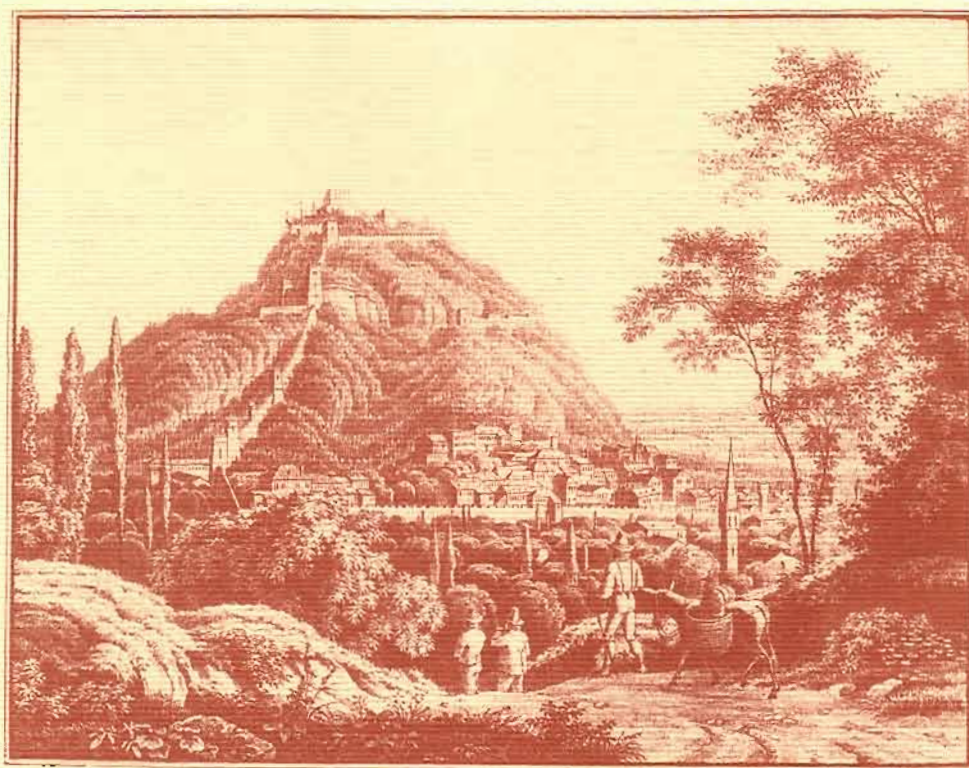


---

**MONSELICE ILLUSTRATA**  
**MAPPE DISEGNI STAMPE**



COMUNE DI MONSELICE  
ASSESSORATO ALLA CULTURA  
1993

---

---

MASSIMO TREVISAN

MONSELICE ILLUSTRATA  
MAPPE DISEGNI STAMPE

?

COMUNE DI MONSELICE  
ASSESSORATO ALLA CULTURA  
1993

---

---

Hanno contribuito alla realizzazione della mostra:

Giuseppe Ruzzante, Parrocchia del Duomo di Monselice, Provincia di Padova, Antonio Reuspi, Giuseppe Trevisan, Alessandro Raddi, il personale e le direzioni del Museo Civico di Padova, del Museo Correr di Venezia, degli Archivi di Stato di Padova e Venezia e l'Ufficio Cultura del Comune di Monselice.

© Tutti i diritti sono riservati all'Amministrazione Comunale di Monselice (PD) - tel. 0429-74344

GRAFICA DIGICH - STAMPA GRAFICHE ERREDICI PADOVA

---

---

## PRESENTAZIONE

Il desiderio di approfondire la conoscenza delle proprie origini trova motivi di arricchimento non solo dallo sviluppo dell'indagine storica ma anche dalla rivisitazione delle silenti reliquie del passato: in due distinte occasioni, autunno '91 e primavera '92, nelle accoglienti sale di Villa Pisani sono state presentate ricerche ed elaborati su storici complessi architettonici monselicensi, frutto dell'appassionato studio di laureandi in architettura (Monselice - Una storia fatta anche di pietre).

Il tentativo di intraprendere una lettura delle vicende che hanno plasmato nei secoli recenti il territorio urbano, attraverso un cono visivo distinto ma complementare a quello storico, trovava ulteriori supporti allorché Giuseppe Ruzzante, monselicense di variegati interessi e generatore infaticabile di rinnovate iniziative, con di atto esemplare senso civico mise a disposizione dell'Amministrazione Comunale la propria articolata raccolta di memorie cittadine.

In particolare le stampe d'epoca si configurano quale documento imprescindibile per la percezione delle modifiche che la città e il territorio contiguo hanno subito nell'epoca moderna e contemporanea sul piano ambientale, urbanistico e architettonico.

In tal modo si delinea, con la preziosa collaborazione dell'arch. Massimo Trevisan, la struttura di «MONSELICE ILLUSTRATA», naturale prosecuzione ed estensione di precedenti iniziative (Monselice e Venezia nei secoli XV e XVI - Villa Pisani - maggio-giugno 1985 e Passato e futuro del centro storico - giugno 1988 - Duomo Vecchio).

Una *imago urbis* scaturita dalla ragionata scelta di reperti della «collezione Ruzzante» su cui si innestano fonti documentarie reperite *in loco*, negli archivi e nei musei: un itinerario organico e nei limiti prefissati esaustivo.

Al fine di consentire un'ideale dilazione temporale di questo importante evento culturale è stato pubblicato il presente volume, che oltre a fungere da qualificata guida per quanti visiteranno la mostra si connota quale ulteriore e originale contributo nel già prolifico panorama editoriale locale.

Questa pubblicazione che volutamente si rivolge ad un pubblico non specialistico, pur nella essenzialità della veste tipografica, è dedicata alla Giuria de «I Premi Brunacci», che nel consueto appuntamento autunnale proclamerà i vincitori della decima edizione.

Un sincero segno d'affetto a qualificati studiosi, che con discrezione ed estrema disponibilità, in questi anni hanno consolidato un intimo e vivificante rapporto culturale con la nostra città.

A quanti hanno collaborato nel proporre, progettare ed allestire questa singolare ed immaginaria quinta di chiese e palazzi, torri e cortine murate, colli generosi e corsi di acqua, ville e conventi, parchi e broli rivolgo il più vivo ringraziamento.

Monselice, settembre 1993

GIANNINO SCANFERLA  
Assessore alla Cultura

## IMMAGINI DI MONSELICE: TRA SIMBOLO E OGGETTIVITA'

### Premessa

I materiali che compongono la mostra sono eterogenei; a una prima occhiata quel che li unifica è solo il soggetto, la città di Monselice che essi rappresentano nel campo lungo delle mappe o in quello ravvicinato delle vedute.

Mentre alcune immagini dichiarano la loro natura 'funzionale' di documenti catastali e per così dire 'oggettivi', altre si richiamano esplicitamente ad una produzione colta e sollecitano la percezione in quanto oggetti estetici.

L'accostamento rischia di apparire improprio agli 'addetti ai lavori', siano tecnici o storici dell'arte.

Sola giustificazione sembrerebbe il tentativo di far emergere, dall'accumulo dei materiali, il profilo di una storia urbana o, in seconda istanza, la lunga durata di preesistenze costitutive del 'carattere' della cittadina.

Prima di arrivare a questo, mi è parso che su quei documenti dovesse posarsi non l'occhio discriminante dello specialista quanto l'attenzione suggerita dalla storia della cultura, nel tentativo di restituirla all'orizzonte entro il quale furono prodotti e nel quale significano, di far emergere i codici che ordinarono gli schemi percettivi alla base della loro stesura e che definirono valori e gerarchie nell'uso del territorio da essi descritto.

Nella sequenza di queste testimonianze, dunque, cercheremo anzitutto di scorgere la complementarità dei modi di percezione dell'ambiente con i modi d'uso dello stesso; anziché come memorie di monumenti in parte scomparsi, cercheremo di leggerle come tracce della memoria storica, da interpretare, mettere in relazione con altre, situare nello spazio della loro dispersione.

Il carattere divulgativo della mostra fa sì che tutto ciò sia, più che sistematicamente trattato, suggerito attraverso la proposta di linee di lettura: mi auguro che il presente lavoro possa servire ad altri di stimolo per più approfonditi sondaggi.

Prima di accingerci all'esame dei documenti, infine, una necessaria precisazione: la fin ovvia constatazione che l'organizzazione di una struttura urbana comporta un'azione coordinatrice, che imprime anche al territorio vicino un carattere di organicità di struttura economica, di contenuti cul-

turali e di organizzazione dello spazio fisico (GAMBI, 1978, pagg. 8-11); con il conseguente corollario che, essendo una tale organizzazione frutto di una prassi politica che ha il suo centro nella città, la registrazione in immagine del territorio denuncia, pur nella variabilità storica dei codici percettivi, «l'unilateralità del punto di percezione, ch'è d'imperterrita collocazione urbana» (PUPPI, 1980, pag. 48).

### 1. La città murata.

Il documento iconografico più antico che raffigura Monselice è rappresentato dal sigillo del Comune (n. 1, sec. XIV). L'immagine è stenografica, ridotta a pochi tratti connotanti: le mura, che si scalano alludendo schematicamente all'emergenza geografica del colle, il canale con il ponte che lo scavalca. Altri tratti (i girali, la legenda in latino) arricchiscono il sigillo di riferimenti alla classicità e ci indirizzano, per l'individuazione della committenza, verso un ambiente colto ed avvertito. Viene allora spontaneo chiedersi di dove venga il prestigio ancora accordato ad un segno così 'stilizzato', quando già la cultura figurativa dell'epoca mostra un'attitudine tanto più analitica e positiva nella rappresentazione della realtà: e basti qui ricordare i cicli padovani di Giotto.

La tipologia dell'immagine stenografica della città, dello stenogramma murato, ha una lunghissima storia: tra le prime testimonianze il motivo di Roma turrata nelle monete di Diocleziano e Costantino, i mosaici dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore a Roma (V sec.) e le mappe del «Corpus Agrimensorum» (VI-IX sec.). Proseguendo oltre il Medioevo, che le utilizza largamente in miniature, affreschi, sculture, queste immagini le troviamo impiegate dalla pittura colta fino alle soglie del '500 (e in quella provinciale anche oltre), nei dipinti votivi dove il santo patrono sorregge il simulacro della città (DE SETA e RICCI, 1989; per Monselice vedi la lunetta nella sacrestia del Duomo nuovo, con S. Giustina e S. Sabino che presenta alla Vergine l'emblema della città).

Tuttavia, l'orizzonte materiale in cui si determina la rinascita di quest'immagine dovremo cercarlo nella dissoluzione dell'unitario sistema territoriale antico (con le fratture determinate dal-

l'invasione longobarda — seconda metà del VI sec. — e dalle incursioni unghere — X sec.). Anche le linee della organizzazione formale dell'ambiente (strade e fiumi) vengono sconnesse. Nel disordine e nella precarietà di un esterno indistinto e transitorio si accampa uno spazio chiuso da mura, protetto e nettamente separato da quello.

Assieme all'ordine fisico del mondo, è andato in frantumi anche l'ordine intimo, «razionale» dell'«*orbis terrarum*» antico, sicché quando attorno al Mille, in piena crescita urbana, si presenta l'urgenza di riprendere a 'raccontare', di stabilire una diretta comunicazione con la cultura espressa ora dalla città, ci troviamo di fronte ad un mondo del tutto nuovo (BERTELLI, 1983, pagg. 132-133). Un mondo che è solo un'imperfetta incarnazione degli eterni prototipi (Idee) secondo la cui forma è stato plasmato tutto quanto nasce e trapassa; e tuttavia un mondo razionale.

Ciò determina per l'arte un criterio di verità non basato sulla fedeltà con cui il dato naturale è ritratto, ma misurato sulla similitudine con un'immagine mentale; meno, cioè, sull'utilizzo di un modello materiale che di un prototipo ideale, un *exemplum* (cfr. PANOFSKY, 1952, pag. 119).

Ogni figura, allora, sollecita un'interpretazione, una 'lettura': se quest'arte opera estraendo dal mondo frammenti apparentemente disorganici, è solo per promuoverli a dignità di *tipo*, di *emblemata*, e inserirli nell'ordine globale del mondo, in virtù del potere allusivo e suggestivo che possiedono (ZUMTHOR, 1973, pagg. 31-45 e 95).

La geografia medievale ricostruisce un *orbis terrarum* organico raffigurandolo come un disco tripartito al cui centro è Gerusalemme: e la Gerusalemme celeste, con le sue mura di diaspro, è il prototipo cui la descrizione, letteraria o grafica, di molte città esplicitamente si richiama. Talvolta è l'*ordine geometrico* secondo cui la città è costruita a definirla come *umbilicus mundi* o, perlomeno, a stabilire il nesso con Gerusalemme: così, verso il 1447, il medico Michele Savonarola celebra la nobiltà di Padova paragonandola all'antica città sulla base della triplice cerchia di mura che esse hanno in comune (PUPPI-UNIVERSO, 1982, pag. 91).

Anche il nostro sigillo si inserisce in questa cultura 'stilizzante': la sintetica stringatezza dell'immagine parla in nome di una collettività che essa istituisce come nucleo sociale riconoscibile.

La nitida precisione dell'immagine sembra alludere al *piano* dei lavori comandato da Federico II il secolo precedente, se non agli interventi carraresi in corso o appena conclusi, per quanto

di quelli non si possa intendere come un fedele ritratto.

Tuttavia, altri tratti sovrapposti alla geometrica semplicità dell'emblema mi sembrano attenuarne la forza: confrontata con la perentoria dichiarazione del sigillo di Padova, che di fatto controlla Monselice («A me danno confini sicuri il Musone, i monti, l'Adige, il mare»), la legenda del nostro («[Questo è] il sigillo. Ammirate l'effigie ben degna del Comune di Monselice») ha il valore di appello generico ad una 'dignità' priva di effettiva base territoriale. La classica eleganza formale, cui solo una parte della comunità doveva essere sensibile, accentua l'impressione di una retorica che già appanna la forza originaria del segno.

Quasi due secoli dopo, in una bella pagina del rinnovato «Privilegio» (metà del sec. XVI, n. 2) ritroviamo lo stemma della città. Tanto più l'apparato decorativo è ricco, tanto meno efficace appare il simbolo: non solo per l'incombente presenza del leone di S. Marco — che vale a precisa presa di possesso — ma anche per la semplificazione di maniera dell'immagine, nella quale con difficoltà si trova qualche riscontro col dispiegarsi effettivo delle mura.

Lo stereotipo del sigillo conosce un seguito ininterrotto fino ai nostri giorni, quando lo troviamo raffigurato sul gonfalone del Comune (vedi anche lo stemma presentato alla mostra al n. I): con alcune varianti, che sembrano sollecitate infine solo da uno sterile esercizio di araldica.

Ormai sciolto ogni legame con l'evoluzione concreta degli assetti sociali, lo stemma conserva semmai, fino alle demolizioni ottocentesche, un collegamento visivo con la persistenza fisica delle mura, il cui carattere di elemento forte per l'identificazione del nucleo urbano, dell'*imago urbis*, conviene fin d'ora sottolineare.

## 2. Venezia a Monselice

Il '400 si apre con la 'scoperta' della prospettiva, cioè delle leggi che permettono di tradurre in piano la realtà visibile (esse appaiono acquisite a Padova attorno alla metà del secolo, con gli affreschi della Cappella Ovetari agli Eremitani). La nuova metodologia (con l'eccezione dello straordinario exploit leonardesco della pianta di Imola) non pare avere indotto, se non a lunga scadenza, significative innovazioni nell'ambito, tuttavia specialistico, della produzione cartografica (cfr. DOCCI-MAESTRI, 1993, cap. IV). La stessa veduta pittorica appare in pochi casi come il preciso ritratto di un sito, e per lo più in coincidenza con

specifiche richieste della committenza (cfr. ZERI, 1976; per Padova, AA.VV., 1976; per Monselice vedi alla mostra la tela n.II).

Nel Veneto, in particolare, entro il quadro d'una società che dalla fine del '500 si dimostra fortemente conservatrice, l'affermazione d'una cartografia 'scientifica' appare tarda (secondo '700): a lungo si conserva il prestigio della «geografia dei letterati, degli studiosi da tavolino, meramente descrittiva, non di rado infarcita di pregiudizi provinciali [se non] di fantasie tramandate dalla tradizione dotta» (QUAINI, 1976, pag. 14). L'ambito, invece, in cui operano i tecnici (pubblici periti) impegnati sul campo nei vari rilevamenti è quello dell'*empiria*, tendenzialmente analitico nel cogliere le emergenze ambientali direttamente legate alla vita materiale, ma anche — come vedremo — condizionato dai valori economici, etici e finanche formali espressi dalla classe dominante.

Se le ricadute della nuova tecnica prospettica, nel senso di una oggettività 'scientifica' dello sguardo, non sono immediate, essa tuttavia rappresenta un sistema proporzionale che permette di stabilire rapporti razionali tra elementi. Ed è la città a divenire il centro privilegiato di queste relazioni, «un sito ideale, insomma, in cui lo spazio naturale si cristallizza in forme regolari, simmetriche, proporzionali che rivelano le sue leggi profonde» (ARCAN-FACIOLO, 1972, pag. 738).

Il documento quattrocentesco che presentiamo è una mappa del territorio padovano stesa nel 1449 da Annibale Maggi (n. 3).

Pur essendo la raffigurazione dei luoghi ancora stenografica e in qualche modo simbolica, l'autore supera l'attitudine medievale proprio in virtù della connessione, di valore prospettico e conoscitivo, che istituisce tra le emergenze del territorio rappresentato (cfr. PUPPI, 1982, pagg. 87-88).

Dal 1405 Padova (ed anche Monselice) è entrata nell'orbita veneziana, sicché l'insistenza del Maggi sulla *centralità* della sua città ha il valore di un'orgogliosa celebrazione postuma.

Anche Monselice, come gli altri centri minori, vi appare sinteticamente raffigurata, come colle turrito e munito, ma lo *stenogramma* non serve qui a suggellare l'autonoma identità del sito: calibrato secondo una coerente simbologia, esso certifica il *ruolo* dipendente di Monselice entro una dilatata dimensione geografica, il suo collegamento funzionale alla città principale di Padova. Tutto il territorio pertinente a questa è contenuto entro un cerchio perfetto — che è chiara sigla della sua perfezione — al cui centro essa campeggia. Le di-

verse emergenze abitative non si distinguono in base alla loro individualità figurativa, che è resa stenograficamente, con una precisa graduazione della simbologia che identifica, secondo i ruoli, i centri minori, i borghi, le ville. I fiumi e i canali definiscono la trama dei collegamenti.

Chiaramente, per una cartografia siffatta non è in questione il problema della verità ottica, né della fedeltà 'scientifica' (cioè dell'estrapolazione da un territorio neutro di dati ordinati per classi): l'ambiente non è isotropo, ma è un campo disegnato da funzioni che l'organizzazione sociale vi va deponendo, nella peculiarità di un contesto ambientale irripetibile; il luogo, dunque, di un'*intenzione* capace di sussumere la stessa accidentalità e casualità del dato naturale nella logica di un programma politico, ovvero di un'immagine coerente.

Schematica e polarizzata su Padova, benché appartenga ad una data avanzata, è ancora l'immagine di Monselice stesa da B. Breda nel 1605 come illustrazione alla «Descrizione di Padova e suo territorio» di A. Cittadella (n. 4). Il ritratto, generico, è poco accurato nella resa della realtà edilizia e vengono accennati solo alcuni dati topografici salienti (il canale col ponte, il Montericco, le principali strade di comunicazione col territorio): l'elemento che possiede l'evidenza figurativa maggiore sono le mura. La percezione della realtà urbana di Monselice è, ormai definitivamente, quella di un *castrum* (un «antico castello», come dice la mappa settecentesca presentata al n. 45/1) più che di una città. Se già questo, assieme alla celebrazione della *patavinitas* implicita nel testo, vale a sanzionare la subordinazione di Monselice, la vignetta coi cavapietra che il Breda accosta alla veduta connota con immediatezza il ruolo economico della cittadina.

Quando, a partire dalla metà del '500, Venezia intraprende un ampio progetto di recupero delle terre impaludate con una campagna sistematica di bonifiche, il territorio di Monselice è il primo ad essere interessato da quella iniziativa.

Nella mappa anonima del 1557 (n. 5), come d'altronde nelle successive carte (nn. 6, 7, 8), Monselice appare, ancora, stenograficamente identificata nella sua peculiarità di colle cinto da mura. Pur essendo il centro fisico del «ritratto» (che qui vale come «consorzio di bonifica») la cittadina non ne appare il centro figurativo, ma piuttosto un nodo, funzionalmente connesso ad un'ampia trama costituita dalle emergenze dei colli, degli insediamenti abitativi, dei canali e scoli.

Benché queste carte non abbiano l'imperiosa evidenza del disegno del Maggi, vi cogliamo in

ogni caso l'intenzione di estrapolare dal territorio rappresentato gli elementi funzionali ad un progetto di trasformazione dell'ambiente, che ha nella città egemone (ora Venezia) la sua origine.

L. Puppi (1980) ha ricostruito le linee di un ambizioso programma, che Venezia detta a partire appunto dalla metà del '500, di 'triangolazione formale' del territorio, di una sua 'acculturazione' nel segno urbano, di una trasformazione reddenitrice della sua selvatichezza e disordine ad opera della cultura della città dominante.

Un *piano* che va dal rinnovo e consolidamento delle attrezzature difensive ai bordi dello Stato, dalla definizione di un *perimetro*, alla sistemazione del suo *interno*, con le operazioni di bonifica e la dispersione nel territorio della presenza nobiliare che ad esse tien dietro; fino alla riqualificazione delle singole strutture urbane dello *Stato da terra*.

Una ricca documentazione grafica, rintracciabile in archivi e biblioteche, accompagna a diversi livelli le tappe di questo progetto globale; pur nella diversità di timbro ed intensità, determinata dall'occasione specifica della loro stesura, i documenti riverberano ancora il senso di un programma di *rifondazione dell'ambiente*.

Per Monselice, presentiamo anzitutto un gruppo di rilievi databili tra Sei e Settecento, che documentano la presenza e l'attività edilizia di privati ed enti ecclesiastici. In qualche caso ne emerge la persistenza della morfologia più antica (medievale) e delle sue tracce più qualificanti: è il caso dei conventi di S. Francesco (n. 9) e di S. Stefano (n. 10), quest'ultimo ritratto proprio al momento della sua soppressione; spesso si tratta delle mura, che pur perse le valenze difensive continuano a costituire una presenza significativa se non 'ingombrante' (vedi per es. il n. 19).

Talvolta i grafici documentano l'intrusione, entro il tessuto preesistente, di nuovi brani o l'aggiornamento di precedenti strutture. Quest'ultimo è il caso, eccezionale, della proposta scamozziana per le fabbriche Duodo in via Santarelo (nn. 11, 12, 13), che ci restituisce un rilievo scrupoloso dell'assetto edilizio del sito allo scadere del '500 assieme al progetto (privo malauguratamente delle indicazioni di prospetto) per un rinnovo che non fu mai attuato. Sempre di alta qualità sono i due fogli anonimi che si riferiscono alla costruzione del convento e della chiesa di S. Anna (1720 ca., nn. 14, 15), per la ricostruzione della cui facciata possiamo fare ricorso ad un assai più rozzo rilievo contemporaneo (n. 16) e a quanto intravediamo nelle vedute ai nn. 45/1 e 45/2. Nella mappa di via

del Grola (n. 17), invece, cogliamo l'avvenuta riqualificazione di un intero settore urbano, attraverso l'impiego, pur semplificato, di un lessico colto che investe col suo *ordine* anche i frammenti disponibili di natura, trasformati ora in giardini.

Nel bel disegno di Gaspare Prison (1688, n. 18) vediamo come, in qualche caso, questo processo di 'trasfigurazione' si estenda anche alla campagna, imponendo una misura formalmente qualificata e coerente (che vale qui anche come 'illuminata' definizione di ruoli sociali per i dipendenti della Famiglia) anche ad un'occasione minore come questa «fabbrica da lavoratori».

Non a caso promotori ne sono i Duodo: ricchissimi proprietari di immobili e terre, essi mostrano un'acuta sensibilità per le valenze sociali e civili del costruire, come verificiamo nell'eclatante loro intervento sulla Rocca.

A proposito di questo, già la mappa del Munarato (1703, n. 19), pur nella trascuratezza con cui sono registrati i dati edilizi, chiarisce il peso quantitativo dell'*inserto*. Una valutazione del suo *peso figurativo* rispetto alla città l'abbiamo nella stampa di F. Guerra e G. de Ang(e)lis (1670 ca., n. 20). L'incisione è di puntigliosa precisione, superiore a qualunque rilievo catastale contemporaneo. Nondimeno, si tratta di un documento raffinato: destinato a celebrare l'«eccellentissima Casa Duodo», esso mette in campo un'elegante tecnica sostanziata da colti grafismi.

L'ambiente è ritratto nell'evidenza dei suoi connotati: in alto i lacerti delle vetuste fortificazioni, a sinistra il Duomo vecchio, in basso la contrada tra S. Martino e Porta Vallesella dov'è agevole riconoscere edifici tuttora esistenti. Le figurine che ne animano i percorsi contribuiscono alla sua aria di verità.

Ma, gli edifici del passato sono là a testimoniare di un paesaggio umano e sociale ormai definitivamente assimilato entro le coordinate di un nuovo episodio architettonico, di compassato decoro classicista, ricco di riferimenti a Roma, e determinante, anche in virtù della sua dilatata misura, un deciso *riorientamento* dell'ambiente; capace di sussumere i frammenti del passato entro la dimensione colta della 'rovina', come di dare ordine alla natura attraverso quei dritti filari di cipressi che a tutt'oggi rimangono uno dei dati visivi connotanti l'immagine della Rocca e di Monselice. E tanto più la stampa, con la sua volontà di resa totale, ci trasmette una sensazione di *naturalizza*, tanto meno abbiamo coscienza di uno strappo operato dal nuovo inserto entro la precedente compagine.



Per larghezza d'impianto e maturità culturale, l'incisione rimane una delle raffigurazioni più organiche e coerenti della città tra Sei e Settecento: dovettero esserne coscienti i diversi operatori che la replicarono, da T. d'Amaden che la copiò in un bellissimo disegno colorato (1701) della biblioteca del Museo Correr, al Coronelli che la 'cannibalizzò' ricavandone almeno tre diverse vedute e la rimise in circolo col suo nome, a G. Ortolani e E. Hamerani che la utilizzarono per le loro medaglie commemorative (1720).

Per ritrovare un'analogia ampiezza di sguardo dobbiamo arrivare al finire del '700, quando il Giampiccoli ci propone nella sua incisione (n. 23) un inedito punto di vista: riprendendo da sud-ovest la cittadina, dilata il quadro fino a comprendere i colli circostanti, permettendo così non solo una veduta completa del nucleo abitato (sigillato, per così dire, nello stemma semisepolto in primo piano) ma anche del contesto territoriale in cui è inserito. Tuttavia, proprio i connotati urbani risultano debolmente individuati: le mura al piano si intavedono appena, nascoste da una fila di case che sembrano sorgere direttamente dal terreno. Di più, i rami e i tronchi spezzati che incorniciano la veduta alludono ad una condizione pittorescamente rurale che condiziona infine la lettura dello stesso ambiente edificato come ambiente pseudo-urbano, analogo alla città, nella direzione di quella 'città continuata' che la capillare presenza edilizia, segnata con le ville, arriva a costituire nel Settecento (cfr. BRUSATIN, 1980, pag. 52).

Che l'insieme delle ville tenda a comporsi in 'sistema', a costruire un territorio unitariamente impaginato è visivamente documentato dalle raccolte di incisioni del Coronelli (1709), del Volkamer (1714), del Costa (1750-60): nel titolo della pubblicazione del Coronelli, in particolare, tale programma è acutamente colto («La Brenta quasi borgo della città di Venezia luogo di delizie de' Veneti Patrizii»).

Le prime due raccolte ci interessano perché vi sono raffigurati diversi edifici di Monselice e degli immediati dintorni: secondo un programma ideologicamente più impegnativo e selettivo nel dossier del Volkamer, che è anche di buona qualità esecutiva, mentre la raccolta del Coronelli, sulla scorta dell'onnivoro enciclopedismo dell'autore oltreché di immediate valutazioni di mercato, risulta più esaustiva ma anche qualitativamente mediocre e poco coerente nella scelta dei soggetti. In entrambi i casi, il fatto che le immagini formano sistema condiziona la lettura che ne facciamo: da

un lato la serialità tende ad attenuare i caratteri individuali, dall'altro sulla singola immagine si riflette l'insieme di tutte le altre, a suggerire un'omogenea 'tonalità'.

L'itinerario del Volkamer (nn. 36-39), che si snoda da Venezia a Verona, appare la celebrazione di quel progetto — cui abbiamo più volte accennato — di addomesticamento e acculturazione esteso ad un intero ambiente: i singoli edifici solo raramente sono inquadrati entro precise coordinate geografiche, il sito appare genericamente sullo sfondo come paesaggio ameno; le ville raffigurate sono i nodi privilegiati di una geografia sottratta a puntuali verifiche della sua fisica consistenza e riplasmata da una coerente intenzione formalizzatrice, alla quale l'utilizzo dei colti stilemi classici offre la necessaria giustificazione ideologica (cfr. PUPPI, 1980, pag. 87).

Analogamente, il reportage del Coronelli (nn. 24-35), che è nelle intenzioni un ritratto completo di Monselice, ci offre nei fatti una sequenza di frammenti slegati, estratti dal corpo urbano, del quale non riusciamo mai ad avere un'immagine organica. Di fronte ad una realtà complessa e stratificata, l'autore opera un'unica sezione orizzontale che fa affiorare solo i segni più distinti e socialmente qualificati.

Anche l'estensore della «Mappa dell'antico Castello di Monselice» (n. 45/1) intende la rappresentazione della cittadina come estrapolazione di singole emergenze architettoniche (qui, oltre alle sedi del potere civile, gli edifici religiosi ed uno solo privato, il Palazzo Marcello citato probabilmente per i suoi legami con le antiche attrezzature difensive). Tuttavia, diversamente dalla raccolta del Coronelli, ne è chiarita la collocazione topografica: lo spazio interno è sì abbastanza indifferenziato, ma la trama viaria lo articola organicamente. Anche la gerarchizzazione delle funzioni concorre a chiarire il carattere urbano di quell'interno, che, ad ulteriore conferma, è serrato dalle mura, ancora intatte nel loro valore «simbolico» di suggello della cittadina.

Rispetto alle testimonianze finora esaminate, il catastico di S. Francesco (1741, nn. 40-44) si presenta come il più dettagliato rilevamento disponibile sull'antica situazione urbana di Monselice.

Ideologicamente debole (diremmo quasi democratico o, forse meglio, popolare nel tipo di approccio alla descrizione urbana) esso non tende a privilegiare aprioristicamente una determinata serie di edifici, ma registra con uguale dedizione anche l'architettura più modesta.

Il Catastico nasce da un'occasione squisitamente

tecnica, la registrazione delle case appartenenti al convento; poiché queste sono disperse nel centro urbano l'estensore dilata le sue osservazioni fino ai sobborghi della cittadina. Non accontentandosi, come fanno normalmente i pubblici periti, di dare in modo corsivo le indicazioni topografiche essenziali, delinea con cura tutti gli elementi che connotano l'ambiente naturale ed edificato. Con ciò, potenzia al limite un'attitudine tipica fin qui della registrazione cartografica e già altrove riscontrata: un'attitudine che invita ad ancorare il dato quantitativo alla più immediata evidenza visiva. Anche quando (come qui talvolta succede) l'elemento reale è trasformato in un simbolo tecnico, anche quando viene tradotto in un grafismo convenzionale, il segno continua a coincidere in molti tratti con il dato visivo. È implicita, in questo, la tendenza a *misurare* non in base ad un astratto sistema matematico ma in base alla «materialità di pratiche — spesso empiriche e contingenti — al servizio dell'attività umana» (Tucci, 1973, pag. 586). Sullo sfondo della rilevazione cartografica, dunque, intravediamo un *campo esistenziale*, un concreto luogo sociale su cui misurare il *valore* del bene registrato.

Distanziata da questo catastico di soli quarant'anni, la mappa di Monselice della scuola del Rizzi-Zannoni (1780 ca., nn. 46-50) indica un atteggiamento profondamente divergente sul piano metodologico. Il cartografo è qui uno scienziato; il rilievo non si ancora ad un contesto valutato otticamente, sulla base dell'esperienza accumulata, ma si appoggia a delle coordinate assolute (astronomiche) accuratamente calcolate; la resa non è vera perché tale appare immediatamente all'occhio, ma in quanto esatta nelle misure e nelle relazioni; il pittoricismo della veduta pseudoprospectica è abbandonato per la rappresentazione in pianta (zenitale), tecnicamente più corretta.

Questo tipo di cartografia si dimostrerà ben presto strumento per un radicale riassetto nella gestione fiscale ed economica del territorio, quanto quella precedente si era mostrata, invece, coerente con la strenua difesa dei privilegi dei proprietari. Nella Repubblica, infatti, gli accertamenti fiscali avevano carattere descrittivo, non erano supportati da una mappatura del territorio condotta per iniziativa dello Stato ma si basavano sulle dichiarazioni dei proprietari: per quanto un'apposita Magistratura le sottoponesse a verifica è facile immaginare quali abusi questo sistema rendesse possibili.

Era, insomma, mancata finora una coerente cartografia che permettesse un trapasso continuo dalla carte a grande scala alla mappa ristretta ad

una minima porzione del territorio, trapasso possibile solo quando l'una e l'altra vengono ancorate a coordinate geografiche e stese con l'ausilio di strumenti di misura esatti, quando all'organicità dell'occhio si sostituisce la logica di un *metodo*.

### 3. L'Ottocento

Già intorno agli anni venti del '700, in Piemonte e Lombardia, si dà avvio alla realizzazione di un moderno catasto con il sistematico rilevamento del territorio su base geometrico-particellare. Ricordiamone, con le parole di R. Zangheri (1973, pag. 805), il valore di «strumento di giustizia di tipo borghese, di depressione dei privilegi, di ammodernamento degli apparati statali, e [di] leva di progresso produttivo».

Nel Veneto si dovrà attendere l'età napoleonica per la realizzazione di un'impresa analoga.

Lo strumento per l'avvio dei rilevamenti è offerto dalle carte militari, che già nel '600 avevano rappresentato un campo privilegiato per l'affermazione di una cartografia sempre più precisa e scientifica.

È importante notare come l'attenzione distaccata ed oggettiva degli estensori di queste carte ottocentesche ci restituisca «un territorio amministrativamente omogeneo eliminando i particolarismi e le aree di esenzione e privilegio riconosciuti dall'organizzazione veneta», ribaltando anche «la concezione centrica ed afferente [polarizzata su Venezia] del vecchio sistema di comunicazioni — basato sulla rete fluviale territoriale» (CONCINA, 1981, pag. 22).

Venendo ora alla mappa catastale di Monselice (n. 51), noteremo come l'immagine della città sia anodina e a basso tasso figurativo: il riconoscimento dei singoli edifici non è immediato come nel Catastico di S. Francesco ma affidato ad un uso parco di simboli e convenzioni grafiche, come la croce per indicare le chiese, il colore azzurro per il canale, il verde per orti e giardini, il giallo chiaro per vie e piazze, il rosso per gli edifici (ma per individuarne la funzione bisogna ricorrere ai «sommarioni», gli elenchi che descrivono le diverse particelle registrate). Interessante mi pare anche verificare come nella mappa si attenui il valore di cintura e confine rappresentato dalle mura: il passaggio dal centro urbano alla campagna avviene ormai senza soluzione di continuità.

Con l'affermarsi di questo tipo di cartografia, si propone una divaricazione tra diverse tecniche e tipi di approccio nella rappresentazione dell'ambiente.

Schematizzando, abbiamo da una parte discipline sempre più coscienti dei propri presupposti metodologici e operativi tendenzialmente proiettati ad una resa *oggettiva*, scientifica, della realtà. Dall'altra parte, quella dell'artista, la sua collocazione entro il nuovo quadro determinato dall'incipiente industrialismo, dalla spinta al riscatto nazionale, dalla formazione di un pubblico di massa, pone l'interrogazione sull'uso sociale ed il significato degli strumenti delle arti visive, per le quali la messa a fuoco sulla realtà è pur sempre condizionata dall'imbarazzante libertà di un punto di vista *soggettivo*.

Abbandonando qui il filone cartografico, accenniamo appena agli sviluppi odierni della fotogrammetria che, associata al computer, permette di ottenere mappature dettagliatissime e tematizzate secondo ottiche diversificate (geologiche, botaniche, antropologiche, archeologiche...).

Tornando, invece, al campo delle arti visive, per chiarire meglio la nostra prospettiva conviene proporre una periodizzazione, distinguendo anzitutto una prima fase, incentrata sul rapporto tra immagine ed educazione del pubblico, che nella realtà periferica di Monselice si prolunga fino al 1930 circa, quando vi appare un'originale interpretazione del futurismo (Fasullo, Forlin). A questa segue una seconda fase, che vede gli artisti impegnati soprattutto a meditare sui presupposti formali del loro operare e relativamente distaccati dalle richieste del mercato, dei fruitori. Le opere, pur interessanti, di questi anni esulano dalla prospettiva della mostra, proprio perché in esse il problema del soggetto è superato dal problema della tecnica, il 'che cosa' rappresentato è meno importante rispetto al 'come' quello è rappresentato.

La nostra attenzione si concentra, dunque, su un gruppo di immagini, tutte ottocentesche, che val la pena di inquadrare subito entro delle linee di tendenza generale. Osservando, anzitutto, che il nostro Ottocento, anche nelle manifestazioni visivamente più audaci del realismo e naturalismo, raramente arriva alla crudezza della denuncia sociale: una retorica della forma, che sembra inseparabile dalla *tradizione* specificamente italiana e che inclina talvolta verso il bozzetto e il pittore-scio, si allinea con l'ideologia corrente «che consente di essere eventualmente moderni senza rinunciare ai doni mitici dell'arretratezza, alla saggezza e nobiltà che vi sarebbero racchiuse» (BOLLATI, 1972, pag. 1015); un'ideologia sospesa tra benpensantismo moderato e astrattezza democratica, la cui parola chiave è «conciliazione».

Il discorso vale ancor più per l'illustrazione, che

si rivolge ad un pubblico in crescita esponenziale, anche grazie alla diffusione di nuove tecniche come quella della litografia. Spesso nata come commento visivo a testi, l'illustrazione innesca col messaggio scritto un gioco di rispecchiamento e mutuo rinforzo. Da ciò il suo carattere eminentemente didascalico, educativo, di *exemplum virtutis* a passo ridotto, in direzione di un'integrazione del pubblico ai valori costituiti della borghesia urbana.

Aprè la serie delle stampe ottocentesche una acquaforte-acquatinta di Pietro Chevalier (1832 ca., n. 52), autore che in altre prove (per esempio in diverse vedute di Arquà) fa mostra di una sensibilità romantica nell'interpretazione del paesaggio, pur contenendola sempre entro le coordinate della veduta dal vero. È una sensibilità che traspare anche nella descrizione di Monselice con cui l'autore accompagna l'incisione («tristi viali di sfrondate cipressi e di pini...rovesciati merli di elera folta coperti...magiche scene, romantiche affatto»).

Se la natura può diventare il luogo dell'idillio agreste, di un mitico e pittoresco arcaismo, la città è, però, il luogo della contemporaneità, sito privilegiato della nuova classe dirigente borghese. I borghesi che appaiono nel primo piano della stampa non sono le generiche macchiette del vedutismo settecentesco. Essi occupano con naturalezza uno spazio domestico. Su di loro si riverbera il *décor* nobiliare rappresentato dal Palazzo, ma reso familiare grazie al particolare taglio prospettico: non più, come nella stampa De Angelis-Guerra, una retorica presentazione frontale, ma una presa da dentro, a cui la graduazione delle ombre dà aria e verità.

Per contrasto, accostiamo a questa due testimonianze che occupano una posizione piuttosto eccentrica nel dossier ottocentesco che veniamo passando in rassegna. Eccentrica quanto a luogo d'origine e sensibilità.

La prima (n. 53), che pure presentiamo con molte perplessità, è estratta da una piccola raccolta di quattro incisioni di qualità mediocre, probabilmente inglesi. Esse valgono ad indicare una particolare versione del romanticismo, che veramente da noi non ebbe seguito, e di cui comunque queste costituiscono una maldestra illustrazione. Sono vedute che nascono da una sensibilità intemperante, alla quale il paesaggio fornisce giusto lo spunto per una trasfigurazione romanzesca, che trae alimento da vaghe memorie storiche e figurative. Così, se in altra incisione della serie, Monselice è travisata sub specie di un paesaggio clas-

sico, in quella che presentiamo il panorama si trasforma in un improbabile 'capriccio veneziano'.

Ben diverso è il tono dell'altra stampa (n. 54), austriaca, realizzata sulla base di un disegno dal vero. La verità dell'immagine è inedita e fresca: l'aria è tersa, trasparente, l'orizzonte ampio, la natura generosa fino al punto di soffocare quasi, nel suo rigoglio, la cittadina stretta ai piedi del colle e le mura che la cingono. È un panorama non indagato secondo le modalità di una trasfigurazione decorativa, tipica del vedutismo settecentesco, ma guardato con occhio partecipe ed affettuoso, lo stesso con cui gli autori, in altre vedute che non presentiamo (Abano, San Daniele, Monteortone), osservano anche gli uomini che le animano. Tuttavia non dimentichiamo che si tratta del reportage da una provincia del vasto impero asburgico. La ripresa da lontano serve a non mettere a fuoco con troppa precisione la realtà sociale, che qui appare sottratta al suo concreto tempo storico e sottomessa alla dimensione senza storia della natura. Ciò, se da un lato corrisponde al topos di un'Italia vista da occhi nordici, dall'altro, più direttamente, trova riscontro nella sensibilità *biedermeier* che privilegia, nel quadro d'un mondo immobile, la serena sicurezza della vita agreste, le solitarie pianure, una tranquillizzante quotidianità (MAGRIS, 1963, pagg. 151-153).

Le due stampe che seguono, tratte rispettivamente dalla *Grande illustrazione del Lombardo-Veneto* curata dal Cantù (1861, n. 55) e da *Il territorio padovano illustrato* del Gloria (1863, n. 56), appartengono entrambe ad opere intese a dare ritratti esaustivi dei luoghi trattati, abbracciandone la vita pubblica e privata, artistica, economica e religiosa, proponendosi insieme come guide e come storie. Per quanto la presenza nei titoli del termine 'illustrazione' si riferisca all'ampiezza dei sondaggi e alla poliedricità degli aspetti esplorati piuttosto che alla presenza di un commento grafico, tuttavia quest'ultimo, soprattutto nei volumi del Cantù, ha un peso rilevante e il Gloria ne chiarisce il valore di «mezzo che attrae l'occhio e parlando a questo giova alla memoria».

Nella prima incisione Monselice viene colta con uno schematismo diretto: la visione si restringe ad un angolo della parte alta del colle; il brusco precipitare delle rocce diventa tutt'uno con le tracce dirute delle antiche fortificazioni e il richiamo al passato della cittadina si coniuga con la rappresentazione del presente incarnato dall'industria estrattiva (non diversamente da quanto avveniva nell'incisione del Breda). È una sorta di flash brutale ma efficace che disegna con immediatezza un 'carattere'.

Nella litografia allegata al testo del Gloria, invece, lo sguardo è più ampio ed esplora con cura i dettagli. Se l'incisione del Ratti è un'istantanea, questa è una foto da studio, dove la posa è lungamente elaborata e successivamente ritoccata. Ne esce un ritratto 'moralizzato' della cittadina, una sintesi rassicurante dei suoi connotati: i monumenti antichi e più recenti alludono alla sua storia illustre, i personaggi compongono un'equilibrata tipologia delle classi sociali, la generosa e pittoresca natura accorda il tutto in un quadro armonioso.

Più acuta è l'attenzione con cui il monselicense Mazzocca esplora la sua città nelle tre opere che presentiamo (nn. 57-58-59). L'impalcatura prospettica è sempre ampia e dà conto dettagliato dell'articolazione della realtà urbana e ambientale. L'interesse non è volto programmaticamente alla ripresa di angoli pittoreschi o degli scorci a più forte potenzialità paesaggistica. Queste immagini costituiscono affettuose documentazioni della contemporaneità, dove, senza asprezze critiche, prende posto anche la rappresentazione della vita vissuta. Lo vediamo con più chiarezza nella veduta di Riviera Belzoni del Duomo Vecchio, dove, alla raffigurazione del colle squarciato dalle cave, si accompagna quella della concreta attività dei lavoratori che dell'industria estrattiva vivono.

L'ultima testimonianza grafica ottocentesca che presentiamo (nn. 60-61) costituisce un significativo esempio dell'evoluzione, in atto attorno alla fine del secolo, nel campo della produzione di immagini. Si tratta delle illustrazioni di un fascicolo allegato al quotidiano *Il Secolo*.

Il suo carattere quasi da guida turistica ci illumina sull'esistenza di un pubblico molto diverso da quello cui si indirizzavano i testi del Cantù e del Gloria. Un pubblico, intanto, accresciutosi notevolmente: ricordiamo come il Gloria avesse dovuto ridimensionare l'originario programma della sua opera per la mancanza di sottoscrittori e come, nell'incendio che distrusse nel 1886 la tipografia Prosperini, andasse bruciata una gran quantità di fascicoli invenduti del *Territorio*. Verso la fine dell'Ottocento, invece, *Il Secolo* tira 160.000 copie.

Se è più numeroso, questo pubblico è anche più 'popolare', di massa: popolare è il tono del giornale, che pubblica romanzi d'appendice accanto a vivaci cronache cittadine (P. SPRIANO, 1973, pag. 1836).

Ora, basta gettare uno sguardo alle pagine di questo inserto per valutare il nuovo peso che ha qui l'immagine. Da aiuto alla memoria essa è di-

venuta alternativa al testo scritto. Il trionfo, ormai realizzato, della fotografia diffonde nel consumatore di immagini il preconcepto dell'«obiettività»: e le immagini di questo inserto sono ricavate effettivamente da fotografie (la cui stampa diretta nei periodici comincia a diffondersi a cavallo dei due secoli). La meccanica esattezza, l'evidenza di realtà di queste incisioni prende il posto di molte righe di descrizione: il dato sembra direttamente presentato, non «rappresentato». Dal lato della ricezione, l'immagine appare «trasparente», non necessita di decodifiche, si rivolge ad un pubblico di massa perché neutra. Nello stesso tempo, l'impersonalità del reportage possiede la virtù «democratica» di permettere a chiunque una completa ricognizione, per procura, entro la città raffigurata.

Sulle pagine dell'inserto, dal campo lungo del «Panorama generale» (che abbraccia, tra l'altro, anche i segni dell'attività industriale) al campo ravvicinato della veduta del monumento (o addirittura di dettagli architettonici come nel caso del camino di Cà Marcello), noi ci muoviamo con il fotografo lungo le strade della città. Con lui ci fermiamo in un sito per coglierlo da diverse angolazioni (ed è il caso dei luoghi monumentali) o ci interessiamo alle nuove realizzazioni (pescheria, mercato della frutta).

Abbandonando, con quest'ambiguo epilogo, la tradizione dell'immagine prodotta manualmente per passare a quella prodotta meccanicamente basti accennare rapidamente al lascito consegnato da essa alla fotografia: un lascito fatto, da un lato, di abitudini visive che in parte la nuova tecnica riutilizzerà, dall'altro di un repertorio di «oggetti» che proprio in quest'ultima serie esaminata assume una definizione canonica.

#### 4. La fotografia.

La quantità di fotografie disponibili su Monselice è tale che, per porre un argine al loro dilagare, si è scelto di concentrare l'attenzione sulle cartoline illustrate: la loro destinazione ad una pubblica circolazione meglio rientra nella prospettiva della mostra, che è quella di documentare la percezione sociale della città.

Altri già si sono serviti della fotografia in quanto documento storico e antropologico, come R. Valandro in numerose sue pubblicazioni o, recentemente, T. Merlin in un portfolio edito a cura della Società Operaia. Di fronte ad un numero di immagini che è pur sempre imponente (circa mille sono le cartoline disponibile presso vari collezionisti), si propongono qui dei sondaggi, dei cam-

pioni di lettura, che si collegano più organicamente ai presupposti della mostra.

#### Stereotipi

La relativa lentezza con cui Monselice si trasforma nella prima metà di questo secolo, la stabilità nell'assetto edilizio e negli usi sociali degli spazi della città (che per alcune parti del centro dura fino ad oggi), vanno di pari passo con la costanza con cui, nel tempo, l'occhio dei fotografi la osserva da posizioni fisse e privilegiate. La canonicità delle inquadrature trasforma in emblemi stereotipati alcune sezioni della città. La ripetizione le promuove a campioni esemplari dell'*imago urbis*. Suggestisce, nel succedersi delle generazioni, la persistenza di un «carattere». La identità della città si costituisce sulla base di alcune emergenze, che spesso, ridotte alle dimensioni di un francobollo, si affollano insieme sulla superficie della cartolina: la loro efficacia non dipende dalla precisione delle immagini, dalla completezza dell'informazione, ma dalla capacità che possiedono di far scattare associazioni, di funzionare simbolicamente. È il caso delle fotografie con il Castello, il Duomo vecchio, il Santuario (nn. 62-66), la Rocca, il cui prestigio rimane a tutt'oggi inalterato. È anche il caso delle rappresentazioni di Piazza Mazzini, fino al momento in cui lo spostamento del polo civile della cittadina a Palazzo Tortorini non modifica profondamente le linee formali e l'uso di quello spazio. Le cartoline, successive al cambiamento, mostrano come, tuttavia, l'immagine del nuovo centro non sia riuscita a diventare altrettanto complessa, stratificata, animata.

Se nel caso di alcune immagini possiamo risalire ad un prototipo vicino che è rappresentato dalle incisioni delle *Cento città d'Italia*, nel caso di alcune vedute del colle con le sette chiese dovremmo addirittura risalire alla stampa de Angelis-Guerra.

#### La cartolina tra arte e documento

Fin dai primissimi esordi, alla metà dell'Ottocento, la fotografia è coinvolta in un serrato e talvolta contraddittorio confronto con la pittura. Al centro del contendere la pretesa «obiettività» del mezzo meccanico, in nome della quale Baudelaire pronunciò una condanna che valeva anche come precisa individuazione funzionale del campo da assegnare alla fotografia: quello della documentazione ad uso di turisti, tecnici e scienziati (cfr. A.M. Mura, 1979, pagg. 275-276).

Contro ogni steccato sdegnosamente eretto dalla cultura, era però il mercato a premere, decretando il successo del nuovo mezzo. Con dei distinguo, da parte dei clienti borghesi: che la fotografia allentasse la presa sulla realtà, che il suo brutale realismo, da mero 'verbale ottico', si depotenziasse a favore di una gradevolezza, di una trasfigurazione 'artistica' della realtà. È chiaro che questa 'arte', ridotta ad edonistica decorazione, è tale per il piccolo borghese, ma tant'è: ritocco e coloritura diventano norma nei gabinetti fotografici. Di più, il fotografo professionista mutua dall'arte accademica i pregiudizi prospettici e gli schemi compositivi, dalla pittura di genere i soggetti; punta all'arte scimiottandone i tic, anziché elaborare dei codici visivi adeguati al mezzo che utilizza.

Nel caso delle cartoline, la loro destinazione spinge in partenza l'autore verso l'estrapolazione di reperti esemplari, mentre la tecnica di ripresa al cavalletto permette un'accurata 'messa in scena' del soggetto. Il problema non è documentare direttamente (anche se, paradossalmente, la sensazione finale del consumatore sarà questa), ma organizzare adeguatamente l'immagine: da ciò provengono certe nitide inquadrature di monumenti, da cui la presenza umana è sbandita, e l'impalcatura prospettica è implacabilmente esatta, senza linee cadenti e deformazioni della profondità; ma provengono anche alcune immagini con borghesi e popolani artisticamente messi in posa secondo i canoni della veduta di genere (n. 67).

Oltre che con la composizione e la messa in scena, l'ambizione della fotografia di misurarsi da pari a pari con la pittura si fonda sull'uso del colore, il cui impiego è testimoniato dalle nostre cartoline fin dai primi decenni del '900.

Prima della diffusione negli anni '50 dei negativi a colori e delle diapositive, il punto di partenza per le cartoline a colori è il negativo in bianco/nero: il risultato, quando la riproduzione non sia direttamente colorata a mano, dipende da consistenti manipolazioni della fotografia e dall'intervento di complesse tecniche di stampa (litografia, zincografia, fototipia), non sempre felicemente impiegate.

Mentre alcune prove hanno esito francamente fallimentare, poche altre raggiungono una qualità paragonabile a quella d'una stampa d'arte: le cartoline edite da Zoppelli, per esempio, dove il colore è accuratamente sovrapposto alla foto e l'uso di matrici litografiche consente una leggerezza quasi da acquerello (n. 68), o in quelle edite da Lana (n. 67), probabilmente stampate sovrapponendo diverse matrici ottenute con procedimento fotomeccanico.

Talvolta l'artisticità viene perseguita adeguando la composizione della superficie della cartolina alle convenzioni grafiche vigenti, come nelle due prove ai nn. 69 e 70, dalle piacevoli decorazioni di tipo floreale.

Per quanto si è fin qui detto, è raro il caso di cartoline che documentano volutamente la vita sociale della città: è il caso di qualche veduta delle cave, del porto o della piazza nei giorni mercato. Spesso la presenza umana è meno il frutto di una scelta 'stilistica' che di una distrazione del fotografo. Nè la nascita, negli anni trenta, del fotogiornalismo e la crescente fortuna dell'istantanea sembrano avere apprezzabili riflessi in questo specifico settore di produzioni delle immagini: dove, come nell'immagine del mercato ortofrutticolo, per una volta si affaccia la cronaca essa sembra sollecitata dalle intenzioni celebrative del regime (n. 71).

È solo negli anni '70 che il repertorio si rinnova: i progressi strettamente tecnici si alleano alla maturazione d'una coscienza della fotografia come autonomo mezzo espressivo. La direzione non è, tuttavia, quella della ricerca sperimentale, cui fanno da remora le oggettive richieste da parte del consumatore della 'bella' fotografia.

Nelle cartoline migliori (quelle edite da Cartital ed Ottagono nn. 65, 66), l'utilizzo di diverse focali, la ricerca di prospettive inconsuete, il dosaggio sapiente della luce, producono immagini di calcolata perfezione: della città si espungono accuratamente i dettagli che possano compromettere la ricomposizione dei singoli edifici in *monumenti*, sottratti alla loro contestualità storica ed urbana per essere inseriti nell'ideale 'supermuseo' degli itinerari turistici.

(salvo diversa indicazione, le schede sono state compilate da Massimo Trevisan, con la collaborazione di Maria Pietrógiovanna).

SCHEDE

**I** *Stemma di Monselice*  
 sec. XVII (?)  
 cm 56 × 45  
 Collezione Trevisan, Monselice

Lo stemma, in pietra d'Istria, è stato pubblicato dal Valandro (1988, pag. 54) con la dubitativa attribuzione al XVII secolo, che qui sottoscriviamo. Non è nota la primitiva collocazione. La rappresentazione di Monselice, con l'insistita allusione simbolica al numero tre, appare come un segno relativamente astratto rispetto alla reale conformazione delle mura. Ma, appunto, tanto più il segno astrae dal dato accidentale per comporsi in una forma geometricamente pura, tanto più direttamente le mura si propongono come suggello dell'*imago urbis*.



Con quest'immagine, l'«emblema» della cittadina sembra aver trovato un assestamento pressoché definitivo. Con poche varianti lo ritroviamo nel «Prospetto topografico» del 1712 (n. 45/2) e nell'incisione del Giampiccoli (n. 23), nello stemma austro-ungarico ed in quello repubblicano (per una rassegna di queste immagini vedi VALANDRO, 1988).

**II** *Madonna con Bambino, San Biagio e San Francesco*  
 olio su tela  
 Monselice, Duomo

Spetta al Valandro (1980, pagg. 12-13 e 1982, pagg. 28-32) aver reso noto questo dipinto e in-

dividuato con esattezza in soggetto; lo studioso aveva anche ipotizzato la collocazione nell'antico oratorio di San Biagio, sede della Compagnia dei Battuti, rappresentati nel dipinto sia dallo stendardo che dalla processione degli aderenti alla Confraternita ed aveva posto in risalto l'importanza della Vergine per tale Confraternita, spiegandone dunque anche il ruolo fondamentale all'interno del quadro.



Sull'autore non erano state avanzate ipotesi, mentre per quanto riguarda la datazione, in quell'occasione veniva dubitativamente proposta una data prossima al momento della consacrazione dell'Oratorio, avvenuta nel 1618; rispetto all'iconografia del quadro infatti, tale data apparirebbe piuttosto pertinente.

Assai di recente, Fantelli (1993) ha pubblicato il *Viaggio per l'antico territorio di Padova fatto da Giannantonio Moschini l'anno 1809 in traccia di Monumenti utili alle persone di studio*, ed ha identificato la pala segnalata dallo stesso Moschini nella chiesa delle Monache terziarie di S. Francesco (S. Anna) con quella qui considerata. Il Moschini piuttosto genericamente si basava su un precedente manoscritto del Brandolese (vedi Fantelli, 1981,



pag. 23) e ricordava dunque un quadro con S. Antonio di Padova firmato *Joseph Henz di Augusta F. 1660*. Fantelli nella nota di commento al testo di Moschini (1993, pag. 92) afferma che il quadro di Heintz è datato 1665 ed è individuabile, sia come soggetto che come provenienza, nel dipinto presentato da Valandro.

Un primo esame del dipinto non ha consentito di individuare alcuna traccia di data e firma, anche se osservando i caratteri stilistici della tela l'autografia appare piuttosto certa.

Joseph Heintz il giovane (Augsburg, 1600 ca., Venezia 1678) era figlio del famoso pittore Joseph Heintz il vecchio, dotato esponente del manierismo internazionale della corte di Rodolfo II a Praga. L'artista avrà sicuramente ricevuto una educazione di stampo nordico nella nativa Augusta; ma non si può ipotizzare nella sua formazione un intervento del padre poiché lo stesso morì nel 1607. Il profilo biografico ed artistico del pittore è stato felicemente ricostruito dal Pallucchini (1981, pagg. 152-155) e poi ripreso con aggiunte al catalogo dal Fantelli (in AA.VV. 1988, pagg. 775-776). Il pittore è documentato a Venezia nel 1625 e sembra esordire con opere di carattere religioso piuttosto legate alla tradizione veneziana di Palma il giovane, ma talvolta anche a riprese di Veronese e Tiziano. L'artista è però ricordato dalle fonti (Boschini, 1660; Lanzi 1795-6) come autore di quadri di genere, vedute, scene infernali e mostri alla Bosch. Con ogni probabilità Heintz frequentava tutti questi generi pittorici adeguando il suo stile alle tematiche trattate.

L'orchestrazione formale dell'opera in esame si adegua all'impostazione che Heintz imprime ad alcune delle sue opere religiose, piuttosto tradizionale e formale, legata ai codici controriformistici e all'iconografia tipica di Palma il giovane. Alcuni confronti per singoli particolari figurativi, come gli Angeli o il Bambino, si possono istituire con una delle opere migliori dell'artista: la *Traslazione della Santa Casa di Loreto* (Treviso, collezione privata, cfr. L. Longo, 1983, pagg. 101-108).

Anche la particolare incisività luministica evidente nello squarcio sottostante rappresentante il paese di Monselice con la processione dei Bauuti è ricollegabile alla cifra stilistica del nostro autore. Era proprio per la fedeltà «documentaristica» che l'artista si era imposto nella scena veneziana con le famose vedute di cerimonie, ricorrenze e feste (*Visita del Doge alla chiesa del Redentore*). La processione dei confratelli è resa con tocco veloce ed efficace, quasi di ascendenza callotiana, e si nota anche il gusto tipicamente anedddotico dei

pittori del nord nel definire un vero e proprio spaccato della vita del paese durante quel particolare evento. La caratterizzazione edilizia della piazza monselicense, evidente nella parte inferiore del quadro e ricostruita dal Valandro (1982, pagg. 31-32), rende plausibile l'ipotesi che l'artista abbia potuto documentarsi recandosi personalmente in loco.

(Maria Pietrogiovanna)

- 1 *Sigillo del Comune di Monselice* (copia)  
Tipario, bronzo, diametro mm 45  
Metà secolo XIV  
al D.: S[igillum]. MONSILICIS DIGNUM COMUNIS  
CERNITE SIGNU[m].  
Il colle cinto da mura, porta e ponte sul canale; fondo a girali vegetali.  
al R.: foglia di leccio (elce) e manico con occhiello.  
L'originale si trova presso lo *Staatsarchiv* di Norimberga, *Siegelsammlung*, Typar n. 8

Un'impronta del sigillo è stata pubblicata nel 1933 da C.B. Cervellini (1933, pag. 248, ill. n. 6): lo studioso la dichiarava proveniente dal Museo nazionale di Monaco e datava il sigillo al sec. XIV. Successivamente, G.C. Bascapè (1953, pagg. 72, 83, ill. n.13) ne precisava la datazione alla metà del sec. XIV. Recentemente il professor Matthias Thiel ha reso noto l'originale di Norimberga di cui ha ampiamente trattato il Valandro (1988).

Si tratta di un 'tipario', cioè di una matrice in negativo che, impressa a caldo su cera, lasciava l'impronta positiva sulla carta da autenticare.

Il Bascapè documenta, a partire dalla seconda metà del '200, la larga diffusione dei sigilli comunali (egli ne esamina circa un migliaio). Essi sono utilizzati come mezzo di difesa contro le falsificazioni in atti pubblici, siano questi documenti ufficiali di una città dotata del preciso status di ente politico autonomo, siano, anche e più modestamente, documenti di ordinaria amministrazione (come probabilmente nel caso di Monselice).

Nei sigilli si realizza una significativa complementarietà tra immagine e parola: il sigillo in quanto tale avvalorava il documento scritto cui è apposto; al suo interno, poi, la legenda racchiude, nel breve giro del motto concettoso, un'affermazione della dignità della *civitas* raffigurata simbolicamente nell'immagine (il Bascapè offre una prima rassegna dei *modi* in cui questo legame simbolico si istituisce).



La legenda è spesso (come qui) espressa in versi 'leonini', derivati da esempi classici: si tratta di due versetti formanti un esametro, dove le sillabe terminali di ciascun versetto rimano (dignum...signum...).

Se la documentazione del Bascapè chiarisce i legami e forse la derivazione del nostro sigillo da altri prototipi (Pisa, per la legenda), bisogna comunque sottolineare la grande finezza ed eleganza della sua esecuzione, osservando la calcolata impaginazione dell'immagine — che tuttavia non arriva all'astrazione del mero segno geometrico —, la precisione dei dettagli, il trattamento ricercato del fondo con i girali classicheggianti, tutti indizi che orientano verso una fase matura del gotico. Molto opportunamente il Valandro (1988, pagg. 22-33) suggerisce dei collegamenti tra l'affermazione di 'nobiltà' ed autonomia rappresentata dal sigillo e la cultura contemporanea della *civitas monselicense*. Da un lato la coscienza di un retaggio autonomo si fonda sulla dignità di 'camera imperiale' con cui Monselice era stata distinta da Federico II (Gloria, 1862, III, pag. 133); dall'altro, il Valandro ricorda la presenza di un raffinato *scriptorium* presso la Collegiata di S. Giustina, documentato fino al XV secolo.

- 2 *Miniatura*, nel codicetto membranaceo contenente copia del rinnovato *Privilegium Montissilicis* (1539)  
mm 224 x 150  
seconda metà del XVI sec. (?)  
Biblioteca comunale, Monselice

Nel 1539 Monselice ottiene la rinnovazione del *Privilegio* del 1406 con cui Venezia aveva defini-

to i suoi rapporti politico-giuridici con la cittadina. Il documento cinquecentesco è copiato nel codicetto che presentiamo, di cui non sono noti luogo ed epoca di compilazione ma per il quale si è proposta una datazione alla seconda metà del '500 (PONZIN, 1988, pag. 22).

Sul foglio di guardia è la miniatura, dove una ricca decorazione a candelabre dorate, su fondo



rosso, riquadra lo spazio centrale diviso in due registri. Sotto, sullo sfondo di un paesaggio collinare, molto genericamente delineato, lo stemma della città e le lettere CMS (*Communitas Montis Silicio*); sopra il leone di S. Marco con le zampe posteriori nell'acqua e quelle anteriori sulla terra (con trasparente allusione alla doppia natura del dominio veneziano), mentre il libro chiuso che esso tiene potrebbe riferirsi, secondo la tradizione iconografica più divulgata, al fatto che Venezia, in quel momento (1539?) si trovava in guerra con i turchi.

È interessante notare come sul retro della miniatura sia stato apposto il sigillo della città, impresso su un foglio di carta leggera, applicata su un sottile strato di cera: come ricorda il Bascapè (1952, pag.68) si usava fare così negli atti meno solenni, per risparmiare la costosa cera. Tale im-

pressione, purtroppo, non è molto chiara ma ci informa comunque di come Monselice avesse sostituito il precedente 'tipario' con altro, aggiornato tanto nell'immagine che nella legenda. Quest'ultima (*COMMUNITHAS - sic - MONTIS SILICIS*), appare assai meno eloquente dell'antica, nella sua burocratica formulazione, mentre l'immagine, pur sempre polarizzata sulle strutture difensive della Rocca, non ha riscontro nè con lo stemma che compare sulla miniatura nè con le sue successive evoluzioni (per una rassegna di questi *stenogrammi* rimandiamo sempre a VALANDRO, 1988, pagg. 14-16, 52-54).

3 Annibale Maggi (copia da), *Mappa del territorio padovano*  
disegno a penna su carta con colorazioni

