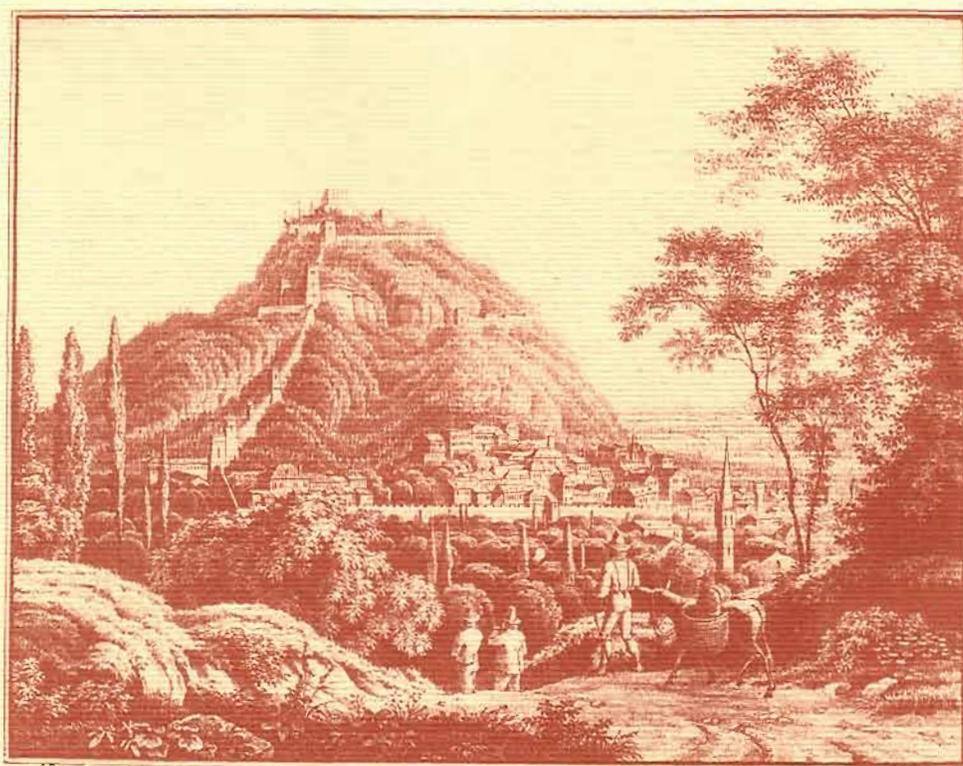

MONSELICE ILLUSTRATA
MAPPE DISEGNI STAMPE



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 silenziose 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 reddenrice 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 sfrondatai 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 preconcepito 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 avvalora 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

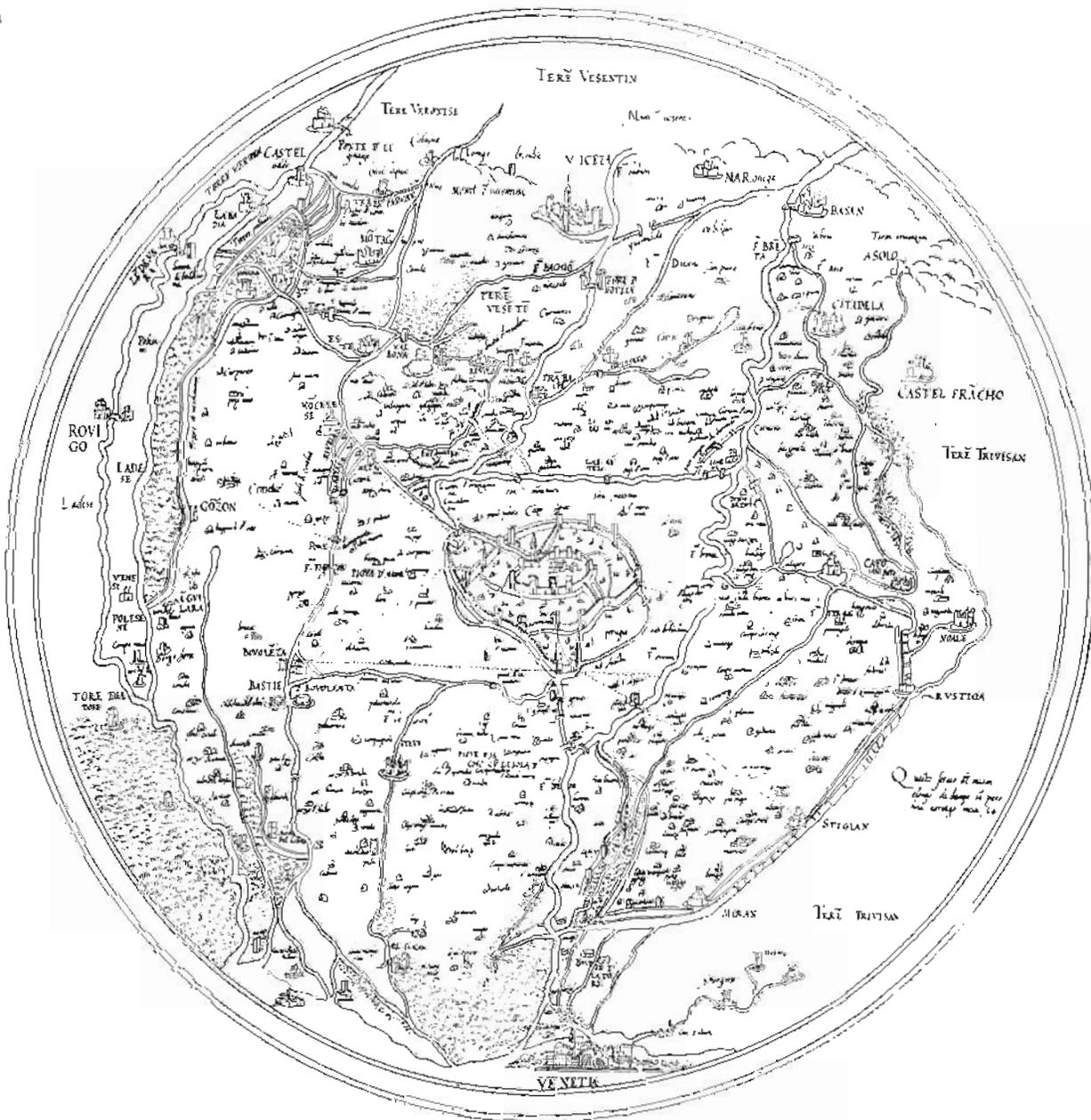


rosso, riquadra lo spazio centrale diviso in due registri. Sotto, sullo sfondo di un paesaggio collinare, molto genericamente delineato, lo stemma della città e le lettere CMS (*Communitas Montis Silicio*); sopra il leone di S. Marco con le zampe posteriori nell'acqua e quelle anteriori sulla terra (con 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



ad acquerello sec. XVI
mm 753 x 563
Biblioteca Ambrosiana, Milano

Il disegno, copia cinquecentesca di un originale di A. Maggi, datato 1449, è stato pubblicato dal Pavanello (1919, tav. 12). In più occasioni vi si è recentemente soffermato il Puppi (1976, pagg. 163-164; 1980, pagg. 66-67; 1982, pagg. 87-91), dal quale ricaviamo le notizie per la presente scheda.

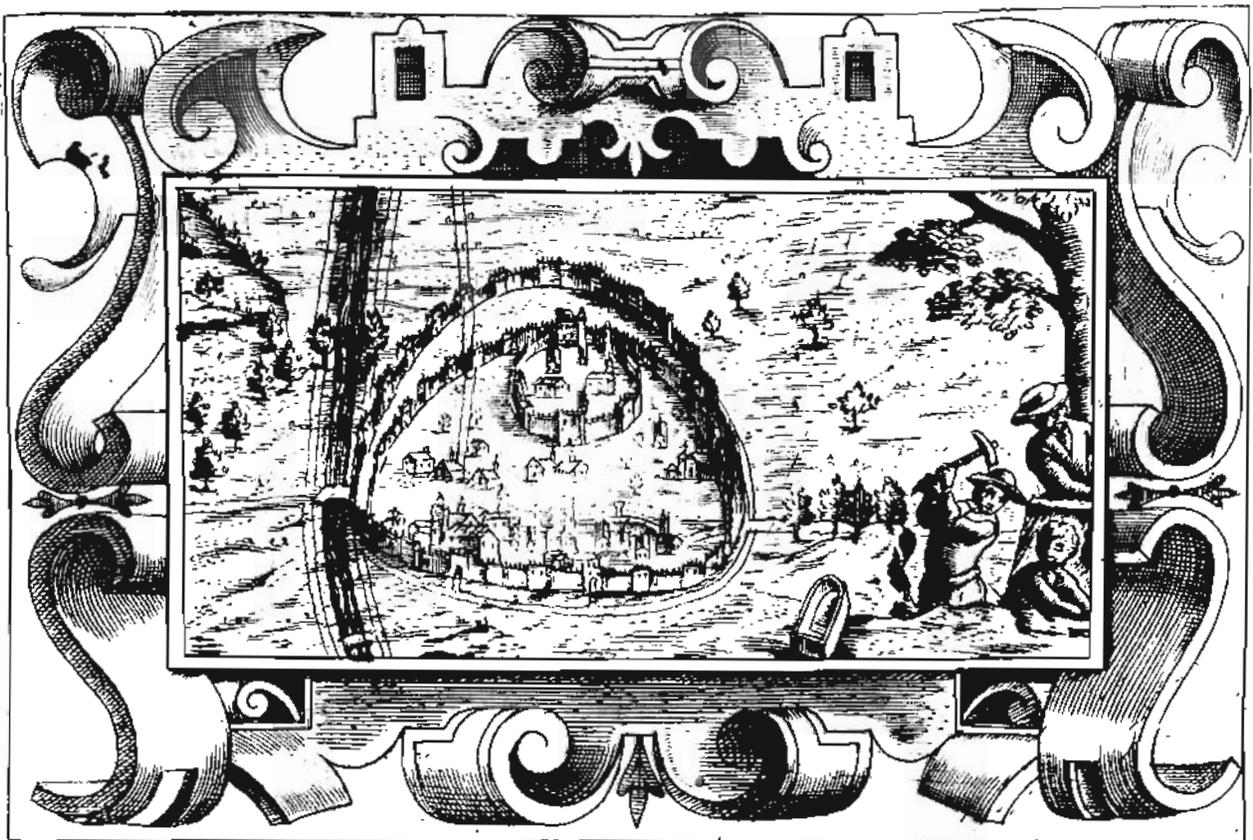
Se ignoriamo l'occasione che sollecitò la stesura della mappa, trasparente nè è, tuttavia, la volontà di esaltazione della *patavinitas* (e convien ricordare gli interessi antiquari dell'autore, in particolare rivolti al culto di Livio, nume protettore della città). Pur ridotta in soggezione da Venezia, Padova rivendica la propria grandezza, rappresentandosi al centro del cerchio perfetto che racchiude il suo territorio e dal quale, polemicamente, la stessa Dominante viene emarginata.

La identificazione della città è affidata soprattutto all'accurata registrazione delle mura carraresi, mentre più genericamente viene delineato il tessuto urbano. Anche il territorio appare rappresentato dettagliatamente nella sua articolazione di centri minori, borghi e ville, funzionalmente subordinati a Padova. Da questo disegno, pur spo-

gliato dell'imperiosa matrice 'platonica' orbicolare, discendono sia la pianta del territorio padovano stesa da F. Squarcione nel 1465, sia la copia che da questa trae il Ruffoni nel 1678 per l'*Historia di Padova* di S. Orsato.

- 4 B. Breda (o Bredda), *Veduta di Monselice*, incisione, a pag. 202 del testo manoscritto *Descrizione di Padoa et suo territorio* di A. Cittadella, 1605
mm 80 x 120
Biblioteca Museo civico di Padova, B.P. 324

Sul Breda (morto a Padova nel 1669 ca.) poche sono le notizie: era notaio; la sua attività nota comprende le incisioni per l'opera del Cittadella, con mappe della città di Padova e del territorio e vedutine dei diversi siti descritti nel testo. A queste si aggiunge una carta geografica del padovano stampata la prima volta nel 1625, quindi nel 1650 con correzioni, e infine riprodotta, postuma e in formato maggiore, nel 1687. Si ricorda anche la sua abilità di miniatore «valentissimo nel disegnare e dipingere lettere» (sue quindi dovrebbero essere le iniziali incise per il libro del Cittadella) (PIETRUCI, 1858, pag. +4; MARINELLI, 1881, pagg. 161-162).



- 5 Anonimo, *Ritratto di Monselice* 1557
Disegno su pergamena a inchiostro con colorazioni ad acquerello, mm 728 x 548

Archivio di Stato di Venezia, Savi esecutori alle acque, Brenta, rotolo 25, disegno 7.



- 6 Antonio dall'Abaco, *Ritratto di Monselice*, da originale di Nicolò dal Cortivo del 1567
Disegno acquerellato su carta
mm 440 x 990
Museo Correr Venezia, ms. P.D.C. 842/9

La prima mappa del gruppo, molto tempestiva, si pone immediatamente a ridosso dell'istituzione del Magistrato sopra i Beni Inculti (1556), preposti a coordinare gli interventi di bonifica nella terraferma.

Essa si riferisce alla regolamentazione delle acque vicentine che scendono dai Berici, con un collettore che «prosegue ai piedi dei Colli Euganei, e [sul quale] si intestano gli scoli delle valli di Arquà in corso di bonifica, unendosi poi al canale di Battaglia. Una serie di ponti-canale permette alle acque euganee di scendere per la Fossa Paltana e il Bacchiglione verso il mare» (v.f. [Vincenzo Fontana], AA.VV., 1980, pag.260).

Nel suo «Ricordo d'agricoltura» (Venezia, 1567), il Tarello dice: «Ritratti si chiamano quei luoghi, che vicino a Moncelese et altrove erano allagati dalla acque; che ora, essendo asciugati e bonificati, sono ridotti a coltura». La parola vie-

ne dal latino *retractus* (ritirato) e indica poi genericamente un consorzio di bonifica. Il primo ad organizzarsi è proprio quello di Monselice (1557) che assume, dunque, il valore di un prototipo, divenendo oggetto di specifici «Ordni» che dettano le linee ideologiche e pratiche dell'operazione (*Ordni circa el retratto de Moncelese*, di Lunardo Loredan e Nicolò Zen, primo Magistrato ai Beni Inculti). Essi, «affermando come obiettivo istituzionale quello d'una palingenesi territoriale — il ripristino, cioè, dell'originaria armonia di Natura — e dando *ordine* a questa, come articolazione definitiva della successione (anche tecnica) di operazioni da esser seguite in ogni intervento di bonifica agraria nel territorio, affermano perciò anche, contemporaneamente, il collocarsi *interno* alla Natura delle tecniche stesse» (e.c. [Ennio Concina], AA.VV., 1980, pag. 261; ma vedi anche R. Valandro, in AA. VV., 1985, pagg. 55-57). Il tema delle bonifiche si situa all'interno di un dibattito (per la cui completa articolazione vedi TAFURI, 1985) che si apre a Venezia dopo la disastrosa guerra della lega di Cambrai ed è incentrato sulla possibilità di una completa *renovatio* dello Stato, di cui si intravedono segni di crisi profonda.

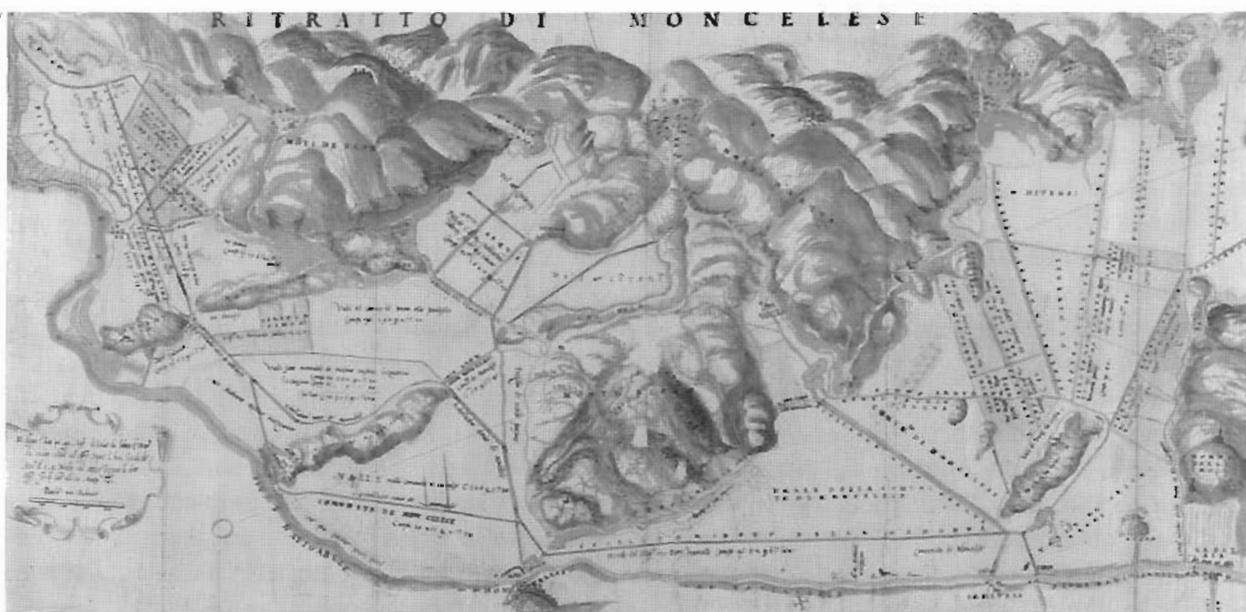
Una corrente di pensiero attraversa la società veneziana del '500, nutrita di cultura umanistica ma aperta ad interessi per la matematica e la scienza. Per essa si tratta di rinnovare lo Stato senza stravolgere la tradizione su cui si fonda. La lettura in chiave non retorica ma 'produttiva' della Natura, attraverso la mediazione dell'Antico, permette anzitutto di proclamare l'ordinamento della Repubblica eco dell'armonia celeste e quindi di estrapolare dalla divina armonia della «fabbrica di questa università che noi mondo chiamiamo» (Daniele Barbaro) una razionalità in grado di governare la società civile, tramite la norma e la tecnica sapiente, e di difenderla dalla corruzione apportata dal tempo (cfr. TAFURI, 1985, pagg. 163, 186-188). «Mirabil cosa è il potere à comune beneficio rannare gl'uomini rozzi, e quelli ridurre al culto, e alla disciplina, sicuri, e tranquilli nelle Città, e nelle fortezze: poi con maggior violenza fatta alla natura tagliar le Rupi, forare i Monti, empire le Valli, seccare le Paludi, fabricare le Navi, drizzare i Fiumi, munire i Porti, gettare i Ponti, e superare la stessa Natura, che noi vinti siamo levando pesi immensi, e satisfacendo in parte al desiderio dell'Eternità». Con queste parole il Barbaro (*I dieci libri dell'Architettura*, Venezia 1556, cit. in Tafuri, 1985, pag. 187) indica l'ambito della progettata *renovatio*: rifondazione civile (con il tentativo avviato dal doge Andrea Gritti di riordino e codificazione delle leggi veneziane); rinnovamento della tecnica (con gli interventi all'Arsenale e gli esperimenti di architettura navale di Vettor Franco); riordino del territorio, sia attraverso il controllo delle trasformazioni idrogeografiche (bonifiche), sia attraverso il disegno complessivo di un sistema difensivo dello Stato (con interventi a

Orzinuovi, Asola, Verona, Legnago, Vicenza, Padova, Treviso, Udine, Palmanova).

A proposito di quest'ultimo progetto, il Concina (1983, pagg. 38-39) riconosce, nelle operazioni messe in atto già allo scadere del primo decennio del secolo, le linee di una lettura finalmente organica dello «Stato da Tera». Pur chiaramente impalcata in un'ottica veneziana (ché, infine, Venezia, di cui si deve assicurare la difesa, è il «cuore et l'anima» di quel territorio) questa lettura organica si oppone a quella «paratattica» del '400, che vedeva, fin dalla dedizione delle diverse comunità dell'entroterra, convivere empiricamente tradizioni e privilegi differenti come residui di precedenti assetti giuridici del territorio.

Analoga organicità non si raggiunge, tuttavia, nella valutazione dei problemi posti dalla bonifica dell'entroterra e delle connesse questioni della difesa della laguna dall'interramento (cfr.: S. CIRIACONO, 1980, pagg. 492-496): manca qui un progetto unitario; la gelosa difesa dell'unicità geografica di Venezia si scontra con le ragioni economiche che suggeriscono il recupero dei tanti terreni paludosi; la tradizione mercantile della città entra in conflitto con l'ormai avviato processo di 'terrierizzazione'.

Interessante è, a questo proposito, la contesa che oppone attorno al 1560 Alvise Cornaro, tra i più autorevoli promotori delle bonifiche, e Cristoforo Sabbadino, 'proto' (tecnico) dei Savi alle Acque. La «tecnica» che il Sabbadino mette in campo per la difesa della laguna è fondata su un sapere sperimentato, duttile e non utopico; è intesa non a stravolgere le ragioni del consistere storico di Venezia ma ad assecondarle sapientemente; ha i caratteri di una scienza severa e senza com-



piacimenti, sulla linea di quella *mediocritas* e *simplicitas* che caratterizza tanta cultura veneziana del '500.

Sull'altro versante, il discorso, con cui il Cornaro difende la «santa opera» delle bonifiche e propone un suo progetto per la difesa e l'abbellimento di Venezia, si riveste dei panni eloquenti della tradizione retorica: le ragioni della «scientia» umanistica diventano pretesti per una trasfigurazione letteraria dell'ambiente, per una sua «renovatio» celebrativa (cfr. TAFURI, cit., pagg. 232-238).

Ecco, per esempio, quanto lo stesso scrive in una lettera da Arquà, nel 1560: «Ritrovandomi in questi monti e choli Euganei con li Signori sopra li luoghi inculti, liberatori di essi monti da li nocivi et bruti paludi che li circondavano, ho voluto scrivervi il piacere et lo solazzo che io ne godo perché ancora voi ne posiate godere. Questi monti, veduta questa miracolosa liberatione sua, sono tanto alegri che in ogni parte rideno veramente. Hora questa è la stantia della alegrezza et del riso: rideno li loro prati di vagi e diversi fiori e di odori colmi, rideno li boschi rivestiti di uno novo et molto alegro verde, rideno li arbori pieni de frutti de tante e sì diverse sorte e tanto delicati, rideno le viti e rendono uno soavissimo odore in questo suo fiorire, rideno le acque de le loro fontane più chiare che mai fussero...cantano, rideno, saltano, balano et sonano li pastori vedendo le loro armente pasere tante e tante et così ben nodride herbe...» (riportata da VALANDRO, in AA. VV., 1985, pagg. 63-64).

Di fatto, il confronto Cornaro-Sabbadino non porta a niente: se i progetti del primo sono ignorati anche quelli del secondo conosceranno solo una tardiva e parziale realizzazione. La 'prudenza' che la classe dirigente veneziana dimostra rispetto ai progetti di riorganizzazione della Repubblica portano, in definitiva, ad una accettazione della 'decadenza' in nome della conservazione dello Stato com'esso è (è la conclusione cui giunge il Tafuri, cit., pag. 293).

Tra la fine del '500 e i primi del '600 vediamo, dunque, prendere corpo una sempre più netta propensione dell'aristocrazia per l'acquisto di beni fondiari, con i connotati di un'autentica rifeudalizzazione ed il conseguente irrigidimento dei ruoli nella gestione del territorio. Analogo irrigidimento subisce il dibattito attorno alla 'progettazione' dello stesso territorio: la *scientia*, su cui il Barbaro confidava per dominare il mutamento, sostanzialmente dall'esperienza cui si appellava il Sabbadino, si viene configurando ora come una norma fon-

data su principi immutabili, edificata sull'autorità dell'Antico ed impermeabile alla disprezzata 'pratica' del tecnico. L'ipotesi di una palingenesi del territorio, con quel che aveva di utopico e pure di concretamente 'progettuale', si ribalta «in separazione gelosa e superba dallo stesso universo educato dall'agricoltura, in una solitudine di natura artificiosa che è assunta a cornice di sedi fastose, dove il tempo misura un ozio e uno svago che si fanno privi d'ogni impegnativo contenuto» (PUPPI, 1980, pag. 94).

Pur spogliata dei contenuti 'civili', e talvolta retorici come nel Cornaro, l'opera di bonifica continua: conosce un rallentamento nella prima metà del '600, per riprendere in quella successiva (L. DE BIASE, 1983, pag. 633). Attorno alla metà del '600 la strutturazione della campagna veneta ha raggiunto un assetto destinato a conservarsi per secoli (Cozzi, 1984, pag. 520). Continua anche quel processo capillare di 'triangolazione formale' del territorio che ha nell'edificazione delle ville il suo punto di forza: si è calcolato che nel corso del '600 ne vengono costruite 332, contro le 257 del '500 e le 403 del '700 (BRUSATIN, 1980, pag. 52).

Il Cozzi (1984, pagg. 514-515) traccia il ritratto del nobile costruttore veneziano «formatosi in quel processo di simbiosi tra la Terraferma di qua dal Mincio e la città lagunare, iniziato all'epoca della conquista...che considera come sua dimora ideale non solo la casa veneziana ma la casa di villa... In campagna si vivrà così sempre più a lungo. Per riposare, per insofferenza per la vita di città... Ci si vivrà anche per attendere alle proprie terre. Non sarà un impegnarsi direttamente nell'agricoltura... Sarà una presenza tutt'al più di controllo, per riscuotere le affittanze...».

- 7 *Rilievo delle valli tra Lissida e la Costa* copia del sec XVIII (?) da originale del 1576 di Gasparo Monte dall'Abaco, disegno a penna su carta con colorazioni ad acquerello
mm 370 x 510
Collezione Ruzzante, Monselice

Pur non essendo stata compilata per accompagnare le operazioni di bonifica del 'retrato', bensì per un contenzioso tra confinanti, la mappa ci propone la situazione in essere di una porzione di esso, già raffigurata nel disegno di Antonio dall'Abaco (n. 6). Rispetto a questo, l'assetto proprietario appare essere rapidamente mutato.

- 8 Anonimo, *Carta del territorio tra il Garda e la Laguna*
secolo XVII (?)
disegno acquarellato su carta
mm 430 x 580
Collezione Ruzzante, Monselice

L'ampia inquadratura panoramica si estende su una grande fascia della Terraferma interessata dalle operazioni di bonifica intraprese nel '500. Il dato territoriale più rilevante è rappresentato dalla rete idraulica che interseca la pianura (Brenta, Bacchiglione, Gorzone, Adige, Tartaro, Po), e vengono particolarmente segnalate alcune opere legate alla sistemazione di questa rete (presso Cavanella: «Botta per mantenere la fossa navigabile di Lendinara»; presso Canda: «Sostegno a cataratte e porte»). Schematicamente si indicano i centri maggiori con una simbologia che ben evidenzia il rinnovo, nel corso del '500, delle strutture bastionate di alcuni di essi (Verona, Vicenza, Padova, Legnago, Rovigo, Adria).

- 9 Francesco Natali, *Rilievo del convento di S. Francesco*
9 agosto 1676

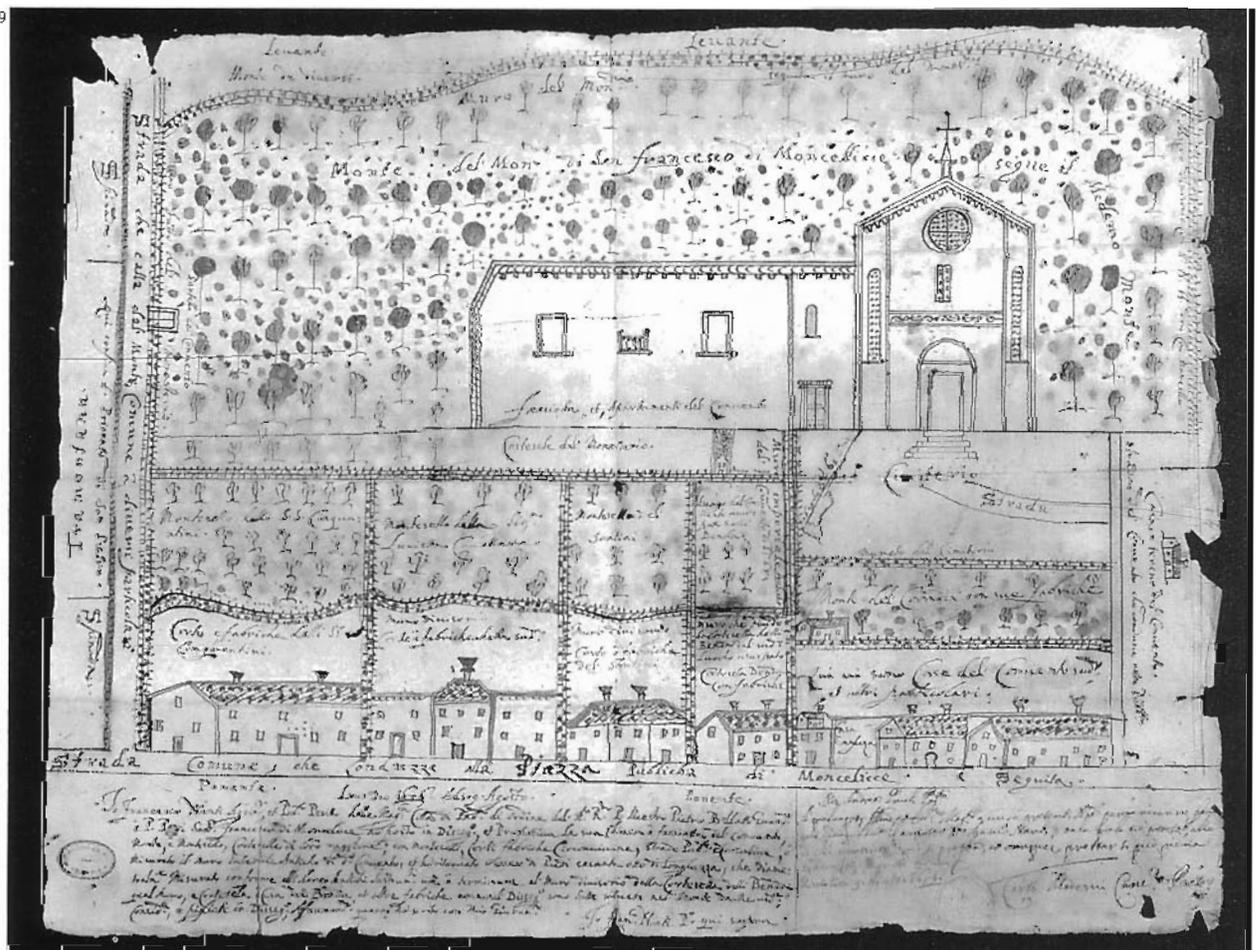
Disegno ad inchiostro su carta, acquerellato, mm 580 x 450
Archivio di Stato di Padova, fondo «Convento di S. Francesco di Monselice», b.2/I

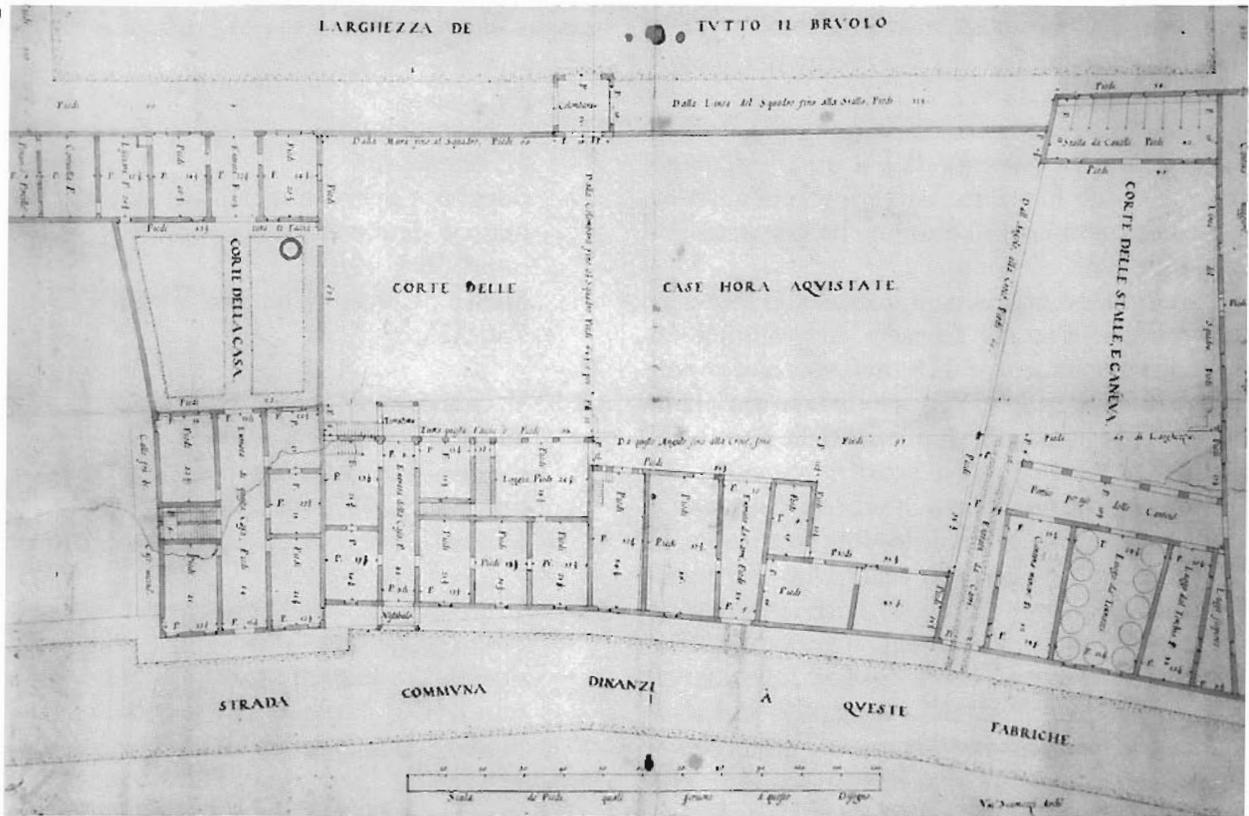
Per quanto riguarda la storia della chiesa di S. Francesco vedi la scheda n. 25. Il Ferrari (1988, pagg. 22-24), nel presentare il disegno, nota l'essenzialità, se non l'elementarietà, del rilievo teso a documentare l'incidenza dei fabbricati entro la proprietà piuttosto che la loro articolazione architettonica. Proprio questa sommarietà, che per esempio fa dimenticare al perito di registrare la cappella dell'Immacolata (a destra della chiesa e sicuramente esistente nel 1676), consiglia cautela nel trarre dal disegno conclusioni utili per la ricostruzione della storia dell'edificio.

- 10 Francesco Bacin, *Piante e alzato del convento di S. Stefano*
1770

Disegno acquerellato su carta, mm 690x460
Archivio di Stato di Padova, fondo «S. Stefano di Monselice», b. 10/I

Il confronto con il precedente disegno seicen-

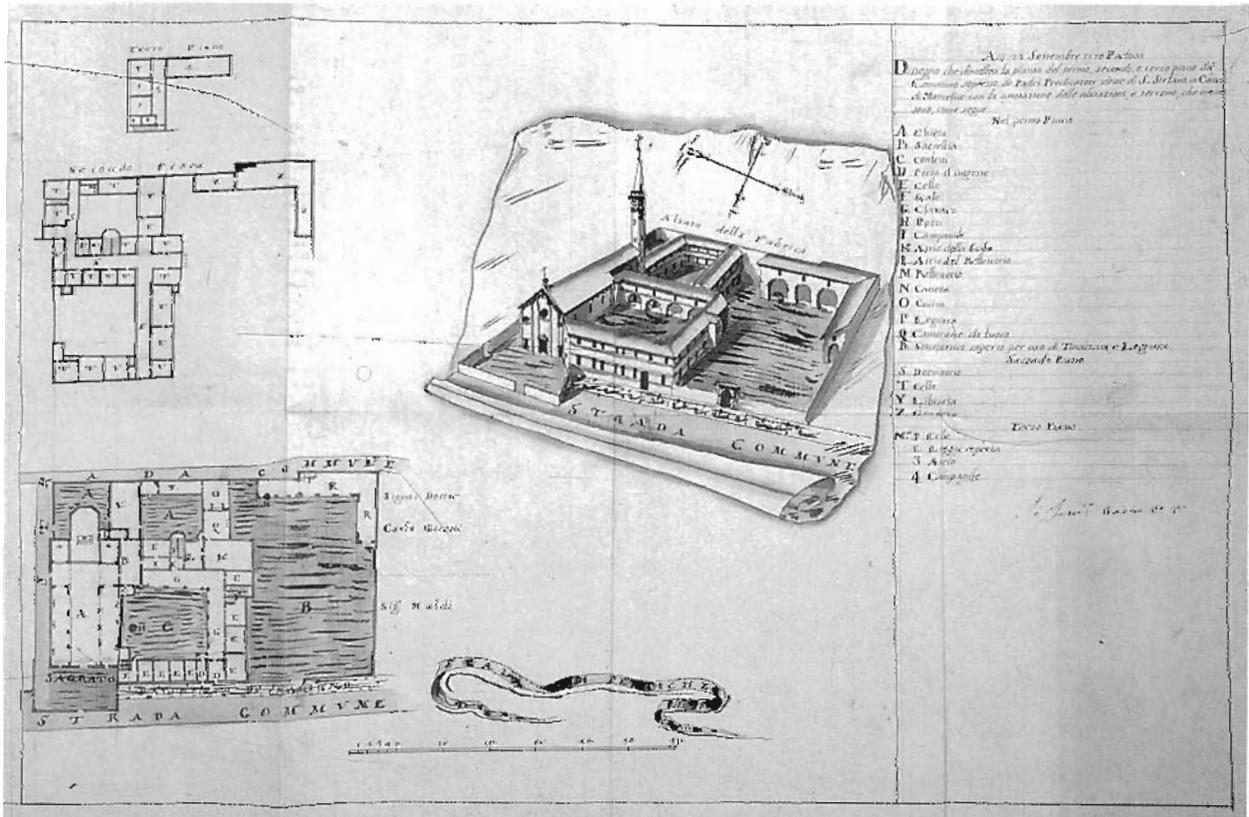




tesco del Convento di S. Francesco mostra la maturità ormai raggiunta nella seconda metà del '700 dalle tecniche di rilievo. Per quanto la veduta 'pittoresca' permanga, non solo essa è di corretta co-

struzione ma, ad avvalorarla, vi si accompagnano le piante dei diversi piani, misurate accuratamente e riportate in scala.

La data del disegno (1770) è la stessa della sop-



pressione del convento (così F. SARTORI, 1884, pag. 135; non dunque il 1772 riferito dal Mazzarolli [1940, pag. 114]).

Secondo il Salomonio (1696, pag. 55) la fondazione risale a Federico II e il titolo originario era quello di S. Eleazaro (Lazzaro), il cui altare lo storico dichiara ancora esistente nella parete della chiesa verso il monte.

La chiesa originaria comprendeva la sola parte centrale dell'attuale facciata. Era, dunque ad un'unica navata, come il Duomo vecchio, coperta da capriate lignee. Non solo lo schema planimetrico, ma anche il trattamento delle pareti, ritmato dalle lesene e con le arcatelle superiori che le collegano, rimandano agli schemi sviluppati a Monselice tra Due e Trecento nella costruzione di S. Giustina, oltre che della scomparsa S. Francesco (BRESCIANI ALVAREZ, 1993). Nel 1621 furono aggiunte le due navate laterali, a volta; mentre il campanile dovrebbe essere del 1580 (CALLEGARI, 1930, pag. 14; MAZZAROLLI, cit., pag. 114).

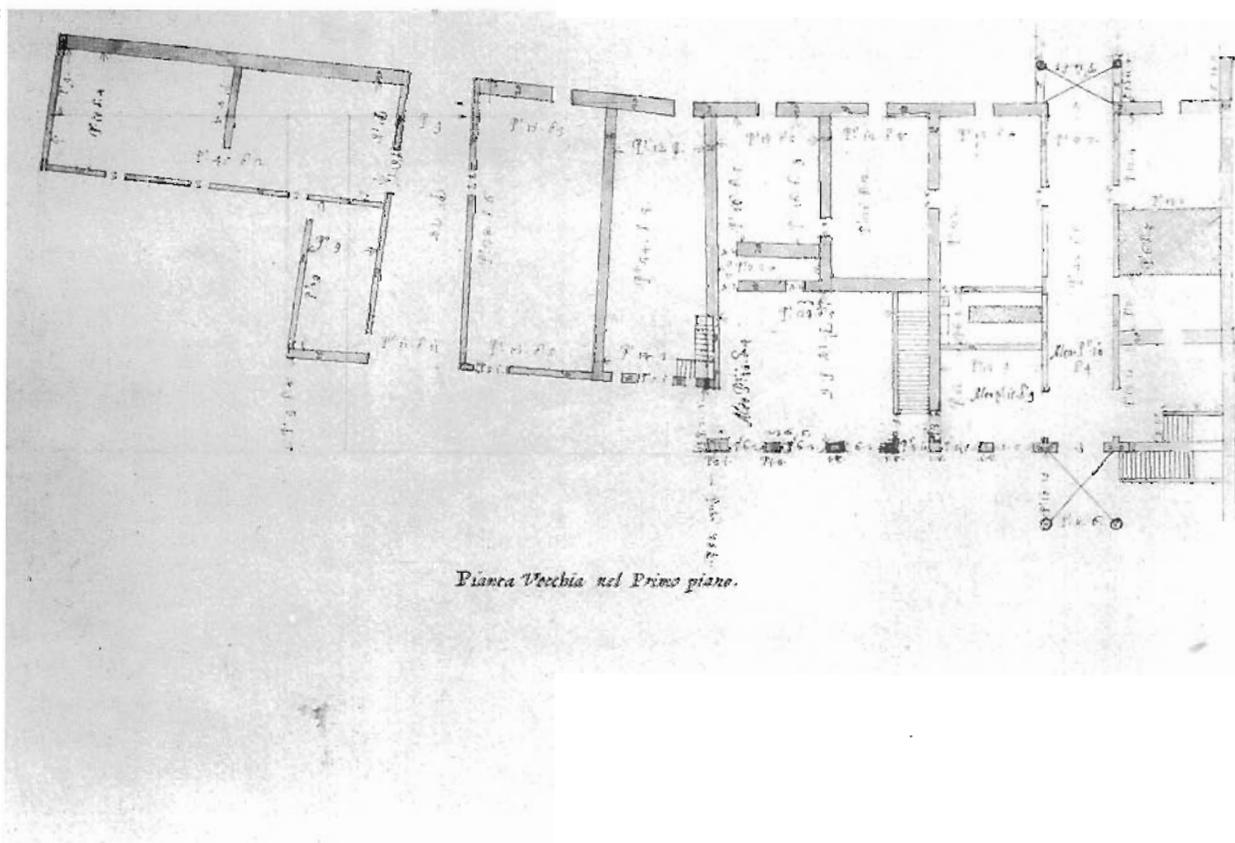
Dopo la soppressione e la vendita ad un privato degli edifici, la chiesa continuò ad essere officiata (finché non fu 'demaniata' nel 1810?); e, fino agli interventi distruttivi del nostro secolo, il complesso continuò a persistere praticamente intatto, seppur con funzioni diverse. Oltre alla chiesa (bisognosa d'un restauro e di una destinazione più confacente) tuttora si conservano alcune strut-

ture del convento verso via M. Carboni e via S. Stefano.

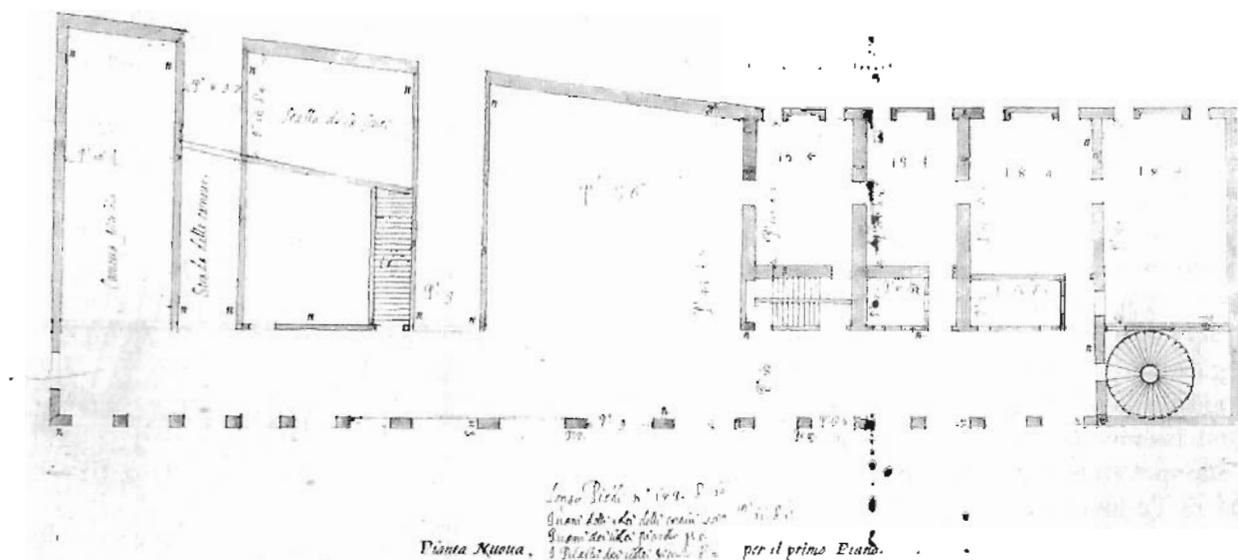
- 11 V. Scamozzi, *Rilievo delle case Duodo in via M. Santarello*
disegno a penna e inchiostro su carta firmato e datato 2 maggio 1599
mm 780 x 496
Museo Correr Venezia, mss. P.D.C. 750/XIX
- 12 V. Scamozzi, *Pianta Vecchia nel Primo piano* (delle case ora acquistate)
disegno a penna e inchiostro su carta
mm 440 x 292
Museo Correr Venezia, inv. classe III/1318
- 13 V. Scamozzi, *Pianta Nuova per il primo Piano* (delle case ora acquistate)
disegno a penna e inchiostro su carta
mm 440 x 292
Museo Correr Venezia, inv. classe III/1320

Il primo foglio ha l'aspetto d'un rilievo messo in pulito, comprendente i beni della famiglia che occupavano il lato est di via Santarello. Il nucleo originario di questo ampio complesso è l'edificio a sinistra, indicato semplicemente come «la casa». Non c'è dubbio che si tratti del palazzo tar-

12



Pianta Vecchia nel Primo piano.



dogotico tuttora esistente in quel sito: il suo rilievo attuale è quasi in tutto coincidente con questo.

Una conferma all'identificazione è in un inventario del 1674: la descrizione della varie stanze della casa è rapportabile alla situazione planimetrica registrata dallo Scamozzi, mentre l'accento che vi si fa ad un «Hospitio» coincide con quanto sappiamo circa un ospizio dei Cappuccini esistente lì di fronte, presso il palazzo Malipiero (vedi scheda 31-32). Una denuncia fiscale del 1582 chiarisce il ruolo della casa, che dovette permanere anche dopo la costruzione del palazzo sul colle: di residenza minore (nel 1674 vi dimora Chiara Foscarini Duodo) e luogo per la riscossione delle entrate delle possessioni, ruolo questo che le «case hora acquistate» tendono evidentemente a rafforzare. È probabilmente la stessa casa che compare nelle denunce fiscali a partire dal 1514, a testimonianza di un'acquisizione precoce da parte dei Duodo: non è tuttavia certo che siano stati loro ad edificarla, anche se i caratteri stilistici indirizzano verso una committenza qualificata e di origine veneziana.

I successivi due fogli si riferiscono ad una porzione delle case prima rilevate. Si osserva con curiosità, nel rilievo dello stato di fatto, il portichetto posto davanti all'ingresso dell'abitazione a destra, che corrisponde alla sistemazione ancora in essere della casa Penzo: vien da pensare che quando esso venne rifatto (in questo secolo?) si sia vo-

lutamente ricalcata una situazione preesistente. D'altronde, i contorni in pietra tenera della polifora al primo piano di quest'edificio dimostrano la persistenza qui di strutture antiche (forse del primo '500): il restante tessuto edilizio, che nel catasto napoleonico appare sostanzialmente simile al rilievo scamozziano, ha subito invece profonde modifiche in questo secolo.

Già nel foglio n. 13, che ha il carattere di un lavoro preparatorio, di studio, lo Scamozzi propone un riassetto radicale dell'immobile; in altri due disegni del Correr, che non presentiamo (Inv. classe III nn. 1316-1317) ci sono quelle che a me paiono due soluzioni alternative, messe in bella, per il rifacimento dello stesso edificio, nella direzione di un impegnativo palazzetto, probabilmente in vista della sostituzione della vecchia casa tardogotica come residenza minore.

Il progetto non ebbe seguito e si preferì apprestare un rinnovo dell'adiacente edificio tardogotico. Anche questo rinnovo fu interrotto ed oggi esso appare limitato al piano terra della facciata su via M. Santarello.

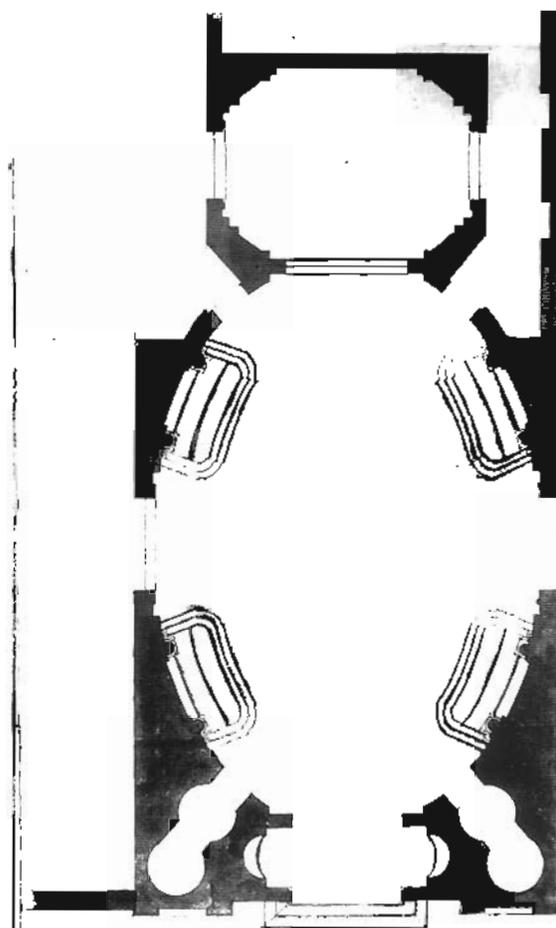
Le sagome dei fori, d'un gusto ormai superato, vennero modificate: le finestre divennero rettangolari e contornate in trachite; il portone sulla via, che era probabilmente simile al posteriore ad arco con ghiera in cotto, diventò anch'esso rettangolare e col contorno bugnato.

Se il primo disegno scamozziano rappresenta «il test di una diligenza meticolosa e puntigliosa nella misurazione e registrazione d'ogni dato», i secondi mostrano la capacità dell'architetto di calarsi nella contestualità della situazione con un atteggiamento spregiudicato e fuori d'astrazione, «guidato da una coscienza culturale tesa alla razionalizzazione geometrica e 'ordinata' dello spazio» (PUPPI-OLIVATO, 1974, pagg. 64-65: nell'articolo sono stati pubblicati per la prima volta tutti i disegni scamozziani che presentiamo alla mostra, senza, tuttavia, che fosse riconosciuto il collegamento dei fogli nn. 12 e 13 con Monselice. Per i due fogli — non presentati — con il progetto di rinnovo di 'Casa Penzo' gli stessi studiosi avevano ipotizzato una relazione con l'Accademia Delia di Padova).

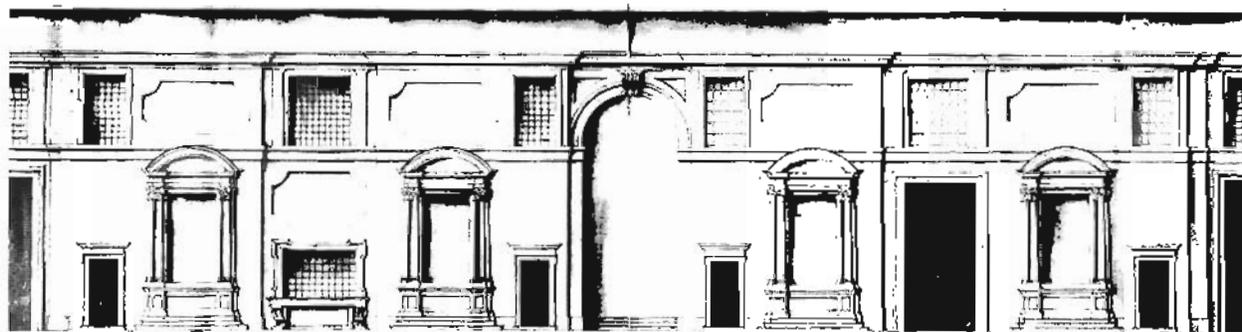
- 14 Anonimo, *Pianta della chiesa del convento di S. Anna*, 1713 ca.

Disegno su carta a inchiostro con colorazioni ad acquerello, mm 300 x 430
Archivio di Stato di Padova, fondo «Convento di S. Anna», b.1/I

- 15 Anonimo, *Alzato di un'aula interna del convento di S. Anna*, 1713 ca.



15



Disegno su carta a inchiostro con colorazioni ad acquerello, mm 760 x 350
Archivio di Stato di Padova, fondo «Convento di S. Anna», b.1/II

- 16 Anonimo, *Rilievo dell'area del convento di S. Anna*, 1728

Disegno ad inchiostro, allegato alla documentazione della lite tra questo convento e quello dei Padri francescani «Per occasione della stradella [che] era contigua alla casa de' padri, qual stradella si vendette alle monache dal Magistrato delle Rason ve-

chie» (1728-1741), mm 280 x 210
Archivio di Stato di Padova, fondo «S. Anna di Monselice», b.6/I

Bresciani Alvarez (1993) ricostruisce brevemente la storia del convento, integrando e correggendo le notizie riportate dal Mazzaroli (1940, pagg. 103, 104). La licenza per la costruzione della chiesa è del 1713, la sua benedizione risale al 1722, mentre successivo è l'innalzamento del convento (le notizie riportate dal Bresciani, riprese dai documenti dell'Archivio di Stato di Padova, non concordano tuttavia con quanto scrive il Dabbo



Particolare

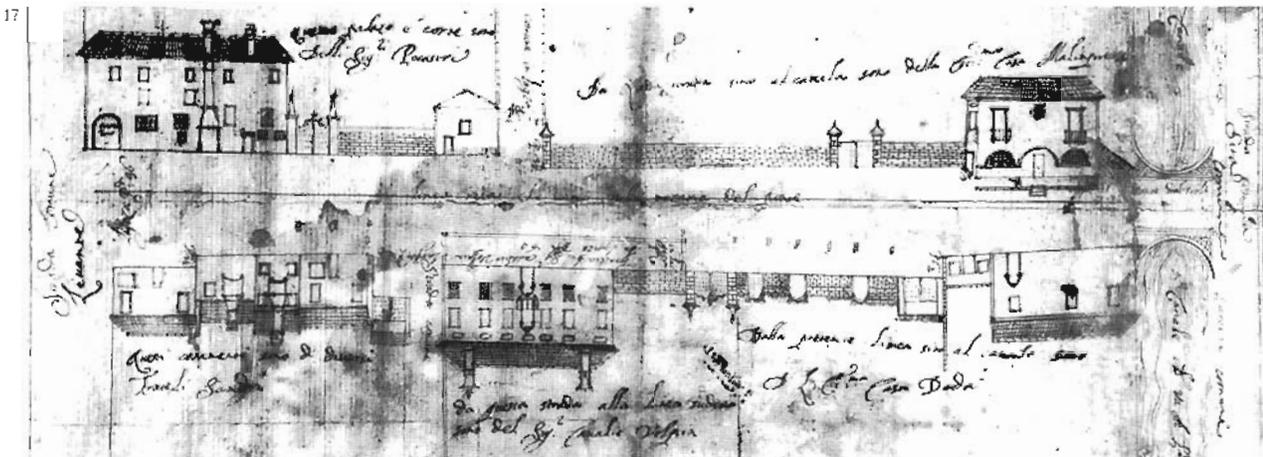
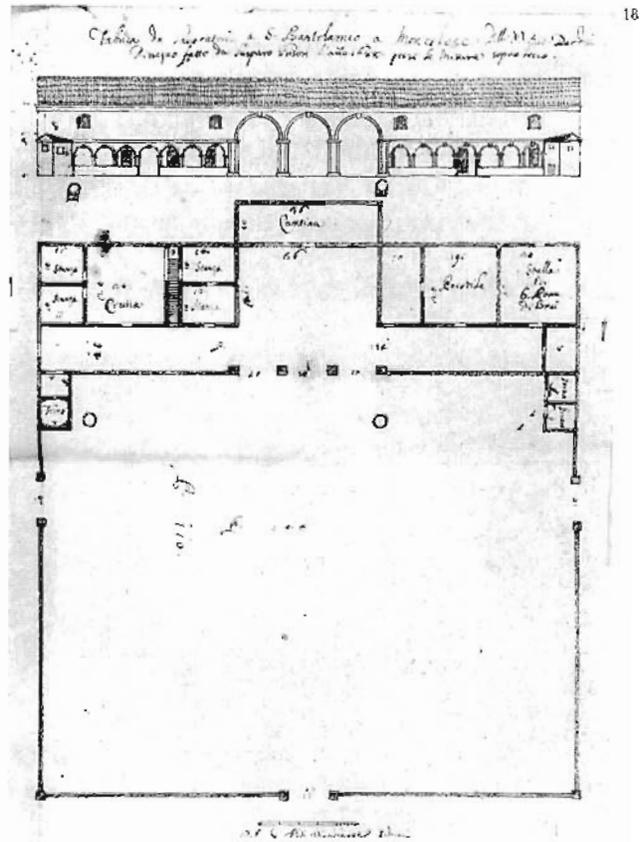
(1712, 5/v-6/r) aver cioè le suore «di recente edificato... Chiesa divota, situata sopra la via Reggia, che va a Padova vicino alla Piazza del Castello».

I lavori dovrebbero essere stati completati verso il 1728. Il convento fu soppresso nel 1810 (F. SARTORI, 1884, pag.136).

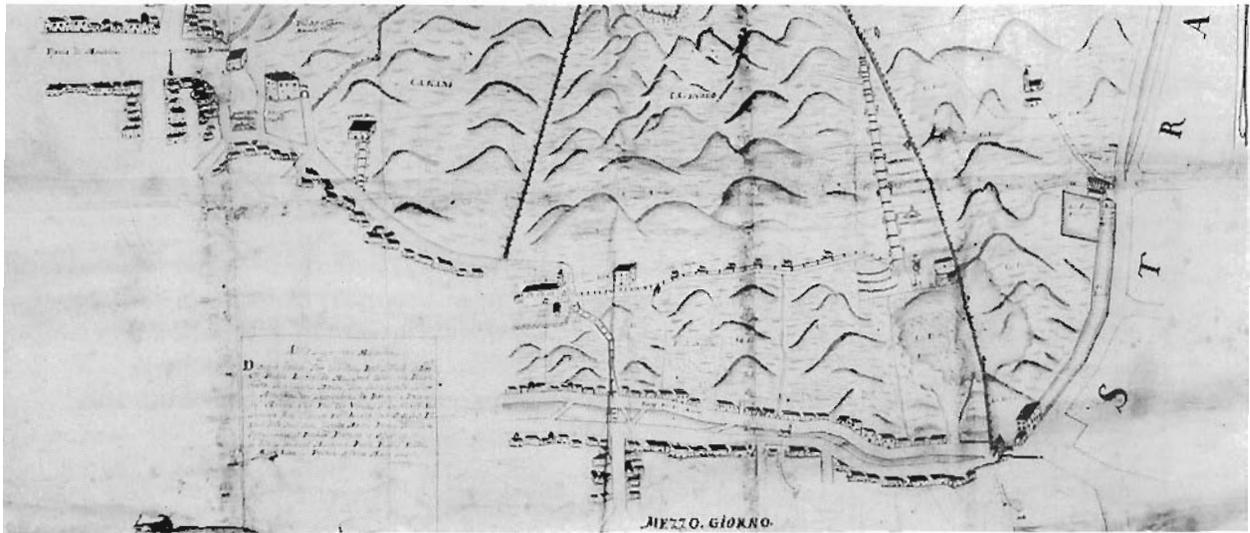
Forse qualche parte ne sopravvisse fino alla demolizione, qualche decennio fa, del complesso «Tre scalini». Per la ricostruzione visiva del convento, dunque, disponiamo solo di un'esigua documentazione: sufficiente tuttavia a testimoniare il carattere esemplare dell'intervento, opera di un architetto ben conscio degli esiti del barocco romano e dell'attività di A. Gaspari (Duomo di Este), di G. Frigimelica (Chiesa del Torresino a Padova), o di F. Vecelli (Chiesa di S. Croce a Padova) (BRESCIANI ALVAREZ, 1993). Una veduta più dettagliata della facciata della chiesa compare nella mappa n. 45/1 della mostra; la si intravede pure nel rilievo al n. 45/2.

17 Anonimo, *Rilievo catastale di edifici lungo l'attuale via Crola*
Disegno a penna su carta, Secolo XVII
mm 444 x 300
Archivio di Stato Venezia, Miscellanea mappe, 148

18 Gaspare Prizon, *Rilievo di un fabbricato rurale di proprietà Duodo a S. Bortolo* («Fabbrica da lavoratori a S. Bartolamio a Moncelese delli NN. HH. Duodi»)
Disegno a inchiostro su carta, 1688
mm 430 x 320
Archivio di Stato Venezia, Miscellanea mappe, 1321 b



19



19 D. Munarato, *Rilievo della Rocca* (per conto di P. Duodo)
 Disegno a inchiostro ed acquerello su carta
 11/7/1703 mm 1200 x 800
 Museo Correr Venezia, Ms. PD. 692 c/III
 È stata pubblicata da Puppi-Olivato (1974).

se, Francesco Guerra dis., Giovanni de Ang(e)lis inc., 1670 ca.
 mm 450 x 560
 Collezione Ruzzante, Monselice

La datazione esatta della stampa, che servirebbe a risolvere in modo inequivocabile alcuni aspetti delle vicende costruttive del complesso, non è nota.

20 *Veduta del Palazzo Duodo con le Sette Chiese*

20



Il Mazzaroli che la presenta nel 1940, nella sua «Monselice», la dice della fine del '600. Sono noti sia dei de Ang(e)lis, romani, che dei Guerra, modenesi attivi a Roma nel '600, ma nessuno col nome dei nostri autori (cfr. DIZIONARIO BIOGR. DEGLI ITALIANI e E. BENEZIT, 1948-55, ad voces).

La datazione, con buona approssimazione, può essere definita in base ad alcuni elementi interni dell'incisione. Intanto l'accenno nella legenda (alla lettera L) ai tre corpi Santi, che sappiamo essere stati traslati al Santuario il 24 giugno del 1651 (COGNOLATO, 1794, pag. 59). Se questo vale come termine «post quem», quello «ante quem» mi sembra ragionevole fissarlo attorno al 1674, anno della morte di Alvise Duodo, il Procuratore raffigurato nel clipeo e al cui «merito» si dichiara consacrato il Santuario. Sicuramente la stampa è antecedente il 1701 quando viene riprodotta dal D'Amaden.

Le vicende del complesso Duodo sono state puntualizzate, in uno studio fondamentale, da L. Puppi e L. Olivato (PUPPI-OLIVATO, 1974); più recentemente vi si è soffermato Bresciani Alvarez (1993). Utili precisazioni sono anche contenute nel testo manoscritto «Duodo Bellator» di Teodoro d'Amaden (1701, contenente un bel disegno del Santuario dedotto dalla nostra stampa), nel manoscritto del monselicense C. Dabbo (1712) e nel volume di G. Cognolato (1794). Qualche pagina vi dedica il Temanza (1778, pagg. 456-458) nel parlare dello Scamozzi, accennando anche ai lavori condotti dal Tirali.

I Duodo possedevano beni cospicui a Monselice, che son documentati fin dall'estimo del 1514 (tra questi una casa in Contrà Vallesella, l'edificio tardogotico tuttora esistente in via Santarello). Verso il 1590 acquistano anche la «rocchetta di S. Giorgio», con alcuni «vignali» sul colle. Puppi-Olivato fissano al 1592 la convocazione da parte di Francesco Duodo dell'architetto vicentino Vincenzo Scamozzi per erigervi, intanto, il palazzo e una cappella privata che sostituisse la chiesa antica, in rovina, di S. Giorgio.

Il progetto iniziale subì una modifica significativa con la costruzione, a partire dal 1606, delle sei cappelline, dopo che nel 1605 Pietro Duodo aveva ottenuto dal papa Paolo V un «breve» (riportato in calce alla nostra stampa) che concedeva ai visitatori delle sette chiesette le stesse indulgenze concesse ai visitatori delle «Sette chiese» di Roma.

La decisione del Duodo di realizzare un Santuario cade in un momento di alta tensione nei rapporti tra Santa Sede e Repubblica (che riven-

dica orgogliosamente per sé il diritto di giudicare gli ecclesiastici arrestati per reati comuni). Momento, anche, in cui si sciogliono, e in senso «conservatore», alcuni dei nodi culturali e politici che s'erano venuti configurando nella seconda metà del '500 attorno alla contrapposizione (peraltro non così lineare come in questa troppo rapida nota potrebbe apparire) tra un gruppo 'romanista' ed uno 'riformatore', sensibile agli stimoli della nuova scienza galileiana, attraversato da tentazioni riformiste in campo religioso, disposto a mettere in crisi strutture sociali consolidate pur di agganciare Venezia alle grandi trasformazioni in atto in Europa (per tutto questo vedi Cozzi, 1958 e Tafuri, 1985). Pietro Duodo, in questa congiuntura, si pone tra i nobili moderati che sollecitano una soluzione del contrasto senza «guerre di religione», per i quali, cioè, la religione stessa appare elemento fondamentale di coesione dello Stato.

In quest'ottica, a proposito del programma implicito nella costruzione del Santuario, Puppi-Olivato parlano di una convergenza tra le intenzioni autocelebrative e di ostentazione rappresentate dalla villa e un compito propagandistico, di esaltazione della religione.

Meno pertinente, tuttavia, mi pare il richiamo che essi fanno al tema del «Sacro monte» contro-riformistico. Se esaminiamo, infatti, il caso emblematico del Sacro monte di Varallo, dove nella seconda metà del '500 è chiamato ad operare l'architetto Galeazzo Alessi, vediamo che lì si sconta uno scarto netto tra la politica religiosa di Carlo Borromeo e le intenzioni, largamente disattese in via di realizzazione, di un progettista «intellettuale, imbevuto di teorica e trattatistica rinascimentale», come è anche il nostro Scamozzi.

Se a Varallo la «sconfitta» dell'architettura comporta il dilagare della sacra rappresentazione e una semplificazione formale indotta dall'esperienza di fatti architettonici locali (cfr.: S. STEFANI PERRONE 1979, pagg. 501-512), la riconferma, insomma, di un suo carattere 'popolare', a Monselice l'esperienza del sacro è invece confinata in uno spazio rigorosamente prescritto (con una preferenza dell'architetto per la più astratta tipologia del tempio a pianta centrale) e il linguaggio adottato non mostra alcuna intenzione, nella sua compiuta autonomia, di porsi in continuità con l'edilizia esistente, con la quale anzi stabilisce una netta cesura che sarà figurativamente segnata dalla «porta romana». Questa porta annuncia che si sta entrando in uno spazio privilegiato, prima che sacro: l'insistito rimando a Roma si fa veicolo allusivo ad una autorità su cui fondare, in definitiva,

la stessa esperienza religiosa (solo le tele di Palma il giovane mi sembrano aggirare tale astrazione, sollecitando un rapporto più diretto con lo spettatore, e tra l'altro offrendo di Roma non una simbolica memoria ma un concreto ritratto nelle vedute che appaiono nelle pale: su di esse vedi MASON RINALDI, 1984, pag. 95, dove si propone per le tele una datazione attorno al 1611).

Abbiamo parlato di una cesura, uno scarto, tra la realtà urbana (ma potremmo dire anche sociale e culturale) di Monselice e l'intervento Duodo. Tuttavia questo si costruisce a partire da un sapiente sfruttamento di tracce e residui offerti dal sito, talché questo più che violentato appare piuttosto accortamente *trasfigurato*. Se, solo in via problematica, qui si propone un rapporto tra il progettato Santuario e la preesistente 'vocazione' religiosa del luogo (con il Duomo poco lontano e i lacerti dell'antica S. Giorgio), resta il recupero delle vetuste strutture difensive della 'rocchetta' a cui allude l'iscrizione nel timpano della villa (compare però solo nel progetto dello Scamozzi): «Nova liberalitate veteres instauratae ruinae» (che parte di queste 'ruinae' siano state utilizzate per costruirvi il 'patio', il «belvedere con statue» alla lettera O della stampa, mi pare ipotesi ragionevole in considerazione dello spessore inusitato dei suoi muri - due metri e mezzo!). E c'è, infine, il modo in cui viene scandita la morfologia naturale, con le sue ondulazioni e variazioni di quota: componendola in un ritmo preciso alternante le architetture ai cipressi, che valgono come elementi ordinatori del paesaggio sia per le loro forme 'architettoniche' piramidali, sia per le valenze erudite e moraleggianti ad essi assimilabili (quest'albero è «invero veracissimo imitatore dell'alte mete, come dice il Sannazaro...et l'Alciato nei suoi Emblemata», G. De Rinaldi, 1626).

È significativo che, pur a distanza di molti decenni dall'iniziativa di Pietro Duodo, la nostra stampa designi l'intervento come Santuario, mostrando di intendere le valenze in una chiave, più che privata, pubblica e 'civile', che doveva essere ben presente anche al fondatore. Ma è da osservare che, mentre per una parte della cultura veneziana del '500 (cui sopra accennavamo) 'civile' indica un uso 'produttivo' della conoscenza, comporta un progetto di «modernizzazione dello Stato, tramite, anche, una *renovatio* tecnico-scientifica» (TAFURI, 1985, pag. 192), qui, in un momento cruciale di ripiegamento, l'aggettivo connota piuttosto una volontà di *controllo dei comportamenti sociali*, con cui si mostra perfettamente

omogeneo l'utilizzo retorico d'un linguaggio architettonico orgogliosamente autonomo quanto rigidamente normativo.

Dopo la pubblicazione dei disegni scamozziani da parte di Puppi-Olivato non ci sono dubbi sull'intervento diretto dell'architetto vicentino a Monselice. Tuttavia, anche in considerazione degli scarti riscontrabili tra i progetti delle chiesette e l'edificato, Bresciani Alvarez avanza l'ipotesi che l'idea scamozziana sia stata portata a compimento, con modifiche, dall'architetto padovano Vincenzo Dotto, seguace dello Scamozzi e probabilmente in relazione con Pietro Duodo nel momento in cui egli è Capitano a Padova (1607-1609).

Puppi-Olivato fissano attorno al 1610-15 la conclusione dei primi lavori, comprendenti l'edificazione della residenza, dell'oratorio di S. Giorgio (di dubbia paternità) e delle chiesette.

Una seconda campagna di lavori condusse Alvise Duodo, probabilmente in seguito al trasferimento nella chiesa principale di tre corpi di Martiri (1651) promosso da un altro Francesco Duodo (1592-1652): dettagliato è l'elenco degli 'abbellimenti' da lui introdotti fatto dal D'Amaden (1701, pag. 202). Ad Alvise spettano la realizzazione della Crotta di S. Francesco (che comportò la distruzione di giardini e fontane realizzate dall'avo Francesco), la edificazione della loggia con statue (l'*ingens podium*, che credo sia alla lettera Q della stampa), diversi interventi alla Chiesa di S. Giorgio (pavimento ed altare, il campanile e l'orologio, la decorazione pittorica e soprattutto la *tribuna et sacrarium* che la stampa raffigura alla lettera L); infine la realizzazione del *memorial* con i busti degli avi Francesco, Domenico e Pietro.

Nell'elenco manca un esplicito richiamo alla «porta romana», che mi pare riconducibile alla prima campagna di lavori anche per la sua congruenza architettonica ed urbanistica con l'impianto impalcato allora.

Se la datazione all'epoca di Alvise Duodo da me proposta per questa incisione è corretta (e l'occasione per essa potrebbe essere stato il completamento nel 1670 del *memorial*, per le sue esplicite valenze di celebrazione dei *destini* della famiglia), essa documenta lo stato del complesso dopo i lavori condotti da Alvise, tesi ad incrementarne il carattere 'sacro' ma anche, secondo il cronista, l'*amoenitatem*, sempre dunque in bilico tra la dimensione del privato godimento e quella della devozione pubblica (lo stesso D'Amaden testimonia che il Santuario è aperto ogni giorno [per dies

singulos]).

È interessante notare come sia il Dabbo (1712, 14/v) sia il Freschot (1707, pag. 313) facciano ricorso, per caratterizzare il luogo, all'immagine del Paradiso terrestre, come quella che possiede un'estensione semantica sufficiente a comprendere tanto la dimensione del sacro quanto quella della natura, e le polarità complementari dell'organico e dell'inorganico, cioè ancora di una natura spiritualizzata e di un'architettura esemplata su prototipi assoluti e fuori del tempo (per questo vedi Mc CLUNG, 1987).

Altri interventi si succedono nel corso del '700, i più significativi condotti da Nicolò Duodo. Sempre il D'Amaden ricorda gli interessi di questi per la filosofia, geometria ed architettura (vedi anche PUPPI-OLIVATO, 1974, pag. 64), e, scrivendo nel 1701, dichiara esplicitamente (pag. 239): «Un esempio di tutta questa passione si intravede in quel progetto di rinnovo della Casa Padronale che Nicolò ha sollecitato (excitavit) a Monselice a decoro della Famiglia e a maggior gloria delle sette Chiese, progetto che egli, quando verrà il tempo del riposo da tante fatiche, curerà sia eseguito, secondo quanto è stato concepito e secondo le regole dell'arte». Tutto ciò fa presumere che già nei primi anni del '700 esistesse un progetto di ampliamento del palazzo, alla cui redazione non è estraneo lo stesso Nicolò, probabilmente a quella data già in rapporti col 'muraro' Andrea Tirali (PUPPI-OLIVATO, 1974, pag. 64). Se l'attività edificatoria del Duodo esordisce a Monselice con la sistemazione della «Rotonda» (1712), la costruzione della nuova ala residenziale si pone attorno al 1730 e vede il Tirali (che a Monselice muore nel 1737) impegnato, più che su un'idea originale, nella reinvenzione dei motivi già presenti nell'edificio tardo-cinquecentesco (cfr. E. BASSI, 1962, pag. 286; PUPPI-OLIVATO, 1974, pagg. 64 e 75; M. BRUSATIN, 1980, pag. 220; BRESCIANI ALVAREZ, 1993). Da quello riprende non solo i moduli per la scansione in verticale della nuova facciata, ma anche elementi compositivi, come la serliana e il trattamento dei due ingressi laterali (in tutto simili a quello dell'ala scamozziana): li piega però ad intenzioni di un'eloquenza più ricca e sciolta, più francamente attenta alle ragioni dell'esperienza sensibile di quanto non avvenga nel compassato eloquio scamozziano. Più scoperte appaiono ora le intenzioni di celebrare la famiglia con un apparato 'scenografico': la nuova quinta chiude, come un'autentica *frons scenae*, un percorso che il sottile intellettualismo scamozziano aveva organizzato in modo tale che, solo lam-

bendo la residenza, si aprisse infine sul paesaggio, a includere visivamente il «gran teatro del mondo» entro la logica imperativa di una progettazione totale.

Sempre ad opera di Nicolò si provvede ad unire l'ala scamozziana all'oratorio, mentre solo nella seconda metà del secolo viene realizzata, per iniziativa di Girolamo Duodo, l'ampia aula dietro l'altare di S. Giorgio destinata a contenere le numerose reliquie che fin dal 1720 Nicolò aveva importato da Roma e che sostituisce la precedente «tribuna» di Alvise.

Al proposito, le notizie dateci dal Cognolato (1794, pagg. 63-64) non indicano un'esatta cronologia: sicuramente l'opera è conclusa e solennemente inaugurata nel 1791, ma sembra di capire che essa sia stata impostata per tempo da Girolamo (comunque dopo il 1754). Notiamo che il Temanza (1778, pag. 457), che pure fa cenno esplicito ai lavori del Tirali e dà un'accurata descrizione della chiesa di S. Giorgio (per lui dello Scamozzi), tace circa l'«aula» settecentesca.

Anche il Cognolato afferma che questa sarebbe stata realizzata «secondo l'idea lasciata già dallo Scamozzi»: potrebbe trattarsi del progetto di chiesetta che esiste al Correr, raccolto assieme ad altri disegni scamozziani per Monselice, ma sulla cui autografia esistono forti perplessità da parte degli studiosi.

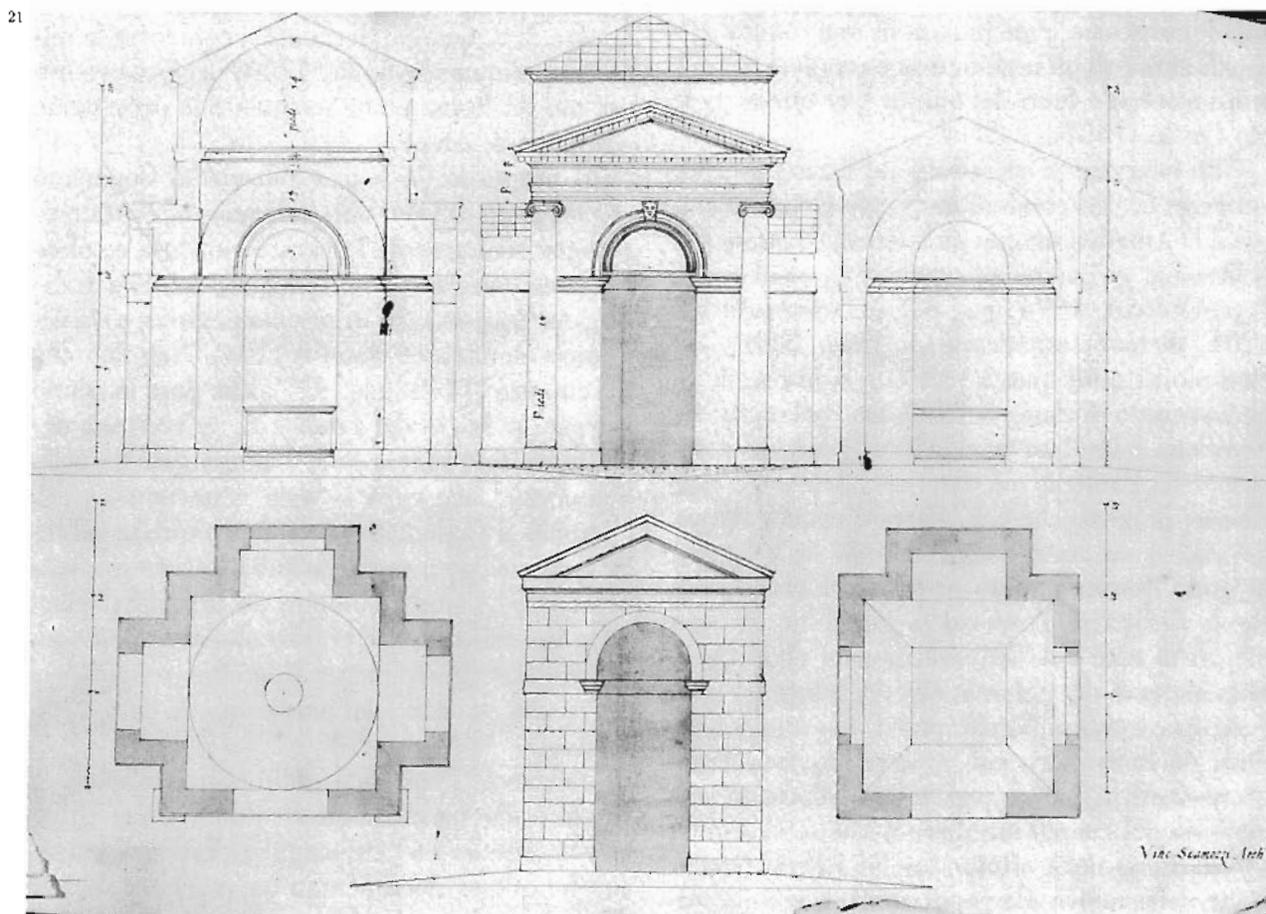
Intorno al 1960 data un'importante opera di restauro che ha eliminato le ultime tracce di interventi attuati tra l'Ottocento e gli inizi di questo secolo: questi, documentati da vecchie cartoline illustrate (vedi i nn. 62-66), comportarono un consistente aumento del volume abitabile, dal lato sud del palazzo, la realizzazione d'una torre 'neoromanica' (il cui suggerimento dev'essere venuto direttamente dai vicini resti medievali) e delle variazioni nell'allestimento della chiesa di S. Giorgio (per alcune interessanti considerazioni sull'uso sociale del complesso tra '800 e '900 vedi: T. MERLIN, 1988, cap. VI).

Tra l'altro è stata eliminata la 'grotta' di S. Francesco (pure visibile in vecchie cartoline) giudicata dal Callegari (1930, pag. 11) «l'unica cosa brutta di questo magnifico sito», mentre le descrizioni dei contemporanei sono assai favorevoli. Il D'Amaden (1701, pag. 184) descrive l'«antro» mosaicato e composto di frammenti policromi di pietra e marmo; il Dabbo (1712, 2/v, 3/r) parla di una grotta «di così perfetta bellezza con incrostature che l'occhio si perde nella meraviglia a mirarla».

- 21 V. Scamozzi, *Alzati, sezioni e piante per due soluzioni delle chiesette del Santuario Duodo*
Disegno a penna e inchiostro su carta, firmato e datato «a 2 et 8 marzo 1609» (indicazione probabilmente autografa)
mm 440 x 313
Museo Correr Venezia, inv. classe III/1321

nuta successivamente a modificare il progetto originale. L'ipotesi di un progettato edificio a L mi pare poco convincente, considerando che, a meno di alcune variazioni dimensionali e di lievi dettagli, il fronte disegnato corrisponde sostanzialmente a quello realizzato.

Se la data del 1609 nel progetto per le chiesette

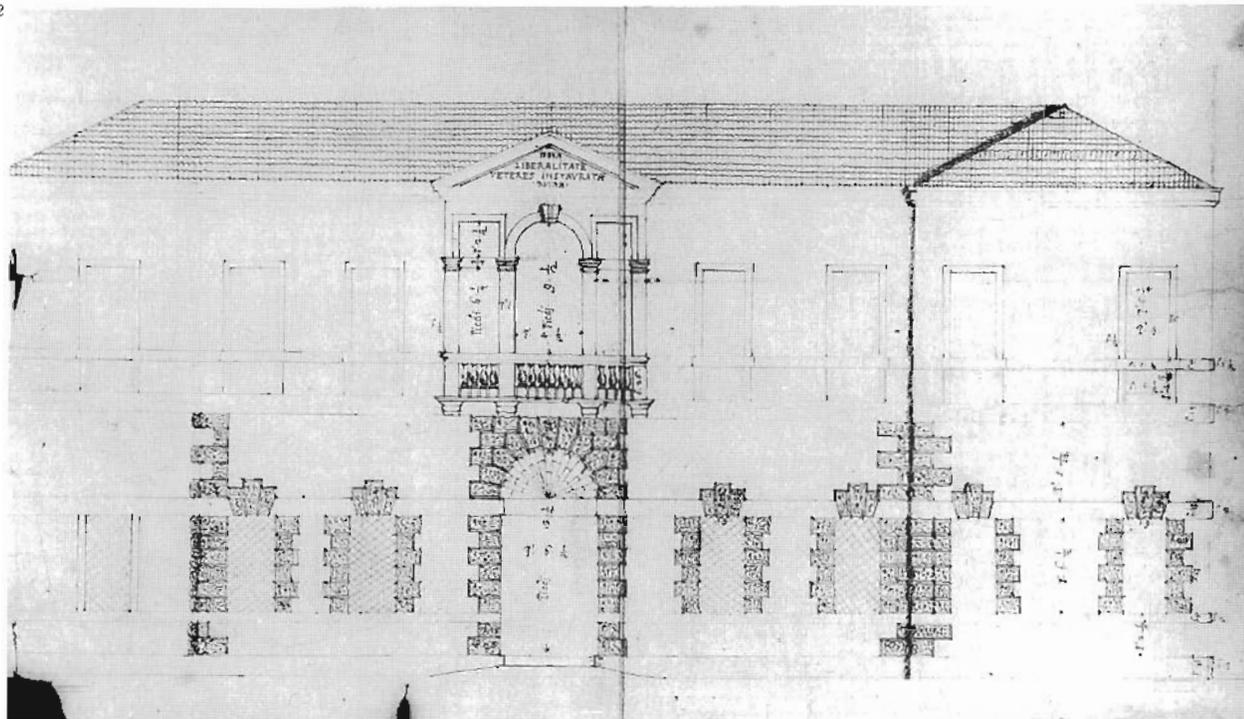


- 22 V. Scamozzi, *Prospetto della facciata e del fianco del Palazzo Duodo*
Disegno a penna e inchiostro su carta
mm 442 x 590
Museo Correr Venezia, inv. classe III/1315

Recentemente Bresciani Alvarez (1993) ha proposto una lettura originale del disegno del palazzo: là dove Puppi-Olivato (1974, pag. 57) vedono la rappresentazione del prospetto di un edificio rettangolare e del suo fianco, ribaltato sullo stesso foglio, egli vede invece la proiezione di un organismo a L, di cui vedremmo anche la testa dell'ala avanzata (il fronte di quest'edificio avrebbe dovuto occupare il sito dell'attuale ala Tirali). Inoltre, lo stesso studioso scorge, nel bugnato fortemente sottolineato che inquadra i fori, il segno d'una mano diversa da quella dello Scamozzi (la mano del padovano V. Dotto) che sarebbe interve-

te è stata apposta dallo Scamozzi (come suppongono Puppi-Olivato), se dunque il vicentino è ancora, a quella data, attivo per i Duodo, se, infine, consideriamo che nel 1605, quando A. Cittadella lo vede, il palazzo è costruito, anche l'intervento del Dotto, nella realizzazione del palazzo, appare problematico e forse limitato ai particolari decorativi, mentre più probabile appare nel caso delle cappelle, la cui costruzione si prolunga oltre il primo decennio del '600. Esso motiverebbe adeguatamente il differente tono in cui furono realizzate rispetto al progetto del vicentino.

- 23 Marco Sebastiano Giampiccoli (inc.) e Francesco Bellucco (dis.): *Veduta di Monselice*, 1780 ca., mm 285 x 385.
L'esemplare esposto proviene dal Museo Correr Venezia, stampe Gherro/2400



Il Giampiccoli (Belluno 1706, Belluno 1782), nipote di Marco Ricci e pronipote di Sebastiano, ha sempre amato firmarsi con entrambi i nomi degli illustri parenti. È fratello del più dotato Giuliano, documentato lungamente a Bassano presso la calcografia dei Remondini come attivissimo divulgatore delle incisioni di Marco Ricci. Marco Sebastiano ha lavorato per la maggior parte della sua vita a Venezia, abbinando la prevalente attività incisoria a quella di illustratore ed editore di opere con notizie storico-geografiche riguardanti le provincie venete (*Descrizione storica e geografica del Veneto Dogado*, Belluno 1779; *Notizie interessanti storiche e topografiche della Serenissima Repubblica di Venezia*, Belluno 1780; cit. da G. MARINELLI, 1881, pag. 245). Le informazioni più complete sull'autore sono rintracciabili nella trattazione di Alpago Novello (1939-40, pagg. 500-523), mentre un elenco aggiornato delle sue opere si ritrova nel Catalogo della Mostra: *Marco Ricci e gli incisori bellunesi del '700 e '800* (Belluno 1968, pagg. 21-22).

Tra le opere più significative ricordiamo le 40 vedute di Venezia, riprodotte da quadri di vari artisti di diverso valore; la serie delle 24 chiese veneziane e quella, più numerosa, delle principali città venete con l'aggiunta di alcune notevoli città italiane. Tutte queste ultime vedute riportano una dedica a qualche illustre personaggio probabilmente legato alla città e sono inquadrate da una ricca cornice. Quasi certamente anche la veduta di Monselice fa parte di questa

serie (vedi L. Alpago Novello in AA. VV., 1968, pag. 170).

Come è stato notato dalla critica, anche nella nostra incisione si ritrova quella migliore predisposizione dell'autore nella resa minuziosa delle singole architetture mentre il contesto paesaggistico e le figure denunciano una carenza di organizzazione complessiva. Basti pensare all'albero in primo piano assai incongruente nella collocazione e nelle proporzioni rispetto al paesaggio. Un confronto per tale sistema rappresentativo si può istituire con il *Panorama minore di Belluno* (1968, tav. 48), che presenta lo stesso paesaggio stilizzato, l'albero in primo piano e lo stemma della città collocato a mò di reperto antiquario.

Francesco Bellucco visse e operò prevalentemente a Padova nella seconda metà del XVIII secolo, dove appare come disegnatore delle tavole del *Teatro prospettico. Fabriche più considerabili della città di Padova* (Padova, 1787 ca., incise, tra gli altri, dal Sandi, dal Giampiccoli, dallo stesso Bellucco). Si ricordano anche alcune vedute di Arquà e dei Colli Euganei di cui fu pure incisore (F. CESSI-L. GAUDENZIO, 1958, pag. 181; SEMENZATO-PARIS, 1986, pag. 44). (Maria Pietrogiovanna)

- 24 *VII chiese in Monselice*, incisione da *La Brenta quasi borgo della città di Venezia luogo di delizie de' Veneti patrizii* di Vincenzo Coronelli, Venezia, 1709
mm 250 x 330
Collezione Ruzzante, Monselice



L'opera da cui sono estratte questa e le seguenti vedute rientra nella vastissima produzione del Coronelli, che comprende centotrentasette volumi, e tocca quasi tutti campi dello scibile: geografia, architettura, meccanica, nautica, idraulica, storia, araldica, astronomia, astrologia...

Vincenzo Coronelli nasce a Venezia nel 1650. Entra giovanissimo in convento, si laurea in teologia a Roma e, tornato a Venezia, si dedica, a partire dal 1677, agli studi di geografia. La sua fama lo porta presto in Francia (1681-1684): qui realizza per il re Luigi XIV due famosissimi globi (uno celeste ed uno terrestre, tuttora esistenti) di quasi 4 metri e 90 di diametro. Nel 1684, di ritorno a Venezia fonda l'Accademia cosmografica degli Argonauti, canale privilegiato per la diffusione della produzione coronelliana: i soci, sparsi per l'Italia e l'Europa, erano regolarmente informati delle novità editoriali che venivano loro concesse a prezzi di favore. Dal 1685, quando è nominato cosmografo pubblico della Repubblica, inizia un'attività pubblicistica feconda, proseguita quasi ininterrotta fino alla morte (1718). Un'attività che ebbe vasta eco anche all'estero (diverse sue opere furono tradotte) e gli valse numerosi riconoscimenti, il più prestigioso dei quali la nomina (controversa) alla carica di generale dell'Ordine francescano, che tenne per pochi anni. Un cen-

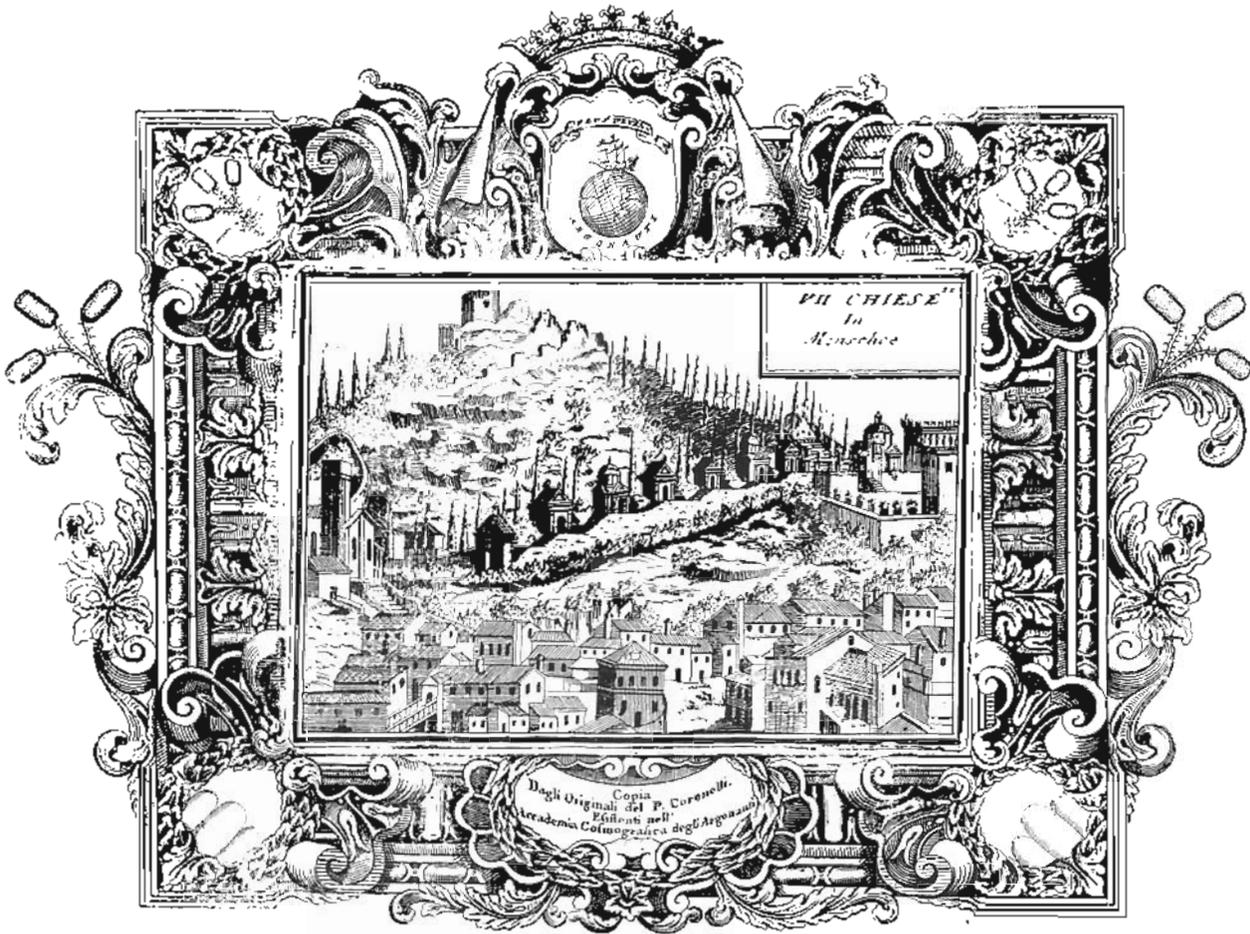
no merita, infine, l'opera svolta dal Coronelli, assieme al matematico Bernardino Zendrini, nella difesa di Venezia dalle acque, come promotore della costruzione dei «Murazzi».

Gran parte della produzione editoriale del nostro nasce nell'attrezzatissima officina impiantata presso il convento dei Frari, dove un folto gruppo di collaboratori anonimi lavora sulla base di materiale ricercato e raccolto dal Coronelli. Spesso il materiale utilizzato per una pubblicazione risulta reimpiegato in altre. Raramente si mostra nei suoi testi lo sforzo di creare uno stile grafico uniforme: pur con alcune punte, la qualità delle incisioni risulta complessivamente mediocre.

Assai difficile è dare un giudizio sulla sua opera: nel campo che gli fu più proprio, quello della geografia, la produzione cartografica risulta assai discontinua e non va esente da inesattezze e approssimazioni; spesso è condotta su opere altrui, che il Coronelli aggiorna sulla base di relazioni di viaggio o di notizie provenienti dalla Congregazione *de Propaganda Fide* e dai Gesuiti.

L'ambiziosa «Biblioteca universale», di cui furono pubblicati solo sette dei quarantacinque volumi previsti, fu giudicata dagli stessi contemporanei caotica, scarsamente documentata e imprecisa.

Diremo, tuttavia, che se sono discutibili i cri-



teri scientifici di compilazione delle opere (sicché i suoi testi assomigliano talvolta a delle *Wunderkammern*), importante è comunque il loro valore documentario, trattandosi di un incoerente ma vastissimo deposito di immagini (A. DE FERRARI, 1983, pagg. 305-308; vedi anche G. MARINELLI, 1881, pag. 179; E. BEVILACQUA, 1979, pagg. 373-374; M. BRUSATIN, 1980, pagg. 147 e 205; G. BENZONI, 1983, pag. 154).

Della disinvolta attitudine del Coronelli a servirsi anche di opere altrui è testimonianza l'incisione che presentiamo, tratta ad evidenza dalla *Stampa* de Angelis-Guerra (n. 20) ma dichiarata «copia dagli originali del P. Coronelli». L'immagine è racchiusa in una ricca incorniciatura con, in alto, l'emblema ed il motto dell'Accademia degli Argonauti.

Con maggior cura nei dettagli, la veduta viene riproposta senza cornice nella stessa raccolta (noi non la presentiamo). Non presentiamo neppure le tre incisioni di soggetto monselicense tratte da altra opera del Coronelli (*Repubblica di Venezia*, parte I): si tratta di nuovo della veduta del Santuario, quindi di un'immagine del torrione e di

una del Palazzo Duodo, tutte estrapolate dalla solita incisione de Angelis-Guerra. *La Brenta...* comprende anche vedute di edifici dei dintorni di Monselice (Baone, Montebuso, Marendole, Pernumia, Rivella). Non si è rintracciata, invece, l'immagine con la loggia del Comune che a detta del Callegari (1930) il Coronelli avrebbe pubblicato.

- 25 *Chiesa di San Francesco da La Brenta...* di V. Coronelli (1709)
mm 250 x 330
Collezione Ruzzante, Monselice

La presenza di una chiesa nel *dossier* del Coronelli, insolita per il carattere della raccolta, è da collegare indubbiamente al fatto che l'autore è egli stesso minore conventuale.

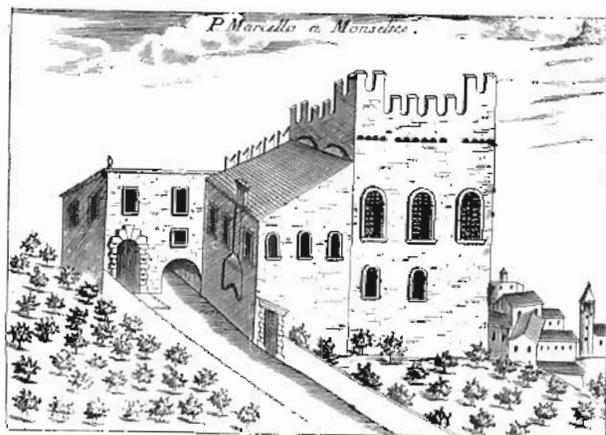
L'edificio e l'annesso convento, dopo la soppressione di questo nel 1769, vengono venduti nel 1776 ad un privato, cui è concessa la facoltà di demolire parzialmente anche la chiesa ma che si impegna a tenerla comunque officiata (FERRARI, 1989, pag. 31). Ridotta probabilmente alla sola



parte absidale, la chiesa risulta ancora registrata nel catasto napoleonico. Si possono oggi riconoscere il pozzo dell'antico chiostro, la parete nord della sacrestia, le fondazioni della chiesa e i muri di cinta dell'orto, presso il convento delle Carmelitane (FERRARI, 1989, pag. 14), tuttavia i documenti grafici presentati alla Mostra e testimonianze scritte ci permettono di ricostruirne la storia e la consistenza con una certa precisione (FERRARI, 1989; BRESCIANI ALVAREZ 1993). La chiesa, che del complesso rappresentava l'elemento più qualificato, risale alla metà del '200, ma comunque lavori importanti sono ancora in corso attorno al 1290. Dell'impianto originale c'è una fedele descrizione nella relazione della visita pastorale compiuta dal vesovo Pietro Barozzi nel 1489: la chiesa constava di un'aula rettangolare (di circa 26 metri per 13) coperta da capriate lignee; sul fondo si aprivano tre cappelle (la principale e centrale più profonda), coperte da volte e affrescate. Nel 1494 viene costruita la cappella dell'Immacolata, a destra, presso l'ingresso, che si intravede nella stampa. Il campanile, registrato nel catastico del 1741 (n. 40), ma non nell'incisione del Coronelli (1709), è da porre tra queste due date. Catastico ed incisione, assieme al precedente rilievo del perito Francesco Natali (1676, vedi il n. 9), ci mostrano anche la facciata della chiesa, scandita da lesene, con un rosone posto piuttosto in alto e due finestre alte e strette (posteriori alla visita pastorale del Barozzi); l'ingresso appare senza protiro; arcatelle cieche (che però compaiono solo nel rilievo seicentesco) collegano in alto le lesene. Sono, quelli descritti, tutti elementi che riscontriamo anche nel coevo Duomo vecchio e in Santo Stefano: ma anche soluzioni già sperimentate o messe in atto in quel torno di tempo in vari cantieri padovani (battistero del Duomo, Eremitani, Santo, Cappella Scrovegni...), che dovevano es-

sere ben presenti ai realizzatori di queste chiese monselicensi (BRESCIANI ALVAREZ, 1993).

- 26 *Palazzo Marcello da La Brenta...* di V. Coronelli (1709)
mm 250 x 330
Collezione Ruzzante, Monselice



Si tratta della veduta da ponente di uno dei più eminenti complessi edilizi della cittadina.

Come oggi lo vediamo, esso è il frutto di diversi interventi succedutisi nei secoli e culminati in un riassetto definitivo attuato tra il 1935 e il 1939.

Gli studiosi (BARBANTINI, 1940; MAZZAROLI, 1940; AA.VV., 1983; BRESCIANI ALVAREZ, 1993) sono concordi nel ritenere che il nucleo più antico (anteriore ad Ezzelino) è costituito dai due edifici a destra dell'ingresso e denominati «casa romanica» e «castelletto», quest'ultimo sicuramente destinato a compiti militari e probabilmente connesso ad un sistema di mura di difesa, un cui resto sarebbe da riconoscere nella muraglia che delimita a valle l'antica via di S. Maria di Mediomonte, prolungandosi poi nella corte grande del Castello. La traccia più vistosa degli interventi che entrambi gli edifici subirono nel Trecento ad opera dei Carraresi è nel fronte meridionale aggiunto da questi alla «casa romanica», in cotto, con una merlatura che segue l'inclinazione della copertura.

Malgrado non vi sia una documentazione certa, quasi tutti gli storici riferiscono la fondazione del Castello vero e proprio all'epoca di Federico II e di Ezzelino III da Romano, che tenne Monselice prima in nome dell'imperatore (1237-49), quindi in proprio (1249-55).

Sulla scorta di una suggestione dal cronachista padovano Rolandino, secondo il quale l'imperatore *castrum Montisilicis condidit*, Bresciani Alvarez (1993) inserisce la costruzione del Castello in

un programma articolato di rinnovo delle strutture difensive della cittadina, comandato dall'imperatore e curato da Ezzelino, di carattere tanto ampio da condizionare a lungo l'*imago urbis*: seppur dubitativamente, infatti, lo studioso avanza l'ipotesi di una persistenza del piano federiciano cui anche gli interventi carraresi di rinnovo delle mura si sarebbero adeguati, sicché il 'segno' connotante di questo piano sarebbe da riconoscere non solo nell'immagine stenografica del *castrum* offerta dal Sigillo (n.1) ma anche, a molti secoli di distanza, nella mappa settecentesca che presentiamo al n. 45/1.

All'interno di questo programma, il castello assume un ruolo che, similmente ad altre realizzazioni federiciane, ha tanto funzioni militari che residenziali. La pianta, pressoché quadrata, è suddivisa in tre vani da due muri: uno da est a ovest individua a settentrione un ampio locale, l'altro perpendicolare a questo delimita due vani minori a mezzogiorno. Questa struttura si ripeteva al piano terra e al primo piano, mentre sembra probabile che al secondo piano esistesse in origine un unico amplissimo locale, forse con colonne in legno a sostegno del tetto. La sezione originaria prevedeva un piano terra col pavimento più in alto dell'attuale e soffitto pure a quota più elevata (era adibito presumibilmente a funzioni amministrative e giudiziarie), un primo piano piuttosto basso (3 metri scarsi) destinato ad alloggiare gli armati, ed un secondo piano con pavimento alla quota attuale ma soffitto più basso di un'ottantina di centimetri (era probabilmente destinato a residenza, e, come al Palazzo della Ragione di Padova, il salone doveva essere diviso da leggeri tramezzi lignei, cfr. ZULIANI, 1977/1, pag. 7). Tra i vari livelli dell'edificio non esistevano che comunicazioni di fortuna (scale di corda o altro per quattro cunicoli stretti), avvenendo l'accesso ai due piani superiori per mezzo di passerelle rimovibili e direttamente dall'esterno.

Secondo Bresciani Alvarez, all'epoca del dominio comunale di Padova (tra il 1259 e il 1317) risalgono i finestroni a ponente e settentrione del secondo piano, qualificati dall'arco in cotto, mentre l'introduzione delle bifore in due di questi venne effettuata dai Carraresi per mascherare la testa di un muro quando, riprendendo la soluzione planimetrica dei piani inferiori, anche il secondo venne suddiviso in tre locali, innalzandone contemporaneamente il soffitto alla quota attuale.

Gli interventi carraresi, che, come già visto, coinvolsero anche le unità vicine, vennero presumibilmente portati a termine entro il 1377 e fu-

rono coerentemente orientati ad incrementare il carattere residenziale e di rappresentanza dell'edificio (vedi i notevoli camini, i resti delle decorazioni parietali, la realizzazione del coronamento merlato in laterizio).

Caduta la signoria dei Carraresi, anche i loro beni in Monselice vengono messi all'incanto. Tra il 1406 e il 1416 la famiglia veneziana dei Marcello se li assicura, tenendoli poi fino ai primi decenni dell'800 (D. GALLO, in AA.VV., 1983, pag. 51).

Pur conservando largamente il vecchio edificio (la severa mole ha quel tono feudale che non spiace mai alla nuova nobiltà veneziana: si pensi al rifacimento seicentesco del castello di Montegalda), i Marcello intervennero nel suo corpo sia con modifiche interne che con vistose aggiunte esterne.

Dopo il primo *virage* subito all'epoca del predominio padovano (con l'apertura dei finestroni) l'edificio subisce ora un secondo *riorientamento*, teso a trasformarlo in «civile e degno luogo», lungo le incipienti linee ideologiche del vivere in villa il cui momento spazialmente più connotante è il diverso rapporto che essa stabilisce con l'ambiente naturale.

Se l'apertura dei finestroni al secondo piano aveva significato l'esistenza d'uno spazio 'civile' pacificato e garantito dal Buon Governo del Comune e della Signoria (BRESCIANI ALVAREZ, 1993), ora lo spazio si rappresenta come un microcosmo separato, prospetticamente organizzato in relazione alla residenza.

Tappa significativa di un tale programma è, anzitutto e per tempo, la realizzazione di un'ala che scavalcando l'antica strada di S. Maria de Mediomonte collega direttamente i volumi preesistenti alle aree esterne, che già nel 1447 Giacomo Antonio Marcello dichiara destinate a 'viridario' (giardino).

Più radicali gli interventi attuati dopo i guasti causati dalla guerra della Lega di Cambrai. Viene rifatto il tetto; il primo solaio è abbassato in modo da migliorare l'abitabilità del primo piano, dove il grande salone a nord viene suddiviso in tre stanze disimpegnate da un largo corridoio; il pavimento terreno si abbassa; infine viene costruita verso il cortile della Chiesa la loggia, che è elemento tipologico assai caratteristico e destinato a stabilire un filtro, una mediazione, tra gli interni e la dimensione naturale.

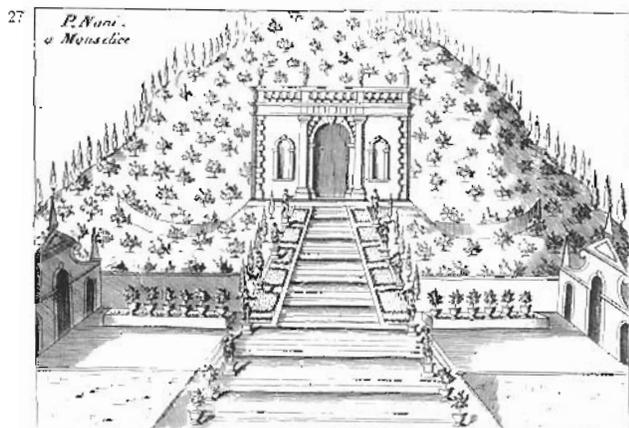
Tra la fine del '500 e l'inizio del '600 si pone la realizzazione della Biblioteca del Castello (BRESCIANI ALVAREZ, 1993), mentre ai primi decenni del '700 risale la chiesetta, attribuita al Tirali, at-

tivo in quel tempo a Monselice nel cantiere del Duodo.

Già abbiamo accennato ai complessi lavori condotti a partire dal 1935 e promossi da Vittorio Cini.

Si trattò non solo di assicurare la sopravvivenza del complesso ma di ridefinirne, ancora una volta, il senso: ora in direzione di una 'casa da amatore'. Bene caratterizza il gusto del committente e del suo principale consulente, il Barbantini, la Antoniazzi Rossi (in AA.VV., 1983, pag. 95) quando dice che l'ambiente doveva essere suggestivo ed evocatore, doveva sembrare vivo, abitato, attuale e pure lontanissimo e magico. Queste intenzioni giustificano anche le demolizioni ed i rifacimenti con materiali d'epoca, come le intrusioni di frammenti non spettanti in origine al complesso e tuttavia non in contrasto con la sua lunga storia; soprattutto spiegano il riaddebbio degli interni con oggetti d'arte che spaziano dal XIV a XVIII secolo. Della preziosa raccolta i pezzi più importanti hanno trovato una destinazione diversa presso gli eredi Cini. Ma quanto resta di armi, mobili, arazzi, dipinti, ceramiche, oggetti in metallo, riesce pienamente nell'intento, cercato dal committente, di far 'vivere' quegli antichi spazi.

- 27 *Villa Nani da La Brenta...* di V. Coronelli (1709)
mm 250 x 330
Collezione Ruzzante, Monselice



L'incisione presenta la parte terminale della scalinata ornata di statue e conclusa dal fondale dell'esedra; registra anche una situazione del ripiano intermedio, con due padiglioni simmetrici, non più verificabile oggi; non accenna minimamente alla presenza sulla destra del corpo della villa che pure alla data era cosa compiuta.

L'iniziativa della costruzione, infatti, è da ri-

condurre ad Agostino Nani (1555-1627), eminente rappresentante dell'aristocrazia veneziana, procuratore di S.Marco, più volte ambasciatore per la Repubblica, più volte candidato (ma invano) alla carica di doge, e, dato per noi significativo, amico di Pietro Duodo, il promotore del Santuario. «Indispettito il Nani fin dalla prima sua non riuscita elezione, non bastandogli la villa che aveva a Canda nel Polesine, ne costrusse un'altra sul colle a Monselice, presso a quella dell'amico Pietro Duodo, e sopra il grand'arco d'ingresso vi fece scolpire quest'iscrizione: Emeritam hic suspende togam. Rispecchiando in questo il suo carattere fiero e superbo» (F. NANI MOCENICO, 1894, pag. 164).

Già nel 1582 il Nani risulta aver acquistato a Monselice «una casa...con brolo serrato di muro» (BALDAN, 1986, pag.301).

Durante i recenti lavori di ristrutturazione della villa sono emersi tratti di muro in conci di trachite lavorati come in alcune parti del vicino Castello, sicché è da pensare che al momento di costruire l'edificio strutture più antiche (forse pertinenti a quella cinta muraria di cui sono frammenti anche a Cà Marcello) siano state inglobate e 'trasfigurate' entro una nuova organizzazione spaziale. Il cui tratto forte è costituito dalla scalinata, funzionalmente inseparabile dall'arcone d'ingresso in trachite, e quindi anch'essa da riportare all'iniziativa di Agostino Nani.

Quanto all'arco d'ingresso strettissima è la parentela con esso della «porta romana» di Villa Duodo, che a sua volta è intimamente connessa al programma formale delle cappelle. A non voler trarre conclusioni solo da ciò, resta che Agostino Nani appartiene a quell'area di scelta committenza in cui si muovevano lo Scamozzi (cui il Mazzotti, (1954), il Semenzato (1975) e il Canova, (1984), attribuiscono la villa di Canda, sopra ricordata) ed il conte-architetto padovano Vincenzo Dotto, che il Bresciani Alvarez propone come continuatore del vicentino nella realizzazione delle cappelle del Santuario.

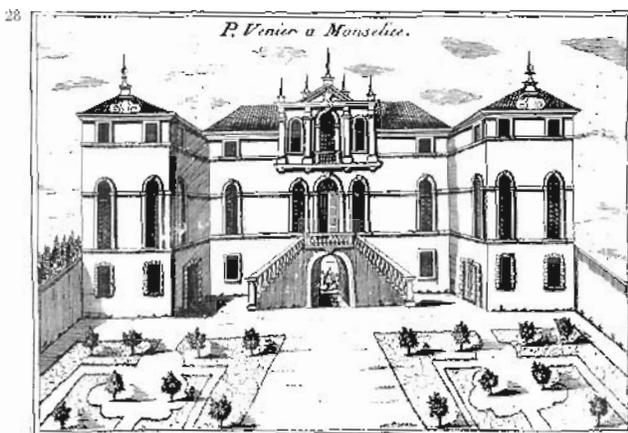
In questa direzione ci sembra di dover cercare per l'individuazione del progettista di villa Nani, che, malgrado la non molto alta temperatura architettonica dell'edificio, mostra una notevole consapevolezza culturale e formale nell'invenzione dell'intorno: il tema umanistico, enunciato dall'iscrizione sulla trabeazione, dell'allontanamento dalle cure della vita sociale, vale qui, come ben intende il suo discendente, a fiero suggello di uno spazio gelosamente separato, di una natura che entro quei confini si dispone ordinatamente ad un eletto godimento.

Nel 1661, Polo Nani dichiara una casa domenicale «con zardin posta sopra il monte per andare alle sette chiese» (BALDAN, 1986, pag. 302), sicché è da presumere che la sistemazione, ordinata dall'avo Agostino entro il secondo decennio del secolo, sia cosa fatta.

Una testimonianza grafica abbastanza accurata di quel primo stato ce lo dà, assieme a quest'incisione, il catastico di S. Francesco (nn. 41 e 43). Oltre all'accesso dalla via pubblica attraverso l'arco, un secondo ingresso carrozzabile si trova presso il Duomo vecchio e dà su un giardino collegato alla casa da una scala a doppia rampa. Una seconda scalinata, anche qui come in villa Duodo marcata dai cipressi, impone la secca misura del suo taglio alla natura preesistente.

Dopo la data del catastico (1741) e probabilmente verso il 1780 (cfr. BRUNELLI-GALLEGARI, 1931, pag. 175), si situano importanti lavori che comportarono, soprattutto, la riprogettazione dei percorsi interni (con la realizzazione di un nuovo vano scala e la sparizione di quella esterna sopra descritta) e la costruzione di una chiesetta che inglobò il padiglione a destra dell'incisione del Coronelli (quello en pendant è scomparso). Altri interventi riguardarono la ricomposizione dei fori (ora contornati in pietra d'Istria anziché in trachite come i seicenteschi).

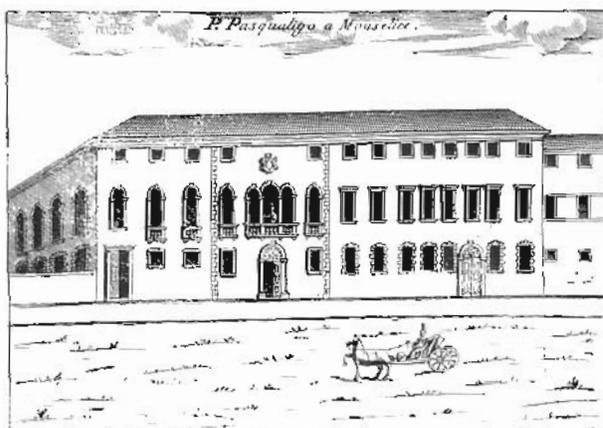
- 28 *Palazzo Venier da La Brenta...* di V. Coronelli (1709)
mm 250 x 330
Collezione Ruzzante, Monselice



Per quanto riguarda le vicende dell'edificio rimandiamo alla scheda n. 39.

Qui basta sottolineare che le differenze riscontrabili con l'incisione del Montalegre non sono sostanziali (raccordo abbaino-tetto, balaustra della scala, corridoio voltato e passante verso il giardino al piano terra).

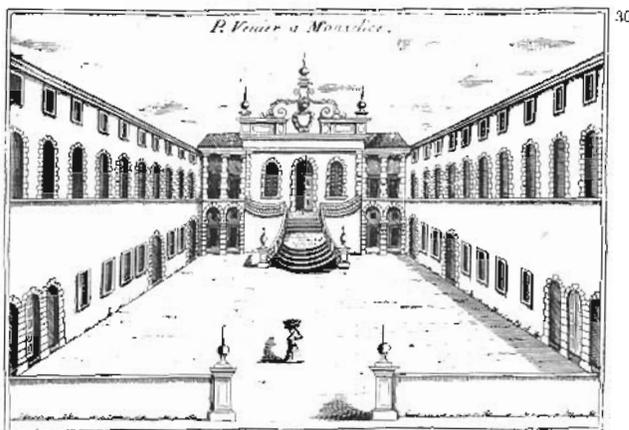
- 29 *Palazzo Pasqualigo da La Brenta...* di V. Coronelli (1709)
mm 250 x 330
Collezione Ruzzante, Monselice



La casa esiste tuttora, in via Matteo Carboni, mutila della porzione sinistra e priva dei poggioli al primo piano del corpo centrale (ma se ne leggono chiaramente le 'morse' nella muratura).

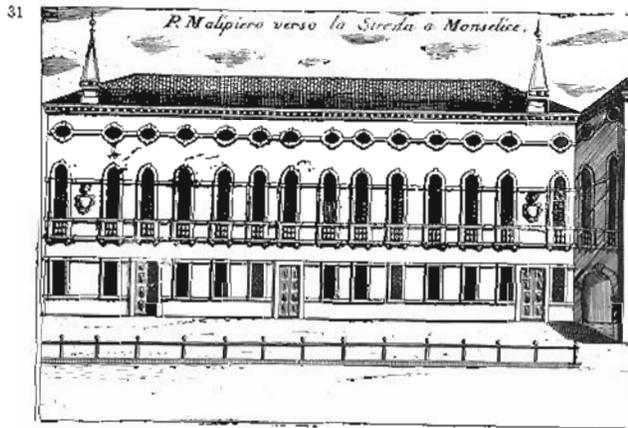
I documenti presentati dal Baldan (1986, pagg. 312-313) non risalgono oltre il 1611, anno in cui la casa passa da M.A. Basadonna a G.F. Pasqualigo-Basadonna. Essi non permettono di ricostruire con esattezza le vicende costruttive dell'edificio che sembrano approdare ad un'unità composta di tre parti, distinte nei caratteri architettonici (l'impiego in entrambe le superstiti della pietra tenera rimanda al '500). La veduta non permette di intendere chiaramente il rapporto tra il palazzo Pasqualigo e l'ala destra della villa Renier che sorgeva lì accanto (vedi scheda 38). Neanche il 'Prospetto topografico' del 1712 (vedi il n. 45/2) e l'incisione coronelliana n.30 aiutano a risolvere completamente il problema dell'innesto tra i due edifici.

- 30 *Palazzo Renier da La Brenta...* di V. Coronelli (1709)
mm 250 x 330
Collezione privata, Monselice

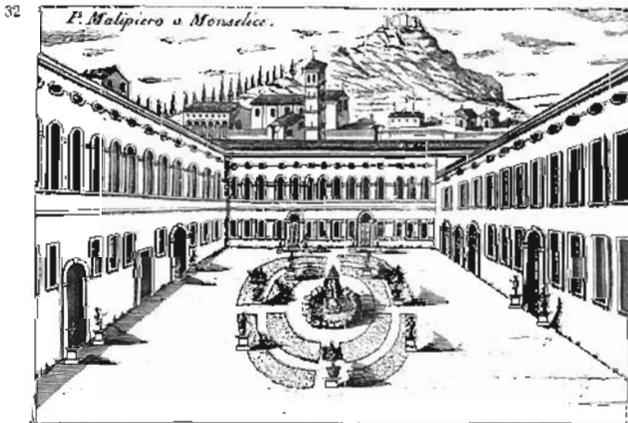


Vedi scheda nn. 37-38. Ancora una volta non riscontriamo sostanziali discordanze con la stampa del Dehne. Quella coronelliana (prospettivamente maldestra) è una veduta più 'lunga' che ci permette di leggere l'articolazione completa dell'edificio sino alla strada.

- 31 *Palazzo Malipiero, vedute dalla strada da La Brenta...* di V. Coronelli (1709)
mm 250 x 330
Collezione Ruzzante, Monselice



- 32 *Palazzo Malipiero, veduta posteriore da La Brenta...* di V. Coronelli (1709)
mm 250 x 330
Collezione Ruzzante, Monselice



La ripresa del palazzo dal giardino contiene indicazioni topografiche (la posizione rispetto al Duomo, alla Rocca e al Santuario) che, alla luce delle considerazioni fatte di seguito, risultano sostanzialmente esatte. Esse coincidono, intanto, con quanto dichiara nel 1661 Ottavian Malipiero circa una sua casa in contrà S. Stefano. Ulteriori dettagli sulla consistenza della proprietà sono nella dichiarazione di Alvise Malipiero (1711), dove si accenna ad una «chiesuola» e «diverse camerette terrene [che] servono per ospizio e comodo dei RR. PP. Cappuc-

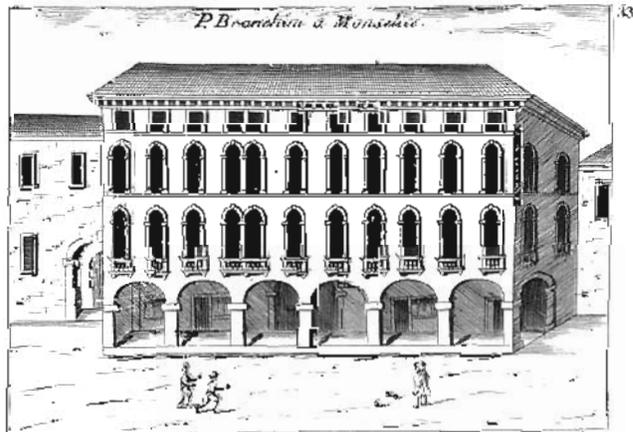
cini» (BALDAN, 1986, pag. 315). Anche il Gloria (1862, III, pag. 151) riferisce, come registrata da successive visite vescovili, dell'esistenza di un «oratorio dei Malipiero con Cappuccini (1713)» e di un «oratorio di S. Giambattista presso il palazzo Malipiero (1781)».

Se confrontiamo quanto fin qui detto con l'esplicito riferimento ai Cappuccini contenuto nella pianta settecentesca (n. 45/1) per gli edifici al n. 19 (un oratorio con un ospizio) se ne ricava con certezza che il palazzo occupava una vasta area tra le attuali vie Santarello e Carboni (lo si individua anche nella veduta topografica al n. 45/2).

L'incisione dalla parte del giardino non dà, tuttavia, informazioni chiare sulla coesistenza, entro l'area della residenza nobiliare, tra la funzione abitativa e quella conventuale dell'«ospizio», coesistenza che appare problematica anche tenendo conto che già all'inizio del '700 il collegamento tra oratorio e villa è nel Veneto divenuto 'canonico'.

L'imponente edificio è ancora registrato nella pianta che presentiamo al n. 48 e che è degli ultimi decenni del '700, ma il catasto napoleonico (1810) già documenta la sparizione della parte residenziale del vasto complesso. Tuttora esiste, molto malconcio, l'oratorio; forse accurate indagini sulla consistenza delle murature permetteranno di riconoscere altri lacerti del palazzo nell'attuale mulino Rizzato sempre in via Santarello.

- 33 *Palazzo Branchini da La Brenta...* di V. Coronelli (1709)
mm 250 x 330
Collezione Ruzzante, Monselice

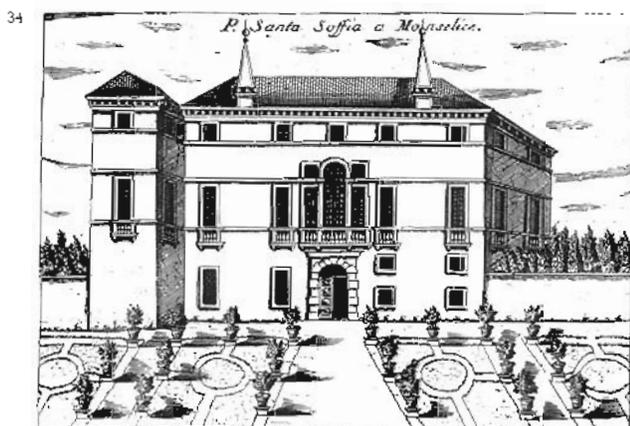


Il Baldan (1986, pag. 311) riporta notizie dell'edificio a partire dall'estimo del 1668 («casa de muro con corte, orto, botteghe e coperta de coppo...in contrà Pozzo Catena»). La famiglia, tra le monselicensi, risulta dalle denunce la più cospicua.

cua per quantità di campi posseduti (263 nel 1740).

L'edificio, tuttora esistente, è seicentesco: i particolari architettonici rimandano all'attività dei diversi 'proti' (tecnici) che operano nella cittadina durante quel secolo (Pasini, Tentori, forse Minorello e Forzan, cfr. BRESCIANI ALVAREZ, 1993). Lo si riconosce bene anche nel Catastico di S. Francesco (nn. 41-42).

- 34 *Palazzo Santasofia da La Brenta...* di V. Coronelli (1709)
mm 250 x 330
Collezione Ruzzante, Monselice



La presenza della famiglia è documentata a partire dal 1417 (F. ROSINA, 1979, pag. 54) ma esplicito richiamo ad abitazioni trovo solo a partire da una denuncia del 1647. In quella del 1661 vengono indicate due diverse proprietà: in borgo e in contrà S. Martino (cioè fuori e dentro le mura) ed è alla prima che l'incisione si riferisce («casa domenicale con brolo di campi 4»). È documentata la costruzione di un oratorio annesso alla villa nel 1663, da parte di Bartolomeo Santasofia (BALDAN, 1986, pagg. 316-317) ed il Gloria (1862, III, pag. 150) riporta, dalla visita vescovile del 1665, l'esistenza di un oratorio di S. Bartolommeo dei Santasofia. Nello stesso elenco, dalla visita vescovile del 1781, risulta l'esistenza ancora di un oratorio di S. Bartolommeo, ma adesso di Maria Sceriman Corner. Che debba trattarsi dello stesso (come mi ha gentilmente suggerito il sig. F. Ardina), che cioè la nobildonna sia subentrata nella proprietà ai Santasofia mi pare sufficientemente attestato sia da un analogo passaggio di proprietà avvenuto nella villa Santasofia di Boccon di Vò (traslato del 3,IV,1759, cfr. BALDAN, 1986, pag. 566), sia da quanto trovo documentato in un catastico del 1780 (A.S.Pd, fondo S. Francesco di Monselice, busta n. 1 bis) che indica, in

un terreno confinante con altri del convento, «N. Da Cornera in loco N.H. Santasofia».

Da questo si deduce che l'edificio rappresentato nell'incisione è da riconoscersi nella villa nota come Corner, oggi proprietà Veronese, e sita lungo via Galilei (purtroppo il contesto ambientale, che si intravede parzialmente nel Catastico di S. Francesco, è stato stravolto dall'urbanizzazione degli ultimi decenni ma sono ben conservati sia la villa che l'oratorio).

- 35 *Villa Contarini da La Brenta...* di V. Coronelli (1709)
mm 250 x 330
Collezione Ruzzante, Monselice



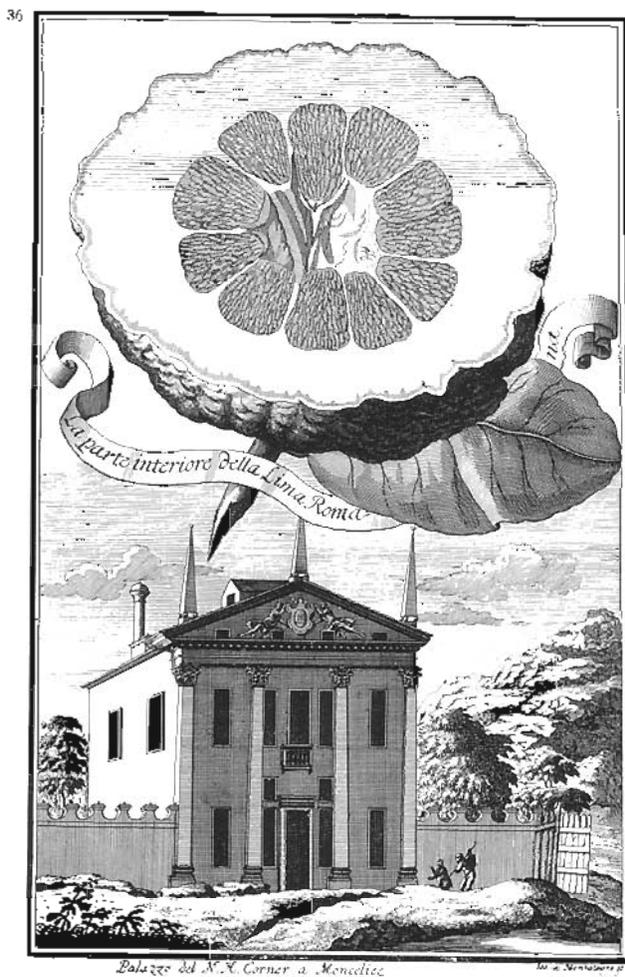
I documenti riprodotti dal Baldan (1986, pag. 309) attestano una casa già nel 1581. La semplice composizione della facciata raffigurata nell'incisione e tuttora in essere è coerente con i tipi documentati tra la fine del '500 e il primo '600. Le due paraste che scandiscono la facciata, senza sorreggere nulla, sembrano alludere all'interruzione di un programma che prevedeva una impaginazione più articolata della parete.

Nel pavimento del salone compare la data del 1774, che è probabilmente quella di importanti lavori di ampliamento, oltre che della risistemazione degli interni. Vengono aggiunte due torricella ai lati del corpo centrale, che viene anche incrementato da due ali simmetriche, più basse. Risulta integrata opportunamente la facciata con la realizzazione del timpano a volute. Il piano nobile vede rinnovata la decorazione delle pareti con stucchi di gusto rococo.

La chiesetta che compare nell'incisione del Coronelli non esiste più, abbattuta forse nell'Ottocento (se ne riconoscono ancora le fondazioni). Anche il rapporto con il canale è mutato, in seguito a successivi innalzamenti dell'argine e della strada. È tuttora in corso un attento ed amorevole re-

stauro ad opera del proprietario, il sig. Remo Businaro.

- 36 *Villa Pisani*,
J. de Montalegre inc.
da *Continuation der Nürnbergischen Hesperidum*, di Johan Christoph Volkamer (1714)
mm 365 x 245
Collezione Trevisan, Monselice



Palazzo del N. S. Corner a Monselice

Sulla personalità del Volkamer (nato a Norimberga nel 1644 e là morto nel 1720), i suoi interessi, le valenze culturali di quest'impresa incisoria dà ampie notizie L. Puppi (CONCINA-PUPPI, 1979), dal quale ricaviamo la presente nota.

Il testo porta il nome di *Continuation...* in quanto si collega ad un precedente *Nürnbergische Hesperides* (1706), che l'autore aveva dedicato all'illustrazione di diverse 'classi' di agrumi in sistematico riscontro con i viridari dell'agro norimberghese dov'erano coltivati. Un terzo volume, non edito per la sopravvenuta morte dell'autore, era previsto a completamento di un programma assai articolato imperniato sul mito delle Esperidi. Esse custodivano l'albero dei «pomi aurei» (nei

quali una tradizione interpretativa ha riconosciuto gli agrumi), protagonista di una delle fatiche di Ercole. Siamo dunque in un'orbita erudita, nella quale «la favola mitologica [viene riassunta] in quanto ornamento del discorso, garantito dal contenuto edificante e pedagogico». Il Puppi chiarisce: «il riferimento del mito di Ercole e delle Esperidi ad una temporalità senza fine [per via della complementarità di Ercole-Sole ed Esperidi-Notte] che vale dunque affermazione glorificante d'immortalità, è inseparabile dall'istituzione di un legame specifico e rappresentativo tra la cultura degli agrumi ed una condizione aristocratica e distinta».

Ciò vale anche se, nel caso della *Continuation*, vien meno il legame organico tra villa effigiata e coltivazione dell'agrume (modestamente praticata nel Veneto, secondo il Puppi; ma noi vorremmo ricordare almeno le «cedriere» che si vedono nell'incisione con Villa Duodo, al n. 20 di questa Mostra).

Le incisioni non sono opera del Volkamer, che probabilmente coordinava i lavori fornendo i disegni: suoi o inviati da corrispondenti dall'Italia, dov'era stato fin verso il 1668 (alcune delle ville rappresentate si sa per certo essere state edificate successivamente a quella data).

La raccolta, oltre all'intrinseca qualità grafica, possiede, assieme alla quasi coeva pubblicazione del Coronelli (1709) e a quella di poco posteriore del Costa (1750-60), un importante significato documentario per quel che riguarda la «civiltà» delle ville venete tra Seicento e primo Settecento. L'itinerario veneto del Volkamer si snoda da Venezia a Padova, e da qui, passando per Monselice ed Este, ma tralasciando il pur ricco territorio vicentino, approda a Verona: a questo punto, la logica di una registrazione, finora polarizzata sull'elemento architettonico, subisce un significativo cambiamento, aprendosi in vedute di sapore quasi preromantico. Il Concina, tuttavia, precisa (1979, pag. 156) che «l'attenzione, assai più che al paesaggio agrario in sé, ... è indirizzata alla felice fruibilità paesistica della campagna, sin nei suoi aspetti di rurale e 'morale' semplicità».

La serie del Volkamer presenta anche altri tre edifici del territorio monselicense: una villa Dottori, che il Coronelli situa a Battaglia (localizzazione che trova riscontro nella carta da noi presentata al n. 47, dove a Rivella risulta una Ca' Dottori, vedi scheda LXV del Concina); villa Emo a Rivella (qui erroneamente indicata a Malcesine, scheda C); Villa Molin a Montebuso (Ca' Barbaro, scheda LXXI).

Brevi profili biografici degli incisori delle tavole che presentiamo sono in Thieme-Becker (ad voces).

Di Joseph de Montalegre, praghese, è registrata l'attività come incisore tra il 1702 e il 1722, a Francoforte e Norimberga. Johann Christoph Dehne è presente a Norimberga dal 1713, quindi è a Lipsia, specializzato in vedute di edifici; la sua attività è documentata fino al 1741.

Venendo, finalmente, alla villa Pisani, erroneamente qui indicata come Corner, si ricorda che Francesco Pisani già nel 1566 dichiara di possedere «una caseta a Monselese la qual mi serve per far il viaggio de Montagnana». Il Temanza (1772, Vita del Palladio, pag. 362) accennando ad un bell'edificio rustico di Boara dichiara che esso fu forse fatto per lo stesso Francesco Pisani «per cui edificò il Palazzo di Montagnana; e per cui fece anco il Palladio sul Canal di Monselese, certo Pallazzotto, che vedesi sulla sponda verso i Colli». L'attribuzione al Palladio, pur sottoscritta da alcuni studiosi (Loukomski, 1927; Brunelli-Callegari, 1931) è ora dai più rifiutata (CONCINA-PUPPI, 1979; CESCHI SANDON, in AA.VV. 1985; BRESCIANI ALVAREZ, 1993). Il Bresciani Alvarez, in particolare, ricordando il soggiorno monselicense dell'architetto A. da Valle, che lavora ai restauri di S. Giacomo intorno al 1559, avanza per il progetto della villa il suo nome, ricordandolo come allievo e continuatore del Falconetto, «ma già sensibile alle innovazioni palladiane». Al nome di lui lega anche quello dello scultore Tiziano Minio, già suo collaboratore alla villa dei Vescovi di Luvigliano, per le Vittorie reggistemma del timpano.

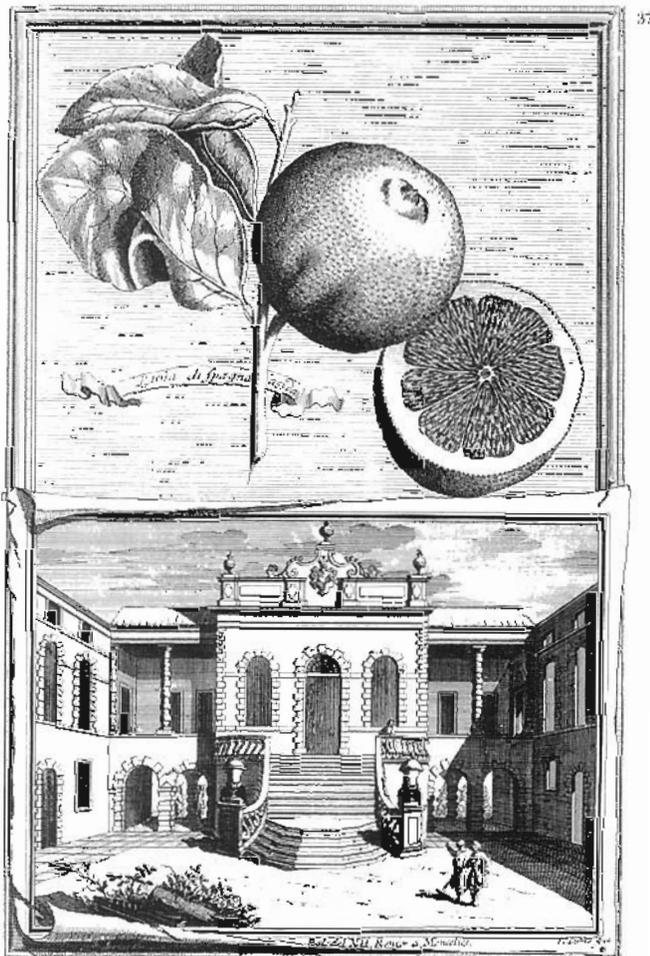
Lo schema planimetrico della villa è quello 'canonico', con un ampio salone centrale che disimpegna due stanze per lato. Esso si ribalta all'esterno, nella facciata tripartita dalle alte lesene reggenti il timpano. Seppur semplificato, ed incerto nella definizione della finestratura centrale, il prospetto mostra affinità con le ricerche palladiane attorno alla «casa degli Antichi» (penso in particolare alla villa Thiene di Quinto Vicentino o al corpo centrale della villa di Maser). Il chiuso volume si propone, ancor oggi, dialetticamente contrapposto all'accidentalità dell'intorno, come fulcro d'un ordine, d'un ideale dominio sulla natura, evocato anche dagli affreschi all'interno: come in altre ville del tempo, finte architetture inquadrano paesaggi trasfigurati da colte memorie archeologiche e simboliche.

Per gli affreschi al primo piano la Crosato (1962, pagg. 52-53 e 154-155) ha avanzato il nome di Lattanzio Gambara, frescante bresciano at-

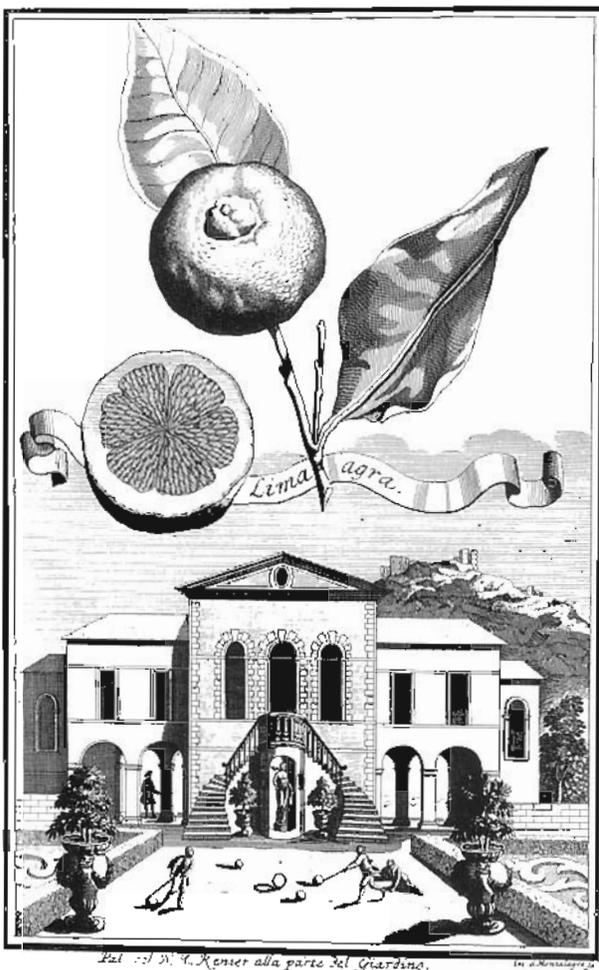
tivo dal 1565 nel Veneto (affreschi di Villa Contarini ad Asolo e di Villa Di Rovero a Caerano, cui quelli di Monselese sono particolarmente prossimi), proponendone un'esecuzione anteriore al 1567, data coerente con quella proposta da Bresciani Alvarez per l'edificio. La stessa studiosa propone poi il nome di Benedetto Caliarì (fratello di Paolo Veronese) per i paesaggi della sala a terreno.

C. Ceschi Sandon (1985, pag. 97) ritiene, invece, insostenibile tali ipotesi (l'autografia degli affreschi di Caerano non è provata) e propone per il salone in alto, che è qualitativamente superiore, l'intervento di un artista prossimo ai modi di G.B. Zelotti, ad una data verso il '70.

- 37 *Villa Renier, prospetto anteriore, J.C. Dehne inc. mm 365 x 245 Collezione Trevisan, Monselese*



- 38 *Villa Renier, prospetto sul giardino, J. de Montalegre inc. mm 365 x 245 entrambe da Continuation... di J.C. Volkmmer (1714)*



Pal. S. C. Renier alla parte del Giardino.

L'incisione del Coronelli (vedi al n. 30), che con modeste varianti ce la mostra dalla strada in una prospettiva più allungata, la attribuisce ai Venier. È dato da rifiutare, accettando invece il riferimento ai Renier che, in Monselice, oltre alla villa ai Monticelli tuttora esistente, dichiarano nel 1661 una «casa Dominical con brolo di campi uno, e mezo in circa» in contrada Santo Stefano (BALDAN, 1986, pagg. 326-329). Attorno a tale data il Concina (CONCINA-PUPPI, 1979, scheda LXIX-LXX) propone di fissare la costruzione di quest'edificio «di conclamata monumentalità», che presuppone senz'altro la presenza di un architetto qualificato e di formazione longheniana, per quanto non identificabile sulla sola scorta del documento iconografico.

La villa, purtroppo è scomparsa, ma basandomi sull'indicazione topografica data dall'esumo (contrà S. Stefano), analizzando la situazione dell'area com'è registrata verso il 1780 nella carta presentata al n. 48 e osservando il 'prospetto topografico' al n. 45/2 (dove, pur enfatizzato rispetto all'incisione del Volkamer, appare chiaramente il prospetto posteriore), la si può sicuramente identificare in una costruzione che era posta lungo l'at-

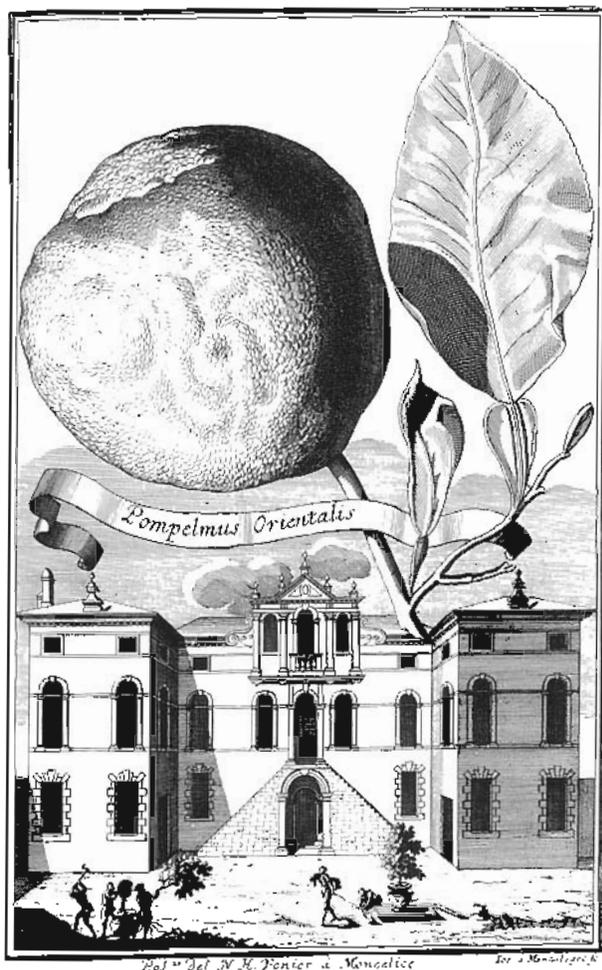
tuale via Carboni, con un corpo arretrato e due lunghe ali perpendicolari alla strada, una delle quali confinante con l'allora palazzo Pasqualigo.

Se l'identificazione è esatta, si tratterebbe di un edificio innalzato in un'area dove l'urbanizzazione più rada aveva lasciato larghi spazi disponibili sia ad un utilizzo produttivo che al godimento più aristocratico del giardino, come documentato dalla seconda incisione. Area che, lungo direttrici probabilmente più antiche, già a partire dal Quattrocento era stata sede di interventi di riqualificazione edilizia (ne sono testimonianza l'edificio tardogotico di via Santarello, appartenuto ai Duodo, e «Cà Bertana» del secondo Quattrocento): ma, mentre questi episodi ripropongono, pur nell'oscillazione della tipologia tra portico e non, un'ipotesi di costruzione della città per quinte continue, l'edificio Renier impone a questo *continuum* una cesura. La lettura unitaria della strada viene indebolita, opponendo alla sua spazialità orientata l'autonomo spazio di un lungo cortile che polarizza con forza lo sguardo sulla facciata. Come già in villa Duodo, e pur entro un ambito più limitato, la celebrazione del prestigio sociale avviene imponendo perentoriamente al contesto una misura che trova la sua giustificazione solo nella coerenza interna del nuovo intervento.

La distruzione, o demolizione, del manufatto è da porsi tra gli ultimi due decenni del '700 e il 1810, data del catasto napoleonico dove esso non appare più. Curiosamente, nel costruire il muro che chiude verso via Carboni il brolo ove suppongo sorgesse la villa, vi furono incorporati dei frammenti di pietra lavorata che potrebbero provenire dall'edificio scomparso.

- 39 *Villa Venier*,
J. de Montalegre inc.
mm 365 x 245
Da *Continuation...* di J.C. Volkamer (1714)
Collezione Trevisan, Monselice

Vincenzo Venier fu Gabriele dichiara nel 1661, tra gli altri beni che possiede a Monselice, una casa in contrada Santo Stefano e la dichiarazione è ribadita da Piergirolamo Venier nel 1797 (BALDAN, 1986, pag. 318). Il Concina (CONCINA-PUPPI, 1979, scheda LXVIII), per analogia con le coeve soluzioni tipologiche (vedi villa Grimani a Noventa Padovana), reputa il corpo della villa di impianto cinquecentesco, con interventi di aggiornamento nel corso del '600 (le bugnature delle finestre al piano terra, forse la scala esterna, sicuramente il ricco abbaio con volute).



Sulla base degli estimi, confortati anche da quanto scrive il Mazzaroli (1940, pag. 117) sulle proprietà Venier presso porta Carpenedo, è ragionevole l'identificazione dell'edificio con quello oggi di proprietà delle Suore della Misericordia, sito in via Buggiani: uguale è l'articolazione volumetrica, ma sono spariti l'abbaino e la scala esterna, mentre le finestre sono architravate anziché ad arco (e son tutti connotati che anche il Coronelli registra nella sua incisione, vedi n. 28).

Nel Catastico di S. Francesco (vedi al n. 42) sembra si possa riconoscere la villa, ma, a distanza di poco più di trent'anni dalle incisioni, essa appare già in forme diverse da quelle là registrate e tuttavia lontane da quelle odierne. Le ulteriori modifiche (probabilmente del primo Ottocento) non sono per ora ricostruibili.

40-41-42-43-44 *Catastico di S. Francesco*,
G.A. Bortoli dis. 1741
collocazione ignota

Il documento, di proprietà privata, mi è noto solo in copia. F. Ferrari (1989, appendice V) ne fornisce quella che sembra una riproduzione com-

pleta, ma senza ulteriori indicazioni: si tratterebbe di un fascicolo cartaceo di 33 facciate con i disegni, a penna e colorati, di case e campi di proprietà del convento. Il Valandro (1987, pag. 105) parla invece di venti grandi fogli di cm 39 x 53.

Estensore del rilievo delle case (che porta la data del 1741) è Giovanni Antonio Bortoli (che oltre alle vedute di Monselice che qui presentiamo, stende nel Catastico anche una bella immagine dell'attuale via D'Azeglio a Este): si tratta di un frate minore, tra il 1719 e il 1721 guardiano dello stesso convento di Monselice, bacelliere (FERRARI, 1989, pag. 23) cioè uomo di studi ma non un tecnico, non un pubblico perito come quel Girolamo Marchesini che firma parte dei rilievi dei campi.

La tecnica di ripresa del Bortoli varia, non sempre logicamente, dalla rappresentazione in pianta (per lo più per gli isolati dove sono le case di proprietà del convento) a quella degli alzati di interi fronti stradali, all'assonometria.

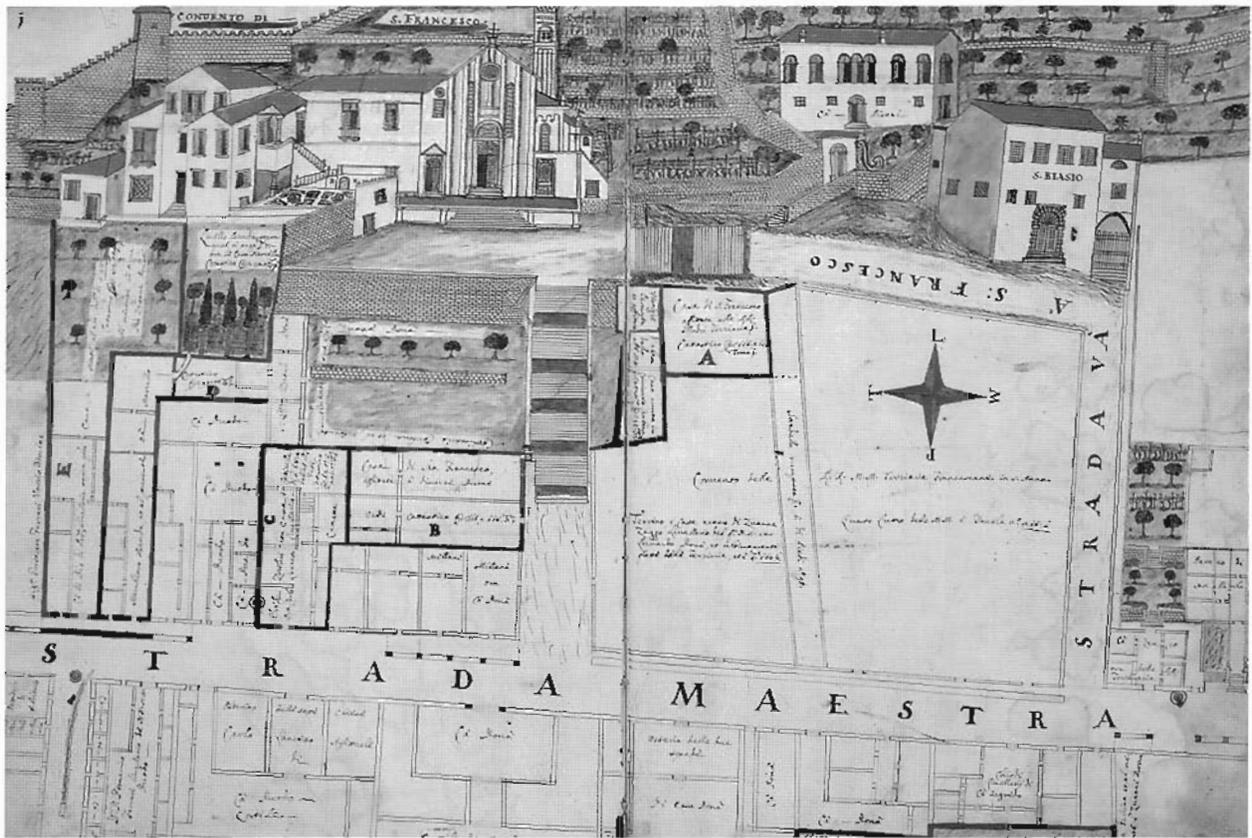
Se essa manca di precisione tecnica e coerenza grafica ha però il carattere di una 'mappa percettiva', dove sono registrati numerosi *dati qualitativi*, caratterizzanti la struttura urbana e la forma edilizia.

Tuttavia, ove è possibile il confronto tra il disegno e l'edificio rappresentato, sia che questo persista nello stato del 1741 sia che esso stato si possa ricostruire con certezza, si rilevano dimenticanze, tratti sommari od imprecisioni, sicché del Catastico è conveniente fare un uso prudente, considerando il singolo dettaglio non come un'esatta 'fotografia' dell'esistente ma come un 'tratto connotativo', un indice da interpretare alla luce di intenzioni espressive e convenzioni grafiche.

Qualche interessante considerazione si può trarre dalla sovrapposizione del Catastico alle mappe, sempre settecentesche, che si presentano ai nn. 45/1, 45/2 e 48: dove quest'ultima offre il più sicuro impianto planimetrico, le altre (che son piuttosto mappe topologiche) restituiscono un corpo visivamente eloquente al profilo degli isolati.

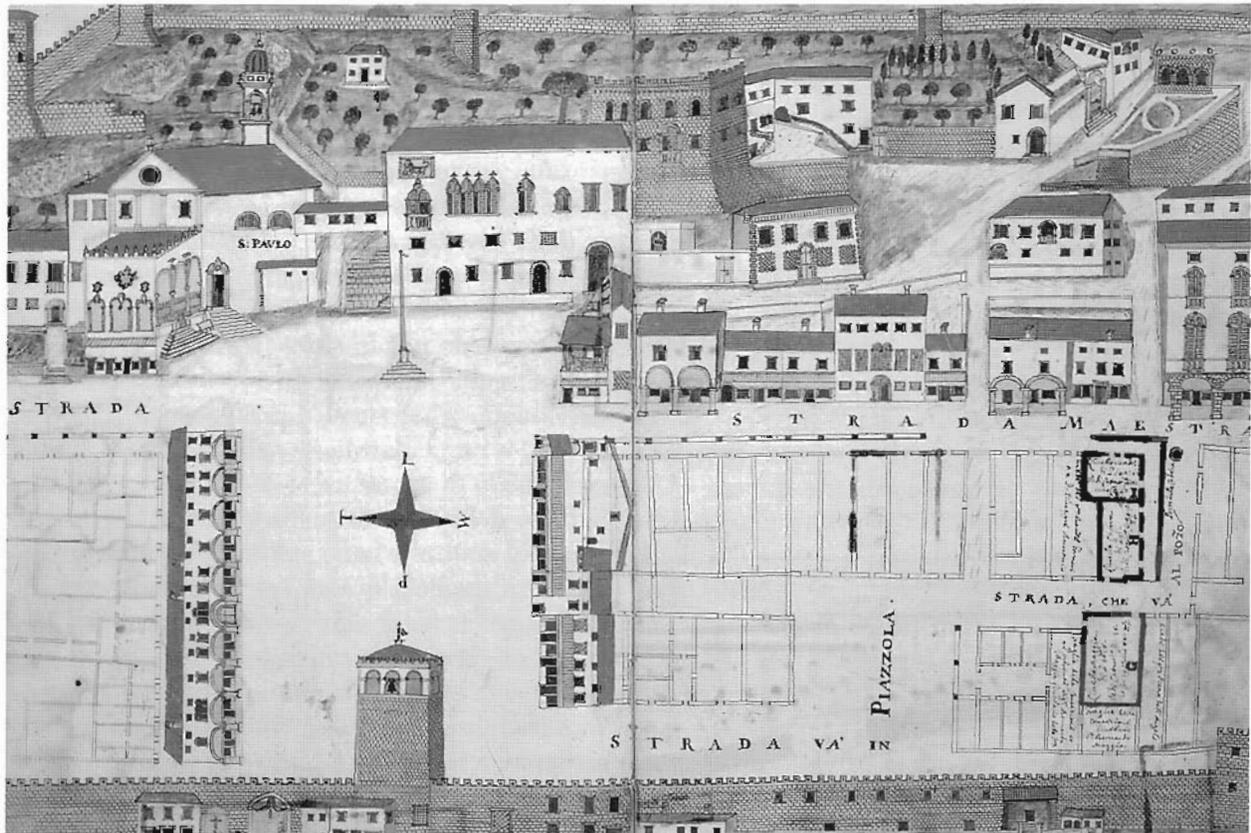
Ora, e particolarmente nella «Pianta dell'antico Castello di Monselice», risalta con evidenza il circuito delle mura a sigillare in una forma conclusa il centro urbano, tanto da indurre a pensare che, anche a questa data, il riconoscimento dell'*imago urbis* si affidasse soprattutto alla loro forte emergenza figurativa (che però il catastico documenta qua e là già guasta nella sua interezza).

Altri indizi, infatti, suggeriscono debolezze e discontinuità nel corpo edilizio che sostanzia la trama viaria. Nella costruzione della città entro le mura non osserviamo la persistenza di un *progetto*



che si concreti in scelte costruttive e formali durevoli, bensì una successione di eventi ovvero di 'luoghi' non sempre organicamente connessi e solo conviventi entro la comune cornice delle mura.

Mi riferisco, in particolare, alla mancata affermazione della tipologia della casa porticata, con quel che essa comporta per l'esperienza dello spazio costruito come spazio urbano, e per il mes-





Sulla base degli estimi, confortati anche da quanto scrive il Mazzaroli (1940, pag. 117) sulle proprietà Venier presso porta Carpenedo, è ragionevole l'identificazione dell'edificio con quello oggi di proprietà delle Suore della Misericordia, sito in via Buggiani: uguale è l'articolazione volumetrica, ma sono spariti l'abbaino e la scala esterna, mentre le finestre sono architravate anziché ad arco (e son tutti connotati che anche il Coronelli registra nella sua incisione, vedi n. 28).

Nel Catastico di S. Francesco (vedi al n. 42) sembra si possa riconoscere la villa, ma, a distanza di poco più di trent'anni dalle incisioni, essa appare già in forme diverse da quelle là registrate e tuttavia lontane da quelle odierne. Le ulteriori modifiche (probabilmente del primo Ottocento) non sono per ora ricostruibili.

40-41-42-43-44 *Catastico di S. Francesco*,
G.A. Bortoli dis. 1741
collocazione ignota

Il documento, di proprietà privata, mi è noto solo in copia. F. Ferrari (1989, appendice V) ne fornisce quella che sembra una riproduzione com-

pleta, ma senza ulteriori indicazioni: si tratterebbe di un fascicolo cartaceo di 33 facciate con i disegni, a penna e colorati, di case e campi di proprietà del convento. Il Valandro (1987, pag. 105) parla invece di venti grandi fogli di cm 39 x 53.

Estensore del rilievo delle case (che porta la data del 1741) è Giovanni Antonio Bortoli (che oltre alle vedute di Monselice che qui presentiamo, stende nel Catastico anche una bella immagine dell'attuale via D'Azeglio a Este): si tratta di un frate minore, tra il 1719 e il 1721 guardiano dello stesso convento di Monselice, bacchiere (FERRARI, 1989, pag. 23) cioè uomo di studi ma non un tecnico, non un pubblico perito come quel Girolamo Marchesini che firma parte dei rilievi dei campi.

La tecnica di ripresa del Bortoli varia, non sempre logicamente, dalla rappresentazione in pianta (per lo più per gli isolati dove sono le case di proprietà del convento) a quella degli alzati di interi fronti stradali, all'assonometria.

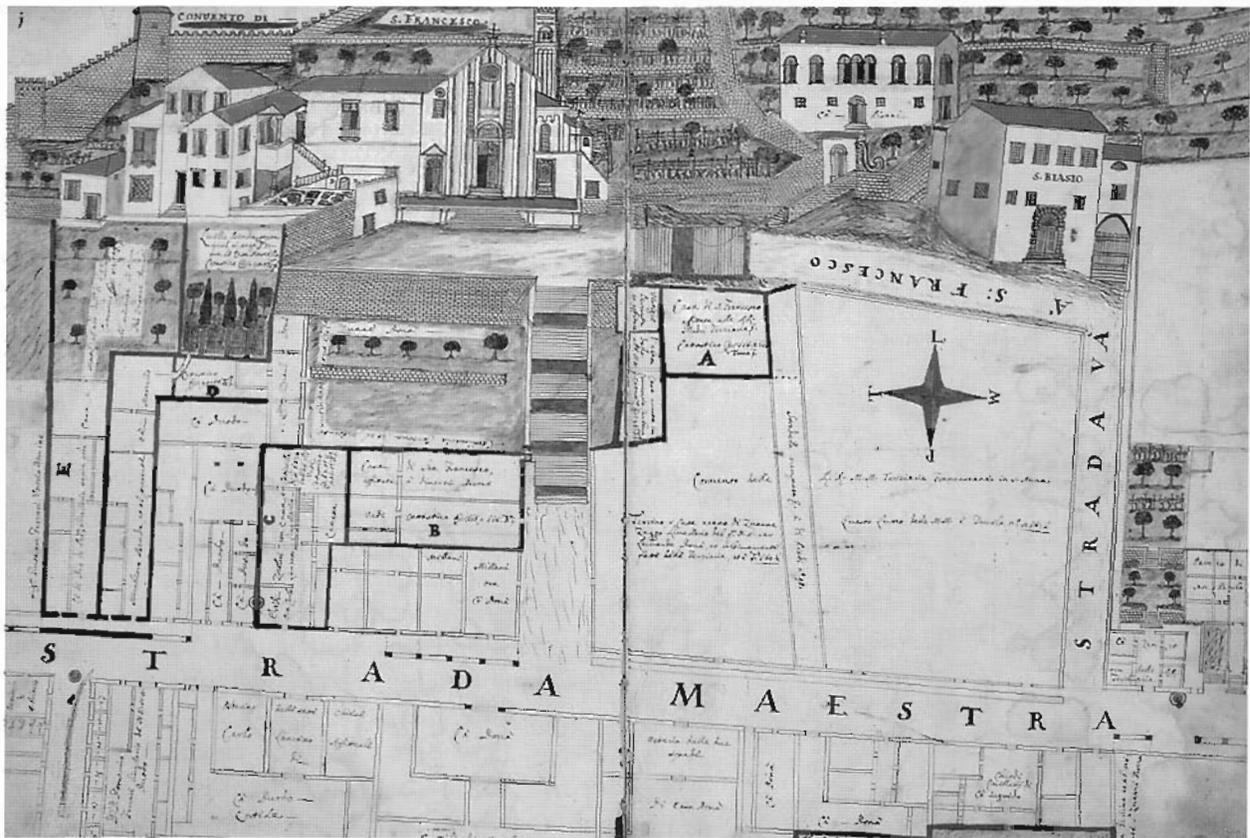
Se essa manca di precisione tecnica e coerenza grafica ha però il carattere di una 'mappa percettiva', dove sono registrati numerosi *dati qualitativi*, caratterizzanti la struttura urbana e la forma edilizia.

Tuttavia, ove è possibile il confronto tra il disegno e l'edificio rappresentato, sia che questo persista nello stato del 1741 sia che esso stato si possa ricostruire con certezza, si rilevano dimenticanze, tratti sommersi od imprecisioni, sicché del Catastico è conveniente fare un uso prudente, considerando il singolo dettaglio non come un'esatta 'fotografia' dell'esistente ma come un 'tratto connotativo', un indice da interpretare alla luce di intenzioni espressive e convenzioni grafiche.

Qualche interessante considerazione si può trarre dalla sovrapposizione del Catastico alle mappe, sempre settecentesche, che si presentano ai nn. 45/1, 45/2 e 48: dove quest'ultima offre il più sicuro impianto planimetrico, le altre (che son piuttosto mappe topologiche) restituiscono un corpo visivamente eloquente al profilo degli isolati.

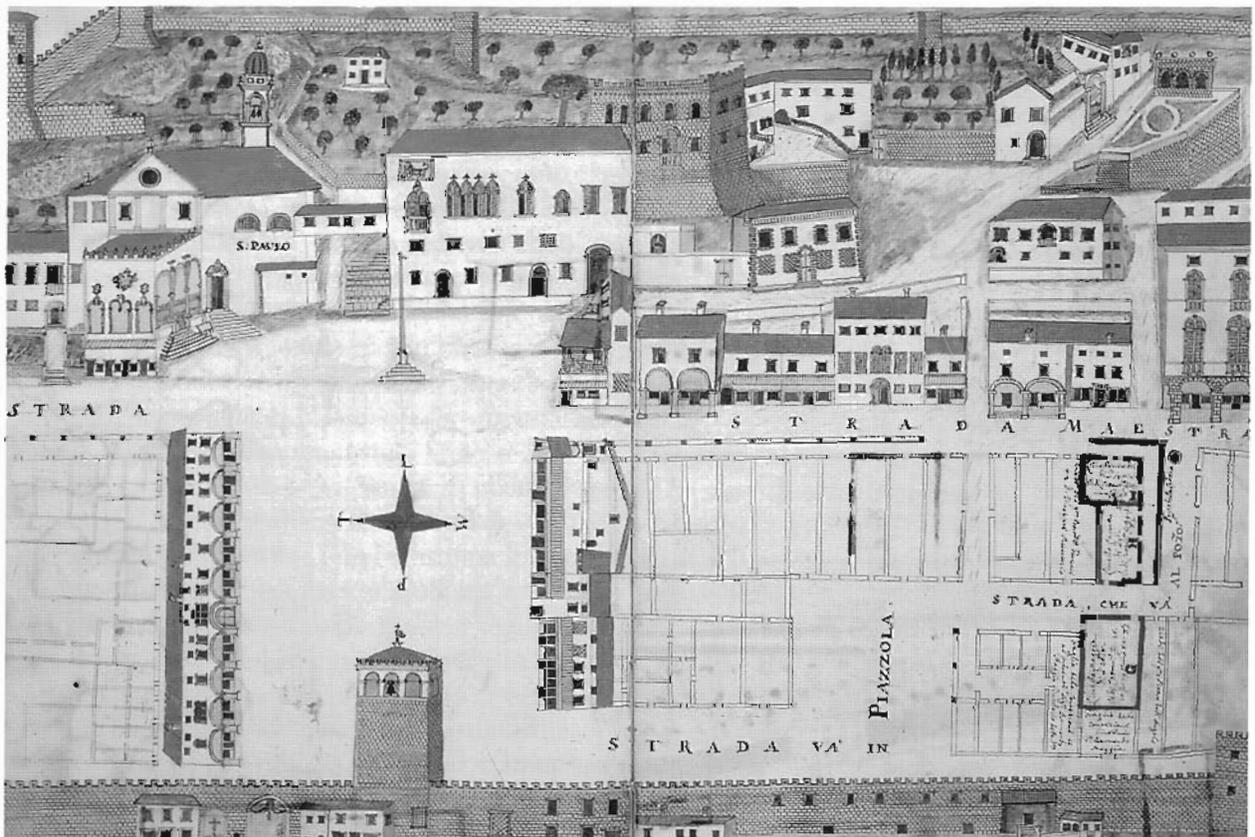
Ora, e particolarmente nella «Pianta dell'antico Castello di Monselice», risalta con evidenza il circuito delle mura a sigillare in una forma conchiusa il centro urbano, tanto da indurre a pensare che, anche a questa data, il riconoscimento dell'*imago urbis* si affidasse soprattutto alla loro forte emergenza figurativa (che però il catastico documenta qua e là già guasta nella sua interezza).

Altri indizi, infatti, suggeriscono debolezze e discontinuità nel corpo edilizio che sostanzia la trama viaria. Nella costruzione della città entro le mura non osserviamo la persistenza di un *progetto*



che si concreti in scelte costruttive e formali durevoli, bensì una successione di eventi ovvero di 'luoghi' non sempre organicamente connessi e solo conviventi entro la comune cornice delle mura.

Mi riferisco, in particolare, alla mancata affermazione della tipologia della casa porticata, con quel che essa comporta per l'esperienza dello spazio costruito come spazio urbano, e per il mes-



saggio di urbana 'civiltà' e dignità che essa veicola: non solo, infatti, essa «esclude l'identificazione dell'effettiva condizione di classe e censo degli abitanti sulla base di uno scarto di *scala* qualitativa, negando la magnificenza e l'evidenza di segni discriminanti il ruolo sociale» (L. Puppi in PUPPI-UNIVERSO, 1982, pag. 97), ma anche si impone come metro dimensionale ed elemento connettivo del continuum urbano, cui dà forma come autentica *communitas* e *civitas*.

Questo, supportato dalla coscienza della propria specificità ed identità, è quanto avviene a Padova, ma anche, in un contesto più vicino, ad Este.

A Monselice, invece, stando alla testimonianza del Catastico, vediamo alternarsi tratti con portici ad altri che ne sono privi, con le facciate arretrate rispetto al filo stradale, talvolta con una tettoia a protezione del marciapiede (che è soluzione antica ma decisamente povera).

I motivi di quest'alternanza vanno, secondo me, ricercati in una modesta 'cultura urbana', che è il riflesso della debolezza e del marginale ruolo economico, politico e culturale, esercitato dalle élites autoctone.

C. Dabbo (1712, 2/v e 5/r) afferma che il «Corpo» del Consiglio cittadino è «serrato» e comprende 40 famiglie, 40 cittadini «distinti da gli altri, nè fanno alcuna professione ma sono la maggior

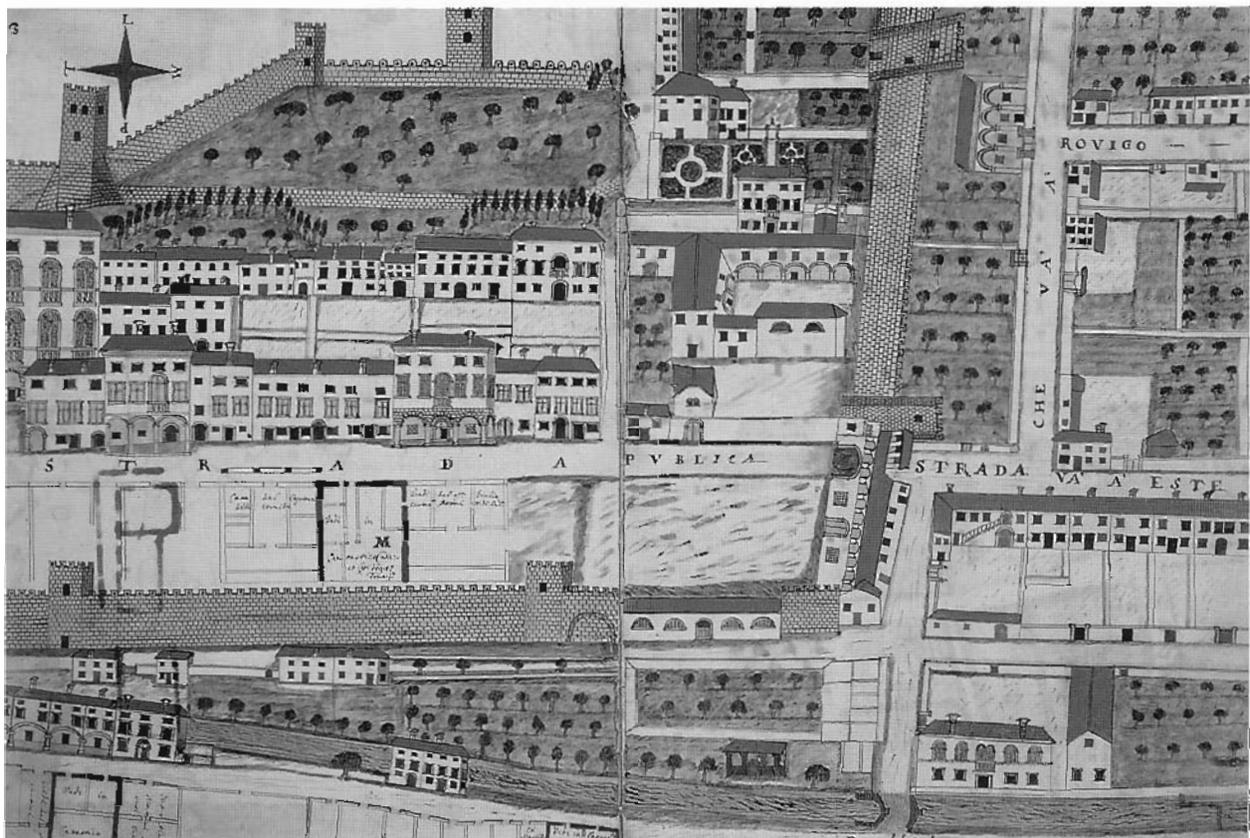
parte Notari, et altre civili persone»; specificando poi che 20 sono «Dottori tra di Legge, e Medicina, tre Cavalieri, uno Marchese della Corona di Polonia (sic)».

Nell'estimo del 1740 la quasi totalità delle terre coltivabili risulta essere nelle mani di privati o enti veneziani e padovani, che posseggono anche numerosi edifici, tra case palazzi e ville (S. QUACCHIO 1980, pagg. 19-36): anche il Catastico documenta parzialmente questa presenza (vedi i Duodo e i Donà intestatari di varie abitazioni nella zona del convento, e i Marcello, Zen, Sagredo, Pisani, Morosini, e i padovani Dottori).

Nel censimento del 1787 solo 91 famiglie della cittadina sono classificate tra le benestanti (e il discrimine consiste nel fatto che possono permettersi di mangiare solo frumento): tra esse quelle dei pochi professionisti, di alcuni artigiani e negozianti (O. SORZE, 1987, pagg. 90-91), con l'eccezione vistosa della famiglia Brauchini che già nel 1740 dichiarava di possedere 263 campi.

Poiché stiamo parlando di 'intenzioni' espresse sul lungo periodo vale la pena di verificare rapidamente la situazione qualche secolo addietro. Per constatare che, almeno dalla metà del '500, i dati qualificanti l'assetto sociale non sono molto diversi: nel 1554 il podestà di Padova Marcantonio Grimani dichiara che degli 800.000 campi del territorio padovano un quarto non è produttivo,

42



un quarto è proprietà di nobili e cittadini veneziani, un altro quarto del clero, del restante quarto 150.000 campi appartengono a padovani e 50.000 agli abitanti delle 'ville'. Sempre in quel torno di tempo, a Monselice, i livellanti sono in maggioranza veneziani, mentre la classe dirigente locale è formata da un gruppo, coi connotati d'una vera 'oligarchia', d'una cinquantina di famiglie di cui fanno parte notai, commercianti ed artigiani, presenti, comunque, negli estimi con redditi per lo più modesti (R. PONZIN, 1983, pagg. 33-53 e 166). Quadro, quello del secolo XVI, che contrasta con quanto documentato dalle ricerche di F. Rosina (1979) per la prima metà del sec. XV, dalle quali emerge il profilo di un ambiente dinamico e ancora in stretto e vitale rapporto con Padova.

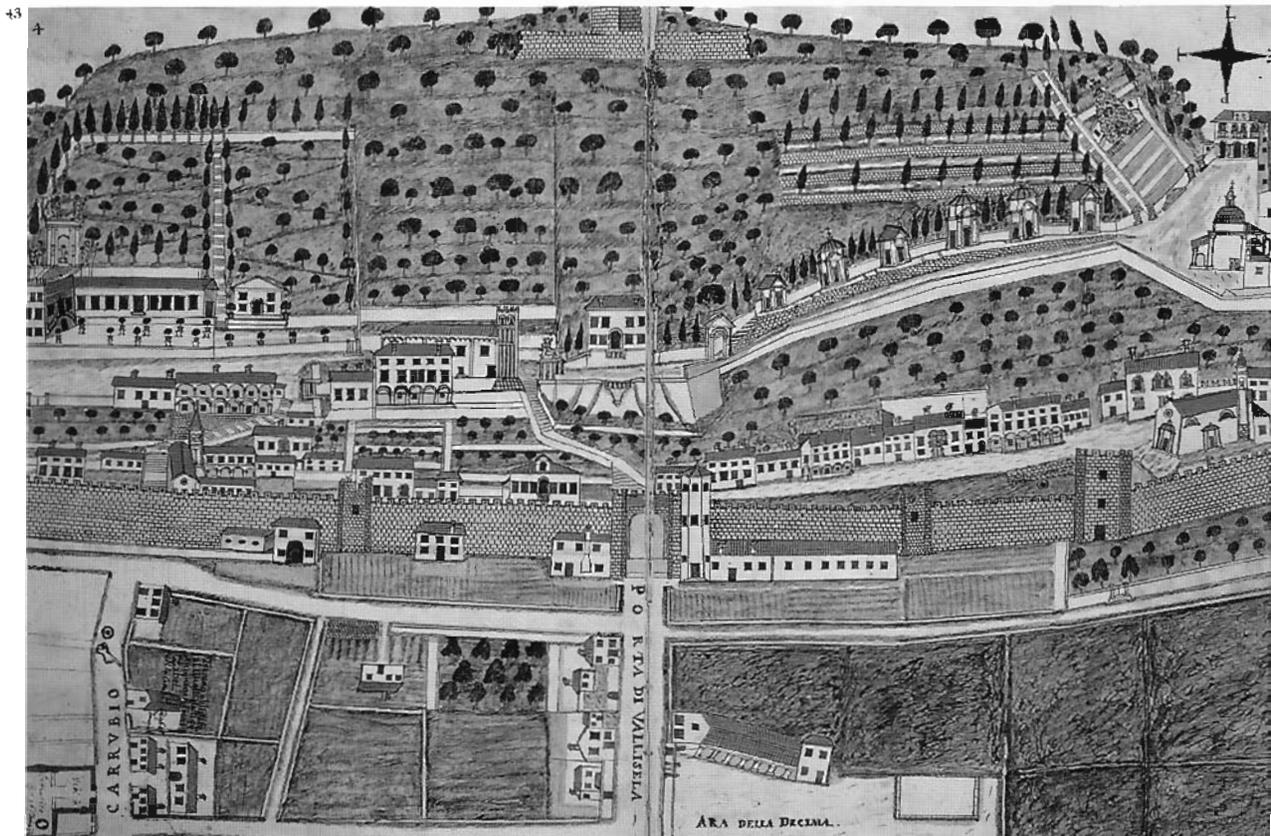
La marginalità della 'borghesia' locale mi sembra riflettersi nella molta architettura 'minore' che il Catastico documenta, caratterizzata dai semplici contorni in pietra dei fori e dall'utilizzo di singoli elementi architettonici, slegati da ogni impegno di più complesse impaginazioni: negli edifici architettati con più cura e sempre imputabili ad una committenza locale (vedi Palazzo Branchini e forse le altre case porticate lungo via Roma, eccettuando invece Palazzo Fezzi per la cui proprietà originaria lo stesso Catastico avanza il nome dei veneziani Zen) la composizione mi sembra comunque

orientata ad un uso sobrio di pochi elementi aggettivanti, e certo più in direzione di un modesto 'decoro' che di 'celebrazione'; semmai, è la scelta di avanzare la casa sulla strada, col portico, a diventare indice di prestigio sociale.

In definitiva, malgrado una propensione dei notabili locali, documentata per i secoli XV e XVI (ROSINA, 1979; PONZIN, 1983), a stabilirsi lungo una direttrice costituita dalle attuali vie XXVIII Aprile e Roma, non sembra che ciò abbia prodotto una precisa scelta tipologica, estesa con continuità ad interi settori urbani, ma episodica ed usata, diversamente da quanto osservavamo per Padova ed Este, come marca di distinzione sociale.

Dall'altro lato, quello della committenza 'esterna', è verificabile la volontà delle famiglie veneziane d'importare modelli tipologici elaborati dalla cultura urbana d'origine. È quanto vediamo, nella prima metà del '400, nella casa Duodo in via Santarellò e, a distanza di più di due secoli, e per restare sempre ad un tipo di edificio urbano, nel palazzo Malipiero inciso dal Coronelli (nn. 31-32).

Meno conclusive, per ora, le considerazioni che si possono fare per le famiglie padovane, per le quali sono tuttavia da ricordare le considerazioni del Puppi (1977, pag. 102) che parla, per la Padova del '500, di *rieducazione* degli operatori artistici locali e di *acculturazione* veneta della scuola padovana.



Anche i 'segni' convocati a marcare il nuovo potere veneziano portano chiara la traccia della loro origine lagunare: sono la residenza e gli uffici del Podestà e la «Loggia grande», questa costruita, secondo la testimonianza del Sanudo, nel 1470, con funzioni di luogo di riunione del Consiglio e di amministrazione delle giustizia (SALOMONIO, 1696, pag. 45, n. 22; GLORIA, 1862, III, pag. 141; MAZZAROLLI, 1940, pag. 74). Di entrambe il Catastico rileva le finestre ad arco inflesso (trilobato nella loggia, concluso da un fiorone nella quadrifora del palazzo pretorio) che sono il frutto locale della diffusione omogenea del tardogotico nei territori conquistati dopo il 1405 (ZULIANI, 1977/2, pag. 57).

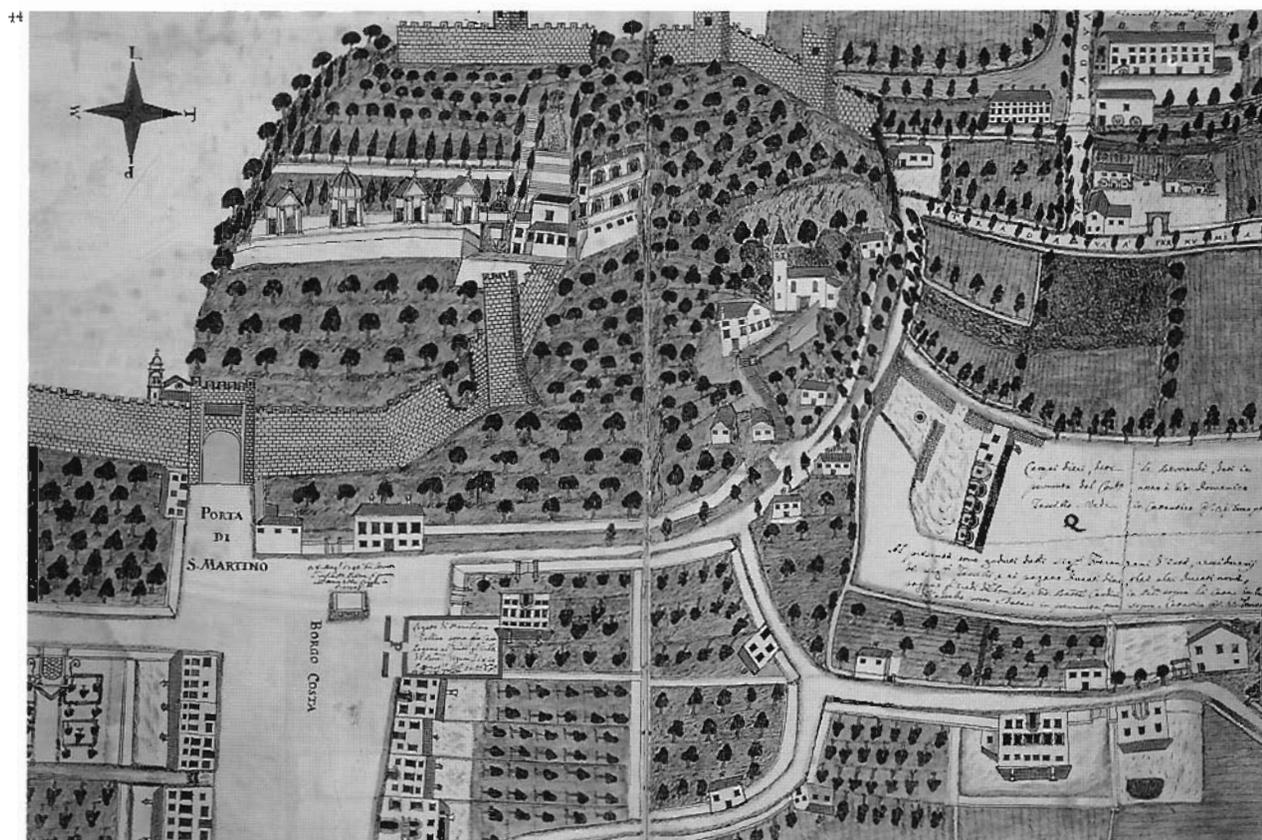
Quel che colpisce è che nel 1741 quei segni mantengono ancora i connotati originari: ed è ulteriore tassello a comporre il quadro d'un centro modestamente vitale, dove il rinnovamento ed aggiornamento delle strutture edilizie è quasi per intero promosso dal ristretto gruppo dei proprietari fondiari (ricordiamo, tra i pochi interventi documentati dell'autorità pubblica, la costruzione della «loggetta» nel 1625 ed il parziale rinnovo della facciata dell'attuale Biblioteca nello stesso secolo, cfr. BRESCIANI ALVAREZ, 1993).

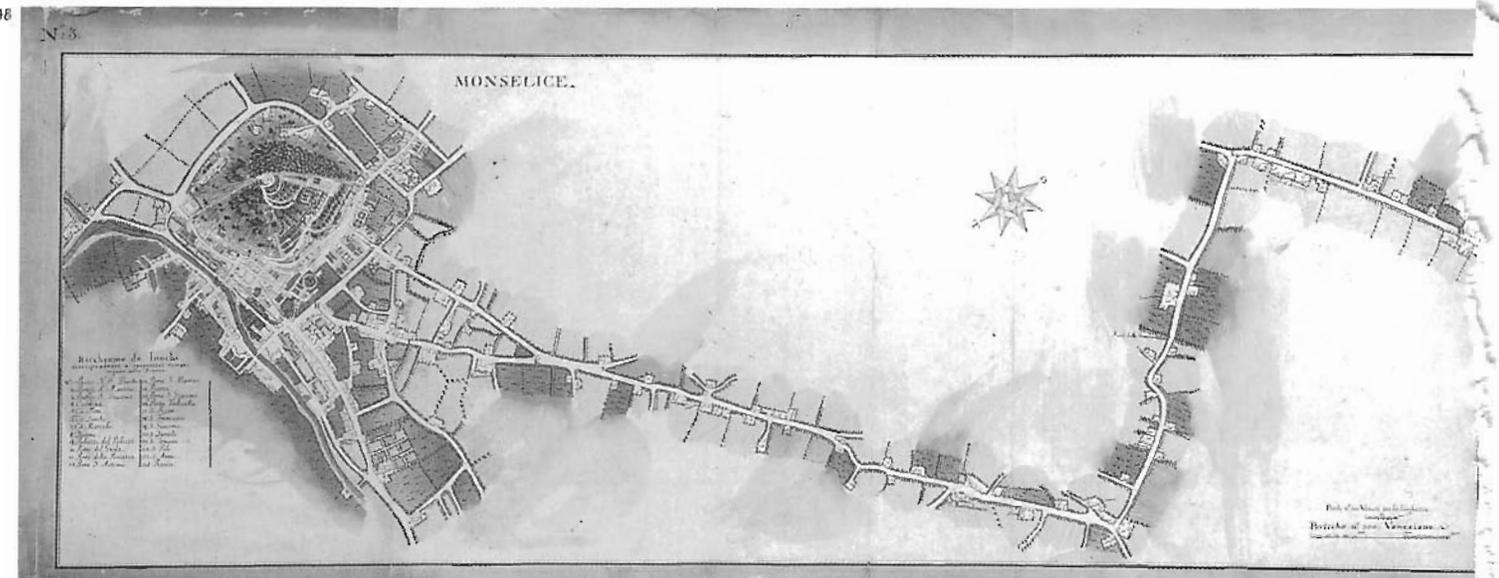
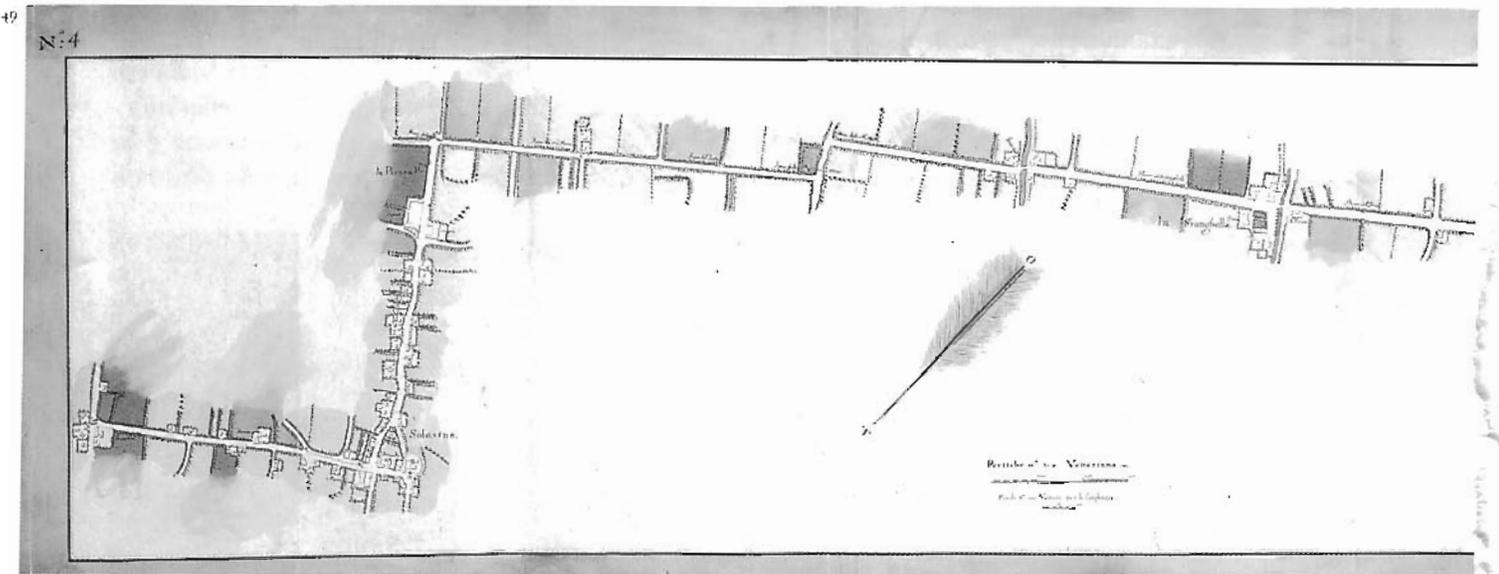
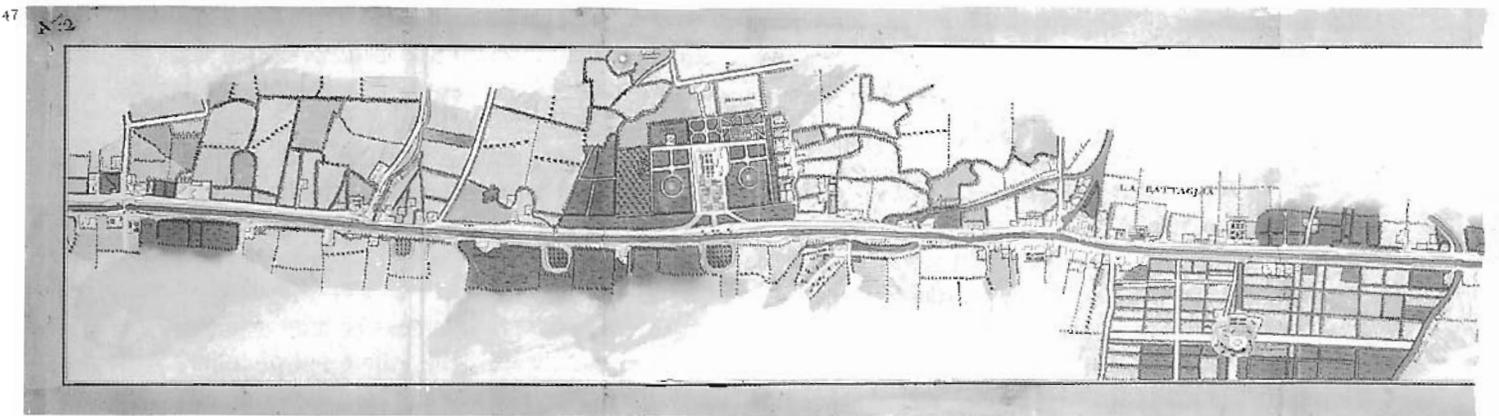
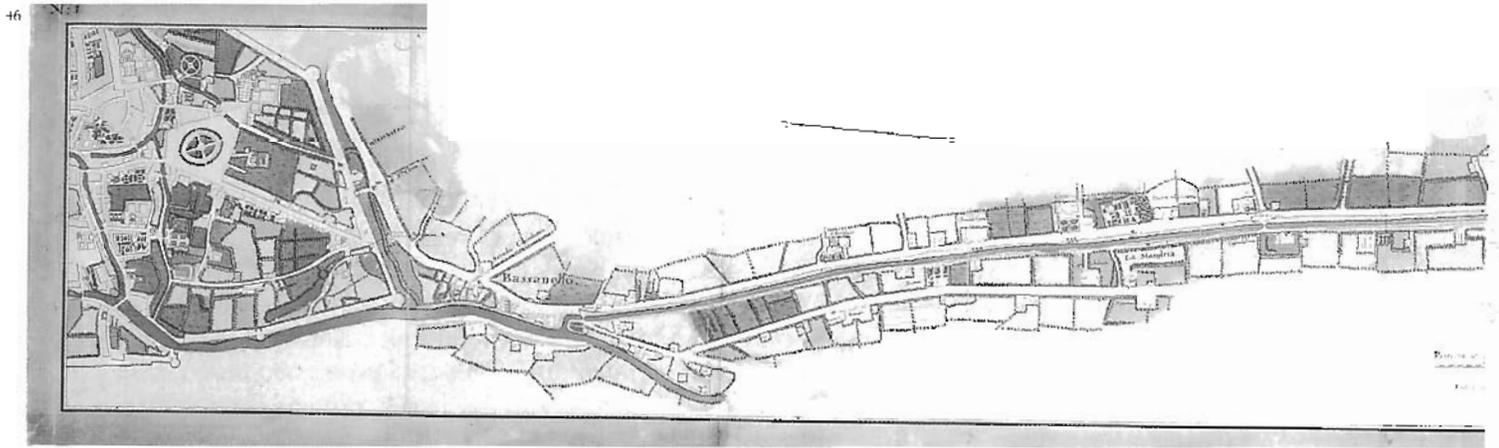
Tanto più significativa, contro questo sfondo, risulta l'imperterrita continuità delle cure che i Duodo dedicano al loro complesso sul colle, le cui

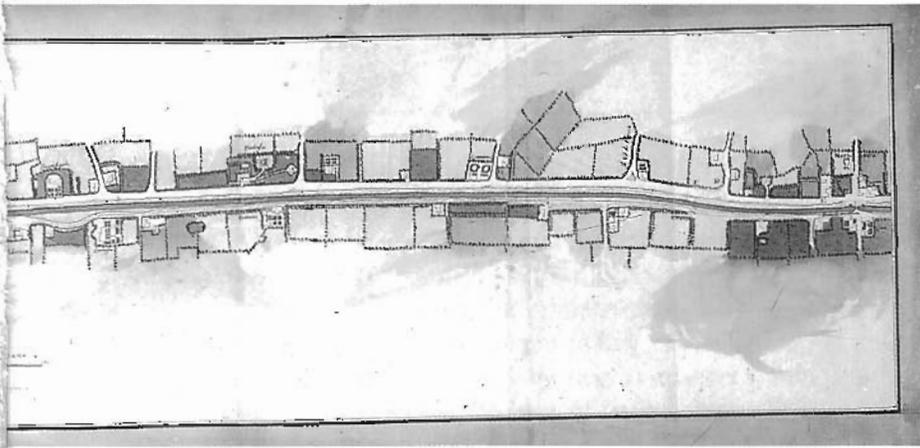
strutture non cessano di rinnovare fino praticamente alla fine della Repubblica. È la continuità d'un programma, di celebrazione dei privati destini non disgiunti dalla più ampiamente coinvolgente dimensione della pietà religiosa, gettato agli inizi del '600 e tale da porsi nei suoi esiti funzionali e figurativi, anche per l'effettivo peso economico della famiglia (che è in assoluto la più cospicua del territorio), come polo *complementare* a quello civile.

Tornando di nuovo al Catastico e alla mappa settecentesca del «Castello di Monselice» vediamo che essi documentano una larga presenza nella città di istituzioni conventuali, nella mappa sbalzate come *isole* contro l'indifferenziata trama viaria. E sono propenso a considerarle come ulteriori cesure e soluzioni di continuità nel concreto esperimento urbano, perché, se la chiesa è aperta alla fruizione pubblica, il resto dell'edificato è polarizzato sullo spazio 'introverso' del chiostro.

Altre consistenti 'interruzioni' dell'urbano le dovremo riconoscere nelle ville e nel peculiare rapporto che esse instaurano con l'esterno, sottratto al *continuum* urbano per un utilizzo e godimento privato. A voler prescindere dai casi eccezionali delle residenze accampate sul colle (Marcello, Nani, Duodo) con le loro estese pertinenze (sulla cui natura la testimonianza del Catastico risulta indecifrabile, poiché la regolare piantumazione è in bilico tra la dimensione rurale e quella ordinata







N. 46

Padova - Bassanello - La Mandria -
Ponte della Fabbrica - Mezzavia.

N. 47

Mezzavia - Mincana (Villa Dolfin) - Il
Pigozzo - Battaglia (Palazzo Grimani)
- Molini di Bagnarolo - Monselice.

N. 48

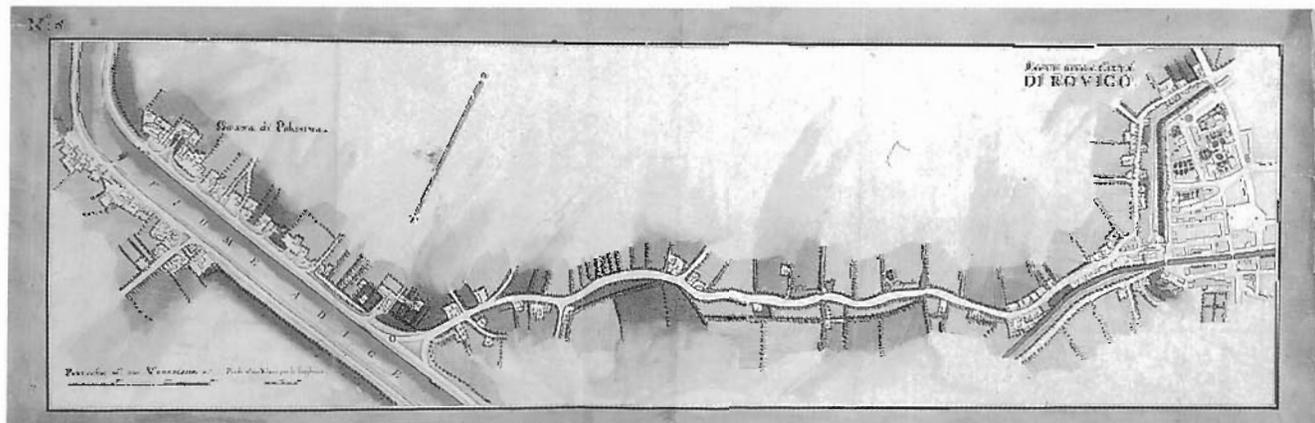
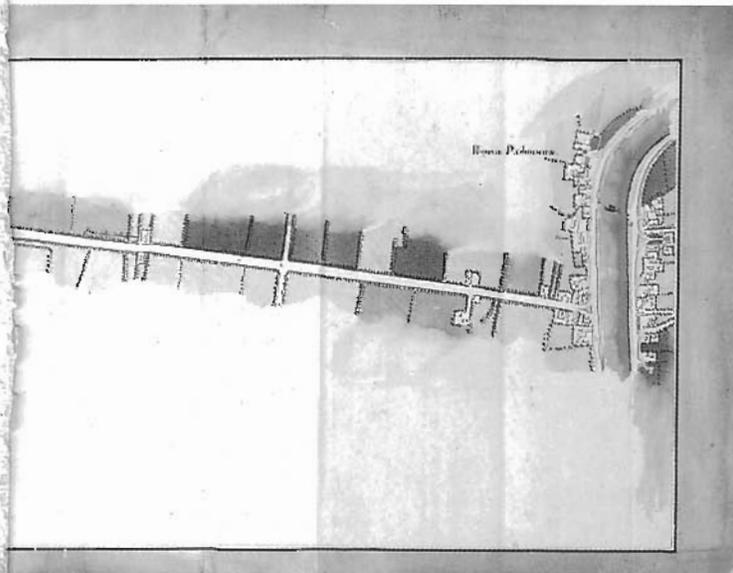
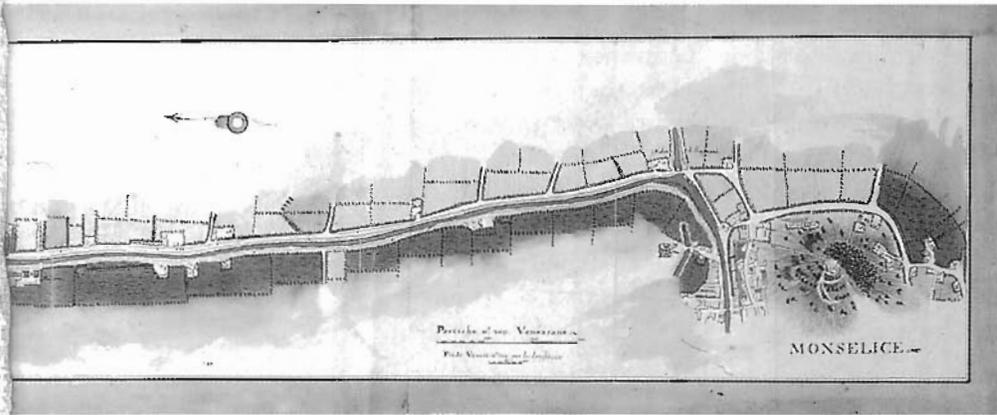
Monselice con 24 luoghi notabili -
S. Bortolo.

N. 49

Solesino - La Pisana - Stanghella -
Boara Padovana.

N. 50

Corso dell'Adige in Boara - Rovigo
entrando da Porta S. Giovanni.



del giardino) restano i casi delle ville Venier e Renier, connotate dalla vistosa emergenza visiva del giardino che la pianta Rizzi-Zannoni puntualmente registra, oltre alla villa Donà, lungo l'attuale via XXVIII Aprile, che si intravede nel rilievo presentato al n. 45/2.

Ora, dalla debolezza dei connotati urbani, che ho fin qui argomentato in via di ipotesi da approfondire successivamente, viene la difficoltà, evidenziata da altri studiosi, di leggere con chiarezza la differenza tra un *interno* ed un *esterno* rispetto alle mura, e di cogliere l'interdipendenza tra il *confine* che queste tracciano e l'assetto urbano (cfr. SUTNER NICOLINI-NICOLINI, 1979, pag. 290). Ma tale debolezza spiega anche il coesistere entro le mura di diversi 'poli' che talvolta si sovrappongono — se addirittura non operano in concorrenza reciproca sul piano dell'espressività formale e del ruolo sociale — e tal'altra instaurano un'aperta soluzione di continuità nello spazio urbano

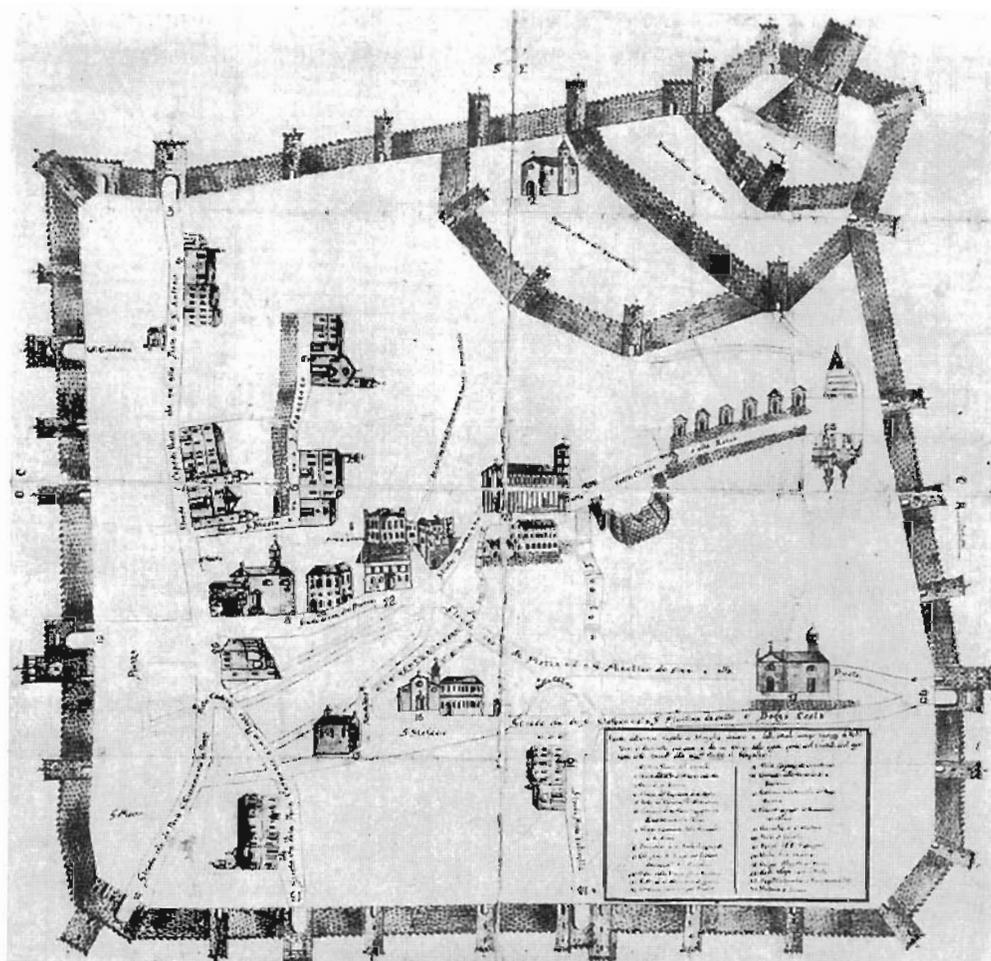
45/1 Antico castello di Monselice

La mappa è stata pubblicata dal Barbantini (1940, pag. 5), con una generica datazione al sec.

XVIII e senza indicazioni circa l'eventuale autore o il luogo di conservazione. Non è stato possibile finora rintracciarne la collocazione. Per quanto la parte scritta non sia esattamente decifrabile, non pare che ci siano indicazioni di date. Qualche illazione sull'epoca di compilazione è possibile in considerazione del fatto che, se leggo bene, la legenda al n. 16 parla di «Convento soppresso de Domenicani e Chiesa» e la soppressione del convento data al 1770: sicché la carta dovrebbe essere posteriore a questo anno.

Tentiamo qui di seguito una restituzione della legenda, da servire almeno come orientamento al visitatore della mostra.

- 1) Antica torre del Castello
- 2) Chiesa... di S. Maria in Monte (e sulla pianta: Recinto e torre del Domo vecchio)
- 3) Porta di S. Antonio
- 4) Chiesa...[di S. Pietro]
- 5) Porta...
- 6) Convento di S. Francesco
- 7) Chiesa e Convento delle Monache di S. Anna
- 8) Parrocchia di S. Paolo e loggia grande



piero lungo via M. Carboni; gli ampi broli a ponente e a mezzogiorno, a ridosso delle mura.

46-50 Anonimo (scuola del cartografo A. Rizzi-Zannoni), *Mappa della strada da Padova a Rovigo* 1780 ca.

Disegni acquarellati su carta
Collezione Ruzzante, Monselice

N. 46: Padova-Mezzavia, mm 275 x 1440

N. 47: Mezzavia-Monselice, mm 252 x 1490

N. 48: Monselice-Solesino, mm 350 x 880

N. 49: Solesino-Boara, mm 350 x 1330

N. 50: Boara-Rovigo, mm 266 x 770

Presentiamo in originale la carta con la pianta di Monselice, da una serie di cinque fogli che delineano la strada da Padova a Rovigo. La stessa serie era accompagnata da altre due, ora rispettivamente di proprietà della Cassa di Risparmio di Venezia e della Biblioteca Bertoliana di Vicenza, con la rappresentazione degli itinerari da Venezia a Padova e da Padova a Vicenza. Non è per ora individuabile l'occasione e la committenza per cui le carte vennero stese. Quando la serie fu messa sul mercato antiquario fu indicata come appartenente alla scuola del grande geografo padovano Antonio Rizzi-Zannoni (1736-1814) e risalente al 1780 circa (Studio Kairos, Milano, cat. n. 4, 1990). Sono indicazioni che trovano conferma, almeno parziale, nel confronto con le tavole della «Gran carta del Padovano» che lo stesso Rizzi-Zannoni pubblicò a partire dal 1780 (solo quattro fogli di questa furono stampati: il confronto con la nostra mappa si limita alla tavola con la città di Padova e la zona di Albignasego). S. Chironi (1985, n. 89) ha sottolineato il carattere radicalmente innovativo di questo lavoro del cartografo padovano, che è condotto sulla base di una sistematica triangolazione del territorio. Il Marinelli (1881, pag. 258) ricorda che esso è interamente fondato su criteri astronomici e che le operazioni di triangolazione (illustrate dallo stesso autore in un *Manifesto per la Carta del Padovano co' suoi fondamenti*) furono condotte a termine, mentre la pubblicazione delle tavole si interruppe per la chiamata del Rizzi-Zannoni a Napoli, convocato dal Galiani per redigere una carta del Regno che è «forse, il più caratteristico prodotto cartografico settecentesco» (QUAINI, 1976, pag. 20). Suoi collaboratori nella preparazione della pubblicazione della «Gran carta» furono I. Colombo e A. Bottafogo.

Oltre all'alta qualità grafica, la carta che presentiamo possiede un notevole valore documentario poiché, per quanto mi consta, si tratta della prima rappresentazione zenitale della città di Monselice avanti il Catasto napoleonico.

Tuttavia, qualche prudenza è necessaria nel suo utilizzo per la lettura dei singoli fatti architettonici, dal momento che anche ad un rapido esame alcune annotazioni risultano imprecise (vedi per esempio il rilievo di villa Nani): ritengo comunque che si tratti di dettagli che non ne inficiano il valore di ripresa 'scientifica'. D'altronde un confronto tra la pianta di Padova del Valle e quella dello Zannoni (estrapolata dalla «Grande carta» e pubblicata nella guida di P. Brandolese, *Pitture sculture e architetture ed altre cose notabili di Padova*, Padova 1795) mostra un'attitudine di quest'ultimo a semplificare e geometrizzare i profili dei blocchi edilizi senza tuttavia tradirne sostanzialmente l'articolazione topografica.

Dopo avere utilizzato la mappa per una lettura urbanistica di Monselice (vedi scheda 40-44), qui essa ci offre l'occasione per valutare gli esiti, in un ambito più dilatato, del processo di trasformazione del territorio messo in opera a partire dalla metà del '500 con le bonifiche (vedi scheda 5-6).

Lungo la strada, la campagna appare fittamente suddivisa in appezzamenti limitati da filari di alberi, fossi e stradicciole. È l'immagine tipica della *piantata veneta*, che prima ancora d'essere elemento connotante del paesaggio è parte essenziale d'un sistema economico che si afferma nel corso del processo di 'terrierizzazione' avviato nel secondo '500. Le vaste proprietà in mano alla nobiltà, ottenute spesso dalle bonifiche, vengono suddivise in piccoli fondi affittati a famiglie coloniche (PAPACNO, 1976, pag. 547). «Il modulo che si ripete... è quello del medio o piccolo podere che divide le proprie terre in appezzamenti delimitati da stradicciole o canali, siepi e alberi, seminati a grano e cereali minori [mais, a partire dalla metà del '600], attraversati regolarmente da filari di alberi, sui quali si appoggia la vite (pioppi, aceri, olmi, frassini, noci, alternati talvolta con salici e peschi), producendo insieme uva, altra frutta e legna, fonte di energia essenziale; sotto gli alberi si coltivano ortaggi; inoltre, presso la casa rurale, si trova generalmente un orto recintato» (DE BIASE, 1983, pag. 638).

Le ricerche di S. Quaglio (1980, pagg. 62-75) confermano per Monselice la predominanza di questo sistema, con la presenza, tipica dei Colli, anche del palo a sostegno della vite (vedine un'immagine nelle terrazze presso il convento, nel Ca-

tastico di S. Francesco, che nei rilievi dei campi, non presentati alla Mostra, documenta anche l'ampia diffusione dei «persegari»).

Il sistema della piantata assicura al contadino di che sopravvivere dopo aver assolto i suoi obblighi verso il proprietario (pagato in grano) ed, eventualmente, gli concede anche un modesto surplus (spesso il vino) con cui presentarsi sul mercato per alcuni, limitati, acquisti. È comunque un sistema 'perverso', che scoraggia i cambiamenti e i miglioramenti da parte di un proprietario pago di quanto ricava mettendo sul mercato interno protetto le biade con cui è pagato. Ed è, infine, sistema che rappresenta una vera e propria scelta di arretratezza pur di far persistere strutture socioeconomiche che garantiscono la sopravvivenza della classe dominante (PAPAGNO, 1976, pagg. 541-548).

L'inerzia implicita nella scelta della piantata delinea così un territorio destinato a conservare la sua fisionomia socioeconomica fino allo scendere della Repubblica, mentre quella formale sopravviverà anche oltre, fino agli assalti decisivi dell'urbanesimo e dell'industrializzazione del secondo dopoguerra.

Il cuore funzionale e figurativo della proprietà è rappresentato dalle ville, nel '700 sempre più luoghi di delizie e di evasione, come qui testimoniano i giardini che le accompagnano (grandioso quello della villa Dolfin presso il Cataio). Spesso, paternalisticamente, la villa si presenta anche come polo socialmente aggregante grazie alla chiesetta che l'affianca: «La chiesetta sorge fuori della villa, un pò discosta da essa, e la sua porta si apre sulla strada, a dimostrare che è aperta anche ai vicini, a quella comunità che trova nella villa... il suo centro economico e religioso... [Essa rappresenta] la coscienza di una vera e propria responsabilità spirituale nei confronti dei dipendenti o più genericamente della gente di più bassa estrazione sociale» (C. Cozzi, 1984, pag. 538).

Verso la fine del '700, molte famiglie padovane e veneziane possiedono vaste proprietà nel territorio toccato dalla strada. Ricordiamo alla Mandria i Capodilista, che nel 1772 rientrano in possesso della villa scamozziana dei Molin (BORTER, 1961); i Dolfin a Battaglia; i Selvatico a S. Elena; per non parlare dei Pisani che, a partire dal 1467 con l'acquisto all'incanto di beni estensi, mettono insieme un vero e proprio feudo estendentesi su gran parte degli attuali comuni di Stanghella, Vescovana, Boara e Solesino (VALANDRO, 1984, pag. 254).

Strade e confini conservano talvolta, nei loro contorti andamenti, i segni di una storia antichissima, talvolta le tracce ancora evidenti del lungo lavoro avviato con le bonifiche veneziane, come presso la villa Selvatico a S. Elena, in quella «Valle di Salvadeghi» che già abbiamo visto riportata nella mappa di Antonio dall'Abaco (n. 6), o lungo il rettilineo tra la Pisana e Boara, dove l'opera di bonifica iniziata nel 1558 si conclude per alcune parti solo all'inizio del nostro secolo (AA.VV., 1982, pagg. 23 e 28).

Lungo la strada, disperse secondo le coordinate di questa geografia economica, le case delle famiglie appoderate, espressione di uno stringente connubio tra forma e funzione, tra gli schemi piuttosto rigidi della vita quotidiana e la necessità di un economico reperimento dei materiali da costruzione.

Quello che conta è che, nell'intrecciarsi fitto delle relazioni tra casa colonica e villa e tra questa e i nuclei urbani, si realizza uno scambio osmotico, sicché «uscendo dalle città per immergersi nelle campagne, si ha la sensazione di attraversare un *paesaggio omogeneo* nelle sue linee essenziali (DE BIASE, 1983, pagg. 645 e 655, corsivo mio).

È un'omogeneizzazione che si manifesta anche visualmente, in una sorta di trasfigurazione in giardino, in natura educata, dell'intero paesaggio, a voler dar retta all'entusiastica descrizione che della campagna veneta fa Charles de Brosses, visitando l'Italia tra il 1739 e il 1740: «Il territorio tra Vicenza e Padova vale da solo il viaggio in Italia, soprattutto per la bellezza delle vigne che si appoggiano tutte ad alberi di cui ricoprono interamente i rami, poi, cadendo giù, trovano altri getti di vigna che scendono dall'albero vicino, coi quali vengono riunite, così da formare, d'albero in albero, dei festoni carichi di foglie e di frutti. Tutto il percorso è così ornato d'alberi disposti a scacchiera o a quinconce. Non c'è decorazione d'opera più bella o meglio ornata... Ogni albero, coperto di foglie di vite, forma una cupola ovvero un padiglione dal quale pendono quattro festoni che si attaccano alle piante vicine. I festoni bordano la strada da ogni parte e si stendono a perdita d'occhio, in tutte le direzioni nella pianura» (in Cozzi, 1984, pag. 521).

Ed è il più bello ed ingannevole viatico per la 'piantata veneta', oltre che per quella 'cultura dell'immagine' che fu la cultura veneta, soprattutto nel '700.

- 51 *Mappa catastale di Monselice*
 Disegno a penna acquarellato, 1810 ca.
 Archivio di Stato di Venezia, Catasto Mappe napoleoniche n. 238

La mappa è attualmente in restauro sicché non è stato possibile prenderne direttamente visione e ricavare le informazioni relative alla data di redazione e al nome degli estensori (dati che nelle riproduzioni fotografiche esistenti presso l'Archivio non compaiono).

- 52 Pietro Chevalier: *Veduta di villa Duodo*,
 acquaforte-acquatinta, mm 180 x 220; dalla
 raccolta *Vedute di alcuni principali luoghi
 nelle Provincie Venete. Provincia Padovana*,
 Fratelli Gamba editori, Padova, 1828 ca.

Collezione Ruzzante, Monselice

P. Chevalier, nato a Corfù nel 1795, compie la sua educazione di architetto-incisore a Venezia, come allievo del Selva. Collabora alla realizzazione de *Le fabbriche più cospicue di Venezia misurate, illustrate e intagliate dai membri della Veneta reale Accademia di Belle Arti* (1815-1820), curata dallo stesso Selva, con il Dieudo e il Cicognara, significativo caposaldo della critica architettonica neoclassica. Lo Chevalier si applica anche al giornalismo e all'attività critica. Attorno al 1830 lavora presso i fratelli Gamba di Padova, ma nel 1832 è di nuovo a Venezia come insegnante presso l'Accademia; come cultore di architettura, interviene, con una sua memoria del 1836, nel rifacimento, dopo un rovinoso incendio, degli



interni del Teatro «La Fenice» progettato dal Selva. Nel 1840 è a Trieste, dove rimane a lungo, collaborando a diversi giornali e fondandovi il «Giornale di Trieste». Ritorna a Padova nel 1852, e qui muore nel 1864. Nell'ultimo periodo padovano svolge un'intensa attività di litografo, probabilmente assillato dalle difficoltà economiche che avevano per altro accompagnato tutta la sua vita piuttosto sfortunata.

Del suo catalogo, oltre a poche incisioni sparse, ricordiamo:

- *Vedute di alcuni principali luoghi nelle Provincie Venete. Provincia Padovana*, ed. Gamba, Padova, 1828 ca. (incisioni)
- *Una visita ad Arquà*, ed. Gamba, Padova, 1831 (incisioni)
- *Memorie architettoniche sui principali edifici della città di Padova*, ed. Gamba, Padova, 1831 (incisioni)
- *N. 16 Principali Vedute Della Città di Padova pubblicate dalli Fratelli Gamba*, Padova s. d. (incisioni)
- *Porto Franco città di Venezia*, Vallardi, Milano, s.d. (incisioni)
- *Ricordi su Venezia*, Lampato, Venezia, 1834, (ristampa del precedente)

— Litografie per : F. Mutinelli, *Annali urbani*, ed. del Gondoliere, Venezia, 1838

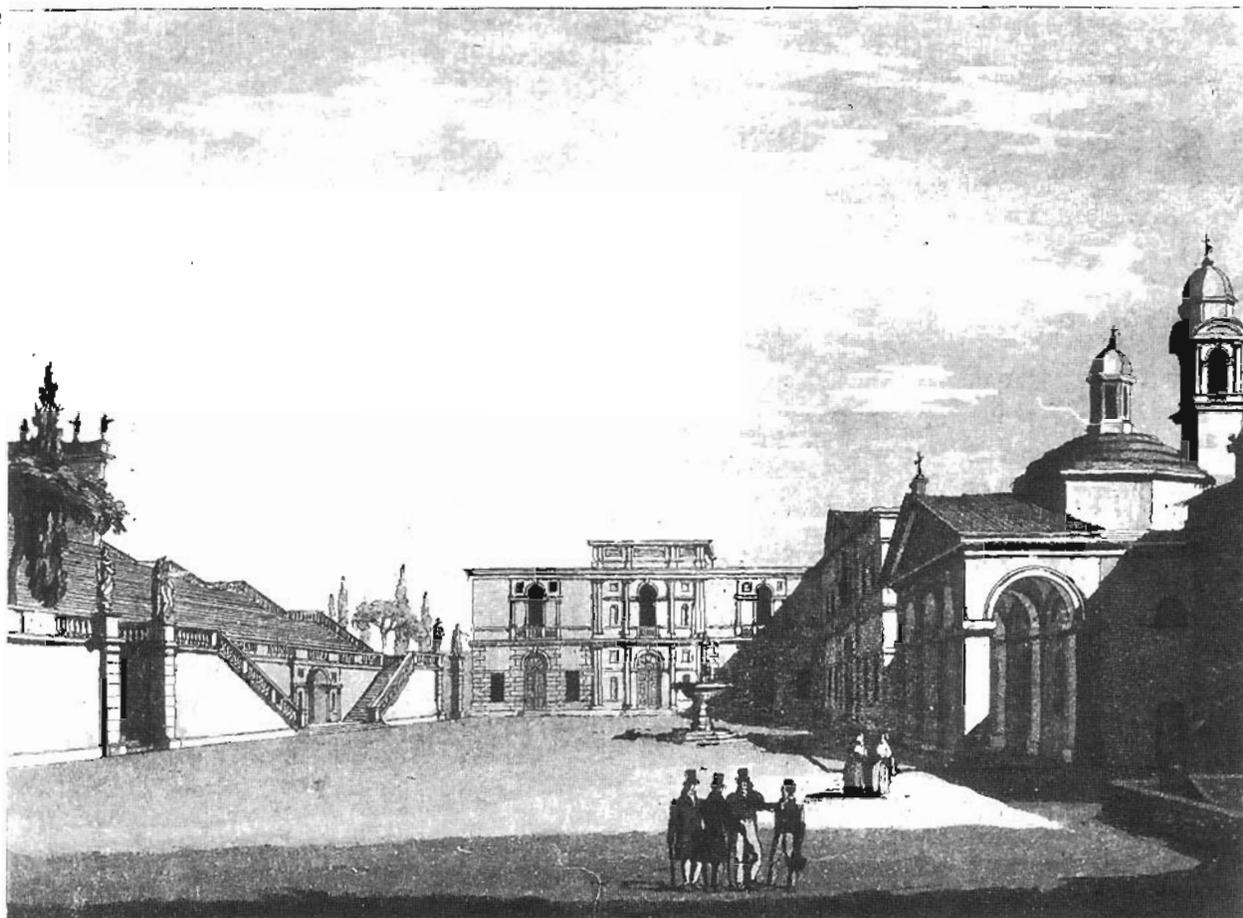
— *Vedute di Padova disegnate da P. Chevalier*, ed. Prosperini, Padova, 1860 ca. (litografie)

— *Un viaggetto da Venezia a Possagno per Padova, Vicenza, Bassano e ritorno a Treviso*, ed. Gamba, Padova, 1860 (incisioni)

— Litografie per A. Gloria : *Il territorio padovano illustrato*, ed. Prosperini, Padova, 1862 (una rassegna di esse in C. SEMENZATO, 1989)

La cultura figurativa dello Chevalier appare piuttosto articolata: la vicinanza alla lucidità 'illuministica' di un Antonio Canal, che ritroviamo per esempio nelle più precoci vedute di edifici padovani, si arricchisce poi dei tratti più sperimentali e prossimi alle ragioni della natura già presenti in quella stessa cultura veneziana. Il dato naturale non è mai pretesto per montaggi capricciosi ed evasivi. Piuttosto, partendo dal concreto ambiente umano, l'autore approda a una resa emozionata del paesaggio, costruito su un dinamico gioco chiaroscurale, sfruttando le valenze pittoriche e coloristiche dell'incisione, la tecnica dove egli dà le sue prove migliori. La raffinata ricerca luministica si appoggia ad un uso spregiudicato, al limite della sfida, di tecniche diverse ed inu-

52



suali: la morsura successiva della lastra («a coperture»), la mezzatinta, la «maniera pittorica», la vernicetta molle, la «maniera nera», l'uso della puntasecca per ritocchi neri e vellutati, che gli consentono di ottenere effetti tonali da acquerello (FELICOTTI, 1990, passim). Pur non ponendosi tra le sue prove più alte, anche la nostra incisione appartiene a questa prima fase creativa.

L'adozione, già nel 1838, del relativamente giovane procedimento litografico (introdotto a Venezia nel 1827), se risponde forse alla curiosità sperimentale dell'autore, induce significativi spostamenti sul piano dei risultati.

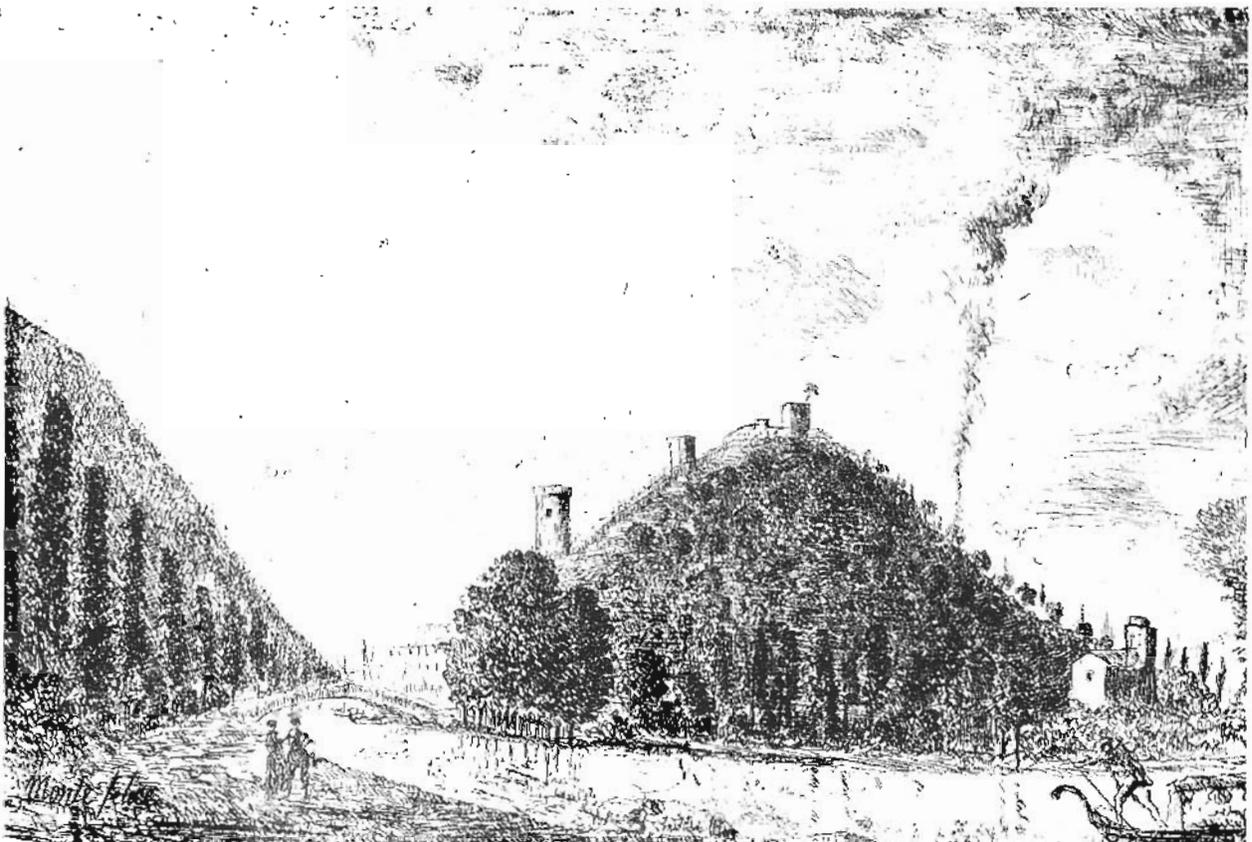
Come accennato nella Presentazione, la litografia si impone rapidamente quale mezzo rappresentativo duttile ed economico, e perciò destinato a larghissima diffusione (in una giornata di lavoro si arriva a tirare fino a 1500-2000 esemplari). Venezia è, nei primi decenni del secolo, uno dei centri più attivi nella produzione di litografie anche per la presenza della clientela straniera, e adotta rapidamente un linguaggio adeguato alle aspettative di questo pubblico. Vengono tralasciate le convenzioni della precedente, illustre, tradizione vedutistica, si guarda con attenzione alla contemporanea produzione inglese e soprattutto tedesca, si privilegiano le notazioni di costume (F. MAZZOCCA, 1981, pagg. 390-397).

Le limitazioni che un mercato siffatto impone allo

Chevalier si traducono in un certo disimpegno e in un'attenuazione della sua individualità. Apparentemente, la pastosità soave della matita litografica, la sua immediata freschezza danno luogo ad una nuova 'naturalzza', disinvolta e libera. Ma, sottratta all'aspra fatica del lavoro sulla lastra, la veduta diventa ora una sorta di mera trascrizione diretta di quanto percepito dall'occhio. Il pittoricismo, prima ottenuto come risultato delle pazienti operazioni di morsura, si trasferisce a proprietà intrinseca del 'soggetto' (albero, statua, muro...), in sintonia con la nuova sensibilità borghese di cui la natura e il passato vengono investiti. Pur senza indulgere al bozzettismo, il quadro tende alla narrazione; il tono, dall' 'eroico' luminismo di alcune incisioni (*L'interno del Macello, Rocca di Pendice...*), si fa civile e domestico. (E.A. CICOGLIA, 1847, pagg. 605-653, passim; L. GALDENZIO-F. CESSI, 1958, pag. 183; M. BRUSATEL, 1980, pag. 243; G. TOFFANTI, 1981, pagg. 11-14; C. SEMENZATO-A. PARIS, 1986, pagg. 9-12 e 50-56; C. SEMENZATO, 1989, pagg. 22-23 e 207; M. BENETTIN 1990, pag. 68; V. FELICOTTI, 1990)

53 Veduta di Monselice *incisione*
mm 135 x 205
Collezione Ruzzante, Monselice

Già presentandola nella Premessa si sono espresse delle perplessità su questa stampa. I dubbi



sono relativi alla data del 1767, che appare in un'altra incisione della serie, e alla presunta origine inglese delle opere. Alla biblioteca del Museo civico di Padova, che ne possiede copia (Iconografia padovana, XLVII, 4503-4), nella scheda si fanno i nomi di tali Forrester e Stepheny come autori, mentre in altra incisione si legge il monogramma ER.

La stessa qualità molto modesta ci fa desistere da ulteriori approfondimenti, accontentandoci di presentare questa incisione come inedita curiosità.

54 *Veduta di Monselice*, Kikinger (dis.), Schwemminger (lit.), ed. Mansfeld, Vienna, mm 250 x 325

L'esemplare esposto proviene dal Museo Civico Padova, Iconografia Padovana XLVII/4508

Thieme-Becker (ad vocem) riportano notizie di due artisti (fratelli) col cognome del nostro litografo: Heinrich (Vienna 1803-1884) e Josef (Vienna 1804-1895), paesaggista. Del primo, viene ricordato un viaggio a Roma con una borsa di studio dello Stato tra il 1837 e il 1842.

Se i dati biografici rendono plausibile un'attri-

buzione della litografia ad uno dei due fratelli (preferibilmente a Heinrich), non ci permettono però l'identificazione inequivocabile dell'autore nè della data di esecuzione (intorno al 1840?).

Non ho trovato tracce del disegnatore Kikinger.

55 *Veduta di Monselice*, xilografia di Francesco Ratti, in *Grande illustrazione del Lombardo-Veneto*, diretta da Cesare Cantù, Milano 1857 (in realtà, 1861, per il volume su Padova)

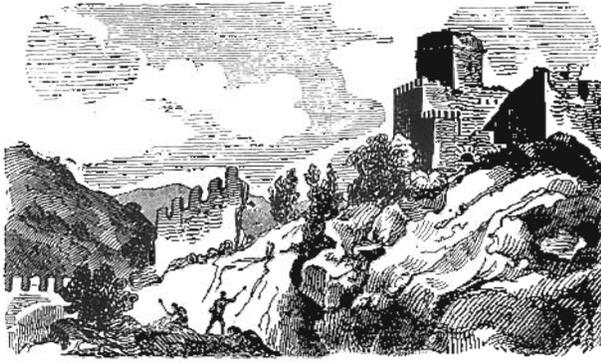
mm 90 x 70

Collezione Ruzzante, Monselice

Francesco Ratti (Milano, 1819 - Bologna, 1895) è prolifico incisore, collaboratore del periodico *Il mondo illustrato* fino alla cessazione della sua pubblicazione, fondatore di una scuola di incisione e direttore della scuola di xilografia dell'Accademia di Bologna (Dizionario..., 1972, ad vocem). Collabora insieme ad altri incisori (Vajani, Riccardi...) all'illustrazione dei 5 volumi di questa opera.

Il ritorno in auge nell'Ottocento della xilografia è collegato alla nascita della stampa meccanizzata a larga tiratura (se pure non ancora di massa, visto che nel 1861 solo il 10-12% degli italia-





ni legge). Il legno inciso di testa, infatti, mostra il disegno in rilievo come in rilievo sono i caratteri del testo, assieme ai quali può quindi essere stampato.

Il Ratti, dunque, appartiene a quel folto gruppo di illustratori (destinati ad essere presto sostituiti dai fotografi) che producono immagini in funzione di un testo, immagini diremmo oggi di consumo, che, per rivolgersi ad un pubblico indifferenziato e non ad amatori, privilegiano spesso una facile comunicabilità, l'evidenza del messaggio più che la raffinatezza dell'esecuzione. In questo tipo di prodotti si osserva che, al loro smisurato incremento numerico, si accompagna una degradazione qualitativa: vedi, in questa incisione ed altre dello stesso testo, la definizione sommaria delle figure, la corsività nella individuazione degli sfondi, l'elementarietà sintetica nella rappresentazione delle masse, cui contribuisce anche la secchezza della tecnica adottata.

Dato lo stretto collegamento esistente tra la stampa e il testo scritto, val la pena di accennare brevemente al carattere di questa *Grande illustrazione*.

Nel Proemio, L. Gualtieri conte di Brenna afferma che intendimento dell'opera è quello di salvare la memoria del passato, in quanto memoria di un popolo e di una nazione. Il passato può servire di guida al presente e ad un avvenire che prevede il riscatto della «cara ed infelice patria». Presente ed avvenire non si fondano solo sulle glorie preterite, ma sono nelle mani di una «popolazione vegeta, ardente, laboriosa, sperante»: di essa si celebreranno i moderni progressi, nei campi delle arti, dell'industria, delle scienze.

Di fatto, a questa dichiarazione tien dietro una sorta di inarrestabile flusso enciclopedico, che non va tuttavia esente da numerose inesattezze; le intenzioni espresse sono appannate dall'ansia pedagogica di far conoscere tutto.

Si spiega perciò l'insoddisfazione del Gloria, chiamato a completare il lavoro sul padovano alla mor-

te del Meneghini, che «non sapeva rassegnarsi al modesto ed increscioso ufficio di raccogliere ed esporre cifre statistiche» (MANFRONI 1915, pag. 37). Per il Gloria, comunque, l'esperienza della *Grande illustrazione* fu di stimolo a studi ed approfondimenti che lo porteranno di lì a poco alla pubblicazione del suo *Territorio padovano illustrato*.

- 56 G.B. Cecchini: *Veduta di Monselice*, in A. Gloria *Il territorio Padovano illustrato*, vol III, dopo la pag. 126, Padova 1862 (in realtà 1863, per il fascicolo su Monselice).
Litografia, mm 140 x 193
Collezione Ruzzante, Monselice

La proposta di attribuzione della litografia (che, come tutte quelle dell'opera, non è firmata) al Cecchini è di C. Semenzato (1989, pag. 158): essa mi pare sufficientemente fondata, quando si confronti la stampa con altre opere sicuramente dell'autore (vedi, per esempio, la sua veduta di S. Giustina - n. 67 di SEMENZATO, 1989). Del Cecchini, il Semenzato offre anche un breve profilo biografico: nasce forse a Padova nel 1804; si laurea in matematica nel '27 e tra il '28 e il '30 è a Roma. È professore di architettura e disegno, poi di architettura civile idraulica e stradale all'Università di Padova. Nel 1865 è segretario dell'Accademia a Venezia. Muore nel 1879. Tra le sue opere litografiche, l'*Album della R. Città di Padova e suoi contorni* (Kier, Venezia, 1842) e le illustrazioni per *Venezia Monumentale Pittoresca* (Kier, Venezia, 1846, cfr. CICOCNA, 1847, pagg. 616-617).

Il gruppo di artisti che il Gloria utilizza per il suo *Territorio* (oltre al nostro ci sono, secondo il Semenzato, M. Moro e P. Chevalier) mostra a prima vista un livello qualitativo decisamente superiore agli incisori dell'*Illustrazione del Lombardo-Veneto*. Per quanto la litografia tenda di per sé ad un suggestivo effetto di sfumato, non viene mai meno il tono di una documentazione scrupolosa a partire dal dato di fatto, anche là dove più viva è la sensibilità verso l'elemento naturale, o dove la scena inclina verso un bozzettismo di maniera. La natura generosa o le figurette che animano la scena danno l'idea di una felice integrazione tra l'uomo e l'ambiente, a proposito del quale, semmai, è da osservare che ne sono sistematicamente espunti i segni di una modernità che possa costituire rottura di questa armonia fuori del tempo.

In qualche modo, il paesaggio rappresentato



nelle stampe è quello che il Gloria descrive nel suo testo, dove l'agricoltura appare la «precipua sorgente dei tesori della provincia» (I, pag. 140) e l'industria praticamente non esiste, dove non è presente ancora l'inquietante figura dell'operaio inurbato ma solo quella più familiare del contadino (per le cui condizioni, d'altronde, il Gloria mostra sincera sollecitudine, battendosi qui come in altri suoi scritti contro gravami, arretratezze, vincoli che si oppongono ai miglioramenti dell'agricoltura). Facendo, ancora una volta, il confronto con la *Grande illustrazione del Lombardo-veneto*, e considerando la pesante ipoteca di acritico moralismo che le impone il Cantù, il Gloria non solo appare più impegnato civilmente, ma anche assai più corretto nell'informazione, che è sorretta da un vigile spirito critico e da una larga erudizione.

57 G. Mazzocca, *Riviera Belzoni*, 1866, litografia, ed. Prosperini Padova, mm 520 x 650
Collezione Ruzzante, Monselice

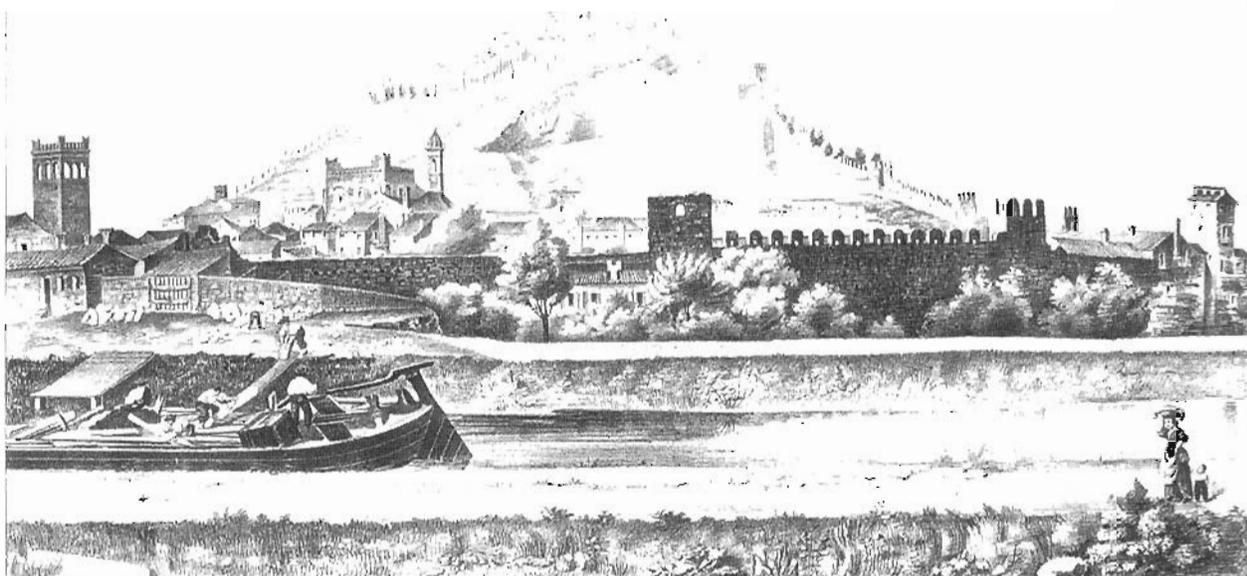
58 G. Mazzocca, *Duomo vecchio*, 1866, litografia, ed. Prosperini Padova, mm 520 x 650
Collezione Ruzzante, Monselice

59 G. Mazzocca, *Veduta di Monselice da via Garibaldi*, 1868, disegno a matita e carboncino, mm 550 x 1000
Monselice, Municipio

Giuseppe Mazzocca (Monselice 1831, Milano 1904) è una singolare figura di *bohémien*, che si dedicò incidentalmente anche al disegno. La sua autobiografia, edita a Milano nel 1904, si intitola *Memorie di un attore*: quella dell'attore fu, infatti, la sua attività principale. La carriera, iniziata precocemente nel 1853, lo portò a recitare in diverse parti d'Italia. Malgrado le frequenti tournées, rimasero sempre vivi i legami con la sua città e in particolare con gli animatori della vita sociale e culturale di ispirazione laica e liberale.

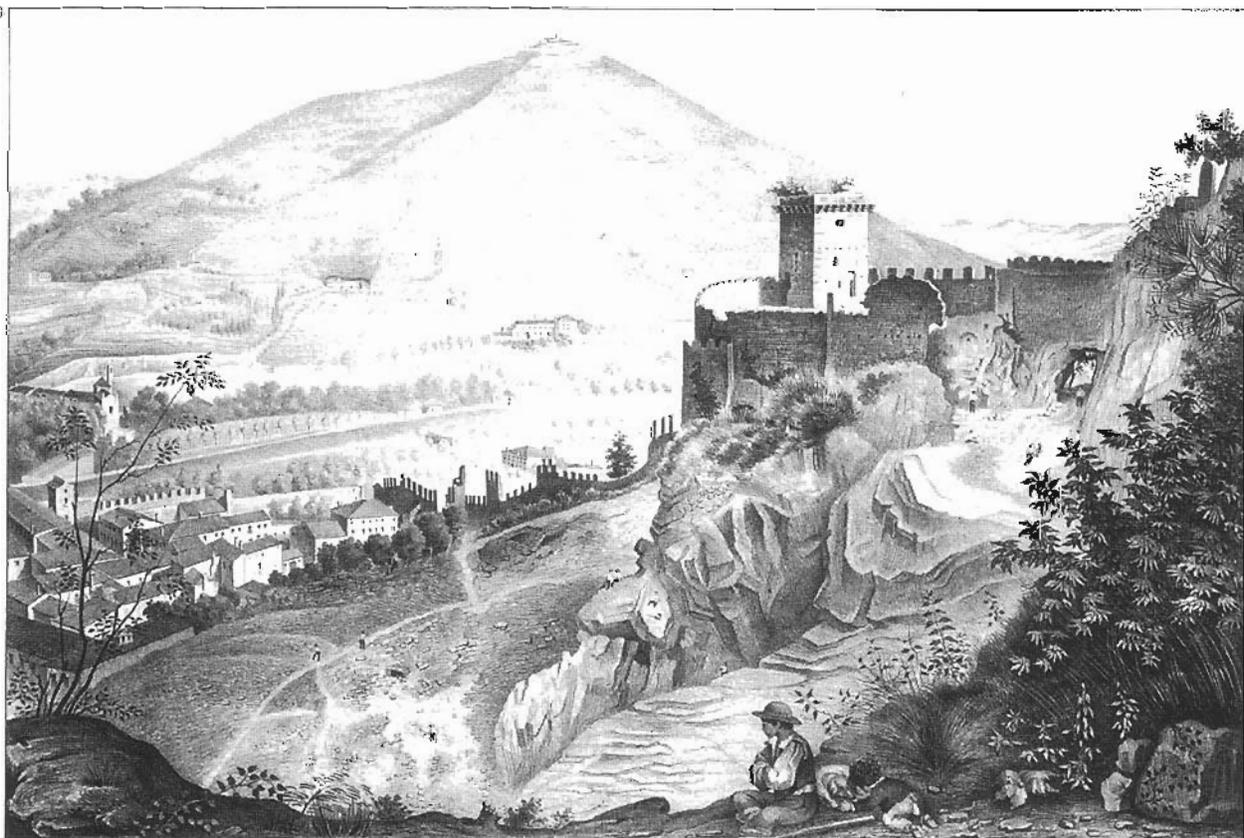
La decisione di dedicarsi alla grafica, che pure si fonda su un naturale talento, matura, secondo la sua stessa testimonianza, abbastanza casualmente: nel 1866 il suocero gli impone, come condizione al matrimonio, di lasciare le scene. La nuova carriera, tuttavia, non gli assicurò gli sperati guadagni e fu presto abbandonata.

Oltre a quanto presentiamo alla mostra, della sua produzione grafica rimangono poche altre cose, che dimostrano a sufficienza il discreto possesso delle tecniche. Forse il giudizio sul Mazzoc-



ca pittore non è molto dissimile da quello che su lui attore emetteva il Carturan (1990, pag. 71), parlando di un certo manierismo interpretativo su un fondo di equilibrato e sano spirito.

L'attenzione del disegnatore è, infatti, vigile, la resa dei dettagli accurata e pure sempre appoggiata ad un'impalcatura ampia ed ariosa. L'invenzione appare debole quando a quegli schietti dati





egli vuol sovrapporre significazioni culturalmente più complesse, ricorrendo allora a repertori convenzionali e ad affettati stilismi.

È in parte il caso del disegno in mostra, con la scena 'pastorale' sulla destra, mutuata da qualche paesaggio seicentesco; più ancora, della litografia allegorica del 1885 (che non presentiamo) per l'inaugurazione della ferrovia Monselice-Montagnana (cfr. R. VALANDRO 1985/I; T. MERLIN, 1988, cap. III, passim).

Quanto al «Duomo vecchio» della seconda stampa, non si tratta ad evidenza della chiesa che noi oggi indichiamo con quel nome ma dell'antica S. Maria de Medio Monte, inglobata entro le fortificazioni (la si individua chiaramente nel catasto napoleonico), che è stato identificato con la primitiva sede della Collegiata di S. Giustina da una tradizione accolta dal Callegari (1930, pag. 1) e con qualche dubbio riferita dal Mazzarolli (1940, pag. 110). Così è anche nella mappa settecentesca n. 45/1.

60-61 *Le cento città d'Italia*. Monselice, Supplemento mensile illustrato del «Secolo», XXX, 1895, 25 novembre

Testo di G. Moretti, con 10 xilografie (siglate in parte S.C.) e 6 vignette xilografiche (con vedute anche dei dintorni) firmate C. Cornaglia (nelle pagine interne)
Collezione Ruzzante, Monselice

- 62 *Monselice-Via delle 7 Chiese. Villa Balbi-Valier* datata al 1910
mm 87 x 135
Edit. De Marci
Collezione Raddi, Monselice
- 63 *Monselice-Salita alle Sette Chiese* datata al 1945
mm 90 x 140
Ediz. A.C. Lana, Monselice
Stab. Dalle Nogare & Armetti, Milano
Collezione Raddi, Monselice
- 64 *Monselice Salita Sette Chiese e Castello Balbi-Valier* 1950 ca.
mm 103 x 147
Ed. A. Sturaro, Monselice
Fotopia Berretta, Terni
Collezione Raddi, Monselice

LE CENTO CITTÀ D'ITALIA

Supplemento mensile illustrato del SECOLO

Presso il giornale del Supplemento Gio. To la tutta Italia. Serie IX. — Disp. 107. — Il presente Supplemento si è già già abbonati del ROMA 65

MONSELICE

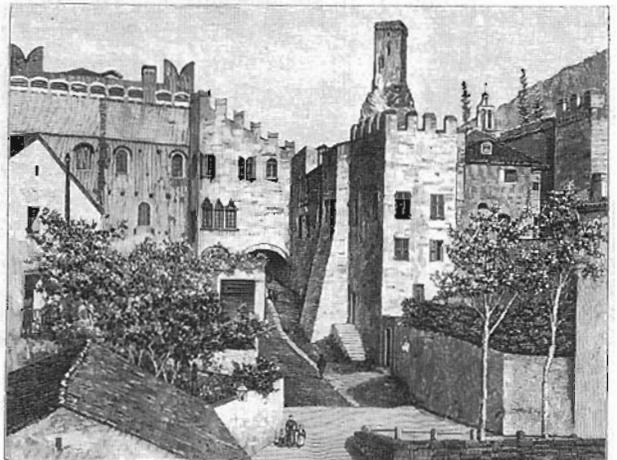
CENNI STORICI

L'abitazione prof. Andrea della città di Padova, nella sua opera di storia, ha dato un contributo importante alla storia di Monzelice, che fu una delle città più antiche della provincia di Treviso. La città fu distrutta nel 1044, e ricostruita nel 1048. Nel 1200, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1204. Nel 1300, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1304. Nel 1400, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1404. Nel 1500, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1504. Nel 1600, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1604. Nel 1700, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1704. Nel 1800, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1804. Nel 1900, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1904.

La città fu distrutta nel 1044, e ricostruita nel 1048. Nel 1200, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1204. Nel 1300, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1304. Nel 1400, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1404. Nel 1500, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1504. Nel 1600, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1604. Nel 1700, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1704. Nel 1800, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1804. Nel 1900, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1904.

La città fu distrutta nel 1044, e ricostruita nel 1048. Nel 1200, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1204. Nel 1300, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1304. Nel 1400, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1404. Nel 1500, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1504. Nel 1600, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1604. Nel 1700, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1704. Nel 1800, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1804. Nel 1900, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1904.

La città fu distrutta nel 1044, e ricostruita nel 1048. Nel 1200, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1204. Nel 1300, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1304. Nel 1400, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1404. Nel 1500, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1504. Nel 1600, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1604. Nel 1700, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1704. Nel 1800, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1804. Nel 1900, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1904.



GA MARCELLO OIA CERARDI.

La città fu distrutta nel 1044, e ricostruita nel 1048. Nel 1200, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1204. Nel 1300, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1304. Nel 1400, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1404. Nel 1500, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1504. Nel 1600, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1604. Nel 1700, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1704. Nel 1800, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1804. Nel 1900, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1904.

La città fu distrutta nel 1044, e ricostruita nel 1048. Nel 1200, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1204. Nel 1300, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1304. Nel 1400, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1404. Nel 1500, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1504. Nel 1600, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1604. Nel 1700, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1704. Nel 1800, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1804. Nel 1900, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1904.

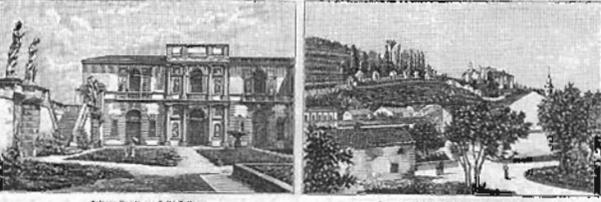
La città fu distrutta nel 1044, e ricostruita nel 1048. Nel 1200, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1204. Nel 1300, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1304. Nel 1400, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1404. Nel 1500, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1504. Nel 1600, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1604. Nel 1700, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1704. Nel 1800, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1804. Nel 1900, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1904.

La città fu distrutta nel 1044, e ricostruita nel 1048. Nel 1200, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1204. Nel 1300, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1304. Nel 1400, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1404. Nel 1500, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1504. Nel 1600, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1604. Nel 1700, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1704. Nel 1800, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1804. Nel 1900, la città fu distrutta di nuovo, e ricostruita nel 1904.



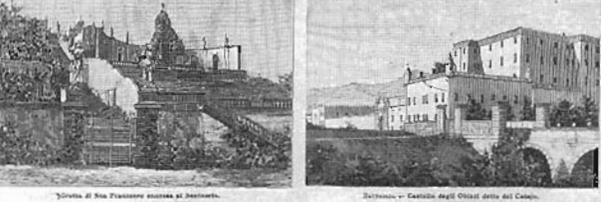
Piazza Vittorio Emanuele e Montiglio.

Palazzo degli Olini.



Palazzo Duca di Salvi-Palati.

Palazzo del Seminario della Santa Chiesa.



Chiesa di San Francesco.

Palazzo degli Olini della Santa Chiesa.



Chiesa di San Francesco.

Palazzo degli Olini della Santa Chiesa.

Tipografia della Società Editrice Longanesi.



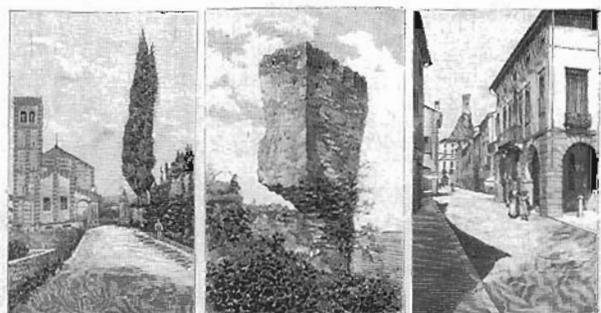
Torre della piazza e Loggia del Museo di Pistoia.



Vista verso Santa Margherita.



PANORAMA GENERALE.



Chiesa di Santa Margherita.

Torre della Piazza.

Chiesa di Santa Margherita.



Chiesa di Santa Margherita.

Chiesa di Santa Margherita.



Chiesa di Santa Margherita.

Chiesa di Santa Margherita.

-
- 65 *Monselice Salita alle Sette Chiese* 1970 ca.
mm 103 x 147
Foto Bellini, Sirmione
Ed. Cartital, Padova
Grafiche Biondetti, Verona
Collezione Raddi, Monselice
- 66 *Monselice Le sette Chiese*, 1980
mm 105 x 200
Foto De Marco, Monselice
Ottagono Edizioni, Monselice
Collezione Raddi, Monselice
- 67 *Monselice Loggetta e Torre Civica*
dopo il 1925
mm 139 x 88
Ediz. A.G. Lana, Monselice
Collezione Ruzzante, Monselice
- 68 *Monselice-Via Piazzia* datata al 1901
mm 140 x 90
Ed. Zoppelli, Monselice
Collezione Raddi, Monselice
- 69 *Saluti da Monselice* (con le vedute delle 7
Chiese e di Via Buggiani), 1930 ca.
mm 90 x 140
Collezione Raddi, Monselice
- 70 *Saluti da Monselice* (con le vedute della Pe-
scheria e delle 7 Chiese, datata al 1936
mm 90 x 140
Collezione Raddi, Monselice
- 71 *Congresso triveneto delle pesche, 27-31 ago-
sto 1932 X - Mostra del mercato di Monse-
lice. Quantità di merce trattata nel 1932 al
20-VIII-932 T. 4910 pari a Q. 818 giorna-
lieri.* datata al 1935
mm 90 x 140
sigla editore M.S.
Collezione Raddi, Monselice
- Il formato, in uso (con eccezioni) fino agli anni '20, ed il carattere delle decorazioni 'liberty' fanno pensare che questa cartolina e la precedente siano state realizzate riutilizzando 'impianti' degli inizi del secolo (si osservi il non felice posizionamento della veduta con la Pescheria nello spazio riquadrato).

62

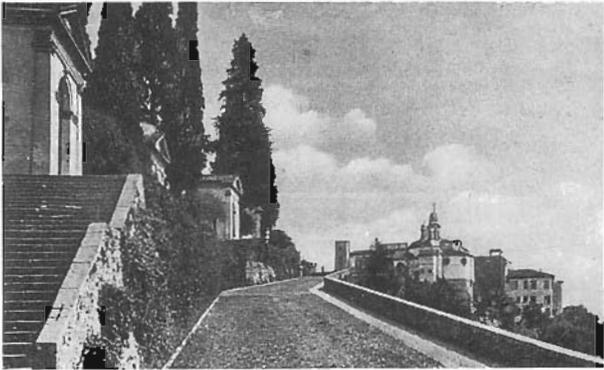


MONSELICE — Via delle 7 Chiese. Villa Balbi-Valler.

65



63



66



64



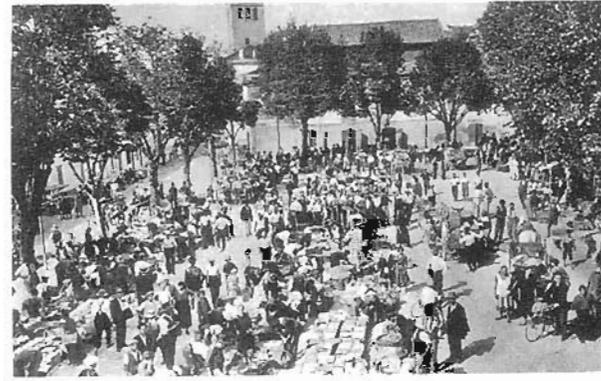
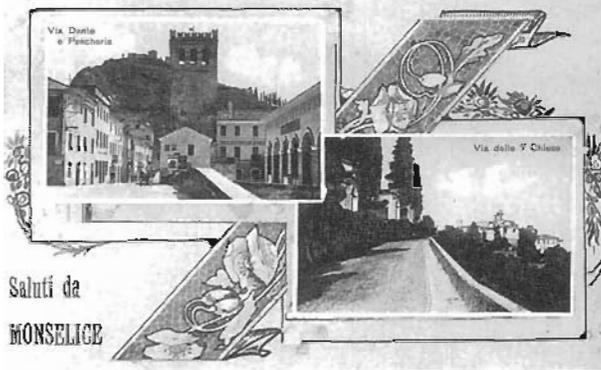
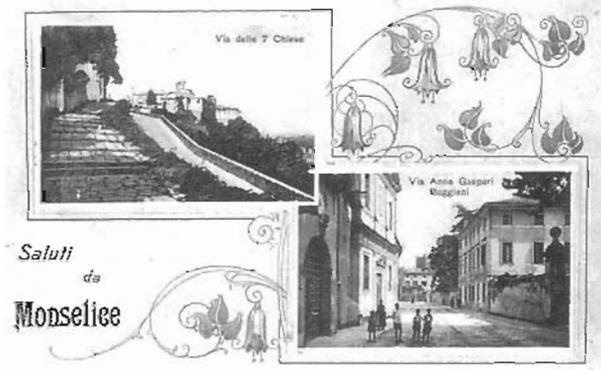
67





MONSELICE. — Via Piazza.

*Carissima Gisela e i figli
 mantenendoli in salute
 10569. Ed. Santa Tadini Zoppelli, Monselice. Italia*



BIBLIOGRAFIA CONSULTATA

- | Testi inediti | 1795-1976 |
|--|--|
| 1701 | L. LANZI, <i>Storia pittorica della Italia</i> , edizione del 1809 a cura di M. Capucci, Firenze, 1970 |
| T. D'AMADEN, <i>Duodo Bellator</i> , 1701, manoscritto presso la Biblioteca del Museo Correr, Venezia, senza segnatura. | 1847 |
| 1712 | E. A. CICOGNA, <i>Saggio di bibliografia veneziana</i> , Venezia (ristampa anastatica, 1967) |
| C. DABBO, <i>Descrizione compendiata dell'antico e moderno Castello di Monselice</i> . Biblioteca del Museo Civico, Padova, B.P. 1606 IXXV | 1857 |
| 1979 | C. CANTU' (a cura di), <i>Grande illustrazione del Lombardo-Veneto</i> , Milano |
| F. ROSINA, <i>Una piccola città del territorio padovano sotto la dominazione veneziana. Monselice nel primo Quattrocento</i> . Tesi di laurea. Università di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, A.A. 1978-79. | 1858 |
| 1980 | N. PIETRUCCI, <i>Biografia degli artisti padovani</i> , Padova |
| S. QUAGLIO, <i>Ambiente sociale e movimento demografico a Monselice nella prima metà del XVIII secolo</i> . Tesi di laurea. Università di Padova, Facoltà di lettere e Filosofia, A.A. 1979-80. | 1862 |
| 1983 | A. GLORIA, <i>Il Territorio Padovano illustrato</i> , Padova |
| R. PONZIN, <i>Istituzioni politiche e società a Monselice nella seconda metà del '500</i> . Tesi di laurea. Università di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, A.A. 1982-83. | 1881 |
| 1987 | G. MARINELLI (a cura di), <i>Saggio di cartografia della Regione Veneta</i> . Venezia |
| O. SORVI, <i>Monselice nella seconda metà del XVIII secolo</i> . Tesi di laurea. Università di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, A.A. 1986-87. | 1884 |
| Testi editi | F. SARTORI <i>Guida delle chiese parrocchiali ed oratori della città e diocesi di Padova</i> , Padova |
| 1660 | 1894 |
| M. BOSCHINI, <i>La carta del navigar pitoresco</i> , edizione a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma, 1966 | F. NANI MOUENICO, <i>Agostino Nani (ricordi storici)</i> , Venezia |
| 1696 | 1915 |
| J.PH. SALOMONIO, <i>Agri Patavini inscriptiones</i> , Padova | C. MANFRONI, <i>Il territorio illustrato</i> , in «Bollettino del Museo Civico di Padova», annata XV (dedicato ad A. Gloria) |
| 1707 | 1919 |
| D.C. FRESCHOT, <i>La nobiltà veneta</i> , Venezia (Ristampa anastatica, 1988, Bologna) | G. PAVANELLO, <i>Antichi scrittori di idraulica veneta</i> , Venezia |
| 1778 | 1927 |
| T. TEMANZA, <i>Le vite dei più celebri architetti e scultori</i> . Venezia | G.K. LOUKOMSKY, <i>Andrea Palladio</i> , Paris |
| 1794 | 1930* |
| G. COGNOLATO, <i>Saggio di Memorie della terra di Monselice</i> . Padova (Ristampa anastatica, Bologna, 1973) | A. CALLEGARI, <i>Monselice</i> , fascicolo 110 de «Le cento città d'Italia illustrate», Milano (senza data, circa 1930) |
| | 1931 |
| | B. BRUNELLI - A. CALLEGARI, <i>Ville del Brenta e degli Euganei</i> , Milano |
| | 1933 |
| | C.B. CERVELLINI, <i>I leonini delle città italiane</i> , in «Studi Medievali», vol. VI, Torino |

1939

L. ALPAGO NOVELLO, *Gli incisori bellunesi. Saggio storico-bibliografico*, in «Atti del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti», XCLX, parte II

1940

N. BARBANTINI, *Il castello di Monselice*, Venezia
A. MAZZAROLI, *Monselice, notizie storiche*, Padova

1948-1955

E. BENEZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Paris

1952

F. BARBIERI, *Vincenzo Scamozzi*, Vicenza
E. PANOFSKY, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*. Firenze ristampa anastatica. ibid., 1973)
C.C. BASCAPE, *I sigilli dei comuni italiani nel Medioevo e nell'età moderna*, da «Studi in onore di C. Manaresi» (estratto), Milano

1954

G. MAZZOTTI, *Le ville venete*, Treviso

1956

E. AUERBACH, *Mimesis*, Torino (XI ed., 1984)

1958

G. COZZI, *Il doge Nicolò Contarini*, Venezia-Roma
L. CALDENZIO, F. CESSI, *Padova attraverso i secoli. Piante stampate disegni*, Padova

1961

M. BOTTER, *La villa Molin di Vincenzo Scamozzi a Padova*. Treviso

1962

E. BASSI, *L'architettura del Sei e Settecento a Venezia*. Napoli
L. CROSATO, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*. Treviso

1963

C. MACRIS, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino (reprint, 1976)

1968

AA. VV. *Marco Ricci e gli incisori bellunesi del '700 e '800* (a cura di B. Passamani), Venezia

1972

AA. VV. *Dizionario enciclopedico dei pittori ed incisori italiani*, Torino
G.C. ARGAN - M. FACIOLA, *Premessa all'arte italiana*, in «Storia d'Italia», vol. I, Torino
G. BOLLATI, *L'italiano*, in «Storia d'Italia», vol. I, Torino

1973

L. GAMBI, *Una geografia per la storia*, Torino
L. PUPPI, *Scrittori vicentini d'architettura del sec. XVI*, Vicenza
P. SPRIANO, *L'informazione nell'Italia Unita*. in «Storia d'Italia», vol. VI/2, Torino
U. TUCCI, *Pesi e misure nella storia della società*, in «Storia d'Italia», vol. VII, Torino
R. ZANCHERI, *I catasti*, in «Storia d'Italia», vol. VII, Torino
P. ZUMTHOR, *Semiologia e poetica medievale*, Milano

1974

L. PUPPI - L. OLIVATO, *Scamozziana. Progetti per la 'via romana' di Monselice*, in «Antichità viva».

1975

C. SEMENZATO, *Le ville del Polesine*. Vicenza

1976

C. FRELINO, *Fotografia e società*, Torino
C. PAPAGNO, *La campagna: gli uomini, la terra e le sue rappresentazioni visive. L'area veneta*. in «Storia d'Italia», vol. VI, Torino
L. PUPPI, *Appunti in margine all'immagine di Padova e suo territorio secondo alcuni documenti della cartografia tra '400 e '500*. in «Dopo Mantegna», catalogo della Mostra, Milano
M. QUAINI, *L'Italia dei cartografi*. in «Storia d'Italia», vol. VI, Torino
F. ZERI, *La percezione visiva dell'Italia e degli Italiani*. in «Storia d'Italia», vol. VI, Torino

1977

L. PUPPI, *Il rinnovamento tipologico del Cinquecento*, in «Padova, case e palazzi» (a cura di L. Puppi e F. Zuliani), Vicenza
F. ZULIANI/I, *I palazzi pubblici dell'età comunale*
F. ZULIANI/II, *Il gusto tardogotico «veneziano»*. entrambi in «Padova, case e palazzi». Vicenza

1978

L. GAMBI, *Le città e l'organizzazione dello spazio in Italia*. in «Capire l'Italia. La città», Milano
G. ROMANO, *Studi sul paesaggio*, Torino

1979

E. BEVILACQUA, *Geografi e cosmografi*. in «Storia della cultura veneta», vol. III/2, Vicenza
E. CONCINA (a cura di) - L. PUPPI (introduzione di), *Ville giardini e paesaggi del Veneto*, Milano
A.M. MURA, *Il pubblico e la fruizione*, in «Storia dell'arte italiana», vol. 2, Torino
S. STEFANI PERRONE, *L'urbanistica del Sacro Monte e l'Albissini*, in «Caluzza Alessi e l'architettura del '500», atti del convegno internazionale di studi (Genova 1975), Milano
G. SUITNER NICOLINI - D. NICOLINI, *I centri storici della bassa pianura veronese vicentina e padovana*, in AA. VV. «I centri storici del Veneto» (a cura di F. Mancuso e A. Mioni), vol. II, Milano
R. VALANDRO, *Luoghi, vie e strade tra città e campagna*. Monselice

1980

- AA. VV. (a cura di L. Puppi), *Alvise Cornaro e il suo tempo*, catalogo Mostra, Padova
M. BRUSATIN, *Venezia nel Settecento: stato, architettura, territorio*, Torino
S. CIRIACONO, *Scrittori d'idraulica e politica delle acque*, in «Storia della cultura veneta», vol. 3/II, Vicenza
E. MENEGAZZO, *Alvise Cornaro: un veneziano del Cinquecento nella terraferma padovana*, in «Storia della cultura veneta», vol. 3/II, Vicenza
L. PUPPI, *L'ambiente, il paesaggio e il territorio*, in «Storia dell'arte italiana», vol. 4, Torino
R. VALANDRO, *Una piazza di Monselice. Immagini e ricordi*, in «Padova e la sua provincia», n. 1, XXVI

1981

- E. CONCINA, *Commento storico a «I catasti storici di Venezia»* (a cura di I. Pavanello), Roma
P.L. FANTELLI, *«Le cose più notabili riguardo alle Belle Arti che si trovano nel territorio di Padova»*, in «Padova e la sua provincia», n. 4, XXVII
A. GIARDI, *Creatività e informazione fotografica*, in «Storia dell'arte italiana», vol. 9/II, Torino
F. MAZZOCCA, *L'illustrazione romantica*, in «Storia dell'arte italiana», vol. 9/II, Torino
M. MIRACLIA, *Note per una storia della fotografia italiana*, in «Storia dell'arte italiana», vol. 9/II, Torino
R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano
G. TOFFANIN, *«I principali edifici» di P. Chevalier*, in «Padova e la sua provincia», n. 4, XXVII

1982

- AA. VV., *Terra acque uomini in Bassa Padovana*, Stanghella
L. PUPPI - M. UNIVERSO, *Padova*, Roma-Bari
R. VALANDRO, *Tra Adige e Colli Euganei*, Padova

1983

- AA. VV., *Ca' Marcello, un palazzo principesco in Monselice*, Padova
C. BENZONI, *Le accademie*, in «Storia della cultura veneta», vol. 4/II, Vicenza
C. BERTELLI, *Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana*, in «Storia dell'arte italiana», vol. 5, Torino
E. CONCINA, *La macchina territoriale. La progettazione della difesa nel Cinquecento veneto*, Roma-Bari
L. DE BIASE, *Immagini della città e delle campagne tra la metà del XVI e la fine del XVII secolo*, in «Storia della cultura veneta», vol. 4/II, Vicenza
A. DE FERRARI, voce *Coronelli* in «Dizionario Biografico degli Italiani», Roma
L. LONCO, *La «Translatio» lauretana di Joseph Hentz il giovinone ritrovata*, in «Arte veneta»

1984

- A. CANOVA, *Ville Venete*, Treviso
C. COZZI, *Ambiente veneziano. ambiente veneto. Governati e governanti nel dominio di qua dal Mincio nei secoli XV-XVIII*, in «Storia della cultura veneta», vol. 4/II, Vicenza
S. MASOIN BINALDI, *Palma il giovane (l'opera completa)*, Milano

- R. VALANDRO, *Il «Retratto del Gorzon» nella mappa di Stanghella*, in «Territorio e popolamento in Bassa Padovana». Stanghella

1985

- C. CESCHI SANDON, *Monselice e le architetture di prestigio in età rinascimentale*, in AA. VV. «Venezia e Monselice nei secoli XV e XVI» (a cura di R.Valandro), Monselice
S. CHIRONI, *Padova. Piante e vedute (1449-1865)*, Padova
M. TAHERI, *Venezia e il Rinascimento*, Torino

1986

- R. VALANDRO/II, *Giuseppe Mazzocca*, in «Nuovizario del circolo filatelico-numismatico di Montagnana», anno IV, n.1, Montagnana
R. VALANDRO/II, *Monselice e la bassa padovana tra '400 e '500*, in AA. VV. «Venezia e Monselice nei secoli XV e XVI» (a cura di R.Valandro), Monselice
A. BALDAN, *Ville venete in territorio padovano e nella Serenissima Repubblica*, Abano Terme
C. SEMENZATO (a cura), A. PARIS (schede di), *Iconografia di Padova. Piante e vedute della città e del territorio*, Padova

1987

- W.A. MC CLUNG, *Dimore celesti: l'architettura del paradiso*, Bologna
R. VALANDRO, *Padovanabassa, materiali per un ritratto storico*, Monselice

1988

- AA. VV., *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano
T. MERLIN, *Storia di Monselice*, Padova
R. PONZIN - F. ROSSETTO, *Monselice e il suo Privilegio veneziano*, Monselice
R. VALANDRO, *Per un sigillo ritrovato*, Monselice

1989

- C. DE SETA, *Le mura simbolo della città*, in AA. VV. «La città e le mura» (a cura di C.De Seta e J.Le Goff), Roma-Bari
F. FERRARI, *Monselice, appunti di storia*, Bologna
C. RICCI, *Città murata e illusione olografica. Bologna e altri luoghi (secoli XVI-XVIII)*, in AA. VV. «La città e le mura», Roma-Bari
C. SEMENZATO, *Padova illustrata. La città e il territorio in piante e vedute dal XVI al XX secolo*, Padova

1990

- M. BENETTIN, *Iconografia petrarchesca*, in AA. VV. «Franciscus», catalogo Mostra, Padova
C. CARTURAN, *Memorie di storia monselicense dall'unificazione alla seconda guerra mondiale* (a cura di F. Rossetto), Monselice
P. L. FANTELLI *La pittura* in «Storia della pittura» vol., Milano
V. FELICOTTI, *Disegni, incisioni ed inediti di Pietro Chevalier* (presentazione di C. Semenzato), Padova

1992

- P. CASELLI - M. PERALE - M. VIERO, *Theodore D'Amaden e le prime genealogie illustrate del '600*, in «Esopo», n.54, giugno

1993

M. DOCCI - D. MAESTRI, *Storia del rilevamento architettonico e urbano*, Roma-Bari

P.L. FANTELLI, *Viaggio per l'antico territorio di Padova fatto da Giannantonio Moschini l'anno 1809*, Padova

* G. BRESCIANI ALVAREZ, *Excursus tra memorie segni ed emergenze architettoniche della storia urbana di Monselice*. (il testo, che ho potuto consultare grazie alla gentile disponibilità dell'autore, era ancora in bozze, senza numerazione delle pagine. Esso fa parte di una «Storia di Monselice» a più voci, a tutt'oggi — luglio 1993 — in corso di stampa).

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Archivio di Stato di Venezia: 5, 17, 18, 51

Archivio di Stato di Padova: 9, 10, 14, 15, 16

Museo civico di Padova: 4, 53, 54

Museo Correr di Venezia: 6, 11, 12, 13, 19, 21, 22, 23

C.B. Studio, Monselice: 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50

Foto Zangrossi, Monselice: 45/2

Foto Bezze, Monselice