

DOMENICA PRIMERANO, “*Conservare è cosa gentile e pietosa*” : Vincenzo Casagrande e il Museo diocesano di Trento, in «Studi trentini. Arte» (ISSN: 2239-9712), 98/1-2 (2019), pp. 132-155.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/sttrar>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.



Professor Vinzenz Casagrande

Es wird bescheinigt, daß Paßinhaber~~x~~  
tatsächlich die durch die Fotografie darge-  
stellte Person ist und diese Fotografie eigen-  
händig unterschrieben hat.

K. k. Bezirkshauptmannschaft

Brixen, am

20. November 1910.

Der K. k. Bezirkshauptmann:

*Wimmer*

## “Conservare è cosa gentile e pietosa”. Vincenzo Casagrande e il Museo diocesano di Trento

*Domenica Primerano*

- Il contributo prende in esame quanto Vincenzo Casagrande fece per il Museo diocesano di Trento, che il sacerdote contribuì a fondare e di cui fu il primo direttore. In particolare, il testo intende evidenziare la *vision* con la quale Casagrande organizzò e gestì uno dei primi musei diocesani in Italia, lavorando in stretto collegamento con il territorio, per la difesa e valorizzazione del patrimonio storico-artistico locale, ma anche con l'obiettivo di far diventare il museo una scuola per la formazione del clero.
- *This essay takes into consideration the role played by Vincenzo Casagrande in establishing and directing the Museo diocesano in Trento. In particular, this contribution aims to highlight the vision by which he was guided in organizing and managing one of the first diocesan museums in Italy. He worked in close connection to the institutions of the local territory, promoting and enhancing the local historical and artistic heritage, and establishing the museum as an all-round school for the education of the clergy.*

Da quanto ho potuto documentare su quello che è conservato nel mio studio, pare che la cultura trentina abbia ignorato Vincenzo Casagrande. Tranne i lavori da te citati non esiste nulla tranne una recensione di Giovanni Ciccolini al Catalogo del Museo Diocesano in “Atti” dell’Accademia roveretana degli Agiati, serie III, 14 (1908), 228-29. Casagrande non è stato associato all’Accademia degli Agiati né a Studi Trentini, non ha collaborato a “San Marco” anche se di matrice cattolica, non appare con il suo nome nei giornali diretti da De Gasperi che davano spazio anche alla cultura. Non ho trovato sul “Brennero” del 1941-42 la notizia della sua ‘Messa d’oro’ all’età di 75 anni, forse perché in sospetto al fascismo. Su “Il Brennero” del 5 febbraio 1943 vi è invece un breve articoletto La scomparsa di mons. Casagrande, con la biografia sintetica, ma non il ricordo fattone da mons. de Gentili, dichiaratamente antifascista. Spero di rivederti presto. Un abbraccio. Maria<sup>1</sup>

Così mi scriveva Maria Garbari sapendomi impegnata nell’organizzazione del convegno su Vincenzo Casagrande (fig. 1) che si sarebbe svolto a Cembra

---

<sup>1</sup> Mail ricevuta dalla professoressa Maria Garbari il 20 ottobre 2014.

il 4 marzo del 2015. La mail di Maria non faceva che dare conferma a quanto io stessa avevo potuto constatare quando iniziai a occuparmi di questo sacerdote, attorno al quale fu steso un inspiegabile silenzio<sup>2</sup>, tanto più incomprendibile se si pensa che egli fu “un protagonista della tutela dei monumenti in Trentino del primo Novecento”, come opportunamente lo definisce il titolo della giornata di studi.

Erano gli anni (1989-1995) dei lavori intrapresi nel Museo Diocesano Tridentino per rendere più idonea alla funzione museale la sede, Palazzo Pretorio – garantendo una corretta esposizione e conservazione delle opere –, e per procedere all’allestimento di un nuovo percorso supportato da una conoscenza più attenta del patrimonio, grazie alla catalogazione delle raccolte affidata a diversi specialisti.

Nello sgombero dei materiali conservati nel sottotetto emersero due casse piene di documenti, di cui evidentemente si era persa memoria: compresi subito che si trattava di materiale strettamente collegato ai primi anni di vita del museo – ma non solo – in gran parte redatti da quella che avrei imparato essere l’inconfondibile scrittura di Casagrande. Feci un rapido spoglio dei documenti, rimandando a tempi meno frenetici una loro più attenta disanima<sup>3</sup>.

Devo dire che la scoperta di quelle carte fu davvero emozionante, anche perché coincideva con un intervento che avrebbe trasformato in modo significativo proprio quel museo che l’umile sacerdote cembrano aveva contribuito a fondare. Nel 1996, per dar conto dei lavori intrapresi, pubblicammo un volume nel quale, in un saggio dal titolo *Un museo da conoscere*, basandomi sui documenti ritrovati tentai di ricostruire in modo più puntuale i passaggi che portarono all’istituzione del museo<sup>4</sup>. In testi successivi<sup>5</sup>, ritornai a occuparmi di Vincenzo Casagrande e del ruolo che egli giocò nel dare vita a uno dei primi musei diocesani d’Italia<sup>6</sup>, che la rivista “Arte Cristiana”, fondata nel 1913 da monsignor Celso Costantini, volle illustrare proprio in uno dei

---

<sup>2</sup> Unici indizi del suo percorso umano e professionale si trovano in Adami, *Nobili figure scomparse*, pp. 265-273.

<sup>3</sup> Una prima ricognizione dei documenti venne fatta in occasione di una tesi di laurea (Esposito, *Le carte di Vincenzo Casagrande*). Nel 2015 si procedette al riordino dell’archivio, come riferisce in questa stessa pubblicazione Katia Pizzini.

<sup>4</sup> Primerano, *Un museo da conoscere*, pp. 15-43.

<sup>5</sup> Primerano, *Primi indizi*, pp. 9-23; Primerano, *La formazione della raccolta di parati*, pp. 11-18; Primerano, *Vincenzo Casagrande*, pp. 249-255; Primerano, *Il parato Liechtenstein*, pp. 14-23; Primerano, *La formazione del Museo Diocesano*, pp. 327-351; Primerano, *La donazione Viesi*, pp. 13-21.

<sup>6</sup> Per un primo inquadramento sulla storia dei musei diocesani si veda Primerano, *I musei diocesani*, pp. 347-355.

suoi primi numeri. Con il mio intervento cercherò di dare unitarietà a quanto esposto nei precedenti contributi.

### *Musei ecclesiastici e diocesani. Caratteristiche e specificità*

Premessa indispensabile per comprendere il ruolo di Casagrande nella fondazione del Museo diocesano di Trento è un inquadramento dei musei ecclesiastici, nello specifico dei musei diocesani, e delle loro specificità.

Se per museo religioso si intende un'istituzione che, indipendentemente dall'ente proprietario, è connotata dalla prevalenza di collezioni di carattere religioso, con l'aggettivo ecclesiastico si identificano i musei che appartengono a enti afferenti alla Chiesa cattolica, ovvero diocesi, parrocchie, opere e fabbricerie, comunità monastiche e ordini religiosi, capitoli delle cattedrali, confraternite, seminari. Generalmente allestiti in ambienti prossimi ai luoghi di culto o in antichi complessi monumentali quali palazzi episcopali, seminari, oratori, canoniche, monasteri e chiese, custodiscono raccolte che includono soprattutto beni connessi al culto e alla liturgia con specifico riferimento al territorio su cui gravita la singola istituzione, ma anche reperti archeologici, opere d'arte antica e contemporanea – non solo di carattere sacro –, raccolte etnografiche e demoantropologiche, come nel caso dei musei missionari. Taluni musei, istituiti all'interno di seminari o di collegi gestiti dagli ordini religiosi, presentano una prevalenza di collezioni scientifiche e naturalistiche (mineralogiche, paleontologiche, botaniche, zoologiche) utilizzate in funzione didattica.

Ciò che stabilisce in modo forte la peculiare identità di questi musei è comunque, secondo Menis, “il bene culturale materiale religioso mobile di area cristiana”<sup>7</sup>, conservato ed esposto indipendentemente dalla sua natura e dal suo valore estetico. Nei musei ecclesiastici infatti, accanto a opere d'arte riferibili a criteri di eccezionalità, troviamo frequentemente anche oggetti seriali strettamente connessi alla funzione liturgica o devozionale per la quale vennero realizzati: la loro compresenza attesta “la duplice opzione praticata dalla Chiesa per comunicare il divino” sia attraverso “l'insegnamento quotidiano e reiterato”, sia tramite “la bellezza e la luminosità materica dell'opera d'arte”<sup>8</sup>.

Per comprendere meglio il ruolo dei musei ecclesiastici, e di quelli diocesani in particolare, va anzitutto preso in esame il sistema complesso costituito dal patrimonio culturale di interesse religioso composto da quattro macro-

---

<sup>7</sup> Menis, *Per una museologia specifica*, pp. 130-136.

<sup>8</sup> Pavoni, *Musei diocesani e territorio*, p. 3.

categorie, ciascuna delle quali dotata di caratteristiche e potenzialità ben distinte<sup>9</sup>: un patrimonio immobile, statico, composto dagli innumerevoli luoghi di culto disseminati sul territorio, messo in crisi dalla secolarizzazione, dall'abbandono delle campagne e dalla diminuzione delle vocazioni, condizioni che hanno comportato nel tempo l'inevitabile chiusura, se non l'abbandono, di parecchi luoghi di aggregazione della comunità ecclesiale. Di conseguenza quel sistema di cura partecipata che ne aveva assicurato, lungo i secoli, una costante tutela si è progressivamente indebolito con esiti tangibili anche per quanto riguarda la seconda macroarea, quella dei beni mobili, costituita in gran parte dagli arredi liturgici che da sempre hanno accompagnato le funzioni religiose, molti dei quali dismessi dopo le disposizioni impartite dal Concilio Vaticano II (1962-1965)<sup>10</sup>. La terza macrocategoria è relativa al patrimonio immateriale, identificabile nelle pratiche devote, in canti, preghiere, tradizioni, riti trasmessi di generazione in generazione in forma orale, oggi più che mai soggetti a un elevato rischio di sparizione dalla memoria collettiva.

La compenetrazione delle tre aree afferenti al patrimonio culturale di interesse religioso ha giocato nei secoli un ruolo determinante nella trasformazione dei territori: basti pensare all'ampio raggio d'azione esercitato dai santuari con la creazione, ad esempio, delle vie percorse dai pellegrini. La componente ultima di questo complesso sistema, ovvero i 'paesaggi culturali', definibili anche come *religious landscapes*, è prodotta dunque dall'interazione tra patrimonio immobile, mobile e immateriale, esito tuttavia non scontato in quanto strettamente correlato ad una conservazione attiva non solo materiale, ma al contempo simbolica e funzionale, di questa specifica porzione di patrimonio. La fondazione dei musei ecclesiastici – e nello specifico dei musei diocesani – che tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo ha conosciuto un inedito incremento<sup>11</sup>, segnala l'indebolirsi della stretta connessione tra beni

---

<sup>9</sup> Pignatti, Baraldi, *Il patrimonio culturale*.

<sup>10</sup> Questa porzione di patrimonio comprende tipologie differenti di beni, affidati da sempre in custodia ai sacerdoti; una responsabilità – sommata a quella della cura d'anime dei fedeli – per la cui assunzione i ministri della Chiesa devono disporre di una specifica formazione impartita, in forma più o meno convinta e stabile, dai seminari. Tra i beni mobili va ovviamente incluso anche il patrimonio archivistico e librario, che richiede analoga cura e attenzione.

<sup>11</sup> Su 226 diocesi, i musei diocesani censiti nel 2014 sono 218 (di cui il 37% al Sud, il 34% al Centro e il 29% al Nord; si veda Santi, *I musei religiosi in Italia*, tav. 2); per la maggior parte si tratta di enti di recente istituzione (nel 1971 erano 37; nel 1987 salgono a 85; sono 105 nel 1997 e 215 nel 2005). Su 25.000 parrocchie, i musei parrocchiali raggiungono le 296 unità (in Piemonte se ne contano ben 66; 31 piccoli musei parrocchiali in Valle d'Aosta). A seguire: 146 musei di ordini religiosi, 45 tesori della cattedrale, 27 musei dell'opera del duomo, 19 musei di confraternite, 18 musei di santuari. Una categoria a parte è costituita da musei di proprietà 'mista' (81), ovvero musei che appartengono a enti ecclesiastici e a enti pubblici. I dati sono desunti da Santi, *I musei religiosi in Italia*.

immobili, mobili e immateriali e comunità religiosa che nei secoli aveva connotato questo complesso sistema.

I musei diocesani sono per lo più di recente formazione. In Italia il primo accenno a tali istituzioni, che ebbero origine intorno alla metà del XIX secolo nei territori dell'Impero austro-ungarico, è contenuto nella lettera circolare del cardinale Pietro Gasparri datata 15 aprile 1923, con la quale il segretario di Stato invitava i vescovi a “conservare, trasmettere e saggiamente amministrare pergamene e carte, libri manoscritti e stampati, opere artistiche di ogni genere custoditi dal Clero” e a fondare musei diocesani dove custodire “i cimeli [che] a lasciarli dove sono corrono pericolo e deperiscono”<sup>12</sup>.

Il panorama dei musei ecclesiastici istituiti in Italia a quella data era sostanzialmente limitato ai musei della cattedrale o dell'opera del duomo nei quali confluivano arredi liturgici solitamente conservati in sacrestia, reperti di varia natura provenienti per lo più dai restauri effettuati sull'edificio sacro. Di ben più antica istituzione erano i tesori della cattedrale cui veniva affidato il compito di preservare la funzione culturale e taumaturgica di reliquiari e vasi sacri: custoditi nei *repositoria* di cappelle e sacrestie, in apposite camere *reliquiarum* o nelle camere *aureae*, erano offerti allo sguardo e alla preghiera di fedeli e pellegrini in prestabilite festività dell'anno. Esistevano inoltre collezioni promosse da ecclesiastici, alti prelati ma anche semplici religiosi, le quali, non necessariamente di impostazione devota, riflettevano esclusivamente gusti e interessi del proprietario, analogamente a quanto accadeva per le collezioni laiche. Molte raccolte di questo tipo ebbero in seguito destinazione pubblica: pensiamo, tra le altre, alla collezione di Federico Borromeo collocata in appositi locali della Biblioteca Ambrosiana, annessi all'Accademia di belle arti. Un “Museum”, come volle definirlo, concepito come luogo di conservazione ma al contempo come strumento didattico.

Il museo diocesano nasce con altri intendimenti: non si lega al singolo monumento ma ad un territorio ben preciso, quello della diocesi appunto, del quale intende conservare memoria e identità culturale, esemplificandone lo sviluppo storico e artistico. Va inoltre rilevato che la formazione di un museo diocesano non si deve al confluire di collezioni private, laiche o ecclesiastiche, anche se talora singoli nuclei vi pervengono per lascito testamentario o per donazione. La storia di questa istituzione si collega piuttosto all'esigenza della Chiesa di gestire in prima persona la tutela del patrimonio di arte sacra, *res mixta* in quanto materia sulla quale legiferano unilateralmente sia lo Stato che la Chiesa. I musei diocesani nascono sulla base di esigenze conservative: vi confluiscono quei beni che rischierebbero un sicuro degrado o potrebbero

---

<sup>12</sup> *Immagine del Museo Diocesano*, pp. 209-217.

essere esposti al pericolo di furti o alienazioni indebite se mantenuti nei rispettivi luoghi di culto.

Partendo dalla composizione molto articolata delle raccolte conservate nei musei diocesani e dalla loro dimensione territoriale, è possibile individuare – a prescindere dalla rispettiva missione – evidenti affinità con i musei civici. Sorti come musei pubblici nel Settecento, essi conobbero uno straordinario sviluppo nell'Ottocento: dopo l'Unità d'Italia, a queste istituzioni le diverse municipalità assorbite dallo Stato nazionale affidarono il compito di salvaguardare le singole identità. Il museo civico presenta precise caratteristiche, in parte assimilabili a quelle dei musei diocesani. Esso è:

a-tipologico, perché onnicomprensivo, e quindi è contemporaneamente pinacoteca, museo archeologico, museo storico, museo naturalistico, museo scientifico; a-gerarchico, perché ogni autore e ogni opera, conservata al suo interno, ha valore e il criterio estetico non prevarica quello storico; a-selettivo, perché accoglie ogni tipologia di manufatti, purché siano testimonianza anche di aspetti minori e minimi della vita della città, degli aspetti del costume, delle vicende dei suoi personaggi.<sup>13</sup>

In entrambe le tipologie museali i beni che fanno parte delle rispettive raccolte trovano le proprie radici e i propri rimandi nel territorio, inteso come luogo fisico, teorico e simbolico: da tale reciproca interdipendenza consegue il rimando continuo tra cultura particolare e generale, tra cultura alta e bassa<sup>14</sup>.

### *Un nuovo museo a Trento: diocesano*

Come si è visto, in Italia solo nel 1923 si ravvisa la necessità di fondare musei diocesani, una realtà già molto viva invece in area tedesca. Quando nel 1902 il vescovo Eugenio Carlo Valussi propone di fondare un “museo cattedrale e diocesano”, Trento fa ancora parte dell'Impero austro-ungarico e la vicina Bressanone già dal 1879 (fig. 2) ne possiede uno. È l'incontro tra un presule

---

<sup>13</sup> Visser, *Un confronto dialettico*, p. 4.

<sup>14</sup> Il museo diocesano accoglie documenti per loro natura polivalenti che concorrono a definire le coordinate temporali e spirituali di un determinato territorio: tali beni non possono essere studiati solo in relazione a parametri estetici e storico-artistici. Occorre infatti estendere l'analisi agli aspetti iconografici e iconologici; individuare le singole committenze così da delineare la genesi storica e spirituale di ogni opera; l'approccio interdisciplinare allo studio dell'oggetto può inoltre consentire di ricostruirne la storia formale e materiale.



■ 2. Hofburg, Museo diocesano di Bressanone, fondato nel 1879

che sa cogliere l'importanza del patrimonio storico-artistico e il suo giovane segretario la molla che farà scattare la complessa operazione.

In Vincenzo la passione per l'arte nasce quasi per caso allorché il vescovo lo incarica di prendersi cura di quei pochi “pregiati lavori” ancora in suo possesso dopo la confisca da parte dell'autorità civile dell'antica residenza vescovile, il Castello del Buonconsiglio, e l'incameramento dei beni effettuato dal commissario aulico imperiale nel 1804. Per prima cosa Casagrande si occupa dell'ordinamento, catalogazione e restauro della raccolta vescovile di stampe, l'unica collezione di un certo rilievo che troviamo citata – accanto a cornici di specchi, ventole veneziane, armadi antichi intagliati, opere di oreficeria, dipinti, altari, paramenti – tra gli oggetti artistici elencati dal sacerdote nella *Cronaca di Sua Altezza Rma il P. Vescovo di Trento Eugenio Carlo Valussi*, un diario che scandisce i dieci anni passati accanto al presule. L'operazione, condotta da Casagrande tra l'aprile e l'ottobre del 1899, fu tanto più meritoria in quanto contribuì a valorizzare una raccolta che in precedenza era stata giudicata nel suo insieme “di poco merito”<sup>15</sup> e che invece si rivelerà di straordinario livello (fig. 3).

---

<sup>15</sup> E pertanto stimata solo 93 fiorini nell'*Inventario della sostanza mobile della Mensa Princ. Vescovile* del 1896, quotazione decisamente inadeguata per una collezione di circa 5.000 stampe, realizzate in un arco temporale compreso tra XVI e XIX secolo dai più importanti incisori italiani, tedeschi, fiamminghi, francesi e inglesi.



■ 3. Ugo da Carpi, *Diogene*, 1525 circa, xilografia. Trento, Museo Diocesano Tridentino, collezione vescovile di stampe

Il segretario vescovile procedette anzitutto al restauro delle incisioni, avvalendosi dell'opera dei "bravi artisti" della legatoria aperta a Trento nel 1848 da Giuseppe Ladstetter, che a Monaco di Baviera aveva iniziato la propria formazione presso il maestro Michele Fleidinger. Si accinse poi al riordino della collezione e alla sua inventariazione, un lavoro "lungo e difficile", che egli affrontò da semplice autodidatta, servendosi dei manuali destinati ai collezionisti di stampe, ma avvalendosi al contempo della consulenza di specialisti, come il milanese Antonio Grandi, collezionista e commerciante di stampe, nonché consulente presso prestigiose istituzioni per l'ordinamento di importanti raccolte incisorie. Casagrande inoltre compilò un catalogo manoscritto completato da due differenti indici, per incisore e per inventore, al fine di facilitare la ricerca a chiunque avesse voluto esaminare la raccolta. Nell'introduzione espone i criteri adottati per il riordino, che sostanzialmente rispecchiano la prassi corrente:

L'ordinamento come appare nel catalogo lo feci per iscuole e per secoli. Ebbi riguardo di adunare quanto mai fu possibile tutte le opere di ciaschedun autore. Alla catalogazione di singoli fogli entro cartolari di

corrispondente grandezza; ponendo il numero su copertine e non sulle stampe. La collezione è di gran valore e di molta importanza. Questo lavoro [...] io lo raccomando alla benevolenza dei miei successori i quali vogliono conservare il buon ordine fatto e migliorarlo, correggendo gli errori.<sup>16</sup>

Questa impegnativa operazione indirizzò definitivamente l'interesse e l'attività del segretario vescovile nello studio e nella tutela del patrimonio storico-artistico, per il quale lo stesso Valussi mostrava analoga attenzione. Risale al 19 novembre 1902 una lettera del vescovo al capitolo della cattedrale nella quale viene formalizzata l'idea di costituire un museo. Si legge infatti:

Nella Cattedrale si conservano parecchi oggetti antichi di grande valore artistico e storico, i quali purtroppo giacciono mal difesi dalle cause di deterioramento, e quando si espongono fanno meno bella mostra di sé per la poca luce della sacrestia e soffrono per la necessità di trasportarli sgarbatamente dal loro ripostiglio ad una tavola, dove si posano mal protetti dalla polvere ed anco dalle mani dei visitatori.<sup>17</sup>

Per conservare più correttamente le opere, si accenna all'ipotesi dell'utilizzo del cosiddetto Castelletto, la porzione dell'antico *Palatium Episcopatus* che si affianca alla cattedrale; non potendo disporre nell'immediato di tali locali, il vescovo propone di trasferire temporaneamente gli oggetti più preziosi della cattedrale nel Collegio convitto vescovile, in un "locale sano, opportuno, lucido e capace", insieme ad oggetti di altre chiese che "fossero fuor d'uso e pur meritevoli di essere conservati". Casagrande riferisce che l'idea fu lanciata da "vari egregi sacerdoti della diocesi" e proposta al Valussi, che subito l'accorse incaricando Natale Tommasi di prevedere nel Collegio vescovile due sale da adibire a museo.

Il 22 dicembre 1902, "dopo lunga riflessione", il capitolo autorizzò il trasferimento di alcuni, preziosissimi beni nei locali a pianterreno del Seminario

---

<sup>16</sup> Nel quale accanto al nome del singolo autore, corredato dai dati anagrafici e talvolta da informazioni biografiche, seguiva l'elenco delle corrispondenti stampe, accompagnato talvolta dal giudizio dell'estensore sul singolo foglio ("bellissimo", "assai stimato", "foglio raro", "importante assai", "celeberrimo" ecc.). Va detto che l'ordinamento assegnato risulta in certi casi poco rigoroso e a tratti confuso; singole attribuzioni appaiono spesso errate; incisioni indicate come originali talvolta risultano essere copie. Lo stesso Casagrande, del resto, sembra perfettamente consapevole dei limiti del proprio operato: raccomandandosi alla benevolenza dei posteri, li invita a "conservare il buon ordine fatto e migliorarlo, correggendo gli errori". Il sacerdote comunque assolse in modo più che dignitoso il proprio compito, riuscendo a sottrarre all'oblio, e forse alla dispersione, una raccolta della quale seppe cogliere, a differenza di altri, l'importanza.

<sup>17</sup> Casagrande, *Catalogo della collezione*, pp. 2-3.



■ 4. Una sala del Museo diocesano di Trento allestita da don Vincenzo Casagrande presso la sede del Seminario minore

minore messi a disposizione della nascente istituzione, una decisione accolta da Casagrande con grande entusiasmo. La morte del vescovo Valussi, avvenuta nel 1903, non mise fine a questo ambizioso progetto: il suo successore, Celestino Endrici, impartì precise disposizioni affinché la raccolta di oggetti da trasferire nell'erigendo museo potesse proseguire; designò una commissione incaricata di sovrintendervi e nominò Casagrande direttore della nascente istituzione (fig. 4). Quest'ultimo, nel frattempo, dava alle stampe uno studio sugli arazzi fiamminghi di Peter van Aelst, da poco trasferiti in Seminario<sup>18</sup>.

Una grande mostra di arte sacra, organizzata nel 1905 in occasione del 15esimo centenario della morte di San Vigilio nei locali al secondo piano del Comitato diocesano, in via Romana, funse da prova generale del nuovo museo: per la prima volta venivano riuniti e posti a confronto in una stessa sede una selezione di beni ecclesiastici provenienti dalle chiese di un medesimo territorio e descritti in un catalogo a stampa<sup>19</sup> (fig. 5). I depositi e le donazioni cominciarono a moltiplicarsi: il museo iniziava a prendere forma. Utilizzato

<sup>18</sup> Casagrande, *Arazzi fiamminghi*, pp. 205-254.

<sup>19</sup> *Catalogo illustrato degli oggetti ammessi*.



■ 5. Frontespizio de *Catalogo illustrato degli oggetti ammessi alla Mostra di Arte Sacra tenuta a Trento*

nei giorni feriali dai seminaristi, veniva aperto al pubblico la domenica grazie all'aiuto di volontari.

Ma Casagrande non si limitò a recuperare opere da esporre o a sovrintendere all'allestimento del nuovo museo: si adoperò per dotarlo di uno statuto, operazione troppo spesso considerata superflua, indispensabile invece per definire ciò che quel museo vuole essere e intende fare. Lo statuto infatti ne è, per così dire, la carta d'identità: indica la sua *mission*, la sua *governance*, ne esplicita le funzioni e i compiti, le norme di funzionamento, l'organizzazione interna; è il punto di riferimento, la bussola che guida l'azione di un museo. Ovviamente lo statuto – approvato il 24 gennaio 1907, pubblicato su “Il Trentino” il 27 marzo e poi sul catalogo del museo dato

alle stampe l'anno successivo – non può essere paragonato al documento adottato attualmente dal Museo Diocesano Tridentino: si tratta comunque di un testo di estrema importanza, specie se rapportato alla data della sua estensione. La finalità didattica vi compare come il principale obiettivo del museo, pensato quale “mezzo principale d'istruzione della scuola di arte sacra e archeologia cristiana del Seminario teologico, al quale è intimamente unito”. La cattedra, affidata a Casagrande, era stata istituita a Trento in quello stesso anno su esempio di quanto Adrian Egger aveva fatto a Bressanone<sup>20</sup>: il corso aveva lo scopo di rendere consapevoli i sacerdoti dell'importanza del patrimonio di arte sacra che avrebbero dovuto custodire. Troppo spesso, infatti, parroci poco accorti acconsentivano alla vendita di antichi arredi liturgici, o allo scambio di vecchie suppellettili con altre più recenti ma, ovviamente, meno pregiate.

Lo statuto del museo prevedeva inoltre la creazione di due distinte sezioni, la sacra e la profana: la prima avrebbe riguardato gli arredi liturgici nelle loro differenti tipologie; la seconda sarebbe stata formata da tutti quegli oggetti di epoche diverse “che possono interessare la storia o l'arte, particolarmente

<sup>20</sup> A questo proposito si veda il contributo di Severino Vareschi in questa pubblicazione.

dei nostri paesi”<sup>21</sup>. Ma perché un museo ecclesiastico dovrebbe conservare anche raccolte non collegabili al sacro? È lo stesso Casagrande a porre il quesito e a darvi risposta:

Noi ci occupiamo anche di questa, in via secondaria, perché anche gli oggetti profani possono riuscire utilissimi. Anzitutto essi collaborano con quelli di argomento sacro a formare la coltura degli studiosi. Nelle scuole viene ritenuto necessario lo studio dei classici d’ogni genere, e particolarmente quello degli antichi greci e latini, così anche noi reputiamo indispensabile lo studio dell’arte greca e latina e quello dell’arte classica di ogni tempo, per coltivare il gusto estetico dei nostri allievi. [...] Il museo darà lume e norme per conoscere e apprezzare le cose antiche agli allievi del ginnasio, ai professori ma soprattutto al clero che passato alla cura d’anime si trova più di ogni altra persona in contatto con gente del popolo che possiede o rinviene oggetti antichi, sarà in grado di impedirne quello sperpero deplorabile, che si sa essere stato fatto troppe volte in addietro per manco della necessaria istruzione.<sup>22</sup>

Una conoscenza non settoriale ma ampia, secondo Casagrande, avrebbe consentito ai futuri parroci di intervenire per evitare la distruzione o la vendita di reperti archeologici o di altre testimonianze della cultura locale. Un’adeguata formazione avrebbe reso i sacerdoti custodi non solo dei beni della propria chiesa, ma dell’intero patrimonio presente sul territorio: un ruolo che molti ecclesiastici effettivamente svolsero, sia con studi storici di interesse locale, sia facendosi promotori di raccolte finalizzate al recupero di documenti e testimonianze della cultura e della tradizione regionale. Nel tentativo di concorrere alla ricostruzione dell’identità culturale del Trentino, il Museo diocesano, in parallelo al Museo civico di Trento istituito nel 1858 in Palazzo a Prato, operava dunque per preservare le memorie della comunità e, implicitamente, le testimonianze di un’origine culturale di segno italico. La creazione di una sezione profana sembra rispondere anche a un’altra esigenza: porre un’ulteriore argine a quell’ampia operazione di trasferimento di documenti storici e artistici in istituzioni museali austriache, come il Fer-

---

<sup>21</sup> “oggetti preistorici, etruschi, romani, barbarici e dei tempi posteriori; rinvenimenti fatti negli scavi, monete, vasi, armi, anelli, sigilli, collane, aghi crinali ecc., utensili domestici e d’arte, dipinti, libri, manoscritti, documenti, pergamene, storie patrie e monografie, incunaboli, pietre incise, bassorilievi, lapidi, in una parola tutte quelle cose che si raccolgono nei musei di arte e di storia” (Casagrande, *Catalogo del Museo Diocesano*, p. 3).

<sup>22</sup> Casagrande, *Il Museo diocesano di Trento*, pp. 225-233.

dinandeum di Innsbruck, che sarà messa in atto in occasione dello scoppio del primo conflitto mondiale.

Un'altra ragione della presenza di oggetti di arte profana, che spesso giungevano in museo per donazione, consisteva nel fatto che essi potevano essere scambiati con beni assimilabili a una raccolta di arte sacra conservati in altre istituzioni museali: una consuetudine, molto diffusa specialmente in Germania, che Casagrande giudica "lodevolissima" e che auspica possa estendersi anche al Trentino.

Va segnalato un ulteriore merito dell'instancabile sacerdote: aver dato alle stampe nel 1908 il catalogo del museo<sup>23</sup>. In realtà, più che di un catalogo, si tratta di un inventario: per ciascun bene vengono forniti i dati tecnici, una breve descrizione e la provenienza, mentre le immagini si limitano ai pezzi più importanti. La pubblicazione si rivelerà fondamentale dopo la chiusura del museo: in occasione della Prima guerra mondiale, infatti, il Seminario fu requisito per essere adibito a ospedale militare. Casagrande dovette intervenire prontamente per mettere in salvo le raccolte, che fece imballare e trasferire in depositi provvisori; riportò invece nelle sacrestie del duomo i beni di proprietà del capitolo della cattedrale. In seguito, solo facendo riferimento al catalogo fu possibile individuare le opere inventariate e ricomporre il patrimonio museale una volta ottenuta una nuova sede, cosa che avvenne però solo parecchi anni dopo, nel 1963.

Il catalogo si è rivelato fondamentale anche in tempi recenti, quando consentì il recupero di un importante ricamo boemo trafugato presumibilmente nel corso della Seconda guerra mondiale dalla sacrestia del duomo di Trento. Infatti, quando nel 2008 il Museum of Fine Arts di Boston comunicò al diocesano di Trento la presenza nelle proprie collezioni di un ricamo – di cui accluse la foto – acquistato a New York nel 1946 da un mercante d'arte fiorentino, Augusto Grassi, per 3.000 dollari, fu possibile provare la proprietà di quel bene proprio grazie alla scheda e all'immagine pubblicate nel catalogo del museo trentino. Si tratta del ricamo raffigurante *Le esequie di San Vigilio e la consegna degli Atti* (fig. 6), una delle preziose bruste di dalmatica che, insieme alla croce di pianeta, componevano un importante ciclo raffigurante storie del patrono di Trento: i ricami, realizzati tra il 1390 e il 1391 circa da una manifattura boema, erano stati commissionati dal principe vescovo Giorgio di Liechtenstein con ogni probabilità per ornare il parato in velluto turchino indossato, insieme ai concelebranti, nel giorno della sua consacrazione episcopale<sup>24</sup>. Un recupero di estrema importanza dunque.

---

<sup>23</sup> Casagrande, *Catalogo del Museo Diocesano*. Sui progetti futuri relativi al museo, Casagrande avrebbe argomentato in Casagrande, *Il futuro assetto*, pp. 227-229.

<sup>24</sup> Primerano, *Il parato Liechtenstein*, pp. 14-23.



■ 6. Manifattura boema, *Le esequie di San Vigilio e la consegna degli Atti*, 1390-1391, ricamo. Trento, Museo Diocesano Tridentino

### *La musealizzazione di beni ecclesiastici e la prassi del deposito-acquisto*

Lo statuto prevedeva che gli oggetti sarebbero pervenuti al museo per donazione, per deposito o per acquisto. È interessante soffermarsi sulla modalità del deposito, una prassi che prevedeva la compilazione di un modulo in cui si dichiarava che il depositante avrebbe conservato la proprietà del bene e ne avrebbe potuto pretendere la riconsegna in ogni momento. Non si parla ancora di ‘deposito obbligatorio’ per beni esposti a particolari rischi, una procedura introdotta il 14 giugno 1974 dalla X Assemblea generale della Conferenza Episcopale Italiana (CEI) nelle *Norme per la tutela e la conservazione del patrimonio storico-artistico della Chiesa*. Anche in questo caso Casagrande anticipa procedure che verranno introdotte solo parecchi anni dopo.

Di fronte a un fenomeno in continua crescita, quale la vendita di arredi antichi ormai dismessi, il sacerdote tentò un’incessante opera di dissuasione nei confronti dei parroci disposti a liberarsene per sostituirli con altri di produzione recente, complici spesso gli antiquari che proponevano scambi di questo tipo. Sui quotidiani locali sono molte le denunce – prontamente archiviate da Casagrande – delle disinvolute incursioni di antiquari forestieri:

Girano senza tregua, nelle città e nelle borgate, nelle valli e sui monti. Anche i più piccoli villaggi vengono presi di mira. Neppure le canoniche né le chiesuole romite sono risparmiate. Avanti pochi giorni, un antiquario alemanno entrò nella chiesetta di un villaggio. Colà sul cimiero di un confessionale, si trova collocato bellamente lo stemma di una famiglia, forse patrona della chiesa stessa. Il credereste? Quello stemma gli piacque, com'è naturale, ma trovò che faceva per lui e voleva che se lo staccasse dal suo posto e se lo cedesse... proprio a lui! Dalle informazioni che abbiamo, sembra che tali cercatori amino moltissimo le antiche statue di legno, anche mal conservate, le antiche pergamene, i tessuti, i quadri, i quali ben presto dalle loro mani passeranno poi in altre con tanto di guadagno. Chissà? Forse tra quegli oggetti, che assai desiderano di comperare in monte, ce ne può essere uno anche prezioso! E non lo sanno costoro che le chiese non sono luoghi di mercato, e che il clero non è autorizzato a vendere le cose antiche, neppure se fossero poste in disuso, senza il previo permesso dei superiori? E non capiscono, codesti signori forestieri, che è cosa da barbari lo staccare dagli altari e dalle pareti delle chiese gli oggetti migliori per venderli... magari ad ebrei? O credono forse che noi siamo proprio così affamati da dover vendere le memorie dei nostri avi?<sup>25</sup>

Cominciava così una nuova battaglia per l'instancabile direttore del neocostituito museo, deciso ad entrare in competizione con quanti tentavano di sottrarre alle chiese un patrimonio ricco e prezioso: consapevole del fatto che difficilmente una parrocchia con gravi problemi economici avrebbe potuto resistere alla tentazione della vendita dei propri antichi beni, Vincenzo mise in moto un meccanismo che potremmo definire di 'deposito-acquisto'. Il sacerdote proponeva infatti alle singole chiese di affidare in custodia al museo oggetti di particolare interesse dietro cauzione: in un apposito certificato veniva notificata alla parrocchia non solo la proprietà del bene ma anche la cifra versata dal museo per ottenerne il deposito, somma che il depositante si impegnava a restituire qualora, in futuro, ne avesse preteso il ritiro, sempre possibile.

I fondi per procedere a tali acquisti, e comunque un sussidio annuale finalizzato al sostentamento del museo, giungevano dal Ministero austriaco per il culto e l'istruzione tramite sollecitazione della *K.K. Zentral-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, l'organo cui era demandata la tutela del patrimonio storico-artistico dell'Impero. Casagrande faceva parte di questa istituzione dal 1908 in qualità

---

<sup>25</sup> "Il Trentino", 17 febbraio 1914, p. 8. Il ritaglio è conservato in MDT, AVC, A.2.1.

di conservatore per i monumenti dei distretti di Cles, Tione e Riva del Garda, e dal 1913 come conservatore dell'intero Trentino, carica che ricoprì fino al passaggio allo Stato italiano delle competenze relative alla tutela. Casagrande fu un eccellente anello di congiunzione tra realtà locale e amministrazione centrale: la conoscenza capillare del patrimonio di arte sacra presente sul territorio, facilitata dal costante contatto con gli allievi usciti dal Seminario e ormai alla guida di singole parrocchie, lo portava ad una conoscenza diffusa dei beni da tutelare e alla precisa individuazione di quelli sui quali intervenire.

Qualche incomprensione a proposito del museo dovette tuttavia verificarsi con la Commissione centrale, se nell'ottobre del 1911 Casagrande si vide costretto a scrivere una sorta di memoria difensiva per giustificare il proprio operato. Questa nuova tipologia museale era strettamente connessa al trasferimento di opere d'arte sacra e suppellettili ecclesiastiche dai luoghi di culto ai musei, un tema molto delicato, soprattutto se la musealizzazione di un bene non appariva motivata da problemi conservativi. Di qui la contrarietà alla fondazione dei musei diocesani espressa ad esempio a Vienna da un conservatore durante un corso di storia dell'arte destinato al clero, cui fa cenno Casagrande; posizione che anche la Commissione centrale sembrava condividere. Per chiarire il proprio operato, il sacerdote scrive: "Interesse del museo non è, come forse si teme, di voler adunare tutto quello che vi è di bello e di buono in diocesi, ma solo quello che è inconservabile in loco o è fuori d'uso e superfluo ed è necessario invece per la scuola" perché gli allievi vedano "in pratica quali siano gli oggetti degni di conservazione". "Dove le cose sono ben guardate io non oso neppure domandarle. Il museo – aggiunge – è pressappoco un'esposizione a lunga durata. Quando noi avremo elevato il morale, e fatto l'occhio al buon gusto, potremo magari noi stessi ritornare gli oggetti depositati"<sup>26</sup>. Evidentemente Casagrande si preoccupa di non compromettere quello stretto legame, culturale ed economico insieme, che il museo aveva instaurato con l'organismo di tutela austriaco, sancito del resto anche dallo statuto dell'istituzione trentina: al punto 7 si precisa infatti che la direzione del museo deve tenersi "ben informata delle prescrizioni e dei pareri dati dalla Commissione per la conservazione dei monumenti in Vienna", impegnandosi a fare "tutto il possibile per custodire e conservare secondo le esigenze moderne il tesoro d'arte e di storia a lei affidato".

Rispondeva a precise esigenze conservative e di tutela la prassi del 'deposito-acquisto': la pianeta in velluto rosso alto-basso a un corpo con stolone a ricamo del XV-XVI secolo conservata a Storo costituisce un esempio emble-

---

<sup>26</sup> Casagrande, *Il Museo diocesano di Trento*, p. 228.



■ 7. Manifattura veneziana, *Pianeta*, seconda metà del XV secolo, ricamo. Trento, Museo Diocesano Tridentino (da Storo, chiesa di San Floriano)

matico di tale prassi<sup>27</sup> (fig. 7). Il 15 marzo del 1904 don Giacomo Regensburger, parroco del piccolo centro delle Giudicarie, scriveva a Luigi De Campi (1847-1917)<sup>28</sup> in merito al mancato contributo economico promesso dalla commissione austriaca per il restauro dell'antica veste e lo informava circa l'intenzione di cederla per 800 fiorini alla ditta Viesi di Cles<sup>29</sup>, manifattura specializzata nella produzione di paramenti<sup>30</sup>. Per scongiurare la perdita della preziosa pianeta, il 25 luglio 1905 la luogotenenza di Innsbruck accordava alla parrocchia di Storo "Cor. 400 per l'acquisto di una nuova pianeta, verso cessione"<sup>31</sup> della stessa al Museo diocesano di Trento.

Il meccanismo del deposito dietro cauzione per consentire alla parrocchia l'acquisto di un parato nuovo in cambio di quello ceduto al museo, applicato in molti altri casi, si rivelò vincente: andando incontro alle esi-

<sup>27</sup> Digilio, scheda 3 *Pianeta rossa*, in *Vesti liturgiche e frammenti tessili*, pp. 50-51.

<sup>28</sup> Conservatore della commissione austriaca. Personaggio poliedrico, studioso, saggista, uomo politico, ebbe un ruolo di primo piano nell'ambito della tutela del patrimonio in quanto conservatore della *Zentral-Kommission* tra la fine dell'Ottocento e il 1917.

<sup>29</sup> MDT, AVC, A2.17.19.

<sup>30</sup> *Tessuti di seta per la Chiesa*.

<sup>31</sup> Casagrande, *Catalogo del Museo Diocesano*, p. 35, n. 55.

genze pratiche dei sacerdoti che avevano necessità di disporre di vesti liturgiche in buono stato da utilizzare nelle cerimonie, Casagrande impedì la vendita di paramenti antichi che difficilmente le parrocchie avrebbero potuto restaurare o conservare adeguatamente<sup>32</sup>. In questo modo il museo poté assicurarsi un'importante collezione di parati che, diversamente, sarebbe andata dispersa.

Nel volume *La casa di Dio. Nozioni generali – costruzione – decorazione – arredamento*<sup>33</sup>, che comprende un intero capitolo dedicato a tessuti e paramenti, l'autore include tra i casi pratici in cui potrebbero incappare i sacerdoti la proposta di scambiare una pianeta nuova con una vecchia avanzata da qualche antiquario: il sacerdote, ammonisce Casagrande, “non prenda nessuna decisione (tranne quella di metterlo alla porta), senza aver chiesto il parere e l'eventuale permissione della Rev.ma Curia Vescovile”<sup>34</sup>. Evidentemente casi di questo tipo erano all'ordine del giorno... Casagrande se la prende soprattutto con gli antiquari ‘forestieri’: “Ben diverso – osserva – è il contegno e la riservatezza che onora gli antiquari trentini. E a questi solo, dal momento che pagano anche la patente locale, dovrebbe essere concesso il commercio di antichità”<sup>35</sup>. Nel caso di Storo, come si è visto, un viaggiatore della ditta Viesi aveva offerto 800 fiorini per l'acquisto dell'antica pianeta. Certo, è possibile – ma ad oggi non documentato – che offerte analoghe nel corso degli anni fossero andate in porto per assicurare alla manifattura nonesa parati antichi da utilizzare come modello per la nuova produzione e porre le basi di una vera e propria collezione di abiti liturgici<sup>36</sup>. È probabile che, nel caso dei Viesi, tali ‘permutate’ venissero tollerate: la ditta aveva stretto legami commerciali stabili con molte parrocchie trentine, per le quali produceva nuove vesti liturgiche o interveniva riparando parati consunti. Ma, soprattutto, tra museo e famiglia Viesi era stata avviata una stretta collaborazione: Girolamo infatti era uno dei tanti consulenti ai quali Vincenzo Casagrande

---

<sup>32</sup> È lo stesso Casagrande a mettere in guardia i parroci dai molti antiquari che “girano senza tregua, nelle città e nelle borgate, nelle valli e sui monti. Anche i più piccoli villaggi vengono presi di mira. Neppure le canoniche né le chiesuole romite sono risparmiate. [...] E non lo sanno costoro – osserva con sdegno – che le chiese non sono luoghi di mercato, e che il clero non è autorizzato a vendere le cose antiche, neppure se fossero poste in disuso, senza il previo permesso dei superiori? [...] O credono forse che noi siamo proprio così affamati da dover vendere le memorie dei nostri avi?” (MDT, AVC, A2.1).

<sup>33</sup> Casagrande, *L'arte a servizio della Chiesa. I*. Si veda il contributo di Maddalena Ferrari in questa pubblicazione.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 219.

<sup>35</sup> MDT, AVC, A2.1.

<sup>36</sup> Lorenzo Viesi riunirà un'importante collezione di parati tra il 1936 e il 1986. Gran parte di questa raccolta è stata acquisita dal Museo Provinciale d'Arte, oggi Museo Castello del Buonconsiglio. Monumenti e collezioni provinciali.

ricorreva quando si trovava ad affrontare argomenti che non padroneggiava totalmente. Nel citato volume, al paragrafo dedicato all'analisi dei filati d'oro, il sacerdote segnala in nota che “parecchi insegnamenti tecnici e pratici” relativi all'analisi dei tessuti gli vennero forniti “dal compianto Girolamo Viesi, proprietario del setificio di Cles”<sup>37</sup>.

L'interesse manifestato da Casagrande per le opere tessili è un ulteriore merito che gli va riconosciuto, soprattutto se si pensa che a quel tempo stoffe e parati erano ancora scarsamente studiati e apprezzati perché ritenuti prodotti di un'arte minore<sup>38</sup>. Casagrande dedicò diverse lezioni del suo corso all'illustrazione dei tessili; raccolse inoltre molti campioni di ‘sete ecclesiastiche’ da utilizzare in funzione didattica: “Esposte entro quadri e spiegate a chierici – afferma – insegneranno la preziosità dei paramenti antichi e come sia conveniente conservarli con cura”.

### *Un museo di ambientazione?*

Che la sede assegnata al museo fosse inadeguata, specie se rapportata all'ambizioso progetto di Casagrande inteso a farvi confluire tutti i beni ritenuti in pericolo se conservati nei rispettivi luoghi di culto, fu chiaro fin dal principio. Se pur funzionale all'insegnamento, il Seminario era una sede provvisoria, utilizzata in attesa di poter disporre di ben altri spazi. Il 27 dicembre del 1910 il sacerdote trasmetteva alla Commissione centrale una relazione nella quale avanzava la proposta di adibire Palazzo Pretorio, l'antico *Palatium episcopatus* annesso alla cattedrale, a nuova e definitiva sede museale. Nel 1911, anche a seguito dell'intimazione della direzione del collegio di liberare i locali occupati dal museo entro l'anno successivo, Casagrande commissionava all'architetto Emilio Paor un “progetto di riduzione del Palazzo Pretorio in Trento ad uso del Museo Diocesano”: gli elaborati furono immediatamente trasmessi a Vienna, con la relativa previsione di spesa e un primo schema di allestimento delle opere. Ma le aspirazioni di Casagrande dovevano trovare forti ostacoli; così, tra rinnovate promesse e continui rinvii, la questione della nuova sede per anni rimase sostanzialmente irrisolta.

---

<sup>37</sup> Casagrande, *L'arte a servizio della Chiesa. I*, p. 221 nota 1.

<sup>38</sup> In Francia e in Germania sul finire dell'Ottocento il rinnovato interesse per le arti decorative aveva fatto crescere l'attenzione per la produzione tessile, che iniziava solo allora a diventare oggetto di studio e di raccolta nell'ambito dei musei di arte applicata. Da rilevare il ritardo che si registra in Italia nell'affrontare l'analisi di tali manufatti, sulla scia di quanto all'estero da tempo si stava elaborando. A maggior ragione appare apprezzabile l'interesse mostrato da Casagrande per la conservazione e lo studio dei tessuti antichi, che egli considera documenti di interesse storico-artistico, al di là di ogni valenza puramente estetica.

Ma quale era l'idea di museo che Casagrande aveva in testa? L'articolo che egli redasse, pubblicato nel 1913 su "Arte Cristiana", e in particolare l'affermazione che ne costituisce la premessa, "Ai nostri giorni piace moltissimo la cosiddetta *riproduzione degli ambienti*", ce lo fa intuire.

Per gran parte del XIX secolo, in ambito museale o in ambienti privati, l'esposizione delle raccolte puntava a narrare il passato attraverso una sua rappresentazione visiva. Con una implicita pretesa di autenticità storica, l'allestimento doveva evocare quel passato e in quel passato intendeva immergere il visitatore. Si trattava di un fenomeno collaterale allo storicismo: analogamente a quanto avveniva in architettura, che rievocava e adattava stili del passato, in museo iniziarono a comparire le cosiddette *period rooms*, realizzate trasferendo nelle sale contesti originali oppure ricreando ambienti che li imitassero attraverso meticolose ricostruzioni filologiche ideate a tavolino, o soluzioni assolutamente fantasiose, intese a ricreare atmosfere, suggestioni. La formula impiegata nella presentazione delle raccolte, ovvero la disposizione nello stesso ambiente di dipinti, sculture, arredi, oggetti di arte decorativa e applicata, risultava sicuramente efficace per manufatti di arte minore, talvolta privi di qualità artistica ma interessanti per la loro istanza storica che, certamente più di un dipinto o di una scultura, necessitavano di un contesto per essere adeguatamente compresi. Gli interni, volutamente autentici o ricostruiti, assumevano una precisa funzione didattica: più di un ordinamento tassonomico, particolarmente gradito agli specialisti, l'allestimento decorativo arrivava dritto al cuore del visitatore medio che ne traeva efficaci impressioni sulle precedenti epoche storiche.

L'affermarsi del criterio museografico d'ambientazione, che ebbe il suo prototipo nel museo parigino di Cluny, fu la risposta alle critiche rivolte ai musei, ritenuti colpevoli di aver sottratto le opere al loro originario contesto che, dunque, andava ricreato. Significativa l'affermazione di Roberto Paribeni<sup>39</sup>, membro della delegazione italiana all'importante conferenza organizzata a Madrid nel 1934 dall'Office International des Musées: "l'opera d'arte, nella concezione originaria dell'artista, non è mai stata creata per un contesto *neutro* in un'architettura priva di carattere, ma il più delle volte è stata commissionata persino nelle dimensioni, come ornamento di un preciso luogo per completarne l'atmosfera"<sup>40</sup>. La collezione intesa e utilizzata come ornamento di una dimora storica è infatti la caratteristica predominante nei musei italiani della prima metà del Novecento, impermeabili alle revisioni museografiche messe in atto invece a livello internazionale.

---

<sup>39</sup> Archeologo, alto funzionario ministeriale, già direttore generale per le Antichità e belle arti.

<sup>40</sup> Dalai Emiliani, *Per una critica della museografia*, p. 34.



■ 8. Pieter van Aelst, *Cristo davanti a Caifa* (?), 1511-1528, lana, seta e oro. Trento, Museo Diocesano Tridentino

A spazi ambientati, appunto, pensa anche Vincenzo Casagrande: nell'articolo comparso nel 1913 su "Arte Cristiana", egli offre una prima anticipazione del progetto al quale sta lavorando. Parte dagli arazzi acquistati da Bernardo Cles, un tempo collocati nella sala del Torrione di sopra al Castello del Buonconsiglio, poi trasferiti nelle sacrestie della cattedrale: "Quando noi per esempio faremo nel Museo tridentino la sala degli arazzi cinquecenteschi, è certo che procureremo di accompagnarli con alcuni mobili profani dell'epoca e possibilmente simili a quelli che stavano presso di loro nella sala rotonda del castello del Buonconsiglio, descrittici dal Mattioli". Casagrande ipotizza dunque una ricostruzione necessariamente fittizia dell'ambiente in cui fu collocata in origine la serie con *La Passione di Cristo* tessuta a Bruxelles da Peter van Aelst (fig. 8); per rimanere comunque fedele il più possibile all'originario contesto, nell'allestimento il sacerdote si sarebbe fatto guidare dal poema di Pietro Andrea Mattioli *Il Magno Palazzo del Cardinale di Trento*.

"Quando ricostruiremo la stanza di un parroco o di un prelado, nel cinquecento o nel seicento – aggiunge – avremo ivi stesso la bella occasione di collocare opportunamente una lunga serie di oggetti profani di ogni genere

e specialmente libri”<sup>41</sup>. Il museo dovrà dunque illustrare non solo gli ambienti legati a personaggi illustri, come il principe vescovo di Trento, ma anche la stanza di un umile parroco che vi comparirà comunque come un uomo di cultura: in questo ambiente, infatti, sarebbero stati esposti anche libri accompagnati, con ogni probabilità, da reperti archeologici o altri oggetti riferibili ad una possibile collezione privata.

Casagrande infine accenna brevemente alle altre sale: “Un altro appartamento avrà le memorie del Concilio di Trento, la scuola d’arte, e quadri di vario genere. Quanto alle memorie del Concilio noi intendiamo anzitutto i libri corali, miniati, in pergamena, con magnifiche rilegature e placchette di bronzo, i quali erano in uso nella cattedrale ai tempi della grande assemblea, e poi tutti gli altri oggetti, che possono servire a illustrare il grande avvenimento”<sup>42</sup>. In nota il sacerdote sollecita i lettori a segnalare l’eventuale esistenza di ritratti di personaggi illustri presenti all’evento che rese famosa ovunque la città di Trento: l’intento è quello di acquisire altro materiale che concorra a documentare l’importante fatto storico.

Per Casagrande è chiara la distinzione di ruoli tra museo diocesano e museo civico: “La collezione degli oggetti *marmorei* sarà molto modesta: questo onore – scrive infatti – va riservato al Museo cittadino. Invece sarà molto estesa la collezione delle sculture in legno d’argomento sacro, le quali in mezzo alle Alpi ebbero campo naturale di svilupparsi”<sup>43</sup>. Altrettanto importante sarebbe stata l’esposizione di antichi ricami e tessuti di seta; limitate invece le sezioni archeologica e numismatica, destinate solamente allo studio archeologico della scuola del Seminario.

Nel testo pubblicato nel 1913 su “Arte Cristiana” non troviamo alcun cenno alla proposta avanzata nel 1911 da Giuseppe Gerola sulla rivista “Pro Cultura” relativa alla radicale riorganizzazione della realtà museale trentina. In sostanza Gerola attacca da una parte “quello strano bazar” dato dalla promiscuità di collezioni diverse riunite in un medesimo museo, dall’altra il frazionamento in differenti istituzioni museali di raccolte che insieme avrebbero potuto delineare la storia di un territorio. A suo parere, il museo diocesano avrebbe dovuto conglobarsi con il museo civico: l’espedito che Gerola suggerisce è mantenere separati giuridicamente i due enti, da allestire però nella medesima sede. Nel 1924 si apriva nel restaurato Castello del Buonconsiglio il Museo Nazionale: il tentativo di giungere ad una convenzione con il capitolo della cattedrale per il deposito, nel neocostituito museo, degli arazzi e delle altre collezioni diocesane fallì.

---

<sup>41</sup> Casagrande, *Il Museo diocesano di Trento*, p. 228.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 233.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

Finché visse, Casagrande non riuscì a coronare il sogno di una sede adeguata per quel museo al quale aveva dedicato gran parte della propria esistenza. Non solo: in tempo di guerra egli addirittura mise a repentaglio la sua stessa vita per quel museo, per quel patrimonio storico-artistico che rischiava di scomparire o di essere trasferito altrove. Un solo esempio può farci capire quanto importante fu il suo intervento: quanto mise in atto per evitare che gli arazzi clesiani fossero portati a Innsbruck, una proposta alla quale egli si oppose sempre con forza:

Piuttosto che aderirvi – scrive – mi obbligai a costruire una porta ferata in un sotterraneo dove erano conservati e di andare di persona (venendo anche da Cembra) ogni dieci giorni a visitarli e riferire al conservatore provinciale in merito, cosa che feci regolarmente, e lo ricordano ancora le mie povere gambe. Riguardo poi al riferire, fui negligente, e venni anche richiamato, ma indarno, al dovere. Così gli arazzi rimasero salvi in Patria e ci volle un bel coraggio a resistere.<sup>44</sup>

Dietro a tanta abnegazione e a tanto coraggio c'erano principi saldi, solidi valori, grande generosità. "Il mio principio – scrive – fu dunque questo, non riposare, non nascondermi, ma aiutare per quanto stava in me il Paese, entrando energicamente in azione a favore dei Monumenti Trentini, salvando il salvabile, ad onta di qualsiasi difficoltà o pericolo di vita"<sup>45</sup>.

Vincenzo Casagrande, un uomo semplice, umile, con un alto senso del dovere, sempre pronto ad assolvere ai propri compiti non per ambizione personale, per altro legittima, ma con autentico spirito di servizio; un uomo capace di guardare avanti, con uno sguardo aperto e anticipatore. Doti che rendono ancora più amaro quell'assordante silenzio che ha accompagnato per anni un autentico protagonista della tutela del patrimonio storico-artistico trentino. Non posso che essere fiera di aver contribuito a far conoscere quest'uomo al quale mi lega una medesima, forte passione per quel 'nostro' museo che entrambi abbiamo tanto amato.

---

<sup>44</sup> MDT, AVC, A2.1, Appunti di Vincenzo Casagrande, 21 novembre 1918.

<sup>45</sup> *Ivi*, Appunti di Vincenzo Casagrande, 8 dicembre 1918.

## Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

## Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.

