate a dare ordine e leggibilità alla raccolta, consentendo, con la costruzione di traverse, di aumentare per quanto possibile la superficie di allestimento.

Nei suoi primi anni di direzione del museo egli procedette a un sistematico lavoro di riordino dei fondi librari e archivistici, alla schedatura delle raccolte archeologiche, artistiche e numismatiche, nonché appunto al riallestimento del museo secondo criteri che cercavano di coniugare rigore e ambientazione, collocando sculture e dipinti all'interno di sale abbellite da elementi d'arredo rigorosamente coevi. L'impegno di quegli anni trovò il suo coronamento nella realizzazione del catalogo, che venne presentato al Congresso storico internazionale di Roma del 1903, ricevendo il plauso degli illustri studiosi convenuti. Lungi dal configurarsi come dotta opera di erudizione locale, il catalogo si proponeva quale moderno strumento di studio e di divulgazione, arricchito di fotografie e di preziose tavole.

Fra richiami ai contributi di area germanica, concessioni al ricordo di Mommsen, influenze del metodo attributivo di Giovanni Morelli, rigorosa analisi del documento, Moschetti andava così costruendosi un proprio metodo, verificandolo via via sui sempre nuovi materiali, che l'incarico museale gli sottoponeva. Il suo impegno nella promozione del patrimonio cittadino culminò con due importanti contributi: il volume del 1904 sulla cappella degli Scrovegni e la guida di Padova del 1912.

Non ci fu solo l'interesse per la storia dell'arte ad animare l'attività del direttore: a cominciare dal 1913, infatti, egli ideò una sezione dedicata alla raccolta patriottica, con cimeli del Risorgimento – frutto di donazioni – che fino ad allora erano rimasti chiusi in casse. Purtroppo, quando tutto era già pronto per l'esposizione, lo scoppio della Prima Guerra Mondiale venne a interrompere il progetto. A quel punto iniziò per Moschetti un'altra importante fase della sua instancabile attività a difesa del patrimonio, in virtù della nomina a commissario speciale per la sicurezza dei beni di Padova e della provincia.

La ricca ricostruzione di Benedetta Conte si arresta qui, alle soglie della Grande Guerra, che segna, tragicamente e inevitabilmente, un punto di arresto e di svolta per le attività museali, che riprenderanno, faticosamente, in uno scenario radicalmente mutato: anche in quella fase, Moschetti continuerà a operare da protagonista.

Introduzione

Per oltre un quarantennio, dalla fine dell'Ottocento alle soglie della Seconda Guerra Mondiale, Andrea Moschetti si impegnò, con massima cura e inesauribili energie, alla tutela e alla promozione del patrimonio artistico padovano.

In quegli anni, il suo nome era legato all'Università di Padova, al museo e al bollettino civici, spazi in cui Moschetti si dedicò all'insegnamento della storia dell'arte e alla valorizzazione dei tesori storico-artistici della città.

Nel presente lavoro, si è scelto di indagare le fasi iniziali della lunga carriera dello studioso, con uno sguardo privilegiato sulla sua attività come direttore del museo civico, rispetto all'incarico di docente presso l'ateneo patavino, già ampiamente studiato.

Il taglio dato al presente studio ha permesso di mettere in luce i meriti di Moschetti come rinnovatore dell'istituto civico e come fondatore pionieristico del «Bollettino del Museo Civico di Padova», una tra le primissime pubblicazioni del genere in Italia.

Per affrontare l'azione di Moschetti in ambito museale, è stato necessario, innanzitutto, ripercorrere la sua formazione per delineare il percorso che portò lo studioso a volgersi alle ricerche storico-artistiche e per comprendere l'indirizzo metodologico di riferimento che, come si vedrà, condizionò anche le sue scelte museografiche.

Nel primo capitolo, si leggerà della sua relazione con il maestro Pompeo Molmenti e con i docenti della Facoltà di Lettere e della sua esperienza giovanile come insegnante in diversi licei della penisola; dalle frequentazioni di Moschetti e dall'analisi dei suoi scritti emergerà il profilo di uno studioso inserito nella cerchia dei più convinti seguaci del metodo storico, influenzato dalla filosofia positiva e sostenitore della ricerca filologica erudita.

Inoltre, lo studio della formazione di Moschetti – per il quale si sono consultati anche i fascicoli relativi alla sua carriera scolastica conservati all'Archivio dell'Università di Padova – ha permesso di toccare alcuni snodi cruciali per l'evoluzione degli studi storico-artistici tra Otto e Novecento, come la nascita della storia dell'arte come disciplina e il conseguente dibattito metodologico.

Del primo ventennio di direzione, si è voluto mettere in evidenza, in modo particolare, due iniziative proposte e gestite da Moschetti: il riordino delle collezioni civiche e la fondazione del bollettino, entrambe avviate concretamente nel 1898, nella prospettiva di un rilancio dell'istituto, e interrotte dallo scoppio della Prima Guerra Mondiale.

Fin dal 1895, il direttore progettò, insieme al suo assistente Federico Cordenons, una nuova sistemazione delle collezioni del museo civico che necessitavano di un urgente intervento, poiché si trovavano in uno stato di disordine rischioso per la conservazione stessa dei pezzi e perché l'esposizione non corrispondeva alle esigenze della nuova disciplina.

L'ordinamento scientifico-positivista proposto da Moschetti andò perduto nel 1915, quando fu necessario mettere in salvo le raccolte artistiche e le sale del museo restarono vuote; nel primo dopoguerra, al rientro delle opere, il direttore non replicò quella sistemazione, ma propose un nuovo allestimento che fu, in linea con il gusto del tempo, d'ambientazione.

Per la prima volta, si è tentato di ricostruire proprio quel primo allestimento, ideato dal giovane Moschetti e realizzato progressivamente dal 1898 fino alle soglie della Grande Guerra.

La ricostruzione è stata possibile grazie allo studio di diverse fonti che, incrociate fra loro, hanno fornito dettagliate informazioni, permettendo di seguire, anno per anno, l'attuazione del piano di riordino e di presentare il suo esito finale. Emergerà la volontaria adesione di Moschetti alla metodologia museale positivista, basata su precise seriazioni tipologiche e un rigoroso ordinamento cronologico e per scuole.

Lo studio è scaturito dall'analisi del progetto manoscritto redatto da Moschetti nel 1895, conservato nell'Archivio Generale del Comune di Padova e contenente il dettagliato piano di riordino delle collezioni civiche, corredato delle preziose tavole illustrative disegnate da Cordenons.

La lettura di questo importante documento ha permesso di individuare le prime idee di Moschetti sulla questione allestitiva e di rilevare le principali difficoltà che si dovettero affrontare nelle fasi preliminari della progettazione.

Per poter ricostruire le fasi della realizzazione del nuovo allestimento, si è compiuto uno spoglio integrale delle prime diciassette annate del bollettino (1898-1914). Nella Parte Ufficiale del periodico, infatti, venivano pubblicati gli aggiornamenti sull'andamento dei lavori interni al museo civico; in questo modo si è potuto seguire mese per mese l'attuazione del piano e mettere in evidenza le modifiche intervenute rispetto al progetto originario.

Si è fatto poi riferimento ad alcuni testi pubblicati nei primi anni del Novecento, illustrativi del museo civico, per trovare una conferma della ricostruzione proposta nel presente lavoro.

Infine, per l'analisi dell'allestimento interno degli ambienti è stato molto prezioso l'apporto derivato dalla consultazione delle fotografie storiche, fonti visive per eccellenza, che hanno permesso di arricchire il presente lavoro con la loro testimonianza.

Le fotografie d'epoca visionate e riprodotte alla fine del terzo capitolo sono conservate nella Raccolta Iconografica Padovana della Biblioteca Civica di Padova; la loro cronologia si è dedotta grazie alla stretta corrispondenza con le descrizioni delle sale ricavate dal progetto del 1895 e dalla *Guida* di Oliviero Ronchi del 1909.

Lo studio del primo allestimento porta un nuovo contributo alla conoscenza della figura di Andrea Moschetti e delinea, nel panorama veneto di inizio Novecento, un caso esemplare di museografia civica.

Nelle scelte allestitivo e nei criteri adottati per l'ordinamento delle collezioni si coglieranno i risvolti pratici del metodo rigoroso adottato da Moschetti; è anche grazie alla sua meticolosità che è stato possibile tentare questa ricostruzione: la Parte Ufficiale del bollettino, i monumentali cataloghi del 1903 e del 1938, le dettagliate relazioni annuali al sindaco e il progetto stesso offrono una documentazione copiosa e curata che fa del museo padovano un caso particolarmente fortunato.

Il «Bollettino del Museo Civico di Padova», come anticipato, è stato analizzato limitatamente alle prime diciassette annate, nella volontà di seguirne gli sviluppi parallelamente a quelli del progetto di riordino. Degli articoli specialistici pubblicati nella Parte non Ufficiale sono stati selezionati solo quelli di ambito storico-artistico, indagati nel secondo capitolo: risulterà chiaro, ancora una volta, il metodo di ricerca di Moschetti – che fu la firma più frequente del bollettino – incentrato sul documento, sull'iconografia, sulle ricerche d'archivio e sul comparativismo.

La figura di Moschetti è ricca di stimoli su cui poter ragionare; leggere i suoi scritti significa leggere pagine in cui la passione per il patrimonio artistico e il legame con il territorio riaffiorano continuamente; seguirne l'azione significa guardare a un direttore esemplare, meticoloso, premuroso e propositivo nei confronti della sua istituzione.

Nella ricorrenza dell'ottavo centenario dalla fondazione dell'Università di Padova, può essere significativo soffermarsi ancora su questo studioso, al quale l'ateneo deve i primi corsi orientati alla storia dell'arte e al quale la città deve il rinnovamento del suo museo civico.

I. Il contesto: dagli anni giovanili alla nomina di direttore

La formazione di Andrea Moschetti nel clima positivistico di fine Ottocento

La formazione giovanile e universitaria ricevuta da Andrea Moschetti (Venezia, 1865-Padova, 1943) rispecchia molto bene la genesi e l'indirizzo dei suoi interessi in campo storico-artistico e le tendenze culturali dominanti nell'ambiente accademico patavino, in ambito umanistico.

Andrea Moschetti è una figura complessa, il suo percorso di studi e la sua carriera, intrapresa in ambito accademico e civico-museale, consentono di intercettare alcuni nodi metodologici fondamentali del fitto crocevia di competenze, suggestioni e influenze che caratterizzò il clima culturale italiano di fine XIX secolo.

A Venezia, città natale, Moschetti frequentò il Liceo Marco Foscarini dove ebbe come professore di italiano il giovane Pompeo Molmenti¹, maestro d'eccezione per le sue «doti squisite d'intelletto e di cultura, di sensibilità artistica e civile e di spirito comunicativo»². Nel suo insegnamento Molmenti non si attenne mai rigorosamente al programma ufficiale, proponendo ai suoi allievi frequenti

¹ Pompeo Gherardo Molmenti (1852-1928) si laureò in giurisprudenza a Padova nel 1874, dove fu allievo di Luzzatti; si orientò però presto verso la critica d'arte e le lettere seguendo le sue reali inclinazioni, sulle quali contò l'influenza dello zio pittore Pompeo Marino e del precettore don Francesco Pantaleo, poiché «Due corde vibravano forte nell'anima di quella famiglia: patria e arte» (ANTONIO FRADELETTO, *Commemorazione del m.e. Pompeo Molmenti*, in «Atti del R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti», LXXXVIII, 1928-29, pp. 57-84, in part. p. 58). Su Pompeo Molmenti vedi MONICA DONAGLIO, *Un esponente dell'élite liberale: Pompeo Molmenti politico e storico di Venezia*, Venezia, 2004; *L'enigma della modernità. Venezia nell'età di Pompeo Molmenti*, atti del convegno nel 150° anniversario della nascita (Venezia, 17-18 ottobre 2002), a cura di G. Pavanello, Venezia, 2006; MARTA NEZZO, *Ambientazione della storia come regia di una memoria identitaria: la Kulturgeschichte di Pompeo Molmenti in Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928). Tra storiografia artistica, museo e tutela*, atti del convegno di studi (Milano, 19 ottobre 2011; Bologna, 20-21 ottobre 2011) a cura di A. Rovetta, G. C. Sciolla, Milano, 2013, pp. 403-411.

² ANTONIO FRADELETTO, *Commemorazione...*, cit., p. 75.

digressioni e portando in aula «l'eco dei più recenti studi e dibattiti letterari [...]; né mancava mai d'avvertire le analogie di spiriti e di forme che corrono tra le opere letterarie e le creazioni sincrone dell'arte»³.

È interessante notare, anche per l'influenza che dovette avere avuto su Moschetti, che nelle sue lezioni Molmenti si dimostrò aggiornato anche rispetto al contemporaneo dibattito sul metodo della ricerca storica: «s'adoperava a conciliare la sintesi psicologica ed estetica con l'analisi storica, Francesco De Sanctis con Adolfo Bartoli e con Alessandro D'Ancona»⁴.

Per Moschetti l'incontro fu proficuo: il raggio di interessi assai ampio di Molmenti, spaziando dalla letteratura alla storia, alle arti figurative, trasmise a Moschetti quel gusto per le connessioni fra ambiti disciplinari diversi, specificamente per la stretta parentela fra letteratura e arti figurative, tema che tornerà spesso nella riflessione di Moschetti negli anni a venire.

L'allievo ereditò dal maestro un'altra qualità che si rivelerà assai utile per il suo futuro incarico di direttore del museo civico: Moschetti, infatti, fece proprio quello 'spirito comunicativo' e quella sensibilità divulgativa che caratterizzavano le pagine dell'opera maggiore e più apprezzata di Molmenti: la celebre *Storia di Venezia nella vita privata*⁵ del 1880, più volte ristampata e tradotta in varie lingue.

Gli studi coltivati per scrivere e continuamente aggiornare quest'opera stimolarono gli interessi di Molmenti anche nella direzione dello studio dell'arte veneziana «affrontato a tutto campo, con attenzione anche alla produzione manifatturiera, dal vetro agli smalti, alle stoffe, alle arti decorative in genere, secondo un approccio che nella Venezia di fine secolo era molto sentito»⁶. Tra gli artisti più amati Tiepolo e Carpaccio⁷, ma anche nomi contemporanei tra i quali Giacomo Favretto, di cui fu amico fraterno. Si tratta di contributi che Mo-

³ *Ivi*, p. 76.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Il volume è frutto degli studi condotti da Molmenti per il concorso a premio bandito dall'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti per conto della Fondazione Querini Stampalia sul tema *Della vita privata dei veneziani fino al cadere della Repubblica, con speciale riguardo all'influenza scambievolmente del governo e del popolo* con scadenza il 31 marzo 1879. La commissione, formata da Giuseppe De Leva, Rinaldo Fulin, Fedele Lampertico, Emilio Morpurgo e Giovanni Veludo, assegnò la vittoria a Molmenti. Per una bibliografia completa di Molmenti si veda GILBERTO MIONI, CORRADO RICCI *Commemorazione di P. Molmenti*, in «Rendiconti della R. Accademia dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e filosofiche», 6ª serie, IV, 11-12, novembre-dicembre, 1928, pp. 507-573.

⁶ GIUSEPPE PAVANELLO, *Lo storico dell'arte veneziana*, in *L'enigma della modernità...*, cit., pp. 57-96, in part. p. 57.

⁷ POMPEO MOLMENTI, *Il Carpaccio e il Tiepolo. Studi d'arte veneziana*, Torino, 1885. A proposito di questo scritto è stato notato che «l'inquadramento storico-biografico e il catalogo delle opere sono affrontati con asciutto piglio documentale; laddove invece c'è lo spazio per narrare atmosfere antiche [...] subentra un vistoso, fantasmagorico, ardore descrittivo» (MARTA NEZZO, *Ambientazione della storia...*, cit., pp. 403-404).

schetti dovette conoscere bene e che ebbe spesso occasione di citare, d'altronde il legame con Molmenti continuò anche dopo gli anni di scuola⁸.

Tenendo conto che Molmenti iniziò a insegnare al Foscarini nel dicembre del 1881, il fecondo rapporto scolaro-maestro dovette essere di breve durata poiché Moschetti, nell'anno accademico 1882-1883⁹, risultava iscritto alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Padova¹⁰.

La portata degli insegnamenti mediata dal Molmenti testimonia, quindi, di un giovane studente capace, in breve tempo, di intercettare e assimilare intelligentemente gli stimoli dell'ambiente scolastico.

Gli anni presso l'ateneo patavino furono determinanti sotto diversi punti di vista: innanzitutto segnarono l'inizio di una frequentazione con Padova, città che sarà destinata a divenire «sua seconda patria»¹¹; in secondo luogo perché contribuirono fortemente alla definizione dell'indirizzo metodologico che Moschetti manterrà anche negli anni della maturità e, infine, perché furono il punto di partenza, ma anche d'arrivo, della sua carriera come docente.

Per quanto riguarda la Facoltà di Lettere e Filosofia va detto che, a quell'altezza cronologica, si configurava come una 'roccaforte' del metodo storico. Nel panorama universitario italiano dell'ultimo quarto del XIX secolo, infatti, Padova non fu affatto in ritardo nell'adeguarsi ai nuovi canoni metodologici, pur rimanendo l'Istituto Superiore di Studi storici di Firenze e la Facoltà di Lettere dell'Università di Torino, «per stabilità e qualità dei docenti, negli anni '80, i punti di riferimento forse più importanti del metodo storico»¹².

⁸ Giulio Lorenzetti ricorda che nel 1929 Moschetti ricevette in dono «una pergamena che il Suo antico maestro, Pompeo Molmenti, aveva desiderato inscrivere di suo pugno» (GIULIO LORENZETTI, *Commemorazione del membro effettivo Prof. Andrea Moschetti*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CVII, 1948-1949, parte I, pp. 63-77, in part. p. 64).

⁹ Come noto l'anno accademico ha inizio in autunno, in particolare per l'anno scolastico 1882-1883 l'orazione inaugurale dei corsi accademici venne letta il 21 novembre 1882 (*Annuario della R. Università degli Studi di Padova per l'anno scolastico 1882-83*, Padova, 1883, p.3).

¹⁰ Andrea Moschetti è registrato tra gli undici studenti che nell'anno accademico 1882-1883 erano iscritti al I corso della Facoltà di Lettere e Filosofia. I nomi che compaiono sono: Ferdinando Anaglio, Adriano Chiesa, Floriano Grancelli, Paolo Lavarino, Luigi Umberto Marin, Francesco Perin, Emanuele Potente, Onesimo Revel, Vittorio Rossi e Ruggero della Torre; la dodicesima presenza è Isabella Pavon iscritta però come uditrice a corsi singoli (ARCHIVIO DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA (d'ora in poi ASUPD), *Iscrizione generale anno scol. 1882-1883*, «Facoltà di Lettere e Filosofia»).

¹¹ GIULIO LORENZETTI, *Commemorazione...*, cit., p. 64.

¹² GIAN MARIA VARANINI, *Tradizione municipale e metodo storico. Le riviste dei musei civici veneti tra Otto e Novecento*, in *Centenario del Bollettino del Museo Civico di Padova 1898-1998. Arte e cultura nelle riviste specialistiche dei Musei e degli Istituti culturali veneti tra Otto e Novecento*, atti della giornata di studi (Padova, 16 novembre 1998), a cura di M. Magliani, M. Varotto e G. Zampieri, Padova, 2000, pp. 11-31, in part. p. 20.

L'affermazione del metodo storico

L'educazione giovanile e le prime esperienze lavorative di Moschetti si svolsero nel corso dei decenni finali dell'Ottocento, dentro un panorama intellettuale cruciale per l'evoluzione degli studi storico-artistici, le cui coordinate sono ben note: rinnovamento metodologico e ricambio generazionale e sociale al vertice delle istituzioni culturali cittadine.

Da un lato si registra un «progresso qualitativo e quantitativo della ricerca storica e filologica in Italia, con il crescente insediamento e il crescente prestigio del metodo storico e delle “procedure filologico erudite”»¹³. Dall'altro, nell'attività di ricerca, si fanno avanti «a fianco della tradizionale componente patrizia, esponenti del mondo degli archivisti e dei bibliotecari, avvocati, giudici, professori di scuola, professori universitari»¹⁴.

La crescente professionalizzazione della ricerca storica, in particolare all'interno del contesto universitario, è strettamente connessa a due fenomeni contemporanei: l'istituzionalizzazione e la settorializzazione della ricerca stessa. Siamo alle origini degli specialismi storiografici e del dibattito volto ad affermare la storia dell'arte come disciplina autonoma¹⁵.

La scuola storica fu un indirizzo negli studi italianistici che si affermò per un cinquantennio, tra Otto e Novecento, e i cui centri di maggiore diffusione furono le università¹⁶. Si possono ripercorrere velocemente gli aspetti del nuovo quadro storico dal quale scaturì l'esigenza di un nuovo metodo.

Innanzitutto, «il metodo storico, come metodo peculiare della critica, inteso all'esame delle opere e dei fenomeni letterari, ha le sue origini nella profonda reazione antihegeliana»¹⁷, in particolare la messa in crisi dell'idealismo (identità di ragione e realtà).

¹³ GIAN MARIA VARANINI, *Tradizione municipale e metodo storico...*, cit., p. 12.

¹⁴ ENRICO ARTIFONI, ANGELO TORRE, *Premessa*, in *Storie di storia. Erudizione e specialismi in Italia*, a cura di E. Artifoni e A. Torre in «Quaderni storici», XXVIII, 82, 1993, pp. 5-13, in part. p. 5.

¹⁵ Vedi GIACOMO AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi: dal museo all'università 1880-1940*, Venezia, 1996; MONICA ALDI, *Istituzione di una cattedra di storia dell'arte: Pietro Toesca docente a Torino* in «Quaderni storici», XXVIII, 82, 1993, pp. 99-124; GIULIANA TOMASELLA, *Le origini dell'insegnamento della storia dell'arte all'Università di Padova. Da Andrea Moschetti a Giuseppe Fiocco* in «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», 35, 2002, pp. 69-96.

¹⁶ A Bologna insegna dal 1860 Giosuè Carducci; a Torino dal 1883 Rodolfo Renier, fondatore, insieme a Francesco Novati e Arturo Graf, del «Giornale storico della letteratura italiana», periodico particolarmente rappresentativo del metodo storico; a Pisa è attivo Alessandro D'Ancona, esponente di punta della scuola storica; a Firenze insegnano Pasquale Villari, Domenico Comparetti e Pio Rajna. Per un quadro più completo vedi GINO TELLINI, *Metodi e protagonisti della critica letteraria*, Firenze, 2010, in part. pp. 15-20.

¹⁷ DOMENICO CONSOLI, *La scuola storica*, Brescia, 1979, p. 5. Si rimanda al testo anche per l'analisi del dibattito sul metodo, delle principali esperienze locali della scuola storica e della sua crisi.

Inoltre, va tenuto conto che negli anni post-unitari andò rafforzandosi l'intreccio tra la riscoperta del patrimonio artistico cittadino e la questione identitaria nazionale. La tradizione municipale ricopriva ancora un ruolo importantissimo nella costruzione di una identità comune: andava costituendosi «una rete discontinua ma fitta di gruppi eruditi impegnati a restituire in sede locale la porzione di loro competenza della memoria storica della nuova Italia»¹⁸.

Infine, la cultura occidentale della seconda metà del secolo visse il trascinate progresso tecnico-industriale e la lunga stagione intellettuale del positivismo: «una sorta di mentalità diffusa, un metodo generale di ricerca e di interpretazione della realtà [...] che applicava i metodi delle scienze naturali a tutti i campi dell'attività umana»¹⁹.

La filosofia positivista e la rivalutazione della scienza ebbero, infatti, notevoli ricadute nel campo umanistico e negli scritti sull'arte: la concezione dell'attività umana come prodotto di fattori verificabili spinse «lo studio delle vicende creative del passato verso una soglia di maggiore esattezza, verificata sulle fonti visive e documentali»²⁰.

Per gli studiosi della scuola storica, gli strumenti sicuri con cui indagare la storia e la letteratura consistevano nella filologia, nell'erudizione e nella ricerca archivistica; rifuggivano, invece, dalle interpretazioni poco rigorose e dalle valutazioni estetiche.

Nel nuovo clima erudito-filologico, a Padova insegnavano «convinti seguaci del metodo storico, accaniti ricercatori di documenti, esperti paleografi»²¹ come Giuseppe De Leva, Andrea Gloria, Vincenzo Crescini e l'illustre Roberto Ardigò, maggiore rappresentante della filosofia positiva nel nostro Paese. Questi studiosi, parallelamente ai colleghi italiani esponenti della medesima scuola storica – come Pasquale Villari tra Pisa e Firenze e Carlo Cipolla a Torino – riuscirono a proporre «in un contesto accademico a predominante fisionomia retorico-magniloquente-dilettevole, lo sganciamento delle pratiche didattiche e della disciplina storica dalla dominante accezione estetica e ammonitoria»²².

Sono riportati in appendice, come testimonianza a ogni capitolo, i testi più significativi degli autori trattati.

¹⁸ ENRICO ARTIFONI, ANGELO TORRE, *Premessa...*, cit., p. 5.

¹⁹ GIOVANNI SABBATUCCI, VITTORIO VIDOTTO, *Il mondo contemporaneo*, Bari, 2019, p. 6.

²⁰ MARTA NEZZO, *Il germinare dell'attualità: cenni a temi dell'Otto e Novecento* in ID., GIULIANA TOMASELLA, *Dire l'arte. Percorsi critici dall'Antichità al primo Novecento*, Padova, 2020, pp. 483-557, in part. p. 502.

²¹ GIULIANA TOMASELLA, *Per una nuova fruizione del patrimonio artistico: l'azione di Andrea Moschetti in Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928). Tra storiografia artistica, museo e tutela*, atti del convegno di studi (Milano, 19 ottobre 2011; Bologna, 20-21 ottobre 2011) a cura di A. Rovetta, G. C. Sciolla, Milano, 2013, pp. 413-424, in part. p. 413.

²² ENRICO ARTIFONI, ANGELO TORRE, *Premessa...*, cit., p. 7.

Un quadro sintetico sulla disputa metodologica tra l'emergente scuola storica e il modello storiografico della critica estetica per antonomasia che fu la *Storia della letteratura italiana* (uscita in due volumi tra 1870 e 1871) di Francesco De Sanctis, ci è offerto da Pasquale Villari, storico positivista e intelligente cronista dell'opposizione insanabile che si era creata:

Nuove ricerche si sono fatte, un immenso materiale nuovo si è raccolto, interi periodi della storia hanno preso una forma nuova. Questo il De Sanctis non fece, e, quel che è più, col suo metodo personale, divinatorio, non si può fare. Il suo metodo non solo è incompiuto, ma devia la gioventù dal retto sentiero [...]. Si possono leggere tutta la sua *Storia della letteratura*, tutti i suoi *Saggi*, senza trovar traccia d'alcuna ricerca fatta sui manoscritti, d'alcuna correzione e riscontro dei testi. Anzi egli non ha avuto il tempo o la voglia d'informarsi neppure dei più importanti risultati ottenuti dai nostri più valorosi [...]. Il suo metodo è quindi chiaramente in opposizione col nostro: o è falso l'uno o è falso l'altro²³.

È sul contrasto della ricerca in concreto che si gioca la presa di distanza dal metodo del critico irpino che «nell'ultimo trentennio del secolo appare inevitabilmente un sorpassato, un esempio inimitabile [...], in fondo più vicino all'antica cattedra di eloquenza che alla moderna comparatistica»²⁴. Il giudizio del Villari riecheggia in Pio Ferrieri, allievo di Alessandro D'Ancona – maestro della prima generazione della scuola storica –, nella sua monografia su De Sanctis, nella quale emerge anche una dichiarazione metodologica:

Quella forma di critica, che sotto la denominazione di *storica* prevalse di poi, e che altro non è se non un'integrazione del materiale storico, un'indagine e illustrazione di fatti o ignoti o mal noti provata e documentata sempre, un'analisi e un giudizio delle opere rigoroso e obbiettivo, prima del 60 era appena nata. [...] F. De Sanctis, mente filosofica e geniale, non avea né la preparazione di studi necessaria, né la tempra d'ingegno adatta a cogliere allori nel dominio storico e filologico [...]. Ma i cultori della critica storica, non lo dissimulino, a lui devono più cose. La fede inconcussa nell'autonomia, nell'evoluzione e nella potenza educativa dell'arte²⁵.

Quindi, nel definire la specificità del metodo storico si fece riferimento da un lato ai rigorosi criteri filologici, ai contributi eruditi su testi inediti o poco noti, alle spigolature archivistiche e al primato del documento; dall'altro all'istanza evolucionistica di matrice darwiniana e alla «fede inconcussa in una concezione

²³ PASQUALE VILLARI, *Francesco De Sanctis e la critica in Italia*, in «Nuova Antologia», LXXIII, III, 1° febbraio 1884, pp. 393-417, in part. pp. 411-412. Per il rapporto tra Francesco De Sanctis e la scuola storica si rimanda a GUIDO LUCCHINI, *Le origini della scuola storica. Storia letteraria e filologia in Italia (1866-1883)*, Bologna, 1990, in part. pp. 11-37.

²⁴ GUIDO LUCCHINI, *Le origini della scuola storica...*, cit., p. 24.

²⁵ PIO FERRIERI, *Francesco De Sanctis e la critica letteraria*, Milano, 1888, pp. 214-216. Brano citato in GUIDO LUCCHINI, *Le origini della scuola storica...*, cit., p. 32.

lineare, rigorosamente meccanicistica della storia»²⁶. Infatti, il rinnovamento 'scientifico' degli strumenti e dei contenuti della ricerca negli studi storici e letterari coincise proprio con l'avvento in Italia del positivismo e con la potente influenza esercitata dal pensiero di Darwin nelle scienze umane.

La divulgazione del darwinismo tra gli studiosi di filologia e linguistica comparata ebbe come portato principale il metodo comparativo che venne così descritto: «prendere a parte a parte i singolari fenomeni, specificarli secondo i caratteri e le particolarità loro, raffrontargli gli uni con gli altri, guardando alle congruenze e alle disformità, disporli in ordini o naturali o logici di gruppi e di serie e via via paragonare»²⁷.

Per convenzione, la data che segna l'inizio del positivismo italiano è fissata al 1866, anno in cui Pasquale Villari inaugurava la quarta serie de «Il Politecnico» con la famosa prolusione fiorentina all'anno accademico 1865-1866, dal titolo *La filosofia positiva e il metodo storico*²⁸.

Nell'articolo, fondamento teorico e manifesto della scuola storica, intenzione dell'autore è determinare il carattere e la natura della filosofia positiva per rispondere alle accuse rivolte alla metafisica (assenza di progresso reale e mancata acquisizione di verità certe).

Sull'esempio della rivoluzione compiuta da Galileo nelle scienze naturali con l'introduzione del metodo sperimentale – che verifica con l'esperimento le ipotesi formulate a partire dall'osservazione dei fatti e ottiene così delle leggi certe – la filosofia positiva abbandona il campo d'indagine proprio della metafisica, cioè «i primi principi, l'essenza delle cose»²⁹, per studiare solo fatti e leggi sociali e morali.

Villari, in seguito, mette a fuoco l'inganno che la filosofia fece a sé stessa quando, mirando alla conoscenza dell'uomo, ne studiò solo la ragione, le facoltà e le idee, e ne tralasciò invece il tangibile:

[Essa] abituata a cercare la essenza e la prima ed eterna ragione di tutto, ha una grande tendenza a mettere l'uomo come fuori dello spazio e del tempo. Ciò che noi vediamo sono società, popoli, individui che si trasformano, mutano ogni giorno. Ma la filosofia ha creduto che, trascurando questo studio del contingente e mutabile, si possa riuscire meglio a conoscere l'uomo [...]. Voi

²⁶ GUIDO LUCCHINI, *Le origini della scuola storica...*, cit., p. 69.

²⁷ ARTURO GRAF, *Storia letteraria e comparazione, prolusione al corso di storia comparata delle letterature neolatine, letta addì 13 dicembre 1876 nella R. Università di Torino*, Torino, 1877, p. 5.

²⁸ Op. cit., in «Il Politecnico», serie IV, vol. I, fasc. I, gennaio 1866, pp. 1-29. Per un'analisi del testo si rimanda a FRANCO BERNABEI, «*Filosofia positiva e metodo storico*» nelle ricerche sull'arte della seconda metà dell'Ottocento, in «Annali di critica d'arte», IX, 2003, pp. 15-41.

²⁹ PASQUALE VILLARI, *La filosofia positiva e il metodo storico...*, cit., p. 14.

volete avere l'assoluta conoscenza, trovare l'*essenza* dell'uomo, e non pensate a studiarlo prima nelle condizioni in cui solamente lo potete osservare³⁰.

Per spiegare più chiaramente che il pensiero e la ragione dell'uomo non sono astrazioni immobili, ma sono «qualche cosa di concreto, di reale e di vivente nel mondo»³¹, Villari propone una sequenza di esempi. Il primo di essi è di particolare interesse: si suppone di far contemplare, per la prima volta, l'idea del bello a un popolo che ne è assolutamente privo; si potrà subito constatare che gli uomini, venuti a conoscenza dell'ideale estetico, si pongono in attività. Il mondo dell'arte nasce «dall'idea del bello che, traversando le facoltà del nostro spirito, si riveste d'una forma sensibile, e abbiamo così la statua, il quadro, la canzone, ecc.»³².

L'arte seguirà le medesime vicende dell'idea del bello, perché essa ne è la manifestazione sensibile che si potrà perciò osservare, studiare, esaminare, classificare. Con il passaggio dalla ricerca delle essenze alla valutazione dei fenomeni, si potrà fondare una «scienza del bello [che] può farvi sapere quali sono le condizioni in cui l'arte fiorisce o decade, quali sono i mezzi per promuoverla, quali sono le condizioni e le qualità che si richiedono nell'artista, quali le conseguenze che porta sullo spirito umano, e sulla società il fiorire dell'arte»³³.

Allo stesso modo potranno nascere la scienza del diritto, la scienza delle religioni, la mitologia comparata, le scienze sociali, la filologia e la linguistica, le quali tutte studiano i riscontri nella società e nella storia dell'esistenza dell'uomo, poiché ogni nuova idea dà luogo a nuovi fatti sociali.

In sede di bilancio, con una formula fortunata, Villari sintetizza che «Il positivismo [...] si riduce all'applicazione del metodo storico alle scienze morali, dando ad esso l'importanza medesima che ha il metodo sperimentale nelle scienze naturali. [...] Divide i problemi solubili da quelli che per ora sono insolubili, e si occupa solo dei primi»³⁴.

I maestri padovani

I principi del metodo storico, ora descritti, divennero ben presto familiari a Moschetti, plasmato nella formazione dagli insegnamenti ricevuti dai suoi professori. Ricostruendo il corpo docente della Facoltà di Lettere e Filosofia negli anni frequentati da Moschetti, i nomi che ricorrono fanno quasi tutti riferimento alla scuola storica e alla filosofia positiva.

³⁰ *Ivi*, p. 16.

³¹ *Ivi*, p. 17.

³² *Ivi*, p. 18.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ivi*, p.23-26.

Per gli anni accademici 1882-1883 e 1883-1884³⁵, durante i quali Moschetti attese al I e al II corso, preside della facoltà di riferimento fu Giuseppe De Leva³⁶, «storico insigne, [...] professore impareggiabile, [...] uomo ricco di virtù veramente solide e rare»³⁷, per usare le parole di Carlo Cipolla che gli fu allievo. L'insegnamento universitario a Padova per De Leva iniziò nell'ottobre del 1855 quando, ancora sotto il governo austriaco, sostituì, alla cattedra di Storia universale, l'abate Lodovico Menin, del quale era stato assistente dal 1852. Proprio nella commemorazione al defunto professore, De Leva ricordò la preoccupazione che in gioventù provava all'idea di dover occupare una cattedra e cosa accadde quando quel giorno arrivò:

Quando parecchi anni dopo avvenne ciò da cui era allora lontano come da un sogno d'infermo, quell'intimo senso del non aver né una sola delle doti ond'egli [il Menin] era cospicuo, e poi il nuovo regolamento che dava facoltà al professore di trattare ogni anno a sua scelta una parte qualunque di storia, mi consigliarono il metodo che il professore [Modesto] Bonato argutamente chiama *a freddo*, perché consistente nel rovistare e ragionare i documenti, il qual metodo, seguito non pur nei tempi duri, ma anche adesso, e forse adesso più a freddo ancora che per il passato, mi valse non lode di novità, che non la ebbi né la cercai, sì la compiacenza di non aver avuto bisogno, per mutar de' tempi, di mutar l'indirizzo e il programma delle lezioni³⁸.

Dunque, De Leva docente mantenne il metodo d'insegnamento seguito dal maestro e si attenne a quella «scuola di scrutinio e d'interrogazione, detta per antonomasia storica»³⁹; d'altronde «Egli recava con sé, conquistato in un suo soggiorno a Vienna, il nuovo metodo storico che allora fioriva in Germania, e [...] insegnava che i fatti si debbono stabilire coll'indagine e coll'esame dei

³⁵ Cfr. *Annuario della R. Università degli Studi di Padova per l'anno scolastico 1882-83*, Padova, 1883, p. 158; *Annuario della R. Università degli Studi di Padova per l'anno scolastico 1883-84*, Padova, 1884, p. 140.

³⁶ Nacque a Zara da nobile famiglia d'origine spagnola il 18 aprile 1821; studiò a Vienna e proseguì gli studi a Padova dove si laureò in Filosofia nel 1847 e poi in Giurisprudenza nel 1850. Nell'aprile del 1848 è nominato assistente di Baldassare Poli, professore a Padova di filosofia teoretica e morale. A Vienna ritornò per conseguire il diploma per l'insegnamento della geografia e della storia che gli aprì la strada per la docenza prima liceale e poi universitaria a Padova. La sua opera maggiore fu *Storia documentata di Carlo V in correlazione all'Italia*, uscita in più volumi dal 1863 al 1894 (BERNARDO MORSOLIN, *Della vita e delle opere di Giuseppe De Leva. Commemorazione del M. E. Bernardo Morsolin*, in «Atti del R. Istituto veneto di scienze lettere ed arti», s. 7, VII, 1895-1896, pp. 304-40; CARLO CIPOLLA, *Giuseppe De Leva Commemorazione del Socio Carlo Cipolla*, in «Atti della Real Accademia di scienze di Torino», XXXI 1896, pp. 735-756).

³⁷ CARLO CIPOLLA, *Giuseppe De Leva...*, cit., p. 736.

³⁸ GIUSEPPE DE LEVA, *Commemorazione del socio Lodovico Menin, segretario dell'Accademia*, in «Nuovi saggi della Imperiale regia Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova», vol. VIII, parte II, Padova, 1870, pp. 25-35, in part. p. 31.

³⁹ *Ivi*, p. 30.

documenti»⁴⁰. Mantenne la cattedra anche dopo il 1866, divenendo professore ordinario di storia moderna e incaricato di storia antica, corsi entrambi frequentati da Moschetti⁴¹.

All'indomani dell'annessione del Veneto, Giuseppe De Leva ricoprì anche la carica di magnifico rettore e interessante è il discorso che tenne per l'inaugurazione dell'anno accademico in cui, ancora una volta, fece riferimento alla scuola storica che è «vera via de' fatti sincerati nella indagine e nello esame de' documenti»⁴²; rivendicandone l'origine all'Italia, piuttosto che alla Germania, affermò che essa discese da Ludovico Antonio Muratori (1672-1750) e da Giambattista Vico (1668-1744)⁴³, importanti protagonisti della svolta metodologica razionalistica della storiografia di inizio Settecento.

Accanto a Giuseppe De Leva insegnò per quarant'anni, ricoprendo la cattedra di Paleografia nella Facoltà di Lettere e Filosofia, Andrea Gloria⁴⁴, erudito di storia locale, esperto archivista e fondatore del Museo Civico di Padova: «gli scolari ch'ebbero la fortuna di averli maestri, dallo storico furono educati alla critica genialmente concepita, dal paleografo guidati a studiare sul vivo i monumenti scritti del passato»⁴⁵. Agli esordi del suo insegnamento, il Gloria poté beneficiare dell'influenza di Theodor von Sickel⁴⁶, professore all'Università di

⁴⁰ VITTORIO LAZZARINI, *Commemorazione di Andrea Gloria*, «Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», vol. 71, parte I, 1911-12, pp. 149-169, in part. p. 153. Il riferimento è al fatto che Andrea Gloria frequentò i corsi di storia dell'abate Menin, sostituito poi appunto da Giuseppe De Leva.

⁴¹ Tra i corsi obbligatori che Andrea Moschetti segna nel suo libretto per l'anno accademico 1885-1886, in cui è iscritto al IV corso della Facoltà di Lettere e Filosofia, compaiono Storia Antica e Storia Moderna con la corrispondente firma di De Leva (ASUPD, *Facoltà di Lettere e Filosofia, Libretti di iscrizione*, fasc. 3, «Moschetti Andrea», 1885-1886).

⁴² GIUSEPPE DE LEVA, *Degli uffici e degli intendimenti della storia d'Italia. Discorso inaugurale letto nella R. Università di Padova il IX dicembre MDCCCLXVII dal rettore magnifico Cav. Prof. G. De Leva*, Padova, 1867, p. 14.

⁴³ Queste le sue parole: «[scuola storica] cospicuo vanto, più presto che di Germania, d'Italia nostra. Perché da qui le vennero impulso e preparazione nei grandi lavori letterarii del secolo decimosettimo, nel portentoso esempio del Muratori, e prima ancora nella mente di Vico [...]» (*Ivi*, pp. 14-15).

⁴⁴ Nato a Padova il 22 luglio 1821, frequentò dapprima per due anni gli studi filosofici all'Università di Padova, completando poi il corso quadriennale nello studio politico-legale; ottenne nel 1845 l'impiego di cancellista dell'Archivio civico antico e dal 1859 fu direttore del Museo Civico da lui fondato. Nominato docente di paleografia il 19 luglio 1856, tenne la sua prelezione il 27 novembre 1856 (C. SORGATO, *Nuova cattedra di paleografia presso la facoltà filosofica dell'i. r. università di Padova*, in «Rivista Euganea», I, I, 1856, pp. 1-2).

⁴⁵ VITTORIO LAZZARINI, *Commemorazione di Andrea Gloria...*, cit., p. 153.

⁴⁶ Theodor von Sickel riorganizzò, nel 1874, l'Istituto per la ricerca storica austriaca che «aveva come finalità la formazione diplomatica e paleografica di archivisti, bibliotecari e personale museale» (SUSANNE ADINA MEYER, *Epoche, nazioni, stile (1815-1873)*, in *La storia delle storie dell'arte*, a cura di O. Rossi Pinelli, Torino, 2014, pp. 180-238, in part. p. 222); inoltre egli fondò, nel 1881, l'Istituto storico austriaco a Roma, dando particolare rilievo alla ricerca documentaria

Vienna e autorevole scrittore di diplomatica, con il quale si consultò circa l'impostazione da dare al programma del corso e su questioni particolari di metodo⁴⁷.

Il Gloria considerava la paleografia come strumento ausiliario alla critica storica, per cui nel suo insegnamento «invogliava, incuorava i giovani a ricercare negli archivi il primo e più sicuro fondamento della storia»⁴⁸. Al professore, nonché suo predecessore nella direzione del museo civico, Moschetti dedicherà un intero numero del bollettino, quello relativo all'anno 1912, per commemorare la sua figura e rendere onore alla sua opera scritta.

Punto di riferimento per Moschetti fu anche Roberto Ardigò, professore ordinario di Storia della filosofia che con il suo insegnamento contribuì «a un radicale svecchiamento delle problematiche filosofiche ed epistemologiche nell'Università e nella società e a un loro adeguamento ai modelli europei»⁴⁹. Iniziò il suo insegnamento alla Facoltà di Lettere e Filosofia nel gennaio 1881 e proprio alla prelezione di quell'anno deve aver guardato Moschetti per mediare dal maestro la teoria positivista della monogenesi delle arti, alla quale farà riferimento egli stesso più avanti:

Così, come ben scrisse il filosofo che è vanto insigne di questa università, l'Ardigò, tutti i rami molteplici e diversi dell'umano sapere si riducono ad un primo unico tronco. Il moltiplicarsi e il diversificarsi di questi rami poi non ne ha distrutta l'attinenza vitale originaria, e le differenti discipline autonome che ne risultano non cessano del tutto di avere una correlazione con tutte le altre e una dipendenza da esse⁵⁰.

Ardigò continuerà a insegnare fino al 1909. Con il passare degli anni e il crescere del numero degli allievi si costituì intorno al suo prestigioso profilo «la più importante scuola filosofica italiana, quella che più a lungo contrasterà la crisi del sistema e gli assalti degli spiritualisti e dei neoidealisti»⁵¹, fattore da tenere presente per contestualizzare anche il particolare attaccamento di Moschetti al metodo positivo.

e archivistica.

⁴⁷ Il carteggio Gloria-von Sickel inizia nell'aprile 1857, sarà parzialmente pubblicato da Lazzarini per la corrispondenza intercorsa tra il 27 luglio 1857 e il 18 marzo 1866 (VITTORIO LAZZARINI, *L'opera scritta di Andrea Gloria. Il paleografo*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XV (1912), 1915, pp. 209-240, in part. pp. 217-240).

⁴⁸ VITTORIO LAZZARINI, *Commemorazione di Andrea Gloria...*, cit., p. 154.

⁴⁹ GIAN FRANCO FRIGO, *Formazione naturale del pensiero di Roberto Ardigò*, in «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», 34, 2001, pp. 45-59, in part. p. 47.

⁵⁰ ANDREA MOSCHETTI, *Le arti e la letteratura*, prelezione a un corso libero di Letteratura italiana nell'Università di Padova, 2 dicembre 1899, Padova, 1900, p. 23. Il riferimento è a ROBERTO ARDIGÒ, *Lo studio della storia della filosofia. Prelezione*, Padova, 1881, in part. pp. 20-21.

⁵¹ GIAN FRANCO FRIGO, *Ardigò storico della filosofia*, in «Rivista di storia della filosofia», 46, I, 1991, pp. 163-188, in part. p. 164.

È dalle parole di Moschetti stesso che si capisce a quale professore dover guardare maggiormente per risalire alle origini del suo indirizzo metodologico: «io, seguace convinto del metodo storico e ad esso guidato fin nei più giovani anni da un mio e vostro eccellente maestro, valoroso campione di tal metodo, il Crescini»⁵².

Vincenzo Crescini venne chiamato ad insegnare col grado di straordinario, storia comparata delle lingue e delle letterature neolatine, quando cioè Moschetti cominciava il suo secondo anno presso l'ateneo patavino.

La cattedra sulla quale salì Crescini, era stata tenuta in precedenza dal suo di maestro, Ugo Angelo Canello, scomparso prematuramente all'età di 35 anni per un tragico incidente. A Padova, Canello aveva ottenuto, nel 1872, la libera docenza in Filologia romanza, «primo corso universitario che in Italia s'intitolasse alla nuova disciplina»⁵³ e, dopo una parentesi milanese, nel 1876 qui ebbe l'incarico di Storia comparata delle letterature neolatine. Se il nome di Canello fu legato agli inizi della filologia romanza nel nostro Paese, Crescini fu «il più insigne rappresentante che l'Italia [...] potesse vantare del metodo così detto storico negli studi delle lingue romanze; per certo uno dei maggiori cultori della poesia provenzale in Europa»⁵⁴.

Moschetti concluse il suo percorso universitario con una dissertazione sul tema *Laudi spirituali di fra Jacopone da Todi*, giudicata dalla commissione di laurea con il massimo dei voti, e venne proclamato dottore in Lettere il 12 luglio 1886⁵⁵. Insieme all'argomento principale, Moschetti si dichiarò pronto a sostenere altre tre tesi scientifiche, di cui si sono conservati i titoli e un breve riassunto del contenuto: la prima «Tesi Secondaria» era intitolata *La Passione di N. S. Gesù Cristo*, dramma sacro del XIV secolo, ed era una esposizione critica del codice inedito della Biblioteca Marciana raffrontato con due diverse edizioni stampate dello stesso dramma. La seconda «Tesi Minore» constava di osservazioni generali estetiche e critiche sulla tragedia di Euripide, *l'Ifigenia di Tauride*; da ultimo,

⁵² ANDREA MOSCHETTI, *Le arti e la letteratura...*, cit., p. 11.

⁵³ CARLO DIONISOTTI, *Appunti sulla scuola padovana*, in *Medioevo e Rinascimento veneto con altri studi in onore di Lino Lazzarini*, II, Padova, 1979, pp. 327-348, in part. p. 332.

⁵⁴ VITTORIO LAZZARINI, *Vincenzo Crescini*, in *Maestri scolari amici, commemorazioni e profili di storici e letterati a Padova e nel Veneto alla fine dell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di G. Ronconi, P. Sambin, Trieste, 1999, pp. 165-166, in part. p. 165.

⁵⁵ ASUPD, *Facoltà di Lettere e Filosofia, Processi verbali di laurea anno scolastico 1885-1886*, fasc. 120, «Moschetti Andrea», *Protocollo dell'esame di Laurea*. Purtroppo, non si è conservato il testo della dissertazione. Presidente della commissione di laurea era Francesco Bonatelli, preside della Facoltà negli anni accademici 1884-85 e 1885-86 e professore ordinario di Filosofia teoretica e incaricato di Filosofia della storia (*Annuario della R. Università degli Studi di Padova per l'anno scolastico 1884-85*, Padova, 1885, pp. 103-105; *Annuario della R. Università degli Studi di Padova per l'anno scolastico 1885-86*, Padova, 1886, pp. 19-21).

la terza «Tesi Secondaria» proponeva appunti storici su *La caduta della Repubblica di Venezia* che venne valutata 114 punti su 120⁵⁶.

I primi incarichi di insegnamento

Negli ultimi due anni presso l'Università di Padova, Moschetti frequentò anche la Scuola di Magistero nella Facoltà di Lettere e Filosofia; il 13 luglio 1886 ottenne il diploma d'abilitazione per l'insegnamento di Lettere e Storia nelle scuole secondarie dello Stato grazie alle sue «disposizioni ottime agli studi critici per la letteratura italiana e per la filologia romanza [e a] un buon avviamento nelle lettere classiche e nella storia»⁵⁷.

Negli anni immediatamente successivi alla laurea, con l'abilitazione alla mano, Moschetti intraprese l'usuale peregrinazione per l'Italia dei giovani insegnanti di ginnasio e di liceo: nel 1887 ebbe la sua prima cattedra al ginnasio superiore di Tortona e poi a Forlì; nel 1893, in seguito a concorso, insegnò Lettere italiane nel liceo di Siracusa e dal 1894 fu incaricato di Storia dell'arte presso l'Istituto di Belle Arti di Urbino – «segno che la vocazione all'insegnamento, viva fin dall'inizio, si accompagnava a un'altrettanta viva e precoce passione per la storia dell'arte»⁵⁸ – e infine fu a Lucca.

Questo periodo giovanile non fu solo importante per l'esperienza didattica, ma fu anche formativo perché, sostando in regioni come il Piemonte e la Toscana, poté ampliare le sue relazioni con alcuni importanti rappresentanti della scuola storica italiana e rafforzare di fatto il suo orientamento di metodo, anche attraverso le prime pubblicazioni. Come ricorda Giulio Lorenzetti, che gli sarà più avanti allievo a Padova,

furono questi gli anni in cui fra il giovane docente, dedicatosi ormai con fervore agli studi letterari e il cenacolo di illustri maestri con a capo Alessandro d'Ancona, a cui più tardi seguirono, in intima unione di intenti e di lavoro, Vittorio Rossi, Arturo Graf, Emilio Teza, si inizia e si stringe quel legame di fervida operosità nella critica letteraria e storica che mai verrà meno, anche in avvenire, e di cui, da parte del Moschetti, sono belle prove, oltre alla ininterrotta Sua collaborazione tra il 1894 e il 1910 nella "Rivista di letteratura italiana", il gruppo dei suoi primi lavori, in materia trecentesca e specialmente petrarchesca, frutto di una già solida e meditata preparazione⁵⁹.

⁵⁶ Vedi ASUPD, *Facoltà di Lettere e Filosofia, Processi verbali di laurea anno scolastico 1885-1886*, fasc. 120, «Moschetti Andrea», *Protocollo dell'esame di Laurea*.

⁵⁷ ASUPD, *Facoltà di Lettere e Filosofia, Processi verbali di laurea anno scolastico 1885-1886*, fasc. 120, «Moschetti Andrea», *Diploma d'abilitazione all'insegnamento nelle scuole secondarie del Regno*.

⁵⁸ GIULIANA TOMASELLA, *La funzione dei musei civici nella vita municipale italiana: riflessioni d'inizio secolo di uno storico dell'arte*, in *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di R. Cioffi e O. Scognamiglio, II, Napoli, 2012, pp. 561-567, in part. p. 562.

⁵⁹ GIULIO LORENZETTI, *Commemorazione...*, cit., p. 64.

Quindi, oltre agli anni universitari, che lo misero in grado di padroneggiare con sicurezza i ferri del mestiere del filologo, si deve anche a tali frequentazioni l'inserimento di Moschetti all'interno della cerchia degli studiosi sostenitori del metodo storico, metodo a cui rimarrà fedele anche in seguito, quando si orienterà verso il campo delle ricerche storico-artistiche.

A questa altezza, la gran parte dei suoi contributi come studioso erano dedicati alla letteratura italiana medievale e alla filologia romanza⁶⁰, sul solco tracciato da Canello e da Crescini che scriverà, nel 1896, l'introduzione alla traduzione italiana della *Chanson de Roland*⁶¹ proposta da Moschetti.

Prima del suo rientro a Padova, l'unico scritto di Moschetti con riferimenti al mondo dell'arte fu la conferenza tenuta il 6 maggio del 1894 presso l'Istituto di Belle Arti delle Marche intitolata *Penne e pennelli nel secolo XIV*, in cui il tema – come si intuisce già dal titolo – è affrontato secondo una prospettiva comparatistica che «gli fu molto cara perché gli consentì di mantenere aperto un canale di comunicazione con i prediletti studi letterari»⁶².

Nella conferenza, Moschetti portò l'attenzione sulla «splendida evoluzione compiuta dalla idealità artistica nei due campi gemelli della poesia e della pittura»⁶³ nel XIV secolo, raccontando questo progresso attraverso le opere di poeti e di artisti presentati in coppia. Gli accoppiamenti proposti sono convenzionali – per esempio, Guinizzelli e Cimabue, Dante e Giotto, Petrarca e Jacopo Avanzi –, nomi messi in parallelo per mostrare il legame intercorrente fra letteratura e arti figurative, entrambe considerate come il prodotto di condizionamenti storici, politici, religiosi e sociali.

⁶⁰ Sono esemplificative, per quegli anni, le seguenti pubblicazioni di Moschetti: *Due laudi apocriefe di Jacopone da Todi*, Venezia, 1886; *I codici marciani contenenti Laudi di Jacopone da Todi descritti ed illustrati*, Venezia, 1888; *Linguaggio figurato. Studio di retorica*, Venezia, 1890; *Il corno d'Orlando. Episodio della "Chanson de Roland". Traduzione in versi italiani*, Forlì, 1891; *Il Gobbo di Rialto e le sue relazioni con Pasquino*, Venezia, 1893; *Noterelle pariniane*, in «Biblioteca delle scuole italiane», V, 13, 1893; *Chiosa dantesca e Polemica dantesca*, in «Biblioteca delle scuole classiche italiane», n. s., VI, 7, 1893; *Dell'ispirazione dantesca nelle Rime di Francesco Petrarca*, Urbino, 1894; *Notizia bibliografica petrarchesca*, in «Rivista delle Biblioteche e degli archivi», VII, 1, 1896. Un elenco di tali e altri lavori scritti entro il 1894 sono indicati da Moschetti stesso nella sua candidatura al posto di direttore del Museo Civico (ARCHIVIO GENERALE DEL COMUNE DI PADOVA (d'ora in poi AGCPD), *Personale cessato*, b. 790, fasc. «Moschetti Andrea», lettera al Sindaco di Padova del 24 settembre 1894, prot. gen. n. 24658-1125).

⁶¹ ANDREA MOSCHETTI, *I principali episodi della Canzone d'Orlando tradotti in versi italiani da Andrea Moschetti, con un proemio storico di Vincenzo Crescini*, Torino, 1896. Per una bibliografia aggiornata di Moschetti si rimanda a SARA FANTUZ, *Andrea Moschetti. Ritratto biobibliografico dagli inizi fino al 1914*, tesi di laurea magistrale in Storia dell'arte, relatrice G. Tomasella, Università degli Studi di Padova, a. a. 2010-2011.

⁶² GIULIANA TOMASELLA, *Per una nuova fruizione del patrimonio artistico...*, cit., p. 414.

⁶³ ANDREA MOSCHETTI, *Penne e pennelli nel secolo XIV*, conferenza tenuta nell'Istituto di belle arti delle Marche il 6 maggio 1894, Urbino, 1894, p. 45.

È sicuramente ancora uno scritto acerbo sul piano storico-artistico, manca infatti una specifica considerazione nei riguardi delle opere d'arte, analizzate per lo più per far emergere, strumentalmente, affinità o contrapposizioni con i testi dei poeti.

L'avvicinamento alla storia dell'arte

Per trovare nella produzione di Moschetti un approccio da specialista, bisogna guardare alla sua attività dopo il 1895, anno cruciale sia per la sua carriera che per il definitivo assestamento dei suoi interessi verso la storia dell'arte.

In quell'anno, Moschetti veniva nominato direttore dei Musei Civici di Padova, carica che ricoprirà con grande passione e dedizione per oltre quarant'anni. Il suo operato all'interno del museo verrà preso in considerazione più avanti, per ora si vuole sottolineare la ricaduta formativa che una tale esperienza produsse nella sua sensibilità di studioso.

In stretta connessione con le attività di conservatore e di promotore delle raccolte civiche, «spinto a confrontarsi con i vari problemi, documentari, conservativi, attributivi, legati a singole opere [...], Moschetti via via abbandonò il campo a lui caro della filologia per inoltrarsi, con uguale passione, nei sentieri della nuova disciplina»⁶⁴.

Pochi anni dopo l'entrata al museo civico, Moschetti divenne docente di Letteratura italiana presso l'ateneo patavino; la sua crescente attenzione per gli studi storico-artistici è pure dimostrata dalla sua attività accademica. Il percorso e l'apporto di Moschetti come docente all'Università di Padova è già stato studiato⁶⁵, qui interessa ricordare che «nonostante fossero etichettati come letteratura italiana, i suoi corsi, fin dal principio, furono considerati di storia dell'arte»⁶⁶, fatto attestato dalla prolusione al suo primo corso, tenuto nell'anno accademico 1899-1900 e significativamente intitolata *Le arti e la letteratura*.

Moschetti, per circa un quindicennio, fu l'unico a impartire l'insegnamento della storia dell'arte a Padova; poi, dal 1910 in avanti si avvicendarono altri liberi docenti, tutti giovani e agguerriti studiosi di formazione venturiana: oltre a Fiocco, anche Lionello Venturi (che tenne poche lezioni), Gino Fogolari, Luigi Serra, Aldo Foratti.

⁶⁴ GIULIANA TOMASELLA, *Per una nuova fruizione del patrimonio artistico...*, cit., p. 414.

⁶⁵ Moschetti fu all'Università di Padova libero docente di Letteratura italiana dal 1899 e di Storia dell'arte dall'anno accademico 1906-1907; fu poi professore incaricato di Storia dell'arte dall'anno accademico 1909-1910 fino al 1929, anno in cui il Consiglio di Facoltà, su sollecitazioni di Carlo Anti, deliberò di istituire una cattedra ufficiale di Storia dell'arte medievale e moderna cui fu chiamato, però, Giuseppe Fiocco (vedi GIULIANA TOMASELLA, *L'insegnamento universitario di Giuseppe Fiocco*, in *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, 29, 2005, pp. 217-224).

⁶⁶ GIULIANA TOMASELLA, *Le origini dell'insegnamento della storia dell'arte...*, cit., p. 72.

Per la sostanziale diversità di metodo, che allontanava Moschetti dalla nuova generazione di storici dell'arte, la sua carriera accademica subirà un progressivo arresto: studioso eclettico, erudito di formazione squisitamente ottocentesca, nel primo dopoguerra non corrisponderà più a quanto richiesto dal rettore Carlo Anti, per un rilancio della facoltà.

Nella citata prelezione del 1899, Moschetti fornì un'articolata serie di considerazioni di carattere metodologico che ben sintetizzano il suo pensiero. In apertura viene enunciato il tema cardine dell'evoluzionismo, tanto per la storia letteraria quanto per la storia delle arti; in seguito, proponeva la distinzione fra metodo estetico e metodo storico, con formule tipiche della polemica anti-sanctisiana, giudicando rischi e vantaggi di entrambi:

se il metodo estetico può talora per la sola felice intuizione di un ingegno svegliato, dare d'un tratto la soluzione dei più ardui quesiti della storia o letteraria od artistica, lo storico a sua volta può riuscire col più modesto dei documenti, colla più umile delle indagini a rovesciare pure d'un tratto una intera teoria dall'estetico sublimemente edificata. [...] Ma la colpa, unica e necessaria colpa forse, del metodo storico è quella di aver fatto erudizione per l'erudizione senza tener sempre d'occhio il fine più alto a cui l'erudizione deve servire, di essersi sovente appagato dell'analisi paventando le arditezze della sintesi, di aver curato in questo grande mosaico annerito dal tempo, che è la storia, il restauro e la pulitura paziente e diligente delle più piccole pietruzze senza abbracciare, se non rare volte, collo sguardo il grande quadro dell'insieme⁶⁷.

Nella prolusione, ritornava il tema della stretta parentela fra letteratura e arti, argomento, come si è visto, che interessò Moschetti in questo torno d'anni, proposto anche qui per coppie di autori (poeti e artisti).

Non manca la consapevolezza della diversità dei mezzi con cui le arti e le lettere si esprimono⁶⁸ – sulla scorta dell'ammiratissimo Lessing – ma alla fine prevale l'idea della monogenesi delle arti, mediata dalla filosofia positiva, per cui «eliminate queste diversità di mezzi e di influenze puramente occasionali, l'identità assoluta delle leggi che governano lo svolgersi nei popoli della letteratura e delle altre arti, apparirà indiscutibile»⁶⁹.

Questo destino comune a tutte le arti è dovuto per Moschetti alla loro medesima nascita dal pensiero umano. Ecco perché risulta centrale l'indagine del contesto costituito da «fattori e storici e materiali e morali e intellettuali, che

⁶⁷ ANDREA MOSCHETTI, *Le arti e la letteratura...*, cit., p. 11-13.

⁶⁸ Scrive infatti: «Non bisogna mai dimenticare la diversità dei mezzi di cui le lettere e le arti, ad una ad una, si servono per esprimere l'umano pensiero, organica diversità che strettamente si connette coll'esistenza e colla fisionomia individuale di ciascuna e che dà a ciascuna caratteri e attitudini e limiti speciali» (*Ivi*, p. 19).

⁶⁹ *Ivi*, p. 20.

colla evoluzione loro spontanea producono naturalmente l'evoluzione del pensiero umano e quindi di necessità anche l'evoluzione delle diverse espressioni di esso»⁷⁰, appunto arte e letteratura.

Proprio per l'unica fonte da cui derivano, cioè il 'pensiero del tempo', Moschetti deduce l'utilità di uno studio comparato delle diverse espressioni artistiche, che può trarre alimento e conferma negli studi di linguistica comparata e che deve essere condotto con metodo storico ma anche estetico:

dell'estetico perché chi non abbia fiamma viva d'arte nel seno e intelletto aperto del bello non potrà mai con ragionevolezza discutere di quanto alla evoluzione delle forme si attiene, dello storico perché ogni raffronto, il qual si fondasse su dati inesatti o mal sicuri, sarebbe fatica sprecata e condurrebbe a errate illazioni. Ma l'analisi storica deve precedere, come ben si vede, l'estetica, e l'una e l'altra essere sempre con rigore condotte e controllate⁷¹.

Moschetti rimane ben saldo alla sicurezza che per lui possono dare solo il documento, la testimonianza d'archivio, l'epigrafe; meno slancio si avverte nei confronti del giudizio dell'occhio: «ciò di cui in questa prolusione si sente la mancanza è proprio il famoso appello venturiano a "vedere e rivedere"»⁷².

Inoltre, è stato osservato che Moschetti proprio nel momento in cui si accinse ad insegnare una materia mai trattata scientificamente «ma solo per rapidi accenni e a diletto retorico»⁷³ e quindi alla ricerca di una sua autonomia – si pensi agli sforzi in tal senso di Adolfo Venturi – ne pose in ombra le specificità, costringendola a condividere lo spazio disciplinare con la letteratura, secondo una prospettiva fortemente cercata di comparazione delle due 'arti gemelle'.

Moschetti, pur non essendo nato come storico dell'arte 'puro' di formazione venturiana, «l'innata sua passione per l'arte lo portava altresì fin d'allora, irresistibilmente, verso quelle ricerche storiche e critiche nel campo delle arti figurative»⁷⁴ che ebbero, come si è visto, una prima concreta esplicazione nella docenza urbinata e poi patavina, ma che ancor di più presero corpo nell'attività instancabile e amata di direttore del museo civico.

E fra l'una e gli altri, fra la Scuola e i Suoi studi e il Suo Museo, Egli trascorse la Sua vita: il Suo Museo, la Sua "creatura" – come Egli lo chiamava – che ricevuta "ancora adolescente ed imperfetta dalle mani del Suo predecessore" Egli si adoperò con ogni fervore a renderla più nobile e più grande [...]»⁷⁵.

⁷⁰ *Ivi*, pp. 32-33.

⁷¹ *Ivi*, p.39.

⁷² GIULIANA TOMASELLA, *Le origini dell'insegnamento della storia dell'arte...* cit., p. 71.

⁷³ ANDREA MOSCHETTI, *Le arti e la letteratura...* cit., p. 5.

⁷⁴ GIULIO LORENZETTI, *Commemorazione...* cit., p. 64.

⁷⁵ *Ivi*, p. 65.

Il concorso del 1894

Nell'agosto 1894, il Municipio di Padova bandiva il concorso per i posti vacanti di direttore e di primo assistente al museo civico della città, con scadenza al 30 settembre⁷⁶. La selezione venne designata sulle disposizioni dei nuovi statuto e regolamento⁷⁷ e prevedeva la nomina di direttore per titoli e quella di primo assistente per titoli ed esame scritto⁷⁸. Alla commissione esaminatrice furono chiamati Cesare Paoli, docente di Paleografia e Diplomatica a Firenze, e Giuseppe Biadego, direttore della biblioteca e degli archivi comunali di Verona⁷⁹.

Andrea Moschetti, in quel momento professore di Lettere italiane a Urbino, inviò la sua candidatura per l'ufficio di direttore il 24 settembre; come richiesto, presentò i titoli fino ad allora conseguiti (la licenza d'onore presso il Foscarini, la laurea in Lettere a Padova, il diploma di magistero); al fine di profilare la sua formazione, ricordava poi gli otto anni di docenza presso le scuole secondarie e la sua conoscenza delle lingue francese e tedesco; citava in seguito i suoi studi sui codici marciiani di Jacopone da Todi e quelli sulla storia e il dialetto veneti, oltre che le sue pubblicazioni sulla storia letteraria italiana. Infine, menzionava il suo lavoro di catalogazione agli archivi di Siracusa e la sua collaborazione con diverse riviste⁸⁰.

Il «franco, animoso carattere»⁸¹ di Moschetti, la sua formazione, squisitamente positivista, e la sua certezza di metodo debbono essere sembrati alla commissione qualità vincenti e rispondenti allo stato di necessità in cui l'istituto museale si trovava.

⁷⁶ AGCPD, *Atti amministrativi per categoria*, b. 114, fasc. I, lettera del sindaco Barbaro all'economista municipale del 12 agosto 1894, prot. gen. n. 20551.

⁷⁷ *Statuto per il Civico Museo di Padova. Approvato dal Consiglio comunale nelle sedute 2, 5, 7 e 31 marzo 1894 e dalla Giunta provinciale amministrativa nella seduta del 13 aprile 1894 n. 1322-4068*, Padova, 1894; *Regolamento per il Civico Museo di Padova. Approvato dalla Giunta municipale nella seduta del giorno 13 aprile 1894 in conformità dell'articolo 35 del relativo statuto e dal r. prefetto col n. 1322-4678 del 19 aprile 1894*, Padova, 1894.

⁷⁸ I candidati al posto vacante di primo assistente furono Francesco Buzzaccarini, Andrea Cappello, Leone Luzzato, Giulio Cattaneo, Vittorio Lazzarini, Ugo Quaglio; le prove d'esame iniziarono il 3 gennaio 1895 e le materie furono paleografia teorica e pratica, lingue latina, medievale, veneta e francese, bibliografia e storia d'Italia (AGCPD, *Atti amministrativi per categoria*, b. 114, fasc. I, lettera del sindaco Barbaro ai candidati del 15 dicembre 1894, prot. gen. n. 32190).

⁷⁹ AGCPD, *Atti amministrativi per categoria*, b. 114, fasc. I, lettera del sindaco Barbaro a Cesare Paoli e a Giuseppe Biadego del 14 novembre 1894, prot. gen. n. 29547.

⁸⁰ Per attestare, ai fini del concorso, i suoi titoli e le sue competenze Moschetti allegò i corrispondenti diplomi e certificati, i quali gli sono stati poi restituiti al termine della loro valutazione (AGCPD, *Personale cessato*, b. 790, fasc. «Moschetti Andrea», lettera al Sindaco di Padova del 24 settembre 1894, prot. gen. n. 24658-1125).

⁸¹ GIULIO LORENZETTI, *Commemorazione...*, cit., p. 65.

La nomina ufficiale a direttore, con piena fiducia, venne comunicata a Moschetti il 2 marzo 1895 e lo studioso fu invitato ad assumere il nuovo incarico il 20 del mese⁸².

Nella breve lettera di ringraziamento, il nuovo direttore fece una prima promessa che si può dire oggi ampiamente mantenuta: «nell'accettare l'importante ufficio, sento di poter promettere che farò quanto sarà in mano mia per corrispondere alla fiducia in me riposta, e che dedicherò tutto me stesso all'incremento ed al miglioramento dell'istituto alle mie cure affidato»⁸³.

Trovandosi a Lucca per l'insegnamento, Moschetti richiese di poter posticipare l'inizio del suo mandato per via dei tempi di trasferimento a Padova e, come specificò in una seconda lettera, per poter partecipare alle commemorazioni di Raffaello previste per il 28 marzo a Urbino⁸⁴.

Entrò dunque in servizio il 1° aprile e fin da subito intese «il suo nuovo compito come dedizione completa e disinteressata all'istituto che da allora sarà la sua più cara creatura»⁸⁵.

Moschetti subentrò alla direzione di Pietro Baita (1888-1894)⁸⁶ che aveva gestito il museo civico in anni non facili, in seguito alle dimissioni, nel 1887, del fondatore e primo direttore Andrea Gloria, nume tutelare della città.

Dal 1880, sede del museo cittadino erano gli ambienti del quarto chiostro del convento di Sant'Antonio, nei pressi della basilica del Santo e dell'Orto Bo-

⁸² L'assunzione di Moschetti fu deliberata dal Consiglio comunale nella seduta del 15 febbraio 1895 (AGCPD, *Personale cessato*, b. 790, fasc. «Moschetti Andrea», lettera del Sindaco di Padova ad Andrea Moschetti del 2 marzo 1895, prot. gen. n. 5147-1125). Alle stesse date corrispondono la nomina a primo assistente di Vittorio Lazzarini (AGCPD, *Personale cessato*, b. 790, fasc. «Moschetti Andrea», lettera del sindaco di Padova a Vittorio Lazzarini del 2 marzo 1895, prot. gen. n. 24438-1113).

⁸³ AGCPD, *Personale cessato*, b. 790, fasc. «Moschetti Andrea», lettera al sindaco di Padova del 6 marzo 1895, prot. gen. n. 5619.

⁸⁴ Nella lettera rinnova il suo impegno: «È meglio, parmi, che, una volta assunto l'ufficio, io mi ci dedichi anima e corpo senza distrazione alcuna; il che non mancherò certo di fare» (AGCPD, *Personale cessato*, b. 790, fasc. «Moschetti Andrea», lettera del 6 marzo 1895). Nel ricordo di Lorenzetti, si riporta che Moschetti assunse il ruolo di direttore «sebbene riluttante», atteggiamento che non sembra rispecchiare le parole qui appena scritte; si deve più probabilmente intendere che il riferimento sia al dispiacere di doversi allontanare dall'insegnamento (GIULIO LORENZETTI, *Commemorazione...*, cit., p. 64).

⁸⁵ BRUNO BRUNELLI BONETTI, *Ricordo di Andrea Moschetti* in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XXXI-

⁸⁶ LIII, 1942-1954, pp. 1-8, in part. p. 2.

⁸⁶ Pietro Baita fu nominato ufficialmente direttore con deliberazione del Consiglio comunale del 27 novembre 1888; era già presente in museo dall'agosto 1849, prima come praticante e poi come scrittore; aveva superato l'esame per il posto di assistente nel 1858, affiancando per lungo tempo Andrea Gloria (*Il Museo civico di Padova, storia istituzionale. Inventario dell'archivio*, a cura di N. Boaretto, San Martino di Lupari, 2019, p. 55).

tanico, e si trattava della prima sede unificata del museo, che fin dalle origini presentava una natura composita⁸⁷.

Ripercorrendo sinteticamente le vicende, si considera come primo nucleo della pinacoteca il gruppo di opere provenienti dal monastero di San Giovanni di Verdara, soppresso nel 1783 in epoca veneziana; le ricche collezioni furono acquisite dal demanio e collocate nelle sale del podestà, insieme alle opere che già ornavano i locali del Municipio⁸⁸.

Come noto, il 15 luglio 1825 si inaugurò, alla presenza di Francesco I d'Austria, la ricca ed eterogenea raccolta archeologica riunita nelle logge del Palazzo della Ragione dall'abate Giuseppe Furlanetto. La creazione della biblioteca civica si fa risalire invece al 1839, quando il Comune di Padova, per testamento di Girolamo Polcastra, ereditò la sua raccolta di oltre quattromila volumi.

Data decisiva per le sorti del complesso culturale fu il 1845, quando venne nominato cancellista dell'archivio civico antico Andrea Gloria che per primo compilò i cataloghi della biblioteca e degli oggetti d'arte di proprietà civica. «Nel 1855 il Gloria ottenne che nelle stanze del Municipio dette del Vicariato fossero riuniti tutti gli oggetti d'arte in precedenza sparsi a ornamento della sede»⁸⁹, nella quale giunsero più tardi, per interessamento dell'imperatore Francesco Giuseppe, circa duecento dipinti provenienti da monasteri e conventi padovani soppressi nel periodo napoleonico⁹⁰. Nello stesso 1857, Gloria pubblicava la prima opera dedicata alle raccolte artistiche e alla biblioteca⁹¹, chiedendo alla cittadinanza di concorrere con doni e lasciti alla crescita delle collezioni.

Nel 1859 pinacoteca, archivio e biblioteca potevano assumere il titolo complessivo di museo civico, nella connotazione di luogo totale depositario delle memorie storiche della città, e Andrea Gloria ne divenne primo direttore, con l'assistenza di Pietro Baita.

⁸⁷ Per la storia del Museo Civico di Padova vedi: ANDREA GLORIA, *Il Museo Civico di Padova. Cenni storici e illustrativi con l'elenco dei donatori e degli oggetti più scelti*, Padova, 1880; ANDREA MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova: cenni storici e illustrativi*, Padova, 1938; GIORDANA MARIANI CANOVA, *Alle origini della pinacoteca civica di Padova: i dipinti delle corporazioni religiose soppresses e la galleria abbaziale di S. Giustina*, Padova, 1980; DAVIDE BANZATO, *I musei civici di Padova. Formazione e sistemazione delle collezioni*, in Camillo Boito: *un'architettura per l'Italia unita*, catalogo della mostra (Padova, Museo civico di Piazza del Santo, 2 aprile-2 luglio 2000), a cura di G. Zucconi e F. Castellani, Venezia, 2000, pp. 56-61; NICOLA BOARETTO, *Dall'Archivio civico antico al Museo civico di Padova. Andrea Gloria e la tutela dei monumenta per la storia locale*, in *Erudizione cittadina e fonti documentarie*, a cura di A. Giorgi, S. Moscadelli, G. M. Varanini, S. Vitali, vol. I, Firenze, 2019, pp. 473-502.

⁸⁸ NICOLA BOARETTO, *Dall'Archivio civico antico al Museo civico di Padova...*, cit., p. 481.

⁸⁹ DAVIDE BANZATO, *I musei civici di Padova...*, cit., p. 56.

⁹⁰ Per la ricostruzione della consistenza di tale nucleo vedi in part. GIORDANA MARIANI CANOVA, *Alle origini della pinacoteca civica di Padova...*, cit., pp. 9-64.

⁹¹ ANDREA GLORIA, *La pinacoteca, il museo e la biblioteca municipale di Padova*, Padova, 1857.

Ben presto si pose il problema di una sede apposita per questo complesso istituto, in quanto gli spazi del Vicariato si rivelavano sempre più ristretti di fronte anche alle nuove acquisizioni e ai cospicui doni di illustri cittadini e dell'alta borghesia locale⁹².

All'indomani dell'annessione, la questione s'impose d'urgenza e il sindaco Andrea Meneghini incaricò l'ingegnere Eugenio Maestri di redigere un primo progetto per la sistemazione degli spazi del convento del Santo, individuati come adatti⁹³.

I lavori di trasferimento iniziarono solo nel marzo del 1871, a causa di alcune divergenze sorte all'interno dell'apposita Commissione dei Protettori del Museo che portarono, infine, ad affidarne la gestione a Camillo Boito che progettò l'ingresso e lo scalone monumentali.

Dall'inaugurazione, la vita del museo andò normalizzandosi nella nuova sede e proseguirono i lavori di sistemazione delle collezioni di cui Gloria avviò il riordino. «L'attività del museo negli ultimi anni della direzione Gloria si cristallizzò nell'erogazione al pubblico dei servizi legati alla ricerca d'archivio e di biblioteca, mentre la predisposizione di adeguati strumenti per l'accesso assorbiva quasi per intero le energie residue e l'opera dei pochi impiegati»⁹⁴. Mancava una corretta gestione delle raccolte artistiche e la dipartita del Gloria aggravò la situazione, in quanto il nuovo direttore Baita risultò «privo della visione scientifica d'insieme delle attività del museo che si richiedeva al vertice dell'istituto»⁹⁵, portando alla chiusura del museo fino a tutto il 1888.

Durante le discussioni in Consiglio comunale, le ragioni della crisi furono individuate nella carenza del personale, nella mancanza di coordinamento e nell'insufficiente specializzazione degli impiegati⁹⁶.

Nel 1894 si votò in Consiglio comunale la modifica dello statuto e del regolamento precedenti: il nuovo statuto definiva lo scopo del museo nel raccogliere e conservare «a scopo di studio e di utilità pubblica e privata oggetti artistici, storici e scientifici»⁹⁷; l'articolo 11 prevedeva la tenuta di un registro degli ingressi unico, in cui «si descrivono sommariamente con ordine cronologico tutti gli oggetti ch'entrano nel museo a farne parte»⁹⁸. Al fine di poter contare

⁹² I doni dei privati culminarono nel 1864 con il legato del conte Leonardo Emo Capodilista, di ben oltre cinquecento dipinti, e nel 1865 con il primo dei lasciti da parte di Nicola Bottacin.

⁹³ Per il dibattito sulla scelta del sito e per lo sviluppo successivo dei vari progetti vedi TIZIANA SERENA, *I progetti per il Museo Civico*, in *Camillo Boito: un'architettura per l'Italia unita...*, cit., pp. 65-71.

⁹⁴ *Il Museo civico di Padova, storia istituzionale...*, cit., p. 54.

⁹⁵ *Ivi*, p. 56.

⁹⁶ *Atti del Consiglio comunale di Padova. Anno 1888*, Padova, 1889, pp. 284-290.

⁹⁷ *Statuto per il Civico Museo di Padova...*, cit., art. 1.

⁹⁸ *Ivi*, art. 11.

su un personale altamente qualificato, in grado di far fronte alla complessità e diversità delle raccolte del museo civico, vennero disposti requisiti minimi di istruzione richiesti ai dipendenti, selezionati per titoli ed esami, come avvenne per Andrea Moschetti.

Il primo ventennio della direzione Moschetti (1895-1915)

Un tale avanzato quadro normativo consentì al neodirettore un'azione incisiva sulle attività del museo cittadino, in quanto il regolamento e lo statuto emanati nel 1894 «garantivano un sufficiente numero di impiegati, la loro adeguata qualificazione tecnico-scientifica e una congrua dotazione finanziaria annua per supportare economicamente gli interventi»⁹⁹.

Se, come si è detto, l'esperienza museale rappresentò una spinta importante per la presa di direzione in senso storico-artistico degli interessi di Moschetti, d'altro canto proprio quel metodo che aveva negli anni messo a punto, si traduceva, nella pratica, in precise strategie d'intervento nella gestione del patrimonio museale.

I primi anni con Moschetti alla guida dell'istituto furono segnati da un gran lavoro di revisione delle raccolte, parallelamente ad una sistematica opera di catalogazione ed inventariazione.

Per quanto riguarda le raccolte artistiche, già dal 1895 era stato redatto un piano di assestamento definitivo¹⁰⁰: il progetto era stato elaborato da Moschetti con la collaborazione di Federico Cordenons, terzo assistente, e poi discusso con tutti gli impiegati «affinché io [Moschetti] meglio restassi convinto della bontà di esso e potessi in tempo emendarne quei difetti che, dopo maturo esame, venissero riconosciuti per tali dalla maggior parte dei convenuti»¹⁰¹.

Nella relazione annuale al sindaco di Padova, rendendo noto che si era presentato tale progetto, Moschetti riportò la condizione espositiva in cui si trovavano le raccolte oggetto del futuro riordinamento:

⁹⁹ NICOLA BOARETTO, *Dall'Archivio civico antico al Museo civico di Padova...*, cit., p. 495. Per l'autore, alla luce del contesto riformato in cui si inserisce l'assunzione di Moschetti e di una attenta analisi dell'operato del primo direttore, è possibile riformulare quella «contrapposizione tra Andrea Gloria, presentato quale interprete dell'istanza conservativa, e Andrea Moschetti, visto quale portatore di una nuova sensibilità verso il trattamento scientifico delle raccolte e il loro utilizzo come strumento di studio» (*Ibidem*).

¹⁰⁰ I progetti sono ora in AGCPD, *Fondo Ex Biblioteca Civica*, serie III *Carteggio amministrativo*, sottoserie II *Miscellanea amministrativa*, b. 26, fasc. 265, «Orologi. Guardie notturne. Materiali», sottofasc. I, «Progetti di assestamento delle raccolte artistiche, archeologiche, etc.».

¹⁰¹ ANDREA MOSCHETTI, *Relazione del Prof. Andrea Moschetti, direttore del Civico museo: anno 1895*, Padova, 1896, p. 23.

La attuale distribuzione dei quadri dà luogo troppo spesso a stridenti contrasti di forme, di colori, di dimensioni, spesso non concede risalto alle opere migliori, accumulando intorno ad esse numero strabocchevole di quadri di pochissimo prezzo, - non sempre approfitta dello spazio, già di per sé tanto scarso, che abbiamo disponibile. Inoltre, molti quadri e non tutti spregevoli, attendono ancora di venire esposti al pubblico, e, assieme coi quadri, mobili, maioliche, stampe e oggetti mille diversi¹⁰².

Tre furono per Moschetti le principali difficoltà incontrate nella progettazione: innanzitutto, riuscire a presentare al pubblico «tuttociò [sic] che presentasse anche un piccolo interesse dal lato artistico, o se non altro, da quello storico»¹⁰³; in secondo luogo la triste questione della mancanza di spazi e, infine, la modesta disponibilità economica.

Il riordinamento fu attuato seguendo un criterio cronologico e un ordinamento per scuole o per medesimo autore e fu concluso a ridosso dello scoppio della Grande Guerra.

Altro tratto che contraddistinse la direzione Moschetti fu il costante impegno dedicato all'incremento delle collezioni, tali furono le energie da lui spese a questo scopo che «se sapeva un'opera d'arte, un oggetto prezioso, un archivio familiare in procinto di emigrare egli non ne perdeva le tracce pur di assicurare la opera d'arte o l'archivio al Museo, e ci riusciva sempre, la sua tenacia non appagandosi se non quando lo scopo fosse raggiunto»¹⁰⁴.

La pluridirezionalità d'intervento che caratterizzò l'azione di Moschetti nel ruolo di direttore, si concretizzò in una brillante iniziativa, volta inizialmente a rendere noti i progressi e i lavori in museo e successivamente rivelatasi redditizia sotto diversi punti di vista.

Nel 1898 fondò il «Bollettino del Museo Civico di Padova», rivista periodica strettamente legata al patrimonio cittadino che ricoprì un posto di vera avanguardia tra i periodici di questo settore in area veneta.

La pubblicazione del bollettino contribuì notevolmente a far conoscere le raccolte civiche, ma non solo: offerto in dono o in scambio agli altri istituti culturali, permise immediatamente l'espansione delle 'relazioni' del museo e di conseguenza l'incremento delle sue raccolte, specialmente bibliografiche.

Nella relazione annuale relativa all'anno 1898, Moschetti insisté più volte sui vantaggi ottenuti con la pubblicazione del periodico, scrivendo, ad esempio, che «sarebbe affatto superfluo dimostrare che a tale aumento di libri contribuì in massima parte [...] l'istituzione del Bollettino»¹⁰⁵; o ancora che il «Bollettino,

¹⁰² *Ivi*, pp. 22-23.

¹⁰³ *Ivi*, p. 24.

¹⁰⁴ BRUNO BRUNELLI BONETTI, *Ricordo di Andrea Moschetti...*, cit., p. 2.

¹⁰⁵ ANDREA MOSCHETTI, *Relazione del Direttore Dott. Andrea Moschetti, Supplemento al N. 4 del*

pur accrescendo i doni e dando lustro e fama maggiore all'istituto e alle sue raccolte, concorse ad assorbire per proprio conto [...] l'attività degli impiegati»¹⁰⁶.

Moschetti attribuiva al rinnovato ordinamento delle raccolte e al nuovo periodico l'aumento crescente dei visitatori e degli studiosi al museo¹⁰⁷, aspetto a cui teneva molto dato il suo impegno nella divulgazione dei tesori storico-artistici della città.

Rimandando l'analisi più approfondita del «Bollettino del Museo Civico» alle pagine successive, si noti ora come nello stesso intento propagandistico si muova un'altra importante iniziativa editoriale di Moschetti: nel 1903 uscì il corposo catalogo del museo civico¹⁰⁸, presentato fieramente al Congresso storico internazionale di Roma di quell'anno.

La monumentale pubblicazione, «più che un catalogo una completa monografia sull'istituto»¹⁰⁹, si presentava ai lettori non come dotto lavoro specialistico, bensì «si proponeva quale moderno strumento di descrizione e di divulgazione, arricchito di fotografie e di preziose tavole»¹¹⁰.

Nelle pagine introduttive, Moschetti sottolineava tre aspetti che intendeva dimostrare attraverso il volume-inventario: innanzitutto, mettere in luce la ricchezza patrimoniale del Museo Civico di Padova, custode di «preziose rarità bibliografiche, storiche, artistiche, archeologiche, numismatiche»¹¹¹, sezioni tutte prese in considerazione nel testo; in secondo luogo, manifestare i vantaggi scientifici dei nuovi ordinamenti introdotti e, infine, dato veramente caro al direttore, rendere noto «l'amore indefesso e sincero serbato dalla cittadinanza all'istituto che raccoglie e custodisce tutte le glorie di un nobilissimo passato»¹¹². Infatti, alle ingenti spese dell'edizione contribuirono proprio alcuni notabili cittadini, a cui Moschetti rese grazie riportandone i nomi nell'introduzione.

Il catalogo si apriva con la storia del museo, dalle origini alla direzione Moschetti, di cui l'autore stesso riportava i numeri relativi alla gran mole di lavoro svolto dall'anno del suo insediamento, soffermandosi sull'aumento dei visitato-

Bollettino del Museo Civico di Padova, Padova, 1899, p. 4.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 6.

¹⁰⁷ Con fiducia scrive: «Ad ogni modo è certo che, col riordinare ed esporre convenientemente le nostre raccolte e col renderne largamente noti i tesori per mezzo del Bollettino, anche il numero dei visitatori e quello degli studiosi andranno sempre crescendo» (*Ivi*, p. 8).

¹⁰⁸ ANDREA MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova*, Padova, 1903. Il volume, come noto, venne ristampato con modifiche e aggiornamenti nel 1938, a conclusione della lunga carriera del Moschetti.

¹⁰⁹ BRUNO BRUNELLI BONETTI, *Ricordo di Andrea Moschetti...*, cit., p. 5.

¹¹⁰ GIULIANA TOMASELLA, *Per una nuova fruizione del patrimonio artistico...*, cit., p. 421.

¹¹¹ ANDREA MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova...*, cit., p. 5.

¹¹² *Ibidem*.

ri¹¹³; seguiva poi l'illustrazione dei principali nuclei del museo (archivio, biblioteca, raccolte artistiche e archeologiche) a riordinamento finito.

Per la pinacoteca, la descrizione delle opere non seguiva l'ordine topografico di esposizione nelle sale, ma quello di provenienza: venivano così presentati i dipinti dei legati Emo Capodilista e Cavalli, il gruppo proveniente dalle corporazioni soppresse, in seguito quello di proprietà del Comune insieme ai suoi acquisti e, infine, altri doni e legati minori.

Per ogni raggruppamento, Moschetti si concentrava solo sui pezzi più rilevanti di ciascuna raccolta, alcuni riprodotti fotograficamente; per esempio, del legato Emo Capodilista si soffermava in particolare sulle tavolette ascritte a Giorgione e sulla *Madonna con san Pietro e san Liberale* di Marco Basaiti; del legato Cavalli erano per Moschetti degni di nota la *Madonna con Bambino e donatore* di Andrea Previtali, il *Ritratto d'uomo* attribuito ad Alvise Vivarini (ma che egli ritenne dubitativamente di Antonello da Messina) e l'*Ammiraglio* di Alessandro Longhi. Sommo vanto della pinacoteca era la *Madonna con Bambino in trono e santi* del Romanino, pala proveniente dalla basilica di Santa Giustina e così descritta:

Né le nostre parole né la pur nitida riproduzione che qui presentiamo possono rendere un'idea della insuperabile bellezza di questo dipinto, nel quale la venustà delle forme, la dignità e la ricchezza della composizione, l'effetto smagliante e pure squisitamente armonico delle tinte s'accordano a formare un insieme di tal perfezione che solo i più grandi maestri dell'arte italiana, Tiziano e Raffaello, raggiunsero ma forse non superarono. Specialmente le figure del primo piano, e fra esse in grado supremo la testa di S. Giustina dal volto virgineo acceso di una fiamma d'amore, dagli occhi come annebbiati dall'estasi, destano l'entusiasmo dell'ammiratore, mentre la bellissima grandiosa cornice originale a rilievi dorati su fondo azzurrastrò, nella quale sono incastonati alcuni tondi col Cristo e con teste di santi, completa la splendida visione¹¹⁴.

Il riferimento all'incapacità della parola a descrivere la bellezza dell'opera è finalizzato a indurre nello spettatore una stupefatta ammirazione. Nelle brevi analisi che Moschetti propose nel suo catalogo non emergono interpretazioni innovative, la narrazione è piana e comprensibile ed egli «resta a livello, piuttosto superficiale, di una gradevole esposizione, dando conto dei principali aspetti iconografici e compositivi e aprendosi a prudenti valutazioni stilistiche»¹¹⁵.

¹¹³ Questi i numeri riportati da Moschetti: «Non è a meravigliare pertanto se crebbe il numero dei frequentatori delle nostre sale di studio e dei visitatori delle nostre raccolte. Le opere date in lettura nel museo salirono da 6038 a 10868; le opere date a prestito a domicilio da 110 a 616; i visitatori a pagamento delle sale d'esposizione da 669 a 2375» (*Ivi*, pp. 18-19).

¹¹⁴ *Ivi*, pp. 100-101.

¹¹⁵ GIULIANA TOMASELLA, *Per una nuova fruizione del patrimonio artistico...*, cit., p. 422.

Sulla funzione dei musei civici: la riflessione di Moschetti

Nello stesso anno della pubblicazione del catalogo, Moschetti diede alle stampe un interessante scritto dedicato alla funzione dei musei civici¹¹⁶; dalla lettura di questo contributo emergono le sue considerazioni maturate evidentemente nel corso degli otto anni trascorsi da direttore.

Il saggio prende il via dalla presa di coscienza della scarsa considerazione che la gente comune ha del ruolo delle istituzioni museali civiche «in questi tempi di progresso e di uguaglianza, in questi tempi in cui politica igiene e meccanica tengono il campo sovrane»¹¹⁷. Moschetti si rende conto dell'indifferenza, tendente all'ostilità, che i cittadini provano nei confronti del lavoro svolto quotidianamente da quanti operano all'interno del museo, «da non pochi tenuti i parassiti della sociale e cittadina economia»¹¹⁸.

Per l'autore, tale triste condizione è causata dall'inesattezza, dai pregiudizi e dalla falsità del concetto che il popolo si è fatto del mondo museale e dei suoi obbiettivi che rimangono ai più sconosciuti¹¹⁹. Nella percezione di Moschetti, c'è una distanza da colmare tra il patrimonio storico-artistico cittadino e la valutazione che ne ha la comunità locale:

La gente gira le nostre sale, vede nel cortile dei sassi, nelle vetrine dei cocci e dei ferravecchi, alle pareti dei quadri scrostati, qua e là delle statue senza braccia e senza naso, intravede nelle scansie, al di là di qualche uscio rimasto aperto, dei libri sdrusciti in taluno dei quali sa di non saper nemmeno leggere, ed esce convinta che, a tener ferma tutta quella roba che non iscappi, ci vuol poco, e che tanto, se quei cocci o quei sassi o quei libri non ci fossero, la vita cittadina non ne avrebbe alcun danno [...] ¹²⁰.

Il direttore, coinvolgendo idealmente i suoi colleghi italiani, si fa responsabile della mancata comprensione tra popolo e museo civico e, non lasciandosi demoralizzare affatto, abbraccia una nuova missione:

Il torto lo abbiamo noi che, sentendoci mal giudicati o non compresi, sdegniamo il contatto dei profani e non cerchiamo di illuminarli, [...] senza mettere in circolazione e senza far fruttare tra il popolo i tesori accumulati, che soprattutto non cerchiamo di trasfondere nel popolo un po' della fiamma che ci anima, un po' del culto che ci inspira. Spieghiamo altrui, mi dissi, l'alta la necessaria

¹¹⁶ ANDREA MOSCHETTI, *La funzione odierna dei Musei Civici nella vita municipale italiana*, Padova, 1903.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 3.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Scrive Moschetti amareggiato: «La gente poco o nulla conosce di questo lavoro che rimane chiuso nella cerchia aristocratica degli studiosi ed è quindi condotta ad immaginarlo [sic] di sana pianta; anzi talvolta non lo immagina [sic] neanche, ma pensa e dice che un posto a un museo è una sinecura, un vero canonicato, dove non c'è nulla da fare» (*Ivi*, pp. 3-4).

¹²⁰ *Ivi*, p. 4.

funzione che nella odierna vita cittadina ha il museo, e forse il popolo ci capirà e farà del nostro lavoro quell'onesto giudizio che esso merita¹²¹.

Per Moschetti, il primo errore da scongiurare è il confondere i musei civici con le gallerie e i musei archeologici nazionali dai quali differiscono nei valori ispiratori, nei fini a cui mirano e nella loro origine: se i secondi sono di antica formazione, «i musei civici sono portato esclusivo dei nostri tempi e il sorgere loro si accompagna col primo fiorire del sentimento di unità e di indipendenza nazionale»¹²².

La costruzione dell'identità cittadina, rappresentata in concreto dalle raccolte civiche, è sentita come funzionale al rafforzamento del sentimento unitario nazionale a cui ciascuna città avrebbe potuto recare il suo contributo, grazie alla propria individualità storica.

L'impegno collettivo ha generato questa nuova tipologia di istituzioni culturali:

da ciò nei municipi, nelle famiglie, negli individui per più di cinquant'anni lo stesso spontaneo, quasi direi incosciente, desiderio di concorrere con oggetti, con documenti, con ricerche a questo nobile lavoro di ricostruzione del passato. I municipi rivendicavano a sé il diritto di custodia degli oggetti d'arte tolti dalle chiese e delle carte attestanti la vita dei monasteri e delle corporazioni allora soppresse, e riordinavano i documenti delle proprie civiche magistrature; i cittadini spogliavano la casa paterna dei quadri preziosi e toglievano dai forzieri le non meno preziose pergamene dell'antica nobiltà familiare e ne facevano omaggio al comune, lieti e fieri di accrescere col proprio lustro il lustro generale¹²³.

Dunque, i musei civici, rispetto alla grande quadreria napoleonica, furono caratterizzati da una connaturata interdisciplinarietà e «alla rigorosa selezione di capolavori pittorici [fece] seguito la compresenza di materiali eterogenei: oltre ai dipinti, sculture, libri e documenti, reperti archeologici e naturalistici»¹²⁴. Il criterio di selezione non fu l'eccellenza qualitativa, bensì il museo civico mirò a documentare, nei suoi diversi aspetti e senza limiti cronologici o materiali, la storia della città nella sua totalità. Subito i musei civici italiani furono investiti di un ruolo ideale: raccontare la storia della città e raccogliere le testimonianze delle virtù civiche passate.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ivi*, p. 5.

¹²⁴ PAOLA MARINI, *La formazione dei musei nelle città della Terraferma*, in *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno-29 ottobre 1989), a cura di S. Marinelli, G. Mazzariol e F. Mazzocca, Milano, 1989, pp. 300-306, in part. p. 300.

Moschetti era ben consapevole del ruolo decisivo di coloro che sarebbero stati chiamati alla direzione di tali istituzioni:

Voi siete i depositari di tutte queste memorie, i custodi, i vindici di questa storia gloriosa; a voi ordinare, illustrare questo enorme materiale tanto eterogeneo eppure uno solo di origine, a voi rispondere in nome della città a qualunque questione che tocchi l'uno o l'altro dei cento rami della storia cittadina¹²⁵.

Modello per i musei civici italiani sono per Moschetti gli analoghi istituti tedeschi: in Germania, i musei civici sorsero numerosi, ma con maggior ordine e coscienza, dato il miglior livello di cultura generale e «una maggiore fierezza, un più alto sentimento della dignità nazionale, talché ciascun uomo germanico vede nella gloria della città e della nazione sua la propria gloria e ne è geloso ed entusiasta ammiratore»¹²⁶.

Moschetti ha precisa consapevolezza dello stretto nesso che intercorre tra l'avanzamento degli studi storico-artistici e lo stimolo a migliorare i musei italiani:

Ormai in Italia si studia sul serio, con ferma volontà, con retta coscienza del metodo, con sagace entusiasmo e i giovani nostri alla passione per le canzonette anacreontiche e per i romanzetti lascivi sostituirono quello dei poderosi trattati e delle pergamene ingiallite. [...]. E questa febbre degli studi [...] ha portato di conseguenza il bisogno di mettere i musei in condizione di soddisfare alle nuove e sempre più vive richieste di materiali e di sussidii¹²⁷.

Moschetti si accingeva poi a descrivere le tre mansioni principali dei funzionari, al fine di renderne manifesta la complessità. La prima è la conservazione degli oggetti, responsabilità resa più difficoltosa proprio per la multimaterialità delle raccolte civiche. Dalle parole di Moschetti emerge una non scontata consapevolezza, per gli inizi del Novecento, dei rischi connessi alle operazioni di restauro – «Si pensi un momento se una sola volta su mille la riparazione rovinasse l'oggetto! e si giudichi poi con che trepido animo o con che tesa mente noi ci disponiamo ad ogni riparazione»¹²⁸ – e della necessità di elaborare gli interventi caso per caso, alla luce della specificità di ogni manufatto.

I direttori dei musei civici sono, *in secundis*, impegnati nell'ordinamento del patrimonio museale che deve essere «volto soprattutto ad evidenziare e soddisfare l'esigenza di un rigore metodologico di classificazione e di conseguente organizzazione inventariale ed espositiva dei materiali che [...] rendesse gli og-

¹²⁵ ANDREA MOSCHETTI, *La funzione odierna dei Musei Civici...*, cit., p. 6.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Ivi*, p. 7.

¹²⁸ *Ivi*, p. 8.

getti logicamente reperibili da parte di un pubblico più vasto»¹²⁹. L'allestimento non seguirà criteri estetici ma scientifici, sotto l'influenza del metodo storico:

tutto deve essere rigorosamente, scientificamente ordinato per materie, per tempo, per scuole, per autori [...]; e infine i cataloghi devono rispondere ad ogni esigenza degli studi e degli studiosi, rendendo facile, pronta, sicura ogni ricerca, anzi, per quanto è possibile, sgomberando la via da ogni incertezza o da ogni equivoco¹³⁰.

Da ultimo, assistenti e direttore sono chiamati a rispondere alle richieste bibliografiche dei numerosi studiosi, italiani e stranieri, che si rivolgono al museo per le loro ricerche che spaziano dal campo della letteratura all'arte, dal biografico allo scientifico.

Per Moschetti, tutto questo dovrebbe bastare a rendere una città orgogliosa del proprio museo e in grado di apprezzare l'opera di coloro che vi lavorano, ma sa anche che questo luogo deve farsi democratico, uscire dall'isolamento accademico e divenire «centro della vita intellettuale di tutte le classi cittadine, [...] fattore primo della cultura popolare»¹³¹.

In conclusione del suo articolo teorico, Moschetti indica 'l'odierna funzione' che il museo civico può e deve avere: ponendosi in complementarietà con l'orientamento inevitabilmente universale dei programmi scolastici nazionali, esso diviene vera e propria scuola popolare.

Il ruolo educativo che il museo civico riveste si realizza attraverso ciò che custodisce: promuove un sapere concreto, a stretto contatto con i manufatti artistici, i fondi archivistici e la biblioteca. «In questa scuola la storia della città dovrà venire completamente illustrata nei suoi diversi aspetti: politico, artistico, scientifico, industriale, economico, così che ciascun cittadino non sia più straniero nella sua città, ma ne riconosca ogni luogo, ma ne ricordi ogni fatto»¹³².

Diffondere la conoscenza del patrimonio locale tra i cittadini significa anche rafforzare l'unità nazionale, poiché essa si compone della storia delle singole città: «si vede molto bene, in questo discorso, come i concetti di nazione e di città, lungi dall'essere sentiti come antitetici, risultino al contrario quasi sovrapponibili; panorama nazionale e orizzonte cittadino si saldano»¹³³.

Dunque, conservazione e tutela, studio e divulgazione dei tesori storico-artistici cittadini sono sentiti dai nuovi custodi della memoria civica come precisi doveri morali per un'educazione popolare¹³⁴.

¹²⁹ PAOLA MARINI, *La formazione dei musei...*, cit., p. 302.

¹³⁰ ANDREA MOSCHETTI, *La funzione odierna dei Musei Civici...*, cit., p. 9.

¹³¹ *Ivi*, p. 10.

¹³² *Ivi*, p. 12.

¹³³ GIULIANA TOMASELLA, *La funzione dei musei civici...* cit., p. 563.

¹³⁴ Come è stato efficacemente sintetizzato: «Conservare e conoscere, dunque, nella patria e per la

L'impegno per la promozione del patrimonio storico-artistico cittadino

L'impegno di Moschetti per la promozione del patrimonio artistico cittadino si esplicò anche al di fuori delle due sedi principali in cui svolgeva il suo lavoro (il museo e l'università), secondo quella necessità, dichiarata con forza, di uscire dall'isolamento accademico.

Moschetti si sforzò con diversi mezzi di coinvolgere il più possibile i cittadini nelle iniziative museali, come testimoniano i suoi interventi giornalistici su «Il Veneto», a partire dagli inizi del nuovo secolo. Gli articoli pubblicati sul quotidiano illustravano in modo divulgativo sezioni delle raccolte civiche o affrontavano questioni di gestione museale¹³⁵.

Inoltre, Moschetti si dedicò alla redazione di due testi di argomento padovano destinati a lettori dalle esigenze conoscitive differenti, riprova ulteriore della sua capacità di agire su più livelli per la valorizzazione dei tesori cittadini.

Usciva nel 1904 il libro dedicato alla Cappella degli Scrovegni, pubblicato prima in francese, poi in italiano e inglese, e corredato dalle fotografie Alinari. Qui l'analisi del monumento è complessa e stratificata, scaturita dall'incrocio di dati documentari, ricostruzioni storiche, riflessioni sugli studi del passato e valutazioni attribuzionistiche¹³⁶. Il testo è organizzato in cinque capitoli che affrontano il complesso artistico da diversi punti di vista, dalla storia alla tecnica, dall'architettura, alla scultura, agli affreschi, scendendo fino al particolare di singole scene. Tale suddivisione, che coinvolge le diverse competenze di Moschetti, produce però un'analisi poco unitaria, composta piuttosto di distinti affondi specialistico-eruditi.

patria, ma anche nella città e per la città, che è la patria» in GIAN MARIA VARANINI, *I musei civici veneti nel primo Novecento e l'identità urbana in Medioevo ideale e Medioevo reale nella cultura urbana*. Antonio Avena e la Verona del primo Novecento, atti del convegno (Verona, 28 febbraio-1° marzo 2002), a cura di P. Marini, Verona, 2003, pp. 83-93, in part. p. 85.

¹³⁵ ANDREA MOSCHETTI, *La nuova sala archeologica al museo civico*, «Il Veneto», 23 settembre 1909; ID., *Per i "Guariento" dell'Accademia di Padova. Nota polemica*, «Il Veneto», 1902; ID., *L'accesso gratuito festivo nelle gallerie e nei musei*, «Il Veneto», XV, 27 agosto 1902. Nell'articolo, il direttore dichiarava le sue perplessità sulla convenienza dell'apertura domenicale gratuita del museo a causa delle possibili ricadute negative sul piano della conservazione delle opere; lamentava che di lunedì «o è un quadro che ricevuto un'ammaccatura irreparabile, o è una statua su cui hanno inciso il nome, o è una poltrona antica foderata di stoffa dal colore delicato su cui si son divertiti a fregare un fiammifero con evidente pericolo di incendio, o è un gruppo di metallo a cui hanno fatto saltar via un pezzo con uno sforzo non lieve, o è un mobiletto a cui fu strappata vandalicamente una decorazione».

¹³⁶ ANDREA MOSCHETTI, *La Cappella degli Scrovegni e gli affreschi di Giotto in essa dipinti*, Firenze, 1904.

Forte è l'interesse per le questioni iconografiche: ampio spazio è riservato all'identificazione dei soggetti, alle scelte compositive e alle descrizioni degli stati d'animo dei personaggi¹³⁷.

Il secondo progetto editoriale fu una guida di Padova, edita nel 1912 dall'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, per la collana «Italia artistica» di Corrado Ricci. La narrazione è piana, sostenuta da numerose immagini e di piacevole lettura. Moschetti si dimostrò capace di una sintesi chiara rivolta non solo ai viaggiatori nazionali, ma anche ai cittadini padovani, chiamati a riscoprire le bellezze artistiche della propria città¹³⁸.

Quest'ultimo tema, ritorna nel suo importante contributo al congresso regionale che si svolse a Verona, nel maggio 1913, intitolato *Utilità e modi di una mutua azione fra le città del Veneto per diffondere la conoscenza delle loro bellezze artistiche e naturali*. Nell'intervento, Moschetti affrontava la relazione tra Venezia e le altre città della regione, svantaggiate sul piano turistico dalla 'prepotente' centralità della laguna che finiva per assorbire tutto il flusso dei visitatori: «Padova, Vicenza, Verona, Treviso, il Cadore, sono quasi oscuri satelliti annegati e perduti nella atmosfera abbagliante di un gran sole»¹³⁹.

Lo studioso proponeva alcune possibili soluzioni per una migliore gestione turistica, volta ad attirare i visitatori anche nelle città della terraferma, custodi di altrettante bellezze artistiche. Per intensificare il movimento turistico, era necessario pensare ad una tattica comunicativa comune e agire in solidarietà, per creare un circolo virtuoso di turisti tra le diverse città venete e non singole visite isolate¹⁴⁰. La *rèclame* suggerita da Moschetti punta all'utilizzo di immagini, ad esempio grandi fotografie nelle sale degli alberghi o proiezioni luminose nelle

¹³⁷ Nella descrizione del riquadro con il *Compianto di Cristo*, Moschetti si sofferma sulla capacità di Giotto di esprimere il dolore: «Dall'accoramento muto di quell'apostolo, che dall'angolo del quadro guarda la scena straziante, alle lacrime, tanto più dolorose sul volto di un vecchio, del suo compagno, alla disperazione e alle grida di Giovanni, allo spasimo che torce la bocca di Maddalena e che sembra uscire in un rantolo, all'accasciamento che incurva le spalle ed il capo di quelle donne, di cui non vediamo la faccia, l'armonia eterna del dolore amano risuona in tutti i toni. Ma su tante lagrime o mute o gementi od urlanti, sulla desolazione stessa con cui dall'alto rispondono pur in mille guise i celesti o sguarciandosi i panni, o strappandosi i capelli, o coprendosi gli occhi, o torcendo la persona, su tante espressioni diverse di dolore che non ha lacrime, che non ha grida, che non ha contorsioni, che non ha moto quasi di muscoli, il dolore di quella madre che ha tolto sulle ginocchia il capo esanime del figlio e accostando volto a volto, quasi labbro a labbro, sembra voler cogliere ancora un soffio da quella bocca, un raggio di luce da quegli occhi, sembra voler trasfondere tutta la propria vita in quel corpo privo di vita» (ivi, p. 88).

¹³⁸ ANDREA MOSCHETTI, *Padova*, Bergamo, 1912.

¹³⁹ ANDREA MOSCHETTI, *Utilità e modi di una mutua azione fra le città del Veneto per diffondere la conoscenza delle loro bellezze artistiche e naturali*, Verona, 1913, p. 3.

¹⁴⁰ Scrive Moschetti: «il forestiere è necessario attirarlo di lontano, suggerirgli, presentargli, imporgli quasi, senza che egli se ne avvegga, il desiderio di visitare parte a parte tutta la regione» (ivi, p. 4).

stazioni dove, «piacevole passatempo a vedersi, lasciano spesso un'impressione visiva più durevole e più vera»¹⁴¹.

Gli argomenti trattati da Moschetti sono molto moderni e segnano uno scarso rispetto alla direzione Gloria in cui «la dimensione pedagogico-sociale del museo non è in questa fase appariscente»¹⁴². Si può inserire la figura di Moschetti in quella nuova generazione di funzionari che giungono in giovane età alla guida delle istituzioni museali cittadine e che sono portatori di un rinnovamento nella continuità: «si trattava di personalità aperte al nuovo e consapevoli delle trasformazioni in atto nella cultura storico-artistica, e nello stesso tempo ben piantate nella realtà locale»¹⁴³.

Per certi aspetti sovrapponibile a quello di Moschetti è il profilo di Giuseppe Gerola¹⁴⁴, nato nel 1877 e giunto alla direzione dapprima del museo civico bassanese (dal 1903 al 1906) e poi veronese (dal 1907 al 1911), direzione che condusse applicando «la sua teutonica determinazione nello scavo d'archivio e la sua puntuale filologia documentaria»¹⁴⁵.

Come è stato detto, i nuovi *leaders* dell'erudizione municipale in area veneta si individuano tra quelle personalità di studiosi contraddistinte da una formazione storico-letteraria o storico-politica che però «trascorrono con assoluta naturalezza dalla filologia testuale all'erudizione storico-artistica e alla valutazione estetica, dalla diplomazia all'epigrafia, all'indagine archeologica alla storia dell'architettura»¹⁴⁶.

Tra costoro si può anche annoverare Luigi Simeoni¹⁴⁷, nato nel 1875 e laureatosi a Padova nel 1896; nella Facoltà di Lettere da lui frequentata ebbe modo di ascoltare le lezioni di quel corpo docente di solida preparazione positivista e storiografica di cui si è accennato: Giuseppe De Leva, ormai negli ultimissimi anni di insegnamento, Andrea Gloria, l'anziano grecista Eugenio Ferrari e il

¹⁴¹ *Ivi*, p. 5.

¹⁴² GIAN MARIA VARANINI, *I musei civici veneti nel primo Novecento...*, cit., p. 84.

¹⁴³ *Ivi*, p. 88.

¹⁴⁴ Compiuti gli studi liceali a Desenzano, frequenta il primo anno della Facoltà di Lettere a Padova, spostandosi poi all'Istituto Superiore di Studi storici di Firenze, dove si laureò nel 1898. Di formazione storico erudita, considera il paleografo Cesare Paoli il suo principale maestro giovanile; sarà molto importante per la costruzione del suo metodo il semestre di perfezionamento berlinese, durante il quale conobbe il diplomatista e storico berlinese Paul Scheffer-Boichorst (GIAN MARIA VARANINI, *Gerola, Giuseppe* in *Dizionario biografico degli italiani*, 53, Roma, 1999, pp. 460-463).

¹⁴⁵ GIAN MARIA VARANINI, *Formazione e percorsi di un erudito trentino tra Otto e Novecento: Giuseppe Gerola tra medievistica, archeologia e storia dell'arte (1895-1910)*, in *La ricerca archeologica nel Mediterraneo: P. Orsi-F. Halbherr-Giuseppe Gerola*, Rovereto 1991, pp. 73-106, in part. p. 93.

¹⁴⁶ GIAN MARIA VARANINI, *Tradizione municipale e metodo storico...*, cit., p. 21.

¹⁴⁷ Per la carriera di Simeoni vedi GIAN MARIA VARANINI, *La formazione di Luigi Simeoni e gli studi sulla chiesa e sull'abbazia di San Zeno di Verona*, in appendice a LUIGI SIMEONI, *S. Zeno di Verona. Studi con nuovi documenti*, Verona, 2009 (rist. anastatica Verona, 1909), pp. 126-141.

filologo romano Vittorio Crescini. Simeoni trascorse poi un importante anno di perfezionamento a Firenze, nel prestigioso Istituto Superiore di Studi storici diretto da Pasquale Villari e intraprese poi, come Moschetti, la carriera di insegnante di ginnasio in giovane età. Stimolato anche dal vivace ambiente culturale creatosi a Verona, con la presenza appunto di Gerola e l'influsso lontano di Carlo Cipolla, acquistò una viva sensibilità per le arti figurative, in particolare per l'architettura romanica e la pittura trecentesca.

Moschetti, Gerola, Simeoni, ma si potrebbe citare anche Gerolamo Biscaro¹⁴⁸, fanno parte di quella classe di eruditi veneti nata intorno agli anni Settanta, formata spesso a Padova e arricchitasi con esperienze fuori regione che contribuì a creare attorno alle istituzioni municipali un retroterra culturale nuovo e che fu molto spesso protagonista del ricambio generazionale e sociale avvenuto ai vertici dei musei civici a cavallo del secolo e nei primi anni del Novecento.

Per Gian Maria Varanini, che si è ampiamente occupato di queste figure, si riscontra «uno *Zeitgeist*, un'atmosfera culturale che induce anche studiosi che non avevano avuto la benché minima formazione nella direzione della storia delle arti figurative a prendere in considerazione le pitture e le sculture, e a misurarsi con esse»¹⁴⁹.

Le vicende del Museo Civico di Padova trovano riscontro nella vita dei musei civici delle altre città venete che, negli stessi anni, pure si consolidarono, riordinarono le loro collezioni e pubblicarono riviste. Quest'ultima attività verrà ora presa in considerazione, con uno sguardo privilegiato sul bollettino padovano.

Il «Bollettino del Museo Civico di Padova»: nascita e impostazione generale

Tre anni dopo il suo arrivo in museo, la dedizione di Moschetti nei confronti della 'sua creatura' fu tale da sentire la necessità di creare uno spazio editoriale adeguato in cui scrivere delle raccolte padovane per diffonderne la conoscenza

¹⁴⁸ Nato nel 1858, il meno giovane di questa generazione, si laureò in Legge a Padova nel 1880, fu magistrato di professione e a lungo collaboratore di Luigi Bailo, direttore del Museo Civico di Treviso; negli anni Novanta si dedicò a studi storico-artistici locali, in particolare su Paris Bordone, Lorenzo Lotto, Tiziano e Pietro Lombardo (PIERO CRAVERI, *Biscaro, Gerolamo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 10, Roma, 1968, p. 660).

¹⁴⁹ GIAN MARIA VARANINI, *Tra metodo storico e storia delle arti. Percorsi di formazione tra Otto e Novecento in area veneta in Pietro Toesca all'Università di Torino. A un secolo dall'istituzione della cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna 1907-1908/ 2007-2008*, atti della giornata di studio (Torino, 17 ottobre 2008), a cura di F. Crivello, Alessandria, 2011, pp. 19-37, in part. pp. 30-31.

e in cui dare accurate notizie circa i doni ricevuti, gli acquisti effettuati e i lavori svolti presso l'istituto.

L'idea iniziale, proposta dal direttore al sindaco, era quella di «un semplice foglietto volante, nel quale fossero descritti tutti i doni e gli oggetti di nuovo ingresso» per soddisfare il desiderio degli studiosi, «i quali vorrebbero sapere di quali opere donate o acquistate vada man mano arricchendosi l'istituto cittadino»¹⁵⁰.

Come anticipato, a questo scopo Moschetti fondò all'inizio del 1898 il «Bollettino del Museo Civico di Padova», alla cui nascita contribuì l'esempio straniero degli *Jahrbücher* dei musei tedeschi, in quanto nel nostro Paese si potevano contare, su questo genere, «poche sporadiche iniziative sorte e presto cessate in questa o quella città italiana»¹⁵¹.

Effettivamente, in area veneta, la sola pubblicazione periodica legata ad un museo civico precedente l'esperienza padovana fu il «Bollettino del Museo Trivigiano», istituito da Luigi Bailo e il cui primo numero risaliva al settembre 1888; va detto che non uscendo con regolarità, il bollettino di Treviso «ebbe sì origini più antiche ma anche una vicenda assai più stentata, e non divenne mai una vera e propria rivista»¹⁵².

Al contrario, negli anni successivi l'iniziativa di Moschetti, si riscontra una generale tendenza tra i musei civici a dotarsi di una propria rivista, fatto che dovette inorgoglire non poco il nostro direttore:

Poiché, mentre prima del nostro non si erano avuti che qua e là alcuni sporadici e ormai lontani tentativi miseramente presto periti, subito dopo invece biblioteche e musei non del Veneto solo ma della Lombardia e del Piemonte e della Romagna e di Toscana seguirono, ci sia lecito il vanto, il nostro esempio¹⁵³.

Restringendo il campo alle sole esperienze venete, nei primi anni del Novecento vennero fondati altri due periodici connessi al patrimonio cittadino: nel 1903 il «Bollettino del Museo Civico di Bassano» e nel 1907 «Madonna Verona»,

¹⁵⁰ ARCHIVIO MUSEO CIVICO DI PADOVA (d'ora in poi AMCPD), *Atti d'ufficio*, b. 17, fasc. 2118, lettera al Sindaco del 6 marzo 1897, prot. gen. n. 152. La proposta di un foglio periodico per la sola illustrazione dei doni ricevuti fu in realtà da subito superata con l'inclusione di articoli scientifici, ovvero la Parte non Ufficiale, fin dal primo fascicolo del 1898.

¹⁵¹ ANDREA MOSCHETTI, *Commiato*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XXVII-XXVIII (1934-1939), 1940, pp. 359-364, in part., pp. 359-360.

¹⁵² GIAN MARIA VARANINI, *Tradizione municipale e metodo storico...*, cit., p. 11.

¹⁵³ ANDREA MOSCHETTI, *Ai nostri fedeli lettori*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XVIII (1925), 1-3, 1925, pp. 1-4, in part. p. 1. Simile affermazione si ritroverà anche più avanti: «Onde numerosi furono poi i Bollettini o comunque i periodici fondati da altri congeneri istituti o comunali o anche governativi, taluni dai quali periodici sono tuttora onorevolmente vivi e vitali» (ANDREA MOSCHETTI, *Commiato...*, cit., p. 360).

entrambi su progetto di Giuseppe Gerola, che, come si è detto, assunse la carica di direttore in tutt'e due i musei civici.

Il «Bollettino del Museo Civico di Padova» mantenne regolare periodicità fino alla pausa imposta dalla Prima Guerra Mondiale, dopo la quale riprese dal 1925 con l'inaugurazione di una *Nuova Serie*, in occasione del primo centenario della fondazione dell'istituto.

Ogni fascicolo del bollettino era composto di due sezioni principali: la Parte Ufficiale e la Parte non Ufficiale; la prima era ulteriormente ripartita in più categorie dalla cui analisi emergeva chiaramente l'attività interna del museo, i suoi sviluppi e i suoi progetti futuri.

Sempre presente in questa sezione del bollettino era l'elenco dettagliato dei doni e degli acquisti, registrati suddivisi nelle tre anime del museo e aggiornato al periodo di riferimento.

All'elenco era strettamente connessa la successiva richiesta dei *desiderata*, rivolta ai lettori volenterosi di voler arricchire con il proprio contributo le raccolte attraverso il dono o l'acquisto di una delle opere proposte dalla direzione.

Costante nella Parte Ufficiale era anche la parte dedicata al rendiconto dei lavori terminati o in corso nell'istituto, che riferivano, per esempio, le attività di riordino e catalogazione del patrimonio museale o le revisioni e le presentazioni di progetti.

Trovavano spazio tra queste pagine anche eventuali comunicazioni, avvisi di concorso e notizie sul personale del museo, come la messa a riposo o le dimissioni.

Come si intuisce dalla descrizione del suo contenuto, la Parte Ufficiale era molto ricca di informazioni che, per quanto schematiche e poco coinvolgenti, vennero sempre proposte per tutta la durata della direzione Moschetti che così descriveva questa sezione:

si accompagnò in tutte le annate del «Bollettino» quella illustrativa delle nostre raccolte, così delle bibliografiche come delle artistiche e delle archeologiche e delle archivistiche, nonché dei nuovi incrementi, spesso di eccezionale pregio, che mano mano ad esse si venivano aggiungendo, fosse per doni, fosse per depositi, fosse anche, non ostante [sic] la estrema ristrettezza dei nostri bilanci, per acquisti¹⁵⁴.

Nelle direzioni successive la Parte Ufficiale venne ridimensionata e infine rimossa dal 1955¹⁵⁵. In occasione del centenario della fondazione del «Bollettino

¹⁵⁴ ANDREA MOSCHETTI, *Commiato...*, cit., p. 362.

¹⁵⁵ Durante la guida di Moschetti, la Parte Ufficiale fu la privilegiata fino al 1907, annata in cui, rimanendo sempre presente all'interno del Bollettino, non venne più trattata per prima ma passò in secondo piano, lasciando in apertura la Parte non Ufficiale. Venne ridimensionata appunto sotto la direzione Sergio Bettini, nell'unico volume relativo agli anni 1939 – 1941 e in quello di

del Museo Civico di Padova», è stata segnalata l'importanza di questa sezione ufficiale, dalla quale si può ancora prendere ispirazione e pensare ad un suo rilancio nella formula di un notiziario: «era questa parte del “Bollettino”, come una lettera [...] per fare ad essi concittadini conoscere, “sentire” e amare il civico Museo, non con patetici appelli, ma con la forza persuasiva dei dati e fatti palpabili e del nobile, generoso esempio»¹⁵⁶.

Ritornando alla struttura della civica rivista, maggiori sviluppi si notano nella Parte non Ufficiale – chiamata anche dei Lavori Originali – nella quale erano contenute inizialmente brevi note scientifiche sulle raccolte museali che portavano per lo più la firma di Moschetti. Dal graduale progresso degli studi storico-artistici e dal crescente coinvolgimento di altri studiosi chiamati a contribuire con le proprie ricerche a questa sezione del bollettino, derivano i successivi cambiamenti nella sua struttura:

chi confronti il primo smilzo e povero volume con quelli che poco dopo seguirono, non potrà a meno di notare il rapido progresso della nostra Rivista. Non c'è, si può dire, periodo storico padovano, non c'è artista o scrittore o scienziato qui nato o operante, non c'è istituzione pubblica o privata di qualche rilievo, non ci fu questione di importanza peculiare per i nostri antichi gloriosi monumenti, che in questa lunga serie di volumi non abbia trovato o luce di nuove storiche indagini, o ampia scientifica illustrazione, o difesa polemica tanto rigida e franca quanto serena e obbiettiva¹⁵⁷.

Dalla descrizione a posteriori di Moschetti, si comprende la vastità degli argomenti trattati nelle crescenti pagine del bollettino, tutti concorrenti a ricostruire e a ripercorrere i vari aspetti della storia padovana, dal campo artistico, archeologico, numismatico e letterario a quello politico, economico e giuridico.

Anno particolarmente significativo per il percorso di assestamento del bollettino, nato come «semplice notiziario di acquisti fatti e di doni ricevuti»¹⁵⁸, è il 1907¹⁵⁹: Moschetti da questa annata rifondò il suo periodico che prese la sottotitolazione di *Rivista padovana di Arte antica e moderna, di Numismatica, di Araldica, di Storia e di Letteratura*, ne rinnovò la grafica e lo mise in vendita. Il bollettino si configurava sempre più come una «rivista recante notevoli contri-

Alessandro Prosdocimi relativo agli anni 1942-1954.

¹⁵⁶ PAOLO SAMBIN, *Per un ulteriore progresso del Bollettino*, in *Centenario del Bollettino del Museo Civico di Padova 1898-1998. Arte e cultura nelle riviste specialistiche dei Musei e degli Istituti culturali veneti tra Otto e Novecento*, atti della giornata di studi (Padova, 16 novembre 1998), a cura di M. Magliani, M. Varotto e G. Zampieri, Padova, 2000, pp. 65-71, in part. p. 67.

¹⁵⁷ ANDREA MOSCHETTI, *Commiato...*, cit., p. 360.

¹⁵⁸ BRUNO BRUNELLI BONETTI, *Ricordo di Andrea Moschetti...*, cit., p. 1.

¹⁵⁹ Varanini nota la forse non casuale coincidenza cronologica con l'uscita di «Madonna Verona» (GIAN MARIA VARANINI, *Tradizione municipale e metodo storico...*, cit., p. 27).

buti allo studio della storia e dell'arte padovane»¹⁶⁰ e non semplicemente come organo interno al museo.

Scorrendo i titoli dei contributi specialistici della Parte non Ufficiale e i nomi dei loro autori¹⁶¹, emerge la precisa scelta, da parte di Moschetti, di votare il bollettino ad un profilo tutto padovano¹⁶² e ad un legame assai stretto con la vita dell'istituto: tra i collaboratori della rivista si trovano, oltre ai funzionari del museo, alcuni docenti universitari della Facoltà di Lettere come Emilio Teza, Vittorio Crescini e Camillo Manfroni e alcuni tra gli eruditi veneti della giovane generazione come Roberto Cessi, Vittorio Lazzarini, Giuseppe Gerola e Giulio Lorenzetti, allievo di Moschetti.

Gli unici nomi che esulano dall'orbita padovana sono quelli di Adolfo Venturi e di Hans Semper, nonostante la rete di conoscenze personali di Moschetti fosse ben più ampia: «il non sollecitarne la collaborazione per la rivista è dunque, in qualche misura, una scelta»¹⁶³.

È stato notato invece, studiando la carriera di Moschetti come docente universitario, «l'assenza di argomenti specificamente padovani e la scarsa rilevanza quantitativa, in complesso, perfino di argomenti veneti»¹⁶⁴ nelle sue lezioni, in apparente contraddizione con la sua contemporanea attività di direttore. In realtà Moschetti, ricordando anche quanto da lui teorizzato nell'articolo del 1903, sembra con coerenza perseguire fini diversi: da un lato il museo cittadino, il suo patrimonio e la sua rivista da valorizzare nella loro specificità municipale; dall'altro la cattedra universitaria dalla quale impartire un insegnamento appunto 'universale'.

Tale profilo padovano del bollettino risulta ancora più evidente se confrontato con quello di più ampio respiro che caratterizza le pagine di «Madonna Verona»: tra le firme che ricorrono ci sono quelle di Borenius, Berenson e Kristeller, prestigiosi studiosi con cui Gerola era in contatto e di cui cercò e ottenne la collaborazione, grazie anche all'attrattiva del patrimonio storico-artistico della città. Non mancano nel bollettino veronese anche nomi più tradizionali legati alla città come Carlo Cipolla e Luigi Simeoni, ma «quanto ai contenuti, "Madonna Verona" si presenta [...] come un manifesto dell'appartenenza del suo direttore alla comunità internazionale degli studiosi e ne riflette i legami

¹⁶⁰ BRUNO BRUNELLI BONETTI, *Ricordo di Andrea Moschetti...*, cit., p. 1.

¹⁶¹ Vedi *Indici 1898-1970*, a cura di Renato Calcagni, Giovanni Faggian, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», LIX (1970), 2, 1979, pp. 11-104.

¹⁶² Ne parla GIAN MARIA VARANINI, *Tradizione municipale e metodo storico...*, cit., pp. 28-29.

¹⁶³ *Ivi*, p. 29.

¹⁶⁴ GIULIANA TOMASELLA, *Le origini dell'insegnamento della storia dell'arte...* cit., p. 74.

con l'ambiente venturiano e, seppur in modo più sfumato, con le istituzioni culturali statali»¹⁶⁵.

Rispetto alla analitica ed eccezionalmente curata Parte Ufficiale del «Bollettino del Museo Civico di Padova», in «Madonna Verona» le acquisizioni e le notizie fondamentali sulla vita del museo sono sinteticamente, benché precisamente, registrate in poche pagine alla fine di ogni annata.

Più vicino alla dimensione cittadina conferita da Moschetti alla rivista, fu il «Bollettino del Museo Civico di Bassano» in cui venivano affrontati temi legati alla storia di Bassano e del suo territorio, sotto il profilo storico, artistico e scientifico. «La nuova pubblicazione doveva anche costituire una rassegna bibliografica di aggiornamento per la ricerca riguardante la città e riservata agli studiosi locali e contenere, insieme ad una specie di notiziario del museo, una breve cronaca cittadina»¹⁶⁶.

In un contesto di fervido operare che vede nascere la disciplina della storia dell'arte e con essa le riviste di storia dell'arte – si pensi alla trasformazione proprio nel 1898 de «L'Archivio Storico dell'Arte» ne «L'Arte» di Adolfo Venturi¹⁶⁷ – i musei civici intervengono prontamente con i propri periodici scientifici.

Nel prossimo capitolo verranno presi in esame i contributi di ambito storico-artistico presenti nelle pagine del «Bollettino del Museo Civico di Padova», in particolare gli scritti di Moschetti, limitando l'indagine alle annate uscite prima della interruzione del periodico causata dalla Grande Guerra¹⁶⁸.

Si potrà constatare, dalle letture selezionate, la fedele adesione della rivista al metodo storico e trovare una riprova ulteriore dell'instancabile impegno con cui Moschetti ricoprì la sua carica, al punto che «nominare anche fuori di Padova il nostro Museo equivaleva a fare il nome di Moschetti, tanto l'istituto e il suo direttore erano tutt'uno»¹⁶⁹.

¹⁶⁵ PAOLA MARINI, *Da Madonna Verona a Verona illustrata*, in *Centenario del Bollettino del Museo Civico di Padova 1898-1998. Arte e cultura nelle riviste specialistiche dei Musei e degli Istituti culturali veneti tra Otto e Novecento*, atti della giornata di studi (Padova, 16 novembre 1998), a cura di M. Magliani, M. Varotto e G. Zampieri, Padova, 2000, pp. 33-42, in part. p. 36.

¹⁶⁶ MARIO GUDERZO, *Il Bollettino del Museo Civico di Bassano*, in *Centenario del Bollettino del Museo Civico di Padova 1898-1998. Arte e cultura nelle riviste specialistiche dei Musei e degli Istituti culturali veneti tra Otto e Novecento*, atti della giornata di studi (Padova, 16 novembre 1998), a cura di M. Magliani, M. Varotto e G. Zampieri, Padova, 2000, pp. 43-46, in part. p. 43.

¹⁶⁷ Cfr. GIACOMO AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia...*, cit., in part. pp. 75-79, 140-143.

¹⁶⁸ L'ultimo numero in questione è relativo all'anno 1914, pubblicato nel 1916.

¹⁶⁹ BRUNO BRUNELLI BONETTI, *Ricordo di Andrea Moschetti...*, cit., p. 2.

II. I contributi storico-artistici nel «Bollettino del Museo Civico di Padova»

I collaboratori del periodico

Gli articoli ospitati nella Parte non Ufficiale del «Bollettino del Museo Civico di Padova» nel corso dei quarant'anni di direzione¹⁷⁰ di Andrea Moschetti sono un numero considerevole, tenendo conto della loro progressiva crescita quantitativa in termini di frequenza e consistenza.

Pur rimanendo complessivamente privilegiata la prospettiva patavina, come si è anticipato, il campo degli argomenti trattati dagli autori è particolarmente ampio, fatto fieramente rivendicato da Moschetti in chiusura della conduzione della civica rivista:

Ne sono risultati nell'insieme 28 volumi di varia mole, densi di materiale d'ogni genere: artistico, archeologico, letterario, numismatico, politico, economico, giuridico, araldico, sfragistico, che [...] saranno sempre oggetto di consultazioni e fonte di notizie, talvolta rare, nel campo multiforme della storia padovana¹⁷¹.

L'eterogeneità dei temi discussi nelle pagine del bollettino è finalizzata ad illustrare ai lettori la storia di Padova nei suoi diversi aspetti: vengono presentati personaggi, istituzioni, tradizioni, monumenti, opere letterarie e artistiche che nei secoli hanno preso parte alla vita della città.

Per la natura stessa del periodico, un nutrito gruppo di articoli fa riferimento specificatamente ai pezzi del patrimonio museale che, come si è visto nel primo capitolo, è altrettanto composito comprendendo biblioteca, archivio e raccolte artistiche e archeologiche.

Ogni sezione del museo è presa in considerazione «poiché Andrea Moschetti era un direttore perfetto, che s'occupava non soltanto dei quadri e degli og-

¹⁷⁰ Si ricorda che il primo numero esce nel 1898 e l'ultimo, diretto da Moschetti, si arresta al giugno del 1939.

¹⁷¹ ANDREA MOSCHETTI, *Commiato...*, cit., p. 359.

getti, ma della biblioteca e degli archivi»¹⁷²; oggetto dei contributi sono, quindi, opere d'arte, reperti archeologici, monete antiche, inventari d'archivio, codici miniati e opere letterarie conservati nelle collezioni civiche.

Indipendentemente dall'argomento in questione, il «Bollettino del Museo Civico di Padova», sin dalla prima annata, si caratterizzò per il forte accento filologico, per l'importanza assegnata alla verifica documentaria e per la pubblicazione di notizie inedite, frutto di un lavoro di scavo negli archivi. Sarà questo il profilo metodologico principale della rivista per tutta la direzione Moschetti, come egli ricorderà alla fine della sua carriera:

Giacché la caratteristica principale del nostro periodico fu la fedeltà al metodo storico positivo, in quei primi anni bandito e propugnato da strenui e illustri campioni, così sulla rigorosa documentazione archivistica come sulla non meno rigorosa analisi critica ed estetica, rinnegando solo quanto poteva sapere di improvvisazione o di diletterantismo o di vacua artificiosa rettorica¹⁷³.

Complessivamente, i numeri del periodico pubblicati durante la direzione Moschetti configurano un bollettino che rimase sempre strettamente legato al territorio, in una prospettiva localistica sia nei temi affrontati che nei nomi di chi vi contribuì, con rare e sporadiche eccezioni. Sostanzialmente, fu molto più 'bollettino' che rivista, senza voler sminuire il suo percorso che comunque fu di crescita e di aggiornamento.

I collaboratori principali furono, innanzitutto, gli assistenti di Moschetti: il giovane paleografo Vittorio Lazzarini¹⁷⁴, responsabile dell'archivio civico, intervenne nel bollettino con articoli in cui il documento inedito è protagonista e in cui è sottesa una meticolosa ricerca archivistica. A tal proposito è stato scritto:

Allora Padova medioevale politica e religiosa, artistica e guerriera, nobile e popolana, ricompariva innanzi ai suoi occhi nello scorrere lento delle migliaia di antiche carte da cui traeva materia per dotte pubblicazioni e indicazioni per ulteriori ricerche e scoperte. Registri, documenti, cronache, tutte le fonti della storia padovana erano oggetto di scrupoloso esame e di amoroso studio per la

¹⁷² BRUNO BRUNELLI BONETTI, *Ricordo di Andrea Moschetti...*, cit., p. 6.

¹⁷³ ANDREA MOSCHETTI, *Commiato...*, cit., pp. 360-361.

¹⁷⁴ Vittorio Lazzarini (1866-1957), veneziano, nel 1889 si laureò in Lettere a Padova; assunto come primo assistente nel 1895, fu vicedirettore dell'istituto dal 1903. All'Università di Padova occupò la cattedra di Paleografia e diplomatica, come docente incaricato e straordinario. Lazzarini abbandonò il museo nel 1910, quando ottenne la nomina di professore ordinario. Preside della Facoltà di Lettere tra il 1918 e il 1924, fondò nel 1924 la Scuola storico-filologica delle Venezie. Fu presidente dell'Accademia patavina di Scienze, Lettere ed Arti e della Deputazione di storia patria delle Venezie, e vicepresidente dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Vedi BENIAMINO PAGNIN, *Vittorio Lazzarini storico e paleografo (con bibliografia degli scritti)*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XLVI-XLVII (1957-1958), 1958, pp. 241-273.

conoscenza dell'antica città, dei suoi ordinamenti; dei suoi reggitori, della sua gente, dei suoi costumi e della sua cultura¹⁷⁵.

Federico Cordenons¹⁷⁶, terzo assistente incaricato delle raccolte artistiche e archeologiche, nel bollettino si occupò principalmente dell'illustrazione di reperti archeologici padovani e di relazionare gli scavi condotti a cura e a spese del museo civico nella città. In questi anni, affiancava Moschetti anche nella redazione e nella realizzazione del progetto di riordino delle collezioni civiche, avviato proprio nel 1898, in coincidenza con l'uscita del primo numero del bollettino.

Uno solo articolo portò la firma di Luigi Girardi¹⁷⁷, quarto assistente addetto alla biblioteca civica: si occupò del riordino delle raccolte dantesca, petrarchesca, femminile e cominiana, dedicando il suo contributo sul bollettino a quella petrarchesca¹⁷⁸. Andrea Cappello¹⁷⁹, secondo assistente, non scrisse sul bollettino, ma sicuramente fu molto partecipe di tutte le ricerche archivistiche preliminari a molti articoli, poiché fu, insieme a Lazzarini, responsabile del riordino dell'archivio civico, al cui incarico fu chiamato per le sue particolari cognizioni paleografiche.

Sul patrimonio del Museo Bottacin si contano nel bollettino quasi esclusivamente articoli del suo direttore, Luigi Rizzoli, studioso di numismatica, sfragistica e araldica; il suo contributo più impegnato fu l'illustrazione dei sigilli del Museo Bottacin dal XIII al XIX secolo, studio pubblicato a puntate nel bollettino e poi raccolto in due volumi¹⁸⁰.

Esterni alla ristretta orbita del museo civico, ma comunque legati a Padova, in quanto eruditi locali o docenti universitari, collaborarono al periodico per-

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 241.

¹⁷⁶ La formazione di Federico Cordenons (1846-1921) era essenzialmente di profilo artistico, ma comprendeva nozioni di archeologia, di architettura e di pratica del restauro. Entrò al museo nel 1890 e portò un notevole contributo agli studi preistorici in area euganea e all'interpretazione dell'alfabeto paleoveneto. Ispettore onorario dei monumenti, eseguì il catalogo delle opere d'arte sparse nelle chiese della campagna padovana. Vedi OLIVIERO RONCHI, *Necrologio di Federico Cordenons*, in *I Centenario del Museo civico di Padova: numero unico commemorativo (1825-1925)*, Padova, 1925, p. 46.

¹⁷⁷ Luigi Girardi (1844-1911), padovano, compì un periodo di insegnamento elementare fino al 1875 quando entrò al museo civico nel ruolo di diurnista e dal 1899, vinto il concorso, come assistente alla biblioteca. Vedi *Necrologio*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XIV (1911), 1913, p. 170; OLIVIERO RONCHI, *Necrologio di Luigi Girardi*, in *I Centenario del Museo civico di Padova...*, cit., p. 47.

¹⁷⁸ LUIGI GIRARDI, *Contributo alla bibliografia petrarchesca*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», II (1899), 1-2, gennaio-febbraio, 1899, pp. 15-19.

¹⁷⁹ Vedi OLIVIERO RONCHI, *Necrologio di Andrea Cappello*, in *I Centenario del Museo civico di Padova...*, cit., p. 47.

¹⁸⁰ LUIGI RIZZOLI JUNIOR, *I sigilli nel Museo Bottacin di Padova*, 2 voll., Padova, 1903-1908.

sonalità quali Camillo Manfroni¹⁸¹, Vincenzo Crescini e Nino Tamassia¹⁸²; la generazione più giovane era rappresentata da Antonio Medin¹⁸³, Roberto Cessi¹⁸⁴, Giulio Lorenzetti (allievo di Moschetti) e Giuseppe Gerola.

La firma più frequente rimase comunque quella di Moschetti che nel bollettino pubblicò con assiduità fin dalla prima annata, con articoli di argomento molto diverso, spaziando dallo studio di testi letterari all'analisi di opere d'arte figurative, toccando anche gli ambiti dell'archeologia e del restauro, tutti indagati secondo il metodo storico e scientifico che gli fu proprio.

Davvero sulla questione del metodo si incarna l'essenza del bollettino che, sotto la direzione di Moschetti, rimase sempre fedele a quello storico di stampo positivista; in tal senso è emblematico che Giuseppe Fiocco scrisse sul bollettino¹⁸⁵ solo a partire dalla prima annata diretta dal nuovo direttore, Sergio Bettini, una coincidenza che non pare fortuita dati gli attriti che vi furono tra i due studiosi su ragioni di metodo¹⁸⁶.

Vista la complessità della Parte non Ufficiale e la sua progressiva crescita, da iniziali contributi di poche pagine a vere e proprie monografie, si è reso necessario adottare dei criteri di selezione, considerando anche le competenze e gli interessi di chi scrive.

Si è deciso di limitare l'analisi della Parte non Ufficiale del «Bollettino del Museo Civico di Padova» alle prime diciassette annate (1898-1914), approfittando

¹⁸¹ Docente di storia medievale e moderna all'Università di Padova dal 1902 per oltre un ventennio, si interessò alla storia navale e alla politica contemporanea (vedi GIUSEPPE MONSAGRATI, *Manfroni, Camillo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 68, Roma, 2007, pp. 768-770).

¹⁸² Storico del diritto dai vasti interessi culturali, fu preside della facoltà giuridica nell'Ateneo patavino dal 1910 al 1919 e svolse un'intensa attività politica (vedi GIULIO DI RENZO VILLATA, *Tamassia, Nino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 94, Roma, 2019).

¹⁸³ Membro della Deputazione di scuola patria delle Venezia, insegnante liceale di letteratura italiana, si interessò alle influenze toscane nella poesia veneta nel Trecento e nel Quattrocento (vedi VITTORIO LAZZARINI, *Commemorazione di Antonio Medin*, in *Maestri scolari amici...*, cit., pp. 151-152).

¹⁸⁴ Studioso di storia veneta, in particolare su temi economico-sociali del Tre e Quattrocento, fu funzionario presso l'Archivio di Stato di Venezia fino al 1920; nel 1927 succedette alla cattedra di Manfroni a Padova e fu presidente della Deputazione veneta di storia patria (vedi PAOLO PRESTO, *Cessi, Roberto*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 24, Roma, 1980, pp. 269-273).

¹⁸⁵ GIUSEPPE FIOCCO, *La pittura della Scuola dei Battuti a Conegliano*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XXIX-XXX (1939-1941), 1942, pp. 54-78.

¹⁸⁶ L'appartenenza di Moschetti e Fiocco a due scuole diverse emerse in modo conflittuale proprio nel campo dell'insegnamento universitario: «Moschetti, nelle sue lezioni, mostra un gusto per l'inserimento dei fatti artistici all'interno di un ampio panorama storico-letterario: nel suo approccio con l'opera d'arte l'apporto specialistico è fornito dalla pratica rigorosa della paleografia; Fiocco, invece, poco interessato a ciò che non abbia a che fare specificatamente con il manufatto artistico, concentra la propria attenzione su di un territorio ristretto e fa della pratica attribuzionistica il perno del proprio metodo» (GIULIANA TOMASELLA, *Le origini dell'insegnamento della storia dell'arte...*, cit., p. 89).

tando della forzata interruzione del periodico, nella volontà di indagare le fasi iniziali dell'attività di Moschetti come direttore; sarà lo stesso arco di tempo che verrà preso in considerazione nel terzo capitolo, quando si affronterà il progetto di riordino delle collezioni.

Inoltre, rispetto alla eterogeneità dei temi trattati nella Parte non Ufficiale del bollettino, ci si soffermerà solo su quelli di ambito storico-artistico, tralasciando i contributi concernenti la storia, la letteratura, la numismatica e l'archeologia. Tra gli autori emergerà chiaramente la figura di Moschetti, a cui vanno assegnati il maggior numero di articoli, dalla lettura dei quali si potrà cogliere parte del suo contributo come storico dell'arte nel campo della produzione artistica padovana. In tal senso, un'anticipazione ci è fornita dallo storico Bruno Brunelli Bonetti:

Degli artisti padovani in ispecie egli illustrò le opere: trascinato da questo amore per le cose nostre egli diede forse soverchio valore alla bottega dello Squarcione, ma certamente ciò servì a promuovere nuove indagini e nuovi studi; di alcuni artisti, come del Guariento, di Giovanni Storlato, di Giusto de' Menabuoi, di Jacopo da Montagnana, di Girolamo di Maggi, del Briosco, del Bellano e del Minello il Moschetti studiò le opere, e ne scoperse di ignote¹⁸⁷.

Le letture così selezionate saranno analizzate seguendo l'ordine cronologico di pubblicazione che consentirà di mettere in evidenza gli sviluppi del periodico, in particolare utilizzando l'annata di rinnovamento (1907) per dividere gli articoli in due raggruppamenti.

Le prime annate del bollettino (1898-1906): illustrare le raccolte civiche

Il 1898 fu un anno particolarmente significativo per la vita del museo civico perché si concretizzarono due iniziative concorrenti alla sua valorizzazione: la fondazione del bollettino e l'avvio del progetto di riordino delle collezioni civiche.

La nuova sistemazione dell'istituto avrebbe permesso una migliore fruizione del patrimonio artistico, rispetto alla situazione allestitiva precedente, mentre il bollettino avrebbe contribuito alla sua illustrazione e diffusione: due progetti intelligentemente portati avanti in parallelo e legati dalla medesima volontà di promuovere la conoscenza dei tesori cittadini.

Sono queste le premesse da cui partire per comprendere il profilo strettamente padovano e in relazione con il museo civico che il periodico mantenne per tutta la direzione Moschetti, con poche aperture *extra moenia*.

¹⁸⁷ BRUNO BRUNELLI BONETTI, *Ricordo di Andrea Moschetti...*, cit., p. 4.

Nelle annate prese qui in considerazione, gli articoli che illustrarono opere artistiche del museo civico furono tre, uno di Giovanni Battista De Toni¹⁸⁸ e due di Moschetti. Lazzarini scrisse su Francesco Squarzone¹⁸⁹ e Annibale Maggi¹⁹⁰, ma qui gli artisti sono poco più che nomi, sopraffatti dalla schiera di documenti inediti rinvenuti dallo studioso e integralmente pubblicati.

Nella prima annata del bollettino venne inserito lo studio di De Toni¹⁹¹ su due frammenti d'affresco conservati nelle raccolte civiche e provenienti dalla demolita Scuola di San Marco evangelista e San Sebastiano martire a Padova.

L'autore proponeva la ricostruzione iconografica dell'intero ciclo, andato perduto all'inizio dell'Ottocento, sulla base dei disegni del professore Luigi Pizzi che copiò gli affreschi prima che venissero demoliti¹⁹². Sui due lacerti superstiti, raffiguranti uno la *Predica di san Marco* e l'altro un *Arciere accasciato*¹⁹³, De Toni avanzò un'ipotesi attributiva, riconducendoli genericamente alla scuola di Mantegna e individuandovi due diverse mani:

Tra i due dipinti però esiste grande divario: la figura del soldato è diligentissima e mostra, specialmente nello scorcio della faccia e in tutto il magistrale disegno della persona, una perizia veramente straordinaria e che fa pensare all'arte di Andrea Mantegna; le altre invece sono eseguite in modo assai più grossolano, gli scorci spesso inesatti, il disegno non sempre perfetto e più ancora i colori rozzamente fusi e sfumati. Due mani dunque si rivelano, l'una più l'altra meno perita [...] ¹⁹⁴.

Al di là di queste poche righe, il commento critico è molto ridotto e tutto il ragionamento, sia per quanto riguarda l'autografia che per la datazione dei frammenti, è condotto su basi documentarie e tessendo insieme le notizie ricavabili dalle guide sei-settecentesche di Padova.

¹⁸⁸ Laureato a Padova in scienze naturali e chimica nel 1885, dal 1893 al 1899 lavorò nella biblioteca del museo civico avvicinandosi agli interessi naturalistici di Leonardo da Vinci a cui dedicherà alcune pubblicazioni; passò poi all'insegnamento universitario a Modena occupando la cattedra di botanica (Vedi MAURIZIA ALIPPI CAPPELLETTI, *De Toni, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 39, Roma, 1991, pp. 470-437).

¹⁸⁹ VITTORIO LAZZARINI, *Polizze d'estimo di Francesco Squarzone*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», I (1898), 21, dicembre, 1899, pp. 113-116.

¹⁹⁰ VITTORIO LAZZARINI, *Un architetto padovano del Rinascimento*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», V (1902), 1-2, gennaio-febbraio, 1902, pp. 10-17.

¹⁹¹ GIOVANNI BATTISTA DE TONI, *Due affreschi di scuola del Mantegna*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», I (1898), 5, maggio, 1898, pp. 56-60; *ivi*, 6-7, giugno-luglio, 1898, pp. 70-72.

¹⁹² I dodici disegni furono donati alla biblioteca civica dal conte Giuseppe Riva, nel 1858 (ANDREA GLORIA, *Il Museo Civico di Padova...*, cit., p. 16).

¹⁹³ Vedi ALBERTA DE NICOLÒ SALMAZO, cat. 3-5, in *Da Bellini a Tintoretto: dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 19 maggio 1991-17 maggio 1992), a cura di A. Ballarin, D. Banzato, Milano-Roma, 1991, pp. 66-69, in part. p. 68.

¹⁹⁴ GIOVANNI BATTISTA DE TONI, *Due affreschi di Scuola del Mantegna...*, cit., p. 70.

Gli articoli di Moschetti nelle annate iniziali del bollettino furono tra le sue prime prove a stretto contatto con l'opera; nella sua bibliografia precedente, i riferimenti all'arte non erano fini a sé stessi ma sfruttati, in una prospettiva comparatistica, per trovarvi affinità con la storia della letteratura. «I caratteri dello stile su cui Moschetti si soffermava rispondevano a una visione sintetica d'insieme»¹⁹⁵, in cui l'oggetto artistico veniva avvicinato tramite i più familiari percorsi della filologia e della letteratura. Un chiaro esempio può essere tratto dalla conferenza *Penne e pennelli* del 1894:

L'anno stesso in cui Guido Guinizelli nasceva a Bologna, Giovanni Cimabue nasceva in Firenze. Come il Guinizelli nelle sue prime poesie è fedele seguace ed ammiratore di fra' Guittone, così Cimabue lo è dei Greci maestri; la manierata oscurità dell'uno corrisponde alla rigidezza ed alla secchezza dell'altro. Ma ecco i panni piegarsi, rammorbidirsi e sotto le loro ondeggiature lasciar supporre la carne; ecco le teste animarsi e muoversi sulla base del collo; ecco le guancie [sic] colorirsi dell'incarnato della vita; ecco l'occhio finalmente socchiudersi e brillare sotto le palpebre della luce dell'anima. Anche nelle figure di Cimabue v'è qualche cosa di filosofico, di severo, che vi fa ripensare alla scuola poetica bolognese. [...]. Se le sue Madonne sono prive di femminilità, non vi lagnate; voi invano le cerchereste anche nei poeti del tempo, dal Guinizelli a Dante medesimo: l'amore non è ancora la donna¹⁹⁶.

Del 1899 è l'intervento di Moschetti sull'*Autoritratto* del Padovanino¹⁹⁷, tela di proprietà comunale dal 1665, quando venne donata alla città di Padova da Ascanio Varotari, figlio dell'artista. L'accurata descrizione del quadro indagava nei minimi dettagli la fisionomia dell'effigiato, la sua veste, la sua postura; l'atteggiamento delle mani era così analizzato:

La mano sinistra appoggia aperta sur una grande sfera armillare a sua volta poggiata sul banco, e nella prima falange del dito indice brilla un anello con pietra verde. La mano destra alzata quasi all'altezza della testa, coll'indice ed il pollice aperti e leggermente arcuati fra loro e le altre dita semichiusi si sostiene appena col mignolo ad un rozzo ed alto scanno di legno scarlatto posto sul banco accanto all'artista [...]¹⁹⁸.

Il vivo interesse per l'iconografia emergeva bene anche nella spiegazione che Moschetti forniva dei significati adombrati negli oggetti che accompagnavano il ritratto, pertinenti alle qualità intellettuali dell'artista:

¹⁹⁵ GIULIANA TOMASELLA, *Per una nuova fruizione del patrimonio artistico...*, cit., p. 414.

¹⁹⁶ ANDREA MOSCHETTI, *Penne e pennelli nel secolo XIV*, conferenza tenuta nell'Istituto di belle arti delle Marche il 6 maggio 1894, Urbino, 1894, p. 16.

¹⁹⁷ ANDREA MOSCHETTI, *L'autoritratto del Padovanino*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», II (1899), 5-6, maggio-giugno, 1899, pp. 51-55.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 51.

La sfera armillare rappresentante la scienza astronomica, le figure geometriche [sul libro aperto] rappresentanti la matematica, l'opera di Dante che raffigura la poesia, quella di Plutarco la storia, quella di Boezio la filosofia [...]. Il torso di statua greca ci indurrebbe a supporre nell'artista anche una conoscenza e pratica di scultura o di archeologia, del che (sebbene non sia difficile il crederlo) non ci resta memoria nessuna. Infine la testa di marmo posata sullo scanno [...] rappresenta Tiziano. Tiziano difatti incarnava in sé, per Alessandro Varotari, l'ideale dell'arte pittorica, e l'artista, pur facendo ampio luogo nel quadro alle altre proprie doti intellettuali, non poteva non dare il primo posto tra le figure emblematiche all'eccelso rappresentante di quell'arte per la quale soltanto egli andava famoso.¹⁹⁹

Per Moschetti, l'originalità e la vitalità dell'opera derivavano dalla particolare tecnica con cui l'artista eseguiva gli incarnati, che nell'*Autoritratto* assumevano una accentuata colorazione «a causa dei violenti riflessi rossi dello scanno». Ritorna, anche nella descrizione della tecnica, la medesima meticolosità che, come in uno zoom fotografico, entrava nella tela per fermarsi sul dettaglio:

Così mentre tutto il rimanente del quadro, perfino la carne del collo e della mano sinistra, è trattato in un tono che tende al grigio, la fronte, le palpebre, il naso, gli zigomi sembrano infiammati e le sporgenze della mano destra, che allo scanno si sostiene, paion tinte di sangue²⁰⁰.

L'articolo di Moschetti è, appunto, uno dei primi esempi del suo approccio da specialista: «la visione “da lontano”, che aveva caratterizzato i suoi studi precedenti, si rovesciava qui in un esame lenticolare che, perdendosi nel dettaglio, faticava a comporre le singole puntigliose osservazioni in un insieme organico»²⁰¹.

La seconda opera della raccolta artistica presentata sulle pagine del bollettino da Moschetti fu l'ancona di Francesco de Franceschi²⁰², composta di dodici tavole e proveniente dal monastero benedettino di San Pietro. Fu durante i lavori di riordino della pinacoteca che lo studioso poté dedicarsi allo studio di questo polittico e ricostruire l'originaria distribuzione delle tavole sulla base delle tracce lasciate sul legno dalla cornice andata perduta.

Moschetti analizzava l'opera prima sotto il profilo iconografico, individuando i vari santi grazie ai loro attributi, e poi rispetto alla tecnica, concludendo l'articolo con la storia della provenienza e con alcune notizie sull'artista ricavate dai documenti.

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 52.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ GIULIANA TOMASELLA, *Per una nuova fruizione del patrimonio artistico...*, cit., p. 414.

²⁰² ANDREA MOSCHETTI, *Un'ancona di Francesco de Franceschi pittore veneziano del sec. XV*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», VII (1904), 4, luglio-agosto, 1904, pp. 70-77.

Le considerazioni formali sono relative alle singole figure, nelle quali, sono individuate le soluzioni più felici; per l'analisi complessiva dell'opera, invece, sono adottate formule sintetiche che inseriscono il polittico nella corrente tardogotica della pittura veneziana:

Nel suo complesso l'opera, oltre che per il numero ragguardevole dei pezzi che la compongono e per la ricchezza delle dorature e degli ornamenti, si impone al visitatore per la freschezza dello stato di sua conservazione e più ancora per quella nobiltà e per quell'armonia che spira da essa come da tutte le opere veneziane di quel tempo. Gli atteggiamenti sono bensì, quali dicemmo, tradizionali, le pieghe, rigide ancora alquanto nelle figure minori, non abbandonano il consueto modello, l'espressione dei volti è talora un po' fredda e monotona, ma la testa di s. Pietro dalla candida barba, i cui ricci sono trattati ad uno ad uno con finissima cura, e dal grande occhio severo, s'erge maestosa e attraente, e le pieghe del pallio di lui si muovono e ricadono con larghezza e con naturalezza, e bella è la pensosa testa di s. Paolo, e ardito lo scorcio di quella di s. Cristoforo e moscia e vigorosa la figura di s. Michele. Dura invece e ancora memore di bisantinismo è la persona del Cristo sulla croce, ma graziose e gentili quelle dei due angeli che lo adorano²⁰³.

La schematica analisi dell'opera è esemplificativa del metodo di Moschetti in cui ricostruzione storica, descrizione iconografica e dato documentario si giustappongono anziché armonizzarsi. Va comunque riconosciuto allo studioso il merito di aver ricondotto l'ancona al catalogo di Francesco de Franceschi, artista di cui non si conosceva, fin a quel momento, nessuna opera conservata.

Non solo opere della raccolta artistica del museo venivano rese note attraverso il bollettino, ma anche da tutte le altre sezioni dell'istituto venivano 'prelevati' degli oggetti per essere illustrati e portati alla conoscenza della comunità scientifica. Sicuramente, in questa operazione, giovò il grande lavoro di sistemazione del museo compiuto dal personale che, nell'ordinare e catalogare le raccolte civiche, di frequente rinveniva documenti ignorati o corregeva attribuzioni o ricomponeva serie smembrate.

Di questi ritrovamenti veniva data notizia sul bollettino, in particolar modo nelle annate iniziali: ad esempio, Moschetti pubblicava nel primo fascicolo la scoperta, nella biblioteca civica, di un codice manoscritto con laudi jacononiane²⁰⁴, a ricordo della giovanile passione letteraria, e Luigi Rizzoli illustrava, in una serie di articoli a puntate, la raccolta dei sigilli del Museo Bottacin²⁰⁵, in quegli anni sistematicamente riordinata.

²⁰³ *Ivi*, p. 73.

²⁰⁴ ANDREA MOSCHETTI, *Un codice ignoto di Laudi Jacoponiane «De Visiani: A. 3»*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», I (1898), 1, gennaio, 1898, pp. 5-6.

²⁰⁵ LUIGI RIZZOLI, *I sigilli del Museo Bottacin*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», II (1899), pp. 115-120; *ivi*, III (1900), pp. 40-52, 74-75, 113-132; *ivi*, IV (1901), pp. 14-30, 84-95, 144-160; *ivi*, V (1902), pp. 30-44, 115-122, 150-152; *ivi*, VI (1903), pp. 11-31; *ivi*, VII (1904), pp. 55-60, 77-84, 116-

Tra i contributi più impegnati di Moschetti, nella fase iniziale del bollettino, va segnalato il suo commento critico²⁰⁶ al *Catalogo delle pitture notificate a Padova* di Giovanni de Lazara, conservato nella biblioteca civica²⁰⁷ e fino a quel momento inedito. Il direttore pubblicò parzialmente²⁰⁸ l'importante documento storico, corredando ogni voce dell'elenco con le sue considerazioni circa la provenienza, lo stato di conservazione, la datazione e l'iconografia dell'opera in questione e segnalando, di volta in volta, se fosse pervenuta o meno al museo civico.

Questo lavoro si interruppe nel 1905 senza venire completato, forse perché troppo ambizioso dato che prevedeva, così com'era stato impostato, un consistente studio preliminare per poter commentare ogni singola opera notificata dal de Lazara. La scelta di pubblicare sul bollettino un simile documento risiedeva probabilmente nella stima di Moschetti nei confronti dell'ispettore, con cui idealmente si sentiva legato per il comune impegno profuso nei confronti della salvaguardia dei beni storico-artistici della città e per il suo metodo di lavoro esemplare²⁰⁹.

Le rubriche del bollettino

Nelle prime nove annate, in cui il bollettino non era messo in vendita e la Parte Ufficiale era la privilegiata, insieme agli articoli specialistici vennero avviate due rubriche all'interno della Parte non Ufficiale.

La prima, intitolata *Le nostre raccolte*, ebbe vita breve perché si esaurì con i numeri del 1898 e del 1899 e non era firmata; in questa rubrica venivano proposti brevi profili dei nuclei principali delle raccolte civiche, raccontandone la

128; *ivi*, VIII (1905), pp. 20-39, 55-68, 91-92, 118-120, 132-148, 173-176; *ivi*, IX (1906), pp. 58-60, 89-96, 114-116; *ivi*, X (1907), pp. 110-129, 157-190; *ivi*, XIV (1911), pp. 85-92.

²⁰⁶ ANDREA MOSCHETTI, *La prima revisione delle pitture in Padova e nel territorio (1773-1795)*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», III (1900), pp. 87-99, 132-136; *ivi*, IV (1901), pp. 30-45, 141-143; *ivi*, V (1902), pp. 64-68, 108-115; *ivi*, VI (1903), pp. 118-124; *ivi*, VII (1904), pp. 18-20; *ivi*, VIII (1905), pp. 86-91.

²⁰⁷ GIOVANNI DE LAZARA, *Catalogo delle pitture notificate a Padova (1793)*, ms., Biblioteca Civica di Padova, B.P. i 10/1-73.

²⁰⁸ Le schede pubblicate sono limitate alle chiese di Sant'Agata, Sant'Agostino, Sant'Anna, Sant'Antonio, San Bartolomeo, San Benedetto Novello, Beato Pellegrino, alla Stanza de' Signori Sindici di Monte, dei Signori Deputati e del Consiglio. Il medesimo studio venne anche stampato in un unico volume: ANDREA MOSCHETTI, *La prima revisione delle pitture in Padova e nel Territorio (1793-1795)*, Padova, 1904. Il documento si trova completo in ALBERTA DE NICOLÒ SALMAZO, *La catalogazione del patrimonio artistico nel XVIII secolo. 1793-95: Giovanni De Lazara e l'elenco delle pubbliche pitture della provincia di Padova. Attualità di un sistema*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», LXII (1973), 1980, pp. 29-130.

²⁰⁹ Giovanni de Lazara incarnava diverse qualità condivise da Moschetti: «appassionato e giudizioso raccoglitore, studioso serio, indagatore paziente e sagace degli archivi e delle biblioteche» (ANDREA MOSCHETTI, *La prima revisione delle pitture in Padova...*, cit., III (1900), pp. 92-93).

formazione e segnalandone i pezzi più pregevoli. Per la pinacoteca vennero descritti la raccolta Emo Capodilista²¹⁰ e il legato Cavalli²¹¹, portando l'attenzione del lettore su una decina di tele e tavole per ciascuna provenienza.

Le nostre raccolte fu una sezione del bollettino finalizzata a comunicare la consistenza dell'istituto ma lasciò presto il posto agli articoli specialistici che, in modo più approfondito analizzavano singole opere delle varie raccolte civiche.

La seconda rubrica, invece, mosse da esigenze diverse. La volontà di fondare su dati certi interpretazioni storiche, attribuzioni e osservazioni critiche e di compiere quella «sgradita opera demolitrice»²¹², nei confronti anche di autorevoli specialisti, in nome della 'verità' comprovata, fu il faro guida che condusse Moschetti a inserire una sezione dedicata alla recensione di studi padovani pubblicati in quegli anni; così Moschetti spiegava le ragioni della nuova iniziativa, avviata nel 1905:

Avviene abbastanza di frequente che, nel leggere nuove pubblicazioni di argomento padovano, ci accorgiamo di errori o di deficienze, in cui gli autori sono caduti per scarsa cognizione delle fonti storiche locali o dei più recenti studi su di esse eseguiti o anche talvolta per non aver potuto da lontano controllare sul luogo e alla presenza del monumento o de' documenti le notizie da altri pubblicate. Nell'iniziare la presente rubrica, destinata a correggere tali errori e a colmare tali deficienze, noi non intendiamo fare opera di saccenti, ma impedire bensì il propagarsi di notizie storiche o inesatte o imperfette e giovare per tal modo agli studiosi in generale e agli scrittori stessi degli scritti da noi esaminati²¹³.

La rubrica, inizialmente *Noticine critiche*, poi *Bibliografia padovana*, potenzialmente avrebbe potuto conferire al bollettino un più ampio respiro recensendo, ad esempio, volumi e pubblicazioni degli emergenti specialisti della nuova

²¹⁰ *Le nostre raccolte. La raccolta Emo-Capodilista*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», I (1898), 1, gennaio, 1898, p. 8.

²¹¹ *Le nostre raccolte. Il legato Cavalli*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», I (1898), 9, settembre, 1898, p. 84.

²¹² Le parole sono di Giuseppe Gerola, ma bene si addicono anche all'atteggiamento di Moschetti e dei suoi collaboratori. Si riporta la citazione completa che costituisce la breve premessa metodologica ad un articolo di Gerola sul bollettino da lui fondato: «Non a risolvere – per il che non bastano le ricerche, ma occorrono anche le fortunate scoperte, – ma più modestamente a discutere i quesiti della storia dell'arte veronese, sono destinati questi appunti: dove la critica potrà distruggere o almeno screditare molte opinioni generalmente accolte, senza riuscire a sostituire ad esse nuovi sicuri risultati; ma dove quella stessa sgradita opera demolitrice additerà i pericoli vecchi e nuovi, e sbarazzerà forse il cammino dagli intoppi più molesti, per ricondurne la traccia sulla via maestra che un giorno dovrà pur riuscire alla verità» (GIUSEPPE GEROLA, *Questioni storiche d'arte veronese*, in «Madonna Verona», II (1908), 4, ottobre-dicembre, 1908, pp. 150-182, in part. p. 150).

²¹³ ANDREA MOSCHETTI, *Noticine critiche*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», VIII (1905), 4, luglio-agosto, 1905, p. 115. Negli anni 1905 e 1906 la rubrica si intitola *Noticine critiche*, dal 1907 in poi *Bibliografia padovana*.

disciplina o, perché no, selezionando studi su artisti stranieri. Si scelse, invece, di circoscrivere il campo alle «pubblicazioni di argomento padovano» con lo scopo di verificarne la correttezza che, si intende, significava aderenza o meno al metodo storico e ai suoi parametri di ricerca.

La polemica con Giorgio Bernardini. Questioni di metodo

Nel 1902, Moschetti intervenne sul bollettino con uno scritto particolare, una *Nota polemica*²¹⁴ nei confronti della relazione sul museo padovano stilata da Giorgio Bernardini su incarico ministeriale e pubblicata il 6 dicembre 1902 sul «Bollettino Ufficiale del Ministero dell'Istruzione Pubblica»²¹⁵.

Bernardini, in seguito a diverse visite, aveva steso il suo rapporto sulla pinacoteca civica, mettendo in dubbio numerose attribuzioni e muovendo giudizi molto critici, con un evidente tono di sufficienza nei confronti delle rivendicazioni localistiche. Nell'esordio della sua relazione, lo studioso imputava le istituzioni civiche di operare nel dilettantismo, accusa preventiva lanciata anche nei confronti del museo padovano: «Nelle nostre gallerie comunali accade talora di vedere più e più dipinti attribuiti ai nomi più illustri che vanti l'arte; i quali spesso hanno a fare con gli autori cui vengono ascritti, come il diavolo con la croce; e a questo fenomeno non isfugge interamente nemmeno la collezione che sto esaminando»²¹⁶.

Nell'esaminare la galleria civica, Bernardini negava numerose attribuzioni e non riteneva molte opere meritevoli del nome dell'autore posto sul cartellino espositivo; nella sua opera da 'mietitore' si poneva con arroganza, senza fornire solide argomentazioni e giudicando con leggerezza questioni anche di una certa complessità. Inoltre, la sua relazione tralasciava una buona parte della raccolta artistica perché si limitava alla valutazione delle sole opere della «grande epoca della rinascenza italiana, che sono anche quanto vi è di più notevole della collezione»²¹⁷.

Appellandosi spesso al cattivo stato di conservazione delle opere, che non permetteva una chiara lettura, e applicando in modo superficiale criteri morrelliani, Bernardini considerava, ad esempio, il *Polittico de Lazara* opera di un allievo dello Squarcione, negava le attribuzioni a Giorgione e toglieva la *Decol-*

²¹⁴ ANDREA MOSCHETTI, *Per una «Relazione sulla Galleria dei quadri del museo civico di Padova»*, *Nota polemica*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», V (1902), 11-12, novembre-dicembre, 1903, pp. 136-150.

²¹⁵ GIORGIO BERNARDINI, *La Galleria dei quadri nel museo civico di Padova*, in «Bollettino Ufficiale del Ministero dell'Istruzione Pubblica», XXIX, II, 6 dicembre 1902, supplemento al n. 49, pp. 2243-2262.

²¹⁶ *Ivi*, p. 2244.

²¹⁷ *Ivi*, p. 2262.

lazione del Battista al Campagnola o ancora l'*Adorazione dei pastori* a Bonifacio de' Pitati e la *Sacra famiglia* al Garofalo.

In questi e in altri casi, si può dire che Bernardini non ci ebbe visto giusto, ma alcune sue messe in discussione, per quanto poste in una forma presuntuosa e scortese e poco argomentate, trovano conferma nella critica recente.

Ad esempio, i due ritratti del legato Cavalli, che erano esposti come opera del Tiziano, oggi sono ritenuti di ambito tintorettesco²¹⁸. Bernardini li considerava «misere cose» e non degni della mano del Cadorino; concludeva il suo sintetico commento: «Ripeto ancora che non faccio discussioni né mi soffermo ad esaminare più particolarmente i segni caratteristici del maestro perché non ne vale la pena: sono cose che saltano agli occhi di primo acchito»²¹⁹.

Con simili affermazioni procedeva nella sua disamina, condendo spesso i propri giudizi con notazioni ironiche:

Il nome di Giovanni Bellini lo troviamo sotto tre quadri, nientemeno! Ai numeri 415, 418, 430; ma nessuno di essi può appartenere al maestro; quello al numero 415 mostra forme tondeggianti e grosse; è piuttosto rozzo, con le pieghe degli abiti un poco gonfie; porta anche la firma dell'artefice, ma è evidentemente falsa. Il n. 430 ha del pari la firma del pittore, ma in corsivo e si sa che esso non adopra che caratteri romani. E qui non posso fare a meno dall'esclamare, che non arrivo a comprendere come si possano assegnare al patriarca della pittura veneta siffatti prodotti! Sarebbe proprio tempo perso l'insistere ancora a dimostrare l'esattezza di queste mie osservazioni: l'evidenza è quello che è, non ha bisogno di dimostrazioni, o di argomentazioni²²⁰.

L'atteggiamento di Bernardini era inconciliabile con il pensiero di Moschetti che, giustamente, si sentì offeso e volle rispondere con un suo articolo a difesa della fama e del decoro del suo istituto denigrato dalle arroganti parole di Bernardini pubblicate, per di più, su di un organo autorevole come il bollettino del ministero. Nella risposta di Moschetti, il nocciolo della polemica era innanzitutto di carattere metodologico:

Ah, no, signor mio, questa non è libertà, questa è tirannia che ricorda tempi ormai lontani. Da quando il metodo positivo ha riformato il campo della storia e della critica, i Minosse grandi e piccini, che giudicano e mandano a seconda che giran la coda, devono essere scomparsi per sempre. Oggi tra gli elementi di giudizio di un quadro l'*impressionismo* è relegato all'ultimo posto. Prima han ad essere documenti scritti, e, se questi non vi sono, deve sostituirli l'esame minuto, paziente, intelligente dell'opera e il suo confronto colle altre opere

²¹⁸ I numeri d'inventario riportati da Bernardini sono il 673 e il 674, corrispondenti al *Ritratto di senatore veneziano*, opera della bottega di Tintoretto (vedi VITTORIA ROMANI, cat. 187, in *Da Bellini a Tintoretto...*, cit., pp. 256-257), e al *Ritratto d'uomo in armi* di pittore tintorettesco (vedi VITTORIA ROMANI, cat. 395, in *Da Bellini a Tintoretto...*, cit., p. 340).

²¹⁹ GIORGIO BERNARDINI, *La Galleria dei quadri nel museo civico di Padova...*, cit., p. 2253.

²²⁰ *Ivi*, p. 2249.

sicure del maestro. Linea, colore, impasto, ombreggiature, velature, i particolari del naso, degli occhi, delle ciglia, delle unghie, tutto ha da essere discusso serenamente, seriamente, senza preconcetti e senza ridicoli disdegni, come in una perizia giudiziaria. E dalla discussione soltanto uscirà fuori la verità, alla quale tutti, anche gli erranti, si inchinano senza arrossire. Questi fondamenti ha posto al metodo nuovo colui che fu maestro della critica artistica italiana, il Morelli, e su questi fondamenti noi, quanti nel campo degli studi storici positivi militiamo, sogliamo costruire l'edificio di ogni nostra ricerca. – Ma che ne sa il sig. Bernardini di metodo positivo? Egli sembra affettare anzi il più olimpico disprezzo per ogni testimonianza di documenti. Non solo non li cerca, ma, cacciati sotto il naso, non li cura o ne mette in dubbio, senza dire il perché, l'importanza²²¹.

La difesa di Moschetti, tutta a favore del metodo storico positivo, rivela gli assi principali della sua ricerca: fonti, documenti e ricca bibliografia sono al primo posto perché offrono una certezza e una oggettività insostituibile, convinzione che ribadisce la sfiducia di Moschetti nei confronti delle virtù dell'occhio a indagare la forma artistica.

Moschetti faceva riferimento al metodo empirico-positivista di Giovanni Morelli perché i suoi criteri attributivi «gli fornivano sufficienti garanzie di scientificità»²²², rispetto ad altri approcci conoscitivi²²³; dal conoscitore, inoltre, Moschetti poteva attingere anche a livello lessicale, familiarizzando con un linguaggio settoriale di ambito medico che gli risultava utile per le sue analisi lenticolari.

All'assenza di rigore scientifico, rilevata nel metodo di Bernardini, il direttore contrapponeva la sua meticolosità e prudenza; così rispondeva di fronte alla leggerezza con cui Bernardini negava l'attribuzione a Paris Bordon del *Gesù che si congeda dalla madre*:

Con quali cautele io proceda, quali confronti minutissimi io soglia istituire prima di dichiararmi intorno alla paternità di un dipinto, ho già ormai in più occasioni fatto modestamente conoscere. Sarà deficienza e imperizia la mia, sarà mancanza di quel colpo d'occhio fatale, che possiede il sig. Bernardini, che possedevano con lui tutti i critici della vecchia scuola, e che è bastante

²²¹ ANDREA MOSCHETTI, *Per una «Relazione sulla Galleria dei quadri nel museo civico di Padova»...*, cit., pp. 137-138.

²²² GIULIANA TOMASELLA, *Per una nuova fruizione del patrimonio artistico...*, cit., p. 419.

²²³ A proposito del metodo morelliano è stato scritto: «Egli voleva dimostrare che non c'è nulla di misterioso nel fare un'attribuzione; che, come ogni altro mestiere, anche questo richiede un certo talento personale e una pratica costante; che non dipende da poteri irrazionali o soprannaturali, bensì dalla chiara comprensione delle caratteristiche particolari per cui l'autore di un dipinto si può riconoscere dalla sua stessa opera. A questo scopo Morelli perfezionò un metodo ben definito, grazie al quale diceva di essere riuscito a trasformare l'attribuzione, da quella specie di intuizione ispirata che era prima, in una proposizione verificabile» (EDGAR WIND, *Arte e anarchia*, Milano, 1997, in part. p. 56).

a giudicare di un dipinto in un mezzo minuto di tempo e a cinque metri di distanza; ma ciascuno fa quel che può. Così a dimostrare la autenticità di un nostro quadro attribuito a Paris Bordone, io ho impiegato quasi sedici lunghe colonne di minutissima stampa; il Bernardini, che quelle colonne non può creder certamente degne di lettura, se la cava con queste quattro parole: *È di forme grosse, di brutto aspetto, ma ci apparisce assai rovinato, cosicché non è impossibile che possa esser uscito dalle mani del maestro. Quel cosicché* è di una logicità addirittura stupefacente!²²⁴

Moschetti accusava Bernardini di essere uno dei critici della vecchia scuola, «anziché riconoscere nel suo metodo – al di là della superficiale baldanza – il segno di una messa in crisi dell'impostazione di matrice positivista»²²⁵. Il disinteresse nei confronti del documento è rimproverato da Moschetti che non coglie, in questo modo di procedere, il germe di una nuova sensibilità incentrata sull'esercizio dell'occhio e sulla pratica attribuzionistica.

È la medesima presa di posizione che caratterizzerà, più avanti, lo scontro con Fiocco e che dimostra come «la fragilità di basi teoriche della scuola storica abbia determinato la sostanziale incomprensione da parte dei suoi rappresentanti di quanto di nuovo e vitale – dall'elaborazione dell'estetica crociana alla fondazione di una nuova scuola storico-artistica da parte di Adolfo Venturi, all'influenza del formalismo – stava avvenendo nella cultura italiana»²²⁶.

Per chiarire la posizione di Moschetti sulla questione del metodo, è utile leggere anche le sue considerazioni intorno alla critica 'filosofica' di John Ruskin, ai cui *Mornings in Florence*, nella traduzione francese, dedicò una recensione sulle pagine de «La cultura»²²⁷.

A giudizio di Moschetti, «le opere del Ruskin rimangono oggi, più che altro, come un monumento storico dell'età in cui egli visse, ma il loro valore critico ed estetico è di gran lunga scemato». Senza alcuna ostilità, lo studioso considerava il metodo d'indagine di Ruskin superato dall'impostazione scientifica dei nuovi studi e dal metodo positivista che, «distruggendo irrevocabilmente tante antiche e venerabili tradizioni e credenze, faceva sciogliere in fumo le brillanti teorie che su esse, come castelli incantati, erano sorte».

Con questa immagine Moschetti rendeva visibile lo scarto tra i più aggiornati studi storico-artistici e la critica di Ruskin, esemplificativa di un metodo

²²⁴ ANDREA MOSCHETTI, *Per una «Relazione sulla Galleria dei quadri nel museo civico di Padova»...*, cit., p. 146.

²²⁵ GIULIANA TOMASELLA, *Per una nuova fruizione del patrimonio artistico...*, cit., p. 419.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ ANDREA MOSCHETTI, *Osservazioni a proposito dei "Mornings" di J. Ruskin*, in «La cultura», 26, 1907, pp. 247-249.

non rigoroso, fragile di fronte «all'autorità delle giallastre e polverose pergamene» e «alla obbiettività di una data e di una firma notarile»²²⁸.

Nella sua disamina dei *Mornings*, Moschetti denunciava gli errori dell'autore, sia attributivi che di interpretazione iconografica, cantonate lette come cattiva conseguenza dell'assenza di un rigore scientifico:

Al Ruskin, del resto, non sempre faceva difetto soltanto il materiale di erudizione e di comparazione, che fu scoperta e vanto degli anni più tardi, ma talvolta, appunto per il poco valore che egli mostra di attribuire all'analisi pedantesca o *archeologica* del dipinto (come egli soleva chiamarla) e per la tendenza sua a interpretare invece ogni cosa filosoficamente, l'osservazione e l'interpretazione esegetica stessa riuscivano difettose. Potrei citare, volendo, molti esempi. Nell'affresco giottesco di S. Croce: *Davanti al sultano*, il gesto, con cui il santo si tocca la fronte, non vuol dire affatto: “*La mia vita o la mia testa sulla verità di ciò che dico*”, ma è semplicemente il principio del segno della croce, che il santo si fa prima di entrare nel fuoco. Nel cappellone degli Spagnuoli l'uomo che porta sulle spalle una falce e una vanga, nel medaglione al di sopra dell'Astronomia, non indica affatto la brevità della vita umana figurata dal corso degli astri, ma soltanto l'agricoltura, la quale tanto si giovò dello studio degli astri da potersi considerare la madre di questo studio. Piccole cose, se vuoi, ma che bastano talora a fuorviare del tutto l'interprete del dipinto, e che ad ogni modo son indizio della leggerezza con cui l'interpretazione stessa è condotta [...]”²²⁹.

In chiusura della sua recensione, Moschetti precisava di riconoscere, pur nei limiti sottolineati, la grandezza di Ruskin²³⁰, ma altri restavano i suoi riferimenti. È dalla grande lezione tedesca che Moschetti poteva attingere per trovare quel rigore metodologico a lui tanto caro e considerato fondamentale per una seria ricerca storico-artistica. Nei lavori di Moschetti ricorrono citazioni dai grandi maestri, da Winckelmann a Lessing, a Burckhardt, ma «i suoi studi appaiono aggiornati anche sulla bibliografia internazionale recente, in cui gli studiosi

²²⁸ *Ivi*, p. 247 (anche per le citazioni precedenti).

²²⁹ *Ivi*, p. 248.

²³⁰ «Ora, dopo tutto questo, non si creda che io biasimi la traduzione o la ristampa, alla distanza di circa trent'anni, dei *Mornings* del Ruskin, o che la lettura io ne creda oggi inutile. Sarebbe press'a poco (fatte le debite proporzioni) come se taluno, incontrando nelle opere di Galileo errori di fatto e di metodo, in gran parte non a lui ma al suo tempo imputabili, ma tali che oggi ne modificano sostanzialmente le teorie, le ritenesse indegne di studio profondo. Anche in mezzo alle imperfezioni dovute ai difetti dell'uomo, anche dopo le modificazioni che i nuovi studi e le nuove scoperte hanno portato alle sue teorie, l'opera del Ruskin giganteggia per forza e per novità di concepimento. Ma, poiché sarebbe stato ridevole il dar conto qui del contenuto di quest'opera, ormai divenuta classica e da più decenni universalmente nota e celebrata, ho voluto soltanto metter sull'avviso il comune lettore del modo discreto con cui si deve procedere nel rileggerla. Tenendo conto di tali avvertimenti, l'intima grandezza dell'estetica ruskiniana si manifesta più pura, poiché per poterla veramente ammirare bisogna pensar bene a ciò che erano al suo tempo la critica e la filosofia dell'arte. E le sue teorie e i suoi postulati, in quanto siano desunti non da fatti erronei, ma da principii genericamente veri ed indiscussi, rimangono e segnano una vera conquista dello spirito sulla verità della storia» (*Ivi*, pp. 248-249).

di area germanica rivestono un ruolo cospicuo»²³¹; i richiami spaziano da Carl Friedrich von Rumohr a Robert von Zimmermann, da Anton Springer a Henry Thode, da Paul Kristeller a Wilhelm von Bode, direttore dell'allora Kaiser Friedrich Museum di Berlino²³².

L'attenzione di Moschetti verso gli studi stranieri contemporanei emerge anche dalla rubrica *Noticine critiche* del bollettino, per la quale il direttore recensì alcune pubblicazioni di autori francesi come il *Giotto* di Charles Bayet e *Les maîtres italiens d'autrefois* di Teodor De Wyzewa²³³; mentre nel 1909, commentava la nuova edizione de *La vie et l'oeuvre de Titien* di Georges Lafenestre, curatore del Louvre:

Chi conosce i pregi di questo libro, uno fra i tanti che rendono caro e venerato agli studiosi dell'arte il nome illustre del suo autore, libro ricco di peregrine osservazioni, ordinato, misurato, scrupoloso, non potrà che rallegrarsi di questa notizia, e tanto più quando sappia che in tale seconda edizione è tenuto conto di tutto ciò che fu, in questo non breve periodo di tempo, il frutto della critica storica ed artistica, dalla poderosa monografia di Giorgio Gronau ai contributi notevolissimi del Morelli, del Berenson, dello Zimmermann, del Venturi. Data l'indole del nostro periodico, è per noi di particolare interesse il capitolo IV, in cui si tratta del soggiorno di Tiziano in Padova [...]. Pochissime cose e tutte secondarie abbiamo da aggiungere o da mutare. Per la biografia di Alvise Cornaro, piuttosto che le poche e ormai vecchie pagine del Valéry in *Curiosités et anecdotes italiennes* (Paris 1882), avremmo preferito citati gli scritti più recenti e ben più nutriti di Cornel von Fabriczy, di Emilio Lovarini, di William Butler, di Vittorio Rossi, di Pompeo Molmenti, e per il suo ritratto avremmo desiderato vedere ricordo di quello notissimo e bellissimo del Tintoretto nella galleria Pitti oltre che di quello di Domenico Theotocopuli recentemente acquistato dalla National Gallery²³⁴.

Le convinzioni di metodo di Moschetti conferiscono al documento lo statuto di fonte primaria della disciplina, in contrasto con quanto promosso dalla didattica venturiana, «incentrata sulla formazione dell'occhio attraverso esercizi sul materiale storico-artistico, integrando l'autopsia degli originali con lo studio delle fotografie nelle nascenti fototeche»²³⁵.

²³¹ GIULIANA TOMASELLA, *Per una nuova fruizione del patrimonio artistico...*, cit., p. 419.

²³² Per un sintetico quadro sugli studi di indirizzo storico-filologico in Germania all'inizio del secolo si rimanda a GIANNI CARLO SCIOCCA, *La critica d'arte del Novecento*, Torino, 2007 (I^a ed. Torino, 1995), in part. *Critica d'arte in Francia, Spagna e Germania agli inizi del XX secolo*, pp. 67-74.

²³³ ANDREA MOSCHETTI, *Recensione a C. Bayet, Giotto*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XI (1908), 3, maggio-giugno, 1908, p. 72; Id., *Recensione a Teodor De Wyzewa, Les maîtres italiens d'autrefois*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XII (1909), 1-2, gennaio-aprile, 1909, pp. 48-49.

²³⁴ ANDREA MOSCHETTI, *Recensione a Georges Lafenestre, La vie et l'oeuvre de Titien*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XII (1909), 4-6, luglio-dicembre, 1910, pp. 157-158, in part. p. 157.

²³⁵ SUSANNE ADINE MEYER, *La storia dell'arte tra Nationbuilding e studio della forma...*, cit., in

Le annate del bollettino dopo il 1907: tra rinnovamento e continuità

La ‘ri-fondazione’ del «Bollettino del Museo Civico di Padova» nel 1907 non fu un’operazione isolata ma, anzi, si inserì in un decennio in cui altre riviste civiche vennero fondate in area veneta e non solo. A Bassano e a Verona, Giuseppe Gerola fu il promotore di entrambi i periodici, istituiti rispettivamente nel 1904 e nel 1907; «Negli stessi anni nascevano i bollettini civici di Bergamo, di Udine, di Milano (tutti nel 1906-07): coincidenze, certo, ma che danno il senso di una tendenza»²³⁶.

Nel caso specifico di Padova, Moschetti trasformò, almeno nelle intenzioni, il bollettino da organo interno a *Rivista padovana di Arte antica e moderna, di Numismatica, di Araldica, di Storia e di Letteratura*, attuando alcuni cambiamenti nella struttura del periodico.

La Parte Ufficiale non apriva più ogni fascicolo, ma venne posta in chiusura, continuando comunque ad essere compilata con eccezionale cura e analiticità. Viceversa, la Parte non Ufficiale divenne quella privilegiata e i contributi assunsero via via consistenza maggiore, fino a raggiungere il calibro di una monografia, come il corposo studio di Moschetti su Pietro Lombardo che occupò quasi interamente le ultime due annate prima dell’interruzione del periodico.

Infine, il bollettino dal 1907 venne messo in vendita, scelta che probabilmente tentava di rendere più autonomo il periodico rispetto alla vita dell’istituto che lo privilegiava come mezzo comunicativo.

Annata particolare di questa seconda fase del bollettino fu quella relativa all’anno 1912: il numero fu dedicato interamente alla commemorazione di Andrea Gloria, fondatore e primo direttore del museo civico, e alla illustrazione, con numerosi contributi, della sua bibliografia che venne suddivisa nelle diverse materie di cui si interessò lo studioso.

La continuità rispetto alla prima fase fu data dall’indirizzo generale della rivista che mantenne una prospettiva patavina, come venne dichiarato nella nuova sottotitolazione, e dai suoi collaboratori che restarono, con pochissime eccezioni, gli stessi.

Dal punto di vista tematico, il bollettino continuò a configurarsi come uno spazio eterogeneo in cui le varie discipline si mescolano per dare il proprio contributo nell’illustrare e nel ricostruire la storia di Padova e del suo patrimonio culturale da varie prospettive. È una scelta che probabilmente derivò e andò d’accordo con quel comparativismo che faceva parte del bagaglio metodologico

part. p. 292.

²³⁶ GIAN MARIA VARANINI, *Tradizione municipale e metodo storico...*, cit., p. 27.

di Moschetti e che, però, non consentì alla storia dell'arte di essere considerata nella sua specificità e nella sua autonomia²³⁷.

Gli articoli di ambito storico-artistico più interessanti restarono quelli di Moschetti, con una sola eccezione proprio nell'annata di rilancio (1907) nella quale contribuì Hans Semper²³⁸, storico dell'arte tedesco, figlio del più noto architetto e teorico Gottfried Semper e primo docente di storia dell'arte all'Università di Innsbruck, città dove diresse contemporaneamente il Ferdinandeum.

L'articolo, pubblicato in tedesco, consisteva in una lunga e dettagliata analisi di un frammento d'affresco conservato al museo tirolese e proveniente dalla distrutta chiesa di Sant'Agostino a Padova²³⁹. Il lacerto, raffigurante una *Testa maschile*, era stato strappato e trasportato su tela da Giuseppe Zeni e nel 1827 donato al Ferdinandeum dall'allora vice delegato provinciale dell'impero austriaco Karl von Roner²⁴⁰. Lo studioso, con l'appoggio delle fonti e tramite numerosi confronti, cercava di ricondurre il frammento al complesso decorativo delle tombe carraresi e quindi alla mano di Guariento. Stupisce la minuziosa descrizione del frammento, indagato iconograficamente in ogni particolare del volto e con particolare attenzione alla tecnica esecutiva e all'uso dei materiali pittorici.

Spigolature archivistiche

Un gruppo di articoli, pubblicati in questa seconda fase del bollettino, si approcciava al mondo dell'arte per il tramite del documento che risultava il vero oggetto di studio e che, nelle intenzioni degli autori, avrebbe contribuito a ricostruire l'attività di quel determinato artista.

La tipologia dei documenti che venivano resi noti come ritrovamenti archivistici inediti era molto varia, spaziando dal contratto di committenza al testamento, dalle polizze d'estimo alle lettere e alle controversie giuridiche; le notizie documentali potevano riguardare sia la vita di un artista che quella di un monu-

²³⁷ Si pensi alla sottotitolazione del bollettino, con l'elenco delle discipline coinvolte, e quanto Moschetti scrisse nella sua prelezione: «tutti i rami molteplici e diversi dell'umano sapere si riducono ad un primo unico tronco. Il moltiplicarsi e il diversificarsi di questi rami poi non ne ha distrutta l'attinenza vitale originaria, e le differenti discipline autonome che ne risultano non cessano del tutto di avere una correlazione con tutte le altre e una dipendenza da esse» (ANDREA MOSCHETTI, *Le arti e la letteratura...* cit., p. 11).

²³⁸ Vedi GIANNI CARLO SCIOLLA, *Hans Semper, Adolfo Venturi e l'arte italiana del Rinascimento*, in *La città del principe. Semper e Carpi: attualità e continuità della ricerca*, atti del convegno (Carpi, 9 ottobre 1999), a cura di M. Rossi, Pisa, 2001, pp. 9-21, in particolare sulla metodologia p. 13.

²³⁹ HANS SEMPER, *Ein Freskobild angeblich des Guariento im Ferdinandeum zu Innsbruck*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», X (1907), 4, luglio-agosto, 1907, pp. 89-104.

²⁴⁰ Vedi ANNA MARIA SPIAZZI, cat. 14, in *Guariento*, catalogo della mostra (Padova, 16 aprile-31 luglio 2011), a cura di D. Banzato, F. Flores d'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia, 2011, p. 125.

mento, di cui venivano ripercorsi le fasi costruttive, come accade nel contributo di Giulio Lorenzetti sul cortile antico di Palazzo Bo²⁴¹.

Un altro chiaro esempio di tale tipologia di articoli, è l'intervento di Luigi Rizzoli in cui venivano presentate *La supplente della mamma* di Domenico Induno e la *Flora* di Vincenzo Vela, pubblicando «alcuni documenti interessanti non solo per la genesi delle opere stesse, ma anche per la biografia degli autori»²⁴². È l'unico articolo del bollettino che tratti di opere d'arte contemporanea, ma il commento critico e stilistico risulta marginale rispetto all'importanza data all'analisi della corrispondenza epistolare tra gli artisti e il committente Nicolò Bottacin.

Nella stessa annata, un intervento a firma di Vittorio Lazzarini rendeva nota l'inedita quietanza, conservata all'archivio notarile di Padova, con cui Donatello prese in affitto una casa situata nella contrada del borgo dei Rogati per l'anno 1453²⁴³.

Di simile impostazione furono anche l'intervento di Benvenuto Cestaro²⁴⁴ su Gerolamo Campagnola²⁴⁵ e due articoli di Antonio Medin: il primo dedicato all'identificazione dei ritratti dei principi carraresi nella scena con l'*Adorazione dei Magi* del ciclo affrescato all'Oratorio di San Michele a Padova²⁴⁶; il secondo consistente nell'analisi erudita e pedantesca di quattro nuovi documenti sulla vita di Pietro Calzetta, pittore padovano del XV secolo²⁴⁷.

Rispetto a questi studi, è interessante accostare l'opinione di Adolfo Venturi circa il vero fondamento del mestiere di storici dell'arte:

²⁴¹ GIULIO LORENZETTI, *Il Cortile e la Loggia dell'Università di Padova (Andrea da Valle e Francesco Milanino)*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XI (1908), 4-5, luglio-ottobre, 1908, pp. 124-136.

²⁴² LUIGI RIZZOLI JUNIOR, *Due opere di Domenico Induno e di Vincenzo Vela*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», X (1907), 1-2, gennaio-aprile, 1907, pp. 17-26, in part. p. 17.

²⁴³ VITTORIO LAZZARINI, *L'ultima dimora di Donatello a Padova*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», X (1907), 6, novembre-dicembre, 1908, p. 218.

²⁴⁴ Benvenuto Cestaro (1881-1959) fu allievo di Roberto Ardigò, si laureò in Lettere a Padova nel 1906 ed ebbe una carriera di insegnante di scuole superiori tra Bassano, Mantova, Catania e Padova. Fu presidente del comitato padovano della Dante Alighieri e membro dell'Accademia patavina di Scienze, Lettere ed Arti. Vedi GIUSEPPE BIASUZ, *Commemorazione di Benvenuto Cestaro*, in «Atti della Accademia patavina di Scienze, Lettere ed Arti», 72 (1959-1960), 1960.

²⁴⁵ BENVENUTO CESTARO, *Due nuovi documenti su Gerolamo Campagnola e un Codicetto miniato e scritto da lui*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XI (1908), 1-2, gennaio-aprile, 1908, pp. 1-8.

²⁴⁶ ANTONIO MEDIN, *I ritratti autentici di Francesco il Vecchio e di Francesco Novello Da Carrara ultimi principi di Padova*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XI (1908), 4-5, luglio-ottobre, 1908, pp. 100-104.

²⁴⁷ ANTONIO MEDIN, *Nuovi documenti sul pittore Pietro Calzetta*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XIII (1910), 1-3, gennaio-giugno, 1912, pp. 11-35.

La storia dell'arte medioevale e moderna, giunta ultima nel consesso delle storiche discipline, è rimasta tra esse sin qui come la Cenerentola della leggenda, e non tiene signora il suo campo, perché troppi sono i pretendenti alla mano della fanciulla. [...]. Trattasi anche di storia artistica medioevale e moderna da letterati, che tengono in generale il pensiero rivolto essenzialmente al soggetto, in quanto esso ha relazione con opere letterarie, e non pongon mente alla natura dell'opera d'arte che pur vogliono illustrare; o, mostrandosi unilaterali e cadendo nel falso, si provano a interpretare le opere figurative, traverso le notizie biografiche degli artisti mantenendo sempre una gran distanza e, potrebbe dirsi, separazione tra la fonte scritta e la fonte figurativa. Vi sono anche ricercatori locali e archivisti, i quali apportano di frequente elementi preziosi, talvolta rivelatori alla scienza, e ritengono che di quegli elementi sia costituita la storia dell'arte confondendo essi la determinazione di una data con l'interpretazione d'una forma²⁴⁸.

Il limite che Venturi segnala nell'approccio all'opera d'arte da parte dei non specialisti si può estendere anche alla bibliografia storico-artistica di Moschetti in cui, di fronte all'opera d'arte, «emergono infatti tutti i limiti di un occhio poco educato ad affrontare nello specifico i fatti artistici, poco sensibile ai problemi formali»²⁴⁹.

L'interesse per l'iconografia e la scultura negli articoli di Moschetti

Dalla decima annata, Moschetti continuò ad occuparsi dell'illustrazione di pezzi conservati al museo, ma portò sulle pagine del bollettino anche alcuni studi su pezzi ancora rimasti *in situ*. Inoltre, vennero presentate anche opere scultoree verso le quali Moschetti si dimostrò particolarmente attento.

Infatti, nel 1907 il direttore intervenne con un articolo volto ad arricchire la personalità artistica di Andrea Briosco come scultore, attraverso l'attribuzione all'artista di quattro terrecotte fino a quel momento ignorate²⁵⁰.

Dello scultore si conosceva già il gruppo del *Compianto* proveniente dalla chiesa padovana di San Canziano e in parte conservato al museo civico; nella medesima chiesa, Moschetti riconosceva la mano del Riccio anche in tre santi della cappella maggiore, posti nelle nicchie laterali. Le tre statue fittili, *San Enrico*, *San Girolamo* e *Sant'Agnese*, venivano descritte iconograficamente e pure su

²⁴⁸ ADOLFO VENTURI, *Della posizione ufficiale della storia dell'arte rispetto alle altre discipline storiche*, relazione ufficiale dei lavori del congresso di Storia dell'arte (Norimberga, 25-27 settembre 1893), ora in *Vedere e rivedere. Pagine sulla storia dell'arte 1892-1927*, a cura di G. C. Sciolla e M. Frascione, Torino, 1990, in part. p. 81.

²⁴⁹ GIULIANA TOMASELLA, *Le origini dell'insegnamento della storia dell'arte...*, cit., p. 90. Il riferimento specifico è alla commemorazione di Mantegna nel quinto centenario della nascita letta da Moschetti all'Istituto Veneto nel 1931, nella quale contestava la lettura fornita da Fiocco sulla formazione dell'artista.

²⁵⁰ ANDREA MOSCHETTI, *Di alcune terrecotte ignorate di Andrea Briosco*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», X (1907), 3, maggio-giugno, 1907, pp. 57-62.

questo piano avvenivano i confronti con le altre opere note dell'artista, comparazioni volte a dimostrarne l'autografia.

Da ultimo, Moschetti riconduceva al Briosco anche una *Testa muliebre* ritrovata durante uno scavo a Legnaro e donata al museo da Giuseppe Viterbi, nel 1906. In assenza del documento, Moschetti ricorse all'esame lenticolare del frammento per coglierne le somiglianze iconografiche e compositive con le altre opere dell'artista, cominciando con la *Sant'Agnese* di San Canziano:

Come quella ha il volto di un delicato ovale, e classico e puro il profilo, come quella i capelli spartiti sulla fronte e ondulati e lievemente attortigliati sulle tempie, come quella porta una corona di forma cuspidale, ornata sul dinanzi di una testina di putto o di amorino colle ali aperte. Soltanto assai più ricca è la corona di questa, che è abbellita di piccoli sgusci perpendicolari e di volute e di fogliami e di file di perle e, tra una voluta e l'altra, di conchigliette, e dalla quale pendono all'ingiro ghirlandette di foglie e di frutta, mentre ai lati, invece delle bandelette, due file di perle scendon giù a fermare i capelli. Ma ancor più che a quella della s. Agnese di s. Canziano la nostra testa di terracotta rassomiglia ad una delle teste di sfinge che adornano il candelabro della basilica Antoniana, dove tipo e profilo, e festoncini di foglie e di frutta, e fili di perle, e perfino il ricciolo dei capelli a triplice giro di fianco alle orecchie si ripetono fedelmente, talché, se poche varianti non ci fossero, l'una sembrerebbe quasi l'ingrandimento dell'altra; e nel candelabro stesso, anzi nella stessa figura di sfinge, troviamo gli altri elementi ornamentali della nostra corona, i fogliami, gli sgusci, le volute, le piccole conchiglie²⁵¹.

Il passo appare perlopiù piatto ed elencativo, attento al singolo dettaglio e alle particolari soluzioni ornative, ma si sente la mancanza di considerazioni inerenti allo stile capaci di far cogliere i caratteri formali precipui dell'artista.

Il secondo articolo di Moschetti, nella decima annata, riguardava la *Madonna con Bambino* di Filippo Mazzola, tavola conservata al museo civico e proveniente dal legato Piombin²⁵².

Lo studio non era tanto volto all'illustrazione del pezzo, ma si configurava più come una risposta alla interpretazione che di tale opera ne aveva fatto Lionello Venturi: «Non è ben certo quando Filippo Mazzola sia stato a Venezia: sua è la copia della Madonna degli Scalzi, nella Galleria di Padova (n. 411), firmata. Essa lo mostra appartenuto alla scuola del Giambellino, direttamente e non per mezzo del Tacconi, come antiche testimonianze ammettevano»²⁵³.

Al contrario, Moschetti intendeva dimostrare la diretta dipendenza dell'opera del Mazzola, anziché dal dipinto belliniano degli Scalzi, dalla *Madonna con*

²⁵¹ *Ivi*, p. 62.

²⁵² ANDREA MOSCHETTI, *Il maestro del pittore Filippo Mazzola*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», X (1907), 5, settembre-ottobre, 1907, pp. 151-157.

²⁵³ LIONELLO VENTURI, *Le origini della pittura veneziana*, Venezia, 1907, p. 402.

Bambino della National Gallery di Londra, firmata da Francesco Tacconi e data 1489, anch'essa comunque derivata dal quadretto belliniano.

A sostegno della sua tesi, Moschetti snocciolava i numerosi dettagli che nella *Madonna* del Mazzola differivano dal presunto prototipo belliniano e che dipendevano, invece, dal quadro di Londra, prova che fu il Tacconi il vero maestro dell'artista parmense. Ancora una volta, il confronto è giocato tutto sui minimi particolari, meticolosamente indagati con fare 'poliziesco':

Nei quadri Tacconi e Mazzola di sotto il panno bianco, che copre il capo della Vergine, esce una specie di cuffia che tocca quasi le sopracciglia; questa cuffia manca nel quadro Bellini. [...]. Ancora, il contatto fra il panno bianco ed il viso del Bimbo scende in ambedue le copie fino a metà del mento; nell'originale si ferma poco più in basso delle fosse nasali. [...]. Finalmente il tipo stesso della Vergine, assai simile nelle due copie, dal volto di un ovale perfetto e dalla dolce ma fredda espressione, è diverso nell'originale per la maggior larghezza delle ossa zigomatiche e per il maggior appuntirsi del mento e per l'insieme più energico e più vivo²⁵⁴.

Il lungo esame procedeva in questo modo, non ci sono passaggi di più ampio respiro; in modo serrato venivano elencate analogie e differenze, con una attenzione anche ai particolari anatomici, di matrice morelliana.

Un altro articolo molto tipico dell'approccio di Moschetti all'opera d'arte figurativa è quello uscito nel 1908 e intitolato *Una Cena inedita ed ignorata di Jacopo Tintoretto*²⁵⁵, in cui emerge un vivissimo interesse dello studioso per l'iconografia.

Si tratta di una tela depositata al museo civico in quell'anno dalla Deputazione provinciale di Padova e proveniente, probabilmente, dal refettorio del convento dei Cappuccini; la critica recente attribuisce l'opera a Paolo Veronese e non a Tintoretto, come sosteneva Moschetti²⁵⁶.

Nonostante l'errore, è interessante seguire il ragionamento dello studioso che apriva il suo studio con un'analisi dell'iconografia dell'Ultima Cena nelle opere di Tintoretto:

Studiando e confrontando assieme tutte queste opere di identico soggetto, subito si nota che Jacopo pose ogni attenta cura non solo a staccarsi affatto dall'antico e più comune schema tradizionale di composizione, [...], ma volle anche non ripetere mai sé stesso, non ripetere, cioè, così nell'insieme come nei particolari la medesima propria composizione.²⁵⁷

²⁵⁴ ANDREA MOSCHETTI, *Il maestro del pittore Filippo Mazzola...*, cit., pp. 155-156.

²⁵⁵ ANDREA MOSCHETTI, *Una Cena inedita e ignorata di Jacopo Tintoretto*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XI (1908), 1-2, gennaio-aprile, 1908, pp. 23-28.

²⁵⁶ Per la storia attributiva si rimanda a GIOVANNA BALDASSINI MOLLI, cat. 119, in *Da Bellini a Tintoretto...*, cit., pp. 199-200.

²⁵⁷ ANDREA MOSCHETTI, *Una Cena inedita e ignorata di Jacopo Tintoretto...*, cit., p. 23.

Moschetti era affascinato dal variare continuo dell'invenzione all'interno della medesima iconografia, un'originalità che per lo studioso era caratteristica trasversale a tutte le Ultime Cene di Tintoretto e tratto distintivo dal Veronese che «se fu sempre più ricco e più grandioso e più fantastico del Robusti, non fu però così mutevole e così di volta in volta intieramente originale»²⁵⁸.

Moschetti si soffermava singolarmente sui Cenacoli di Tintoretto presenti a Venezia – San Giorgio Maggiore, San Polo e San Trovaso – e, infine, sulla tela padovana che riconduceva al catalogo dell'artista perché «la composizione, i tipi, il colore, il piegar delle vesti, tutto concorda perfettamente colle opere di sua mano»²⁵⁹.

Nella descrizione dell'*Ultima Cena* del museo civico, forse proprio perché opera di un'artista di primo piano, si percepisce uno scarto rispetto alle analisi elencative viste finora, c'è una fiducia maggiore verso la capacità della parola di restituire la qualità dell'opera. Così, ad esempio, Moschetti concedeva spazio non solo all'iconografia, ma anche alla regia luministica adottata dall'artista, in un passo che sembra voler accompagnare il lettore alla comprensione dell'opera:

Il gruppo formato dal Cristo e dai tre apostoli principali è per varietà e verità di mosse, per armonia di linee e di colori veramente bello. La luce che penetra di fianco nel locale, investe questo gruppo facendo risaltare i nobili volti del Maestro e del giovane discepolo (dolce e grave questo, soffuso quello di una celestiale serenità), suscita argentei riflessi nei capelli canuti di S. Pietro, avviva di riflessi infocati la veste aranciata ed il verde mantello di S. Giacomo, si pone abbagliante sulla candida tovaglia e sul candidissimo lino tenuto da S. Giovanni, desta l'oro del calice, mette un'ultima nota luminosa sul grigio mantello dell'apostolo che è in piedi, e finalmente rimbalza alquanto smorzata e diffusa sui volti e sulle vesti degli apostoli che sono al lato opposto della tavola. Tra questi due gruppi luminosi ed estremi, il gruppo mediano è lasciato nella penombra e trattato lievemente, un po' sfumato, così da servire quasi di sfondo e da dar risalto alla figura isolata di Giuda, che, nella mezza luce in cui si trova, assume per il forte abbronzato della pelle e per la aspra modellazione del volto più torvo e più ripugnante aspetto²⁶⁰.

Tra gli apostoli, Moschetti notava l'isolamento conferito alla figura di Giuda che, «truce tipo di delinquente, si gira sul suo sgabello verso il riguardante per mettersi i calzari ed andarsene»²⁶¹. Il personaggio era stato descritto in simili

²⁵⁸ *Ivi*, p. 24.

²⁵⁹ *Ivi*, p. 27.

²⁶⁰ *Ivi*, p. 26.

²⁶¹ *Ibidem*.

termini anche nell'*Ultima Cena* di San Polo: «Giuda solo nell'angolo, torvo, a capo chino, muove lentamente a ritroso per andar a consumare il suo delitto»²⁶².

Qui le considerazioni di matrice morelliana sfociavano nel tentativo di applicare la dottrina di Cesare Lombroso alla critica artistica, riconoscendo nella tipologia di Giuda, creata da Veronese, i caratteri fisiognomici tipici del delinquente, secondo la criminologia lombrosiana.

Va ricordato che «Dalle teorie lombrosiane enunciate in *Genio e follia* del 1896, che ebbe negli anni ottanta-novanta più riedizioni e traduzioni, [...] diramano taluni studi storico artistici, [...] che tentano in maniera discutibile, di porre in relazione la patologia psichica e l'espressione artistica»²⁶³.

Moschetti era a conoscenza degli studi di Enrico Ferri, allievo di Roberto Ardigò e fondatore della sociologia criminale, e del giurista Bernardino Alimena, autore de *Il delitto nell'arte*, entrambi riferimenti coerenti con la scuola storica e la filosofia positiva che ricercava una sintesi fra le scienze naturali, in particolare il darwinismo, e le scienze umane²⁶⁴.

Moschetti si era già cimentato su questo confronto nel suo volume sulla Cappella degli Scrovegni del 1904 in cui, in modo più esplicito, metteva in parallelo i tratti anatomici del Giuda di Giotto con il profilo tipico del delinquente proposto nelle teorie lombrosiane:

Un tipo tuttavia Giotto ha creato, di maniera sì, ma affatto diverso da tutti gli altri, tipo di meravigliosa intuizione, che sembra suggerito dalla esperienza scientifica della moderna criminologia: Giuda Iscariote. Già per i pittori precedenti Giuda rappresentava, diremo così, l'ideale della bruttezza, ma essi non pensavano la bruttezza esteriore se non come specchio materiale della bruttezza dell'anima; Giotto invece dà a questa bruttezza i veri caratteri anatomici e fisiologici del delinquente per eccellenza. Nel quadro dove Giuda riceve il prezzo del tradimento e in quello della Cattura troviamo ripetuto questo medesimo tipo: fronte bassa e sfuggente, cervice manchevole, occhi piccoli e incavati, naso fortemente pronunciato e grifagno, labbro superiore grosso, mento acuminato e sporgente, orecchio basso, angolo facciale ottuso,

²⁶² *Ivi*, p. 24.

²⁶³ GIANNI CARLO SCIOLLA, *Documento, opera d'arte e analisi dello stile*, in *L'Archivio Storico dell'Arte» e le origini della «Kunstwissenschaft» in Italia*, a cura di G. C. Sciolla e F. Varallo, Alessandria, 1999, pp. 27-71, in part. pp. 40-41.

²⁶⁴ Sul rapporto scienza-arte (da intendersi opere artistiche e letterarie), scrive Alimena: «E un'altra volta, finalmente, la scienza s'incontra con l'arte; e questo è il grande incontro, poiché costituisce una collaborazione intima e altamente feconda. Quando l'osservazione artistica non è che la fedele riproduzione della vita reale, essa è importante, perché rispecchia i fatti [...]. Infatti, se l'artista vede il delitto e il delinquente in modo uniforme a quello con cui li vede, oggi, lo scienziato, [...] la ricerca scientifica vien ribadita da osservazioni, le quali, essendo fatte da diversi artisti, in diversi luoghi, in diversi tempi, acquistano tutto il valore d'una prova sperimentale» (BERNARDINO ALIMENA, *Il delitto nell'arte*, prolusione al corso di Diritto e procedura penale all'Università di Cagliari, 25 febbraio 1899, Torino, 1899, p. 19).

barba rada e stentata, l'opposto veramente del tipo, che vedemmo formare per Giotto l'ideale della bellezza umana e che egli rappresenta nel volto di Cristo. L'accostamento dei due profili nella scena della Cattura non è certamente senza una deliberata intenzione di antitesi²⁶⁵.

Ritornando al bollettino, nel 1908 Moschetti intervenne con un articolo illustrativo di una piccola tavola raffigurante un ritratto maschile, conservata al museo civico e proveniente dalla collezione di Antonio Piazza²⁶⁶; lo studioso identificava l'effigiato con Donatello, grazie alla stretta somiglianza con il ritratto dello scultore nella tavola detta dei *Fondatori dell'arte fiorentina* del Louvre.

Moschetti, però, riteneva che la tavola padovana fosse stata eseguita indipendentemente da quella del Louvre, da un pittore squarcionesco della metà del XV secolo che ritrasse Donatello durante il suo soggiorno padovano e quindi in età avanzata; a sostegno della sua tesi, elencava tutti i particolari che differivano tra l'uno e l'altro ritratto, paragoni molto simili a quelli istituiti fra le opere del Mazzola e del Tacconi.

Nello stesso anno, Moschetti scrisse un articolo che portava il lettore al di fuori del museo civico, per entrare idealmente nella basilica di Santa Giustina: sulla base di un documento inedito, rintracciato nell'antico archivio del monastero, l'autore ricostruiva l'assetto delle nove arche cinquecentesche, opera dello scultore Francesco de Sordi, andate perdute con il rifacimento degli altari nel XVII secolo²⁶⁷.

Entrando, invece, nella chiesa padovana di Santa Sofia, Moschetti pose l'attenzione su un gruppo scultoreo in pietra tenera, quattrocentesco e raffigurante una *Pietà*. Alla sua attribuzione dedicava un articolo nel bollettino del 1911²⁶⁸, nel quale però non riusciva a sciogliere del tutto la questione per una mala interpretazione dell'iscrizione latina che correva lungo lo zoccolo: il personaggio

²⁶⁵ ANDREA MOSCHETTI, *La Cappella degli Scrovegni e gli affreschi di Giotto in essa dipinti*, Firenze, 1904, pp. 94-95. È stretta la connessione tra la descrizione di Moschetti e la definizione di criminale fornita dall'antropologo Edouard Lefort e riportata in ENRICO FERRI, *I delinquenti nell'arte*, Genova, 1896, p. 32: «Il Lefort, infatti, passando in rassegna le riproduzioni dei quadri più famosi della scuola italiana, fiamminga, spagnuola e francese, trova che [...] i violenti, gli omicidi, i carnefici, i dannati hanno fisionomie ripugnanti o brutali, che riproducono le caratteristiche del tipo criminale: testa grossolana e ottusa – volto asimmetrico – occhi piccoli e grifagni – mascelle enormi e quadrate – fronte bassa e sfuggente – arcate sopraccigliari e zigomi sporgenti – orecchie ad ansa o puntute [...] – capelli abbondanti e duri, barba scarsa o mancante» (vedi SARA FANTUZ, *Andrea Moschetti. Ritratto biobibliografico...*, cit., p. 115).

²⁶⁶ ANDREA MOSCHETTI, *Un ritratto ignoto di Donatello*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XI (1908), 6, novembre-dicembre, 1909, pp. 174-177.

²⁶⁷ ANDREA MOSCHETTI, *Gli antichi marmi e l'opera dello scultore cinquecentista Francesco de Sordi nella basilica di S. Giustina*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XI (1908), 3, maggio-giugno, 1908, pp. 56-68.

²⁶⁸ ANDREA MOSCHETTI, *Uno scultore pistore o Pistore del secolo XV*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XIV (1911), 1-6, gennaio-dicembre, 1913, pp. 78-85.

citato nell'epigrafe, «Bartolomeo pistore della contrada di san Biagio», non era l'autore, come pensava Moschetti, ma il committente che effettivamente svolgeva il mestiere del fornaio. Erice Rigoni rintracciò, infatti, l'atto di committenza con cui il fornaio, nel 1429, affidava l'incarico ad Egidio da Weiner Neustadt che impostò la scultura secondo lo schema tipico dello *Vesperbilder*²⁶⁹.

Il restauro secondo Moschetti: spunti dal bollettino

Nelle ultime annate del bollettino, prima dell'interruzione del 1915, la tematica del restauro trovò il suo spazio grazie agli interventi di Moschetti relativi a delle sue esperienze sul campo che lo videro coinvolto in prima persona.

L'attività di direttore, a contatto con le opere nella loro materialità e con i loro problemi conservativi, unitamente alla crescente affezione per la città, sollecitarono in Moschetti una particolare sensibilità per la tematica della tutela del patrimonio artistico e di conseguenza del suo restauro.

Nella primavera del 1909, Moschetti veniva incaricato dal Municipio di dirigere il ripristino di un tratto d'intonaco pericolante nel salone del Palazzo della Ragione; il direttore colse l'occasione per intraprendere anche un intervento di pulitura, eseguito da Corinna Gaggian Galdiolo.

L'esperienza e i risultati di questo restauro vennero raccontanti da Moschetti nel bollettino, corredando l'articolo con delle tavole fotografiche attestanti lo stato degli affreschi prima e dopo la pulitura²⁷⁰.

La prima parte dello scritto era dedicata a ripercorrere la storia degli antichi restauri intervenuti nella sala per le gravi condizioni in cui versava²⁷¹. Come noto, dopo l'incendio del 1420 le perdute pitture giottesche vennero sostituite dall'opera di Nicolò Miretto e di Stefano da Ferrara; Moschetti ipotizzava che un primo intervento di restauro fosse avvenuto nel 1608, ma giudicava la sua invasività limitata, nei confronti dei nuovi affreschi.

Seguivano i restauri settecenteschi: negli anni Quaranta quello del pittore Domenico Clementi e nel settimo decennio quello del pittore Francesco Zannoni, chiamato a rimediare ai gravi danni causati dal ciclone del 17 agosto 1756²⁷².

²⁶⁹ ERICE RIGONI, *Lo scultore Egidio da Weiner Neustadt a Padova*, in «Atti e memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova», XLVI, 1930, pp. 401-425.

²⁷⁰ ANDREA MOSCHETTI, *Gli antichi restauri e il ritrovamento degli affreschi originali nella Sala della Ragione*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XIII (1910), 1-3, gennaio-giugno, 1912, pp. 35-52.

²⁷¹ Per un'analisi del ciclo vedi ANNA MARIA SPIAZZI, *La decorazione del Salone*, in *Il palazzo della Ragione di Padova: la storia, l'architettura, il restauro*, a cura di E. Vio, Padova, 2008, pp. 315-325.

²⁷² Vedi *Palazzo della Ragione di Padova*, a cura di E. Antoniazzi Rossi, Milano, 2007, in part. sulla storia dei restauri pp. 70-74.

Per Moschetti, «l'opera dello Zannoni [deve] essere stata così radicale da nascondere quasi del tutto gli originali caratteri delle pitture trecentesche e quattrocentesche», causando diversi inconvenienti, tra cui la difficoltà nell'interpretazione dei soggetti e la perdita degli 'originali' tratti stilistici:

Anche dove gli atti delle figure e le foggie [sic] dell'antico vestire rimasero immutate, ogni espressione stilistica scomparve sotto il greve strato di colore che un pennello abbondante stese su tutte le linee e su tutti i piani, fondendo, lumeggiando, ombreggiando, per modo che la semplice rude bellezza di quelle opere primitive ne uscì settecentescamente imbellettata e affloscita [sic]. La cornice ogivale poi, che circonda e lega tutte quelle composizioni in un unico insieme decorativo, dai trilobi iscritti entro archi schiacciati, dai pilastri prismatici a incassi policromi, dai miseri e goffi capitelli, dalle cornici ove il fogliame gotico tenta invano di dissimulare la propria natura barocca, appare troppo sospetta all'occhio dell'esperto, che in essa intravede un'opera moderna e grossolana di imitazione archeologica, piuttosto che il rifacimento di un'originale decorazione quattrocentesca²⁷³.

Dell'intervento compiuto da Zannoni, Moschetti criticava l'incapacità dell'artista di «nascondere» i propri tratti stilistici, per mettersi al servizio di un ripristino di tipo imitativo, capace di recuperare l'originale decorazione quattrocentesca attraverso un restauro in stile.

Moschetti non intendeva storicizzare l'intervento settecentesco, era disposto a rimuoverlo per recuperare l'originale perduto: «Cento volte chi scrive, fissando quelle pareti, aveva invano desiderato di poter rievocare l'aspetto loro, quale doveva apparire pochi anni dopo l'incendio del 1420 [...]; e cento volte aveva desiderato e sperato di tentare se mai ancora sotto i nuovi colori l'opera antica si serbasse, almeno in qualche parte, inalterata»²⁷⁴.

L'idea di 'originale' che c'è in Moschetti è di retaggio ottocentesco, sul portato della teoria di Viollet-le-Duc, padre del restauro di ripristino: «In termini teorici per questa impostazione il monumento, o l'opera d'arte, hanno una propria identità che si identifica soltanto con il momento della creazione, senza che le eventuali aggiunte o trasformazioni subite nel corso della vita possano mai pervenire ad avere un valore degno di essere conservato»²⁷⁵.

In questa operazione, Moschetti poteva contare sugli strumenti della filologia e sul rigore del metodo storico che gli fornivano sufficienti garanzie per indagare il passato scientificamente, grazie al supporto del documento.

²⁷³ ANDREA MOSCHETTI, *Gli antichi restauri...*, cit., p. 43.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ MARCO CIATTI, *Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro*, Firenze, 2009, pp. 194-195.

I saggi di pulitura vennero effettuati su una scena della parete orientale e su quattro riquadri del lato meridionale; il risultato fu entusiasmante per Moschetti:

Con pochi colpi di spugna scomparve tutta la impiastricciatura settecentesca e le due figure riapparvero quasi intatte, talchè lievi e scarsi rammendi di stucco e di colore nelle piccole parti mancanti bastarono a rimettere quelle figure nelle loro condizioni originarie. L'effetto, per quanto non inatteso, fu davvero sorprendente. Le due figure, prima vuote d'ogni sapore e d'ogni valore, pur rimanendo immutate nell'atto, acquistarono assai di vita e di espressione²⁷⁶.

La pulitura che dà nuova vita alla materia fa rinascere anche le figure che, liberate dagli elementi settecenteschi e dalle superfetazioni del tempo, ritrovano la vitalità del passato. Nelle scene ripulite, descritte iconograficamente una ad una, la maggiore soddisfazione pervenne dal dato stilistico: «In luogo dei lineamenti grossolani ed inespressivi, dei colori piatti e cupi chiazzati qua e là di violente luci bianche, si ottennero sottili e nitidi profili e contorni, espressioni argute dei volti, pieghe morbide e leggere nelle vesti, tinte nobili ed armoniose lumeggiate con buon sentimento dell'effetto»²⁷⁷.

Moschetti concludeva l'articolo chiedendo al Governo di finanziare la prosecuzione della pulitura per poter «rimettere in luce l'antico assetto e l'originaria bellezza»²⁷⁸ dell'intero ciclo.

Nello stesso 1910, Moschetti interveniva sul bollettino con un articolo dedicato a ripercorre il lungo lavoro di studio preliminare alla realizzazione di una sala all'interno della Mostra Regionale di Roma del 1911; la scelta fu quella di ricomporre uno studiolo trecentesco, così come doveva apparire al tempo di Petrarca. Per evitare di cadere nel falso, Moschetti spiegava come si procedette nella ricostruzione: «non si trattava di copiare soltanto o di riprodurre, poiché ben poco rimane della suppellettile di quel tempo; occorreva invece raccogliere, insieme con quel poco, anche i vari elementi sparsi nelle pitture e nelle sculture e accordarli e fonderli insieme e ricrearne un tutto armonico, criticamente, se non storicamente, accettabile»²⁷⁹.

Nell'articolo venivano dunque elencate tutte le fonti, letterarie, materiali, artistiche di vario genere, che vennero prese a modello per realizzare i componenti d'arredo dell'intero studiolo che veniva riprodotto fotograficamente nel bollettino. In questo caso gli oggetti vennero tutti costruiti *ex novo* a imitazione

²⁷⁶ ANDREA MOSCHETTI, *Gli antichi restauri...*, cit., p. 44.

²⁷⁷ *Ivi*, p. 47.

²⁷⁸ *Ivi*, p. 49.

²⁷⁹ ANDREA MOSCHETTI, *Elementi e forme per la ricostruzione di uno studiolo padovano trecentesco alla Mostra Regionale di Roma del MCMXI*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», 4-6, luglio-dicembre, 1912, pp. 136-159, in part. p. 137.

degli originali conservati o tramandati dalle fonti visive; nel dopoguerra, quando Moschetti darà un nuovo assetto alle collezioni civiche, la scelta sarà quella di utilizzare solo arredi originali, rifuggendo dall'uso del falso in stile, per rievocare un determinato ambiente storico.

L'ultimo articolo di Moschetti sul bollettino prima dell'interruzione dovuta alla Prima Guerra Mondiale era un corposo studio su Pietro Lombardo, pubblicato in due puntate e diviso in capitoli²⁸⁰.

L'autore spiegava nella prefazione che lo stimolo a intraprendere delle ricerche intorno a questo artista fu il suo ruolo come guida nel restauro della Casa Olzignani al ponte delle Torricelle: il nuovo proprietario, Domenico Perin, accolse la proposta di Moschetti di «rimetterne in pristino l'antico nobilissimo aspetto»²⁸¹ e i lavori vennero eseguiti dall'architetto Gino Peressutti.

Per riportare la facciata al suo stato originario, Moschetti si basò su una xilografia con la veduta dell'edificio contenuta nell'opuscolo intitolato *Nobiltà della Famiglia degli Olzignani di Padova già estinta*, stampato nel 1653 presso Pietro Luciano. Nell'articolo si soffermava lungamente su ogni particolare decorativo riportato alla luce o ripristinato su modello di elementi architettonici quattrocenteschi ancora esistenti a Padova.

Ripercorrendo la storia della famiglia Olzignani, Moschetti recupera il vero autore del progetto architettonico della casa, fino a quel momento considerato Bartolomeo Bellano, e cioè Pietro Lombardo, a cui Moschetti rivendica anche l'esecuzione del monumento funebre ad Antonio Rosselli presso la basilica di Sant'Antonio.

Con una quantità impressionante di documenti visionati e citati, Moschetti ricostruiva la permanenza a Padova di Pietro Solari dal 1464 al 1467, gettando luce sulla sua formazione artistica e sulle sue prove giovanili.

Il rigore del metodo guiderà Moschetti anche nella progettazione del riordino e dell'allestimento delle collezioni civiche, lavoro che lo impegnò fin dal primo anno della sua direzione fino alle soglie del 1915. Il progetto e gli esiti della sua realizzazione verranno affrontati nel prossimo capitolo.

²⁸⁰ ANDREA MOSCHETTI, *Un quadriennio di Pietro Lombardo a Padova 1464-67, con una appendice sulla data di nascita e di morte di Bartolommeo Bellano*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XVI (1913), 1-6, gennaio-dicembre, 1915, pp. 1-99; *ivi*, XVII (1914), 1-6, gennaio-dicembre, 1916, pp. 1-43.

²⁸¹ *Ivi*, XVI (1913), p. 3.

III. Il riordino del Museo Civico di Padova: la proposta di Andrea Moschetti

Le premesse: lo statuto e il regolamento del 1894

Fin dal primo anno della sua direzione, Moschetti e i suoi assistenti furono occupati in una sistematica catalogazione e inventariazione del patrimonio museale, operazioni laboriose a cui si accompagnò l'altrettanto impegnativo progetto di riordino delle raccolte civiche che, nel 1895, si trovavano in disordine e senza un preciso allestimento²⁸².

Quando Moschetti entrò nel Museo Civico di Padova, erano da poco stati approvati un nuovo statuto e un nuovo regolamento²⁸³ proprio per far fronte allo stato di necessità in cui si trovava l'istituto; l'aggiornato apparato di norme e le competenze del nuovo direttore avrebbero permesso al museo di riproporsi come moderno istituto di ricerca e di offrire qualificati servizi al pubblico.

Con le novità introdotte dallo statuto del 1894, la nuova Deputazione al museo era composta di otto membri nominati dal Consiglio comunale, era presieduta dal sindaco e vigilava sull'istituto; la pianta organica era portata a sei dipendenti, oltre al direttore e al personale di servizio, e venivano prescritti i requisiti minimi di istruzione richiesti ai funzionari²⁸⁴.

Il regolamento completava le disposizioni dello statuto, con disposizioni precise; il II capitolo, dedicato al personale, definiva *in primis* i compiti del direttore, al quale affidava le funzioni amministrative, la tenuta della contabilità

²⁸² Un'idea dell'ordinamento delle raccolte si ricava dall'*Elenco degli oggetti più scelti del Museo* (in ANDREA GLORIA, *Il Museo Civico di Padova...*, cit., pp. 63-113) in cui per ogni sala vengono elencate le opere maggiori esposte.

²⁸³ Entrambi i testi furono l'esito dell'iniziativa dell'assessore delegato al museo Antonio Marzolo a cui si dovettero importanti riforme volte a migliorare l'attività dell'istituto (ANDREA MOSCHETTI, *Necrologio. Antonio Marzolo*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XIV (1911), 1-6, gennaio-dicembre, 1913, p. 170).

²⁸⁴ Vedi *Statuto per il Civico Museo di Padova...*, cit., artt. 6-9, 23, 25-28.

nonché la responsabilità sulla documentazione scientifica (inventari, cataloghi, indici); due assistenti venivano addetti al lavoro scientifico dell'archivio e della biblioteca, mentre l'assistente alle raccolte artistiche e archeologiche doveva provvedere «alla conservazione, all'incremento, all'ordinamento e alla illustrazione degli oggetti d'antichità e d'arte»²⁸⁵. Ai distributori competevano la consegna e riconsegna degli oggetti richiesti dagli utenti e la vigilanza sull'adempimento delle norme per l'accesso ai locali espositivi e alla sala studio²⁸⁶.

Dopo aver determinato anche le competenze del personale di servizio e le severe norme di comportamento per gli impiegati, il regolamento fissava i caratteri degli esami di concorso, la durata delle prove e i criteri di valutazione²⁸⁷.

Il III capitolo, intitolato *Ordinamento e uso pubblico del Museo*, contiene norme generali e specifiche per ogni raccolta: gli inventari saranno «tanti quante le collezioni»²⁸⁸, includeranno la descrizione dell'oggetto segnato da un numero progressivo e la sua collocazione; la suppellettile storica, artistica e scientifica sarà affidata per la custodia al direttore che si occuperà anche del controllo annuale delle raccolte, effettuato insieme ad un rappresentante municipale e a due membri della Deputazione²⁸⁹.

All'articolo 38 venivano date concrete indicazioni per ridurre i fattori di rischio che potrebbero danneggiare le opere:

Le collezioni dovranno essere preservate da influenze deleterie della polvere, della luce, dell'umidità, ecc. [...]. Le sale saranno ventilate, evitando correnti d'aria che apportino rapide variazioni nella temperatura. La ventilazione sarà intermittente con periodo da determinarsi, secondo l'ampiezza delle sale, del numero più o meno grande di visitatori, delle risultanze sulla umidità e della temperatura, costatate con opportuni istrumenti. Nelle sale della Pinacoteca, dove non sono lucernari, si avrà cura che i raggi solari non cadano direttamente sulle pitture²⁹⁰.

Le norme per l'accesso al pubblico rivelano soluzioni moderne ed efficienti, con un registro delle entrate e una modulistica predisposta per le richieste di prestito o di pubblicazione; il regolamento ammetteva, previa autorizzazione, sia la copia artistica che la riproduzione fotografica dei pezzi che potevano es-

²⁸⁵ *Regolamento per il Civico Museo di Padova...*, cit., art. 13. Per una più approfondita analisi dei contenuti dello statuto e del regolamento si rimanda a *Il Museo civico di Padova, storia istituzionale. Inventario dell'archivio*, a cura di N. Boaretto, San Martino di Lupari, 2019, in part. pp. 53-62.

²⁸⁶ *Regolamento per il Civico Museo di Padova...*, cit., art. 14.

²⁸⁷ *Ivi*, artt. 29-30.

²⁸⁸ *Ivi*, art. 31.

²⁸⁹ *Ivi*, art. 35.

²⁹⁰ *Ivi*, art. 38.

sere esaminati dagli studiosi tramite richiesta al direttore. L'ingresso alle sale espositive era gratuito nei giorni festivi e a pagamento in quelli feriali²⁹¹.

Il testo proseguiva con le prescrizioni relative all'archivio, alla biblioteca e alle raccolte artistiche e archeologiche, per l'esposizione delle quali venivano forniti alcuni criteri guida; nell'articolo 128 si stabiliva che l'ordinamento sarà fatto «in guisa da rendere evidenti i mutui rapporti tra gli oggetti di antichità, d'arte e di scienza in modo corrispondente alle esigenze della scienza e della storia artistica»²⁹². E ancora sull'allestimento si leggeva in seguito:

Gli oggetti devono essere posti in modo da poter essere esaminati comodamente e distintamente, e da poter invigilare facilmente i visitatori. Nell'ordinare le collezioni si potranno eliminare gli oggetti non degni di essere esposti, non utili all'insegnamento, tenendo conto della natura delle collezioni e dello spazio disponibile²⁹³.

Per le iscrizioni lapidarie, i pezzi archeologici, le statue, le incisioni, i disegni, le medaglie, le monete e i materiali naturalistici veniva proposto un «ordine sistematico», con particolare attenzione ai reperti più fragili che dovranno essere collocati in bacheche a vetro chiuse a chiave²⁹⁴. Infine, si stabiliva che ciascun'opera esposta dovrà essere accompagnata da un cartellino recante il nome dell'autore, il numero progressivo d'inventario e la segnatura della collezione a cui appartiene²⁹⁵.

La cura rivolta all'utilità didattica delle collezioni museali, che devono rispondere alle esigenze degli studiosi, rispecchia il pensiero di Moschetti, grande sostenitore della missione educatrice che il museo civico ha nei confronti della comunità scientifica e del popolo.

L'ordinamento dato alle raccolte è presupposto fondamentale affinché questo si realizzi, tanto che il regolamento ammetteva che dall'esposizione permanente fossero sottratti quegli «oggetti non utili all'insegnamento», concessione rispondente anche alla necessità di spazio disponibile.

A distanza di alcuni anni dall'inizio del suo mandato e dall'avvio del progetto di riordino delle collezioni, Moschetti è ben consapevole del lavoro che ormai andava fatto per sostenere i ritmi dello studio rinnovato nel metodo:

L'esempio straniero, l'esempio delle gallerie nazionali nostrane, ma più che tutto il nuovo severo dirizzamento degli studi hanno richiesto e richiedono nei musei civici tutto un nuovo ordinamento degli oggetti. Fino a ieri questi erano

²⁹¹ Il biglietto aveva costo di 1 lira per gli adulti e di 50 centesimi per i ragazzi (*Ivi*, artt. 138-139). Agli articoli 41-45 si trovano le norme di comportamento nelle sale del museo.

²⁹² *Ivi*, art. 128.

²⁹³ *Ivi*, art. 129.

²⁹⁴ *Ivi*, art. 130.

²⁹⁵ *Ivi*, art. 125.

disposti con criteri soltanto estetici: quadri del trecento frammezzo a quadri del settecento, quadri di scuola veneziana frammezzo a quadri fiamminghi, in una stessa vetrina ceramiche e bronzi e stoffe ed avori. Oggi non più così. Tutto deve essere rigorosamente, scientificamente ordinato per materie, per tempo, per scuole, per autori. Lo studioso, per i confronti a cui attende, non vuole (ed è ben giusto) stancarsi a cercare ciò che gli occorre, ma vuol trovar tutto lì pronto sotto gli occhi. E una attribuzione dubbia sottoposta ad un quadro, un oggetto archeologico collocato un po' lontano dal suo posto, bastano per scemare ogni nostro merito. E come nelle raccolte artistiche, così negli archivi e nella biblioteca²⁹⁶.

Il contributo che la ricerca scientifica apporta alla museografia di fine secolo è chiaro²⁹⁷: l'esigenza di un rigore metodologico e di un comparativismo di tipo positivista si traducono, di conseguenza, in una organizzazione inventariale ed espositiva dei materiali che abbandona l'aspetto estetico e predilige criteri cronologici e classificatori. Infatti, «Al carattere archivistico-bibliotecario tendono ad assimilarsi sia l'approccio conoscitivo e di studio dei materiali, [...], sia la loro gestione ed organizzazione, rivelate dal netto prevalere, ai vertici della struttura, di figure di eruditi e di bibliotecari»²⁹⁸.

Questo sarà il tipo di atteggiamento prevalente nel progetto di riordino del 1895; nel primo dopoguerra, invece, quando il direttore si impegnerà nuovamente nell'allestimento delle collezioni sarà più evidente un altro aspetto.

Infatti, dal confronto tra le soluzioni avanzate nel primo e quelle nel secondo riordino si potrà cogliere un'inversione di tendenza, per quanto non radicale: Moschetti, in linea con il gusto del tempo, negli anni Venti cercherà di rendere evidenti quei 'mutui rapporti' che intercorrono tra oggetti e opere di una stessa epoca, rinunciando alla severa distinzione classificatoria per materie che aveva guidato il primo allestimento.

Nel rinnovato catalogo del 1938, Moschetti ricordava quelle che erano state le sue idee in merito al nuovo allestimento da compiersi a guerra finita:

Sorrideva inoltre da lungo tempo al pensiero dello scrivente, con l'ampliamento e con la riduzione dei locali, una fondamentale trasformazione dell'ordinamento delle raccolte, in modo che queste, abolito per quanto possibile il pedantesco aggruppamento per materie, assieme si fondessero invece cronologicamente in armonia di forme e di colori e nella sintesi di una comune affinità estetica. Senza dunque rifare il così detto *ambiente* del tempo, il che facilmente porta

²⁹⁶ ANDREA MOSCHETTI, *La funzione odierna dei Musei Civici...*, cit., pp. 8-9.

²⁹⁷ «Illuminismo, razionalismo e positivismo sono le idee informatrici del museo civico italiano; con il suo senso di autocoscienza civile e di identità culturale, alimentato dallo sforzo di inventariazione e sistematizzazione delle fonti e con lo scavo archivistico tipici della storiografia ottocentesca; con la sua aspirazione didattica» ALESSANDRA MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Torino, 2003 (I^a ed. Torino, 1991), p. 44.

²⁹⁸ PAOLA MARINI, *La formazione dei musei...*, cit., p. 302.

alle falsificazioni e alle imitazioni, ideò di accostare fra loro quanti prodotti d'arte una stessa età o età vicine sogliono offrire, disponendoli così che nel loro complesso, pur non intendendo fingere l'interno di una antica dimora, conservino di questa quel tanto che basti a sciogliere il gelo catalogico del Museo e a infondere ancora un lieve tiepido soffio di vita per entro le morte cose. Così a parer nostro, il Museo, pur non cessando di essere, anzi meglio riuscendo, per la vicinanza dei confronti, palestra di osservazioni agli studiosi, si spoglia di quella tristezza e di quella pesante monotonia che sovente allontanano anzi che attrarre il comune visitatore, e si offre vario e riposante luogo di ritrovo a quanti cercano nel bello un'ora di contemplativa letizia²⁹⁹.

Dalla nuova museografia europea, dilagante negli anni Venti, Moschetti attinge con criterio: «La sua proposta era infatti improntata alla misura e sobrietà, poco incline alle intemperanze, che furono tipiche, per esempio, del neo-medievalismo di Antonio Avena a Castelvecchio; in particolare, rifuggì dall'uso e abuso del falso in stile, utilizzando, per l'arredo delle sale, esclusivamente pezzi originali»³⁰⁰.

L'accostamento di pitture, sculture, mobili e arti decorative in un'unica sala non andava nella direzione di ricreare una presunta ambientazione originaria, ma fu una scelta finalizzata a mettere in dialogo tra loro le diverse creazioni artistiche che solo nell'accostamento potevano salvarsi dal divenire 'morte cose'.

Rispetto alla netta separazione delle collezioni che caratterizzava l'ordinamento del 1895, nel primo dopoguerra Moschetti cercò di offrire un'esperienza di visita più suggestiva e complessa che potesse animare i singoli pezzi delle collezioni, senza però dover ricorrere all'imitazione.

L'ordinamento dato alle collezioni negli anni Venti resterà a lungo immutato; per un nuovo progetto bisognerà attendere Alessandro Prosdocimi, subentrato nel 1950 alla direzione di Sergio Bettini che guidò l'istituto nei difficili anni della Seconda Guerra Mondiale.

L'impronta data da Moschetti si perse del tutto con la nuova sistemazione Prosdocimi, corrispondente ai nuovi concetti museografici e progettata con la preziosa collaborazione di Giuseppe Fiocco che si occupò della selezione dei dipinti da esporre³⁰¹.

Nella descrizione del suo progetto di riordino, Prosdocimi concludeva:

Nessuno di noi si illude però che una determinata sistemazione di museo possa durare sempre e neppure molto a lungo. Ogni nuova sistemazione corrisponde ad un determinato indirizzo critico, alla valutazione di determinate opere e

²⁹⁹ ANDREA MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova: cenni storici...*, cit., p. 33.

³⁰⁰ GIULIANA TOMASELLA, *Per una nuova fruizione del patrimonio artistico...*, cit., p. 421.

³⁰¹ I risultati del riordino sono presentati in ALESSANDRO PROSDOCIMI, *La nuova sistemazione del Museo Civico di Padova*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XXXI-XLIII (1942-1954), 1954, pp. 9-20.

periodi dell'arte, e ad un particolare gusto di allestimento che non è soltanto nostro, ma anche del nostro tempo. Tutte cose mutevoli e non eterne³⁰².

Considerazioni intelligenti che spiegano l'interesse esistente nella ricostruzione di un allestimento, oggi andato perduto, ma costituente un caso esemplare, per quanto municipale, di museografia veneta tra Otto e Novecento.

Proprio per la caducità e la mutevolezza che caratterizza questo ambito storico-artistico, nel presente studio sono state di fondamentale supporto le foto storiche, testimonianze visive di ciò che non si è potuto conservare fino al presente.

Per ripercorrere l'attuazione del progetto è stata consultata la Parte Ufficiale del bollettino perché lì, di anno in anno, venivano registrate le operazioni del piano eseguite ed è stato possibile, quindi, seguirne l'avanzamento progressivamente.

La distribuzione dei locali si è ricavata dalle piante del museo civico inserite nella guida di Padova compilata da Oliviero Ronchi nel 1909³⁰³ (figg. 2a-b). A quell'altezza cronologica era già stata attuata una buona parte del progetto di riordino delle collezioni, perciò, al fine di facilitare la lettura del presente lavoro, si sono inserite anche due piante illustrative della situazione allestitiva precedente l'intervento di Moschetti, realizzate a cura di chi scrive (figg. 1a-b).

Genesi del progetto del 1895

Andrea Moschetti entrò in servizio nell'aprile del 1895; nel giugno dello stesso anno veniva presentato, alla Giunta municipale e alla Deputazione al museo, il definitivo progetto di assestamento delle raccolte civiche, oggi conservato all'Archivio Generale del Comune di Padova³⁰⁴.

In diverse sedi e a distanza di tempo, Moschetti raccontò le vicende che portarono alla nascita e alla realizzazione, non facile, del programma elaborato grazie anche all'apparato di norme contenuto nel regolamento, «riforma che fu allora notevole coefficiente di progresso»³⁰⁵.

Nella relazione annuale relativa al primo anno del suo mandato, Moschetti mise al corrente il sindaco dei lavori e delle attività svolte nell'istituto, tra cui anche la redazione del *Progetto definitivo di assestamento delle raccolte artistiche*:

³⁰² *Ivi*, p. 20.

³⁰³ OLIVIERO RONCHI, *Padova. Guida storico-artistica della città e dei dintorni*, Padova, 1909, in part. pp. 72-80.

³⁰⁴ AGCPD, *Fondo Ex Biblioteca Civica*, serie III *Carteggio amministrativo*, sottoserie II *Miscellanea amministrativa*, b. 26, fasc. 265, «Orologi. Guardie notturne. Materiali», sottofasc. I, «Progetti di assestamento delle raccolte artistiche, archeologiche, etc.».

³⁰⁵ ANDREA MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova...*, cit., p. 16.

Appena assunto l'ufficio e mentre stavo ordinando la parte amministrativa e studiando le condizioni della biblioteca e dell'archivio e i rimedi che al loro miglioramento fossero necessari, incaricai il mio terzo assistente sig. Federico Cordenons, di studiare le condizioni delle raccolte artistiche e di presentarmi, entro un termine fissato, un progetto di *assestamento definitivo* delle medesime. Ma, prima che il sig. Cordenons cominciasse il suo lavoro, volli esporgli in proposito le mie intenzioni, i criteri secondo i quali esigevo che il detto assestamento venisse ideato, e volli così che venissero previamente fissati di comune accordo i capi-saldi del progetto³⁰⁶.

Da subito Moschetti si dimostrò un direttore molto presente e sicuro delle sue idee in ambito museografico, collaborando con il suo assistente che, secondo il regolamento, avrebbe dovuto appunto provvedere all'accrescimento e al riordinamento delle raccolte artistiche e archeologiche³⁰⁷.

Il neodirettore, forse anche per assicurarsi la fiducia della città, ribadiva più volte al sindaco la sua personale partecipazione al progetto e la cura e la serietà con cui fu costruito: «Il progetto fu fatto in gran parte quale io lo desideravo. Lo rividi, lo corressi largamente, lo mutai in qualche parte, lo ampliai dove mi parve monco o imperfetto e da ultimo, raccolti nel mio gabinetto tutti gli impiegati, volli che fosse letto e discusso in comune»³⁰⁸.

Il personale fu convocato il 29 maggio 1895³⁰⁹ e, dopo le correzioni, il piano fu presentato alla Deputazione il 4 giugno³¹⁰. Non poche furono le difficoltà che si dovettero affrontare durante la progettazione: il desiderio di voler esporre al pubblico «tuttociò [sic] che presentasse anche un piccolo interesse dal lato artistico, o se non altro, da quello storico»³¹¹ si scontrava con le reali disponibilità di spazio. Il museo disponeva del piano terreno e dei locali al secondo piano del chiostro occidentale del convento di Sant'Antonio, cioè il complesso che era stato adattato e organizzato da Camillo Boito³¹²; bisognava fare i conti, però, con

³⁰⁶ ANDREA MOSCHETTI, *Relazione del Prof. Andrea Moschetti, direttore del Civico museo: anno 1895...*, cit., p. 22. Nella stessa relazione venivano presentati altri due lavori: la *Riduzione di alcuni locali ad uso di archivio* e il *Progetto dei nuovi scaffali per l'archivio*. Questi non verranno presi in considerazione nel presente studio.

³⁰⁷ «L'assistente particolarmente addetto alle collezioni artistiche, archeologiche e altre, fa al direttore le sue proposte per il loro accrescimento e riordinamento» (*Regolamento per il Civico Museo di Padova...*, cit., art. 131).

³⁰⁸ ANDREA MOSCHETTI, *Relazione del Prof. Andrea Moschetti, direttore del Civico museo: anno 1895...*, cit., p. 23.

³⁰⁹ AGCPD, *Fondo Ex Biblioteca Civica*, serie III *Carteggio amministrativo*, sottoserie II *Miscellanea amministrativa*, b. 26, fasc. 265, «Orologi. Guardie notturne. Materiali», sottofasc. I, «Progetti di assestamento delle raccolte artistiche, archeologiche, etc.», lettera di Moschetti del 28 maggio 1895, prot. gen. n. 4079.

³¹⁰ *Ivi*, lettera di Moschetti del 4 giugno 1895, prot. gen. n. 4086.

³¹¹ ANDREA MOSCHETTI, *Relazione del Prof. Andrea Moschetti, direttore del Civico museo: anno 1895...*, cit., p. 24.

³¹² Vedi TIZIANA SERENA, *Il Museo al Santo*, in *Camillo Boito: un'architettura per l'Italia unita...*,

le specifiche esigenze di ciascun'anima dell'istituto: la raccolta artistica e quella archeologica, in particolar modo, erano molto eterogenee al loro interno, per cui la loro gestione era, di conseguenza, complessa.

Alla carenza di spazio si aggiungeva la mancanza di risorse finanziarie adeguate a sostenere le spese necessarie a un progetto ambizioso che perciò dovette adattarsi a soluzioni economiche.

Benché il piano fosse pronto, la sua realizzazione non fu immediata, anzi, venne attuato nel corso di quasi vent'anni, «tanto che il giorno del suo compimento già si avvertivano in esso, per il mutare e il progredire dei criteri in tale campo di studi, taluni difetti a cui per il momento non si poteva rimediare»³¹³, come ricorda Moschetti.

La lentezza con cui fu portato a termine il progetto è imputabile per lo più alle difficoltà economiche, ma in parte, almeno nelle fasi iniziali, anche agli accertamenti richiesti dalla Deputazione che ne rallentarono l'approvazione.

Infine, gli aspetti tecnici del progetto avrebbero dovuto ricevere anche l'autorizzazione dell'ufficio tecnico della Giunta municipale, consenso che tardava ad arrivare se ancora nel gennaio del 1897 Moschetti si rivolgeva al sindaco in questi termini:

Da circa un anno l'on. Deputazione al Museo ha rinviato a cotesto ufficio tecnico il mio progetto di riordino delle raccolte artistiche, pregandolo di pronunciarsi su di esso nei riguardi esclusivamente tecnici. La Deputazione stessa poi nella sua seduta del [mancante] pregava il presidente di insistere presso l'ufficio stesso perché la pratica venisse finalmente evasa. Ma né la Deputazione né la scrivente direzione ebbero dopo d'allora nessuna notizia in proposito. Quel progetto fu da me presentato da più di un anno e mezzo e dalla sua attuazione dipende gran parte del programma che io mi sono prefisso accettando quest'ufficio; non credo dunque di essere importuno pregando dopo tanto tempo la S. V. Ill.ma di far sì che almeno le pratiche preliminari vengano sbrigate, affinché l'on. Deputazione possa dar il suo giudizio definitivo [...]»³¹⁴.

Di fatto i lavori non iniziarono prima del 1898: se la parte più consistente del progetto fu attuata entro i primi anni del nuovo secolo, il suo completamento si ebbe alle soglie della Prima Guerra Mondiale.

Il progetto manoscritto si è conservato integralmente ed è corredato delle tavole grafiche realizzate dall'assistente Cordenons per illustrare alcune proposte e del conto approssimativo delle spese; dopo una nota introduttiva, il testo

cit., pp. 90-91.

³¹³ ANDREA MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova: cenni storici...*, cit., p. 19.

³¹⁴ AGCPD, *Fondo Ex Biblioteca Civica*, serie III *Carteggio amministrativo*, sottoserie II *Miscellanea amministrativa*, b. 26, fasc. 265, «Orologi. Guardie notturne. Materiali», sottofasc. I, «Progetti di assestamento delle raccolte artistiche, archeologiche, etc.», lettera di Moschetti al sindaco del 22 gennaio 1897, prot. gen. n. 60.

si compone di due parti: la prima dedicata alle operazioni strutturali di adattamento dei locali; la seconda più strettamente relativa al riordino delle collezioni.

In apertura, Moschetti rendicontava la situazione espositiva, evidenziandone le criticità: la raccolta epigrafica, i reperti archeologici e gli oggetti di arti minori erano organizzati «con una certa cura» ma, per il direttore, «non è il caso di parlare di un vero e proprio sistema nel loro ordinamento, giacché il numero degli oggetti che compongono quelle raccolte è tanto esiguo e l'importanza loro tanto limitata, che sarebbe stato difficile poter fissare un sistema ben delineato»³¹⁵.

La pinacoteca e il magazzino risultavano in una condizione peggiore:

La attuale distribuzione dei quadri è difettosissima, come quella che dà luogo spesso a stridenti contrasti di scuola, di forme, di colori, di dimensioni, che spesso non mette in risalto le opere maggiori, accumulando intorno ad esse numero strabocchevole di quadri di pochissimo prezzo, che infine non sempre approfitta dello spazio, già di per sé tanto scarso, che abbiamo disponibile nei diversi locali. Inoltre molte opere di pittura, tele, tavole, affreschi, e non tutte spregevoli o guaste, sono accatastate nel magazzino; e gran parte di esse attende di venire esposta al pubblico e sottratta all'influenza deleteria della polvere e degli insetti³¹⁶.

Erano coinvolte nella stessa sorte anche la mobilia artistica e le numerose casse di stampe per le quali Moschetti pensava ad una duplice sistemazione: disporre in cornici le stampe meritevoli di essere esposte e, invece, chiudere in apposite buste le serie troppo numerose e gli esemplari di bassa qualità.

Confrontando queste brevi note con la disposizione intuibile dall'*Elenco degli oggetti più scelti del Museo* allegato al volume del 1880 di Andrea Gloria³¹⁷, si possono confermare le parole di Moschetti. Effettivamente la raccolta lapidaria era già sistemata con una certa attenzione al piano terreno, lungo i quattro lati del chiostro, come spiega il fondatore:

Le lapidi scritte o figurate od ornate stanno a ridosso dei muri; e sopra le lapidi, fin sotto gli archivolti, nelle tre prime logge, son poste le anfore e i grandi vasi fittili, [...], dei quali tutti gl'inferiori (cioè quelli dell'ultima linea, più presso alle lapidi) sono o bollati o graffiti. I ruderi architettonici son collocati fra gli intercolonnj e nel cortile³¹⁸.

³¹⁵ AGCPD, *Fondo Ex Biblioteca Civica*, serie III *Carteggio amministrativo*, sottoserie II *Miscellanea amministrativa*, b. 26, fasc. 265, «Orologi. Guardie notturne. Materiali», sottofasc. I, «Progetti di assestamento delle raccolte artistiche, archeologiche, etc.», ANDREA MOSCHETTI, *Progetto di definitivo assestamento delle raccolte artistiche, archeologiche, etc.*, ms., 30 maggio 1895, c. 1r.

³¹⁶ *Ivi*, c. 1v.

³¹⁷ ANDREA GLORIA, *Il Museo Civico di Padova...*, cit., in part. pp. 63-113.

³¹⁸ *Ivi*, p. 95.

Salendo lo scalone del Boito, si giungeva al piano superiore dove trovavano posto gli uffici, la biblioteca, il Museo Bottacin e la pinacoteca, divisa nelle due sale maggiori, una però dedicata esclusivamente al legato Emo Capodilista. Altri dipinti si trovavano poi disordinatamente esposti negli ambienti più piccoli del museo e nei cinque camerini minori si alternavano raccolte scientifiche e artistiche. Ulteriori quadri erano poi disposti nei corridoi dove erano ospitate anche le vetrine delle ceramiche (nel lato orientale) e della raccolta archeologica (nel lato occidentale) (fig. 1b)³¹⁹.

Al lavoro di riordino delle collezioni, andava saggiamente anteposta l'operazione di assestamento degli ambienti, «poiché non tutti i vecchi locali sono adatti ai nuovi bisogni ed ai nuovi intendimenti dell'ordinatore»³²⁰.

Problemi pratici

La prima parte del progetto si intitola *Lavori di muratore, di fabbro, di falegname* e propone un elenco di interventi, più o meno invasivi, pensati per rendere gli spazi idonei ad una sede museale. Emerge l'intelligente profilo pratico di Moschetti, capace di mediare tra esigenze museografiche e possibilità economiche, proponendo soluzioni valide non solo per il presente ma anche per gli sviluppi futuri dell'istituto.

Come si vedrà, l'ordinamento e i lavori verranno realizzati per la gran parte così come erano stati progettati nel 1895; l'attuazione dilatata nel tempo, però, ha fatto sì che nuove idee si inserissero nel piano generale, dando luogo ad alcune soluzioni alternative.

Il primo problema da risolvere era la sistemazione del magazzino al piano-terra: andava liberato dalla vecchia suppellettile accumulatasi negli anni e dal materiale privo di pregio. La stanza ad esso attigua poteva servire da locale di sgombero però, in quel momento, era inservibile poiché accessibile solo tramite i locali dell'Arca del Santo; si pianificò, dunque, di chiudere quell'accesso e di collegare la stanza al magazzino attraverso una nuova porta da aprire nel muro divisorio di proprietà del Comune (fig. 3).

Il magazzino, destinato a divenire una «sala secondaria di esposizione»³²¹, necessitava di ulteriori lavori a tale scopo: dipintura delle pareti con una tinta neutra, pulitura del pavimento, schermatura della luce e apertura di una nuova finestra.

³¹⁹ La raccolta archeologica era distribuita in sei vetrine nel corridoio degli uffici; nell'*Elenco del Gloria* per ogni bacheca viene indicato il contenuto (*Ivi*, p. 94).

³²⁰ ANDREA MOSCHETTI, *Progetto di definitivo assestamento delle raccolte artistiche...*, cit., c. 2r.

³²¹ *Ivi*, c. 2v.

Il locale del museo che per primo si presentava alla vista di chi saliva lo scalone era il corridoio degli uffici, così chiamato perché affiancava quegli ambienti e alla fine conduceva alla sala di lettura e alla biblioteca. Per la sua posizione d'accoglienza, «Occorre dunque ch'esso abbia aspetto decoroso quanto meglio che qualsiasi altra sala»³²², scriveva Moschetti proponendo alcuni adattamenti.

Decoravano il corridoio le sei vetrine della raccolta archeologica, alternate a busti e statue alcune delle quali, «essendo poste su piedistalli bassissimi, sembrano sepolte fra le bacheche che le fiancheggiano», perdendo di maestà. Si suggerì di alzare con degli zoccoli le sculture più nascoste e di ridurre la profondità delle vetrine, ottenendo un'infilata più armonica e una prospettiva migliore.

In vista di poter utilizzare le lunghe pareti come spazio espositivo, Moschetti ordinò poi di sostituire la carta da parati a fiorami – la quale «oltre che essere poco opportuna come decorazione di un museo, male servirebbe come fondo ai dipinti»³²³ – con una tinta neutra da intonare alla travatura del soffitto.

Nel punto successivo del progetto si affrontava la complicata questione del legato Emo Capodilista, accettato con l'obbligo di tenere esposti, in un unico ambiente, tutti i 553 quadri che lo compongono, senza possibilità di selezione. Pur destinando a questa raccolta la sala più ampia del museo, le condizioni testamentarie avevano prodotto un allestimento ad incrostazione, in cui il collocamento delle opere sulle pareti non era guidato da alcun principio se non quello della forma, per una mera necessità di incastro. Una situazione non più tollerabile da Moschetti:

Quella distribuzione è antiartistica, perché i quadri, disposti a quel modo, si danneggiano reciprocamente e presentano contrasti troppo crudi. Bisogna dunque sfollare quelle pareti ed aggruppare i quadri in modo più conforme all'estetica; – e per far ciò bisogna necessariamente aumentare lo spazio disponibile³²⁴.

A tale scopo, si progettò la costruzione di quattro spallette divisionali, da porre perpendicolarmente ai lati lunghi del salone e da accoppiare, a due a due, negli spazi compresi tra le finestre; verticalmente si sarebbero uniti al soffitto mediante un elemento orizzontale e ciascuna avrebbe misurato 2,15 metri di larghezza, lasciando libero un passaggio centrale.

Il disegno della spalletta e i vantaggi che da essa deriverebbero vennero illustrati in una tavola, segnalando con l'inchiostro rosso i lavori necessari (fig. 4, tav. II).

³²² *Ivi*, c. 3v.

³²³ *Ibidem*.

³²⁴ *Ivi*, c. 4r.

Moschetti, sensibile agli aspetti sia funzionali che estetici, puntualizzava che per la conformazione delle spallette, la grande sala non sarebbe risultata divisa in tre ambienti separati, ma l'unità complessiva sarebbe rimasta intatta; concorrevano a tale effetto anche la presenza dell'arcone di ingresso alla sala ottagonale che, per la sua forma in contrasto con le rigide spallette, sarebbe servito ad indicare all'occhio del visitatore il vero termine della sala Capodilista (fig. 4, tav. III-IV).

Con la costruzione di tali elementi, la superficie disponibile sarebbe aumentata di 91,16 metri quadri, un beneficio notevole tenendo conto dell'esiguo costo delle spallette da realizzare con tavole rivestite di graticci intonacati; la maggiore disponibilità di spazio e la scansione della lunga parete in tre campate avrebbe poi permesso di mettere in risalto i capolavori della raccolta.

I camerini laterali alla sala Capodilista, per la loro orientazione e le loro modeste dimensioni, erano, secondo il direttore, i locali del museo più adatti ad ospitare i quadri più piccoli ma presentavano due difetti: «Hanno soffitti conformati nel più brutto modo possibile ed estremamente bassi» e «Ricevono luce molto scarsa, radente e bassa»³²⁵. L'idea proposta era risolutiva di entrambi: per ogni camerino, si pensò ad una copertura a padiglione, aperto alla sommità da un lucernario dal quale sarebbe spiovuta tutta la luce necessaria; di conseguenza, le finestre criticate da Moschetti si sarebbero potute chiudere, ottenendo così ulteriore spazio espositivo alle pareti (figg. 4-5).

Particolari sforzi furono poi impiegati per dare nuova e degna sistemazione al legato Trieste³²⁶ che dal 1893 era stato affidato, temporaneamente, alla Cassa di Risparmio di Padova «perché fu riconosciuto che né lo scrigno né i locali nei quali lo scrigno è posto, potevano offrire le necessarie garanzie di sicurezza»³²⁷.

La preziosa raccolta era appartenuta a Leone Trieste che

ebbe in sua vita una vera passione per raccogliere e conservare tutti i più splendidi esemplari di pietre preziose, specialmente delle colorate, che poteva procurarsi. [...] Aveva raccolto anche taluni oggetti artistici, fra cui due piatti di singolar valore, e morendo [1882] lasciò tutta questa preziosissima raccolta al museo padovano, perché venisse integralmente conservata ed esposta col nome suo e di suo fratello sig. Giacobbe³²⁸.

³²⁵ *Ivi*, c. 5v.

³²⁶ Per una dettagliata illustrazione del legato e un profilo del donatore vedi *Il tesoro Trieste. Gioielli della Collezione Trieste e della Collezione Sartori Piovene dei Musei Civici di Padova*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 7 giugno-27 settembre 1992), a cura di D. Banzato, G. Folchini Grassetto, Milano, 1992.

³²⁷ ANDREA MOSCHETTI, *Progetto di definitivo assestamento delle raccolte artistiche...*, cit., c. 6v.

³²⁸ ANDREA MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova...*, cit., p. 127.

Missione personale di Moschetti, come ci si può immaginare, fu quella di riportare il prezioso legato al museo dove avrebbe potuto essere esposto alla vista del pubblico.

La precedente e contestata collocazione dello scrigno era l'ultima saletta laterale alla sala Capodilista (fig. 1b); si ritenne, come ambiente più idoneo, il camerino inutilizzato compreso tra il medagliere Bottacin e l'ufficio del suo conservatore (fig. 9, tav. XV). Il piccolo locale andava adattato come illustrato nei bei disegni del Cordenons (figg. 6-7): bisognava costruire un muro di fronte alle finestre e al suo interno incassare il nuovo scrigno destinato a racchiudere la collezione di gemme; in quella posizione avrebbe goduto di bellissima luce. Il busto in marmo del donatore, opera di Giovanni Rizzo³²⁹, si sarebbe posto a coronamento del tesoro, mentre nelle pareti laterali si sarebbero collocati i due grandi piatti d'argento che non avrebbero trovato posto all'interno dello scrigno: l'uno raffigura il *Ratto delle Sabine* ed è attribuibile all'orafo Heinrich Mannlich, attivo ad Amburgo alla metà del XVII secolo³³⁰; l'altro presenta al centro una scena di combattimento fra cavalieri ed è opera di Wenzel Jamnitzer, il «Cellini tedesco»³³¹, come lo ribattezzò Moschetti.

L'ultimo intervento strutturale da compiere riguardava una questione di sicurezza e di prevenzione dai furti perché il medagliere Bottacin, per la sua posizione, era facilmente accessibile dal tetto del convento attraverso le soffitte; Moschetti ipotizzava che eventuali ladri avrebbero potuto calarsi indisturbati nella sala del museo, poiché la stanza dei guardiani si trovava al primo piano e quindi troppo lontana per un intervento immediato (fig. 9, tav. XIV).

Preoccupato della custodia del prezioso contenuto del medagliere e dell'attiguo legato Trieste, il direttore pianificava una nuova sistemazione per i guardiani e alcuni interventi strutturali di supporto per la messa in sicurezza dei solai (figg. 8-9). Per spiegare lo spostamento ideato, sono allegati gli spaccati e le piante dell'angolo sud-est del museo: il nuovo dormitorio, segnalato in inchiostro rosso, occuperà la soffitta soprastante l'ipotizzato nuovo camerino Trieste; veniva progettata anche l'apertura di alcuni fori sulla parete e sul pavimento per permettere al personale di sorvegliare gli ambienti circostanti. Come si vede nelle tavole XV e XVI (fig. 9) l'accesso al nuovo dormitorio sarebbe avvenuto attraverso una scala a chiocciola, salendo dal retro dello scrigno Trieste.

³²⁹ GIANNA POLI, cat. 303, in *Dal Medioevo a Canova: sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 20 febbraio-16 luglio 2000), a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, M. De Vincenti, Venezia, 2000, pp. 271-272.

³³⁰ Per i due piatti vedi FRANCA PELLEGRINI, cat. 169-170, in *Il tesoro Trieste...*, cit., pp. 112-113.

³³¹ ANDREA MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova...*, cit., p. 128.

Soluzioni allestitivie

La seconda parte del progetto si intitola *Riordinamento delle raccolte* e il testo procede anche qui per singoli ambienti, guardati tenendo conto delle modifiche proposte nella prima parte del piano.

Per arricchire il vestibolo d'ingresso al museo, già decorato dalla statua raffigurante *Alvise Cornaro in veste di Esculapio* di Canova, Moschetti pensò ad un'altra opera del sommo scultore: nella chiesetta dell'Ospedale Civile era conservato un bellissimo bassorilievo del maestro e il direttore sperava nella possibilità di poterlo ottenere. Il desiderio si realizzò nel giugno del 1896 quando il museo civico ricevette la *Stele Giustiniani* in deposito³³², insieme all'archivio e ad altri pezzi sempre di proprietà dell'ospedale; nella relazione annuale al sindaco, Moschetti ne dà entusiastica notizia e informa della cura con cui il passaggio avvenne:

Perché al Museo esso [bassorilievo] godesse di quella buona luce che nella chiesetta dell'Ospitale mancavagli, se ne costruì con legno e carta un simulacro alle dimensioni naturali, collocato il quale nel posto prefisso, l'onor. Deputazione al Museo poté accertarsi che quel posto corrispondeva il meglio possibile alle necessarie esigenze³³³.

Proseguendo nel testo, si ritornava sul magazzino che – qualora sgomberato dagli oggetti privi di qualità artistica, perché portati nella sala attigua – avrebbe potuto essere reso accessibile ad un pubblico selezionato. L'idea era quella di «disporre lungo le pareti quei quadri e quei mobili che non possano venir esposti nelle sale principali, ma che tuttavia non meritano di venire occultati agli intelligenti»³³⁴. Come si vedrà, questa parte del piano verrà realizzata, ma non in via definitiva, poiché dentro al nuovo secolo interverrà una diversa esigenza e si utilizzerà la sala del magazzino per un diverso scopo.

Restando ancora al piano terreno, si avanzava poi la proposta di iniziare un «nuovo e ricco sistema di decorazione del chiostro»³³⁵ che avrebbe dovuto accogliere, oltre alla raccolta epigrafica, anche una serie di frammenti d'affresco. Ad esempio, Moschetti pensava di collocare nelle lunette del portico un gruppo di affreschi staccati e depositati da anni nel 'camerone'³³⁶: nell'estate del 1905, come si legge nella ottava annata del bollettino, il trasporto sperato avvenne,

³³² FRANCA PELLEGRINI, cat. 194, in *Dal Medioevo a Canova...*, cit., pp. 212-213.

³³³ ANDREA MOSCHETTI, *Relazione del Prof. Andrea Moschetti direttore del Civico Museo: anno 1896*, Padova, 1897, p. 10.

³³⁴ ANDREA MOSCHETTI, *Progetto di definitivo assestamento delle raccolte artistiche...*, cit., c. 9v.

³³⁵ *Ivi*, cc. 9v-10r.

³³⁶ È il nome usato da Moschetti per riferirsi a questo ambiente di cui, purtroppo, non si è riusciti, nel presente lavoro, a rintracciare la localizzazione nell'edificio, ma si immagina che possa essere stato una sorta di secondo magazzino per opere di grandi dimensioni.

anche se in una posizione leggermente differente rispetto a quella progettata nel 1895:

Furono esposti nello scalone d'accesso alla biblioteca alcuni grandi affreschi di scuola padovana del sec. XIV, che erano prima collocati in uno dei magazzini. Questi affreschi, tanto malandati che nulla si può dire intorno al loro autore, furono staccati, già da molti anni, dalle pareti di una sala dell'ex-convento degli Eremitani, la quale forse serviva di capitolo, e rappresentano: la *Crocifissione*, la *Discesa al Limbo*, la *Resurrezione*, la *Ascensione*, la *Incoronazione della Vergine*; alcuni frammenti poi appartengono ad una *Natività* e ad un'altra grande composizione di soggetto ignoto³³⁷.

Si tratta di una ventina di frammenti staccati nel 1873 dal pittore Antonio Bertolli su incarico della Commissione conservatrice dei monumenti pubblici che intese salvarli dalla demolizione del luogo in cui si trovavano e affidarli al museo civico³³⁸. Più avanti Moschetti ritornerà sulla paternità del ciclo riconoscendovi la mano del Guariento³³⁹, mentre oggi la critica si è assestata sui nomi di Pietro e Giuliano da Rimini³⁴⁰.

Gli affreschi vennero collocati nel secondo scalone, quello che dall'angolo sud-ovest del chiostro portava alla biblioteca del secondo piano. Il lavoro era già stato programmato a inizio anno poiché il 16 gennaio 1905 Moschetti scriveva al sindaco: «Perché i quattro grandi affreschi che erano nel camerone, i quali per le lor grandi dimensioni non trovano posto nemmeno nei magazzini, sieno attaccati alle pareti dello scalone secondario»³⁴¹.

Con questa iniziativa, il direttore sperava anche in un incremento delle collezioni perché confidava che «potessero più tardi pervenire al nostro Museo tanti affreschi, che si trovano dispersi in vari luoghi della città»³⁴².

L'esigenza di sfruttare ogni parete disponibile per l'esposizione fece sì che anche l'atrio delle sale al secondo piano venisse considerato come ambiente adeguato ad ospitare nuovi dipinti, a maggior ragione il fatto che esso succedeva al grande scalone «esuberantemente decorato»³⁴³.

Moschetti pensò di sistemare nell'atrio delle opere provenienti dalla raccolta dell'abate Piombin e nel progetto indicò precisamente quali, con i relativi nu-

³³⁷ *Lavori*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», VIII (1905), 4, luglio-agosto, 1905, p. 104.

³³⁸ Vedi *Relazione dei più importanti lavori iniziati o condotti a termine dalla Commissione conservatrice de' monumenti pubblici della città e provincia di Padova negli anni 1872 1873*, Padova, 1874, pp. 11-12.

³³⁹ ANDREA MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova: cenni storici...*, cit., pp. 185-186.

³⁴⁰ ENRICA COZZI, cat. 4-21, in *Da Giotto al tardogotico: dipinti dei Musei Civici di Padova del Trecento e della prima metà del Quattrocento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, giugno-dicembre 1989), a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, Roma, 1989, pp. 57-64.

³⁴¹ AMCPD, *Atti d'ufficio*, b. 27, fasc. 3396, lettera al sindaco del 16 gennaio 1905, prot. gen. n. 49.

³⁴² ANDREA MOSCHETTI, *Progetto di definitivo assestamento delle raccolte artistiche...*, cit., c. 10r.

³⁴³ *Ibidem*.

meri di inventario: nelle pareti maggiori, quattro paesaggi di Antonio Diziani³⁴⁴, tutti di uguali dimensioni, e altrettante tavole con *Putti e fiori* di un anonimo pittore tedesco di fine Seicento³⁴⁵; per le pareti minori si ipotizzò, invece, una decorazione scultorea con due busti di Giovanni Rizzo, in quel momento nel quinto camerino, e due bassorilievi di stucco, sempre di provenienza Piombin.

Procedendo nel percorso museale, si analizzò la situazione del corridoio degli uffici, lunga sala nella quale si era progettato di alzare i sostegni delle statue, ridurre l'ampiezza delle vetrine e ridipingere le pareti con tinta neutra.

La parete di fronte alle finestre godeva di ottima luce, per cui Moschetti la intendeva utilizzare al meglio; vi erano già appese quattro tele di medie dimensioni – non è però specificato né l'autore, né il soggetto – per cui si poteva pensare a due possibili scelte: nel primo caso «aggiungere a quei quadri altri quadri grandi e piccoli così da fare un tutto armonico e piacevole all'occhio» oppure, in alternativa, trasportare le tele in un altro locale e coprire la parete di incisioni poste in cornice.

Nel progetto non si giungeva ad una conclusione, Moschetti restava cauto: «A quali di questi due sistemi si debba ricorrere non è opportuno decidere ora, giacché bisognerà forse far precedere degli esperimenti sul luogo»³⁴⁶. Il direttore sembra, a questa altezza, più propenso verso la prima scelta che sarebbe venuta maggiormente incontro alla sua preoccupazione per le numerose opere ancora giacenti in magazzino. Come si vedrà, però, alla fine verrà attuata la seconda idea, esponendo un buon numero di incisioni e disegni.

Negli spazi vuoti tra le finestre, invece, venne proposto di appendere i 16 medaglioni ovali in marmo che stavano nel vecchio camerino Trieste³⁴⁷; inoltre, si progettavano delle nuove bacheche necessarie per contenere i reperti archeologici chiusi nelle casse in magazzino e in attesa di essere esposti.

Alcuni cambiamenti vennero pianificati anche per il corridoio Palesa occupato dalla grande libreria a due piani contenente la biblioteca costituita da Antonio Palesa e giunta, per volere testamentario, al museo civico nel 1871, ar-

³⁴⁴ Le quattro tele raffigurano la *Primavera*, l'*Estate*, l'*Autunno* e l'*Inverno*; nel progetto sono dati i numeri di inventario (1647-1650) e l'autore che era ritenuto Marco Ricci. Per la storia attributiva vedi MARI PIETROGIOVANNA, cat. 262-265, in *Da Padovanino a Tiepolo: dipinti dei Musei Civici di Padova del Seicento e del Settecento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, dal 22 marzo 1997), a cura di D. Banzato, A. Mariuz, G. Pavanello, Milano, 1997, pp. 310-311.

³⁴⁵ I quattro pannelli, forse in origine sovrapposte, sono identificabili dai numeri di inventario citati da Moschetti (1491-1494); vedi ENRICO MARIA DAL POZZOLO, cat. 655-658, in *Da Padovanino a Tiepolo...*, cit., pp. 467-477.

³⁴⁶ ANDREA MOSCHETTI, *Progetto di definitivo assestamento delle raccolte artistiche...*, cit., c. 10v.

³⁴⁷ Nel progetto non sono fornite informazioni utili per identificarli ma potrebbe trattarsi di una parte della numerosa serie di medaglioni con le effigi di donne e uomini illustri opera di Giovanni Bonazza e provenienti dal convento di San Giovanni di Verdara (vedi MONICA DE VINCENTI, cat. 97-172, in *Dal Medioevo a Canova...*, cit., pp. 169-192).

ricchendo la raccolta libraria di ben 90 mila volumi³⁴⁸. Non era possibile pensare ad una diversa collocazione per quella libreria, ma restavano da occupare i campi vuoti fra le finestre nella parete opposta del corridoio: benché in controluce, si pensò di esporre lì quei quadri di mediocre qualità artistica ma meritevoli di essere in mostra per il soggetto rappresentato.

Si propose, dunque, di spostare negli spazi vuoti centrali i «due grandi quadri interessanti dal lato storico, ma poco o nulla dal lato artistico»³⁴⁹ che si trovavano nel corridoio occidentale (delle ceramiche). Moschetti non specifica gli autori, ma dal già citato *Elenco* del Gloria è forse possibile risalire a uno dei due grandi quadri che all'epoca si trovavano nel corridoio delle ceramiche: per via delle dimensioni notevoli e del tema storico potrebbe trattarsi della tela con la *Celebrazione della lega contro il turco e della vittoria di Lepanto* di Dario Varotari³⁵⁰.

Nella stessa parete con le finestre, ma negli spazi vuoti laterali, Moschetti suggeriva di collocare le quattro bambocciate di Matteo Ghidoni del legato Piombin³⁵¹, accostamento insolito se si pensa alla forte diversità di genere rispetto agli altri due quadri.

L'esigenza di ottimizzare le superfici disponibili e il desiderio di mettere in risalto i pezzi migliori delle collezioni civiche spinsero il direttore a ideare nuove collocazioni: si volle pensare ad una sala dove poter isolare il grande arazzo di manifattura brussellese (primo quarto del XVI secolo) ceduto nel 1862 al museo dall'Arca del Santo³⁵² e in quel momento inserito nella parete di fronte alle finestre nel corridoio delle ceramiche, in mezzo ad altri dipinti.

Moschetti propose di spostarlo nell'antisala del Museo Bottacin, sulla parete maggiore dove sarebbe stato ben illuminato e valorizzato nella sua specificità

³⁴⁸ Il passo del testamento è riportato in ANDREA GLORIA, *Il Museo Civico di Padova...*, cit., pp. 29-30.

³⁴⁹ ANDREA MOSCHETTI, *Progetto di definitivo assestamento delle raccolte artistiche...*, cit., c. 11r.

³⁵⁰ La tela, commissionata da Giacomo Emo, misura 260x683 cm e celebra la conclusione della Lega Santa e la vittoria di Lepanto del 157, requisiti corrispondenti alle parole di Moschetti (vedi STEFANIA MASON RINALDI, cat. 155, in *Da Bellini a Tintoretto...*, cit., pp. 231-232).

³⁵¹ Le quattro tele raffigurano il *Pasto dei pitocchi con vecchia contadina*, il *Pasto del signore*, il *Pasto dei pitocchi con fiasco di vino* e il *Pasto dei pitocchi con giovane donna*; nel progetto sono solo indicati i numeri di inventario (1521-1524). Vedi LUIGI BORSATTI, cat. 97-100, in *Da Padovanino a Tiepolo...*, cit., pp. 183-184.

³⁵² L'arazzo si trovava all'interno della basilica di Sant'Antonio, in controfacciata, e fu ceduto insieme alla *Sacra famiglia con i santi Giovannino ed Elisabetta* del Garofalo. L'amministrazione dell'Arca del Santo «Fece quella cessione a ricambio della rinuncia, deliberata dal Comunale Consiglio, delle lire austr. 40,000 che il Comune aveva prestato a quell'Amministrazione nell'anno 1850» (ANDREA GLORIA, *Il Museo Civico di Padova...*, cit., p. 21). Il soggetto tessuto è *Davide ordina a Joab ed all'esercito dei prodi di combattere contro gli Ammoniti* (vedi GIULIANA ERICANI, cat. 5, in *Ponentini e foresti: pittura europea nelle collezioni dei Musei Civici di Padova*, catalogo della mostra (Padova, 1992), a cura di C. Limentani Virdis e D. Banzato, Roma, 1992, in part. p. 53).

materica. Nelle pareti minori di quella sala erano già disposte le vetrine della collezione appartenuta all'avvocato Giovanni Tommasoni «che lasciò al museo nel 1881, oltre alcuni quadri di scarso valore, una piccola raccolta di oggetti da lui procuratasi nei suoi viaggi, specialmente nell'India, nella Cina e nel Giappone»³⁵³. Al di sopra di queste vetrine, Moschetti propose di collocare due pregevoli paesaggi del bellunese Giuseppe Zais³⁵⁴ provenienti da palazzo Mussato (acquistato dal Comune nel 1853)³⁵⁵ e che per mancanza di spazio giacevano da anni in magazzino.

Diversi furono i provvedimenti studiati per liberare il più possibile il corridoio fiancheggiante la sala maggiore: con gli spostamenti proposti si ottennero 40 metri quadri che Moschetti ritenne di poter utilizzare per «collocare una trentina di quadri di buoni autori ma di modeste dimensioni, fra cui alcuni di quelli che ora sono nella sala maggiore ed altri parecchi del legato Piombin che per difetto di spazio sono provvisoriamente collocati qua e là nelle stanze degli uffici»³⁵⁶.

Il corridoio era destinato, dunque, a raccogliere una buona parte della pinacoteca e si può immaginare che i criteri scelti per ordinarla fossero simili a quelli dichiarati per la sala Capodilista:

Quando saranno costruite le spallette, si potrà dare una sistematica e razionale distribuzione ai moltissimi quadri di questa sala. Sarà allora possibile aggrupparli per scuole e per epoche e metter in evidenza i migliori, che ora purtroppo passano quasi inavvertiti nel cumulo di tutte le mediocrità che li circondano³⁵⁷.

I lavori progettati nella prima parte del piano per le salette laterali alla sala Capodilista erano volti a rendere la serie di stanze adeguata ad accogliere soprattutto quadri di piccole dimensioni che bene potevano accordarsi agli spazi modesti lì disponibili.

I primi due camerini ospitavano la raccolta Cavalli costituita da 91 dipinti, di dimensioni variabili, ma che per Moschetti era meglio lasciare unita e invariata nella sua disposizione, ad eccezione di pochi aggiustamenti. Aggiungeva solo la

³⁵³ Del legato sono meritevoli di nota «molte minutissime sculture in avorio (scatole, ventagli, scacchiere, ecc.), di che va famosa l'arte moderna giapponese, alcuni dipinti persiani su vetro e quattro vasi giapponesi, due assai grandi e due più piccoli, di grande valore. Più interessante ancora è una serie di idoletti indiani di bronzo» (ANDREA MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova...*, cit., pp. 128-129).

³⁵⁴ Della serie composta di sei grandi tele, Moschetti indica i numeri 580-581, identificabili nel *Paesaggio con grande cascata* e nel *Paesaggio con grande albero*. Per notizie sull'intero ciclo vedi FRANCA ZAVA BOCCAZZI, cat. 252-257, in *Da Padovanino a Tiepolo...*, cit., pp. 302-308; ID., *Giuseppe Zais. I Paesaggi nella stanza dell'alcova del marchese Galeazzo Mussato*, Verona, 2018.

³⁵⁵ Ricordato in ANDREA GLORIA, *Il Museo Civico di Padova...*, cit., p. 11.

³⁵⁶ ANDREA MOSCHETTI, *Progetto di definitivo assestamento delle raccolte artistiche...*, cit., c. 12r.

³⁵⁷ *Ivi*, c. 12v.

possibilità di trasferirvi quelli piccoli rimasti nel magazzino, una volta chiuse le attuali finestre.

Il terzo camerino era occupato dai disegni e dalle incisioni autografe del professor Bartolomeo Soster, da lui donati al museo nel 1886³⁵⁸: anche in questo caso, per convenienza, non si vollero introdurre cambiamenti.

La quarta saletta era stata adibita alla raccolta mineralogica appartenuta a Nicolò Da Rio e donata al museo nel 1888 dalla nipote Anna Da Rio³⁵⁹. La raccolta naturalistica non si accordava bene con le altre salette, tutte dedicate ad opere artistiche; si risolse la discontinuità trasferendo le vetrine e gli armadi che la contenevano nella stanza attigua all'ultimo camerino, locale destinato a rimanere vuoto per la nuova collocazione del dormitorio delle guardie (fig. 1b). Quindi, il quarto camerino sarebbe potuto essere destinato all'esposizione dei quadri di piccole dimensioni rimanenti della raccolta Piombin che, evidentemente, nei desideri di Moschetti doveva essere esposta il più possibile.

Infine, il quinto camerino sarebbe rimasto pressoché vuoto dopo il trasporto dello scrigno Trieste nel nuovo ambiente; infatti, anche le sculture che lo occupavano sarebbero state rimosse: i medaglioni portati nel corridoio delle ceramiche e le due *Marie piangenti* del Briosco nell'atrio delle sale. Si sarebbe potuta continuare la raccolta di quei piccoli quadri che «sono dispersi un po' da per tutto [sic], frammezzo a quadri grandi che li soffocano e li fanno passare inosservati»³⁶⁰.

Per ultima, venne studiata la situazione allestitiva della sala maggiore, la quale era divisa in un reparto maggiore e in uno minore da due spallette unite superiormente da un arco. Moschetti ricordava che nello spazio più raccolto «si volle fare una specie di *sancta sanctorum*, e vi si accumularono i migliori quadri del museo; ma, appunto per questo, là i contrasti sono più accentuati e più stridenti che in tutti gli altri locali della nostra pinacoteca»³⁶¹.

Moschetti era consapevole che purtroppo, a causa della deficienza di pareti adeguate ad ospitare quadri di grandi dimensioni, non sarebbe stato possibile introdurre drastici cambiamenti nella disposizione presente; si prefissò, però, di attenuare i contrasti peggiori, proponendo pochi, ma significativi, spostamenti.

³⁵⁸ Vedi ANDREA MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova...*, cit., p. 14. Prima di quella data, nel camerino erano esposte altre incisioni, quelle cioè elencate nel volume del 1880 (ANDREA GLORIA, *Il Museo Civico di Padova...*, cit., pp. 86-89).

³⁵⁹ La collezione era formata «di rocce e di minerali tolti dai nostri colli Euganei, ma nella quale non mancano esemplari portati di lontano (in tutto pezzi 3921); così nella serie mineralogica sono rappresentati, oltre i più notevoli del mondo, tutti i centri mineralogici maggiori e minori d'Italia» (ANDREA MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova...*, cit., p. 135).

³⁶⁰ ANDREA MOSCHETTI, *Progetto di definitivo assestamento delle raccolte artistiche...*, cit., c. 13r.

³⁶¹ *Ivi*, c. 13v.

Come scritto da Moschetti e confermato dall'*Elenco* del Gloria, nel reparto minore, la maggior parte dei quadri esposti erano opera di quattrocentisti; cronologicamente, facevano eccezione il grande capolavoro del Romanino e alcune opere dei secoli successivi. Nel progetto, si volle mantenere la centralità data alla tavola proveniente dalla basilica di Santa Giustina che rimaneva, dunque, il fulcro del '*sancta sanctorum*', mentre sulle pareti circostanti si cercò di esporre delle opere ben accostabili stilisticamente e di sostituire quelle contrastanti.

Si propose, innanzitutto, di scambiare il *San Patrizio vescovo d'Irlanda* del Tiepolo e il *Martirio dei santi Primo e Feliciano* del Veronese con l'*Adorazione dei Magi* e il *Martirio di santo Stefano* di Pietro Damini che si trovavano nel reparto maggiore. Andavano esclusi dal comparto minore anche i due Padovanino, la *Betsabea al bagno* e la *Giuditta con ancella*, che per le loro tinte calde, a detta di Moschetti, «fanno comparire livido»³⁶² il quadro del Garofalo con la *Sacra famiglia*. Al loro posto si propose di inserire la *Presentazione al tempio* e la *Adorazione dei Magi* di pittore olandese del tardo Quattrocento³⁶³, tavole che pure si trovavano nell'altra metà della sala maggiore.

Il resto delle opere di grandi dimensioni era costretta a rimanere esposta nella sala maggiore perché nessun altro locale del museo disponeva di pareti sufficientemente ampie ad accoglierle; così, ad esempio, il grande arazzo francese di fine XIV secolo, raffigurante l'*Incontro di Fromont e Girard*³⁶⁴, dovette restare nella stessa collocazione.

Per i quadri più piccoli della sala maggiore «che ora vi stanno come riempitivi e che non fanno che rubare lo spazio in cui dovrebbero campeggiare i quadri grandi»³⁶⁵ si propose invece di trasferirli nel quinto camerino laterale alla sala Capodilista, come progettato più sopra.

Con queste ultime indicazioni si concludeva il progetto redatto da Moschetti con la collaborazione del suo assistente Federico Cordenons. Il passo successivo sarebbe stata l'approvazione da parte della Deputazione al museo e della Giunta municipale.

³⁶² *Ibidem*.

³⁶³ Le due tavole sono nel progetto attribuite a Hugo van der Goes e indicate ai numeri d'inventario 661-662; Moschetti più avanti le riterrà vicine alla maniera di Rogier van der Weyden (ANDREA MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova: cenni storici...*, cit., p. 198). I due dipinti sono correttamente attribuiti a pittore olandese del tardo Quattrocento da Licia Collobi Raggianti (vedi CATERINA LIMENTANI VIRDIS, cat. 2-3, in *Ponentini e foresti...*, cit., p. 49).

³⁶⁴ L'arazzo faceva parte di una serie dedicata alla storia di Jourdain de Blaye narrata in un poema cavalleresco della prima metà del secolo XIII; giunse al museo civico nel 1882 dal palazzo padovano dei Santa Croce, acquistato dal Comune nel 1835 (vedi FRANCA PELLEGRINI, cat. 67, in *Ponentini e foresti...*, cit., pp. 87-88).

³⁶⁵ ANDREA MOSCHETTI, *Progetto di definitivo assestamento delle raccolte artistiche...*, cit., c. 13v.

L'attuazione del piano: la raccolta artistica attraverso le fotografie storiche

Il lungo e dettagliato progetto del 1895 è un importante documento che attesta i risultati del dibattito sostenuto tra Moschetti e la sua *équipe* di assistenti sull'indirizzo da dare al nuovo assetto del museo; dalla sua lettura emerge l'idea di un museo di stampo positivista, ordinato per epoche e secondo un criterio tassonomico. La mancanza di spazi è la denuncia più frequente e il principale problema a cui far fronte data la volontà di esporre anche quelle opere che erano ancora nel magazzino e meritavano, agli occhi di Moschetti, di essere mostrate.

Particolare attenzione venne data alla pinacoteca, sezione del museo difficile da gestire dal punto di vista spaziale e dell'illuminazione; la raccolta archeologica, le ceramiche e gli oggetti di arte applicata vennero tutti conservati in vetrine, mentre le opere scultoree vennero posizionate per lo più in ambienti di passaggio o di accoglienza, gli unici in cui venne ammessa una commistione tra pittura e scultura.

La tendenza generale fu quella, infatti, di tenere distinte le diverse arti: emblematico fu il tentativo di riservare i camerini all'esposizione di soli piccoli quadri recuperandoli dai vari locali in cui erano sparsi; a tal fine, la raccolta mineralogica Da Rio e il tesoriere Trieste dovevano trovare una nuova sistemazione.

Come ricordato, il progetto non rimase immutato nella sua attuazione, alcune modifiche furono introdotte per rispondere a nuove esigenze e per soddisfare anche la Deputazione al museo.

Quest'ultima, prima di approvare definitivamente il progetto, volle accertarsi della bontà di alcune soluzioni proposte. È il caso della verifica richiesta per la costruzione delle spallette divisionali nella sala Capodilista; un anno dopo la presentazione del piano, Moschetti scriveva al sindaco: «La Deputazione ha sospeso qualunque deliberazione intorno al progetto stesso, se non abbia prima constatato l'effetto ottico prodotto dalle dette spallette»³⁶⁶. A tale scopo venne eseguito un modello delle spallette, lavoro seguito da Moschetti e realizzato, per brevità, con delle cantinelle già presenti in magazzino. Alla fine del 1896, il direttore relazionava al sindaco della buona riuscita dell'operazione: «La prova, fatta per desiderio della deputazione, riuscì perfettamente. La sala nulla perde della sua unità, acquista invece in armonia di proporzioni, in ampiezza e maestà,

³⁶⁶ AGCPD, *Fondo Ex Biblioteca Civica*, serie III *Carteggio amministrativo*, sottoserie II *Miscellanea amministrativa*, b. 26, fasc. 265, «Orologi. Guardie notturne. Materiali», sottofasc. I, «Progetti di assestamento delle raccolte artistiche, archeologiche, etc.», lettera di Moschetti al sindaco del 1° marzo 1896, prot. gen. n. 124.

ed i quadri della pregevole raccolta vi trovano spazio tale da poter essere molto meglio veduti ed ammirati»³⁶⁷.

Un altro anno dovette passare prima di vedere avviata almeno una parte del riordinamento; nella relazione del direttore al sindaco relativa al 1897 non c'è alcun riferimento all'attuazione del progetto e la vita dell'istituto veniva riassunta in questi termini:

fu un'annata importante per il nostro Museo quella che ieri si chiuse, importante non già per nuovi ordinamenti amministrativi, [...], e nemmeno forse per insolita numerosa affluenza di studiosi e di visitatori [...], ma importante davvero per il ricco aumento avvenuto in quasi tutte le raccolte. Doni, legati, depositi e, ad onta degli scarsi mezzi, anche gli acquisti a tale aumento contribuirono³⁶⁸.

Fu un anno, dunque, in cui le raccolte civiche si accrebbero significativamente, fatto che rese ancor più urgente l'inizio della loro sistemazione. L'affluenza dei visitatori e degli studiosi, invece, non rispecchiò le previsioni sperate. Moschetti cercò di trovarne una spiegazione:

Tutt'assieme adunque le nostre raccolte artistiche non ebbero nell'interessamento del pubblico né progresso né regresso; ed è naturale che ciò avvenga, finché anche queste raccolte non vengano riordinate, illustrate, rese note come meritano e come, finalmente, si comincerà a fare senza dubbio quest'anno [1898], avendo l'on. Consiglio Comunale consentito parte dei fondi necessari³⁶⁹.

Il mancato aumento dei visitatori fu quindi ricondotto alla situazione allestitiva non adeguata e alla scarsa diffusione della conoscenza del patrimonio museale; si può dire, però, che il 1898 sarà un anno di svolta grazie all'inizio dei lavori di riordino e alla fondazione del bollettino, due iniziative brillantemente guidate da Moschetti e destinate a promuovere il Museo Civico di Padova.

Le prime operazioni di riordino

Le prime raccolte che vennero riordinate furono quelle archeologica, delle ceramiche e degli oggetti di arti decorative che vennero sistemate nelle nuove vetrine disposte nel corridoio degli uffici e in quello fiancheggiante la sala maggiore (fig. 1b). Nel febbraio del 1898, Moschetti inviava al sindaco un puntuale elenco dei criteri che intendeva seguire per la riorganizzazione di queste col-

³⁶⁷ ANDREA MOSCHETTI, *Relazione del Prof. Andrea Moschetti direttore del Civico Museo: anno 1896...*, cit., p. 18. Scrive anche: «Tali spallette formano parte di quel progetto complessivo di riordino delle raccolte artistiche, che io ho presentato fin dall'anno scorso alla S. V. Ill. e di cui, pur troppo [sic], fino ad ora non fu possibile attuare nessuna parte» (*Ibidem*).

³⁶⁸ ANDREA MOSCHETTI, *Relazione del direttore dottor Andrea Moschetti: anno 1897*, Padova, 1898, p. 3.

³⁶⁹ *Ivi*, p. 10.

lezioni³⁷⁰: i reperti archeologici sarebbero stati raggruppati per scavo di provenienza e, al loro interno, ordinati cronologicamente a partire dalle epoche più remote; i pezzi di scarto sarebbero stati sistemati con gli stessi criteri, ma chiusi nei cassetti alla base delle vetrine. Ogni bacheca avrebbe portato nella cimasa l'indicazione dell'epoca a cui appartenevano i reperti in essa contenuti, i quali sarebbero stati segnalati anche da appositi cartellini con i dati identificativi.

Nel corridoio delle ceramiche i materiali venivano distinti per tipologie: una vetrina era dedicata esclusivamente alle ceramiche e alle maioliche e altre due ai tessuti antichi; una vetrina a parte venne tenuta per le sole insegne dei rettori di Padova e delle corporazioni e, infine, si proponeva di esporre due o tre degli abiti antichi più belli su manichini da porre all'interno di teche.

L'andamento di questi lavori si può seguire, mese per mese, nel bollettino del 1898: il riordino delle ceramiche avvenne in primavera³⁷¹, nei mesi di giugno e luglio si compì l'assestamento delle vetrine dei tessuti antichi e delle sculture in avorio, legno, bronzo e delle pietre dure³⁷²; sulla raccolta archeologica si lavorò ad agosto e nell'ottobre di quell'anno si presentarono al municipio «due progetti per alcune vetrine destinate a racchiudere antichi vestiti ricamati»³⁷³.

La sala Emo Capodilista, dopo la realizzazione delle spallette, venne riordinata negli ultimi mesi dell'anno e nel fascicolo di dicembre si legge: «I quadri vengono distribuiti, per quanto possibile, in ordine cronologico e secondo l'identità d'autore o le affinità di scuola. Ai quadri più importanti è apposto un grande cartello dorato col nome dell'autore e gli anni di nascita e di morte di questo»³⁷⁴.

Nella relazione annuale, Moschetti poteva comunicare al sindaco, tra le varie attività dell'istituto, anche la realizzazione dei suddetti lavori:

In questi ultimi mesi, mi è consolante il dirlo, buona parte del progetto di riordinamento da me presentato tre anni fa, ha ottenuto finalmente la desiderata attuazione. Le raccolte preistoriche ed archeologiche, divise e ordinate secondo l'età e la provenienza, occupano, per l'opera del sullodato sig. Cordenons, le nuove vetrine del corridoio: le ceramiche sono raccolte tutte e ordinate e decorosamente esposte in una sola amplissima vetrina; i pizzi, le stoffe antiche, gli avori, i piccoli bronzi separati gli uni dagli altri, fanno altrove bella mostra di sé; finalmente la sala Emo-Capodilista divisa da quattro spallette e colorata a

³⁷⁰ AGCPD, *Fondo Ex Biblioteca Civica*, serie III *Carteggio amministrativo*, sottoserie II *Miscellanea amministrativa*, b. 26, fasc. 265, «Orologi. Guardie notturne. Materiali», sottofasc. I, «Progetti di assestamento delle raccolte artistiche, archeologiche, etc.», lettera di Moschetti al sindaco del 10 febbraio 1898, prot. gen. n. 101.

³⁷¹ *Lavori*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», I (1898), 4, aprile, 1898, p. 39; *ivi*, 5, maggio, 1898, p. 56.

³⁷² *Ivi*, p. 69.

³⁷³ *Ivi*, p. 92.

³⁷⁴ *Ivi*, p. 112.

nuovo espone i numerosi dipinti in ordine di tempo e di scuola, senza stridenti contrasti di tinte o di maniera³⁷⁵.

Moschetti precisava in nota che per il riordinamento della sala Capodilista fu coadiuvato dal pittore Antonio Brunelli Bonetti, membro della Deputazione al museo, che ringraziava per i consigli elargiti. Il resoconto si concludeva con un pensiero di speranza per il nuovo anno:

Ad ogni modo è certo che, col riordinare ed esporre convenientemente le nostre raccolte e col renderne largamente noti i tesori per mezzo del Bollettino, anche il numero dei visitatori e quello degli studiosi andranno sempre crescendo. All'anno venturo dunque il continuare tale riordinamento e il condurlo a tal punto che lo possiamo al più presto vedere compiuto³⁷⁶.

Nei due anni successivi si registrò un nuovo avanzamento dei lavori, eseguiti in gran parte rispettando il programma del 1895. Come da progetto, si riordinò scientificamente la collezione mineralogica Da Rio grazie all'intervento dei professori Senofonte Squinabol e Cesare Levi, che vennero incaricati anche di compilarne il nuovo inventario³⁷⁷.

Il conservatore Luigi Rizzoli, nella sua relazione al sindaco relativa al biennio 1899-1900, rendeva note le operazioni di assestamento compiute anche nel Museo Bottacin:

Fu compiuto il riordinamento degli oggetti archeologici, fatto secondo le stesse norme seguite dal civico Museo. Fu riordinata anche la sala d'arte moderna, nonché la serie numismatico-sfragistica padovana, la quale poté essere di molto aumentata grazie all'acquisto d'un'intera collezione. Questa serie poi venne esposta quasi interamente nelle vetrine, che trovansi nella sala dei medaglieri³⁷⁸.

Nell'estate del 1900 si completava, inoltre, l'esposizione del tesoro Trieste nella nuova collocazione; come attesta il verbale di consegna, in data 15 giugno 1900 «nella stanza destinata alla conservazione del legato dei f.lli Jacob e Leone Trieste posta di fianco alla sala del museo Bottacin» si riunirono il rappresentante del sindaco, il direttore del Museo e un perito gioielliere «per addivenire all'atto di consegna da parte del Municipio di Padova nelle mani del Direttore del Museo sopra nominato, degli oggetti preziosi di compendio del

³⁷⁵ ANDREA MOSCHETTI, *Relazione del direttore dott. Andrea Moschetti. Relazione dell'incaricato-conservatore del museo Bottacin dott. Luigi Rizzoli jun.: anno 1898*, Padova, 1899, pp. 6-7.

³⁷⁶ *Ivi*, p. 8.

³⁷⁷ *Lavori*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», III (1900), 3-4, marzo-aprile, 1900, p. 31.

³⁷⁸ ANDREA MOSCHETTI, LUIGI RIZZOLI, *Relazione del direttore dott. Andrea Moschetti. Relazione dell'incaricato, conservatore del museo Bottacin dott. Luigi Rizzoli jun.: anni 1899-1900*, Padova, 1901, pp. 41-42.

Legato Trieste, che si trovavano prima d'ora depositati presso la locale Cassa di risparmio»³⁷⁹.

L'allestimento del nuovo camerino prevedeva la collocazione, al di sopra dello scrigno, del busto del donatore, opera che si trovava nella sala Capodilista di fronte all'uscio del precedente locale Trieste (fig. 1b). Sull'argomento, Moschetti scriveva al sindaco lasciando ben intendere che, rispetto a quanto pensato nel 1895 (fig. 6), la soluzione definitiva era differente:

ho fatto togliere il busto del compianto sig. Leone Trieste dal luogo dove si trovava e collocarlo di fianco allo scrigno, su una colonna marmorea che era nei nostri magazzini. Occorre però che a questa colonna vengano fatti una base e un capitello dorico d'un marmo di colore rosso scuro, non possedendo noi che il solo fusto³⁸⁰.

Di peso maggiore furono le modifiche introdotte nella parte del progetto dedicata alla sistemazione dei camerini laterali alla sala Capodilista: il loro riordino iniziò nella primavera del 1899, come si legge nel bollettino³⁸¹, e probabilmente, una volta compresa la situazione, si programmò un diverso assestamento che impiegò diversi anni per venire compiuto.

La nuova disposizione delle salette si apprende da una comunicazione di Moschetti in cui sono forniti i criteri per la denominazione dei locali del museo³⁸². Il nome di ogni sala, spiega Moschetti, verrà assegnato sulla base della provenienza degli oggetti più preziosi esposti e, per esemplificare il discorso, schematizza il secondo piano del museo con i titoli delle sale principali (fig. 10).

La raccolta Cavalli, che secondo il primo progetto sarebbe dovuta rimanere esposta nei primi due camerini, venne trasferita nel corridoio delle ceramiche che mutò denominazione e divenne parte del percorso più strettamente legato alla pinacoteca³⁸³.

La collezione di ceramiche venne, di conseguenza, ad occupare per intero la prima saletta, chiamata 'stanza Berti' dal preziosissimo disco di ceramica regalato dal notaio Giacomo Berti e raffigurante una *Madonna col Bambino in trono tra i santi Rocco e Lucia*. L'opera, firmata da Nicoletto da Modena, era l'insegna

³⁷⁹ AMCPD, *Atti d'ufficio*, b. 20, verbale di consegna del 15 giugno 1900, prot. gen. n. 284. Trascrizione tratta da GIANNA POLI, cat. 303, in *Dal Medioevo a Canova...*, cit., p. 272.

³⁸⁰ AMCPD, *Atti d'ufficio*, b. 19, lettera di Moschetti al sindaco del 20 maggio 1899, prot. gen. n. 411. Trascrizione tratta da GIANNA POLI, cat. 303, in *Dal Medioevo a Canova...*, cit., p. 271.

³⁸¹ *Lavori*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», II (1899), 5-6, maggio-giugno, 1899, p. 51.

³⁸² AGCPD, *Fondo Ex Biblioteca Civica*, serie III *Carteggio amministrativo*, sottoserie II *Miscellanea amministrativa*, b. 26, fasc. 265, «Orologi. Guardie notturne. Materiali», sottofasc. I, «Progetti di assestamento delle raccolte artistiche, archeologiche, etc.», lettera di Moschetti del 25 ottobre 1900, prot. gen. n. 756.

³⁸³ Nella neonominata sala Cavalli non erano esposte esclusivamente opere appartenenti a quella donazione ma anche quadri di provenienza diversa.

della bottega di Mattia da Parma che si trovava nella contrada ‘delle Boccalerie’, vicino alla chiesa di Santa Lucia e all’oratorio di San Rocco a Padova.

I tre camerini successivi facevano tutti riferimento al ricco legato Piombin; Moschetti nel volume del 1903 ricorderà questa scelta espositiva:

Ceramiche, vetri, pizzi, stoffe, vestiti, bronzi, avori, legni, pietre dure, stampe, miniature, dipinti passarono dopo la sua morte, avvenuta nell’ottobre 1887, nei nostri magazzini, donde solo pochi oggetti da principio, e in questi ultimi anni con diligente cernita tutti quelli che potevano aver qualche interesse per lo studioso furono esposti ed ordinati nelle sale³⁸⁴.

Il quinto camerino, liberato dallo scrigno Trieste, venne dedicato alla raccolta bibliografica. Tra gli incunaboli, i manoscritti, le miniature e i documenti antichi esposti, i due esemplari più pregevoli appartenevano alla raccolta di Antonio Piazza (da cui il nome della sala): il *Codice Carrarese* e il *Codice Capodilista*.

Infine, nell’ultimo camerino, dove prima era sistemato il dormitorio delle guardie, venne collocata la raccolta mineralogica Da Rio, disposizione pensata fin dal 1895.

L’ordinamento appena descritto venne progressivamente realizzato dalla primavera del 1900 fino all’estate del 1905, come testimonia la sezione *Lavori* del bollettino. Si iniziò dal corridoio Cavalli e dalla sala maggiore, «disponendo per ordine cronologico e per affinità di scuola o per identità di autore nell’una i quadri più piccoli, nell’altra quelli di grandi dimensioni»³⁸⁵.

Tra il 1901 e il 1902 vennero riordinati i camerini Piombin: il primo con «ceramiche e vetri», il secondo con «pizzi, stoffe, vestiti, cuoi e ventagli» e il terzo con «avori, bronzi e pietre incise»³⁸⁶. Va precisato che il riferimento al nome del donatore era indicativo solo della provenienza dei pezzi migliori, ma in questi camerini si trovavano esposti anche pezzi di altri legati o collezioni.

Tre camerini, quindi, vennero dedicati alla mostra di oggetti d’arte applicata, raccolte che tipicamente trovavano spazio nei musei civici «secondo la consuetudine di tanti collezionisti di consegnare al museo cittadino l’intero contenuto della propria dimora, dove accanto ai quadri e alle sculture figuravano anche mobili, ceramiche, bronzetti, oreficerie»³⁸⁷.

Da ultimo si procedette con l’esposizione dei cimeli bibliografici nella sesta saletta, completata nell’estate del 1905³⁸⁸; la raccolta venne organizzata in otto

³⁸⁴ ANDREA MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova...*, cit., pp. 107-108.

³⁸⁵ *Lavori*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», III (1900), 5-6, maggio-giugno, 1900, p. 74.

³⁸⁶ *Lavori*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», IV (1901), 9-10, settembre-ottobre, 1901, ivi, 11-12, novembre-dicembre, 1902, p. 141, p. 172; *Lavori*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», V (1902), 7-8, luglio-agosto, 1902, p. 88.

³⁸⁷ MARIA TERESA FIORIO, *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Milano-Torino, 2018, p. 140.

³⁸⁸ *Lavori*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», VIII (1905), 4, luglio-agosto, 1905, p. 104.

gruppi e venne illustrata dettagliatamente in un articolo del bollettino intitolato *La sala della mostra bibliografica*³⁸⁹.

Dei numerosi ingressi che poté contare l'istituto nei primissimi anni del nuovo secolo, quello delle ventinove tavole di Guariento influi significativamente sul progetto del 1895 perché con il loro arrivo, nell'aprile del 1902³⁹⁰, fu necessario individuare una sala dove poterle esporre nell'immediato. Il complesso venne ceduto dall'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti, «con obbligo di perpetua custodia»³⁹¹, al Museo Bottacin; di conseguenza si optò per l'antisala di tale museo, scelta funzionale anche perché topograficamente in continuità con la pinacoteca (fig. 1b).

La visita di Bernardini (1902) e il catalogo di Moschetti (1903)

Il 1902 fu proprio l'anno in cui Giorgio Bernardini visitò il Museo Civico di Padova per stilare la sua pungente relazione; in apertura, sintetizzando per sommi capi la formazione storica della pinacoteca, scriveva:

Vennero in seguito i quadri che il conte Emilio Capodilista legò al Comune, e sono quelli collocati nella prima grande sala, divisa in tre sezioni; e poi i dipinti provenienti dal legato del conte Ferdinando Cavalli, disposti nelle seguenti sale insieme con gli altri. Il sig. Andrea Moschetti per incarico del Municipio, riordinò dal 1898 al 1900 questa collezione, già tenuta senza molta cura e con non poco disordine³⁹².

La situazione allestitiva descritta da Bernardini coincide con quanto detto e riceveva, tutto sommato, un giudizio abbastanza positivo: «dopo il riordinamento si può dire che i dipinti si trovano in buono stato di conservazione, situati in locali adatti, nei quali, quasi sempre la luce è sufficiente»³⁹³.

Nella sua disamina, Bernardini non fece cenno alle tavole di Guariento, o meglio, precisava in nota che: «avevo già scritto questa relazione, quando sono venuto a conoscere che il Museo ha recentemente acquistato parecchi dipinti

³⁸⁹ ANDREA MOSCHETTI, *La sala della mostra bibliografica*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», VIII, 1906, pp. 162-170. Gli otto gruppi erano: «I. Incunabuli; II. Atlanti e Portolani; III. Carte topografiche padovane; IV. Legature antiche; V. Rarità bibliografiche dei secc. XVI-XVIII; VI. Documenti d'archivio; VII. Manoscritti e miniature; VIII. Autografi.» (*ibidem*).

³⁹⁰ Il complesso, raffigurante gerarchie angeliche, era stato realizzato dall'artista per la decorazione della cappella privata della Reggia Carrarese, entro il 1354; le tavole erano state smontate già nel 1779 e giunsero al Museo Bottacin per il tramite di Antonio Brunelli Bonetti. Vedi FRANCESCA FLORES D'ARCAIS, cat. 23-51, in *Da Giotto al tardogotico...*, cit., pp. 65-75. Per approfondire: ZULEIKA MURAT, *Guariento. Pittore di corte, maestro del naturale*, Cinisello Balsamo (MI), 2016.

³⁹¹ ANDREA MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova...*, cit., p. 147.

³⁹² GIORGIO BERNARDINI, *La Galleria dei quadri...*, cit., p. 2243.

³⁹³ *Ibidem*.

del Guariento; ma non li vidi nelle varie visite che ho fatte nella Galleria; e non sono esposti nelle sale aperte al pubblico, destinate ai dipinti»³⁹⁴.

Probabilmente, Bernardini si aspettava di trovare le preziose opere esposte nelle tre principali sale dedicate alla pinacoteca e, forse, non si accorse della 'saletta Guariento' collocata a ridosso del Museo Bottacin. Moschetti, in ogni caso, non perdonò la clamorosa svista e, con ironia, rispondeva:

Il Bernardini [...] non vide certamente i 29 Guariento che dalla fine dell'aprile scorso occupano un'intera saletta del museo (una saletta di inevitabile passaggio, si noti bene) e che, tranne per tre o quattro giorni del giugno necessari alla coloritura delle pareti, non furono mai tolti alla vista del pubblico. Che *le varie visite* dal Bernardini fatte alla nostra Galleria siano avvenute tutte in questi tre giorni? Dimmi la verità, lettore, te ne meravigliaresti dunque? Nota però che quei quadri non avevano sino a pochi giorni fa il cartellino col nome del Guariento, per il motivo che l'operaio, occupato in altri lavori, non aveva ancora avuto tempo di eseguirlo. Che sì, che sì che questa è la ragione dell'inavvertenza del Bernardini? Ecco allora provato che i 29 Guariento non sono autentici, per Bacco!³⁹⁵

Purtroppo, la relazione di Bernardini non segue il percorso espositivo, per cui non si possono trarre informazioni circa la disposizione delle singole opere menzionate: lo studioso non si muove sala per sala, ma costruisce il suo discorso procedendo in ordine cronologico e per autore, riferendosi alle opere esposte solo con il numero d'inventario. Al di là della polemica con Moschetti, per il presente lavoro rimane un documento utile, per quanto parziale³⁹⁶, per conoscere quali opere pittoriche erano sicuramente esposte nel 1902.

L'anno seguente, Moschetti pubblicava il monumentale volume sul museo civico, impresa a cui aveva iniziato a lavorare fin dai primi mesi del 1902³⁹⁷ e che venne presentata al Congresso storico internazionale di Roma tenutosi nell'aprile del 1903³⁹⁸. Nel volume, le raccolte civiche non erano illustrate seguendo l'ordine topografico in cui erano esposte, ma venivano presentate secondo i diversi nuclei di provenienza.

³⁹⁴ Ivi, p. 2244, nota 1.

³⁹⁵ ANDREA MOSCHETTI, *Per una «Relazione sulla Galleria dei quadri nel museo civico di Padova»*. Nota polemica..., cit., p. 149. In nota aggiungeva anche «Si noti che il Bernardini chiese l'ingresso gratuito al museo per motivo di studio, se non erro, il 25 ottobre u. s., in tempo cioè per fare quanti emendamenti e quante aggiunte voleva alla sua relazione» (*ibidem*).

³⁹⁶ Parziale perché, come dichiara l'autore, si sofferma solo sulle opere rinascimentali ritenute di miglior pregio. L'unico riferimento alle altre raccolte è posto in chiusura: «Debbo infine ricordare che si vedono disposte in una sala alcune porcellane di Urbino, di Padova, di Faenza, di Milano, abruzzesi e spagnuole» (GIORGIO BERNARDINI, *La Galleria dei quadri...*, cit., p. 2262).

³⁹⁷ Se ne dà notizia in *Lavori*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», V, 1903, p. 10.

³⁹⁸ Il volume ricevette diversi apprezzamenti che sono riportati in *Congresso storico internazionale di Roma*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», VI, 1904, p. 35.

Introducendo le pagine dedicate alla pinacoteca, Moschetti descriveva il nuovo ordinamento e i criteri con i quali venne eseguito:

Dei 1914 dipinti 677 soltanto furono tenuti degni di venire esposti nelle sale; tutti o quasi tutti gli altri, che prima giacevano accumulati nei magazzini, occupano ora le pareti di molte stanze, dove, essendo anch'essi numerati e catalogati, possono formare oggetto di ricerche e di studi per il critico e per lo storico dell'arte. Giacché tra essi molti ve ne sono che pur meritano osservanza, ma la ristrettezza dello spazio impose di usare severità nella scelta. Difatti i quadri esposti occupano soltanto tre grandi sale: di queste una fu riservata, per obbligo di disposizione testamentaria, al legato Emo-Capodilista: delle altre la minore fu data ai quadri di minori dimensioni e l'ultima ai quadri maggiori. Nell'ordinamento di ciascuna delle tre sezioni si seguì il criterio cronologico e storico aggruppando assieme o vicini i quadri del medesimo autore o della medesima scuola o del medesimo tempo. Nulla ancora invece è esposto dei disegni e delle stampe e ciò sempre per la mancanza di spazio; ma ho motivo di sperare che anche a tal danno si porrà fra non molto rimedio³⁹⁹.

La carenza di spazio in cui Moschetti si trovò ad operare venne ribadita anche in questa sede, a solo un ventennio dall'edificazione del nuovo museo civico sorto all'indomani dell'unificazione, su progetto di Boito.

Come riferito da Moschetti, la ridotta disponibilità di superfici espositive ritardava l'esposizione della raccolta dei disegni e delle stampe; nel progetto del 1895, l'ambiente individuato per la messa in mostra della collezione grafica era stato il corridoio degli uffici. Proprio questo locale venne riprodotto fotograficamente nel catalogo (fig. 11) ed effettivamente risultava ancora allestito secondo la precedente disposizione: si distinguono le sei vetrine della raccolta archeologica e l'alternanza di busti e statue. In particolare, sul lato destro si identificano i due modelli in gesso di Vincenzo Vela (*Giotto e Dante*) e il gruppo fittile costituito da *Cristo risorto*, *San Pietro* e *San Giovanni evangelista* attribuito ad Agostino e Giovanni de' Fondulis⁴⁰⁰.

Nel volume veniva documentata fotograficamente anche la sala Emo Capodilista (fig. 13), ripresa dal lato occidentale: si individuano chiaramente le quattro nuove spallette e, sul fondo, l'arco della sala ottagonale. La fotografia dovette essere stata scattata prima dell'estate, quando nella sala vennero poste «le sbarrette di ferro lungo le pareti a tutela dei dipinti»⁴⁰¹; tali distanziatori si possono vedere infatti in una cartolina illustrata, conservata nella Biblioteca Civica di Padova, evidentemente successiva alla fotografia del catalogo (fig. 14).

³⁹⁹ ANDREA MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova...*, cit., p. 93.

⁴⁰⁰ Per la storia della fortuna critica di questo gruppo, proveniente dal Vescovado di Padova e databile all'ultimo quarto del XV secolo, vedi MARCO PIZZO, cat. 44-46, in *Dal Medioevo a Canova...*, cit., pp. 118-122.

⁴⁰¹ *Lavori*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», VI (1903), 7-8, luglio-agosto, 1903, p. 83.

La documentazione fotografica per la sala Capodilista è particolarmente fortunata perché permette di ripercorrere visivamente le principali fasi allestitivie avvicendatesi tra gli ultimi anni dell'Ottocento e il primo quarto del XX secolo.

È possibile, infatti, risalire alla situazione allestitiva precedente l'intervento di Moschetti grazie ad una foto d'epoca qui riprodotta (fig. 12): la sala è ancora priva delle spallette, dato che consente di ritenere lo scatto antecedente al 1898⁴⁰². Guardando all'aspetto complessivo della sala, il severo giudizio espresso da Moschetti – «distribuzione difettosissima», «numero strabocchevole di quadri», «stridenti contrasti di scuola, di forme, di colori, di dimensioni»⁴⁰³ – è maggiormente comprensibile.

È impressionante il numero di quadri che invadono la lunga parete e ancor di più le spalle dell'arco al fondo della sala. Le opere sono disposte in tre o quattro registri sovrapposti, i formati si mescolano e gli spazi liberi sono quasi inesistenti; la mancanza di cartellini rende ancora più difficile individuare i pezzi migliori della collezione che si perdono nell'affastellamento generale.

La costruzione delle spallette e il riordino messo in atto da Moschetti e Bonetti migliorò la situazione, per quanto ancora sofferente in termini di spazio (figg. 13-14). Grazie alle superfici aggiuntive, la disposizione delle opere poté godere di un minimo di respiro: i quadri di minori dimensioni vennero portati ai registri più bassi, per agevolarne la visione, mentre le grandi tele campeggiavano ai piani alti.

Le spallette furono d'ausilio anche per conferire alla raccolta un ordinamento cronologico: la scansione in tre reparti, benché comunicanti, venne sfruttata per raggruppare le opere per secoli, cominciando da quelle databili tra fine Quattro e inizio Cinquecento, passando per la grande stagione del XVI secolo e concludendo con le opere di scuola straniera, per lo più del XVII secolo.

Al centro della sala si riconosce la medesima seduta trapuntata di forma circolare presente nel precedente allestimento, mentre scompare il *Cratere su colonna* di Antonio Gradenigo⁴⁰⁴ che occupava la prima metà della sala.

L'avanzamento dei lavori

⁴⁰² Come ricordato, è nell'estate del 1898 che si avvia il riordinamento della sala che, dunque, a quell'altezza era dotata delle quattro spallette (*Lavori*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», I (1898), 8-9, agosto-settembre, 1898, p. 80).

⁴⁰³ Vedi nota 299.

⁴⁰⁴ L'opera, rimasta nello studio dell'artista alla sua morte, giunse al Museo Civico di Padova per legato testamentario nel 1884. Vedi FABRIZIO MAGANI, cat. 217, in *Dal Medioevo a Canova...*, cit., p. 230.

A conclusione dei tre anni di lavoro (1901-1903), Moschetti riassumeva fieramente al sindaco del riordinamento attuato in buona parte dei locali del museo e profilava brevemente l'agenda futura:

Quel riordinamento, che cominciò nel 1898 colla nuova disposizione data alla sala Emo Capodilista, è oggi in buona parte un fatto compiuto. La pinacoteca è ormai definitivamente assestata, essendosi esposta un anno fa l'ultima raccolta che rimaneva ancora celata ai visitatori, quella dei ritratti in miniatura, dove non mancano veramente pregevolissimi esemplari di valorosi maestri; le raccolte delle ceramiche, dei pizzi e delle stoffe, dei bronzi, dei legni scolpiti o intarsiati e degli avori, qualche anno fa già da me provvisoriamente e sommariamente ordinate, ora, ricevuto un nuovo e definitivo ordinamento, occupano ciascuna una stanza speciale e fanno di sé ottima mostra. Le tavole del Guariento, acquistate dal Museo Bottacin mercé la cooperazione di un generoso, e giudiziosamente restaurate, sono anch'esse raccolte e disposte in una sala particolare. Mancano ancora l'esposizione dei cimeli bibliografici, a cui sto attendendo appunto in questi giorni, quella delle incisioni e dei disegni che sarà compiuta, sperasi, l'anno venturo, e quella delle sculture di marmo e di terracotta, a cui è destinata una stanza che non sarà, forse, libera se non fra qualche anno⁴⁰⁵.

Per quanto riguarda la raccolta grafica, purtroppo non venne esposta «l'anno venturo» (1904), come sperato; bisognò attendere la primavera del 1906 per leggere nel bollettino che «cominciarono i lavori di preparazione per la mostra delle stampe e delle incisioni»⁴⁰⁶, lavori che durarono fino alla fine dell'anno⁴⁰⁷ e che si completarono con l'esposizione dei disegni autografi all'inizio del 1907⁴⁰⁸.

Come progettato sin dal 1895, il locale che ospitò tale raccolta fu il corridoio degli uffici nel quale, come ricordato, erano ancora disposte le vetrine dei reperti archeologici e l'infilata di busti e statue: era dunque necessario liberarlo, prima di potervi esporre le stampe e i disegni. Anche di questi lavori venne data notizia sul bollettino: nell'autunno del 1905 «si eseguì il trasporto delle raccolte archeologiche nella nuova sala»⁴⁰⁹ – di cui si dirà più avanti – e «si eseguì il trasporto di alcune statue dal corridoio degli uffici al corridoio della biblioteca [Palesa]»⁴¹⁰.

In questo modo la raccolta dei disegni e delle stampe, trovò il suo spazio. Un'idea di come dovette apparire il corridoio, una volta terminato il nuovo alle-

⁴⁰⁵ ANDREA MOSCHETTI, LUIGI RIZZOLI, *Relazione del direttore dott. Andrea Moschetti. Relazione del conservatore del Museo Bottacin dott. Luigi Rizzoli: anni 1901-1903*, Padova, 1904, p. 7.

⁴⁰⁶ *Lavori*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», IX (1906), 3, maggio-giugno, 1906, p. 54.

⁴⁰⁷ *Ivi*, 6, novembre-dicembre, 1907, p. 108.

⁴⁰⁸ *Lavori*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», X (1907), 1-2, gennaio-aprile, 1907, p. 48.

⁴⁰⁹ *Lavori*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», VIII (1905), 5, settembre-ottobre, 1905, p. 132.

⁴¹⁰ *Ibidem*.

stimento, si ricava dalla fotografia dell'ambiente (fig. 16) pubblicata nel catalogo ampliato e aggiornato del 1938; illustrando il riallestimento attuato nel primo dopoguerra, Moschetti spiegava:

La sala delle stampe, nel suo arredamento è rimasta intatta; però, seguendo il criterio di esposizione rotativa già da noi adottato fin da principio a motivo del grande numero di questo nostro materiale, alle stampe classiche, che vi erano esposte prima della guerra, abbiamo sostituita ora una serie di stampe inglesi o anglicizzanti, tra le quali un cospicuo gruppo di Bartolozzi; a questa succederanno di mano in mano altre serie diverse⁴¹¹.

Dunque, il corridoio dei disegni e delle stampe fu uno dei pochi ambienti che, nel grande progetto di riordino del museo compiuto negli anni Venti, mantenne la sua fisionomia: alle pareti vennero esposte le stampe in cornice, mentre nelle bacheche al centro della sala erano conservati i disegni. Curiosamente, nella fotografia, si riconosce la colonna decorativa di Gradenigo, opera che si trovava nella sala Capodilista alla fine del XIX secolo.

Ritornando alla relazione del primo triennio del Novecento, il direttore precisava che nei confronti della raccolta archeologica gli sforzi dell'istituto erano andati nella direzione di un suo incremento, grazie agli scavi eseguiti nel territorio a cura e spese del museo civico⁴¹²:

Certo è che il nostro museo archeologico, da piccolissimo che era, cresciuto ormai a qualche importanza, sente il bisogno d'una nuova sede, alla quale si dovrà provvedere tra breve coll'adattamento di un grande salone a pianterreno diviso in tre campate e bene illuminato e arieggiato. Nell'attesa di trasportare e disporre colà le nostre raccolte abbiamo pensato già fin d'ora a preparare per la loro illustrazione delle grandi tavole colorate raffiguranti la pianta e la sezione di ciascun scavo, da porsi ciascuna sopra quella vetrina che conterrà gli oggetti rinvenuti in esso scavo. Nel fondo della sala una grandissima tavola, pure a colori, riprodurrà la pianta della città colla indicazione di tutti insieme gli scavi e di tutti i ritrovamenti archeologici fino *ab antiquo*, formando così inizio alla compilazione di una *Forma urbis* padovana⁴¹³.

⁴¹¹ ANDREA MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova: cenni storici...*, cit., pp. 44-45.

⁴¹² Di questi scavi ne veniva data una dettagliata illustrazione nel bollettino: FEDERICO CORDENONS, ANDREA MOSCHETTI, *Relazione degli scavi archeologici eseguiti sulle sponde del lago di Arquà, a cura e spese del Museo Civico di Padova*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», IV (1901), 5-6, maggio-giugno, 1901, pp. 102-112; FEDERICO CORDENONS, ANDREA MOSCHETTI, *Relazione degli scavi archeologici eseguiti, a cura e spese del Museo Civico di Padova, nel vicolo Ognissanti di Padova*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», IV (1901), 7-8, luglio-agosto, 1901, pp. 130-132; FEDERICO CORDENONS, ANDREA MOSCHETTI, *Relazione degli scavi archeologici eseguiti in occasione della fabbrica del nuovo palazzo detto 'del Gallo'*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», V (1902), 7-8, luglio-agosto, 1902, pp. 94-100.

⁴¹³ ANDREA MOSCHETTI, *Relazione del direttore dott. Andrea Moschetti: anni 1901-1903...*, cit., p.

Come ricordato, il trasporto nella nuova sala archeologica avvenne nell'autunno del 1905 «mantenendo provvisoriamente il vecchio ordinamento» perché «il nuovo sarà cominciato non appena saranno costruite alcune nuove vetrine che sono necessarie»⁴¹⁴.

L'accrescimento della raccolta aveva reso insufficienti le precedenti bacheche espositive e fu indispensabile rinnovarle e trovare uno spazio adeguato ad accoglierle. La scelta cadde sul grande salone del magazzino che, secondo il progetto del 1895, una volta sgomberato, sarebbe dovuto divenire una 'sala secondaria di esposizione': il locale venne liberato alla fine dell'anno precedente (1904)⁴¹⁵ e si poté così procedere al trasferimento prima e all'ordinamento poi della raccolta archeologica, lavori che durarono a lungo⁴¹⁶. È interessante la proposta di realizzare dei pannelli illustrativi per guidare la visita di questa sezione museale, iniziativa in linea con il ruolo 'civico' ed educativo che il museo doveva assumersi nella visione di Moschetti.

Il nuovo allestimento nella *Guida* di Oliviero Ronchi (1909)

Il Museo Civico di Padova, nella sua veste rinnovata, venne illustrato nella *Guida storico-artista della città* di Oliviero Ronchi⁴¹⁷, pubblicata nel 1909 e prontamente recensita da Moschetti nella rubrica *Bibliografia padovana* del bollettino; sull'autore scriveva:

Tempra particolare di ricercatore, appassionato più che alcun altro di quelle che sogliono dirsi curiosità erudite, egli sa inserire con garbo nella sua esposizione l'aneddoto gustoso o la notiziola peregrina. E la sua esattezza storica è, la grandissima parte delle volte, impeccabile. Minore è invece alquanto la cultura e la conoscenza artistica, il che lo costringe a riferirsi alle altrui informazioni o alle altrui impressioni, non senza pericolo anche di esser tratto o di cadere in qualche più o meno lieve errore o in qualche dimenticanza⁴¹⁸.

Sicuramente le pagine dedicate al museo civico sono affidabili, dato che Oliviero Ronchi lavorò per 45 anni presso la Biblioteca Civica, a partire dal 1904, e fu uno dei collaboratori del bollettino, sul quale pubblicò diversi contributi e

⁴¹⁴ *Lavori*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», VIII (1905), 5, settembre-ottobre, 1905, p. 132.

⁴¹⁵ «Si eseguirono il trasporto in altri locali e l'ordinamento dei quadri e degli oggetti depositati nel magazzino» (*Lavori*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», VII (1904), 6, novembre-dicembre, 1905, p. 146).

⁴¹⁶ È solo nell'ultimo fascicolo dell'anno 1909 che si legge: «Si espongono e si ordinano le raccolte archeologiche nelle vetrine della nuova sala, e si comincia il nuovo catalogo relativo» (*Lavori*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XII (1909), 4-6, luglio-dicembre, 1910, p. 176).

⁴¹⁷ OLIVIERO RONCHI, *Padova. Guida storico-artistica della città e dei dintorni*, Padova, 1909.

⁴¹⁸ ANDREA MOSCHETTI, *Recensione a Oliviero Ronchi, Padova. Guida storico-artistica della città e dei dintorni, con 80 illustrazioni*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XII (1909), 1-2, gennaio-aprile, 1909, pp. 49-50, in part. p. 49.

recensioni. La meticolosità messa in luce da Moschetti fu tipica dello studioso di storia cittadina; alla sua commemorazione, il professor Lino Lazzarini ricordava che nella *Guida* «si ritrovano il ricercatore accanito negli archivi, l'osservatore attento e preciso, l'indagatore curioso del passato, e insieme l'uomo attivo e cordiale»⁴¹⁹ che furono nel Ronchi.

Per il presente lavoro, l'illustrazione Ronchi delle sale del museo civico all'altezza del 1909 consente di confermare la ricostruzione allestitiva proposta e di ricavare ulteriori informazioni.

A corredo della Guida, l'autore fornisce anche lo schema degli ambienti del museo, con le relative denominazioni (figg. 2a-b), e tre illustrazioni⁴²⁰. Nel testo, invece, seguendo il percorso espositivo, elenca sala per sala le opere di maggior interesse esposte, identificate con il nuovo numero di inventario, l'autore e il soggetto⁴²¹, dando talvolta delle indicazioni topografiche più precise.

La prima parte è dedicata al piano superiore, cominciando dalla sala Emo Capodilista (fig. 2b): le opere della raccolta sono presentate divise nei tre reparti, ma altre sono segnalate come poste «in mezzo della sala»⁴²², collocazione che non risulta dall'allestimento testimoniato dalle foto storiche viste finora (figg. 13-14). Infatti, nell'autunno del 1906, l'ordinamento della sala Capodilista venne ritoccato⁴²³: le modifiche compiute sono documentate da una foto d'epoca successiva, conservata alla Biblioteca Civica di Padova (fig. 15).

Vennero introdotti, come si vede, degli espositori mobili, marmorei e lignei, lungo l'asse centrale della sala, una soluzione pensata evidentemente per isolare i capolavori della raccolta: si trattava dei due frontali di cassone del giovane Tiziano⁴²⁴ (nel primo e nel terzo reparto) e delle due tavolette attribuite a Giorgione⁴²⁵ (nel reparto centrale, probabilmente il secondo cavalletto ligneo è nascosto, in foto, dalla spalletta di destra).

⁴¹⁹ LINO LAZZARINI, *Commemorazione di Oliviero Ronchi*, in *Maestri scolari amici...*, cit., pp. 227-239, in part. p. 230.

⁴²⁰ Le tre riproduzioni fotografiche mostrano: l'ultima rampa dello scalone del Boito, la tavola del Romanino e due monete della raccolta Bottacin.

⁴²¹ Le attribuzioni non sono sempre corrette, ma il numero di inventario ha permesso di rintracciare con sicurezza, nei moderni cataloghi, tutte le opere elencate.

⁴²² OLIVIERO RONCHI, *Padova. Guida storico-artistica...*, cit., pp. 73, 75.

⁴²³ Nel fascicolo di settembre-ottobre si legge: «Si eseguì un parziale ritocco all'ordinamento della sala Emo-Capodilista» (*Lavori*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», IX (1906), 4, luglio-agosto, 1906, p. 86).

⁴²⁴ Ronchi attribuisce la *Nascita di Adone* e la *Morte di Polidoro* a Giorgione e i soggetti sono genericamente definiti «scena campestre» e «idillio campestre» (OLIVIERO RONCHI, *Padova. Guida storico-artistica...*, cit., pp. 73, 75). Per la vicenda critica vedi DAVIDE BANZATO, cat. 38-39, in *La quadreria Emo Capodilista. 543 dipinti dal '400 al '700*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 7 maggio-25 settembre 1988), a cura di D. Banzato, Milano-Roma, 1988, p. 63.

⁴²⁵ Vedi DAVIDE BANZATO, cat. 36-37, in *La quadreria Emo Capodilista...*, cit., pp. 62-63.

Stando alle dichiarazioni di Moschetti, per l'ordinamento della raccolta si sarebbe dovuto seguire un criterio cronologico, raggruppando vicini i quadri del medesimo autore; in linea generale è vero che un tale ordine fu rispettato, ma non mancavano eclatanti eccezioni.

Nel primo scomparto della sala, opere a tema sacro del primo Cinquecento, come le tavole di Marco Basaiti, Palma il Vecchio e Francesco da Santacroce⁴²⁶, condividevano la parete con la serie dei ritratti di filosofi attribuiti a Luca Giordano e databili al primo soggiorno veneziano dell'artista (1652-53)⁴²⁷. Analogamente, nella seconda spalletta di sinistra, l'*Incredulità di san Tommaso* di Pietro della Vecchia venne affiancata alle tele di Benedetto Caliari e di Paris Bordon, entrambe della seconda metà del XVI secolo⁴²⁸.

Il terzo reparto presentava una certa omogeneità di scuola perché c'erano esposte opere di maestri fiamminghi e olandesi, come testimoniato da Ronchi che segnala il bel *Ritratto d'uomo* di Nicolas Maes⁴²⁹; dalla foto (fig. 15) si vedono bene anche i numerosi paesaggi attribuiti al Rosa da Tivoli⁴³⁰ disposti con una certa sensibilità estetica nella parete aperta dall'arco di passaggio.

Il testo prosegue con la descrizione delle salette laterali, passando poi per la sala ottagonale – dov'era collocato il gruppo marmoreo della *Pietà* di Antonio Bonazza – giungendo alla presentazione della sala VIII ovvero del corridoio Cavalli. Purtroppo, non si è rintracciata alcuna fotografia che possa aiutare nella ricostruzione dell'allestimento di questa sala; tuttavia, le opere elencate dal Ronchi forniscono una buona sintesi dell'organizzazione di questa parte della pinacoteca⁴³¹.

Innanzitutto, va specificato che, insieme alla raccolta Cavalli, si trovavano esposte anche tele e tavole di provenienza diversa: alcune opere facevano parte del legato Piazza o del legato Piombin e altre ancora provenivano dalle corporazioni sopresse.

Ronchi nomina le opere divise nei due lati del corridoio: sulla parete sinistra i nomi appartengono ad artisti del Quattro e Cinquecento italiano, con

⁴²⁶ Marco Basaiti, *Madonna col Bambino tra i santi Pietro e Liberale*; Palma il Vecchio, *Madonna col Bambino e due devoti*; Francesco da Santacroce, *Sacra famiglia con gloria di angeli e Padreterno* (vedi rispettivamente DAVIDE BAZZATO, cat. 16, in *La quadreria Emo Capodilista...*, cit., p. 53; Id., cat. 40, *ivi*, pp. 63-64; Id., cat. 29, *ivi*, p. 29).

⁴²⁷ Nella fig. 16, della serie si riconoscono in ordine da sinistra: *Archimede*, *Democrito* ed *Eraclito* (vedi DAVIDE BAZZATO, cat. 205, 202, 203, in *La quadreria Emo Capodilista...*, cit., pp. 126-127). Del medesimo autore si distingue anche la tela con *Giobbe* (Id., cat. 201, *ivi*, pp. 125-126).

⁴²⁸ Benedetto Caliari, *Sacra famiglia con i santi Giovannino e Francesco*; Paris Bordon, *Gesù si congeda dalla madre* (vedi rispettivamente DAVIDE BAZZATO, cat. 65, in *La quadreria Emo Capodilista...*, cit., pp. 73-74; Id., cat. 55, *ivi*, pp. 69-70).

⁴²⁹ Vedi DAVIDE BAZZATO, cat. 380, in *La quadreria Emo Capodilista...*, cit., p. 190.

⁴³⁰ Vedi DAVIDE BAZZATO, cat. 242-249, in *La quadreria Emo Capodilista...*, cit., pp. 141-142.

⁴³¹ Vedi OLIVIERO RONCHI, *Padova. Guida storico-artistica...*, cit., pp. 75-76.

una prevalenza della scuola veneta; a destra, invece, un buon numero di opere è riconducibile a maestri fiamminghi e olandesi che condividono la parete con artisti veneti del Settecento.

Tra le numerose opere esposte nella sala VIII, non tutte di pregio, si trovavano anche alcune tra quelle più note del museo: la *Discesa di Cristo al Limbo* di Jacopo Bellini, la *Sacra famiglia* del Garofalo e il *Ritratto di pastore con flauto* di Lorenzo Luzzo. Qui si potevano ammirare anche due opere di Veronese: il *Martirio di santa Giustina* e la rara *Crocifissione con i due ladroni e le Marie* eseguita su lavagna⁴³². Per il Quattrocento padovano erano esposte due opere significative per il territorio: il polittico dello Squarcione e l'ancona di Francesco de Franceschi⁴³³.

La guida prosegue nella sala maggiore, fortunatamente documenta anche visivamente (figg. 17-18): entrambe le fotografie furono scattate dal reparto maggiore in direzione di quello minore dal quale emerge, in prospettiva, il capolavoro del Romanino.

Particolarmente suggestiva è la seconda foto (fig. 18): nella sala vuota, al solo cospetto delle opere, siedono nella seduta circolare il direttore Andrea Moschetti e il suo assistente Federico Cordenons, ritratti forse proprio al termine del progetto a cui a lungo si dedicarono, con passione e costanza.

Delle opere registrate dal Ronchi⁴³⁴, solo una si riconosce nelle foto (a sinistra) e cioè la *Deposizione dalla croce* di Girolamo dal Santo, affresco staccato proveniente, come anche i frammenti che lo circondano, dal monastero di Santa Giustina⁴³⁵.

Sempre da questo lato, l'autore ricorda i tre Padovanino a soggetto biblico⁴³⁶ e i due grandi arazzi di manifattura straniera per i quali Moschetti desiderava una collocazione diversa ma che, dopo l'arrivo delle tavole di Guariento, non trovarono altro posto se non nella sala maggiore.

Nella parete divisoria aperta dall'arco vennero poste l'*Adorazione dei Magi* e il *Martirio di santo Stefano* di Pietro Damini, a cui non fa cenno Ronchi ma che si identificano dalle foto: le due tele non vennero dunque trasferite al reparto minore, come progettato nel 1895.

⁴³² Vedi rispettivamente: GIOVANNA BALDASSIN MOLLI, cat. 116, in *Da Bellini a Tintoretto...*, cit., pp. 195-196; ID., cat. 118, *ivi*, pp. 198-199.

⁴³³ Francesco Squarcione, *Polittico de Lazara* (*I santi Gerolamo, Lucia, Antonio Abate, Giovanni Battista e Giustina*); Francesco de Franceschi, *Polittico di san Pietro*. Vedi rispettivamente: DAVIDE BAZZATO, cat. 81, in *Da Giotto al tardogotico...*, cit., pp. 104-106; ID., cat. 79, *ivi*, pp. 101-103.

⁴³⁴ Vedi OLIVIERO RONCHI, *Padova. Guida storico-artistica...*, cit., pp. 76-77.

⁴³⁵ ELISABETTA SACCOMANI, cat. 49, in *Da Bellini a Tintoretto...*, cit., pp. 120-121.

⁴³⁶ I soggetti sono: *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, *Giuditta con ancella* e *Betsabea al bagno* (vedi ELISABETTA SACCOMANI, cat. 33-35, in *Da Padovanino a Tiepolo...*, cit., pp. 124-126).

Infatti, dalla descrizione della saletta sembrerebbe che affiancassero la tavola del Romanino, a sinistra, la sua *Ultima Cena* e, a destra, la *Consegna delle chiavi a Pietro* di Domenico Campagnola.

Uno sguardo complessivo alla sala maggiore fa percepire anche qui la carenza di spazio: le opere, di formato molto variabile, sono disposte su più registri, in un incastro che ne rende difficoltosa la lettura. Questa fu forse la sala più difficile da gestire, proprio perché ospitava in modo obbligato le opere più grandi della pinacoteca. Si cercò, comunque, di escludere dal reparto minore le opere del Sei e del Settecento: trovarono posto nel reparto maggiore il *San Patrizio* di Tiepolo, la *Cena in Emmaus* di Giambattista Piazzetta e il grande *Ritratto di Antonio Renier* di Alessandro Longhi, come testimoniato da Ronchi.

Continuando con la lettura della guida, venivano illustrate le varie sale del Museo Bottacin, il corridoio Palesa e la sala delle incisioni e dei disegni. Interessante è la descrizione della sala delle sculture (fig. 2b) nella quale si ritrovano i marmi e le terrecotte che in precedenza ornavano il corridoio degli uffici: la scelta di collocarle nel vestibolo del secondo piano era funzionale a decorare l'ambiente alla pari dello scalone Boito che lo fronteggiava (figg. 19-20).

Infine, scendendo al pianoterra, si trovavano la raccolta epigrafica, disposta al di sotto del portico del chiostro (figg. 21-24), la sala archeologica – che Ronchi avvisa essere in riordino – e nell'angolo sud-est il Museo di Solferino e San Martino di proprietà della società omonima.

L'*excursus* appena compiuto sul primo allestimento curato da Moschetti e il suo assistente mette sicuramente allo scoperto quel «male [di cui] soffrono la maggior parte dei nostri musei, che sono ricchi di opere e poveri di spazio»⁴³⁷, formula di Alessandro Prosdocimi che negli anni Cinquanta dovette a sua volta confrontarsi con questo difficile binomio.

In Moschetti aggravava la situazione la nobile ambizione di voler recuperare e mettere in mostra quanto di rilevante ancora giaceva nei magazzini; inoltre, un sentimento di riverenza e gratitudine nei confronti dei tanti donatori privati, che nel tempo avevano contribuito alla crescita del museo, condusse il direttore, per senso di dovere, a rinunciare il meno possibile a quei legati. Da ultimo, ma forse è l'aspetto più influente, la concezione stessa dell'opera d'arte impedì a Moschetti di ideare un allestimento in grado di metterla in evidenza nella sua singolarità e autonomia, ricercando, invece, nella quantità e negli accostamenti la via per raccontare al visitatore la storia dell'arte.

⁴³⁷ ALESSANDRO PROSDOCIMI, *La nuova sistemazione del Museo Civico...*, cit., p. 14.

Le fasi finali

Si guardi ora ai momenti finali di questa prima esperienza. La *Guida* di Ronchi uscì nel 1909, per cui non era ancora compreso nel percorso museale uno spazio dedicato alla raccolta patriottica; l'idea di organizzare una sezione del museo per la mostra di reliquie di vario genere legate al Risorgimento si realizzò, infatti, a partire dal 1913⁴³⁸.

Moschetti, nel catalogo del 1938, ricordava i sentimenti e le motivazioni alla base di questa scelta espositiva che dovette però attendere il primo dopoguerra per essere compiuta:

Esisteva bensì una grande sala raccogliente i cimeli della battaglia di San Martino e Solferino, di cui è proprietaria la Società Nazionale che si intitola da questi gloriosissimi nomi; ed al suo riordinamento aveva provveduto, a spese della Società stessa, lo scrivente. Ma tutti i ricordi delle nostre battaglie e dei nostri martiri e dei nostri reduci, ricordi che, [...], si erano venuti moltiplicando per doni e per lasciti negli ultimi anni, giacevano ancora chiusi nelle casse e negli armadi. Esporli alla ammirazione devota del pubblico era non solo dovere di riconoscenza verso i donatori, ma opera altissima di amore patrio. Abbattuti alcuni muri divisorii, quattro magazzini terreni che fiancheggiavano la sala di S. Martino e Solferino furono ridotti ad uso di due sale d'esposizione; e già poco mancava all'arredamento e quindi alla apertura di esse, quando lo scoppio della terribile guerra europea troncava di netto il nostro lavoro, chiamando ogni nostra attività ad opere ben diverse⁴³⁹.

La valorizzazione in sede municipale di memorie storiche risorgimentali aspirava a rafforzare l'identità nazionale, nella prospettiva sostenuta da Moschetti per cui il museo civico rivestiva un ruolo cruciale nella vita culturale dell'Italia unita.

La raccolta storica, all'interno del museo civico, non avrebbe coperto con ampia visione tutta la storia della nazione: «il concetto di 'storia patria' si focalizza in Italia sull'epopea risorgimentale, dandone una lettura celebrativa volta a creare un rapporto emozionale con il visitatore»⁴⁴⁰.

Nelle intenzioni di Moschetti si sarebbe dovuto mostrare «tutto quanto può illustrare la storia e la vita di quegli anni»⁴⁴¹: in quest'ottica particolare, ogni cimelio – dal ritratto ufficiale alla bandiera, dall'uniforme alla medaglia – era visto come un documento, nel senso che «non viene considerato per la sua qualità

⁴³⁸ *Lavori*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XVI (1913), 1-6, gennaio-dicembre, 1915, p. 190.

⁴³⁹ ANDREA MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova: cenni storici...*, cit., p. 28.

⁴⁴⁰ MARIA TERESA FIORIO, *Il museo nella storia...*, cit., p. 140.

⁴⁴¹ ANDREA MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova...*, cit., p. 136.

ma per il racconto che contiene, per la battaglia che rievoca, per il personaggio storico che raffigura»⁴⁴².

Nel panorama veneto, il museo civico di Moschetti non fu l'unico a riorganizzarsi nel primo quarto del secolo: a Bassano prima e a Verona poi, Giuseppe Gerola in veste di direttore dei due musei locali lavorò per il loro riordinamento.

Nel Museo Civico di Bassano, dal 1903 al 1906, il nuovo direttore «a fianco di una azione 'politica' per l'acquisizione di maggiori spazi, [...] provvide in particolare ad una separazione fisica fra le collezioni [...]: da un lato il ricco materiale naturalistico, dall'altro quello storico-artistico a sua volta distinto in una sezione bassanese (lapidaria, di pittura antica, di pittura moderna), e in una sezione generale (ripartita a sua volta in "sottosezioni")»⁴⁴³.

A Verona, giunto alla direzione nel 1907, Gerola «aveva dato dignità e decoro ad una situazione che rimaneva di fatto costipata»⁴⁴⁴ e che si risolse con il trasferimento della pinacoteca civica da Palazzo Pompei a Castelvecchio, sotto la guida di Antonio Avena nel primo dopoguerra.

Come ha notato Gian Maria Varanini, la scelta di Gerola a capo del Museo Civico di Verona fu sintomo degli orientamenti delle amministrazioni locali che, nelle valutazioni comparative per l'assegnazione del posto di direttore, scartarono la candidatura di Pietro D'Achiardi⁴⁴⁵, scolaro del Venturi. Allo stesso modo, già nel 1903, fu preferito Pietro Sgulmero alla proposta di Pietro Toesca: «il limite di questi studiosi, agli occhi dei ceti dirigenti locali attenti alla tradizione del museo locale, fu probabilmente proprio la loro specializzazione, il loro essere storici dell'arte 'puri'»⁴⁴⁶.

A Vicenza, a Treviso e a Belluno, realtà più provinciali, non si registrò un rinnovamento simile a quello portato avanti da Moschetti e da Gerola: «il personale preposto alla direzione dei musei e delle istituzioni culturali cittadine appare ai primi del Novecento via via più isolato, più estraneo ai circuiti del dibattito e del confronto storico-artistico»⁴⁴⁷.

Il Museo Civico di Padova si presentava quasi completamente riordinato quando lo scoppio della guerra pose Moschetti di fronte a una nuova sfida:

⁴⁴² MARIA TERESA FIORIO, *Il museo nella storia...*, cit., p. 141.

⁴⁴³ GIAN MARIA VARANINI, *Formazione e percorsi di un erudito trentino tra Otto e Novecento...*, cit., p. 97.

⁴⁴⁴ PAOLA MARINI, *Il Castelvecchio di Antonio Avena e la reinvenzione di Verona medievale in Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del convegno (Feltre, 8-9 giugno 2001), a cura di F. Lanza, Feltre, 2003, pp. 75-89, in part. p. 75.

⁴⁴⁵ Vedi MARIA GRAZIA BRANCHETTI BUONOCORE, *D'Achiardi, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 31, Roma, 1985, pp. 575-578.

⁴⁴⁶ GIAN MARIA VARANINI, *Tradizione municipale e metodo storico...*, cit., pp. 24-25.

⁴⁴⁷ GIAN MARIA VARANINI, *Bailo, Coletti e le istituzioni trevigiane fra tradizione erudita e scelte museografiche nell'Otto e Novecento* in Luigi Coletti, atti del convegno (Treviso, 29-30 aprile 1998), a cura di A. Diano, Treviso, 1999, pp. 109-134, in part. p. 118.

nell'aprile del 1915 fu nominato commissario speciale da Corrado Ricci e Gino Fogolari e incaricato della messa in sicurezza dei beni del capoluogo e della relativa provincia⁴⁴⁸.

Determinato a fare del museo di Padova il «centro principale della grande impresa di salvamento delle opere artistiche del Veneto»⁴⁴⁹, Moschetti si impegnò con scrupolo e passione e la città fu «uno dei primi e più solleciti centri a rispondere all'ordine di Ricci che imponeva di raccogliere e di spedire in zone lontane dal fronte le opere d'arte mobili di maggiore importanza e di proteggere *in situ* i monumenti che non era possibile spostare»⁴⁵⁰.

Moschetti si dedicò anche alla documentazione dei danni che le opere e i monumenti subirono durante il conflitto⁴⁵¹: frutto del suo impegno in questo campo è il patrimonio di fotografie di guerra conservato alla Biblioteca Civica di Padova⁴⁵².

Alla fine del conflitto, il museo civico si ritrovò con le sale d'esposizione vuote perché dipinti, statue, ceramiche, bronzi, monete e cimeli bibliografici erano stati imballati e spediti oltre l'Appennino, a Firenze, Lucca e Pisa⁴⁵³. Del primo allestimento non rimaneva traccia, se non la memoria tramandata dalle foto d'epoca.

Negli anni Venti, come ricordato, Moschetti si impegnò nuovamente nell'allestimento della 'sua creatura', ordinamento questo destinato a perdurare fino al secondo dopoguerra, quando si ripresentò il vuoto lasciato dalla Seconda Guerra Mondiale.

Questa volta fu Alessandro Prosdocimi, il direttore d'allora, ad occuparsi della nuova sistemazione del museo civico ed è interessante leggere quanto da lui scritto a proposito dell'allestimento del suo predecessore:

La sistemazione che arrivò fino al 1940, per quanto ampiamente rinnovata negli anni dopo il 1920 soprattutto con una più aggiornata esposizione delle opere dal punto di vista critico, era rimasta sostanzialmente fedele al concetto ottocentesco

⁴⁴⁸ Sulla sua opera di messa in sicurezza del patrimonio storico-artistico durante il conflitto vedi LUCIA MARCHESI, *Andrea Moschetti e il salvataggio del patrimonio artistico* in «Padova e il suo territorio», 30, 176, 2015, pp. 36-38.

⁴⁴⁹ ANDREA MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova: cenni storici...*, cit., p. 29.

⁴⁵⁰ IRENE SALCE, *Andrea Moschetti e il fondo del Gabinetto fotografico dei Musei Civici di Padova*, in *Arte come memoria: il patrimonio artistico veneto e la grande guerra*, a cura di M. Nezzo, Padova, 2016, pp. 83-94, in part. p. 83.

⁴⁵¹ ANDREA MOSCHETTI, *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezie nella guerra mondiale MCMXV-MCMXVIII*, Venezia, 1932.

⁴⁵² Per l'illustrazione di questa sezione della Raccolta Iconografica Padovana si rimanda a VINCENZA CINZIA DONVITO, *Fotografie della Grande Guerra presso la Biblioteca Civica di Padova*, in *Arte come memoria...*, cit., pp. 73-82.

⁴⁵³ Per il racconto di quei concitati momenti si legga direttamente ANDREA MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova: cenni storici...*, cit., pp. 28-32.

che si potrebbe dire del museo palazzo: grandi saloni ricchi di materiali preziosi, di soprammobili, di ceramiche, di bronzi e di damaschi, con le pareti ricoperte di numerosissimi quadri disposti in più file sovrapposte, che davano l'idea di una abitazione fastosa, ricca di ogni sorta di preziosità artistiche. Era il gusto del tempo, ma, lo diciamo per chi ancora serbasse affezione al vecchio stile, al giorno d'oggi, e ormai da non pochi anni, il rivolgersi del gusto alle cose semplici e che potranno sembrare, agli amanti dello stile ottocentesco, quasi aride e lineari e soprattutto un più approfondito interesse per la precisione dei riferimenti stilistici, rendono assai difficilmente attuabile un ordinamento di quel tipo⁴⁵⁴.

Esula dagli intendimenti di questo lavoro l'approfondimento dell'allestimento degli anni Venti, ma si noti soltanto che le scelte museografiche di Moschetti in questa seconda esperienza espositiva andarono nella direzione di «'scaldare' la 'freddezza' del museo positivistico»⁴⁵⁵, in linea con quanto proposto anche in altri musei civici, si pensi fra tutti al Museo di Castelvechio di Antonio Avena.

In questa operazione, si può immaginare che Moschetti abbia trovato uno stimolo e un appoggio nella letteratura artistica di Pompeo Molmenti in cui l'autore «non descrive, 'ambienta' Venezia, ridisegnandola nel 'non luogo' delle proiezioni identitarie»⁴⁵⁶.

I primi vent'anni della direzione Moschetti furono segnati dalle due principali iniziative ripercorse nel presente lavoro: la fondazione del «Bollettino del Museo Civico di Padova» e il progetto di riordino delle collezioni museali. In entrambe, emerge la figura di uno studioso impegnato nella promozione del patrimonio artistico cittadino e profondamente legato al territorio.

La mancanza di fiducia nei confronti del giudizio dell'occhio e la centralità accordata al documento impedirono a Moschetti di rifondare il suo metodo, ponendolo in conflitto con le brillanti personalità che si imposero nel campo degli studi storico-artistici nel corso del Novecento.

L'energia, la cura e il trasporto con cui Moschetti sempre rispose alle difficoltà che l'incarico museale via via gli sottopose restano esemplari; le sue indagini storico-artistiche furono condotte attraverso l'esercizio di una ricerca erudita, l'esame delle fonti e il sostegno di un ricco apparato bibliografico, aspetti di metodo che consentono di ascrivere Andrea Moschetti tra i più valenti rappresentanti della scuola storica italiana.

⁴⁵⁴ ALESSANDRO PROSDOCIMI, *La nuova sistemazione del Museo Civico...*, cit., p. 10.

⁴⁵⁵ PAOLA MARINI, *Il Castelvechio di Antonio Avena...*, cit., p. 83.

⁴⁵⁶ MARTA NEZZO, *Ambientazione della storia come regia di una memoria identitaria: la Kulturgeschichte di Pompeo Molmenti...*, cit., p. 407.

Bibliografia

- 1857 ANDREA GLORIA, *La pinacoteca, il museo e la biblioteca municipale di Padova*, Padova, 1857
- 1866 PASQUALE VILLARI, *La filosofia positiva e il metodo storico*, in «Il Politecnico», serie IV, vol. I, fasc. I, gennaio 1866, pp. 1-29
- 1867 GIUSEPPE DE LEVA, *Degli uffici e degli intendimenti della storia d'Italia. Discorso inaugurale letto nella R. Università di Padova il IX dicembre MDCCCLXVII dal rettore magnifico Cav. Prof. G. De Leva*, Padova, 1867
- 1870 GIUSEPPE DE LEVA, *Commemorazione del socio Lodovico Menin, segretario dell'Accademia*, in «Nuovi saggi della Imperiale regia Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova», vol. VIII, parte II, Padova, 1870, pp. 25-35
- 1877 ARTURO GRAF, *Storia letteraria e comparazione, prolusione al corso di storia comparata delle letterature neolatine, letta addì 13 dicembre 1876 nella R. Università di Torino*, Torino, 1877
- 1880 ANDREA GLORIA, *Il Museo Civico di Padova. Cenni storici e illustrativi con l'elenco dei donatori e degli oggetti più scelti*, Padova, 1880
- 1881 ROBERTO ARDIGÒ, *Lo studio della storia della filosofia. Prelezione*, Padova, 1881
- 1883 *Annuario della R. Università degli Studi di Padova per l'anno scolastico 1882-83*, Padova, 1883
- 1884 *Annuario della R. Università degli Studi di Padova per l'anno scolastico 1883-84*, Padova, 1884
- PASQUALE VILLARI, *Francesco De Sanctis e la critica in Italia*, in «Nuova Antologia», LXXIII, III, 1° febbraio 1884, pp. 393-417
- 1885 *Annuario della R. Università degli Studi di Padova per l'anno scolastico*

1884-85, Padova, 1885

POMPEO MOLMENTI, *Il Carpaccio e il Tiepolo. Studi d'arte veneziana*, Torino, 1885

1886 *Annuario della R. Università degli Studi di Padova per l'anno scolastico 1885-86*, Padova, 1886

1894 ANDREA MOSCHETTI, *Penne e pennelli nel secolo XIV, conferenza tenuta nell'Istituto di belle arti delle Marche il 6 maggio 1894*, Urbino, 1894

Statuto per il Civico Museo di Padova. Approvato dal Consiglio comunale nelle sedute 2, 5, 7 e 31 marzo 1894 e dalla Giunta provinciale amministrativa nella seduta del 13 aprile 1894 n. 1322-4068, Padova, 1894

Regolamento per il Civico Museo di Padova. Approvato dalla Giunta municipale nella seduta del giorno 13 aprile 1894 in conformità dell'articolo 35 del relativo statuto e dal r. prefetto col n. 1322-4678 del 19 aprile 1894, Padova, 1894

1895-1896 BERNARDO MORSOLIN, *Della vita e delle opere di Giuseppe De Leva. Commemorazione del M. E. Bernardo Morsolin*, in «Atti del R. Istituto veneto di scienze lettere ed arti», s. 7, VII, 1895-1896, pp. 304-40

1896 CARLO CIPOLLA, *Giuseppe De Leva Commemorazione del Socio Carlo Cipolla*, in «Atti della Real Accademia di scienze di Torino», XXXI 1896, pp. 735-756

ENRICO FERRI, *I delinquenti nell'arte*, Genova, 1896

ANDREA MOSCHETTI, *Relazione del Prof. Andrea Moschetti, direttore del Civico museo: anno 1895*, Padova, 1896

1897 ANDREA MOSCHETTI, *Relazione del Prof. Andrea Moschetti direttore del Civico Museo: anno 1896*, Padova, 1897

1898 GIOVANNI BATTISTA DE TONI, *Due affreschi di scuola del Mantegna*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», I (1898), 5, maggio, 1898, pp. 56-60; *ivi*, 6-7, giugno-luglio, 1898, pp. 70-72

ANDREA MOSCHETTI, *Un codice ignoto di Laudi Jacoponiane «De Visiani: A. 3»*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», I (1898), 1, gennaio, 1898, pp. 5-6.

Le nostre raccolte. Il legato Cavalli, in «Bollettino del Museo Civico

- di Padova», I (1898), 9, settembre, 1898, p. 84
- Le nostre raccolte. La raccolta Emo-Capodilista*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», I (1898), 1, gennaio, 1898, p. 8
- 1899 BERNARDINO ALIMENA, *Il delitto nell'arte, prolusione al corso di Diritto e procedura penale all'Università di Cagliari, 25 febbraio 1899*, Torino, 1899
- LUIGI GIRARDI, *Contributo alla bibliografia petrarchesca*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», II (1899), 1-2, gennaio-febbraio, 1899, pp. 15-19
- VITTORIO LAZZARINI, *Polizze d'estimo di Francesco Squarzon*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», I (1898), 21, dicembre, 1899, pp. 113-116
- ANDREA MOSCHETTI, *L'autoritratto del Padovanino*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», II (1899), 5-6, maggio-giugno, 1899, pp. 51-55
- ANDREA MOSCHETTI, *Relazione del Direttore Dott. Andrea Moschetti, Supplemento al N. 4 del Bollettino del Museo Civico di Padova*, Padova, 1899
- 1900 ANDREA MOSCHETTI, *Le arti e la letteratura*, prelezione a un corso libero di Letteratura italiana nell'Università di Padova, 2 dicembre 1899, Padova, 1900
- 1901 ANDREA MOSCHETTI, LUIGI RIZZOLI, *Relazione del direttore dott. Andrea Moschetti. Relazione dell'incaricato, conservatore del museo Bottacin dott. Luigi Rizzoli jun.: anni 1899-1900*, Padova, 1901
- 1902 GIORGIO BERNARDINI, *La Galleria dei quadri nel museo civico di Padova*, in «Bollettino Ufficiale del Ministero dell'Istruzione Pubblica», XXIX, II, 6 dicembre 1902, supplemento al n. 49, pp. 2243-2262
- VITTORIO LAZZARINI, *Un architetto padovano del Rinascimento*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», V (1902), 1-2, gennaio-febbraio, 1902, pp. 10-17
- ANDREA MOSCHETTI, *L'accesso gratuito festivo nelle gallerie e nei musei*, in «Il Veneto», XV, 27 agosto 1902
- ANDREA MOSCHETTI, *Per i "Guariento" dell'Accademia di Padova. Nota polemica*, in «Il Veneto», 1902

- 1903 ANDREA MOSCHETTI, *La funzione odierna dei Musei Civici nella vita municipale italiana*, Padova, 1903
- ANDREA MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova*, Padova, 1903
- ANDREA MOSCHETTI, *Per una «Relazione sulla Galleria dei quadri del museo civico di Padova». Nota polemica*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», V (1902), 11-12, novembre-dicembre, 1903, pp. 136-150
- 1904 ANDREA MOSCHETTI, *Un'ancona di Francesco de Franceschi pittore veneziano del sec. XV*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», VII (1904), 4, luglio-agosto, 1904, pp. 70-77
- ANDREA MOSCHETTI, *La Cappella degli Scrovegni e gli affreschi di Giotto in essa dipinti*, Firenze, 1904
- ANDREA MOSCHETTI, *La prima revisione delle pitture in Padova e nel Territorio (1793-1795)*, Padova, 1904
- ANDREA MOSCHETTI, LUIGI RIZZOLI, *Relazione del direttore dott. Andrea Moschetti. Relazione del conservatore del Museo Bottacin dott. Luigi Rizzoli: anni 1901-1903*, Padova, 1904
- 1905 ANDREA MOSCHETTI, *Noticine critiche*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», VIII (1905), 4, luglio-agosto, 1905, p. 115
- 1907 ANDREA MOSCHETTI, *Di alcune terrecotte ignorate di Andrea Briosco*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», X (1907), 3, maggio-giugno, 1907, pp. 57-62
- ANDREA MOSCHETTI, *Il maestro del pittore Filippo Mazzola*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», X (1907), 5, settembre-ottobre, 1907, pp. 151-157
- ANDREA MOSCHETTI, *Osservazioni a proposito dei "Mornings" di J. Ruskin*, in «La cultura», 26, 1907, pp. 247-249
- LUIGI RIZZOLI JUNIOR, *Due opere di Domenico Induno e di Vincenzo Vela*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», X (1907), 1-2, gennaio-aprile, 1907, pp. 17-26
- HANS SEMPER, *Ein Freskobild angeblich des Guariento im Ferdinandeum zu Innsbruck*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», X (1907), 4, luglio-agosto, 1907, pp. 89-104
- 1908 BENVENUTO CESTARO, *Due nuovi documenti su Gerolamo*

Campagnola e un Codicetto miniato e scritto da lui, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XI (1908), 1-2, gennaio-aprile, 1908

GIUSEPPE GEROLA, *Questioni storiche d'arte veronese*, in «Madonna Verona», II (1908), 4, ottobre-dicembre, 1908, pp. 150-182

VITTORIO LAZZARINI, *L'ultima dimora di Donatello a Padova*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», X (1907), 6, novembre-dicembre, 1908

GIULIO LORENZETTI, *Il Cortile e la Loggia dell'Università di Padova (Andrea da Valle e Francesco Milanino)*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XI (1908), 4-5, luglio-ottobre, 1908, pp. 124-136

ANTONIO MEDIN, *I ritratti autentici di Francesco il Vecchio e di Francesco Novello Da Carrara ultimi principi di Padova*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XI (1908), 4-5, luglio-ottobre, 1908, pp. 100-104

ANDREA MOSCHETTI, *Gli antichi marmi e l'opera dello scultore cinquecentista Francesco de Sordi nella basilica di S. Giustina*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XI (1908), 3, maggio-giugno, 1908, pp. 56-68

ANDREA MOSCHETTI, *Recensione a C. Bayet, Giotto*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XI (1908), 3, maggio-giugno, 1908, p. 72

ANDREA MOSCHETTI, *Recensione a Georges Lafenestre, La vie et l'oeuvre de Titien*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XII (1909), 4-6, luglio-dicembre, 1910, pp. 157-158

ANDREA MOSCHETTI, *Una Cena inedita e ignorata di Jacopo Tintoretto*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XI (1908), 1-2, gennaio-aprile, 1908, pp. 23-28

1909 ANDREA MOSCHETTI, *La nuova sala archeologica al museo civico*, in «Il Veneto», 23 settembre 1909

ANDREA MOSCHETTI, *Recensione a Oliviero Ronchi, Padova. Guida storico-artistica della città e dei dintorni, con 80 illustrazioni*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XII (1909), 1-2, gennaio-aprile, 1909, pp. 49-50

ANDREA MOSCHETTI, *Recensione a Teodor De Wirewa, Les maîtres italiens d'autrefois*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XII

(1909), 1-2, gennaio-aprile, 1909, pp. 48-49

ANDREA MOSCHETTI, *Un ritratto ignoto di Donatello*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XI (1908), 6, novembre-dicembre, 1909, pp. 174-177

OLIVIERO RONCHI, *Padova. Guida storico-artistica della città e dei dintorni*, Padova, 1909

1911-1912 VITTORIO LAZZARINI, *Commemorazione di Andrea Gloria*, «Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», vol. 71, parte I, 1911-12, pp. 149-169

1912 ANTONIO MEDIN, *Nuovi documenti sul pittore Pietro Calzetta*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XIII (1910), 1-3, gennaio-giugno, 1912, pp. 11-35

ANDREA MOSCHETTI, *Gli antichi restauri e il ritrovamento degli affreschi originali nella Sala della Ragione*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XIII (1910), 1-3, gennaio-giugno, 1912, pp. 35-52

ANDREA MOSCHETTI, *Elementi e forme per la ricostruzione di uno studiolo padovano trecentesco alla Mostra Regionale di Roma del MCMXI*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», 4-6, luglio-dicembre, 1912, pp. 136-159

ANDREA MOSCHETTI, *Padova*, Bergamo, 1912

1913 ANDREA MOSCHETTI, *Necrologio. Antonio Marzolo*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XIV (1911), 1-6, gennaio-dicembre, 1913, p. 170

ANDREA MOSCHETTI, *Uno scultore pistore o Pistore del secolo XV*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XIV (1911), 1-6, gennaio-dicembre, 1913, pp. 78-85

ANDREA MOSCHETTI, *Utilità e modi di una mutua azione fra le città del Veneto per diffondere la conoscenza delle loro bellezze artistiche e naturali*, Verona, 1913

1915 ANDREA MOSCHETTI, *Un quadriennio di Pietro Lombardo a Padova 1464-67, con una appendice sulla data di nascita e di morte di Bartolommeo Bellano*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XVI (1913), 1-6, gennaio-dicembre, 1915, pp. 1-99

1916 ANDREA MOSCHETTI, *Un quadriennio di Pietro Lombardo a Padova 1464-67, con una appendice sulla data di nascita e di morte di*

- Bartolommeo Bellano*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XVII (1914), 1-6, gennaio-dicembre, 1916, pp. 1-43
- 1925 ANDREA MOSCHETTI, *Ai nostri fedeli lettori*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XVIII (1925), 1-3, 1925, pp. 1-4
- OLIVIERO RONCHI, *Necrologio di Andrea Cappello*, in *I Centenario del Museo civico di Padova: numero unico commemorativo (1825-1925)*, Padova, 1925, p. 47
- OLIVIERO RONCHI, *Necrologio di Federico Cordenons*, in *I Centenario del Museo civico di Padova: numero unico commemorativo (1825-1925)*, Padova, 1925, p. 46
- OLIVIERO RONCHI, *Necrologio di Luigi Girardi*, in *I Centenario del Museo civico di Padova: numero unico commemorativo (1825-1925)*, Padova, 1925, p. 47
- 1928 GILBERTO MIONI, CORRADO RICCI *Commemorazione di P. Molmenti*, in «Rendiconti della R. Accademia dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e filosofiche», 6^a serie, IV, 11-12, novembre-dicembre, 1928, pp. 507-573
- 1928-1929 ANTONIO FRADELETTO, *Commemorazione del m.e. Pompeo Molmenti*, in «Atti del R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti», LXXXVIII, 1928-29, pp. 57-84
- 1930 ERICE RIGONI, *Lo scultore Egidio da Weiner Neustadt a Padova*, in «Atti e memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova», XLVI, 1930, pp. 401-425
- 1932 ANDREA MOSCHETTI, *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezie nella guerra mondiale MCMXV-MCMXVIII*, Venezia, 1932
- 1938 ANDREA MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova: cenni storici e illustrativi*, Padova, 1938
- 1940 ANDREA MOSCHETTI, *Commiato*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XXVII-XXVIII (1934-1939), 1940, pp. 359-364
- 1948-1949 GIULIO LORENZETTI, *Commemorazione del membro effettivo Prof. Andrea Moschetti*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CVII, 1948-1949, parte I, pp. 63-77
- 1954 BRUNO BRUNELLI BONETTI, *Ricordo di Andrea Moschetti* in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XXXI-XLIII (1942-1954), 1954, pp. 1-8 ALESSANDRO PROSDOCIMI, *La nuova sistemazione del Museo*

- Civico di Padova*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XXXI-XLIII (1942-1954), 1954, pp. 9-20
- 1958 BENIAMINO PAGNIN, *Vittorio Lazzarini storico e paleografo (con bibliografia degli scritti)*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», XLVI-XLVII (1957-1958), 1958, pp. 241-273
- 1968 PIERO CRAVERI, *Biscaro, Gerolamo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 10, Roma, 1968, p. 660
- 1979 DOMENICO CONSOLI, *La scuola storica*, Brescia, 1979
- CARLO DIONISOTTI, *Appunti sulla scuola padovana*, in *Medioevo e Rinascimento veneto con altri studi in onore di Lino Lazzarini*, II, Padova, 1979, pp. 327-348
- Indici 1898-1970*, a cura di Renato Calcagni, Giovanni Faggian, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», LIX (1970), 2, 1979, pp. 11-104
- 1980 ALBERTA DE NICOLÒ SALMAZO, *La catalogazione del patrimonio artistico nel XVIII secolo. 1793-95: Giovanni De Lazara e l'elenco delle pubbliche pitture della provincia di Padova. Attualità di un sistema*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», LXII (1973), 1980, pp. 29-130
- GIORDANA MARIANI CANOVA, *Alle origini della pinacoteca civica di Padova: i dipinti delle corporazioni religiose sopprese e la galleria abbaziale di S. Giustina*, Padova, 1980
- PAOLO PRESTO, *Cessi, Roberto*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 24, Roma, 1980, pp. 269-273
- 1988 *La quadreria Emo Capodilista. 543 dipinti dal '400 al '700*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 7 maggio-25 settembre 1988), a cura di D. Banzato, Milano-Roma, 1988
- 1989 PAOLA MARINI, *La formazione dei musei nelle città della Terraferma*, in *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 30 giugno-29 ottobre 1989), a cura di S. Marinelli, G. Mazzariol e F. Mazzocca, Milano, 1989, pp. 300-306
- Da Giotto al tardogotico: dipinti dei Musei Civici di Padova del Trecento e della prima metà del Quattrocento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, giugno-dicembre 1989), a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, Roma, 1989

- 1990 GUIDO LUCCHINI, *Le origini della scuola storica. Storia letteraria e filologia in Italia (1866-1883)*, Bologna, 1990
- Vedere e rivedere. Pagine sulla storia dell'arte 1892-1927*, a cura di G. C. Sciolla e M. Frascione, Torino, 1990
- 1991 MAURIZIA ALIPPI CAPPELLETTI, *De Toni, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 39, Roma, 1991, pp. 470-437
- Da Bellini a Tintoretto: dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 19 maggio 1991-17 maggio 1992), a cura di A. Ballarin, D. Banzato, Milano-Roma, 1991
- GIAN FRANCO FRIGO, *Ardigò storico della filosofia*, in «Rivista di storia della filosofia», 46, I, 1991, pp. 163-188
- GIAN MARIA VARANINI, *Formazione e percorsi di un erudito trentino tra Otto e Novecento: Giuseppe Gerola tra medievistica, archeologia e storia dell'arte (1895-1910)*, in *La ricerca archeologica nel Mediterraneo: P. Orsi-F. Halbherr-Giuseppe Gerola*, Rovereto 1991, pp. 73-106
- 1992 *Ponentini e foresti: pittura europea nelle collezioni dei Musei Civici di Padova*, catalogo della mostra (Padova, 1992), a cura di C. Limentani Virdis e D. Banzato, Roma, 1992
- Il tesoro Trieste. Gioielli della Collezione Trieste e della Collezione Sartori Piovene dei Musei Civici di Padova*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 7 giugno-27 settembre 1992), a cura di D. Banzato, G. Folchini Grassetto, Milano, 1992
- 1993 MONICA ALDI, *Istituzione di una cattedra di storia dell'arte: Pietro Toesca docente a Torino* in «Quaderni storici», XXVIII, 82, 1993, pp. 99-124
- ENRICO ARTIFONI, ANGELO TORRE, *Premessa*, in *Storie di storia. Erudizione e specialismi in Italia*, a cura di E. Artifoni e A. Torre in «Quaderni storici», XXVIII, 82, 1993, pp. 5-13
- 1996 GIACOMO AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi: dal museo all'università 1880-1940*, Venezia, 1996
- 1997 *Da Padovanino a Tiepolo: dipinti dei Musei Civici di Padova del Seicento e del Settecento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, dal 22 marzo 1997), a cura di D. Banzato, A. Mariuz, G. Pavanello, Milano, 1997

- EDGAR WIND, *Arte e anarchia*, Milano, 1997
- 1999 LINO LAZZARINI, VITTORIO LAZZARINI, *Maestri scolari amici, commemorazioni e profili di storici e letterati a Padova e nel Veneto alla fine dell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di G. Ronconi, P. Sambin, Trieste, 1999
- GIANNI CARLO SCIOLLA, *Documento, opera d'arte e analisi dello stile*, in *L'«Archivio Storico dell'Arte» e le origini della «Kunstwissenschaft» in Italia*, a cura di G. C. Sciolla e F. Varallo, Alessandria, 1999, pp. 27-71
- GIAN MARIA VARANINI, *Bailo, Coletti e le istituzioni trevigiane fra tradizione erudita e scelte museografiche nell'Otto e Novecento* in *Luigi Coletti*, atti del convegno (Treviso, 29-30 aprile 1998), a cura di A. Diano, Treviso, 1999, pp. 109-134
- GIAN MARIA VARANINI, *Gerola, Giuseppe* in *Dizionario biografico degli italiani*, 53, Roma, 1999, pp. 460-463
- 2000 *Camillo Boito: un'architettura per l'Italia unita*, catalogo della mostra (Padova, Museo Civico di Piazza del Santo, 2 aprile-2 luglio 2000), a cura di G. Zucconi e F. Castellani, Venezia, 2000
- Centenario del Bollettino del Museo Civico di Padova 1898-1998. Arte e cultura nelle riviste specialistiche dei Musei e degli Istituti culturali veneti tra Otto e Novecento*, atti della giornata di studi (Padova, 16 novembre 1998), a cura di M. Magliani, M. Varotto e G. Zampieri, Padova, 2000
- Dal Medioevo a Canova: sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici, 20 febbraio-16 luglio 2000), a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, M. De Vincenti, Venezia, 2000
- 2001 GIAN FRANCO FRIGO, *Formazione naturale del pensiero di Roberto Ardigò*, in «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», 34, 2001, pp. 45-59
- GIANNI CARLO SCIOLLA, *Hans Semper, Adolfo Venturi e l'arte italiana del Rinascimento*, in *La città del principe. Semper e Carpi: attualità e continuità della ricerca*, atti del convegno (Carpi, 9 ottobre 1999), a cura di M. Rossi, Pisa, 2001, pp. 9-21
- 2002 GIULIANA TOMASELLA, *Le origini dell'insegnamento della storia dell'arte all'Università di Padova. Da Andrea Moschetti a Giuseppe*

- Fiocco in «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», 35, 2002, pp. 69-96
- 2003 FRANCO BERNABEI, *“Filosofia positiva e metodo storico” nelle ricerche sull’arte della seconda metà dell’Ottocento*, in «Annali di critica d’arte», IX, 2003, pp. 15-41
- PAOLA MARINI, *Il Castelvechio di Antonio Avena e la reinvenzione di Verona medievale* in *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, atti del convegno (Feltre, 8-9 giugno 2001), a cura di F. Lanza, Feltre, 2003, pp. 75-89
- ALESSANDRA MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Torino, 2003 (I^a ed. Torino, 1991)
- GIAN MARIA VARANINI, *I musei civici veneti nel primo Novecento e l’identità urbana in Medioevo ideale e Medioevo reale nella cultura urbana. Antonio Avena e la Verona del primo Novecento*, atti del convegno (Verona, 28 febbraio-1° marzo 2002), a cura di P. Marini, Verona, 2003, pp. 83-93
- 2004 MONICA DONAGLIO, *Un esponente dell’élite liberale: Pompeo Molmenti politico e storico di Venezia*, Venezia, 2004
- 2005 GIULIANA TOMASELLA, *L’insegnamento universitario di Giuseppe Fiocco*, in *Saggi e Memorie di storia dell’arte*, 29, 2005, pp. 217-224
- 2006 *L’enigma della modernità. Venezia nell’età di Pompeo Molmenti*, atti del convegno nel 150° anniversario della nascita (Venezia, 17-18 ottobre 2002), a cura di G. Pavanello, Venezia, 2006
- 2007 GIUSEPPE MONSAGRATI, *Manfroni, Camillo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 68, Roma, 2007, pp. 768-770
- Palazzo della Ragione di Padova*, a cura di E. Antoniazzi Rossi, Milano, 2007
- GIANNI CARLO SCIOLLA, *La critica d’arte del Novecento*, Torino, 2007 (I^a ed. Torino, 1995)
- 2008 ANNA MARIA SPIAZZI, *La decorazione del Salone*, in *Il palazzo della Ragione di Padova: la storia, l’architettura, il restauro*, a cura di E. Vio, Padova, 2008, pp. 315-325
- 2009 MARCO CIATTI, *Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro*, Firenze, 2009

- GIAN MARIA VARANINI, *La formazione di Luigi Simeoni e gli studi sulla chiesa e sull'abbazia di San Zeno di Verona*, in appendice a LUIGI SIMEONI, *S. Zeno di Verona. Studi con nuovi documenti*, Verona, 2009 (rist. anastatica Verona, 1909), pp. 126-141
- 2010 GINO TELLINI, *Metodi e protagonisti della critica letteraria*, Firenze, 2010
- 2010-2011 SARA FANTUZ, *Andrea Moschetti. Ritratto biobibliografico dagli inizi fino al 1914*, tesi di laurea magistrale in Storia dell'arte, relatrice G. Tomasella, Università degli Studi di Padova, a. a. 2010-2011
- 2011 ANNA MARIA SPIAZZI, cat. 14, in *Guariento*, catalogo della mostra (Padova, 16 aprile-31 luglio 2011), a cura di D. Banzato, F. Flores d'Arcais e A. M. Spiazzi, Venezia, 2011, p. 125
- GIAN MARIA VARANINI, *Tra metodo storico e storia delle arti. Percorsi di formazione tra Otto e Novecento in area veneta in Pietro Toesca all'Università di Torino. A un secolo dall'istituzione della cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna 1907-1908/ 2007-2008*, atti della giornata di studio (Torino, 17 ottobre 2008), a cura di F. Crivello, Alessandria, 2011, pp. 19-37
- 2012 GIULIANA TOMASELLA, *La funzione dei musei civici nella vita municipale italiana: riflessioni d'inizio secolo di uno storico dell'arte*, in *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di R. Cioffi e O. Scognamiglio, II, Napoli, 2012, pp. 561-567
- 2013 MARTA NEZZO, *Ambientazione della storia come regia di una memoria identitaria: la Kulturgeschichte di Pompeo Molmenti in Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928). Tra storiografia artistica, museo e tutela*, atti del convegno di studi (Milano, 19 ottobre 2011; Bologna, 20-21 ottobre 2011) a cura di A. Rovetta, G. C. Sciolla, Milano, 2013, pp. 403-411
- GIULIANA TOMASELLA, *Per una nuova fruizione del patrimonio artistico: l'azione di Andrea Moschetti in Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928). Tra storiografia artistica, museo e tutela*, atti del convegno di studi (Milano, 19 ottobre 2011; Bologna, 20-21 ottobre 2011) a cura di A. Rovetta, G. C. Sciolla, Milano, 2013, pp. 413-424
- 2014 *La storia delle storie dell'arte*, a cura di O. Rossi Pinelli, Torino, 2014
- 2015 LUCIA MARCHESI, *Andrea Moschetti e il salvataggio del patrimonio artistico* in «Padova e il suo territorio», 30, 176, 2015, pp. 36-38

- 2016 VINCENZA CINZIA DONVITO, *Fotografie della Grande Guerra presso la Biblioteca Civica di Padova*, in *Arte come memoria: il patrimonio artistico veneto e la grande guerra*, a cura di M. Nezzo, Padova, 2016, pp. 73-82 ZULEIKA MURAT, *Guariento. Pittore di corte, maestro del naturale*, Cinisello Balsamo (MI), 2016
- IRENE SALCE, *Andrea Moschetti e il fondo del Gabinetto fotografico dei Musei Civici di Padova*, in *Arte come memoria: il patrimonio artistico veneto e la grande guerra*, a cura di M. Nezzo, Padova, 2016, pp. 83-94
- 2018 FRANCA ZAVA BOCCAZZI, *Giuseppe Zais. I Paesaggi nella stanza dell'alcova del marchese Galeazzo Mussato*, Verona, 2018
- MARIA TERESA FIORIO, *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Milano-Torino, 2018
- 2019 NICOLA BOARETTO, *Dall'Archivio civico antico al Museo civico di Padova. Andrea Gloria e la tutela dei monumenta per la storia locale*, in *Erudizione cittadina e fonti documentarie*, a cura di A. Giorgi, S. Moscadelli, G. M. Varanini, S. Vitali, vol. I, Firenze, 2019, pp. 473-502 GIGLIOLA DI RENZO VILLATA, *Tamassia, Nino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 94, Roma, 2019
- Il Museo civico di Padova, storia istituzionale. Inventario dell'archivio*, a cura di N. Boaretto, San Martino di Lupari, 2019
- GIOVANNI SABBATUCCI, VITTORIO VIDOTTO, *Il mondo contemporaneo*, Bari, 2019
- 2020 MARTA NEZZO, *Il germinare dell'attualità: cenni a temi dell'Otto e Novecento* in ID., GIULIANA TOMASELLA, *Dire l'arte. Percorsi critici dall'Antichità al primo Novecento*, Padova, 2020, pp. 483-557

Fonti d'archivio

AGCPD, *Atti amministrativi per categoria*, b. 114, fasc. I, lettera del sindaco Barbaro all'economista municipale del 12 agosto 1894, prot. gen. n. 20551

AGCPD, *Atti amministrativi per categoria*, b. 114, fasc. I, lettera del sindaco Barbaro a Cesare Paoli e a Giuseppe Biadego del 14 novembre 1894, prot. gen. n. 29547

AGCPD, *Atti amministrativi per categoria*, b. 114, fasc. I, lettera del sindaco Barbaro ai candidati del 15 dicembre 1894, prot. gen. n. 32190

AGCPD, *Fondo Ex Biblioteca Civica*, serie III *Carteggio amministrativo*, sottoserie II *Miscellanea amministrativa*, b. 26, fasc. 265, «Orologi. Guardie notturne. Materiali», sottofasc. I, «Progetti di assestamento delle raccolte artistiche, archeologiche, etc.»

AGCPD, *Personale cessato*, b. 790, fasc. «Moschetti Andrea»

AMCPD, *Atti d'ufficio*, b. 17, fasc. 2118, lettera al Sindaco del 6 marzo 1897, prot. gen. n. 152

AMCPD, *Atti d'ufficio*, b. 27, fasc. 3396, lettera al sindaco del 16 gennaio 1905, prot. gen. n. 49

ASUPD, *Facoltà di Lettere e Filosofia, Libretti di iscrizione*, fasc. 3, «Moschetti Andrea», 1885-1886

ASUPD, *Facoltà di Lettere e Filosofia, Processi verbali di laurea anno scolastico 1885-1886*, fasc. 120, «Moschetti Andrea», *Diploma d'abilitazione all'insegnamento nelle scuole secondarie del Regno*

ASUPD, *Facoltà di Lettere e Filosofia, Processi verbali di laurea anno scolastico 1885-1886*, fasc. 120, «Moschetti Andrea», *Protocollo dell'esame di Laurea*

Abbreviazioni

AGCPD: ARCHIVIO GENERALE DEL COMUNE DI PADOVA

AMCPD: ARCHIVIO MUSEO CIVICO DI PADOVA

ASUPD: ARCHIVIO DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Tavole

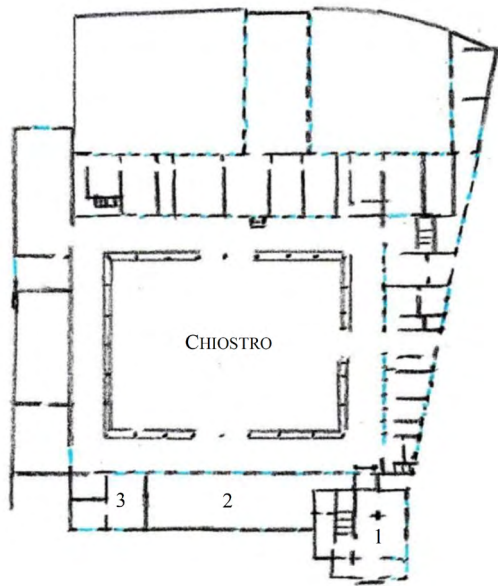


Figura 1a. Museo Civico di Padova, pianoterra, 1895

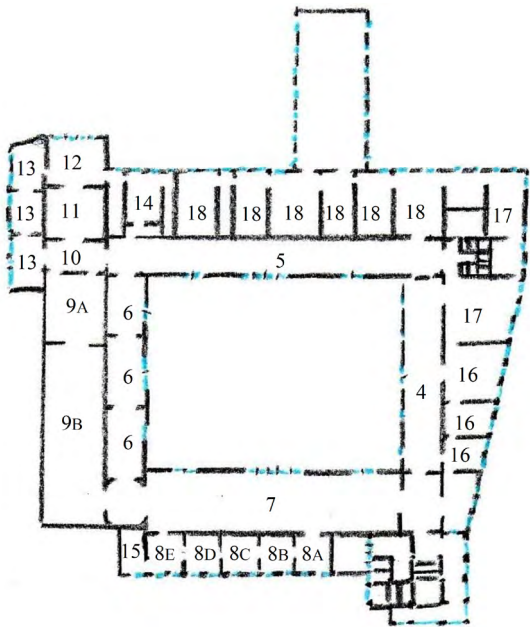


Figura 1b. Museo Civico di Padova, secondo piano, 1895

- 1. VESTIBOLO D'INGRESSO
- 2. MAGAZZINO
- 3. SALA ATTIGUA
- 4. CORRIDOIO DEGLI UFFICI
- 5. CORRIDOIO PALESA
- 6. CORRIDOIO DELLE CERAMICHE
- 7. SALA EMO CAPODILISTA
- 8A-B. CAMERINI CAVALLI
- 8C. CAMERINO SOSTER
- 8D. CAMERINO DA RIO
- 8E. CAMERINO TRIESTE
- 9A-B. SALA MAGGIORE
- 10. ANTISALA
- 11. MUSEO BOTTACIN
- 12. MEDAGLIERE
- 13. CAMERINI BOTTACIN
- 14. UFFICIO CONSERVATORE BOTTACIN
- 15. DORMITORIO DELLE GUARDIE
- 16. UFFICI
- 17. SALE DI LETTURA
- 18. BIBLIOTECA

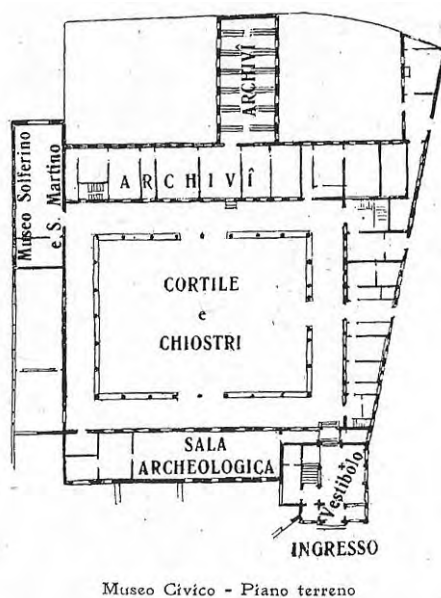


Figura 2a. OLIVIERO RONCHI, pianta del pianoterra, in *Padova. Guida storico-artistica della città e dei dintorni*, Padova, 1909, p. 79

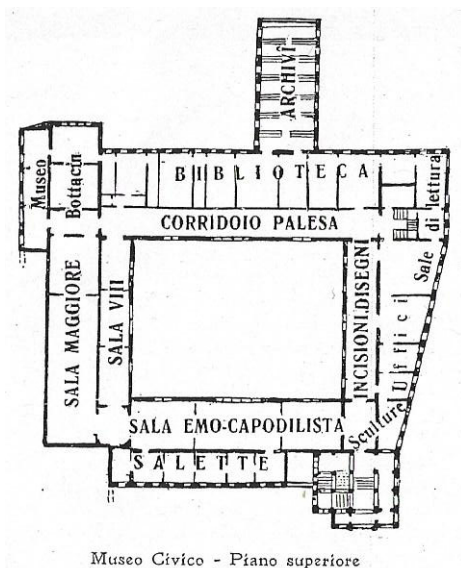


Figura 2b. OLIVIERO RONCHI, pianta del secondo piano, in *Padova. Guida storico-artistica della città e dei dintorni*, Padova, 1909, p. 73

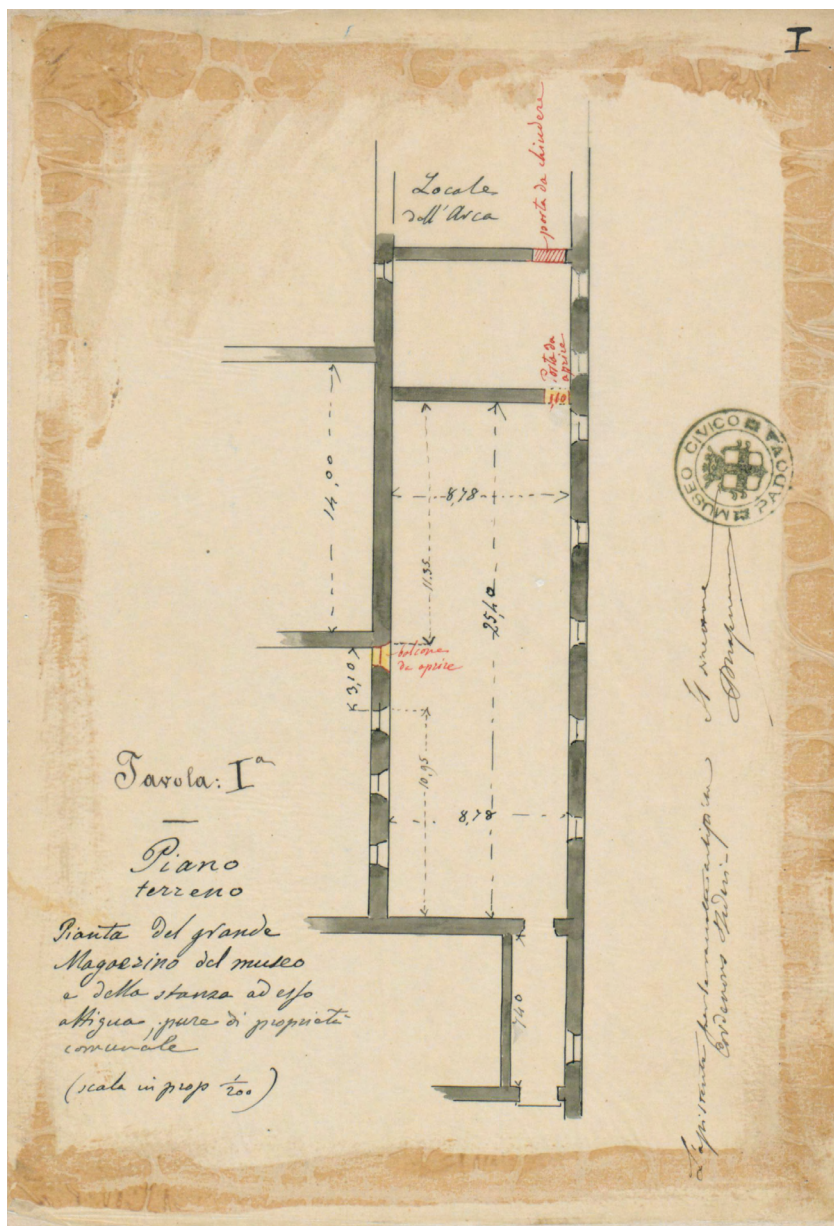


Figura 3. FEDERICO CORDENONS, pianta del magazzino, AGCPD, Fondo Ex Biblioteca Civica, serie III Carteggio amministrativo, sottoserie II Miscellanea amministrativa, b. 26, fasc. 265, «Orologi. Guardie notturne. Materiali», sottofasc. I, «Progetti di assestamento delle raccolte artistiche, archeologiche, etc.», tav. I

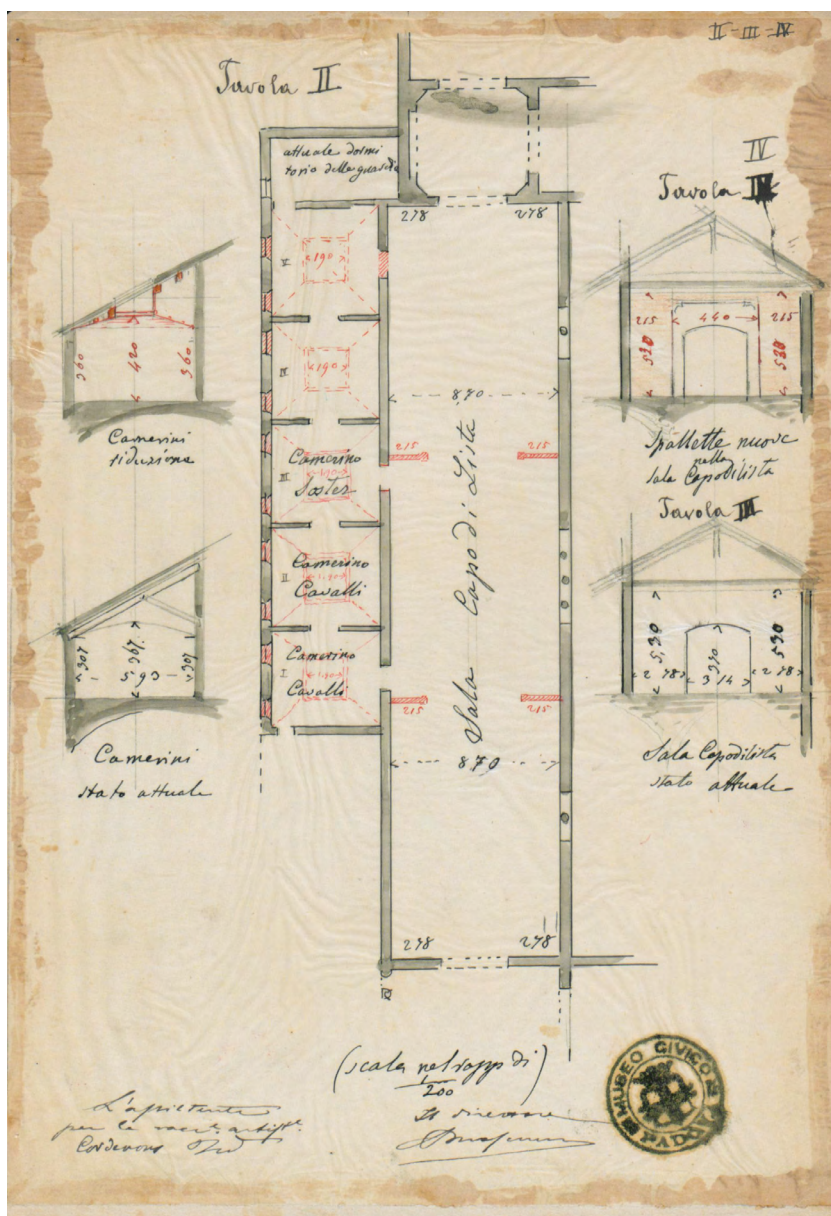


Figura 4. FEDERICO CORDENONS, pianta e sezioni della Sala Emo Capodilista e dei camerini, AGCPD, Fondo Ex Biblioteca Civica, serie III Carteggio amministrativo, sottoserie II Miscellanea amministrativa, b. 26, fasc. 265, «Orologi. Guardie notturne. Materiali», sottofasc. I, «Progetti di assestamento delle raccolte artistiche, archeologiche, etc.», tav. II-III-IV

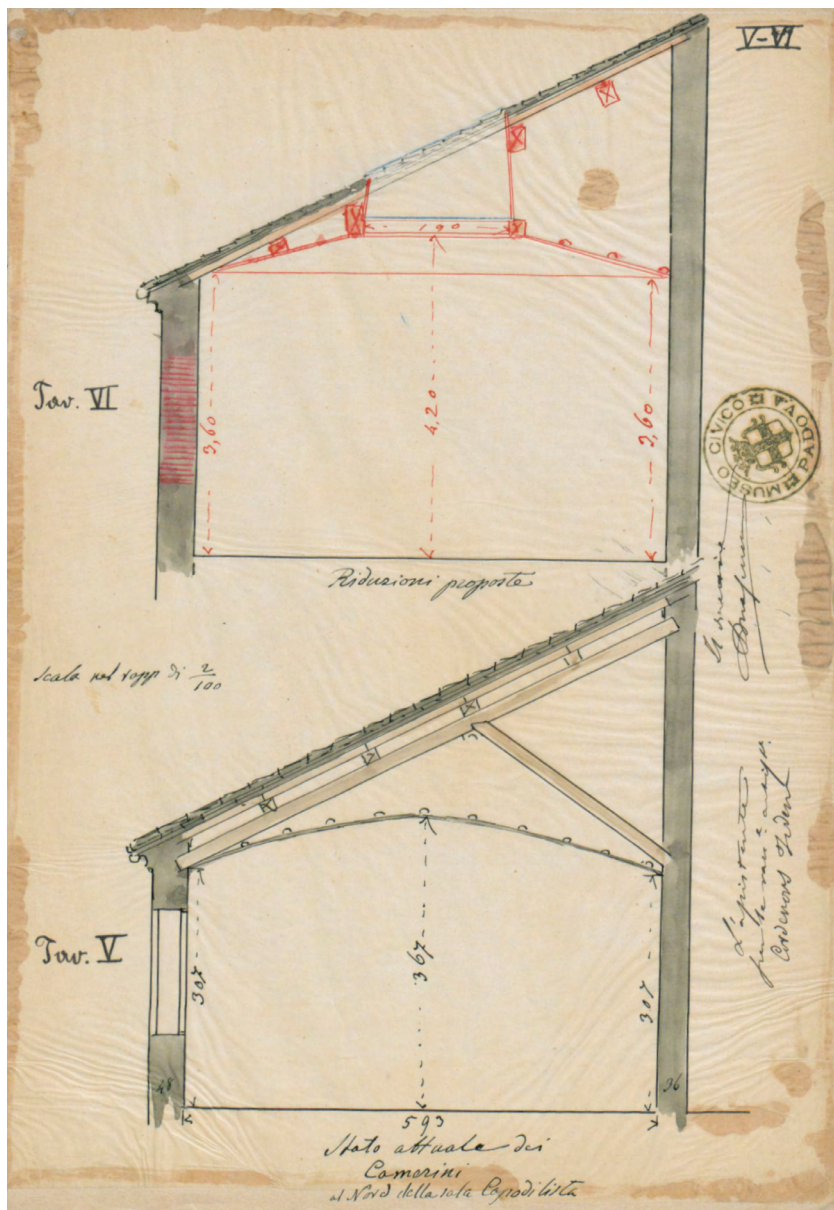


Figura 5. FEDERICO CORDENONS, sezione del camerino, AGCPD, Fondo Ex Biblioteca Civica, serie III Carteggio amministrativo, sottoserie II Miscellanea amministrativa, b. 26, fasc. 265, «Orologi. Guardie notturne. Materiali», sottofasc. I, «Progetti di assestamento delle raccolte artistiche, archeologiche, etc.», tav. V-VI

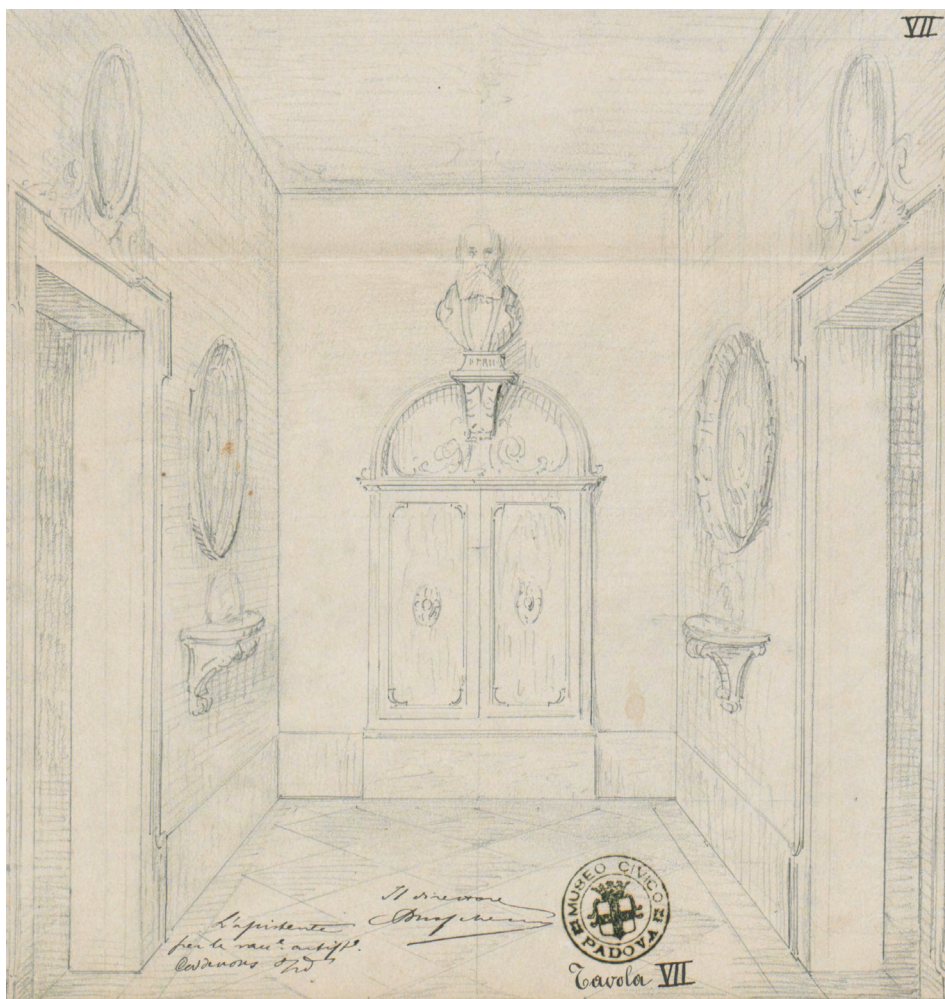


Figura 6. FEDERICO CORDENONS, assonometria del camerino Trieste, AGCPD, *Fondo Ex Biblioteca Civica*, serie III *Carteggio amministrativo*, sottoserie II *Miscellanea amministrativa*, b. 26, fasc. 265, «Orologi. Guardie notturne. Materiali», sottofasc. I, «Progetti di assestamento delle raccolte artistiche, archeologiche, etc.», tav. VII

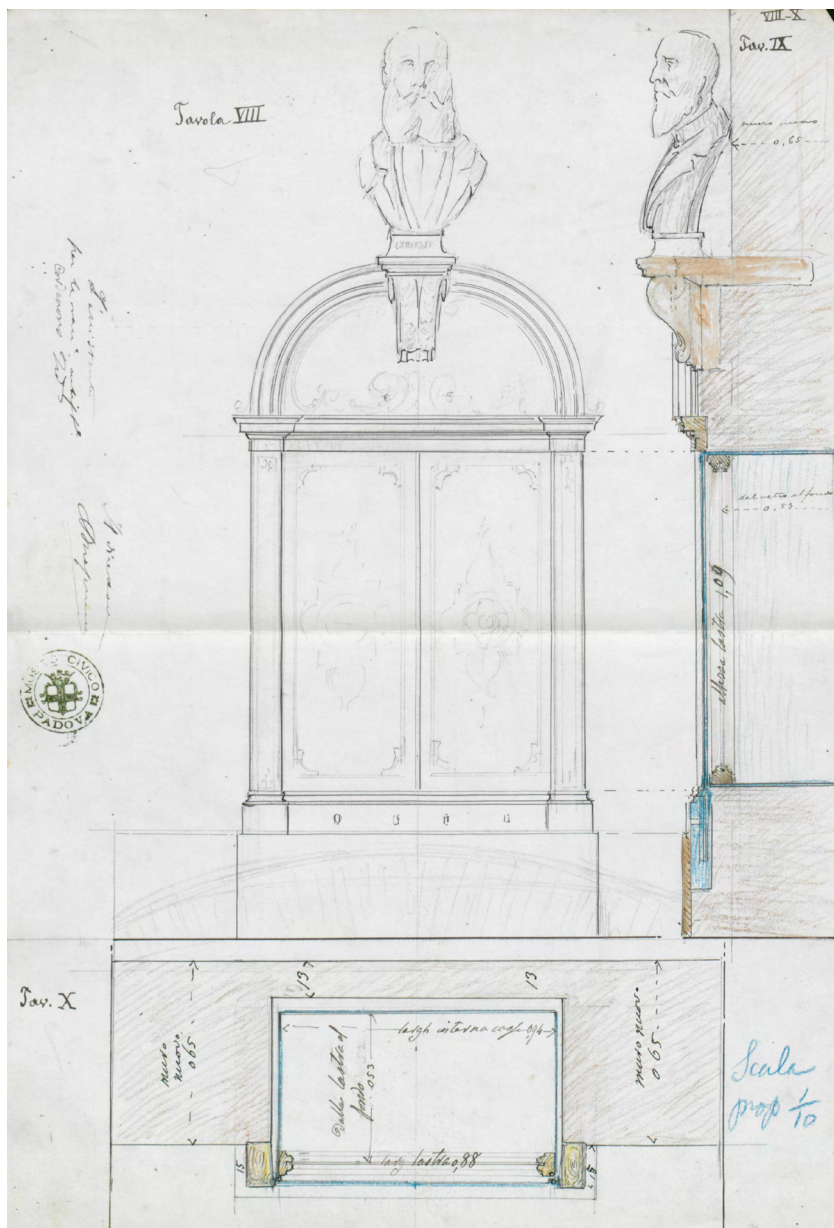


Figura 7. FEDERICO CORDENONS, prospetto, sezione verticale e pianta dello scrigno Trieste, AGCPD, Fondo Ex Biblioteca Civica, serie III Carteggio amministrativo, sottoserie II Miscellanea amministrativa, b. 26, fasc. 265, «Orologi. Guardie notturne. Materiali», sottofasc. I, «Progetti di assestamento delle raccolte artistiche, archeologiche, etc.», tav. VIII-IX-X

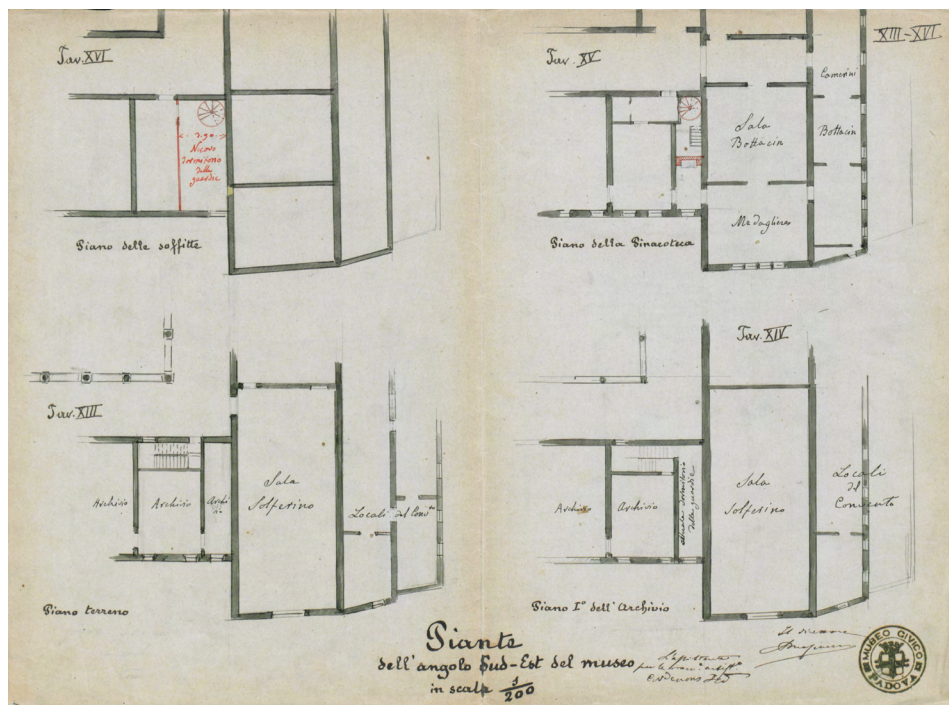


Figura 9. FEDERICO CORDENONS, piante angolo sud-est del Museo Civico, AGCPD, Fondo Ex Biblioteca Civica, serie III Carteggio amministrativo, sottoserie II Miscellanea amministrativa, b. 26, fasc. 265, «Orologi. Guardie notturne. Materiali», sottofasc. I, «Progetti di assestamento delle raccolte artistiche, archeologiche, etc.», tav. XIII-XIV-XV-XVI



Figura 11. FOTOGRAFIA BOLO E MIOLA, corridoio degli uffici, in ANDREA MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova*, Padova, 1903, tav. I, s. p.

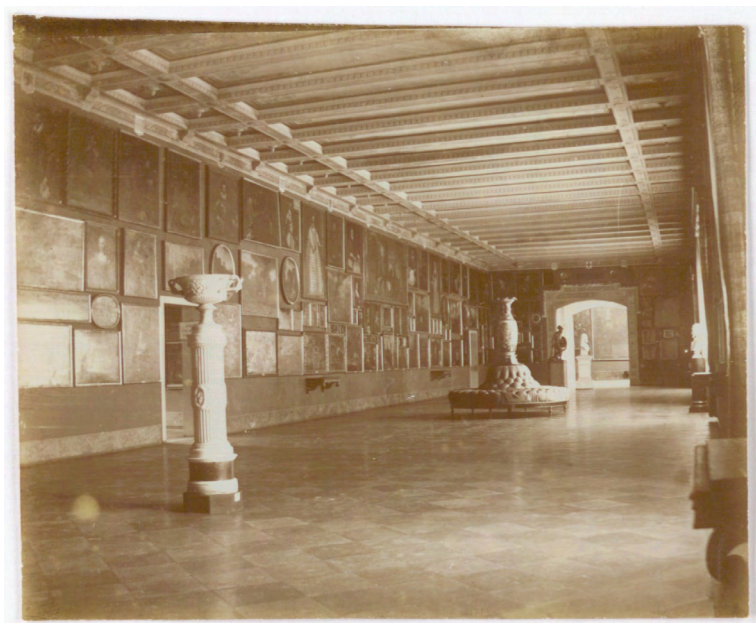


Figura 12. ANONIMO, sala Emo Capodilista, fine XIX secolo, Biblioteca Civica di Padova, *Raccolta Iconografica Padovana*, XXVII 2454



Figura 13. FOTOGRAFIA BOLO E MIOLA, sala Emo Capodilista, in ANDREA MOSCHETTI, *Il Museo Civico di Padova*, Padova, 1903, tav. I, s. p.

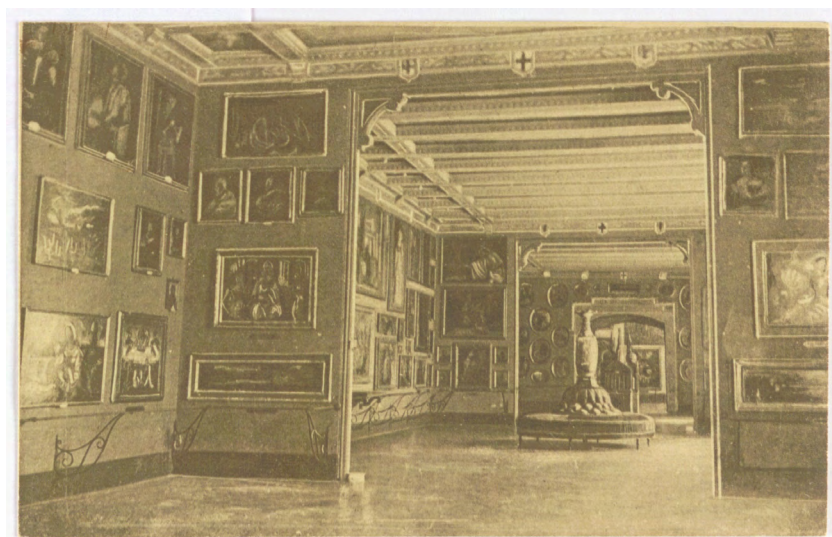


Figura 14. ANONIMO, cartolina illustrata, sala Emo Capodilista, primo decennio del XX secolo, Biblioteca Civica di Padova, *Raccolta Iconografica Padovana*, XXVII 2457

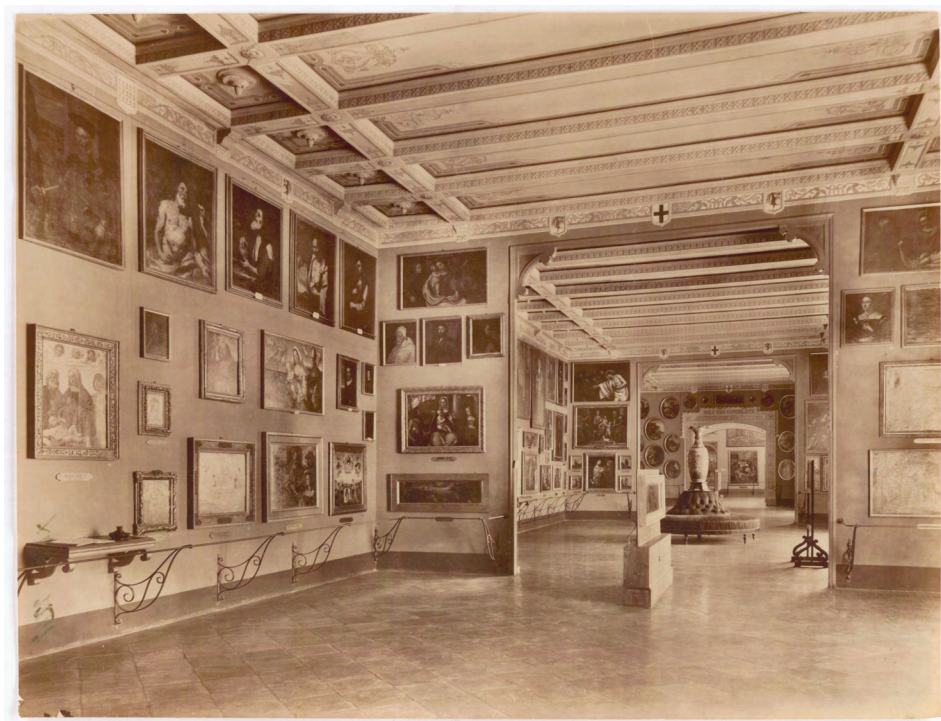


Figura 15. ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, sala Emo Capodilista, primo quarto del XX secolo, Biblioteca Civica di Padova, *Raccolta Iconografica Padovana*, XXVII 2460



Figura 16. ANONIMO, sala XXVIII, prima metà del XX secolo, Biblioteca Civica di Padova, *Raccolta Iconografica Padovana*, XXVII 5508



Figura 17. ANONIMO, sala maggiore, primo quarto del XX secolo, Biblioteca Civica di Padova, *Raccolta Iconografica Padovana*, XXVII 2455



Figura 18. ANONIMO, sala maggiore, primo quarto del XX secolo, Biblioteca Civica di Padova, *Raccolta Iconografica Padovana*, XXVII 2456



Figura 19. FOTOGRAFIA DELL'EMILIA, atrio secondo piano, primo quarto del XX secolo, Biblioteca Civica di Padova, *Raccolta Iconografica Padovana*, XXVII 2438

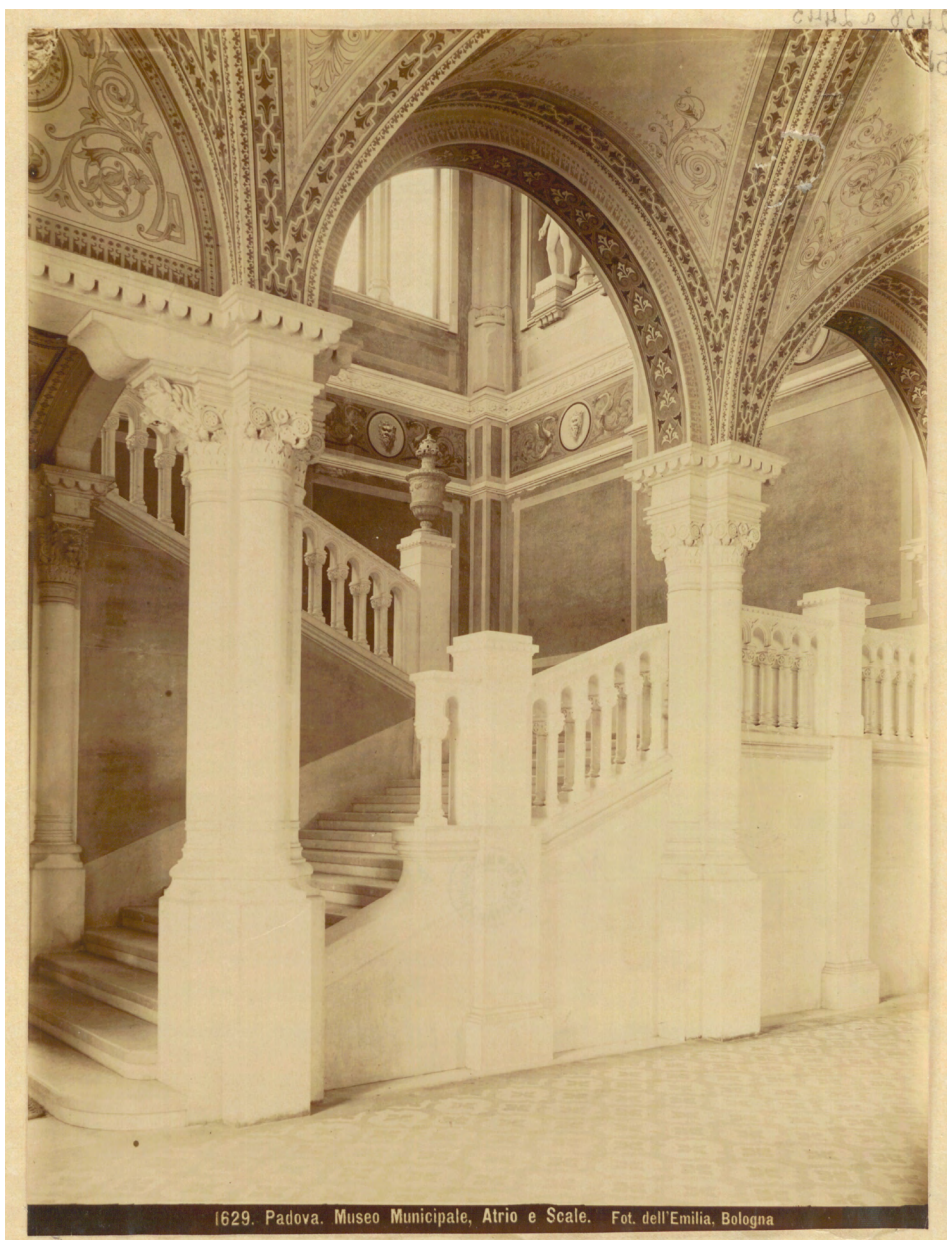


Figura 20. FOTOGRAFIA DELL'EMILIA, scalone pianoterra, primo quarto del XX secolo, Biblioteca Civica di Padova, *Raccolta Iconografica Padovana*, XXVII 2439



Figura 21. ANONIMO, chiostro lato est, primo quarto del XX secolo, Biblioteca Civica di Padova, *Raccolta Iconografica Padovana*, XXVII 2444



Figura 22. ANONIMO, chiostro lato ovest, primo quarto del XX secolo, Biblioteca Civica di Padova, *Raccolta Iconografica Padovana*, XXVII 2446



Figura 23. ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, chiostro lato nord-ovest, primo quarto del XX secolo, Biblioteca Civica di Padova, *Raccolta Iconografica Padovana*, XXVII 2453



Figura 24. ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, chiostro lato nord, primo quarto del XX secolo, Biblioteca Civica di Padova, *Raccolta Iconografica Padovana*, XXVII 2452

BENEDETTA CONTE è specializzanda alla Scuola di specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Padova. Si è laureata nel medesimo ateneo in Storia dell'Arte con una tesi magistrale dal titolo "Andrea Moschetti direttore del Museo Civico di Padova: dalla fondazione del bollettino al riordino della collezione artistica". Sempre a Padova ha conseguito la laurea triennale in Progettazione e Gestione del Turismo Culturale, presentando una tesi sulla dispersione dei ritratti degli Uomini Illustri nello studiolo di Federico da Montefeltro a Urbino.

Per l'arte e la città. Andrea Moschetti direttore del Museo Civico di Padova affronta il primo ventennio della lunga carriera museale di Andrea Moschetti (Venezia, 1865-Padova, 1943).

Tra museo e Università, lo studioso dedicò tutta la sua vita all'arte e alla città di Padova, convinto dell'importanza di tutelare e valorizzare il patrimonio storico-artistico cittadino.

L'attività di Moschetti, in qualità di direttore, è qui ripercorsa, dando particolare rilievo a due importanti iniziative promosse dallo studioso: la fondazione del «Bollettino del Museo Civico di Padova» nel 1898 e il grande lavoro di riordino delle collezioni civiche.

L'allestimento per l'antica sede del museo civico, progettato da Moschetti fin dal 1895, viene ora per la prima volta ricostruito, grazie all'analisi incrociata di documenti d'archivio e fonti visive.

La sistemazione delle sale voluta da Moschetti andò perduta con lo scoppio della Prima Guerra Mondiale; la sua memoria è affidata alle preziose fotografie storiche che corredano il volume e che restituiscono un affascinante esempio veneto di museografia tardo ottocentesca.

978-88-6938-351-9



18,00 €