



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in
Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

ordinamento 270/04

Tesi di Laurea

**La collezione del Museo Civico G. de Fabris
a Nove**

storia e catalogo delle opere

XVI-XIX secolo

Relatrice

Prof.ssa Stefania Ventra

Correlatore

Prof. Walter Cupperi

Laureanda

Miriam Schirato Matricola
870474

Anno Accademico

2021-2022

*Ai miei Genitori, Cristina e Alessandro,
per la fiducia e il costante sprono...*

*e a Nadir Stringa,
per l'esempio, il prezioso confronto e l'attivo interesse nella realizzazione di questo studio.*

INDICE

Introduzione	1
<u>CAPITOLO I - Il Museo Civico della Ceramica G. De Fabris</u>	3
<u>1.1. Le origini: un museo scolastico</u>	3
<u>1.2. La formazione della collezione civica</u>	7
<u>1.3. Il museo oggi</u>	10
<u>CAPITOLO II – La varietà della ceramica Novese: storia e tipologie</u>	15
<u>2.1. Dalla <i>Cristallina</i> ai <i>Latesini</i></u>	18
2.1.1. <i>Un prodotto «rustico»: la terracotta invetriata</i>	18
2.1.2. <i>La maiolica Italiana tra XV e XVII secolo</i>	20
2.1.3. <i>La Manifattura Manardi a Bassano del Grappa</i>	27
2.1.4. <i>Rivarotta: il deposito della Soprintendenza in co-proprietà demaniale con Alessio Tasca</i>	29
<u>2.2. La Maiolica degli Antonibon</u>	31
2.2.1. <i>I decori «a gran fuoco» del primo periodo</i>	32
2.2.2. <i>Pasquale Antonibon e i decori «a terzo fuoco»</i>	36
<u>2.3. La Porcellana</u>	42
2.3.1. <i>La corsa all'oro bianco</i>	42
2.3.2. <i>La porcellana veneta</i>	46
2.3.3. <i>La porcellana degli Antonibon: forme e decori</i>	49
<u>2.4. La Terraglia a uso inglese</u>	55
2.4.1. <i>Le terraglie popolari vicentine</i>	57
2.4.2. <i>Il barocchetto novese, da novità a stigma</i>	60
CATALOGO	
Introduzione ai criteri della schedatura	65
- Manufatti precedenti il XVIII secolo	69
- Settecento	77
- Ottocento	169
- Depositi temporanei	275
Bibliografia e sitografia	296
Ringraziamenti	

Introduzione

Nel settembre del 2021 l'amministrazione di Nove, in occasione dell'annuale Festa della Ceramica, ha presentato con entusiasmo il progetto del Comune riguardante la sistemazione della raccolta del Museo Civico Giuseppe De Fabris. All'interno di un piano di valorizzazione del territorio novese e delle sue attività manifatturiere, si progettava la ristrutturazione e l'ampliamento degli spazi museali al fine di esporre tutti quegli oggetti che da sempre sono conservati nel magazzino interrato, praticamente inaccessibili. L'oggetto di questa tesi è il catalogo delle opere dei secoli XVI, XVII, XVIII e XIX facenti parte della collezione civica di Nove.

Questo strumento indispensabile per la tutela e la valorizzazione del patrimonio museale non è mai stato redatto in modo sistematico nonostante la raccolta, nata sulla scia della crescente fortuna degli studi dedicati a quelle che erano considerate «arti minori», sia stata oggetto di numerose ricerche ed esposizioni. In modo particolare il successo della ricerca condotta da Nadir Stringa, Antonio Cecchetto e Licisco Magagnato sulla «ceramica popolare» – presentata con una mostra a Bassano e a Venezia nel 1978, e l'anno seguente a Parigi – incentivò la salvaguardia del patrimonio ceramico novese rivalutando la produzione della prima metà dell'Ottocento, fino ad allora considerata di scarso valore. L'obiettivo del presente elaborato è quello di colmare questa lacuna: la catalogazione sistematica renderà totalmente accessibile la collezione del Museo Civico, favorendone la fruizione e lo studio anche a distanza grazie al processo di digitalizzazione di cui questo catalogo costituisce la base.

La redazione del catalogo ha richiesto un lungo periodo di organizzazione dei materiali: dapprima la verifica della corrispondenza dei dati preesistenti negli inventari, poi la raccolta e l'inserimento di quelli mancanti (fotografie, misure, bibliografia delle opere), infine l'ordinamento secondo i criteri descritti a pagina 64. È stata un'operazione che mi ha consentito non solo di approfondire le mie conoscenze nell'ambito della ceramica, prima quasi del tutto a me ignoto, ma anche di mettere in pratica competenze che prima non avevo mai applicato.

Nadir Stringa, maggiore studioso della produzione manifatturiera novese ed ex- conservatore del museo, è stato per me un aiutante preziosissimo, le cui testimonianze sulla storia della ceramica locale e sull'«avventura»¹ della creazione della raccolta museale mi hanno emozionata e motivata sin da subito. Per questa ragione il primo capitolo, dedicato all'origine della raccolta civica, si concentra in modo particolare sull'insieme delle attività di promozione e divulgazione culturale che hanno preso il via da un vero e proprio sentimento verso la storia manifatturiera locale con l'obiettivo di renderla nota e condivisa da un'intera comunità di cittadini e appassionati.

¹ Stringa 1994.

Il secondo capitolo è una panoramica della storia della ceramica novese che cerca di collocare la vicenda locale nel più ampio contesto europeo. Dal momento che l'aspetto materiale dei manufatti ha la peculiarità di scandire temporalmente l'evoluzione della tecnica ceramica, il capitolo si organizza in quattro sottoparagrafi dedicati rispettivamente a Cristallina, Maiolica, Porcellana e Terraglia: in ognuno di questi, con l'obiettivo di rendere comprensibile i tecnicismi impiegati nelle schede tecniche del catalogo, sono definite le tipologie di forme e decori caratteristici della produzione novese.

Segue il catalogo vero e proprio, una successione di schede compilate secondo il modello dell'ICCD che si è deciso di suddividere in tre macro-sezioni cronologiche – rispettivamente le opere precedenti al XVIII secolo, il Settecento e l'Ottocento – in modo da rispecchiare quello che è attualmente l'ordinamento museale. La scansione cronologica è stata abbandonata per le opere in deposito temporaneo dal momento che la loro presenza all'interno del museo è provvisoria: queste sono elencate secondo la numerazione d'inventario (Dep. N) che riflette l'ordine con il quale sono entrate negli spazi museali; ad esse è dedicata l'ultima sezione del catalogo.

I.

Il Museo della ceramica G. De Fabris

La nascita del museo civico G. De Fabris a Nove nel 1993 si inserisce nel fenomeno di «progressivo risveglio culturale da parte di singole comunità»² che ha condotto, nella seconda metà del Novecento, ad una germinazione di musei civici tale che oggi in un comune italiano su tre è presente almeno una struttura a carattere museale³. In questo scenario Nove si contraddistingue per la prospettiva decisamente progressista con cui fu intrapreso il progetto; infatti, alla volontà di promuovere la conoscenza della storia centenaria della tradizione manifatturiera locale si accostò fin da subito, e in maniera preponderante, la convinzione dell'importanza di valorizzare la produzione più recente e l'arte che aveva fatto della ceramica il materiale prediletto, attraverso un sistema museale dinamico, attivo nelle iniziative di comunicazione e che costituisse anche un punto d'incontro per la comunità.

Questo approccio ha caratterizzato nei primi anni (1993-2005) la gestione del museo civico, che in tempi più recenti si è purtroppo arenata sullo scoglio dell'assenza di un progetto culturale a lungo termine. In questo capitolo è esposta la storia del Museo Civico della Ceramica dalle origini ad oggi, con uno sguardo sulle principali dinamiche che hanno portato alla formazione della raccolta, ponendo particolare attenzione al valore affettivo che questa rappresenta per la cittadinanza e all'intenso lavoro di promozione con cui questo sentimento è stato coltivato. Infine l'ultimo paragrafo considera la situazione attuale con le iniziative museali in atto tra cui figura l'avvio della digitalizzazione del patrimonio culturale di cui la catalogazione è premessa indispensabile.

1.1. Le origini: un museo scolastico

Nel 1860 lo scultore Giuseppe de Fabris stabilì con lascito testamentario che fossero fondate a Nove «un'opera pia e una scuola di disegno e plastica applicata alla ceramica da intitolarsi a suo nome»⁴. L'artista era nato nella cittadina veneta nel 1790 e vi aveva trascorso i primi anni di vita approcciandosi alla tecnica scultorea nel contesto della manifattura Antonibon dal momento che il padre, Gioacchino, era stato

² Piperata 2021, p. 55.

³ «nel 2017 in Italia sono stati conteggiati 4889 musei pubblici e privati dei quali due terzi sono di appartenenza pubblica e, tra essi, il 42% è di proprietà comunale.» Morbidelli 2021, p. 45.

⁴ *Ivi*, p. 23-24.

direttore dalla fabbrica tra 1790 e 1806⁵. La scelta dell'artista si può ricondurre ad un'indiscutibile magnanimità e affetto verso il paese natale, oltre che alla volontà di garantire un futuro all'economia della zona, basata ormai da un secolo e mezzo sull'attività ceramica: quest'ultima versava in uno stato di crisi fin dall'inizio della dominazione straniera per il venir meno di privilegi ed esenzioni fiscali garantiti fino a quel momento dalla Serenissima. Lo scultore, per quanto si potesse considerare «erede e interprete»⁶ dell'attività manifatturiera locale, non poteva immaginare quanto la sua decisione sarebbe stata importante per le sorti del paese natale: l'anno dopo la sua morte nacque il Regno d'Italia e le vicende della cittadina, in quanto sede di un'industria manifatturiera di spessore e centrale per lo sviluppo di tutta dell'area del vicentino, si intrecciarono e molto dovettero alle politiche del neonato Stato, intenzionato a raggiungere un livello di sviluppo culturale ed economico all'altezza delle altre nazioni europee. Ad avviare la scuola nel 1875, realizzando le ultime volontà dell'artista, fu Pasquale Antonibon, erede della secolare manifattura ceramica Antonibon, sindaco del paese e deputato al Parlamento Nazionale. Egli fu in grado di ottenere il sussidio governativo per assicurare la vita della nuova istituzione scolastica che nel 1890 fu elevata al rango di Regia Scuola d'Arte Ceramica⁷.

Fino agli anni Trenta la scuola consisteva di fatto in un istituto professionale i cui corsi erano esclusivamente serali, così da permettere agli studenti di frequentarli dopo il turno di lavoro nelle fabbriche; le classi non erano suddivise per età anagrafica ma le lezioni erano seguite da chiunque fosse interessato ad imparare a leggere, scrivere, far di conto e perfezionare la propria conoscenza della tecnica di lavorazione e decorazione della ceramica; infatti accanto agli insegnamenti ordinari venivano tenuti corsi di plastica e di pittura decorativa⁸. L'intento fondativo fu sempre rispettato; la scuola fu frequentata sin da subito in modo consistente dai novesi, anche durante il periodo di crisi del settore ceramico, tra gli anni Novanta dell'Ottocento e la fine della I Guerra Mondiale, quando vennero inseriti gli insegnamenti di ebanisteria e intaglio, oltre a corsi specifici per muratori, fabbri e meccanici⁹. Il ruolo della scuola d'arte ceramica nello sviluppo dell'industria locale fu decisivo al punto che, ad esclusione della Antonibon, tutte le altre fabbriche di ceramica novesi sorsero successivamente alla fondazione della scuola e prosperarono grazie alla preparazione teorica e pratica che gli operai acquisirono nei corsi specialistici. Infatti, nel 1904, il professor Vincenzo Rinaldo del Reale Istituto di Belle arti di Venezia, chiamato ad esaminare gli alunni

⁵ Le date 1790-1806 sono state segnalate da Matteo Stecco (Stecco 1925, p. 284); Nadir Stringa ha recentemente riconsultato i Registri Canonici nell'Archivio Parrocchiale di Nove rinvenendo i documenti di battesimo dei sette figli (Gio Batta 1782; Marco 1784; Nicolò 1786; Caterina 1788; Giuseppe 1790; Bortolo 1792; Giovanna 1796) tutti nati e battezzati nella parrocchia, il che consente di anticipare il trasferimento di Gioacchino nel paese. Per quanto riguarda il termine del 1806, la data è tratta dal manoscritto "Memoriale" che si trova tra i documenti di Giuseppe De Fabris conservati nell'Archivio Parrocchiale di Nove (Cfr. N. Stringa, informazione orale maggio 2023).

⁶ Il periodo trascorso a Nove dalla famiglia De Fabris fu caratterizzato da cambiamenti dovuti non solo ai rivolgimenti politici in atto ma anche alla «riconversione del gusto verso gli orizzonti estetici del Neoclassicismo e, in seguito, dello stile Impero» favorita dalla presenza di grandi artigiani-artisti quali il decoratore Giovanni Marcon e il modellatore Domenico Bosello. Cfr. N.i. Stringa 1994, p. 9-36.

⁷ Calò 1941, p. 18.

⁸ *Ivi*, p. 31-32.

⁹ *Ivi*, p. 41-42.

diplomatisi in quell'anno scolastico, nella sua relazione finale suggerì di aggiungere all'offerta formativa dell'istituto dei corsi di perfezionamento per gli alunni e operai già diplomati alla scuola che avessero voluto continuare la propria formazione¹⁰. Nella stessa relazione egli suggerì inoltre la creazione di una raccolta di manufatti di «produzioni antiche, vecchie e moderne sia locali che nazionali ed estere [...] che potesse servire di guida all'insegnamento e agli alunni»¹¹. A partire da allora, nella misura consentita dal bilancio scolastico e soprattutto grazie alla generosità dei cittadini novesi, nel corso di quasi un secolo si andò a costituire, a fini didattici, la collezione di quello che oggi è il Museo della Ceramica e del Design del Liceo Artistico Statale G. De Fabris¹². Inizialmente il numero limitato di manufatti consentiva la loro esposizione all'interno della grande vetrina realizzata nel 1889 dagli allievi del corso di ebanisteria tenuto dal professor Minghetti¹³, ma già nel 1925 veniva inaugurato il Museo delle Antiche Ceramiche Novesi con la prima *Mostra delle antiche ceramiche delle Nove*, curata da Silvio Righetto, insegnante e direttore dell'istituto¹⁴. Nel corso degli anni, grazie alla generosità dei cittadini – una nota particolare merita la donazione del 1933 dell'intera collezione di Girolamo Danieli, appassionato collezionista di Bassano, composta di 77 pezzi¹⁵ – la raccolta del Liceo Artistico è arrivata a comprendere circa 350 manufatti. Contemporaneamente, a partire dagli anni Trenta, nell'ambito di quello che fu il ripensamento delle modalità di fruizione del patrimonio artistico veneziano e in modo particolare con l'allestimento di Ca' Rezzonico come Museo del Settecento Veneziano seguita da Nino Barbantini in collaborazione con Giulio Lorenzetti, emerse nel panorama culturale nazionale la questione della storia delle manifatture ceramiche venete: alle esposizioni del 1936¹⁶ e del 1939¹⁷ furono presentati non solo oggetti facenti parte delle raccolte veneziane ma anche appartenenti al museo dell'Istituto d'Arte. Nell'ambito di un generale rinnovato apprezzamento per quelle che erano definite «arti minori», che caratterizza la storiografia dell'epoca, questa dinamica contribuì a diffondere nei cittadini novesi la consapevolezza dell'importanza della storia manifatturiera locale legata ai nobili prodotti della porcellana e della maiolica; ma fu negli anni Cinquanta, con l'arrivo di Licisco Magagnato alla direzione del Museo Civico di Bassano del Grappa e di Andrea Parini alla guida dell'Istituto d'Arte di Nove, che si ebbe una svolta significativa in termini di approccio entusiasta alla riscoperta della produzione ottocentesca delle ceramiche «popolari». Dopo la Seconda Guerra Mondiale tra le aule dell'Istituto d'Arte, e in particolare attorno al museo della scuola, era venuta a crearsi una comunità di artisti-insegnanti molto vivace, capitanata dal direttore stesso, Andrea Parini, che promosse lo studio dell'arte moderna parallelamente alla conoscenza del repertorio figurativo

¹⁰ *Ivi*, p. 34.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Cfr. Stringa 1989, pp. 64-65; <https://www.liceodefabis.it/museo-7/> (ultima consultazione, 19/04/2023).

¹³ Oggi la grande vetrina fa parte dell'apparato espositivo del Museo Civico ed è collocata al primo piano della struttura, dedicato alla ceramica ottocentesca Cfr. Stringa 1994.

¹⁴ Stringa 1989, p. 6.

¹⁵ Cfr. Stringa 1989, pp. 120-121.

¹⁶ *Le porcellane di Venezia e delle Nove*, a cura di N. Barbantini, Ca' Rezzonico, 25 aprile – 30 ottobre 1936.

¹⁷ *Maioliche venete del Settecento*, a cura di G. Lorenzetti, Ca' Rezzonico, luglio-ottobre 1939.

dei piatti popolari che erano poco considerati in quanto frutto di una produzione rivolta ad una clientela contadina e destinata all'uso quotidiano: tale era l'opinione della maggior parte dei cittadini novesi. La riscoperta di questa produzione «varia, immediata, scanzonata e anticlassica»¹⁸ che ebbe luogo in primis presso le aule della scuola assieme ai colleghi Alessio Tasca, Pompeo Pianezzola, Cesare Sartori e Federico Bonaldi, ben presto si diffuse anche agli ambienti intellettuali della vicina Bassano, dove incrociò il giovane direttore Licisco Magagnato, impegnato nella sistemazione delle raccolte civiche e nell'organizzazione della mostra sulla bottega di Jacopo da Ponte per l'inaugurazione degli spazi espositivi dopo il restauro decennale successivo ai bombardamenti avvenuti durante il conflitto¹⁹. Grazie al supporto entusiasta di Magagnato, nel corso degli anni Cinquanta furono organizzate ben tre esposizioni dedicate alla produzione ceramica del Vicentino: nel 1953 a Bassano²⁰, nel 1954 a Vicenza²¹ e poi, nel 1957, a Verona²², dove nel frattempo egli aveva assunto la dirigenza del museo di Castelvecchio²³. La lontananza non costituì mai un deterrente alla passione e alla disponibilità di quello che fu il «nume tutelare»²⁴ delle iniziative culturali novesi: Magagnato continuò a seguire con entusiasmo le iniziative degli amici dell'Istituto d'Arte e le ricerche sulla produzione manifatturiera presenziando sempre a tutte le mostre organizzate tra gli anni Sessanta e Settanta. Significativo fu il suo apporto alla redazione del catalogo *La ceramica popolare veneta dell'Ottocento*, assieme ad Antonio Cecchetto e Nadir Stringa, che costituisce il primo studio organico della produzione popolare veneta: alla pubblicazione del volume furono associate due mostre nel 1978, una a Bassano e una a Venezia, seguite l'anno seguente dalla mostra parigina omonima che diede respiro europeo alla ricerca.

Questi eventi di spettro sovragionale contribuirono a mantenere vivace l'ambiente cittadino coltivando il senso identitario non solo verso la storia comune legata alla produzione ceramica, ma anche per la presenza di una raccolta museale che, formata dalle donazioni generose di tanti cittadini e collocata nell'istituto che ha costituito per tutto il XX secolo il centro di formazione per ogni artigiano e artista locale, era percepita come un patrimonio comune. Non stupisce dunque che quando, alla fine degli anni Settanta, la scuola attraversò un momento di crisi tale che si temette per la sua chiusura, i cittadini novesi si figurarono uno scenario catastrofico nel quale la raccolta realizzata in quasi un secolo sarebbe stata spostata a Roma e stipata in un magazzino indefinito della Soprintendenza²⁵: infatti nel 1961 l'Istituto era divenuto statale e di conseguenza anche la raccolta del museo di ceramica che gli era sempre stata di

¹⁸ Marinelli, Marini 1997, p. 186.

¹⁹ Cfr. Rossi, Piccoli 2023, pp. 128-137.

²⁰ *Ceramiche antiche di Bassano, delle Nove e di Vicenza*, cura di G. Barioli, Bassano, Museo Civico, agosto - dicembre 1953.

²¹ *Maioliche, Porcellane e Terraglie del Vicentino*, a cura di G. Barioli, Vicenza, Palazzo Bonin, 15 settembre – 30 ottobre 1954.

²² *Ceramiche popolari venete dell'800*, Verona, Galleria d'arte moderna, Palazzo Forti, 11 marzo – 7 aprile 1957.

²³ Licisco Magagnato rimarrà direttore dei Musei Civici di Verona dal 1955 al 1986, intraprendendo tra 1958 e 1972 il restauro e l'allestimento del museo di Castelvecchio assieme all'architetto Carlo Scarpa, intervento che rimane uno dei simboli dell'eccellenza della museologia e museografia italiana del XX secolo.

²⁴ N. Stringa, informazione orale (maggio 2023).

²⁵ N. Stringa, informazione orale (marzo 2023).

competenza. In questo contesto si colloca la decisione, presa all'unanimità da parte di imprenditori e cittadini, di inaugurare un museo civico in cui raccogliere oggetti sparsi in raccolte private o riaffiorati di recente sul mercato antiquario (probabilmente in risposta al nuovo interesse verso la produzione manifatturiera novese). L'occasione per ratificare questa decisione si ebbe nel 1982 con lo spostamento dell'Istituto d'Arte nella nuova sede; fu così che lo stabile edificato per volere di Giuseppe De Fabris, posto nel cuore della cittadina accanto al municipio, fu subito identificato come la sede per il nuovo museo.

1.2 La formazione della collezione civica

L'atto costitutivo del 28 marzo 1983 specifica che il museo è:

«nato “per necessità” di un paese di ceramisti, paese in cui si fa solo ceramica da trecento anni, paese in cui ci sono numerosi collezionisti di ceramica antica e contemporanea, artigiani, artisti, che si sentivano e sentono l'esigenza di un “museo” destinato non solo ad esporre ceramiche vecchie e d'avanguardia, ma anche come sede per esposizioni temporanee»²⁶.

Una dichiarazione d'intenti così diretta non lascia dubbi sulla presenza, nella comunità civica, di un senso identitario riposto nell'arte ceramica che non pecca di nostalgia verso un glorioso passato, ma si dimostra vivo e desidera essere rappresentato attraverso un museo che non sia mero contenitore polveroso e statico, ma una realtà dinamica e in continuo aggiornamento. A mio avviso, quest'idea progressista di una realtà museale dinamica era stata favorevolmente coltivata nel corso degli anni da un lato con le numerose esposizioni riguardanti la raccolta dell'istituto d'arte – sempre corredate di cataloghi – e dall'altra con le iniziative dei tre Simposi Internazionali d'Arte Ceramica, svoltisi rispettivamente nel 1972, 1974 e 1978. Furono iniziative promosse dagli insegnanti dell'istituto d'arte²⁷ che incontrarono, ancora una volta, un appoggio e un partner importante nel museo civico di Bassano del Grappa – che all'epoca era diretto da Bruno Passamani – in cui artisti ceramisti da tutto il mondo venivano invitati a Nove per un workshop trimestrale in collaborazione con le ditte locali per la realizzazione di opere d'arte: ogni artista avrebbe dovuto creare almeno tre opere, due diventavano di proprietà dei Comuni di Bassano e Nove, la terza ed eventuali altre in sovrannumero rimanevano agli autori²⁸. L'iniziativa aveva riscontrato molto successo, portando su Nove i riflettori internazionali nell'entusiasmo generale per la felice convergenza tra arte e attività produttiva locale.

²⁶ A.N.S., *Comunicazione inerente l'Istituzione del Museo civico della ceramica*, 5/10/1988.

²⁷ In particolare Alessio Tasca, Pompeo Pianezzola, Cesare Sartori, e Federico Bonaldi.

²⁸ Oggi le opere di proprietà del Comune di Bassano sono esposte presso il Museo di Palazzo Sturm mentre quelle del Comune di Nove sono in deposito al Museo del Liceo Artistico (ex Istituto Statale d'Arte) per mancanza di spazi dell'attuale sede espositiva.

È significativo il fatto che nel 1983 la collezione civica fosse composta solamente da nove pezzi: cinque terraglie prodotte dagli allievi dell'Istituto Statale d'Arte – ex Regia Scuola d'Arte –²⁹, tre pannelli in maiolica³⁰ realizzati negli anni '50 come decorazione del ponte sulla roggia Isacchina³¹, e una piastrella di porcellana decorata a terzo fuoco contrassegnata STURM che da sempre era affissa alla parete dell'ufficio del Dazio al pian terreno del municipio cittadino: ritengo questo primo nucleo sia in qualche modo simbolico poiché indicativo delle motivazioni essenziali che hanno condotto alla nascita del museo nei termini sopra descritti. Le cinque opere in terraglia, e in particolare i bassorilievi intitolati *Pittura*, *Ceramica*, e *Scrittura*, rispecchiano il ruolo fondamentale che ha avuto nel paese la Scuola d'Arte Ceramica istituita nel 1875 con lo scopo di appoggiare e indirizzare «la locale industria»³². I tre altorilievi in maiolica di Andrea Parini, Pompeo Pianezzola e Alessio Tasca, testimoniano l'opera dei tre artisti-docenti presso l'Istituto che con la loro arte e l'entusiasmo verso la storia della ceramica locale portarono un rinnovamento nell'approccio al materiale ceramico, riqualificandone la valenza artistica in un periodo in cui la produzione nelle manifatture di Nove era andata via via a fossilizzarsi in certe forme pompose ed esageratamente stucchevoli, basate sul repertorio della seconda metà del XIX secolo, che hanno fatto la fortuna di molti industriali locali al costo di nauseare gli stessi artigiani; negli anni Cinquanta Parini e Tasca furono anche, assieme a Giovanni Petucco, tra gli attori principali dell'interesse per la produzione popolare delle manifatture novesi. Da ultimo, la piastrella da rivestimento in porcellana, oggetto di proprietà comunale visibile da tempo immemore alla cittadinanza in una stanza del municipio³³, essendo presente nella memoria di ogni novese che abbia frequentato quell'edificio, diventa l'esempio più adatto a rappresentare la naturale presenza della ceramica nella coscienza degli abitanti di Nove.

Inizialmente l'esigua collezione civica venne allestita in maniera provvisoria nelle stanze al piano terra dell'ex scuola d'Arte in attesa del restauro della struttura che ebbe inizio nel 1990³⁴, ma sin da subito l'ente museale adempì alla realizzazione delle attività espositive secondo gli intenti fondativi: attraverso di esse si costituì la collezione di manufatti del XX secolo. Nel 1983 ci fu la mostra monografica su Andrea Parini³⁵ per la quale la famiglia dell'artista donò sette opere alla collezione civica; seguì poi nel 1985, con la stessa dinamica, *Keramikòs. Ceramiche di ricerca a Nove e dintorni*³⁶; un momento fondamentale fu il deposito permanente, da parte dell'Ente Fiera di Vicenza, della raccolta di 298 manufatti premiati durante i trent'anni di concorsi del Salone Internazionale della Ceramica, Porcellana e Vetro; di questi, 57 rimasero

²⁹ Si tratta dei tre pannelli a rilievo in terraglia intitolati *Pittura* (inv. 1983.02), *Ceramica* (inv. 1983.03) e *Scrittura* (inv. 1983.04) e due vasi in maiolica (inv. 1983.05 e inv. 1983.06). Cfr. A.M.C., *Inventario delle opere*.

³⁰ Opera rispettivamente di Andrea Parini (1983.07), Pompeo Pianezzola (1983.08) e Alessio Tasca (1983.09). Cfr. A.M.C., *Inventario delle opere*.

³¹ La roggia Isacchina è il canale che scorre al centro della cittadina di Nove - affiancando la strada principale - e che un tempo, fino agli anni sessanta, ne alimentava tutti i mulini. Cfr. A. Brotto Pastega in Brugnolo 2004, pp. 9-32.

³² Calò 1941, p. 32.

³³ N. Stringa, informazione orale (marzo 2023).

³⁴ A. N. S. *Commissione per la realizzazione del nuovo Museo della Ceramica*, 17/10/1990.

³⁵ Per la quale Licisco Magagnato scrisse l'introduzione al catalogo. Cfr. Stringa 1983.

³⁶ Promossa e allestita dall'Associazione Nove Terra di Ceramica e Amici del Museo, con catalogo a cura di Nico Stringa.

presso il museo della ceramica di Bassano mentre gli altri 241 furono assegnati a Nove al fine di arricchire la neonata raccolta civica del principale polo ceramico della provincia che, in quel periodo, stava attraversando una fase di difficoltà: così lo stesso anno si decise di realizzare la mostra *Idee per la ceramica. Trent'anni di premi della fiera di Vicenza*, intesa come momento di condivisione e riscoperta degli ultimi raggiungimenti tecnici e svolgimenti stilistico-formali nel campo del design e dell'arte ceramica³⁷. Nel 1988 si susseguirono tre esposizioni – *Ceramiche di Mariano Fuga*, *Ceramica. 10 giovani ceramisti*, *Porcellane di Giuseppe Lucietti*³⁸ –, ognuna delle quali portò nuove acquisizioni da parte del museo; nel 1989 si ebbero invece *Am Fenster. Ceramiche di Franco Rigon* e poi la mostra *Antica Fabbrica di Cristallina e Terra Rossa*, in cui furono esposti gli oggetti rinvenuti durante il restauro della fabbrica di Rivarotta che erano stati restaurati con l'aiuto degli studenti dell'Istituto d'Arte. Tra 1990 e 1995 l'attività espositiva si fermò per l'avvio dei lavori di adattamento della sede museale, ma questo periodo corrispose ad una intensa attività di rimpinguamento della raccolta civica per i campi che erano rimasti scoperti, ovvero la produzione settecentesca e della prima metà dell'ottocento.

Nadir Stringa è stato, fino al 1998, il primo conservatore del museo civico; novese di nascita, di famiglia ceramista, autore della fondamentale monografia sulla manifattura Manardi di Bassano (1987) e del catalogo della collezione del Museo dell'Istituto Statale d'Arte di Nove (1989), è un appassionato collezionista e studioso della ceramica che negli anni ha svolto numerose ricerche sulla storia delle manifatture novesi e vicentine³⁹, capisaldi che hanno permesso di collocare con esattezza l'attività ceramica del territorio nel panorama storico ed economico tra la fine del XVII secolo e i giorni nostri.

Con il fondamentale appoggio dei sindaci Tiziano Battistella e Luciano Ferraro, degli assessori Plinio Toniolo, Egidio Dalla Gassa, Giacomino Zanolli e Ottaviano Lovison, con la collaborazione di artisti ceramisti, insegnanti all'Istituto d'Arte, appassionati collezionisti (Pompeo Pianezzola, Alessio Tasca, Cesare Sartori, Federico Bonaldi, Piergiuseppe Zanolli, Toni Bernardi, Angelo Spagnolo, Enrico Stropparo, Sergio Bigolin, Angelo Comacchio, Edoardo Tasca, Antonio Bortoli)⁴⁰, Nadir Stringa si impegnò nell'accrescimento della raccolta civica non solo segnalando alla municipalità pezzi pregiati presentati alle aste o comparsi nel mercato antiquario, ma anche convincendo i collezionisti e gli eredi delle manifatture a fare delle donazioni al neonato museo; ora Stringa è il referente per le nuove acquisizioni.

Quest'attività di accrescimento della cerchia di sostenitori e della collezione museale si intensificò e divenne più strutturata con la nascita, nel 1985, dell'associazione *Nove terra di ceramica. Amici del museo – Cucari Veneti* (N.T.C), che oltre a promuovere corsi di formazione e aggiornamento sulla storia e sulla

³⁷ N. e Ni Stringa 1987.

³⁸ Promosse e allestite dall'Associazione Nove Terra di Ceramica e Amici del Museo, con cataloghi a cura di Nico Stringa.

³⁹ *La ceramica degli Antonibon*, 1990; *Antica fabbrica di cristallina e terra rossa*, 1989; *La ceramica popolare veneta dell'ottocento*, 1978; *Angeli profeti e santi nelle ceramiche popolari vicentine dell'Ottocento*, 2004; *Terraglie di Monticello e porcellane di Angarano*, 2012.

⁴⁰ N. Stringa, informazione orale (marzo 2023).

tradizione della ceramica novese, sostiene la ricerca in questo campo, si impegna nella salvaguardia, nel recupero e nella conservazione di opere architettoniche, artistiche e artigianali legate all'ambito cittadino, promuove mostre di artigianato, conferenze e convegni e, non da ultimo, è impegnata nella valorizzazione e nella comunicazione delle attività del Museo della Ceramica di Nove⁴¹. L'associazione, grazie ai proventi derivanti dalle quote di adesione dei soci e dalla vendita dei calendari con le foto degli oggetti acquisiti, ha donato al museo civico, nel corso degli anni, 140 manufatti⁴². I viaggi di gruppo organizzati per visitare le più prestigiose collezioni europee di ceramica⁴³ hanno contribuito a sviluppare una coscienza diffusa del ruolo della manifattura novese in questo contesto allargato e sono stati importanti occasioni per creare contatti con esperti, appassionati e nuovi collezionisti i quali si sono iscritti all'Associazione N.T.C. e hanno donato ulteriori manufatti, come avvenne nel caso dei signori Maria Grazia e Massimo Rizzi, di Cremona, o dei coniugi Renza e Remigio Tonello di Campodarsego. In segno di riconoscenza a tutti i donatori e a coloro che hanno concorso allo sviluppo del Museo tramite «depositi permanenti, attività culturali, pubblicazioni interessanti e collaborazioni finalizzate alla promozione e valorizzazione permanente del museo e della tradizione artistica della ceramica di Nove in Italia e nel Mondo», il consiglio comunale conferisce il titolo di «Benemerito del Museo Civico della Ceramica di Nove»⁴⁴. In questo modo nel 1988, cinque anni dopo la fondazione, la collezione del museo constava di 226 pezzi - di cui 70 in maiolica, 36 in porcellana, e 109 in terraglia - e nel 1992 raggiunse la considerevole somma di 395, con due oggetti del XVI sec., 142 del XVIII secolo, 128 del XIX, e 123 del XX⁴⁵.

1.3. Il museo oggi

Il museo civico di Nove ha continuato nel corso degli anni l'attività di ampliamento della collezione tramite le acquisizioni: ad oggi la raccolta consta di circa 750 pezzi di proprietà, a cui si aggiungono i 241 del deposito permanente dell'Ente Fiera, oltre a mille cucchi provenienti da diverse parti d'Italia e del mondo donati dal collezionista bolognese Athos Cassanelli negli anni Novanta e gli 89 depositi

⁴¹ Cfr. *Statuto dell'Associazione Nove terra di ceramica*, <http://www.noveterradiceramica.it/statuto> (ultima consultazione 6/05/2023).

⁴² Cfr. A.M.C., *Inventario delle opere*.

⁴³ Le mete dei viaggi furono in Italia: il Museo del Settecento a Venezia, il MIC - Museo Internazionale della Ceramica in Faenza, il Castello Sforzesco a Milano, Palazzo Madama a Torino, Il Museo Nazionale della Ceramica Duca di Martina di Napoli, il Museo delle Ceramiche di Castelli, il Museo dell'Arte Ceramica di Ascoli Piceno; e poi all'estero: il Feience Museum di Serreguemes, il Royal Delft Museum di Delft, il Meissen Porcelain Museum e il castello di Albrechtsburg a Meissen, il Dresdner Zwinger di Dresda, il Grassi Museum di Lipsia, l'Herend porcelain Museum di Herend (Ungheria), il Nymphenburg museum di Monaco.

⁴⁴ Comune di Nove, Art. 9, *Benemeriti del Museo Civico della Ceramica*, in A.M.C., *Regolamento del museo De Fabris*, p. 8.

⁴⁵ Questi dati, comprovati dal confronto con i numeri di inventario del museo civico, sono forniti dalle tabelle di resoconto realizzate da Nadir Stringa in occasione delle riunioni annuali con l'amministrazione comunale. Cfr. A.N.S., *Donazioni 1988; Donazioni anni 1986-1992*.

temporanei. Nel tempo si sono susseguiti diversi conservatori nominati dalla municipalità – Katia Brugnolo dal 1998 al 2015; Francesca Meneghetti tra 2015 e 2017; Elena Agosti tra 2017 e 2020 e Alessandro Bertoncello dal 2020 – ma non è mai veramente stata promossa una campagna di riordino della collezione e degli archivi museali con catalogazione scientifica delle opere. Infatti ad oggi, nonostante siano numerosi gli studi sulla storia delle manifatture novesi e vicentine⁴⁶, così come le esposizioni organizzate nell'ambito museale e corredate da cataloghi che comprendono nei loro apparati anche la schedatura degli oggetti presenti nella raccolta civica, non si è mai proceduto in modo sistematico all'aggiornamento degli inventari che sono rimasti nelle forme degli anni Novanta, e, una volta trasposti in digitale, sono diventati dei documenti Excel lacunosi e difficili da consultare. Anche la documentazione fotografica relativa ai manufatti è quasi del tutto inadeguata: consiste in gran parte di scansioni di foto analogiche dei manufatti che risalgono talvolta anche a prima del restauro degli oggetti stessi, e dunque mancano totalmente di valore rappresentativo sulla loro attuale condizione. La mancanza di iniziativa da parte dei conservatori museali nel corso degli ultimi dieci anni è stata in parte causata dalla situazione burocratico-legislativa del museo, affine a quella di molte altre piccole realtà municipali italiane a gestione diretta: l'esigua disponibilità di fondi dovuta alla recessione generale in cui versa il nostro paese dagli anni 2000, l'insorgere di urgenze di tipo pratico per l'amministrazione comunale e la sfiducia verso il potenziale del patrimonio culturale hanno comportato tagli del personale tecnico idoneo alla gestione della collezione e l'assenza di un budget adeguato alla realizzazione di interventi di riordino delle raccolte. È indicativo in tal senso il fatto che a Nove nell'ultimo periodo le cinque cariche previste dallo statuto museale – responsabile del servizio, conservatore, responsabile del servizio educativo, operatore museale e istruttore amministrativo⁴⁷ – siano state ricoperte da un'unica persona, ovvero il curatore. Inoltre la mancanza di continuità nella direzione dei progetti museali che ha caratterizzato gli ultimi anni certamente non ha favorito lo sviluppo di iniziative a lungo termine come è quella di una catalogazione scientifica dell'intera raccolta.

Il problema principale dell'assenza di un catalogo aggiornato e fruibile della collezione museale è che in questi termini il museo non adempie totalmente a quella che è la sua stessa definizione di «struttura permanente che acquisisce, cataloga, conserva, ordina ed espone beni culturali per finalità di educazione e studio»⁴⁸. Infatti, nonostante i limiti fisici di una struttura non abbastanza capiente per poter esporre tutte le opere della collezione, la presenza di un catalogo generale potrebbe per lo meno ovviare alla problematica della conoscenza della raccolta nella sua interezza e complessità: se si considera che solamente un terzo di questi oggetti sono esposti nei tre piani della struttura con un ordinamento di tipo cronologico (Settecento al II piano, Ottocento al I piano e due dozzine di oggetti novecenteschi al piano

⁴⁶ Vedi note 30 e 31.

⁴⁷ Comune di Nove, Art. 7, *Organizzazione e risorse umane*, in A.M.C., *Regolamento del museo De Fabris*, pp. 6-7.

⁴⁸ Art. 101, co.2, D.L. 22 gennaio 2004, n. 42 *Codice dei beni culturali e del paesaggio*.

terra) mentre tutto il resto si trova nel magazzino interrato, si comprende facilmente come larga parte della raccolta sia sconosciuta, oltre che non fruibile a chi desideri studiarla. Inoltre, l'ordinamento museografico attuale e la sostanziale assenza di iniziative espositive accompagnate da una ricerca scientifica adeguata hanno portato, a mio avviso, a un travisamento del senso della raccolta stessa che pare concentrarsi esclusivamente sulla produzione settecentesca e ottocentesca delle manifatture locali, isolandone la storia rispetto alle dinamiche più ampie della ceramica in Europa nel XVII-XIX secolo e alle vicende più recenti del design e dell'arte contemporanea.

La contestualizzazione della vicenda novese nel panorama internazionale in termini di influssi stilistici e vicende economiche⁴⁹ potrebbe essere uno stimolo per nuove interpretazioni e studi sulla collezione diretti alla creazione di collegamenti tra il museo stesso e realtà di spessore quali le grandi collezioni nazionali di arte applicata in cui tutt'oggi sono conservati ed esposti oggetti prodotti dalle manifatture novesi⁵⁰ – ma, ancora una volta, per un adeguato studio sarebbe necessario quanto meno poter accedere al catalogo della collezione civica.

Va riconosciuto che negli ultimi tempi è stato avviato il progetto del Museo Diffuso, iniziativa che valorizza la peculiarità del contesto novese sul cui territorio sono presenti numerosi edifici legati alle attività manifatturiere storiche del paese, alcuni dei quali rientrano nella definizione di archeologia industriale e costituiscono dei siti di prim'ordine per la ricerca etnografica e della cultura materiale dell'area. All'epoca della fondazione del Museo Civico questa caratteristica era già ritenuta degna di nota, come dimostrano queste poche righe incisive:

«se c'è un paese in Italia, dopo Faenza, che merita di avere un museo della ceramica, questo è Nove! Questo paese è già di per sé un museo, infatti: la più antica fabbrica di ceramiche in Italia (fondata nel 1728) tuttora attiva è a Nove [la storica sede della Manifattura Antonibon, oggi Ceramica Barettoni⁵¹].

L'unico mulino per impasti ceramici (risalente al '700) esistente in Italia, tuttora funzionante, è a Nove [l'ex mulino Baccin-Cecchetto⁵²].

La più antica scuola d'arte per la ceramica dell'Italia settentrionale, fondata nel 1875, è a Nove.

⁴⁹ Un nuovo approccio alla raccolta potrebbe essere quello che considera la fascinazione per l'oriente che caratterizza la produzione novese a partire dal suo decoro più iconico, il «ponticello», dapprima in maniera favolosa e immaginifica, e poi in termini di riscoperta delle origini della tecnica ceramica stessa.

⁵⁰ Per citarne solo un paio: il Victoria & Albert Museum di Londra e il Museo Nazionale della manifattura di Sèvres.

⁵¹ Nella struttura della fabbrica, ben conservati, sono presenti i laboratori, i magazzini, la stamperia, i portici e il grande forno ottocentesco a quattro bocche. Cfr. Azzolin, Padovan, Zanolli 2003, p. 39.

⁵² Il mulino, che ancora conserva le originali ruote di legno, fu utilizzato fino agli anni sessanta per la produzione dell'impasto di terraglia, di vernice cristallina e di smalti. Venne costruito nel 1791 dall'allora direttore della fabbrica Antonibon, Girolamo Baccin; più tardi passò in eredità alla famiglia Cecchetto e, dal 1965, è di proprietà della famiglia Stringa che, salvandolo dalla demolizione, ne ha curato il restauro e lo ha reso spazio espositivo per mostre temporanee. In quanto importante sito di archeologia industriale, è ora sottoposto a tutela monumentale e dichiarato "di interesse particolarmente importante" dal Ministero di Beni Culturali. Cfr. *Terrecotte Cinesi: Nove, terra di rogge, opifici e ceramiche*, Opuscolo XXVI giornata FAI di Primavera, (23 Aprile 2018), FAI Bassano del Grappa.

Il più importante centro di produzione ceramica in Italia è a Nove con 140 fabbriche e più di 2000 addetti di cui un terzo provenienti dai paesi limitrofi»⁵³

Dal 2020, grazie al progetto “Comunità/Cultura/Patrimonio per il contrasto alla povertà culturale”⁵⁴ e all’impegno dell’attuale conservatore museale Alessandro Bertoncetto, è possibile godere di una passeggiata guidata in dieci tappe nel centro cittadino in modo libero e gratuito ascoltando sui propri dispositivi la registrazione dell’attività di Silent Play proposta dalla compagnia teatrale *La Piccionaia* nell’ambito di Opera Estate durante la Festa della Ceramica del 2020⁵⁵. Questa iniziativa realizza in maniera parziale i propositi degli anni Novanta di creare un Museo Diffuso in grado di valorizzare gli antichi siti artigianali dell’area Bassanese unendo più comuni – da Nove a Bassano del Grappa, da Cartigliano a Marostica – nei quali hanno sede degli esempi unici di archeologia artigianale e industriale che costituiscono una testimonianza dell’attività manifatturiera che in passato caratterizzava queste aree⁵⁶. Oggi il Museo Civico di Nove è parte di Musei Altovicentino, una rete di coordinamento per la valorizzazione e promozione del patrimonio culturale che unisce diciassette comuni della provincia di Vicenza ⁵⁷.

L’ultima attività che ha coinvolto il museo civico è stata la riqualificazione di Palazzo Baccin⁵⁸ che oggi, dopo il restauro, ospita il BiblioMuseo comunale: si tratta di un progetto avviato lo scorso anno che vede l’esposizione periodica negli spazi della biblioteca di manufatti che normalmente sono conservati nei magazzini museali, nell’intento di promuovere verso le nuove generazioni l’interesse verso la collezione civica.

Oggi, l’avvicinarsi del trentesimo anniversario dell’apertura ufficiale del Museo Civico costituisce l’occasione per avviare un progetto organico di sistemazione e aggiornamento del patrimonio culturale municipale. Si è illustrato infatti come il contesto novese presenti una particolare predisposizione per lo sviluppo di un sistema articolato su diversi fronti, in cui le attività di conservazione, studio e valorizzazione non siano rivolte solamente ai manufatti presenti nella raccolta civica, ma si allarghino ad includere anche il patrimonio diffuso con il coinvolgimento delle ditte locali (ad esempio con iniziative

⁵³ A. N. S. *Comunicazione inerente l’istituzione del Museo civico della ceramica*, 5.10.1988.

⁵⁴ Proposto da Paola Rossi de *La Piccionaia* e realizzato con il sostegno di Fondazione Cariverona. Cfr. <https://www.museonove.it/museo-diffuso-nove/#tour1> (ultima consultazione 6/05/2023).

⁵⁵ I siti analizzati sono: il museo civico della ceramica di Nove, il liceo artistico e il suo museo della ceramica, la roggia Isacchina, Palazzo Baccin e la Manifattura Zanolli-Sebelin-Zarpellon, l’antica manifattura Antonibon, dal 1907 Barettoni, la premiata fabbrica Antonio Zen, l’antico mulino “*pestasassi*” Baccin-Cecchetto-Stringa e la manifattura Agostinelli & Dal Prà. Ibidem.

⁵⁶ Nello specifico il progetto comprendeva, oltre alla sede della manifattura Antonibon e al mulino «pestasassi» di Nove: gli stabilimenti della sede seicentesca della manifattura Manardi e il Porto di Brenta a Bassano del Grappa; a Marchesane (ex Angarano) la vecchia fornace di laterizi tipo Hoffmann costruita alla fine dell’800; a Rivarotta (ex Angarano) l’Antica fabbrica di cristallina e terra rossa restaurata da Alessio Tasca negli anni Cinquanta; Cfr. «Bollettino del Museo Civico di Bassano», 13-15, 1992-1994, pp. 231-238.

⁵⁷ Cfr. A.M.C. *Musei Altovicentino, presentazione e curriculum delle attività*, 2022.

⁵⁸ Ex-residenza personale del lungimirante terzo direttore della Manifattura Antonibon che lo costruì in seguito al successo commerciale derivato dall’avvio della produzione di terraglia alla fine del XVIII secolo; nel 1922 divenne sede della manifattura Zanolli-Sebelin-Zarpellon.

di esposizione dei nuovi prodotti in cambio della sponsorizzazione delle attività museali stesse): per agire in tal senso è necessario in primo luogo un progetto a lungo termine e l'appoggio totale da parte dell'amministrazione comunale. Un obiettivo è certamente quello di effettuare il restauro e l'ampliamento della sede museale stessa, un'occasione importante per adattare il museo degli spazi necessari non solo ad una corretta e completa esposizione delle raccolte, ma anche alla funzionalità stessa del museo che dovrebbe dotarsi di un'area dedicata all'archivio dei documenti e alla biblioteca specialistica oltre che ad una stanza per lo svolgimento delle attività di ordinaria manutenzione del patrimonio. Di pari importanza con le operazioni strutturali sarà la sistemazione delle collezioni in termini di aggiornamento della catalogazione e digitalizzazione, che la renderà finalmente fruibile al pubblico in maniera libera.

II

La varietà della ceramica Novese: storia e tipologie

Ceramica è un termine incredibilmente ampio e generico, che «rimanda ad altri materiali, non comunemente noti nella loro definizione»⁵⁹: la parola è stata introdotta nelle lingue moderne dall'archeologo Giovanni Battista Passeri alla fine del Settecento nel suo volume *Storia delle pitture in maiolica fatte in Pesaro e nei luoghi circonvicini*⁶⁰ per derivazione dal greco *κεραμος* che significa «fatto di argilla». Precedentemente ci si riferiva ai prodotti di ceramica come fittili, dal latino *fictilis*, ovvero «plasmato in terracotta» identificandoli appunto come risultato dell'arte fittile, o meglio, del mestiere del vasaio. I prodotti ceramici oggi comprendono terrecotte, maioliche, porcellane, terraglie, grès, laterizi e refrattari aventi in comune un processo di fabbricazione nel quale un composto incoerente di argilla e altre materie inorganiche viene elaborato, formato a mano o meccanicamente, essiccato e diventa resistente per mezzo di cottura a temperature elevate⁶¹. La differenza tra questi sta negli elementi chimici che li compongono, che conferiscono caratteristiche tecnico-morfologiche molto diverse ai vari materiali e quindi consentono, o meglio, richiedono, determinate tipologie di lavorazione al fine della realizzazione del prodotto. La ceramica non è dunque solo un fatto di abilità, estro e inventiva nel plasmare e decorare il materiale argilloso, è in primo luogo tecnica: una profonda conoscenza dei materiali e delle loro trasformazioni chimico-fisiche è la base da cui ogni ceramista non può prescindere, così come chi studia questi prodotti.

La questione della rivalutazione delle cosiddette arti minori da parte della critica d'arte in quanto frutto di procedimenti spiccatamente tecnici e, talvolta, meccanici, così come quella della presa di coscienza della propria dignità artistica da parte degli artigiani-artisti sono tematiche cardinali per lo sviluppo della critica moderna e si legano a doppio filo con questa trattazione dal momento che l'intento è quello di realizzare la catalogazione di una raccolta di ceramiche. Dal punto di vista storico-artistico lo studio della ceramica, così come quello delle altre «arti applicate», data la natura principalmente utilitaria dei manufatti che ne ha determinato nel corso della storia la quasi totale assenza di rivendicazione dell'autorialità – criterio principale di conoscenza delle opere d'arte e dell'analisi storico artistica fino alla scuola di Vienna⁶²

⁵⁹ Stringa 2011, p. 5.

⁶⁰ Vecchi 1977, p. 25.

⁶¹ Caruso 1979, p. 11.

⁶² Fondamentale in questo senso fu il testo di Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, pubblicato nel 1901, che rappresenta la linea della Scuola di Vienna (nello specifico, le trattazioni di Franz Wickhoff) nella scelta di considerare un periodo storico «la tarda antichità romana», *Spätromische*, tradizionalmente ritenuto di poco valore, se non addirittura negativo, rivalutandone la produzione. Creando il neologismo di «industria artistica», *Kunstindustrie*, Riegl nobilitò ufficialmente il concetto di arti minori e diede una svolta alla critica d'arte moderna in senso formalista considerando il complesso di fenomeni storico-culturali che hanno condizionato il fare artistico di un'epoca sullo stesso piano di quello estetico-spirituale che guidava gli autori, *Kunstvollen*. In questo modo pose fine all'approccio prettamente positivista allo studio della materia artistica promosso da Gottfried Semper.

– necessita un approccio spiccatamente trasversale che si concentra non solo sull'identificazione delle forme e dei decori che compongono i singoli manufatti, ma anche sulla loro contestualizzazione in un dato momento storico con prevalenza di determinate tecniche e motivi decorativi dovuta alle condizioni materiali, alle conoscenze, ai modi di fare, ai rituali, alle usanze e, non da ultimo, alle mode⁶³. Questa complessità richiede l'abbandono di un sistema analitico univoco in favore di una pluralità di linee tra le quali vanno ribaditi i punti di contatto, destinati a moltiplicarsi con il progredire degli studi: oggi tale approccio metodologico è riconosciuto come il più appropriato per lo studio della storia dell'arte tutta ma riscontra ancora difficoltà dal punto di vista dell'applicazione nella catalogazione delle opere, che rimane incasellata alla forma di schede tecniche in cui, spesso, la mancanza del titolo o, nello specifico per i manufatti di arte applicata, di un autore, ci lasciano interdetti. Se da un lato è necessario perseguire l'intento di colmare questi vuoti attraverso il progredire degli studi, dall'altro rimane la consapevolezza che buona parte del patrimonio culturale mondiale, soprattutto nel momento in cui si superano i confini occidentali, non presenta questa possibilità proprio per una questione storico-culturale dovuta all'assenza di un momento quale è stato il Rinascimento, e, in generale, alla presenza di un'idea di arte diversa⁶⁴.

La collezione del museo civico di Nove consiste in una varietà di prodotti ceramici in grado di raccontare la storia dell'industria manifatturiera locale dalla fine del XVII secolo ai giorni nostri, collocandola nel contesto più ampio delle dinamiche del progresso tecnologico, del gusto e del mercato italiano ed europeo, influenzati a loro volta dalla passione per oggetti provenienti dall'oriente. Nonostante l'organicità della raccolta, non è possibile dare con certezza una datazione alla grande maggioranza dei pezzi fino alla seconda metà del Novecento: quasi sempre questi non portano la firma degli artigiani che li hanno prodotti – che permetterebbe di collocarli cronologicamente attraverso lo studio dei documenti delle manifatture – e raramente presentano una marca utile alla loro periodizzazione. Fanno eccezione pochi esempi datati esplicitamente come il centrotavola inv. 1986.08 (Cat. 69) poiché prodotti con scopo rappresentativo per la valutazione da parte dei magistrati veneziani, e alcuni pezzi decorati da Giovanni Marcon o plasmati da Domenico Bosello, artisti affermati nella prima metà del XIX secolo di cui si conoscono le biografie. L'assenza di riferimenti cronologici legati ai singoli manufatti rende possibile una datazione solo per approssimazione; questa si basa in parte sulla considerazione delle svolte nella produzione locale in termini di nuovi materiali introdotti, nuove tecniche applicate e nuovi stili adottati, e in parte sul paragone stilistico dei pezzi esaminati con quelli già catalogati e datati della stessa manifattura o di manifatture contemporanee⁶⁵.

⁶³ L'approccio formale di Riegl, rinnovato da Henry Focillon nel testo del 1934 *La vie des formes*, è stato sviluppato in maniera universale da George Kubler nel 1962 con il testo *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, che propone una teoria generale della storia dell'arte come sistema seriale di soluzioni a problemi-necessità rappresentative: in questo sistema hanno ruolo essenziale le «copie» intese come versioni personali di artisti e artigiani della stessa forma, che presentano sempre un'unicità dovuta alla soggettività.

⁶⁴ Kubler 2002, pp. 104-111.

⁶⁵ Stabilendo dunque quella che Kubler definisce come «età sistematica». Cfr. Kubler 2002, pp. 69-71.

Il seguente capitolo presenta per paragrafi i materiali ceramici che compongono la raccolta novese dalla loro origine fino all'impiego nella manifattura locale e gli stili decorativi di cui sono stati protagonisti. L'intento è quello di creare una griglia di riferimento per la collocazione degli oggetti su una linea cronologica che considera lo sviluppo delle conoscenze e abilità tecniche della manifattura ceramica a Nove – e poi del territorio vicentino tutto – di pari passo con lo sviluppo della storia delle manifatture stesse. Si è optato per l'ordine: 1) Cristallina, 2) Maiolica, 3) Porcellana, 4) Terraglia, poiché tale è il modo in cui questi materiali sono entrati nel repertorio locale determinando, di volta in volta, delle variazioni fondamentali all'interno degli equilibri raggiunti. Questa successione non ha mai comportato la definitiva dismissione dei materiali utilizzati precedentemente, e tale situazione di sovrapposizione poliedrica emergerà nella seconda sezione dell'elaborato, il catalogo vero e proprio, in cui le produzioni delle diverse manifatture sono presentate in ordine alfabetico, con una suddivisione di massima data dai secoli di riferimento che vuole rispettare il criterio di ordinamento proposto dal Museo Civico. Essendo la Antonibon la capostipite di tutte le manifatture novesi e del vicentino, nonché la produttrice della maggior parte degli oggetti facenti parte della collezione civica, ho ritenuto opportuno non venir meno alla divisione per “epoche materiali” che caratterizza la sua analisi storico-artistica così come la sua disposizione nel museo stesso⁶⁶. Risulterà chiaro come i motivi decorativi locali, che in un primo momento siano stati derivati dall'imitazione di tipologie specifiche di altri centri produttivi, sia esteri che italiani, per esigenze di mercato e nell'intento di soddisfare il gusto contemporaneo, in seguito siano stati elaborati dall'«industria artistica» locale fino a costituire un catalogo di decori e forme che permette di collocare la produzione su un piano di pari dignità artistica con realtà ben più famose. In questo senso, la presentazione sequenziale, nel catalogo, degli oggetti ordinati secondo una medesima tipologia decorativa rende evidente quella che George Kubler definiva «problemi di durata della serie»⁶⁷. In tal modo sono messe in evidenza le «serie» di soluzioni proposte allo stesso «problema»⁶⁸ dando valore ad ogni singolo manufatto prodotto in quanto «testimonianza di civiltà»⁶⁹.

⁶⁶ Il riferimento imprescindibile per gli studi sulla manifattura Antonibon rimane il volume *La ceramica degli Antonibon*, a cura di Ericani, Marini e Stringa, Electa, Milano, 1990.

⁶⁷ Cfr. Kubler 2002, pp. 100-144.

⁶⁸ «noi immaginiamo invece il corso del tempo come una formazione di fasci fibrosi dove ogni fibra corrisponde a un bisogno di un particolare teatro d'azione e la lunghezza delle fibre varia secondo la durata di ogni bisogno e la soluzione data ai suoi problemi», cfr. Kubler 2002, p. 144.

⁶⁹ Cfr. Definizione di patrimonio culturale in Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 (Codice dei beni culturali e del paesaggio), articolo II.

2.1 Dalla *Cristallina* ai *Latesini*

2.1.1 Un prodotto «rustico»⁷⁰: la terracotta invetriata

Con il termine *Cristallina* gli artigiani novesi ancora oggi intendono le terrecotte rivestite di vernice piombifera detta *vetrina*. Questa è la più semplice tipologia di prodotto ceramico: dal momento che la terracotta non è impermeabile, la vernice la rende tale vetrificando in cottura. Il rivestimento si ottiene diluendo con acqua la polvere ricavata dalla macinazione del marzacotto – ovvero la miscela di sabbia silicea, feccia di vino o tartaro di botte e una certa quantità di piombo calcinato, fusa nel fuoco dei forni in contenitori di terracotta. La vernice così prodotta, detta piombifera, si applica sull'oggetto per immersione⁷¹. Tale tecnica giunse in Europa grazie al «lento progredire dei traffici mercantili dall'Oriente estremo all'Occidente»⁷² al tempo degli antichi Romani dalla Mesopotamia – dove il vetro aveva avuto origine alla metà del III millennio a.C. La ricerca di modalità decorative fu sempre un fattore propulsivo nella storia della tecnica ceramica. Se la vetrina poteva essere colorata con l'aggiunta di ossidi ferrosi, la prima vera e propria soluzione alla necessità degli artigiani italiani di decorare la terracotta fu trovata nell'*ingobbio*: ricoprendo a immersione oppure con pennello le argille essiccate all'aria con uno strato di argilla bianca ricca di caolino⁷³ si ottiene una superficie candida e omogenea che può essere decorata con disegni graffiti, ovvero incisi a punta o a stecca sull'ingobbio ancora fresco fino a scalfire l'argilla sottostante, mettendone così a nudo il colore originario. Il corpo ottenuto viene cotto a circa 1000°C e poi, eventualmente, dipinto con colori a base di ossidi metallici; gli oggetti così decorati sono infine immersi nel bagno di vernice piombifera – la vetrina di cui sopra – che in cottura vetrifica, fissando il colore e rendendo impermeabile il manufatto⁷⁴. Questa tecnica si diffuse in Italia a partire dal XII secolo ad imitazione dei prodotti ceramici di origine Bizantina e si consolidò in particolare nei territori padani, dove continuò ad essere preponderante fino al Cinquecento; infatti in Veneto, Emilia Romagna e Lombardia la fabbricazione della maiolica ebbe inizio più tardi rispetto al resto della penisola e la ceramica ingobbiata definì tratti stilistici propri basati sulla tricromia di verde ramina e giallo ferracina alternati al bianco dell'ingobbio, alla quale talvolta si aggiungeva il color manganese⁷⁵. Tale tipologia di prodotto

⁷⁰ Il termine fa riferimento alla sezione «Rusticana» del MIC Faenza dedicata alla ceramica popolare, costituita a partire dal 1916. Cfr. Longo 2007, p. 20.

⁷¹ Stringa 1987, p. 36.

⁷² Munarini 1990, p. 3.

⁷³ Questa era nota come «terra bianca di Vicenza» e si estraeva dalla cava del Tretto, nei dintorni di Schio; a partire dal XVIII secolo, con la produzione della porcellana – che necessita appunto del caolino come materia prima – queste cave divennero un punto di riferimento fondamentale non solo per le manifatture della Serenissima, ma in generale per tutte le manifatture del nord Italia. Cfr. Ericani, Marini, Stringa, 1990, p. 19.

⁷⁴ N. Caruso 1979, p. 137.

⁷⁵ L'ossido di rame dava il colore verde, detto «verde ramina», l'ossido di antimonio o di ferro dava il giallo, detto «zallo d'antimonio» o «zallo ferracina», e l'ossido di manganese dava un colore scuro detto «bruno manganese». Cfr. Ericani 1986, p. 83.

costituì un genere di lusso il cui repertorio decorativo più evoluto rispecchiava ai canoni del gotico fiorito e del primo rinascimento. La decorazione era caratterizzata dunque da un *horror vacui* che imponeva il riempimento di ogni parte della superficie del manufatto con motivi a racemi fogliati (d'acanto o di rovere) entro i quali si collocavano animali allegorici (ad esempio la lepre), simboli cristologici, stemmi e figure virili o muliebri; questi ultimi in particolare furono sviluppati nell'iconografia del busto-ritratto inserito in *hortus conclusus*⁷⁶. Con la conquista del mercato medio-alto da parte della maiolica, la terracotta ingobbiata divenne il valido sostituto, più economico ma ancora rispondente al gusto decorativo contemporaneo, per la fascia più modesta della popolazione; la declassazione di questo prodotto ebbe come conseguenza un approccio molto più veloce e sbrigativo alla produzione e decorazione dei manufatti, spesso realizzati in serie, in grandi quantità e a più mani. Il boccale graffito facente parte della collezione novese (Cat. 1) è un esempio di graffita rinascimentale del periodo tardo in cui tale modalità esecutiva unita ai tentativi di imitare lo stile compendiario delle maioliche faentine è evidente.

Nell'avvicinarsi delle tecniche e dei prodotti ceramici che conquistarono nel corso dei secoli il gusto contemporaneo, la produzione manufatti di semplice terracotta invetriata per le attività domestiche quotidiane continuò in ogni epoca: infatti ancora nel XVII secolo in Veneto le fabbriche di cristalline venivano chiamate «boccalarie» poiché i principali prodotti erano appunto scodelle e boccali. A Bassano e Nove la materia prima per la vernice, la sabbia silicea detta *saldame*, si otteneva dalla frantumazione dei ciottoli di quarzo che si potevano trovare sul letto del fiume Brenta, oppure tramite estrazione dalle cave presenti sui colli di Marostica⁷⁷. Nella collezione del museo di Nove è presente un corpus di cristalline che comprende molti «pignatti», «tecchie», «scaldini» e «boccali»⁷⁸, si tratta in buona parte della donazione di Elisabetta Nicoli in memoria del padre Nerone, che era stato vasaio presso la fabbrica omonima specializzata nella produzione di questo tipo e attiva fino agli anni sessanta dello scorso secolo; talvolta decorate a macchie di verde ramina o bruno manganese realizzate in modo veloce con uno «scoato» di morbida saggina⁷⁹, questo tipo di manufatto fu prodotto fino agli anni cinquanta del Novecento ed è testimone del passato rurale dell'area e del ruolo fondamentale rivestitovi dall'arte del vasaio: infatti in un mondo contadino legato ai cicli delle stagioni e quasi totalmente privo di quei comfort che per noi oggi sono basilari – come il fornello a gas o l'acqua corrente – buona parte degli oggetti necessari alle attività domestiche e alla vita quotidiana era realizzato in terracotta. Il repertorio di forme canoniche

⁷⁶ Per un approfondimento sulla produzione rinascimentale di terrecotte ingobbiate nella zona padana si veda Munarini in Ericani, Marini 1990, pp. 67 – 143.

⁷⁷ Stringa 1987, p. 37.

⁷⁸ A.M.C., *Inventario delle opere*, in particolare i numeri 2002.09-39.

⁷⁹ *Scoato* è un termine dialettale che comunemente indicava lo scopino di saggina morbida e dal manico corto utilizzato nelle faccende domestiche; quello utilizzato per il decoro delle cristalline veniva chiamato allo stesso modo nonostante fosse caratterizzato da una morbidezza maggiore delle setole: questo pennello aveva una goccia di dimensioni pari a quelle di una pannocchia di gran turco, veniva intinto nelle ciotole di colore e poi agitato con un gesto caratteristico (simile a quello effettuato dai sacerdoti quando aspergono con l'acqua benedetta) sopra le terrecotte ottenendo la tipica decorazione a macchia delle comuni cristalline di uso domestico. Nadir Stringa, informazione orale (marzo 2023).

ripetute in questi oggetti è traccia dell'eredità di modi di fare antichissimi e della natura utile della produzione ceramica. All'interno della collezione questi oggetti «rustici» hanno, dunque, in primo luogo un valore storico-etnologico in quanto rappresentano la tradizione popolare locale nella sua longevità e particolarità; ciò si evidenzia nel paragone con altre regioni italiane dove la produzione di oggetti domestici è rappresentata da manufatti lignei o metallici⁸⁰, oppure è assente dal momento che, per lo sviluppo industriale, la tradizione della terracotta invetriata venne abbandonata già dall'inizio del XX secolo in favore della «terraglia ad uso inglese», la cui produzione si contraddistinse da subito per l'approccio industriale⁸¹. A Nove invece le due realtà continuarono a convivere e, anzi, alla cristallina «rustica» si affiancò la produzione dei manufatti di stile popolare delle manifatture Cecchetto e Antonibon: si trattava di una nuova linea di prodotti rivolta ad una clientela di tipo contadino, che manteneva le forme semplici delle cristalline proponendo nei decori la semplicità tematica e grafica di azioni e scene quotidiane della campagna veneta; questi manufatti a loro volta, per la loro caratteristica spontaneità grafica furono stimolo per gli artisti del primo novecento interpreti di un primitivismo tutto italiano, come Umberto Moggioli e Gino Rossi, riuniti nella Scuola di Burano, i quali aprirono le porte alla loro rivalutazione artistica⁸². Proprio in virtù di tale rapporto nel museo si è optato per un allestimento delle cristalline novecentesche nella stessa sala in cui sono conservate le terraglie popolari e i manufatti ingobbiati rinvenuti durante il restauro della fabbrica di cristalline di Rivarotta di Angarano.

2.1.2 La Maiolica italiana tra XV e XVII secolo

Dalla seconda metà del XIV secolo nel resto d'Italia la situazione iniziò a differenziarsi per la crescente domanda da parte delle famiglie nobili fiorentine di lustri ispano-moreschi importati dal sud della Spagna grazie ai traffici commerciali. Questi oggetti erano apprezzati per la ricchezza cromatica che univa a toni intensi come il rosso e il blu di cobalto l'effetto luminescente e metallico, simile all'oro⁸³. La tecnica del lustro ha avuto origine attorno al IX secolo all'interno della cultura islamica come oggetto di lusso per le corti di Baghdad e Samarra, nell'attuale Iraq, con l'intento di imitare la porcellana Cinese da parte dei ceramisti mesopotamici⁸⁴: prevede l'utilizzo di ossidi di argento e rame che, applicati su un oggetto già cotto e ricoperto di smalto stannifero, ovvero una vernice a cui viene aggiunto ossido di stagno, una volta cotti nuovamente a basse temperature (500° - 600° C) in atmosfera riducente, subiscono una perdita di

⁸⁰ È il caso della Val d'Aosta. Cfr. Longo 2007, p. 56.

⁸¹ È il caso della Lombardia. Cfr. *Ivi*, p. 62.

⁸² Pesante, Satolli 2019, pp. 284-285.

⁸³ «Nel settembre 1386 un certo Bonifacio Ruspi, mercante-banchiere attivo a Valenza, scrisse all'azienda Datini di Firenze per informarla che nella città spagnola si producono “scodelle dipinte di Malicha ch'apaiono dorate”» Cfr. Spallanzani 2006, p. 9.

⁸⁴ Holmes Peck 1997, p. 18.

ossigeno che dona al materiale, dopo un'adeguata lucidatura, un effetto iridescente simile alla superficie metallica⁸⁵. Il lustro fu sin dal principio apprezzatissimo e, di pari passo con l'espansione del regno arabo, si diffuse in Egitto nel X secolo e quindi in tutto il nord Africa fino a raggiungere, nel XI secolo, il sud della Spagna, dove il principale centro produttivo fu la città di Màlaga: per questo motivo era detto «*obra de Malica*»⁸⁶. Successivamente, con il blocco dei porti andalusi durante la *Reconquista*, l'industria artistica del lustro si spostò a Manises, presso Valencia, dove gli artigiani arabi continuarono ad operare per conto dei reali cattolici. Furono i fiorentini a nominare i lustri *Maiolica* dal momento che il principale scambio commerciale sulla rotta per la Spagna era l'isola di Maiorca, poco a largo dalla costa valenziana: era un centro di raccolta e redistribuzione per molti prodotti d'esportazione, non solo spagnoli, in cui i mercanti toscani avevano banchi e fondachi⁸⁷. Se in un primo momento vennero collezionati come *mirabilia*, nei primi anni del XV secolo si sviluppò un vero e proprio sistema commerciale attorno all'importazione di questi manufatti che venivano richiesti non solo dalle illustri famiglie toscane come manifestazione del loro potere⁸⁸, ma anche dalla classe media, composta da artigiani, piccoli mercanti, ospedali, chiese, conventi e botteghe di speziali⁸⁹.

Questa dinamica causò una crisi per i ceramisti italiani che reagirono tentando di imitare le maioliche d'importazione riproducendo il lustro⁹⁰; ma gli esperimenti si rivelarono troppo rischiosi per l'economia delle manifatture, infatti: la creazione e il mantenimento nei forni di un'adeguata atmosfera riducente erano complessi; la percentuale di scarto nella produzione era elevata; e gli alti costi legati all'approvvigionamento delle materie prime nobili, quali i metalli preziosi e lo stagno necessario per lo smalto, non garantivano un guadagno sufficiente. La prima soluzione fu quella di imitare le forme del decoro apponendovi delle varianti cromatiche in modo da compensare la mancanza del rivestimento metallico⁹¹. I tentativi fallimentari di riprodurre il lustro portarono ben presto però alla definizione della formula e della tecnica dello smalto stannifero come rivestimento ideale per la terracotta, che rendeva la ceramica non solo più adatta a decori variopinti, ma anche più resistente rispetto alla semplice ingobbiatura e invetriatura. Lo smalto è una vernice opaca contenente un 20-25% di ossido di stagno che viene applicata sul manufatto per immersione: il decoratore vi dipinge con tratti minuziosi quando questo è ancora fresco ed ha la consistenza di uno strato polveroso dello spessore di circa mezzo millimetro; questo rivestimento in cottura a fonde e ingloba il decoro creando un effetto caratteristico, detto appunto «decoro sottosmalto», che dona al manufatto un aspetto compatto, lucente, e piacevole al tatto. I colori

⁸⁵ Vecchi 1977, p. 187.

⁸⁶ Cfr. Jenkins 1978, pp. 335-342. Cit. in Holmes Peck 1997, p. 20.

⁸⁷ Wilson 2013, p. 8.

⁸⁸ Questo tipo di commissione prevedeva un rapporto più diretto tra committente e artigiano, al quale venivano fatti pervenire modelli e indicazioni sulle fogge dei manufatti e gli stemmi rappresentativi da apporvi. Si veda a questo proposito l'appendice I (*Maioliche Stemmae*) in Spallanzani 2006, pp. 169-180.

⁸⁹ Spallanzani 2006, p. 9.

⁹⁰ Wilson 2013, p. 12.

⁹¹ Ad esempio utilizzando il bruno manganese, dal tono violaceo. Cfr. *Ibidem*.

adoperati per la decorazione della maiolica fino alla metà del Settecento sono il verde ramina, il giallo di antimonio, il bruno manganese e il blu di cobalto: gli unici in grado di resistere alle alte temperature di cottura dello smalto (900-950°C) e per questo detti «a gran fuoco». Questi si potevano mischiare tra loro per ottenere una più ampia gamma di tinte e mezzetinte il cui risultato, dopo la cottura, non era mai certo⁹² – fattore che palesa la perizia acquisita in anni di esperienza dai decoratori delle manifatture nella conoscenza del «gioco degli imponderabili»⁹³. Una mezza tinta molto comune, adoperata in particolare per i chiaroscuri, si ricavava dal fondo del recipiente in cui si sciacquavano i pennelli, era quindi una miscela di tutti i colori; nei laboratori ceramici novesi questo colore era chiamato «verde marcio»⁹⁴. L'ultimo colore che si aggiunse alla tavolozza del vasaio è il rosso, il più delicato e difficile da ottenere: una ricetta faentina prevedeva una miscela di terra rossa, bolo armeno e ossido di rame bruciato con zolfo, a cui veniva aggiunta una punta di cinabro che risultava in una tinta rugginosa che veniva schiarita spesso con l'utilizzo del giallo per creare delle sfumature aranciate⁹⁵. I primi smalti erano grezzi e spesso giallognoli per la presenza di ossidi ferrosi nella composizione, ma con la pratica si riuscì a produrne di assolutamente candidi. Data l'onerosità dello stagno, che costituisce l'elemento chiave di questo rivestimento rispetto alla cristallina, inizialmente lo smalto veniva applicato solamente sulla parte interna dei contenitori lasciando l'esterno o il fondo scoperto, ben presto si iniziò ad applicarlo totalmente sugli oggetti proprio perché il candore era parte fondamentale del loro apprezzamento⁹⁶.

Gaetano Ballardini nel suo studio cardinale *La maiolica italiana dalle origini alla fine del Cinquecento*, del 1939, tracciò le fasi evolutive della maiolica rinascimentale in Italia a partire dal secondo quarto del XV secolo raggruppando per «famiglie»⁹⁷ le varie tipologie di decoro ceramico. Nello specifico egli individuò tre fasi stilistiche – «stile severo», «stile nuovo» e «stile bello» – che scandirono il processo di affermazione della maiolica italiana fino al superamento di quella che era stata la minaccia ispano-moresca, infatti a partire dalla seconda metà del XV secolo le importazioni dalla Spagna di questo materiale diminuirono considerevolmente.

Lo «stile severo», che va dalla fine del Trecento al primo quarto del Quattrocento, palesa l'intento imitativo verso i modelli orientali e comprende la famiglia «verde»⁹⁸, la «zaffera a rilievo»⁹⁹, la «maiolica italo-moresca», la famiglia «a occhio di penna di pavone», quella «a melograno o palmetta persiana» e la «floreale gotica». In questa fase si colloca l'esordio delle manifatture di Montelupo – centro che, dopo la

⁹² Caruso 1979, *I colori*, pp. 169-170.

⁹³ Ballardini 1938, p. 21.

⁹⁴ Nadir Stringa, informazione orale (marzo 2023).

⁹⁵ Vedi nota 34.

⁹⁶ Ferrari 2003, p. 12.

⁹⁷ Ballardini 1938, p. 21.

⁹⁸ Questa prima famiglia continua, nell'utilizzo del verde ramina, la tradizione precedente di decori su ingobbio. Cfr. Ivi, p. 24.

⁹⁹ La tinta particolarmente brillante di questo decoro monocromo si deve all'aggiunta di ossido di piombo al blu di cobalto, espediente che fa «gonfiare» il decoro sullo smalto con un effetto turgido molto caratteristico. Cfr. Berti 2002, p. 28.

conquista fiorentina di Pisa, divenne privilegiato per la produzione di maioliche nei domini di Firenze¹⁰⁰ – e iniziò a delinearsi la superiorità tecnica delle manifatture di Faenza, il cui smalto era «vellutato, morbido, solidissimo»¹⁰¹. È al centro romagnolo che si deve lo sviluppo stilistico della maiolica italiana nel corso del Cinquecento a partire dalle ultime due tipologie decorative, sviluppatasi tra la fine del XV secolo e i primi anni del XVI, che chiudono il periodo. Da un lato il decoro «alla porcellana», un «filiforme racemo sinusoidale guarnito di foglioline, butti e fiorellini, organizzato in medaglioni o, più spesso, in fasce...»¹⁰² in blu di cobalto – pigmento noto come «polvere di Levante» poiché veniva appunto importato dal medio oriente – indicato nei documenti anche come «alla damaschina» poiché faceva riferimento alle porcellane Ming che iniziavano ad essere introdotte in occidente in quel periodo tramite la base commerciale siriana. Questo motivo caratterizzò anche la produzione montelupina e, in modo particolare, quella veneta, di cui testimonia lo sviluppo e l'aggiornamento stilistico: le manifatture lagunari, non padroneggiando ancora la tecnica dello smalto, continuavano quella della terracotta ingobbiata, detta «mezza maiolica»¹⁰³, con ottimi riscontri. Dall'altro il decoro «a grottesche» che, rispecchiando l'entusiasmo rinascimentale per le decorazioni parietali rinvenute nella domus aurea, diede il via, nella produzione faentina, all'uso del tono turchino che ne divenne una cifra stilistica; infatti nel primo quarto del Cinquecento le manifatture romagnole svilupparono anche la tecnica dello smalto dal caratteristico colorito bigio-azzurrognolo ottenuto con l'aggiunta di una punta di cobalto all'impasto, detto «berrettino», che si sostituì quello bianco¹⁰⁴.

Lo «stile nuovo» ebbe ufficialmente avvio con il «primo Istoriato». Il termine identifica la tendenza a decorare i manufatti ceramici in maniera pittorica con rappresentazioni di scene mitologiche, sacre o storiche, talora rappresentate a tutto campo, oppure racchiuse da una cornice con motivi «a grottesca» o «alla porcellana». Sviluppata nel primo decennio del Cinquecento, l'Istoriato «testimonia il rivolgersi della produzione ceramica alla cultura umanistica»¹⁰⁵: da un lato per l'emergere di una coscienza artistica negli artigiani, che iniziano a firmarsi o, quantomeno, a manifestare il proprio tratto, fattore che ha consentito agli studiosi di attribuire loro dei nomi sulla base dei soggetti trattati¹⁰⁶; dall'altro elevando il manufatto ceramico dalla posizione di oggetto utile a quella di oggetto d'arte, che veniva appeso alle pareti o esposto sulle credenze, e in questo modo consacrando il valore propriamente artistico della materia

¹⁰⁰ Ivi, p. 34.

¹⁰¹ Ballardini 1938, p. 27.

¹⁰² Munarini 1990, p. 192.

¹⁰³ La forma più nota di questo tipo di decoro nell'ambiente veneziano è quella «a ghirlande alla porcellana» proposta dalla bottega di Mastro Lodovico. Cfr. Bortolotto 1981, p. 52.

¹⁰⁴ Sani 2012, pp. 50 – 55.

¹⁰⁵ Ballardini 1938, p. 40.

¹⁰⁶ L'iniziatore di questo stile è considerato il monogrammista BT, detto «Maestro della Resurrezione» in quanto autore di una targa, conservata al V&A di Londra, che rappresenta la resurrezione di Cristo tratta da un'incisione di Dürer. Cfr. Liverani 1957, p. 26.

ceramica che era già stato espresso nell'arte di Luca della Robbia¹⁰⁷. L'Istoriato fu esportato dagli artigiani faentini in gran parte delle manifatture italiane e presto si evolse nella fase definita da Ballardini come «stile bello»: venne assunto come canone decorativo di intere botteghe che prendevano come riferimento le incisioni delle opere dei più grandi maestri tedeschi e del rinascimento italiano¹⁰⁸; l'Istoriato costituì il punto focale della ricerca stilistica per oltre un secolo portando a piena maturazione la tecnica dello smalto stannifero nella penisola. Le varianti centro-italiane si distinsero rispetto alla produzione faentina per i toni particolarmente accesi delle tinte, esaltate dallo smalto bianco. Mentre Cafaggiolo rimase nel solco del polo romagnolo con la riproposizione dei capolavori del rinascimento fiorentino, a partire dagli anni venti Urbino e gli altri centri metaurensi (Pesaro e Casteldurante) si concentrarono sul repertorio di Raffaello, declinato anche nel motivo della «rafaellesca» – ovvero una grottesca policroma su fondo bianco e dai tratti molto fini che si rifaceva alle decorazioni delle logge vaticane realizzate sul disegno del maestro urbinato¹⁰⁹; l'Istoriato urbinato raggiunse livelli di perfezione inediti diventando un modello per tutto il resto del secolo, esportato anche a Venezia¹¹⁰. A Deruta, centro manifatturiero di riferimento per Perugia, si optò invece per la riproposizione dei capolavori del Perugino ma la caratteristica principale della produzione fu la sua guarnizione con il lustro: infatti qui, già negli anni ottanta del Quattrocento, gli artigiani riuscirono a scoprire il segreto della tecnica del pregiato rivestimento che aveva fatto la fortuna della maiolica ispano-moresca¹¹¹. In particolare, a partire dal 1515 il Maestro Giorgio da Gubbio ne estese la gamma cromatica al rosso, applicato da subito nel genere «a trofei»¹¹²: la bottega conservava con estrema gelosia il segreto del lustro e nel tempo ne fece una vera e propria caratteristica dell'attività ceramica eugubina che si specializzò nella finitura a lustro di piatti in stile Istoriato provenienti dagli altri centri metaurensi¹¹³.

Fu proprio a Gubbio che Cipriano Piccolpasso, osservò «in casa di un m. Cencio di detto luogo (il figliolo di m. Giorgio)» la tecnica della «maiolica» descritta nel secondo libro del suo trattato *I tre libri dell'arte del vasajo*¹¹⁴, nel quale sono indicate precisamente le ricette del «rosso di maiolica» e della «maiolica d'oro»,

¹⁰⁷ Lo scultore fiorentino sviluppò la tecnica della terracotta invetriata, celebrata anche dal Vasari per la proprietà di unire pittura e scultura in un manufatto di incredibile resistenza: «avendo una meravigliosa pratica nella terra, la quale diligentissimamente lavorava, trovò il modo di invetriare essa terra co'l fuoco, in una maniera che e' non la potesse offendere né l'acqua né il vento. E riuscitoli tale invenzione, lasciò dopo sé eredi i figlioli di tal secreto». Cfr. Vasari 1986, pp. 253-256.

¹⁰⁸ Le riproduzioni di Marcantonio Raimondi delle xilografie d'üreriane furono una primissima fonte d'ispirazione per gli artigiani faentini; superate in seguito dalle incisioni dei capolavori di Andrea Mantegna e, presto, di Raffaello Sanzio. Cfr. Sani 2012, pp. 79-85.

¹⁰⁹ La bottega che più sviluppò questo motivo a Urbino fu quella dei Fontana, in seguito i Patanazzi lo portarono avanti fino al XVII sec. Cfr. *Ivi*, p. 55.

¹¹⁰ Gli artisti urbinati la cui opera segnò il culmine dello stile istoriato furono Nicolò da Urbino, il monogrammista F. R. e Francesco Xanto Avelli. Cfr. *Ivi*, pp. 100-102.

¹¹¹ Bojani 2001, pp. 113.

¹¹² Sani 2012, p. 55.

¹¹³ Già Ballardini riporta l'esempio del piatto istoriato dipinto da Niccolò Pellipario e segnato sul verso «1532 Mastro Giorgio finì de maiolica». Cfr. Ballardini 1938, p. 57.

¹¹⁴ Nel 1557 Cipriano Piccolpasso, originario di Castel Durante, scrisse «*I tre libri dell'arte del vasajo: nei quali si tratta non solo la pratica, ma brevemente tutti i secreti di essa cosa che persino al di d'oggi e stata sempre tenuta nascosta*». Questo manoscritto fu scritto su

ovvero dei lustri colorati che continuarono ad essere prodotti anche durante dell'egemonia dei «bianchi» di Faenza: questa fonte diretta conferma che all'epoca con il termine *maiolica* non si intendeva la tecnica dello smalto stannifero¹¹⁵. Il trattato di Piccolpasso testimonia il fatto che, nella seconda metà del secolo, convivessero in Italia due tendenze decorative: il filone dell'Istoriato che continuava nelle botteghe urbinati raggiungendo regimi produttivi quasi industriali, arricchendosi sempre più di decori a grottesche sovrabbondanti ed elementi opulenti, tanto da essere nominato «stile fiorito» dal Ballardini¹¹⁶; mentre a Faenza si sviluppò la reazione dei «Bianchi».

A partire dal 1540¹¹⁷ nel centro romagnolo iniziò la sperimentazione che portò alla definizione di un nuovo tipo di prodotto ceramico, caratterizzato da uno smalto vigoroso e candido, da un decoro che dimostra l'interiorizzazione dello stile cinquecentesco, e da un'ampia varietà di forme in linea con il gusto manierista contemporaneo. Questo nuovo stile rappresentò il punto di intersezione di più traiettorie evolutive. La scelta imprenditoriale di contrastare il successo commerciale del polo marchigiano impose agli artigiani romagnoli la necessità di riorganizzare e sveltire il processo produttivo, abbattendo i costi e mantenendo la qualità della tecnica; in questo senso la «nausea estetica»¹¹⁸ verso l'iper-decorativismo policromo dell'Istoriato sfociò nella definizione dello stile sintetico definito da Ballardini «compendiario», basato sulla semplice tricromia di azzurro, giallo e bruno, che molto deve anche alla diffusione dei libri figurati – ciò rese più semplice per le botteghe procurarsi dei modelli iconografici da riprodurre nei decori –¹¹⁹. L'immediato apprezzamento è testimoniato dal Vasari, che nella vita di Battista Franco scrisse «le migliori sono bianchissime e con poche pitture, e quelle nel mezzo o intorno, ma vaghe e gentili affatto»¹²⁰. Il progresso tecnologico raggiunto dalle fabbriche faentine fu essenziale: le sperimentazioni sullo smalto stannifero portarono alla definizione di una ricetta più ricca di potassio che rendeva il composto più viscoso e brillante, e gli artigiani iniziarono ad immergervi doppiamente gli oggetti, sui quali infatti lo spessore dello smalto è doppio rispetto a quelli precedenti e supera spesso il millimetro¹²¹. Inoltre la varietà di forme sviluppate dalle fabbriche faentine dimostra l'attenzione degli imprenditori per i consumi delle classi agiate¹²² e, nello specifico, la pronta risposta all'esigenza di allargare il repertorio delle suppellettili da tavola in seguito anche alla diffusione del Galateo¹²³ e, in generale, alla nascita di una

commissione di un cardinale Francese che intendeva avviare una fabbrica di maiolica italiana in Francia ma non venne mai pubblicato; oggi si conserva al Victoria & Albert Museum di Londra.

¹¹⁵ «nel trattato di Cipriano Piccolpasso, 1556-1557, non si trova mai la voce maiolica indipendente dal lustro, come invece è il termine moderno... il nome maiolica stette da noi a indicare, comunemente, fin verso il quarto decennio del Cinquecento, le stoviglie decorate a lustri metallici... le quali erano state importate largamente dalla Spagna moresca attraverso il commercio marittimo per l'ambizione delle grandi case italiane». Ballardini 1938, p. 13.

¹¹⁶ Cfr. *Ivi*, p. 61.

¹¹⁷ Bojani 2001, p. 28.

¹¹⁸ Pompeis, vol. 1, p. 31.

¹¹⁹ Gentilini 1993, pp. 28-29. Cit. in Pompeis, vol. 1, p. 27.

¹²⁰ *Ivi*, p. 27.

¹²¹ *Ivi*, p. 35.

¹²² Pompeis, vol. 1, p. 32.

¹²³ Bojani 2001, p. 19-20.

nuova cultura della salubrità che trovò nel candore dello smalto un segnale rappresentativo¹²⁴: le forme variegata erano spesso derivate dagli oggetti in argento e il perfezionamento della tecnica dello stampo permise anche di creare applicazioni plastiche intercambiabili con cui impreziosire ulteriormente i manufatti¹²⁵. Ben presto i «bianchi» furono assunti a nuovo elemento rappresentativo dello status delle classi dominanti e questo ne favorì la notorietà e quindi il successo di mercato, nonché la diffusione della produzione: i ceramisti faentini, con spirito imprenditoriale, si trasferirono in tutta la penisola italiana individuando aree di mercato ancora scoperte in cui ottennero privilegi per avviare la produzione di maioliche – è il caso di Torino, Lodi, Pavia –, oppure semplicemente furono assunti nelle botteghe locali, avidi di poter presentare al mercato il nuovo prodotto – a questa seconda tipologia risposero nel nord Italia i centri di Brescia, Mantova, Verona e Venezia. La medesima dinamica si ripropone anche a Nord delle Alpi, dove «i bianchi» conquistarono il gusto della nobiltà e, a partire dalle committenze cinquecentesche, si sviluppò nei secoli il collezionismo di questi manufatti¹²⁶. Con i «bianchi» gli artigiani di Faenza, per la seconda volta, furono in grado di trascinare il gusto contemporaneo avviando una vera e propria moda che si diffuse poi in tutta Europa con un successo tale da imporre l'uso del termine *faïence* fin dalla prima metà del Seicento per indicare la terracotta rivestita di smalto stannifero, ovvero quella che oggi in Italia chiamiamo maiolica¹²⁷.

Fu per una precisa scelta di politica commerciale che il Senato veneziano, a partire dalla metà del XV secolo, autorizzò l'importazione nella Dominante dei soli lavori «da Maiora e da Valenza»¹²⁸. Infatti, di fronte alla crescente domanda di lustri che le botteghe locali non erano in grado di soddisfare, si decise di tutelare la fiorentina produzione interna di terrecotte ingobbiate e invetriate monopolizzando e controllando l'importazione delle *maioliche* spagnole: questo approccio, che aveva l'intento di proteggere le manifatture veneziane, ebbe come conseguenza il mancato aggiornamento delle competenze tecniche degli «squeleri». La ferrea regolamentazione della Serenissima sul lavoro dei forestieri imponeva, per poter esercitare l'arte, di essere iscritti alla Scuola, di pagare un tributo, e di abitare nella città da almeno un anno: tutto ciò costituì sempre un deterrente per gli artigiani stranieri che, trasferitisi nella città lagunare, continuarono ad essere impiegati come manovalanza rinunciando all'attività in proprio¹²⁹. Questo meccanismo eliminò la concorrenza interna tra le botteghe favorendo la stagnazione di modi e stili decorativi. Se in un primo momento, fino alla metà del Cinquecento, le botteghe veneziane riuscirono dunque a tenere testa all'aggiornamento stilistico della maiolica rinascimentale con lo sviluppo prima del

¹²⁴ Pompeis, vol. 1, 2010, p. 39.

¹²⁵ Pompeis, vol. 2, 2010, p. 26.

¹²⁶ *Ivi*, pp. 37-42.

¹²⁷ «sembra che il termine *faïence* abbia trovato definitiva diffusione in Francia e in tutta Europa proprio nel decennio 1624-1634» Ravanelli Guidotti 1996, p.13, cit. in Pompeis, vol. 2, 2010, p.35.

¹²⁸ A.S.V.E., Senato Mar, reg. 5, c.131 v. pubblicato in Bortolotto 1981, nota 54, p. 25.

¹²⁹ *Ivi*, p. 19.

«decoro alla porcellana» – Maestro Lodovico e Maestro Jacomo – e poi dell'«Istoriato» grazie alle maestranze provenienti dal centro Italia –Mastro Mazo, Mastro Francesco Durantino e Mastro Domenico¹³⁰– con il mutamento del gusto verso il nuovo prodotto smaltato faentino gli artigiani veneziani non poterono nulla contro la loro arretratezza tecnica. Così, nonostante i forti divieti d'importazione tra la seconda metà del XVI e l'inizio del XVII secolo giunsero sulle piazze lagunari intere «credenze» in maiolica bianca di Faenza e vasellami stemmati commissionati dalle famiglie nobili veneziane¹³¹. La situazione era critica al punto che nel 1664 l'arte dei *Bochaleri*, che ormai aveva ridotto la propria attività al solo smercio, rivolse una supplica al governo per avere la concessione di vendere maioliche straniere¹³²: i principali prodotti richiesti erano i «Latesini»¹³³, ovvero quelle maioliche dal caratteristico color bianco latte di cui Faenza ormai era diventata la maggiore produttrice in Italia.

2.1.3. La Manifattura Manardi a Bassano del Grappa

Alla dinamica appena illustrata si deve la nascita nell'area del Vicentino di un'attività manifatturiera ceramica in grado di rispondere alla necessità dello Stato Veneto di offrire al mercato interno un prodotto competitivo sia dal punto di vista della qualità, che da quello del prezzo.

I primi attori di questa storia sono i Manardi, una famiglia di militari che dalla fine del Cinquecento vengono insediati dal governo veneziano a Bassano come capitani della milizia locale. La ricostruzione dell'esatta vicenda della loro impresa si deve all'accurato studio condotto da Nadir Stringa *La famiglia Manardi e la ceramica a Bassano nel '600 e '700*, pubblicato nel 1987. Nel 1645 Francesco, primogenito della terza generazione Manardi, acquistò la *boccalaria* adiacente al palazzo di famiglia, ne ristrutturò i forni e si prodigò per ottenere una produzione all'altezza del vaglio dei Cinque Savi alla Mercanzia, l'organo veneziano adibito al controllo della qualità dei prodotti sul mercato. Chiamò quindi a Bassano maestranze dai maggiori centri italiani del tempo: Faenza e Lodi. La cittadina lombarda aveva potuto aggiornare la propria produzione ceramica rispetto alla terracotta ingobbata e graffita del periodo rinascimentale grazie all'arrivo di maestranze faentine nella seconda metà del XVI secolo¹³⁴ e presto aveva sviluppato una florida produzione. Le maestranze lodigiane chiamate a Bassano dai Manardi venivano dalla fabbrica di

¹³⁰ Una conferma dell'alta qualità, nella prima metà del secolo, della produzione veneziana sono la richiesta da parte di Isabella d'Este ad Alfonso Trotto di far realizzare a Venezia certe «piadenelle de preda» (che questi ordinò in egual misura alle manifatture lagunari come a Faenza per affrettare i tempi della consegna), e quella del fratello Alfonso e il pittore Tiziano Vecellio a proposito di certi vasi da farmacia in maiolica. Cfr. *Ivi*, p. 59.

¹³¹ Ravaneli Guidotti 1996, pp. 167-169, 403-404, figg. 9a, b, 29b, p. 402, cit. in Pompeis, vol. 2, 2010, p. 21.

¹³² La supplica dei *boccaleri* per la concessione di vendere maioliche straniere è datata 22 dicembre 1664. Cfr. Stringa 1987, p. 57 e nota 5 p. 59.

¹³³ *Ivi*, p. 37.

¹³⁴ Un documento seicentesco che però si riferisce al secolo precedente parla di Matteo Cavallari che fu il primo ad introdurre a Lodi la tecnica della maiolica. Cfr. Ferrari 2003, p. 22.

Giovanni Coppelotti, avviata appena nel 1641: si trattava di Paolo Buffo, esperto nella composizione degli smalti, e il tornitore Carlo Trivante di Giacomo; da Faenza invece era Giacomo Poletti di Nicolò, tornitore che rimarrà alle dipendenze dei Manardi per oltre trent'anni¹³⁵. Naturalmente questi operai portarono a Bassano non solo la conoscenza tecnica necessaria alla creazione dei *latesini* ma anche le fogge e i decori propri della produzione da cui erano originari: tra le testimonianze fittili attribuite alla produzione dei Manardi – tra i quali solamente gli orcioli e i vasi da farmacia con decoro monocromo «a festoni» e «alla turchesa» sono certi – figurano piatti ovali ottenuti a stampo e intensamente decorati, caratterizzati da smalto berrettino e tesa fortemente bacellata che palesa la loro derivazione dalle forme barocche dei «bianchi» di faenza¹³⁶; spesso al centro dei cavi è dipinto un paesaggio scenografico con rovine antiche¹³⁷. Così, il 24 aprile 1669, la ditta Manardi presentò una supplica al Senato in cui dichiarava di poter «fabbricare Laticini per il commune bisogno, di qualità e bontà consimile a quelli che vengono di Faenza, Lodi, et d'altri Luochi d'alieno stato»¹³⁸ richiedendo la concessione di un'esclusiva per la produzione di maioliche¹³⁹, con la promessa che «nel corso di pochi anni si vedrà in questo Serenissimo stato nata un'Arte nova»¹⁴⁰. Ottenuti i pareri positivi da parte degli organi consultivi¹⁴¹, il 4 maggio il Senato veneziano concesse ai Manardi l'esclusiva di produzione e smercio in tutta la repubblica per 25 anni: la velocità con la quale si svolse questo procedimento ci dice dell'urgenza della Serenissima di contravvenire l'importazione di maioliche dagli stati esteri. In un primo momento l'attività dei Manardi fu fiorente, assicurata dal monopolio ottenuto sull'estrazione del saldame dalle cave di Molvena¹⁴² e da una prima direzione della fabbrica da parte di Francesco Manardi stesso; successivamente però la ditta fu affidata a diverse gestioni dal momento che, in quanto cavalieri, gli uomini della famiglia Manardi non potevano sottrarsi alle necessità belliche della Serenissima. Nel tentativo di accrescere il guadagno, le varie direzioni commisero l'errore di risparmiare sulle materie prime, in particolare diminuendo la dose di stagno necessario ad ottenere lo smalto. Di pari passo con il venir meno della qualità dei prodotti, gli uomini della famiglia Manardi furono decimati e in questo modo, dopo una prima proroga del privilegio di 12 anni richiesta nel 1692 da Giorgio Manardi, nel 1705 le 4 figlie di Odoardo, rimaste da sole a capo del patrimonio familiare assieme alla zia e alla cugina, ne richiesero una ulteriore che fu concessa dal governo veneziano in nome della «*Continue servitù dei suoi antenati prestata alla Serenità Vostra in cariche*

¹³⁵ Cfr. Stringa 1987, p. 50.

¹³⁶ Ad esempio il piatto inv. C.591-1925 del Victoria & Albert Museum di Londra. Per una presentazione più dettagliata dei manufatti attribuiti alla manifattura si veda Stringa 1987, pp. 77-91.

¹³⁷ Cfr. Barioli 1955, pp. 11-15.

¹³⁸ A.S.V.E., Senato Terra, Filza 819, 24 aprile 1669, pubblicato in Stringa 1987, p. 99.

¹³⁹ «*Privilegio Speciale di poter noi soli, o chi dipendesse da noi, durante le nostre vite far far la fabrica sudetta*» Cfr. *Ibidem*.

¹⁴⁰ La supplica fu posta dai figli di Francesco, Ottaviano, Zorzi e Sforza, dal momento che il padre era stato nominato alla reggenza del Capitaniato delle Cernide. Cfr. *Ivi*, nota 7 p. 59.

¹⁴¹ È interessante notare come il podestà di Bassano, Giovanni Foscarini, interpellato in merito all'attività dei Manardi, avesse espresso un giudizio favorevole a tale concessione sottolineando come «per sempre rimarerà nello Stato della Serenità Vostra l'uso di tale nova fabrica non prima praticata, ne riuscita in quella perfezione, e fattezza, che saranno questi» Cfr. A.S.V.E., Senato Terra, Filza 819, 27 aprile 1669, pubblicato in *Ivi*, p. 100.

¹⁴² Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, p. 11.

*militari da loro con fedeltà sostenute nelle guerre di Famagosta, Candia, Dalmazia, nelle quali si sono sacrificati in pubblico servizio cinque de loro Antenati*¹⁴³, ma ormai la produzione era irrimediabilmente compromessa, e perciò, allo scadere della concessione nel 1719, non vennero richieste ulteriori proroghe al Senato: il monopolio della maiolica era decaduto.

2.1.4. Rivarotta: il deposito della Soprintendenza in co-proprietà demaniale con Alessio Tasca

Nel 1979 Alessio Tasca iniziò il restauro della vecchia fabbrica di stoviglie avuta in eredità, riportando alla luce una consistente quantità di materiale che è testimone della continua produzione di cristallina nel novese nel corso del XVIII e XIX secolo. L'edificio sorge in località Rivarotta, ovvero il margine più a sud di Angarano, paese che oggi è stato inglobato nella municipalità di Bassano del Grappa, e che nella storiografia della ceramica di quest'area in un primo momento era stata erroneamente individuata come località in cui prese avvio la produzione dei *Latesini*¹⁴⁴. In realtà in questa sede la maiolica venne prodotta solamente tra 1773 e 1789, breve periodo che corrisponde alla gestione di Baldissera Marinoni, figlio di Gio' Maria¹⁴⁵. Costui approfittò dello scadere dell'esclusiva concessa a Pasquale Antonibon dal Senato Veneziano per indirizzare la produzione della ditta verso la maiolica, più lucrosa, con l'unico vero risultato di avviare la lunga contesa con Antonibon che, alla sua morte, verrà portata avanti dalla vedova Marinoni contro il determinato Gio' Maria Baccin, a cui Pasquale aveva nel frattempo affittato la ditta di Nove. La vicenda si concluse con il decreto del Senato del 18 marzo 1779 che dichiarò «inammissibili» le richieste della donna di ottenere esenzioni fiscali¹⁴⁶ sancendo in questo modo il ritorno alla produzione di cristalline. L'unico manufatto che attesta la breve produzione di maioliche nella sede di Angarano è – oltre a qualche frammento emerso dagli scavi archeologici eseguiti durante il restauro degli anni ottanta e identificati da Michelangelo Munarini come ascrivibili totalmente entro il XVIII secolo¹⁴⁷ – lo scaldino firmato «Fabbrica | Marinoni | Angarano» conservato al museo civico di Torino¹⁴⁸.

Buona parte del materiale rinvenuto durante gli scavi rientra nella tipologia di stoviglie di terracotta ingobbiate e invetriate, localmente detta «Bianchetto», realizzata al tornio – elemento che indica le dimensioni modeste delle ditte che si sono succedute nell'edificio fino all'acquisto da parte di Luigi Viero

¹⁴³ A.S.V.E., Senato Terra, Filza 1368, 1 marzo 1706, pubblicato in Stringa 1987, p. 104.

¹⁴⁴ Cfr. Baroni 1933, XIII, p. 147 – 174.

¹⁴⁵ Gio' Maria Marinoni aveva affittato la fabbrica dal cognato Gio' Maria Moretto nel 1745 per poi acquisirla nel 1752. Cfr. Avagnina, Ericani, Marini 1989, p.43.

¹⁴⁶ A.S.V.E., Senato Terra, Filza 2691, pubblicato in Avagnina, Ericani, Marini 1989, doc. 20, p. 66.

¹⁴⁷ Nonostante lo stato frammentario in cui sono stati rinvenuti i materiali, in seguito al restauro è stato possibile accertare che «i segni delle pinte di sostegno sono sempre sul fondo degli oggetti – a differenza della produzione di ingobbiate del secolo successivo». *Ivi*, p. 131.

¹⁴⁸ Avagnina, Ericani, Marini 1989, p. 46.

alla fine dell'ottocento¹⁴⁹ – e decorata con motivi affini alla produzione della terraglia contemporanea. Fin ora non è stato invece possibile identificare alcun resto dell'antica produzione di cristallina della fine del XVII secolo, ovvero del primo periodo di attività della fabbrica che era stata avviata probabilmente già prima del 1683¹⁵⁰ dal padre – Giacomo – e dallo zio –Andrea– di quel Gio' Maria che nel 1719 stipulò il contratto di società per 12 anni con Gio' Batta Antonibon segnando l'inizio della storia della manifattura ceramica novese. Ma nel 1997 il reperimento, nell'ambito di saggi stratigrafici relativi ad un edificio in località Lusa nel comune di Feltre, di cocci ceramici affini nel decoro a quelli di Rivarotta per i quali non si era riusciti dieci anni prima a trovare dei riscontri¹⁵¹, ha dato il via ad ulteriori ricerche che dovranno essere pubblicate prossimamente¹⁵²: infatti la datazione dei frammenti feltrini è stata assicurata alla metà dei Seicento per la presenza, nello stesso livello stratigrafico, non solo di frammenti di vetro e bronzo ascrivibili allo stesso periodo, ma anche di diversi conii veneziani della prima metà del XVII sec¹⁵³. Parte degli oggetti rinvenuti e restaurati sono oggi esposti come depositi della Soprintendenza presso il Museo di Nove con la specifica «in co-proprietà demaniale con Alessio Tasca»: infatti l'artista novese, avendo sostenuto a sue spese gli scavi e il restauro dei cocci rinvenuti, chiese e ottenne che una parte degli oggetti restaurati potessero rimanere esposti presso la fabbrica restaurata; il restante è quello che si trova oggi nelle teche centrali della sala al primo piano del museo, dedicata alla ceramica popolare. Il catalogo realizzato in occasione della mostra tenutasi alla fine dei lavori, nel 1989, contiene l'accurato studio sulla storia della fabbrica, e dei reperti rinvenuti e restaurati che costituisce la base per questo paragrafo. Tramite lo studio dei documenti notarili Nadir Stringa ricostruì, come aveva già fatto per la vicenda dei Manardi, la storia dei passaggi di proprietà della struttura dal XVIII secolo ad oggi, identificando in questo modo la fabbrica come la prima fondata dalla famiglia Moretto ad Angarano, poi divenuta sede della manifattura Marinoni, e in seguito passata alla famiglia Zottesso, ai Dalla Valle, e infine ai Viero¹⁵⁴.

¹⁴⁹ Ivi.

¹⁵⁰ Questo termine *ante-quem* fa riferimento alla supplica inviata dagli eredi di Roberto Roberti ai Provveditori ai Beni Inculti per poter costruire un mulino «per pestar pietre» alle Nove, che poi verrà effettivamente realizzato nella proprietà dei Moretto accanto alla loro casa-bottega. Cfr. Avagnina, Ericani, Marini 1989, pp. 36-37.

¹⁵¹ Cfr. A.N.S. F. Velluti, *Relazione di Scavo riguardante il reperimento di cocci ceramici invetriati ascrivibili alla manifattura di Rivarotta, in località Lusa, nel comune di Feltre*, 1997.

¹⁵² Nadir Stringa, informazione orale (marzo 2023).

¹⁵³ Vedi nota 93.

¹⁵⁴ Avagnina, Ericani, Marini 1989, p. 35.

2.2. La Maiolica degli Antonibon

Il 26 aprile 1719, anno in cui decadde la concessione del privilegio data ai Manardi di Bassano, Giovanni Battista Antonibon strinse un accordo di società per dodici anni con Gio' Maria Moretto, che, come si è detto nel paragrafo precedente, conduceva una fabbrica di cristalline a Rivarotta di Angarano da prima del 1683: infatti nei territori della Serenissima era possibile continuare la produzione di questo tipo di terrecotte più semplici, poiché il privilegio dei Manardi riguardava esclusivamente i *latesini*¹⁵⁵.

Gio' Batta Antonibon, come i Manardi prima di lui, non aveva alle spalle nessuna esperienza nel campo ceramico, e intraprese questa strada poiché ne intrvide le potenzialità commerciali. Cercò di procedere per fasi, in modo da non mettere a rischio il patrimonio accumulato in generazioni di imprenditoria agricola dalla famiglia: nel secondo decennio del Settecento gli Antonibon erano infatti i principali possidenti del territorio, proprietari dei due mulini per farina sulla Roggia Isacchina che costituivano fonti certe di entrate economiche data la vocazione agricola dell'area e quindi furono mantenuti anche più tardi, quando la manifattura arrivò al massimo successo commerciale¹⁵⁶.

La stagione delle ceramiche novesi si aprì «con una congiuntura particolarmente favorevole»¹⁵⁷: la contingenza del venir meno del privilegio di esclusiva dei Manardi permise fin da subito a Gio' Batta di sperimentare nella fabbrica del Moretto con la creazione della maiolica, e di convincersi della possibilità di riuscita del suo progetto al punto di richiedere a Venezia, nel 1721, il permesso di utilizzo dell'acqua per la costruzione un nuovo «mulino da pestar sassi»¹⁵⁸, di sua proprietà. La possibilità delle manifatture Novesi di possedere i mulini con i quali macinare gli impasti ceramici è fattore d'eccezione nella Repubblica veneta del tempo, dove tradizionalmente l'uso delle acque era vincolato ai nobili possidenti o alle istituzioni ecclesiastiche: nei centri di origine più antica gli artigiani o gli imprenditori dovevano prendere in affitto i mulini nobiliari oppure usarli a pagamento – è quello che toccò fare ai Manardi con i mulini dei nobili Cappello; al contrario a Nove questo problema non si poneva poiché il territorio aveva una giurisdizione nuova e l'acqua veniva utilizzata tramite una derivazione idraulica, la Roggia Isacchina: questo elemento fu una garanzia non indifferente per il successo della ditta¹⁵⁹.

A partire dal 1725, come i Manardi prima di lui, anche Antonibon chiamò maestranze esperte dalle principali attività dell'epoca specializzate nella produzione della maiolica a collaborare nella propria fabbrica: dalla vicina bassano Angelo Stradiotto, Vincenzo Cecchetto e Giovanni Coletti; da Venezia il tornante Iseppo Bernardi e i pittori Lodovico e Paolo Ortolani, da Lodi Domenico Maitelli¹⁶⁰. Appena due anni dopo, nel 1727, a Venezia fallì la prima manifattura italiana di porcellana dura, avviata da

¹⁵⁵ Ericani, Marini, Stringa 1990, p. 19.

¹⁵⁶ Cfr. Brugnolo 2004, pp. 15-19.

¹⁵⁷ Brugnolo, Ericani 2005, p. 15.

¹⁵⁸ Ericani, Marini, Stringa 1990, p. 19.

¹⁵⁹ Favero 2011, p. 198.

¹⁶⁰ Pesante, Satolli Pisa, 2021, p.146.

Francesco Vezzi nel 1720: questo evento, che segnò una battuta d'arresto fatale per lo sviluppo dell'attività manifatturiera della Serenissima¹⁶¹, costituì un ulteriore caso fortuito per Gio' Batta Antonibon che non perse l'occasione di assumere quelle maestranze ben pratiche della lavorazione ceramica dalle quali probabilmente sperava di poter acquisire anche conoscenze tecniche riguardanti la produzione del cosiddetto «oro bianco». Le maestranze esperte furono fondamentali non solo per l'acquisizione dei segreti della produzione di smalti e forme dei manufatti, ma anche per le indicazioni sulle modalità di costruzione dei forni necessari alla cottura delle ceramiche: Gio' Batta iniziò a costruire la fabbrica di maioliche proprio dietro la sua dimora, nell'edificio che oggi chiude la piazza cittadina di Nove ed è sede delle Ceramiche Barettoni.

Nel frattempo nei territori della Serenissima il settore della produzione ceramica era rimasto scoperto: si ricrearono di fatto le stesse condizioni che si erano presentate alla metà del XVII secolo e avevano dato ai Manardi la possibilità di emergere a Bassano. Il Senato Veneziano emanò nell'estate del 1728 un Proclama dei Deputati alla Camera di Commercio e dei Cinque Savi alla Mercanzia in cui si promettevano «facilità et agevolezze verso di chi fosse per donare le sue applicazioni nell'intraprendere una simile impresa»¹⁶² ovvero nella produzione di maioliche – «terraglie fine» – e porcellane – «porcellane ad uso del Levante e Ponente». Possiamo dunque collocare l'avvio della produzione della manifattura Antonibon tra il 1727 e il 1729, nell'arco di un decennio dal primo approccio a questo campo. Nel 1732, precisamente in data 3 aprile, Giovanni Battista Antonibon presentò al Senato la richiesta di esenzioni per la produzione di maioliche nella sua fabbrica alle Nove che definisce in piena attività già da quattro anni¹⁶³. Solo cinque giorni dopo, l'8 aprile, il Senato accordò le esenzioni richieste riguardanti sia l'acquisto delle materie prime che la vendita dei prodotti ceramici, e concesse l'apertura di un negozio a Venezia, a San Crisostomo, utile ai compratori in isola e agli stessi organi di governo preposti al controllo della qualità dei prodotti.

2.2.1 I decori «a gran fuoco» del primo periodo

Non ci è pervenuta una lista degli oggetti che furono esaminati dai Savi alla Mercanzia nel 1732 ma, dal momento che la marcatura dei pezzi della manifattura non è usuale, la tradizione critica vi colloca la zuppiera oggi conservata al V&A Museum di Londra (cat. 433&A-1869) per la presenza della firma “No:ve

¹⁶¹ La manifattura veneziana del Vezzi era stata infatti una delle prime ad avviare la produzione di ceramica a pasta dura in Europa, preceduta solamente da Meissen e Vienna: le conoscenze tecniche perdute con il fallimento della ditta furono recuperate solo dopo trent'anni, con l'avvio della manifattura Cozzi, in un momento in cui però il mercato della porcellana era già dominato da Meissen e altre grandi fabbriche italiane (come Capodimonte, fondata per volere di Carlo III di Borbone nel 1743). Cfr. Ansaldi, Craievich 2016, pp. 12-13,

¹⁶² A.S.V.E., Senato di Terra, filza 1841, 24 luglio 1728 pubblicato da Stinga 1987, p. 108.

¹⁶³ In questo documento G.B. Antonibon definisce la propria fabbrica come in piena attività da 4 anni, cfr. Ericani, Marini, Stringa, 1990, p. 19.

G:B:A:B:” – da leggersi “Nove, Gian Battista Antonio Bon – : è infatti ipotizzabile che in un’occasione così importante la fabbrica non abbia voluto lasciare dubbi sull’autorialità degli oggetti presentati.



Fig. 1 – Manifattura Antonibon, Zuppiera, 1730 ca., maiolica a gran fuoco, 25 x 31,4 x 37,2 cm, Londra, V&A Museum, Cat. 433&A-1869.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O160508/tureen-and-cover-pasquale-antonibon/>

Questo manufatto emerge nella produzione dei primi tempi della fabbrica per le dimensioni considerevoli e la foggia elaborata che comprende un corpo fittamente costolato e un coperchio, con la stessa lavorazione e orlo modanato, che culmina in una presa costituita da una statuina di Atlante color carminio; quest’ultima è un’applicazione, così come i manici sagomati a conchiglia i quali rivelano, assieme al decoro monocromo, l’imitazione della produzione lodigiana.

La dominazione austriaca del ducato di Milano, iniziata nel 1706, aveva portato ad una generale apertura dei confini e dei mercati lombardi verso il nord Europa; ciò influenzò in modo decisivo anche la produzione ceramica locale che sviluppò decori e forme ispirate direttamente agli esempi Francesi di Rouen, in Normandia, e Moustiers, in Alta Provenza¹⁶⁴. Infatti alla fine del Seicento, la portata del binomio Faenza-Faience si era esaurita, sia nella proposta tecnica sia nel repertorio decorativo¹⁶⁵ e il primato della maiolica era passato dall’Italia al nord Europa: mentre Delft smerciava le porcellane cinesi d’importazione e avviava la propria produzione di *faiences* focalizzata, soprattutto in una prima fase, sulle piastrelle da rivestimento¹⁶⁶, le manifatture francesi di Rouen e Moustiers svilupparono la decorazione a monocromo bleu rispettivamente nelle forme dette «alla Berain di Moustiers» e «à Lambrequins et rayonnant di Rouen». Nello specifico la fabbrica Coppellotti di Lodi adottò, già dal primo decennio del Settecento, le forme di quest’ultimo decoro¹⁶⁷, definito anche «de broderies en lambrequins» in quanto

¹⁶⁴ Cfr. Ferrari 2003, pp. 24-27.

¹⁶⁵ Pompeis, vol. 1, p. 35.

¹⁶⁶ “Delftware”: *tin-glazed earthenware tiles*, <https://www.vam.ac.uk/articles/delftware-tiles> (ultima consultazione, 15/05/2023).

¹⁶⁷ Ferrari 2003, p. 39.

ispirato agli orli ricamati di tessuti preziosi utilizzati dalle dame soprattutto come scialli¹⁶⁸: esso testimonia la storia poco conosciuta della rielaborazione da parte delle manifatture francesi, e nello specifico di quella di Rouen, dei motivi dei tessuti orientali d'importazione per lo sviluppo di una produzione tessile interna in grado di far fronte alle ingenti richieste del mercato¹⁶⁹. A Lodi quest'orlo prezioso fu impiegato per ornare forme molto sagomate come le tesse dei piatti o i bordi delle caffettiere con una sorta di corona fiorita: è costituito da grandi fiori blu, racchiusi in un graticcio d'ispirazione orientale, alternati ad elementi vegetali più slanciati i cui rami sono arricciati quasi in un motivo rocaille (fig. 2).



Fig. 2 – Fabbrica di Antonio Maria Coppellotti, Caffettiera, verso il 1735, maiolica a gran fuoco, 19 x 17 cm,
coll. Privata, Lodi
foto tratta da Ferrari 2003, p. 27.

Mentre il centro lombardo già a partire dagli anni Trenta iniziò a proporre la policromia «a gran fuoco»¹⁷⁰, la prima produzione Antonibon si concentrò sul *cameïeu bleu*, riflettendo il gusto contemporaneo per le porcellane cinesi importate a Delft, le cosiddette «kraak porcelain», prodotte appositamente dagli artigiani orientali nello stile monocromo che in Europa era diventato una vera e propria mania¹⁷¹. Questa dinamica giustifica perché il decoro derivato da Lodi fosse definito «uso Delft» dagli artigiani novesi. Il fatto che l'unico colore per cui Gio' Batta chiese l'esenzione dai dazi per l'importazione nel 1732 fosse il blu di cobalto conferma ulteriormente che, nel primo periodo, la manifattura basasse la sua produzione sulla monocromia blu. Parallelamente, per dimostrare alla clientela, e soprattutto ai Savi alla Marcanzia, il livello tecnico raggiunto dalla fabbrica nella formula dello smalto, la prima produzione Antonibon si caratterizzò per decori in cui veniva lasciato spazio al bianco: il motivo «uso Delft» costituì in questo senso una prima cornice per il candore latteo della maiolica novese. Si applicarono dunque delle modifiche al modello di

¹⁶⁸ Lahaussois 1994, p. 29.

¹⁶⁹ Gaillard, Walters 2010, pp. 11-53.

¹⁷⁰ «[a Lodi] tra il 1735 e il 1740 compare la policromia» Ferrari 2003, p. 27.

¹⁷¹ Molinari 2018, p. 203.

riferimento, riducendolo, così da limitare la sua presenza alla tesa dei piatti, mentre il cavetto veniva lasciato vuoto: eliminato l'elemento del graticcio si infittì la maglia di foglie disposte in modo simmetrico attorno ad ogni corolla (Catt. 11-14).

Il decoro che adorna la zuppiera Antonibon conservata al V&A imita invece il decoro «alla Berain di Moustiers», impiegato a Lodi in modo particolare dalla fabbrica Ferretti¹⁷²: si tratta di una grottesca dipinta in *camaiieu blu* arricchita con festoni fioriti di gusto decisamente barocco. Essendo un tipo di decoro particolarmente elaborato ed adatto alla copertura di intere superfici, veniva utilizzato prevalentemente su oggetti di grandi dimensioni: nella collezione del Museo Civico la rinfreschiera in deposito temporaneo (Dep. 24) ne è un eccezionale esempio che risale però ad un momento successivo, ovvero la direzione di Pasquale Antonibon, figlio di Gio' Batta, il quale incrementò considerevolmente la conoscenza e l'utilizzo della tecnica dello stampaggio nei laboratori novesi al fine di soddisfare le richieste di forme elaborate della fascia più alta del mercato, ovvero la committenza nobile ed estera¹⁷³.

Una terza imitazione diretta dei modelli nord-europei, e in particolare della produzione di Delft, è il «decoro a paesaggio», tradizionalmente inserito all'interno di una riserva rotonda e utilizzato per lo più su una tipologia di prodotto meno regale, ovvero le cosiddette «piastrelle da camin» che erano utilizzate per abbellire il focolare domestico: questa derivazione dal modello olandese è ben rappresentata nella collezione civica di Nove poiché le 4 piastrelle (Cat. 7) si possono mettere a confronto direttamente con una della produzione di Delft (Cat. 3).

Nel decoro «a bordo cinese con grande fiore blu» (Catt. 8-10) l'imitazione delle porcellane d'importazione è lampante soprattutto per l'apposizione, sulla tesa liscia dei piatti foggiate al tornio, di una fascia in cui un motivo geometrico – detto «a piuma di pavone» per la somiglianza con il decoro delle terrecotte graffite rinascimentali – è spezzato da riserve in cui è posto un fiore¹⁷⁴. Il grande fiore monocromo che occupa il cavetto dei piatti costituisce invece una prima rielaborazione originale da parte degli artigiani della ditta di quelli che, nella manifattura di Meissen, verranno definiti «indianische blumen», ovvero i grandi fiori a più giri di petali (peonie, loti, camelie o crisantemi) ispirati alle porcellane giapponesi Imari che caratterizzarono la produzione tedesca a partire dal 1720¹⁷⁵: visto di profilo questo fiore testimonia un processo di sintesi del modello straniero nella forma di un garofano, fiore decisamente più locale. La scelta di proporre un motivo decorativo nostrano sullo smalto si ritrova anche nel decoro detto «a occhio di bue» (Catt. 17-19), per la presenza di due corolle con grande pistillo blu accostate che ricordano i grandi occhi dell'animale fondamentale per l'economia delle zone rurali come Nove. Queste margherite stilizzate sono il perno di una composizione a foglie e racemi che solitamente occupa il centro del fondo dei piatti novesi e si associa alla decorazione della tesa con una cornice che si caratterizza per la stessa vena sintetica,

¹⁷² Ferrari 2003, p. 39.

¹⁷³ Cfr. A.S.V.E., Collegio, Suppliche di Dentro, B. 188, (pubblicato da Baroni 1931, p. 197) in Stinga 1987, p. 108

¹⁷⁴ Cfr. Ericani, Marini e Stringa 1990, p. 52.

¹⁷⁵ Brambilla Bruni 1994, p. 41.

nella quale mezze corolle di fiori si alternano a foglie pennate; accostando questo tipo di decoro con il più strutturato «tipo Delft» emerge nuovamente come, a partire da modelli definiti, gli artigiani della manifattura Antonibon abbiano sviluppato dei motivi originali¹⁷⁶. L'apprezzamento per questo nuovo decoro è confermato dal suo impiego, fino alla seconda metà del secolo, in servizi completi molto articolati, come il centro tavola composito ispirato alle forme olandesi dei «rijsttafelstel»¹⁷⁷ (Cat. 19).

Nel documento con cui i Savi alla Mercanzia nel 1735 attestano la qualità della produzione novese si sottolinea che l'Antonibon «era riuscito a ridurre l'importazione delle maioliche di Delft»¹⁷⁸: questo riscontro positivo permise alla ditta di richiedere e ottenere in brevissimo tempo a Venezia un rinnovo di 10 anni per la bottega a San Crisostomo e il permesso di aprirne una seconda a San Moisè¹⁷⁹. In breve tempo la Manifattura Antonibon emerse quindi sul panorama della Serenissima per la qualità delle maioliche, ma fin da subito dovette anche confrontarsi con le sfide del mercato in cui iniziava ad essere proposta anche la policromia. L'ultimo dei decori del periodo di Gio' Batta è infatti quello «a fiori recisi» che riflette un aggiornamento in campo tecnico nell'utilizzo della tavolozza composta dai colori «a gran fuoco»: verde marcio, blu di cobalto e sfumature di viola manganese, con qualche raro tocco di giallo zafferano. Questo decoro naturalistico mostra la fedele aderenza degli artigiani alle stampe remondiniane di tipo botanico nella descrizione delle caratteristiche di ogni stelo reciso che compone l'articolato intreccio posto al centro dei cavetti, mentre ad ornare la tesa è solitamente una fascia d'ispirazione orientale come quella del decoro a grande fiore blu, oppure una sintetica cornice di foglie e fiorellini a bottone. Questa prima versione del decoro è rappresentata nella collezione museale grazie ai depositi temporanei (Dep. 31, Dep. 51, Dep. 54), mentre sono numerosi gli esempi successivi in cui domina il colore rosso, ultimo raggiungimento tecnologico nell'ambito della maiolica conquistato nel corso degli anni cinquanta, durante la direzione di Pasquale Antonibon, figlio di Gio' Batta, nell'ambito delle sperimentazioni per la produzione della porcellana.

2.2.2 Pasquale Antonibon e i decori «a terzo fuoco»

Nel 1738 Pasquale Antonibon, figlio di Gio' Batta, subentrò alla direzione della fabbrica di maioliche di Nove, sotto la sua gestione la manifattura raggiunse all'apice del successo e dei riconoscimenti anche a livello internazionale. La figura di Pasquale è controversa: se da un lato la sua conduzione si caratterizzò

¹⁷⁶ Ericani, Marini e Stringa 1990, *Decoro a fiori blu*, p. 47.

¹⁷⁷ Si tratta di un modello olandese derivato dall'usanza indonesiana di presentare in più contenitori una pietanza a base di riso: importato tramite gli scambi commerciali della compagnia delle Indie orientali questo piatto divenne molto famoso al tempo della Compagnia delle Indie Orientali; per la complessità delle forme dei recipienti questa tipologia di centrotavola fu molto apprezzata e ripreso da molte manifatture europee come modello per la creazione di composizioni articolate. Cfr. Fourest 1980, p. 68.

¹⁷⁸ Ericani, Marini, Stringa 1990, p. 20.

¹⁷⁹ *Ivi*.

per un'estrema fiducia nelle capacità creative dei suoi dipendenti, ai quali lasciò ampia libertà di inventare nuove forme e decori¹⁸⁰, dall'altro egli rappresenta un primo vero esempio di industriale capitalista moderno il cui obiettivo è quello di sbaragliare la concorrenza sul mercato ad ogni costo. In un primo momento egli commissionò, come già aveva fatto il padre, una vera e propria attività di spionaggio industriale, non solo verso la vicina Lodi, con l'obiettivo di aggiornare la propria produzione secondo le ultime mode e tecniche – fondamentale sarà la conquista, negli anni 60, della formula per la produzione della porcellana dura. Poi, di volta in volta, sviluppate le conoscenze tecniche e conquistato il mercato, sfruttò il sistema legislativo della Serenissima, basato sulla concessione dei privilegi, per limitare la nascita di nuove manifatture potenzialmente concorrenti¹⁸¹: in particolare fece più volte leva sul vincolo imposto alle proprie maestranze già dal padre ai tempi del privilegio del 1732, un regolamento interno alla fabbrica il cui punto chiave era *“il divieto per gli operai che abbandonassero la fabbrica di svolgere la stessa attività in un'altra ditta prima di quattro anni”*¹⁸². Dal momento che al tempo le conoscenze tecniche si potevano acquisire solo con la pratica, l'unico modo in cui esse potevano essere trasferite alla concorrenza era con il passaggio dei lavoratori da una manifattura all'altra, e gli Antonibon lo sapevano bene: il regolamento interno consentiva alla ditta di Nove un controllo non indifferente sulle maestranze al fine di garantirne il segreto della produzione e il protagonismo sulla scena manifatturiera¹⁸³.

Nel 1744 Pasquale inoltrò una supplica al Senato veneziano nella quale richiedeva l'esclusiva decennale per la «produzione di maioliche “a stampo” in tutta la Terra Ferma»¹⁸⁴ dal momento che aveva sostenuto in passato «gravosissimi dispendi»¹⁸⁵ per procurarsi a Lodi i decori e gli operai in grado di istruirlo in quella tecnica il cui prodotto era «la più desiderata dagli esteri committenti»¹⁸⁶. Questo documento attesta esplicitamente le attività di imitazione e copiatura svolte dalla ditta in nome di un aggiornamento della produzione per il mercato interno: ne sono testimonianza le forme delle caffettiere, delle teiere e delle tazze da brodo in maiolica realizzate verso la metà del Settecento, nonché il decoro «alla frutta», basato sulla tavolozza composta da rosso di ferro, verde marcio e giallo ferracina¹⁸⁷. Come si è spiegato nel paragrafo precedente, la tecnica dello stampo già caratterizzava la produzione dei primi anni della manifattura Antonibon, è dunque probabile che in quest'occasione Pasquale facesse riferimento alle nuove forme barocche create dagli artigiani della ditta per soddisfare le richieste del mercato¹⁸⁸: richiedendo l'esclusiva per l'utilizzo della tecnica dello stampo, egli sbarrava la strada a qualunque altro concorrente avesse tentato non solo di copiare i suoi modelli, ma anche di crearne di nuovi.

¹⁸⁰ Ericani, Marini 1990, p. 286.

¹⁸¹ Favero 2011, p. 200.

¹⁸² Ericani, Marini, Stringa 1990, p. 19.

¹⁸³ Favero 2011, p. 200.

¹⁸⁴ A.S.V.E., Collegio, Suppliche di Dentro, B. 188, (pubblicato da Baroni 1931, p. 197) in Stinga 1987, p. 108.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ Cfr. Ferrari 2003, p. 41.

¹⁸⁸ Ericani, Marini, Stringa 1990, p. 22.

Il più originale dei decori novesi è quello chiamato dagli studiosi «a ponticello»¹⁸⁹, in cui la ristretta tavolozza di blu di cobalto, verde marcio e giallo ferracina viene portata al massimo dell'intensità espressiva. Questo motivo, detto «persiano» dagli artigiani di Nove¹⁹⁰, riflette il gusto e desiderio contemporaneo per le porcellane cinesi a partire dalla forma arcuata e ritorta della radice che ne costituisce la base, ma anche il mito dell'oriente, sconosciuto e fascinoso. Se ne possono distinguere due varianti: una floreale, in cui, a partire da un elemento a griglia, si sviluppa un arbusto fiorito dominato da fiori a ventaglio blu che rimandano ai cosiddetti «indianische blumen»; e una più fantasiosa, che si inserisce nella moda rococò della *chinoiserie*, ovvero quel gusto per la rappresentazione di paesaggi esotici mirabolanti ispirati alle fantasie del Catai che aveva conquistato il gusto delle corti europee nell'ambito del Rococò: in questa seconda formula è evidente un intento figurativo quasi paesaggistico che, a mio avviso, trova un precedente nel decoro «a paesaggini» tipico della produzione lodigiana, in cui tre zolle con architetture e paesaggi rurali sono dipinte in modo sparso sulla superficie dei piatti¹⁹¹. I «ponticelli» novesi, caratterizzati da una vegetazione esotica (palme), architetture (pagode), sono spesso disposti su più piani a costituire una sorta di arcipelago abitato talvolta da grandi uccelli (Catt. 24 e 33) e simpatiche figure orientali (Cat. 35).

È interessante notare come gli artisti novesi, una volta entrati in confidenza con le forme dei vari motivi decorativi, tendano sempre ad inserirvi dei tratti che denotano la personale interpretazione degli stessi e sono capaci di esprimere il sentire comune del tempo: a mio avviso nel piatto inv. 1988.38 (Cat. 34) la scelta di coronare la decorazione con un ponticello dall'architettura piuttosto europea e con uno sfondo di monti e nubi che facilmente si può associare al panorama delle Prealpi venete comunica la coscienza di come questi mondi lontani fossero sempre più presenti nella vita quotidiana.

Un decoro molto particolare in quanto basato pressoché totalmente sulla tinta del verde marcio è quello definito dagli studiosi «a bersò» in quanto, essendo la rappresentazione di un giardino dominato da un pergolato fiorito sul quale svolazzano uccelli variopinti, appare come un precedente rispetto decoro tardo-settecentesco sviluppato nella manifattura Cozzi per la decorazione della porcellana con le «Delizie del Brenta»¹⁹² e registrato negli inventari della ditta con lo stesso nome. In effetti entrambi questi motivi trasmettono il desiderio di un luogo ameno. Nella memoria degli artigiani novesi che lo hanno identificato¹⁹³, questo decoro ha però il nome di «Rocol», termine che indica una tipologia popolare di

¹⁸⁹ Questo elemento è probabilmente derivato dalle incisioni di Jean Baptiste Pillement. Cfr. Ericani, Marini e Stringa 1990, p. 63.

¹⁹⁰ Ericani, Marini, Stringa 1990, p. 23.

¹⁹¹ Anche questa tipologia di decoro era stata formulata dalla fabbrica Coppellotti di Lodi alla metà del XVIII secolo. Cfr. Ferrari 2003, p. 43.

¹⁹² *Delizie del fiume Brenta nei palazzetti e casini situati sopra le sue sponde dalla sua sboccatura nella laguna di Venezia infino alla città di Padova* di Francesco Costa fu pubblicato negli anni sessanta del XVIII sec. Cfr. Ansaldi, Craievich 2016, p. 131.

¹⁹³ Ericani, Marini 1990, p. 297.

caccia agli uccelli¹⁹⁴, il che denota un'inferenza tematica legata al quotidiano nel processo creativo dei nuovi decori della metà del XVIII secolo (Cat. 38).

Le relazioni dei Savi alla Mercanzia del 1751¹⁹⁵ registrano che le maioliche novesi erano apprezzate per la varietà, per la perfezione e per la bellezza dei decori, che avevano sbaragliato ogni concorrenza estera ed erano decisamente pronte ad affrontare il mercato internazionale. Infatti, seppure in ritardo rispetto a Lodi e Milano, il ventaglio cromatico della produzione «a gran fuoco» Antonibon si estende, nella seconda metà degli anni quaranta, con la conquista della formula del colore rosso, denominato «rosso Antonibon», tanto invidiato dai concorrenti e «addirittura rubato dagli operai su istigazione di imprenditori rivali per l'indiscussa superiorità nella resa cromatica – pure ad alta temperatura- in confronto ai rossi delle altre manifatture contemporanee, anche straniere»¹⁹⁶. La nuova tinta aprì la strada a numerosi nuovi decori. Uno dei primi ad essere introdotto, su imitazione delle manifatture lodigiane, è il decoro «alla frutta», che si caratterizza per il realismo con il quale vengono curati i dettagli botanici e costituisce il primo vero banco di prova per gli artigiani novesi nella resa dei volumi attraverso le sfumature e i chiaro-scuro (Catt. 49-52). Quando arricchito di elementi rocaille, il decoro viene detto *al cartoccio* e, se nella versione settecentesca rappresentò un punto di contatto tra la produzione novese e le altre concorrenti italiane, nel corso dell'ottocento, messo da parte dallo stile neo-rococò, il decoro «alla frutta» godrà invece degli adattamenti e delle interpretazioni spontanee nella produzione popolare.

Il rosso fu utilizzato dalla manifattura Antonibon soprattutto per sviluppare i decori floreali, portando gradualmente anche nel repertorio novese la moda dei «deutsche blumen» di Meissen¹⁹⁷.

Il primo decoro che testimonia l'ampliamento cromatico della tavolozza novese nel decoro floreale è definito «a blansér» (Catt. 45 – 48): gruppetti di margherite blu, arancioni, viola o rosse sono legati tra loro da sottili rami che formano una specie di griglia sulla superficie dell'oggetto¹⁹⁸. La particolarità di questo decoro è che, per la sua conformazione, viene applicato in modo omogeneo e indipendente rispetto alle forme del supporto; nella collezione civica questo emerge soprattutto nella raffinata vivandiera Cat. 48. Vi è poi tutto un repertorio di cornici a rametti fioriti, spesso intervallati da insetti come farfalle e libellule, che dimostra la conoscenza della produzione contemporanea europea: questi solitamente sono posti a guarnizione di composizioni alla frutta, secondo il modello lodigiano. L'uso del colore rosso ha i suoi risultati più caratteristici nel decoro a fiori «a fiori recisi», nel quale diventa la tinta

¹⁹⁴ Questo decoro è poco rappresentato nella collezione museale, abbiamo infatti solo un esempio, inv. 1993.01, del tutto simile ad un altro piatto conservato presso la collezione del Liceo Statale d'Arte di Nove. Cfr. Ausenda 1990, n. 135 p. 104.

¹⁹⁵ Rispettivamente del 5 maggio 1751 e quella del 5 giugno 1751, pubblicate in Ericani, Marini, Stringa 1990, p. 33.

¹⁹⁶ Stringa 1989, p. 13.

¹⁹⁷ Fu il capo decoratore di Meissen Horoldt ad introdurre questo decoro naturalistico nella produzione tedesca di porcellane che intendeva distinguersi dai modelli orientali e divenne in questo modo un nuovo punto di riferimento per i repertori d'ornato di tutte le manifatture europee. Cfr. Brambilla Bruni 1994, p. 41.

¹⁹⁸ Anche in questo caso, come era successo per il decoro «a bersò», nella prima metà del Novecento questo decoro veniva identificato come «tacchiolo» e considerato una versione veneta del motivo proprio delle fabbriche Casali e Calegari di Pesaro nominato «ticchio»; si deve a Nadir Stringa la scoperta che negli inventari della fabbrica esso veniva invece nominato «blansér». Cfr. Stringa 1987, p. 13; Ericani, Marini, Stringa 1990 p. 70.

predominante: una prima produzione, praticamente bicroma in quanto oltre al rosso viene utilizzato solamente il verde marcio, si caratterizza per il decoro minuto e particolarmente dettagliato, che lascia ampio respiro alla purezza dello smalto (Catt. 53, 54, 55). Ma presto questo viene ingrandito e i fiori sono disposti sulla superficie in maniera libera, probabilmente nell'intento di aumentarne il realismo, tanto che il nome con cui viene identificato è «a fiori gettati».



Fig. 3 – Manifattura Antonibon, Centrotavola polilobato con otto piedini torniti, 1755, maiolica a gran fuoco, h. 8,9 x 53,2 x 62,7 cm, Nove, Museo Civico, Inv. 1986.08.

Il centrotavola polilobato con otto piedini torniti (Cat. 69) presente nella collezione civica di Nove testimonia il livello di perfezione tecnica e formale raggiunto dalla fabbrica sia nel campo della lavorazione delle forme che in quella dei decori, di cui costituisce una summa nella quale il «Rosso Antonibon» è protagonista: fiori recisi, farfalle, cartocci di frutti e verdure, e soprattutto un'imponente composizione rocaille addobbata di festoni di frutti e protetta da figure mitologiche che si ispirano ai motivi a grottesca, al centro della quale è posto un cartiglio ovale con la scritta «Dalla Fabrica di Gio Batta Antonibon / Nelle Nove di Vicenza / Anno 1755». Questa indicazione unita alla magnificenza del decoro non lasciano dubbi sul fatto che il centrotavola facesse parte degli oggetti presentati ai Venezia nel 1755, nell'ambito del controllo della qualità della produzione novese.

È noto che, dopo aver apprezzato la varietà dei modelli e la «diversità delle tinte», i Savi alla Mercanzia invitarono Pasquale Antonibon ad includere nella sua produzione anche la «foggia di Marsiglia»¹⁹⁹: ovvero la nuova gamma cromatica comprendente i colori porpora, carminio, violetto, verde smeraldo e giallo oro, centrali nello sviluppo del decoro a fiori della porcellana Europea²⁰⁰. Queste tinte erano definite «a terzo fuoco», «a muffola» o «a piccolo fuoco» in quanto furono scoperte nell'ambito della decorazione

¹⁹⁹ Cfr. Relazione dei Savi alla Mercanzia del 18 settembre 1755 in A.S.V.E, Senato terra, filza 2224, regestata in Ericani, Marini, Stringa 1990, p. 195.

²⁰⁰ Gobbi 1996, p. 9.

della porcellana dura per la quale venivano applicate in «terza cottura»²⁰¹. Tale tecnica fu messa a punto sulla maiolica per la prima volta nel 1744 da Paul Hannog, un ceramista di Strasburgo che ne venne in possesso dai fratelli Löwenfinck, liberi decoratori tedeschi che si erano formati a Dresda ed avevano lavorato anche a Chantilly²⁰². Fu impiegata per un decoro a piccole roselline nelle sfumature del rosa realizzato nella manifattura di Marsiglia della Vedova Perrin, e fu subito molto apprezzato. Di qui il nome con cui i Savi alla Marcanzia, nel 1755, si riferirono alla nuova tipologia che aveva conquistato il favore del mercato veneziano. La relazione del 1755 permette dunque una datazione *post-quem* per tutte le maioliche Antonibon in cui sono impiegate le nuove tinte a «terzo fuoco»²⁰³. La maggior parte di queste presentano mazzetti di fiori e rose nelle sfumature del porpora²⁰⁴ disposti asimmetricamente sullo smalto bianco: tale decoro è registrato negli inventari della ditta con il nome «ad uso di Marsiglia»²⁰⁵ nonostante la presenza di mazzetti legati da nastri non fosse consueta nei decori francesi ma derivasse piuttosto dalle fogge tedesche²⁰⁶.

Il successo commerciale raggiunto dalla produzione Antonibon nel periodo della gestione di Pasquale è attestato dal moltiplicarsi dei punti vendita: ai negozi di Venezia e Bassano si aggiunsero Mantova, Trento, Udine, Ancona, Pesaro, Rimini, Senigaglia, Rovereto e Napoli; le maioliche venivano inoltre esportate in Austria, in Germania e a Costantinopoli²⁰⁷. Questa espansione di mercato andò di pari passo con quella della ditta che si dotò di una seconda ruota per la preparazione degli impasti e degli smalti, registrando un aumento esponenziale del numero degli operai che passano dai 35 registrati nel 1740 ai 131 del 1755²⁰⁸.

²⁰¹ Cfr. Ericani, Marini, Stringa 1990, pp. 105-107.

²⁰² Cfr. Gobbi 1996, pp. 12-13.

²⁰³ Cfr. Ericani Marini, Stringa 1990, p. 24.

²⁰⁴ La scoperta della formula per ottenere i colori porpora e oro per il decoro su porcellana si deve al chimico olandese Andreas Cassius; a Nove non c'erano alchimisti che potevano fornire ai laboratori i colori pronti come invece avveniva nelle grandi manifatture europee, erano i decoratori stessi a custodirne segretamente le formule. Per la trascrizione di una di queste si veda Stringa 2001, pp. 177-178.

²⁰⁵ «Questo tipo di decoro detto “ad uso di Marsiglia”... a rigor di termini, la presenza di mazzolini, specie se legati con nastri, è poco consueta a Marsiglia» Gobbi 1996, p. 20.

²⁰⁶ Cfr. Ansaldi, Craievich 2016, pp. 125-127.

²⁰⁷ Cfr. Marini 2005, pp. 19-20.

²⁰⁸ Ericani, Marini, Stringa 1990, p. 27.

2.3 La Porcellana novese

Il grande successo raggiunto dalla manifattura sotto la direzione di Pasquale Antonibon varrà l'associazione eterna del nome della famiglia alla produzione ceramica di Nove nonostante essa sia stata assolutamente varia sia nei materiali che nei protagonisti. La fama è dovuta al successo della porcellana dura: dopo anni di costosi tentativi ed esperimenti, intrapresi a partire dal 1752, la definizione della formula per la produzione dell'*oro bianco* permise alla ditta novese di soddisfare il mercato interno della Serenissima, in cui, alle «porcellane ad uso del Levante»²⁰⁹ importate dall'Olanda già dall'inizio del secolo, si erano affiancate quelle europee di Meissen, Nymphenburg, Sèvres, Doccia e Capodimonte. La produzione della porcellana a Nove si estese per tutta la seconda metà del Settecento allungandosi fino agli anni venti del XIX secolo quando, mutato il contesto socio economico e venuta a mancare la clientela che inizialmente aveva favorito lo sviluppo di questo prodotto prezioso, venne definitivamente abbandonata con il ritorno della fabbrica alla gestione Antonibon.

2.3.1 La corsa all'oro bianco

Per meglio contestualizzare la trattazione della produzione di ceramica in ambito veneto, vale la pena ripercorrere per brevi tratti la storia della porcellana a livello mondiale.

La porcellana è un materiale elaborato dagli artigiani cinesi nella sua forma candida e translucida attorno all'anno Mille e noto in occidente fin dal X secolo, quando giunse a Bisanzio e a Venezia tramite gli arabi; la tradizione assegna però a Marco Polo il merito di averla introdotta nel continente nel 1295, di ritorno dal suo viaggio di esplorazione dell'Asia²¹⁰, infatti il termine *porcellana* comparve la prima volta proprio nel *Milione* ad indicare una particolare conchiglia utilizzata in Cina come moneta e come scodella²¹¹. Se il resoconto del viaggio intrapreso dal navigatore veneziano tra 1271 e 1295 fece scaturire il fascino secolare dell'occidente per il mondo orientale, è nella porcellana che questo culto per lo sconosciuto Catai trovò un oggetto da adorare. Essa era rarissima e preziosa in virtù della proprietà di traslucenza che costituiva un vero e proprio *arcana* della tecnica ceramica: molti furono i tentativi di riprodurre la porcellana ma non condussero che a dispendi di patrimoni e fallimenti, al punto che si arrivò ad attribuire al materiale proprietà magiche²¹²; in compenso, come si è visto, il desiderio della porcellana stimolò il settore ceramico europeo portando ad altissimi livelli lo sviluppo della maiolica.

²⁰⁹ A.S.V.E., Senato di Terra, filza 1841, 24 luglio 1728 pubblicato in Stinga 1987, p. 108.

²¹⁰ Il piccolo vaso cinese parte del tesoro di San Marco avrebbe fatto parte del gruppo di oggetti portati con sé a Venezia dal navigatore di ritorno dall'oriente. Cfr. Brambilla Bruni 1994, p. 31.

²¹¹ Polo, *Il Milione*, a cura di Valeria Bertolucci Pizzorusso, 1975, pp. 103-104.

²¹² Si registrano il vano tentativo a Ferrara da parte del duca Alfonso II d'Este nel 1561, e quello toscano di Cosimo I e del figlio Francesco che, divenuto Granduca, intorno al 1575 riuscì a produrre la cosiddetta «porcellana medicea» che però era a

Nel 1557 gli imperatori Ming concessero ai navigatori portoghesi la base portuale di Macao: ebbe così inizio l'importazione di oggetti orientali nel continente, tra i quali la porcellana²¹³. I primi acquirenti e collezionisti furono i membri delle case reali che iniziarono a sviluppare il gusto per l'oriente che porterà, nella seconda metà del XVII secolo, alla creazione di *cabinet de chinoiserie* e padiglioni in stile orientale in tutte le corti europee²¹⁴. Quando gli Olandesi conquistarono i traffici tra l'Oceano Indiano e l'Europa, nel XVI secolo, la porcellana a decoro monocromo blu era richiestissima: nel 1602 e nel 1604 il successo riscontrato nella vendita di porcellana proveniente dal bottino di due caracche Portoghesi convinse definitivamente i mercanti dei Paesi Bassi ad impegnarsi nel commercio di questo tipo di prodotto che, dalla dizione olandese del nome portoghese «caracca», fu chiamato «kraakporcelain»²¹⁵. Le esportazioni erano così consistenti da spingere la Cina a creare delle manifatture adibite alla realizzazione di soli oggetti da esportazione nei pressi dei porti di Canton e Hong Kong²¹⁶. Delft divenne il centro europeo per lo smistamento della porcellana e presto la compagnia delle indie orientali sviluppò un sistema commerciale affine a quello creato dai mercanti toscani per l'approvvigionamento del lustro ispano-moresco: se già i portoghesi avevano commissionato oggetti ornati espressamente con gli stemmi delle casate nobili²¹⁷, negli anni trenta venivano forniti modelli di forme di oggetti d'uso europei agli artigiani cinesi al fine di creare dei prodotti in linea non solo con il gusto per il decoro monocromo blu, ma anche con le necessità contemporanee²¹⁸.

La prospettiva di esorbitanti guadagni derivati dallo smercio di porcellana diede avvio, in europa, alla ricerca della formula per la produzione del materiale: dalla seconda metà del Seicento si susseguirono i tentativi di nobili e teste coronate di finanziare la ricerca dell'arcano dell'oro bianco nella speranza di poter, con i guadagni derivati dalla produzione della porcellana, rimpolpare le casse statali svuotate durante la guerra dei trent'anni; emblematico è il caso delle prime manifatture francesi di Rouen (1673) e Saint Cloud (1702), promosse dal primo ministro Jean Baptiste Colbert nonostante il materiale prodotto fosse la porcellana tenera²¹⁹. Andrà infine alla Sassonia, governata dall'ostinato Federico Augusto il Forte, il primato della scoperta, nel 1708, del segreto della fabbricazione della porcellana dura, ovvero l'utilizzo dell'argilla bianca detta Caolino, estratta dalle cave di Colditz²²⁰, che, cotto ad altissima temperatura (1300 °C), si trasformava nel materiale traslucido detto anche *oro bianco*. Questo traguardo vide per la prima volta applicare la chimica dei materiali al di fuori del campo farmaceutico: ne furono protagonisti infatti

pasta tenera e dunque spesso ricca di imperfezioni, fragile e con un'alta percentuale di scarto: oggi si conoscono solo 42 esemplari di questa produzione che venne abbandonata per i costi esorbitanti. Cfr. Vecchi 1977, p. 391.

²¹³ Molinari 2018, p. 200.

²¹⁴ *Ivi*.

²¹⁵ Caterina 1996, pp. 30-31.

²¹⁶ J. R. Gonzáles, *Chinese Export Porcelain*, in «Artes de México», 190, 1976-66, p. 103.

²¹⁷ Cfr. Le Corbeiller, Cooney Frelinghuysen 2003, p. 7.

²¹⁸ In particolare il governatore olandese a Taiwan affidava ad una squadra di intagliatori di legno la riproduzione dell'argenteria europea e questi modelli venivano poi portati nelle manifatture di Canton e Hong Kong. Cfr. *Ivi*, pp. 8-9.

²¹⁹ Molinari 2018, p. 205.

²²⁰ Brambilla Bruni 1994, p. 32.

i due alchimisti Ehrenfried Walther von Tschirnhaus e Johann Friedrich Böttger, il primo, incaricato da Federico Augusto di trovare giacimenti di pietre preziose nel regno, si impegnò nella ricerca della terra adatta all'impasto della porcellana; il secondo, rinchiuso dal sovrano in un laboratorio perché aveva la fama di essere in grado di creare l'oro, si impegnò in modo instancabile negli esperimenti che condussero alla definizione al perfezionamento della formula²²¹.

L'impasto della porcellana è formato dalle materie prime più pure: argilla caolinica, fondenti e feldspato; esso, per solidificare, richiede una cottura a 1300-1350 °C dopo la quale si presenta bianco, traslucido e compatto; in questo stato non permette nessuna decorazione poiché è totalmente impermeabile. La prima porcellana cinese era dipinta a monocromo blu poiché il blu di cobalto è l'unico colore che non brucia se sottoposto a temperature così elevate; anche nella tecnica europea esso era l'unico colore ad essere applicato prima della vetrina. La prima porcellana prodotta a Meissen imitava la tipologia importata dalla compagnia delle indie orientali e dunque era decorata a *camaiieu bleu*, ben presto però si mise appunto la tecnica che consentiva di utilizzare i colori «a gran fuoco» per imitare i motivi delle porcellane giapponesi Imari²²², basate sulla bicromia di rosso e blu: una prima cottura veniva effettuata a 1063°C – la medesima temperatura di fusione dell'oro –, in questo modo si otteneva il cosiddetto «bisquit», caratterizzato da una certa porosità che permetteva l'applicazione di una vernice a base di feldspato e quarzo come supporto per i colori a base di ossidi metallici; in cottura venivano inglobati nella «coperta» proprio come avveniva nella decorazione della maiolica²²³. Oggetti in biscuit e semplicemente verniciati vennero prodotti in modo particolare durante il primo decennio del XIX secolo in quanto il loro candore incontrava il gusto neoclassico²²⁴. La decorazione policroma nei toni dei verdi acido, dei rosa e dei violetto fu possibile solamente più tardi, con la messa a punto della tecnica «a terzo fuoco», la quale prevedeva una triplice cottura del pezzo a temperature decisamente più moderate: la prima, detta «degourdie», era effettuata tra i 700 e gli 800 °C²²⁵, l'oggetto veniva quindi rivestito di vernice e cotto con una seconda infornata a 1300-1400 °C, a questo punto venivano applicati i colori «a smalto», fissati sulla superficie con la «terza cottura» nella quale la temperatura variava in base alla resistenza della tinta: il processo veniva ripetuto più volte per completare un decoro, a partire dal tono più resistente fino a quello più delicato.

Nell'estate del 1708 il laboratorio di Dresda fu trasferito al castello-fortezza di Albrechtsburg, a Meissen, per assicurare la segretezza alla formula conquistata con tanta fatica: nel 1709, dopo la morte di Tschirnhaus, venne affidata a Böttger la responsabilità di organizzare la manifattura reale che aprì definitivamente la produzione il 23 gennaio 1710 con il nome di Königlich-Polnische und Kurfürstlich-

²²¹ Cfr. Molinari 2018, pp. 206-207.

²²² Come avvenne nel caso della maiolica, che prese il nome dall'isola di Maiorca, Imari è il nome dato alla porcellana prodotta per esportazione nella città di Arita, situata a nord ovest dell'isola di Kyusgu, e imbarcata nel porto di Imari. Cfr. Ansaldi, Craievich 2016, p. 189.

²²³ Cfr. Brambilla Bruni 1994, p. 34.

²²⁴ Cfr. *Ivi*, p. 43.

²²⁵ Stringa 2011, p. 13.

Sächsische Porzellan-Manufaktur. I primi dieci anni di attività videro la messa a punto dei procedimenti per la lavorazione del materiale e la formazione del personale addetto alla supervisione delle diverse fasi di produzione: gli «arcanisti» erano i custodi delle composizioni dell'impasto ceramico, e ogni fase della decorazione, dalla smaltatura alla doratura, era seguita da operai altamente specializzati. Per evitare che il segreto trapelasse, tutto il personale era praticamente rinchiuso nel perimetro del castello con limitatissima libertà di varcarne i confini²²⁶. La morte di Böttger, nel 1719, costituì la prima occasione per le maestranze di abbandonare la fabbrica: questo fu un momento fondamentale per la storia della produzione sassone poiché se è vero che la fuga del segreto, pagato a peso d'oro, portò nel giro di 20 anni alla sua diffusione in tutta Europa²²⁷, anche nel caso della porcellana, come fu per la maiolica tra XVI e XVIII secolo, il movimento delle maestranze diede nuova linfa alla produzione di modelli e decori. Il doratore Christoph Conrad Hunger e l'arcanista Samuel Stölzel portarono a Vienna e a Venezia le formule degli impasti della porcellana, dando così i natali alla manifattura Du Paquier nella capitale austriaca (1717) e a quella del Vezzi nella laguna (1721); ma molto presto, a causa dell'elevatissimo costo dell'aggiornamento delle strutture della ditta – in particolare per la costruzione dei forni – e dell'approvvigionamento delle materie prime – il Vezzi si procurava il Caolino direttamente dalla Sassonia contrabbandandolo come smalto²²⁸ – questi imprenditori privati, privi di sostegni da parte dello Stato, si trovarono in difficoltà tali da dover sospendere la produzione per lunghi periodi, come fece Du Paquier, oppure chiudere definitivamente per i debiti contravvenuti, come fu per il Vezzi.

Così alla fine degli anni venti Stölzel fece ritorno a Dresda da Vienna portando con sé il giovane pittore Johann Gregor Hoeroldt²²⁹ che ben presto fu nominato direttore del laboratorio di pittura di Meissen e condusse l'aggiornamento stilistico della produzione sassone fino agli anni sessanta attraverso la decorazione con scene di porto (tratte dalla cultura figurativa olandese e italiana), scene di genere rococò (derivate dalle opere di Watteau, Falconet e Boucher), e la definizione del decoro floreale europeo noto come «Deutsche Blumen»²³⁰. Altra figura fondamentale pervenuta alla manifattura nel periodo di movimento delle maestranze fu il modellatore Johann Joachim Kändler che divenne responsabile del laboratorio di modellazione della fabbrica determinando l'impronta fortemente plastica tipica della produzione di Meissen, portata ai massimi livelli nella piccola scultura rococò²³¹. La manifattura fondata da Augusto il Forte dominò il panorama europeo fino agli anni settanta del XVIII secolo, quando il settore della porcellana cadde in una profonda crisi per le mutate condizioni politico-economiche dovute al venir meno del sostegno delle fabbriche da parte della nobiltà.

²²⁶ Un corpo di guardia era appositamente stanziato lungo il perimetro della fortezza. Cfr. Molinari 2018, p. 208.

²²⁷ Dopo Meissen aprirono rispettivamente Vienna (1717), Venezia (1720), Chantilly (1725), Vincennes (1738), Capodimonte (1743), Pietroburgo (1744), Berlino (1749), e Nymphenburg (1753). Cfr. Ericani, Marini 1990, p. 307.

²²⁸ Cfr. Alverà Bortolotto 1981, pp. 109-111.

²²⁹ Gobbi 1996, p. 8

²³⁰ Cfr. Brambilla Bruni 1994, p. 41.

²³¹ *Ibidem*.

2.3.2 La porcellana veneta

Ci vollero quasi quarant'anni prima che la Serenissima rivedesse sul proprio territorio la produzione della porcellana dura dopo il fallimento della manifattura Vezzi nel 1723. Questo lasso di tempo corrispose, a Nove, allo sviluppo della produzione della maiolica che, come abbiamo visto, raggiunse livelli di perfezione tecnica e formale molto elevati anche grazie all'applicazione delle nuove modalità decorative sviluppate nell'ambito della porcellana europea. Contemporaneamente in tutto il continente la porcellana aveva decisamente superato la fase del collezionismo di mirabilia definendo un proprio spazio nell'ambito degli oggetti d'uso domestico: non solo era il materiale privilegiato per la produzione di interi servizi da tavola destinati alle case reali, ma divenne anche fondamentale per la nuova cultura alimentare legata alla consumazione delle bevande esotiche come tè, caffè e cioccolata sia negli ambienti privati nobiliari sia nei caffè da parte della borghesia²³².

A Venezia la porcellana continuava ad essere importata dalle manifatture straniere nonostante i divieti e la forte tassazione imposta dallo stato, che perseverava nella politica protezionista: proprio la stretta regolamentazione delle attività produttive della Serenissima fu d'intralcio alla circolazione delle conoscenze tecniche, come lo era stato nel secolo precedente nell'ambito della produzione della maiolica. La concessione della privativa ai fratelli Bertolini di Murano, nel 1738, per la produzione del «lattimo», un vetro opaco che cercava di contraffare la porcellana, testimonia l'ingente richiesta di questo materiale da parte del mercato interno²³³. Alla luce di ciò, verso la metà del Settecento le magistrature adottarono una serie di provvedimenti: se nel Seicento le esigenze mercantistiche della Repubblica avevano favorito il passaggio dalla regolamentazione corporativa dell'Arte dei Bochaleri alla concessione del privilegio di esclusiva agli imprenditori dell'entroterra, successivamente, la vicenda del fallimento dei Manardi – unica ditta autorizzata alla produzione delle maioliche grazie alla concessione del monopolio – mise in luce la necessità di mantenere una competitività interna tra i produttori al fine di garantire una maggiore diffusione delle conoscenze tecniche e il loro continuo aggiornamento, evitando così i vuoti derivanti da possibili chiusure²³⁴; così al sistema dei monopoli subentrò quello delle immunità dai dazi, che garantiva una pluralità di produttori e, allo stesso tempo, stimolava lo sviluppo tecnico nelle manifatture²³⁵. Allo stesso tempo permaneva l'esigenza di garantire agli imprenditori una certa esclusività della produzione avviata con sacrificio e impegno senza alcun contributo finanziario da parte dello stato (come invece avveniva nelle grandi manifatture reali europee): il sistema del controllo dei dipendenti grazie ai

²³² Brugnolo 2001, pp. 7-11.

²³³ Cfr. Barioli 1955, p. 19.

²³⁴ Favero 2011, p. 193.

²³⁵ Questo sistema era comunque soggetto a delle differenze in base al tipo di prodotto: valevano infatti per i produttori delle *maioliche fine*, ovvero porcellane e maioliche, per le quali in questo modo si garantiva un prezzo competitivo una volta raggiunto il mercato veneziano, dove potevano essere comprate dalle famiglie nobili oppure essere esportate. Al contrario, la produzione della cristallina era vincolata ai dazi di esportazione con il risultato che vi erano numerose manifatture sparse su tutto il territorio e che sopprimevano al fabbisogno d'uso della popolazione contadina locale. Cfr. *Ivi*, p. 195.

regolamenti interni alle fabbriche sembrò il giusto compromesso per garantire agli imprenditori un'esclusività del prodotto limitata nel tempo in un contesto in cui si potevano comunque avviare attività concorrenziali²³⁶.

Nel 1752 scade il privilegio ventennale concesso alla ditta Antonibon per la produzione della Maiolica; Pasquale presentò la richiesta di rinnovo ma questa fu concessa solamente per altri dieci anni e non comprendeva il divieto per gli operai che avessero abbandonato la fabbrica di svolgere la stessa attività altrove, ma solamente un regolamento interno che stabiliva gli orari di lavoro e le gerarchie²³⁷. Non è un caso che proprio in quel periodo siano state avviate le sperimentazioni per la produzione della porcellana dura, infatti è probabile che l'imprenditore novese sia stato spinto alla ricerca dell'*arcanum* non solo per le prospettive di guadagno future che la porcellana prometteva, ma anche per far fronte a questo mutato contesto legislativo, nella speranza che, se fosse riuscito nell'impresa così a lungo desiderata dal governo veneziano, allora magari le magistrature avrebbero concesso nuovi privilegi verso la sua fabbrica, incluso un controllo più rigido sulle maestranze.

Anche a Nove la ricerca della formula dell'impasto per la porcellana si tinse dei toni misterici legati alle sperimentazioni alchemiche: un episodio che oggi ci può far sorridere è la denuncia da parte del parroco, del sindaco e dai governatori del comune per la presenza di «lavoratori forestieri che si dicevano Todeschi a travagliare in questa fabbrica di majoliche del signor Antonibon per far prove di nuove manifatture di porcellana»²³⁸. Grazie a questo documento siamo in grado di collocare la presenza delle maestranze straniere, prima francesi – fallimentari – e poi tedesche, chiamate a Nove da Pasquale per adattare le strutture della fabbrica e apprendere il segreto della porcellana. La figura di Giovanni Sigismondo Fischer fu importante per la costruzione dei forni «all'uso di Sassonia», dunque alla maniera di Meissen, ma fu poi solo con l'invio di Lorenzo Levantin presso le manifatture di Vincennes²³⁹ che finalmente Pasquale ottenne la conoscenza dell'arcano dell'impasto ceramico, il caolino, quella terra bianca, utilizzata da sempre per l'ingobbio delle cristalline, di cui la ditta possedeva una piccola cava nel comune di Romano d'Ezzelino, ma che, per l'impiego massiccio necessario alla fabbricazione della porcellana, iniziò ad essere estratto dalle cave del Tretto, nei pressi di Schio²⁴⁰.

Il caso volle che, durante la guerra dei sette anni, la produzione della manifattura di Meissen si trovasse ad affrontare un momento di crisi che ebbe come conseguenza la dipartita di maestranze verso stati

²³⁶ Più tardi, di pari passo con la decadenza della Serenissima e il progredire in Europa di un sistema di libero commercio, queste garanzie vennero progressivamente eliminate fino a che, nel 1794, una riforma generale abolì tutti i privilegi d'industria e le dogane interne: si trattò di un ultimo estremo tentativo di aggiornamento delle istituzioni rispetto alle necessità del mondo contemporaneo, sintomo della nuova coscienza dello sviluppo della società (ormai di tipo pre-industriale) e preludio alla caduta della Serenissima. Cfr. *Ivi*, p. 196.

²³⁷ Ericani, Marini, Stringa 1990, p.24.

²³⁸ *Ivi*, p. 25.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ Si deve a Pietro Lorenzi, cadorino responsabile della manipolazione della pasta presso la ditta Antonibon, il merito di aver impiegato per primo il caolino del Tretto per la produzione della porcellana. Cfr. Calò 1941, p. 37.

esteri²⁴¹: i coniugi Hewelke giunsero a Udine nel 1758 alla ricerca di un finanziatore in grado di sostenerli nell'avviamento di una propria manifattura di porcellana dura; trasferitisi a Venezia nel 1761 trovarono nell'imprenditore di origine Mantovana Geminiano Cozzi, già titolare di una fabbrica dedicata alla lavorazione del corallo, un socio con capitale disposto ad investire nell'impresa²⁴². In breve tempo, assicurato l'approvvigionamento delle materie prime, la manifattura Hewelke iniziò a produrre porcellana nelle forme e decori della moda corrente e marcata con l'iniziale della dominante «V»²⁴³, ottenendo tempestivamente il privilegio di esclusiva per lo smercio del prodotto da parte delle magistrature.

Nel frattempo i procedimenti per la fabbricazione della porcellana a Nove si erano definiti e nel 1762 Pasquale presentò ai Savi alla Mercanzia un saggio della propria produzione che fu giudicato valido per la concessione del diritto di privativa per la produzione di maioliche e porcellane nell'arco di 5 miglia. L'intento del governo veneziano, che improvvisamente si trovò ad avere sul proprio territorio ben due manifatture di porcellana, era quello di stimolare la competizione tra le ditte al fine di implementare la qualità delle fogge del prodotto e far fronte definitivamente alle consistenti importazioni da Meissen e Sèvres, alle quali, recentemente, si erano aggiunte quelle da Doccia e Capodimonte²⁴⁴. Tra gli oggetti presentati al vaglio dei Savi alla Mercanzia figurava il piatto tondo oggi conservato a Sèvres in cui *Nove, accompagnata dal Tempo e da una Città Turrita, offre le sue porcellane a Venezia*, e una teiera dipinta a grandi fiori policromi. Sebbene gli studi più recenti concordino nell'attribuire questi oggetti alla produzione di Vezzi che, fallito negli anni trenta, risarcì i suoi creditori – tra i quali figurava anche Gio' Batta Antonibon – con ciò che rimaneva della propria porcellana²⁴⁵, la finezza del decoro attesta la padronanza nell'utilizzo dei colori a piccolo fuoco e la libertà espressiva concessa agli artigiani-artisti della manifattura novese.

Nel 1763 Geminiano Cozzi, con furbizia imprenditoriale, mise in crisi la direzione Hewelke millantando la sua recessione dal ruolo di investitore, e, non appena i due coniugi dichiararono fallimento e tornarono in Sassonia, rilevò la ditta; aggiornata la marca apposta sui pezzi con l'iconica ancora rosso ferro, richiese ai magistrati l'esenzione dai dazi doganali sull'importazione delle materie prime, la sovvenzione statale e l'imposizione di un regolamento interno per avere il controllo delle maestranze²⁴⁶. Quello stesso anno Pasquale Antonibon si ammalò e fino al 1765 non riuscì a seguire la fabbrica, la produzione subì una battuta d'arresto e le maestranze che si trovarono senza lavoro furono attratte dalla nuova realtà che si stava avviando a Venezia. Quando Antonibon riprese le redini della ditta vi ripristinò l'ordine chiamando in causa gli operai “traditori” davanti al tribunale, denunciando Cozzi per l'attività di spionaggio condotta durante la sua convalescenza e per il furto delle maestranze. In particolare la confessione di Pietro Levantin di come l'imprenditore mantovano avesse dato precisi ordini di procurarsi presso la fabbrica di

²⁴¹ Cfr. Brambilla Bruni 1994, p. 42.

²⁴² Ansaldi, Craievich, 2016, pp. 12-13.

²⁴³ *Ivi*, p. 14.

²⁴⁴ Cfr. Ericani, Marini, Stringa 1990, p. 26.

²⁴⁵ Cfr. Brambilla Bruni, Melegati, Zenone Padula 2000, p. 152.

²⁴⁶ Ansaldi, Craievich, 2016, pp. 13-14.

Nove «misura fornace per biscotare; [misura] fornello per cucinare colori con legna; vernice tenera bianca; Detta scura; smeriglio; Blò sul biscotto e sul cotto; Altri colori; Marzacotto»²⁴⁷ ci dà una percezione dell'avanzamento tecnico raggiunto dall'Antonibon nei quasi dieci anni di sperimentazioni che precedettero l'avvio della produzione della porcellana. Numerosi furono gli operai che abbandonarono Nove per passare alle dipendenze di Cozzi, e solamente i fratelli Baccin e Zuanne Ortolani vi tornarono dopo il processo. Nonostante le schiaccianti prove e testimonianze emerse davanti alla giuria, le magistrature veneziane non espressero alcuna sentenza definitiva a punizione della trasgressione²⁴⁸; da quel momento le maestranze si sentirono svincolate dall'obbligo di fedeltà al padrone²⁴⁹, ed è a questa trovata libertà di circolazione che si deve il germogliare di nuove manifatture ceramiche in tutto il territorio vicentino già dalla fine del secolo.

2.3.3 La porcellana degli Antonibon, forme e decori

Sotto la direzione di Pasquale, la produzione della porcellana proseguì, nonostante tutto, a pieno regime fino alla fine del decennio: la perizia commissionata nel 1768 a due esperti veneziani ci informa che le «cocomplete da the con lavori di bassorilievo»²⁵⁰ prodotte dalla ditta Antonibon erano simili a quelle di Nymphenburg, e di qualità e prezzo migliori rispetto a quelle del Cozzi. Dal momento che la richiesta da parte delle magistrature era di un prodotto che costituisse una valida alternativa rispetto a quello straniero che era stato fin ora importato, le tipologie di decoro della porcellana novese erano del tutto simili a quelle del concorrente veneziano. Il primo repertorio della porcellana veneta mostra dunque un recupero di quello sviluppato dalle grandi manifatture europee nell'arco di circa trent'anni, sintetizzato sulla limitata superficie di tazzine e piattini. Il «tipo Imari» si ispirava alla porcellana d'esportazione olandese: un tronco reciso da cui fuoriescono rami fioriti è guarnito da una serie di cornici apposte attorno al bordo interno della tazza così come attorno alla base e sugli orli dei piattini (Cat. 81); il motivo descritto negli inventari del Cozzi come «a paesi chinesi in rosso e oro»²⁵¹ lascia invece da parte le cornici per dare spazio ad un articolato complesso di ponticelli e pagode realizzati con tocchi veloci nella monocromia del rosso ferro (Catt. 85-87). Queste due tipologie mostrano un'esecuzione rapida e schematica che si giustifica con il fatto che esse erano impiegate soprattutto per oggetti destinati alle botteghe del caffè; il loro riferimento era costituito da una serie di tavole licenziate dalla tipografia Remondini di Bassano, denominate «Chinesi», nelle quali si trovavano diverse soluzioni dello stesso motivo²⁵². Sempre ispirati al

²⁴⁷ ASVE, Inquisitori di Stato, busta 818, citato in Stringa 2021, pp. 158-159.

²⁴⁸ Ericani, Marini, Stringa 1990, p. 26.

²⁴⁹ Favero 2011, p. 203.

²⁵⁰ Cfr. Regesto, 23 febbraio 1768, cit. in Ericani, Marini, Stringa 1990, p. 27.

²⁵¹ Ansaldi, Craievich 2016, p. 201.

²⁵² *Ivi*, p. 51 e nota 51 p. 55.

favoloso Catai sono le tazzine decorate «a chineserie», nelle quali variopinti personaggi orientali indossano bizzarri copricapi e suonano strumenti mentre passeggiano in giardini rigogliosi (Catt. 89-91). Esse dimostrano la conoscenza delle incisioni del *Livre des chinois*²⁵³ e dei *Récueil de plusieurs jeux d'enfants chinois* di Jean-Baptiste Pillement, pubblicati a Londra tra 1758 e 1759 e ispirati al repertorio di Antoine Watteau e François Boucher²⁵⁴, e costituiscono, per la produzione Antonibon, una prosecuzione del motivo «a ponticello» tipico della maiolica, testimoniando lo sviluppo del gusto rococò. Vi è poi una seconda linea decorativa che segue il filone del decoro floreale naturalistico europeo e si caratterizza per l'impiego del motivo della rosa, spesso centrale e dominante in piccoli mazzetti, che costituisce l'imitazione del «tipo Marsiglia» suggerita dai magistrati nel 1755²⁵⁵ (Catt. 101-103). La tazzina con piattino marcata e datata sul fondo «nove 1770» (Cat. 99) dimostra la piena conoscenza e padronanza del repertorio sassone: le applicazioni a foglie d'acanto presenti sulla base della tazza e del piatto rimandano alle superfici fortemente modellate promosse dalla direzione di Kändler a Meissen²⁵⁶ mentre il decoro a monocromo violetto, con soggetti derivati dalle stampe in cui scene di caccia e soggetti amorosi sono ambientati in paesaggi con capricci di rovine, denota l'allineamento rispetto all'uso tardo-settecentesco di riproporre decori figurativi ispirati ai capolavori del Rococò sulla ceramica, ambientandoli in paesaggi idilliaci. Come accadeva per i soggetti ispirati al mondo del Catai, anche per questo tipo di decoro figurativo più europeo gli artigiani combinavano liberamente tra loro diversi motivi (personaggi, architetture, animali, copricapi) derivati da un vasto repertorio di stampe, il che rende spesso molto complicato individuare modelli iconografici precisi: la principale fonte iconografica per i paesaggi pastorali era costituita dal repertorio di Francesco Zuccarelli²⁵⁷ e Jacopo Amigoni²⁵⁸, mentre riferimenti per capricci di rovine erano le incisioni di Francesco Costa e, più tardi, di Cristoforo dall'Acqua²⁵⁹. Questo tipo di decoro, eseguito negli anni Settanta del XVIII secolo in monocromia – rosso ferro o, come in questo caso, viola manganese –, si caratterizza per l'estrema precisione del tratto; talvolta veniva inserito in riserve *trompe-l'oeil* a suggerire la natura grafica del motivo rappresentato, come è il caso della tazzina Cozzi Cat. 152.

Nel 1773 l'Antonibon perse il diritto di privativa per la produzione di maiolica e porcellana, fattore che diede ulteriore impulso alla nascita di nuove concorrenti nella zona; recentemente vi era anche stata conferma del favoreggiamento delle magistrature veneziane verso Cozzi, probabilmente dovuto al fatto che la manifattura, avendo sede a Venezia, era maggiormente controllabile dal governo ed aveva prezzi

²⁵³ Ericani, Marini, Stringa 1990, n. 179, pp. 129-130.

²⁵⁴ Cfr. Analdi, Craievich 2016, pp. 171-173.

²⁵⁵ Si veda p. 41 del presente elaborato.

²⁵⁶ Cfr. Brambilla Bruni 1994, p. 42.

²⁵⁷ «tra le stampe che riscossero più successo si ricordano i *Dodici paesaggi istoriati con animali e figure villerecce* e le *Dodici stampe istoriate con vaghe e rustiche famiglie*». Analdi, Craievich 2016, p. 46.

²⁵⁸ Ericani, Marini, Stringa 1990, p. 39.

²⁵⁹ *Ivi*, p. 148.

più competitivi per il mercato in quanto non rincarati dalle spese di trasporto²⁶⁰. Così, dopo 35 anni di direzione, Pasquale decise di farsi da parte affittando la fabbrica di porcellana e di maiolica, rispettivamente per otto e nove anni, al fidato Giovanni Maria Baccin, che, tornato alle dipendenze dell'Antonibon dopo il processo del 1765 assieme al fratello Girolamo, si era distinto nel settore decorativo della ditta diventando «agente». Egli porterà avanti la produzione di porcellana negli stili sopracitati arricchendo la tavolozza con l'impiego della finitura dorata ormai divenuta imprescindibile, e si trovò a fronteggiare la neonata concorrenza locale: la Vedova Marinoni aveva richiesto nel 1777 al Senato i privilegi per la sua fabbrica di Rivarotta nord nella quale assoldava illegalmente parte del personale Antonibon²⁶¹; nel 1783 Giovanni Battista Fabris, che si era formato nella stessa ditta come tornitore e modellista, dopo essere passato ad Este dal Brunello dove aveva rubato modelli, spolveri e disegni, ed aver diretto per un anno della manifattura Marinoni di Rivarotta, aveva stipulato un contratto d'affitto per la fornace di Rivarotta sud e avviato la produzione di maiolica, terraglia e porcellana²⁶². In questo caso, probabilmente per il fatto che si trattava di dispute locali, il senato veneziano appoggiò la causa della fabbrica Antonibon verificando la produzione delle due nuove attività e ritirando i privilegi concessi; il Baccin approfittò del trasferimento del Fabris per affittare lo stabile di Rivarotta nord e avviarvi la produzione della terraglia, aggiornando la storica manifattura rispetto al nuovo materiale – fondamentale per gli sviluppi ottocenteschi – che era già stato introdotto dalle concorrenti²⁶³; in questo modo il Baccin, che allo scadere del contratto avviò in proprio la produzione della terraglia, preparò la ditta al ritorno alla gestione familiare: alla fine del Settecento la fabbrica era stimata 80.000 ducati e le maestranze avevano raggiunto quota 150, di cui 120 impegnati nel settore della maiolica, a cui va aggiunto un altro centinaio di addetti impegnati nelle vendite al minuto²⁶⁴; la maiolica era il prodotto più commerciato con l'estero, mentre la porcellana era destinata soprattutto a Venezia.

Dal 1781 Giovanni Battista, figlio di Pasquale, riprese le redini della manifattura di Porcellana, recuperando l'anno seguente anche quella della maiolica e della terraglia, e associandosi con il bassanese Francesco Parolin. La loro gestione sarà in grado di portare la ditta al XIX secolo con un repertorio aggiornato rispetto al gusto neoclassico e allo stile definito da Meissen, come mostrano la stilizzazione del decoro floreale nelle forme «a cadenella» (Catt. 125-130), l'introduzione di motivi geometrici e a cammei (Catt. 132-137), e il largo uso di *semis* e filettature dorate su fondo semplicemente candido (Catt. 174- 179): anche in questo caso la produzione della fabbrica novese si allineava a quella veneziana di

²⁶⁰ Quando nel 1771 il Cozzi rinunciò alle esenzioni sui dazi d'importazione delle materie prime poiché esse imponevano di dichiarare alla magistratura le componenti dell'impasto ceramico, il governo gli concesse di incamerare i proventi derivati dall'aumento dei dazi sulle porcellane estere introdotte a Venezia in cambio del compito di ispezionarle. Cfr. A.S.V.E., Senato Terra, filza 2749, pubblicata in Stinga 1987, p. 108.

²⁶¹ Cfr. Ericani, Marini 1990, p. 355.

²⁶² *Ivi*, p. 361.

²⁶³ Il Cozzi a Venezia aveva avviato la produzione di terraglia nel 1781, Girolamo Franceschini ad Este l'anno successivo. Cfr. Ericani, Marini, Stringa 1990, p. 30.

²⁶⁴ *Ivi*, p. 27.

Cozzi. Ciò che distinse la porcellana Antonibon in questo periodo di transizione al nuovo secolo fu la presenza di due grandi artisti: il decoratore Giovanni Marcon e il modellatore Domenico Bosello. Il primo sviluppò il concetto della scena di genere proponendo decori figurativi policromi in cui la tavolozza a «terzo fuoco» veniva impiegata al massimo livello nelle sfumature degli abiti delle dame così come nelle tonalità atmosferiche degli sfondi marini; in particolare la decorazione del Marcon – al quale sono attribuiti con certezza alcuni pezzi come la teiera Dep.1 e la tazza da brodo con manici rocaille Cat. 118 sulla base del confronto stilistico con l'esemplare firmato conservato presso la collezione civica di Bassano del Grappa – si caratterizza per l'utilizzo di riferimenti grafici precisi per l'ambientazione, mentre i soggetti che animano il primo piano sono resi con tratto più veloce e sicuro²⁶⁵. La presenza nella ditta novese di Domenico Bosello è documentata sin da 1789, quando vi giunse da Venezia, dove si era formato presso la ditta del Cozzi a stretto contatto con il modellatore Filippo Tagliolini; al suo nome viene tradizionalmente associato il repertorio della scultura in porcellana della ditta: egli portò la produzione di statuine e gruppi figurati fino al XIX secolo con un altissimo livello di perfezione tecnica, sviluppandola, rispetto al gusto rococò degli anni Settanta, verso soggetti di tipo Neoclassico, come ben dimostra il gruppo delle Tre Virtù (Cat. 171).

La produzione di figure in porcellana venne introdotta fin dai primi anni Sessanta a Nove, lo attesta Grisellini ne «Il giornale d'Italia» del 13 aprile 1765²⁶⁶; non si possiedono però oggetti datati o firmati che permettano attribuzioni certe: è solamente possibile ipotizzare una datazione dei pezzi in base al tema rappresentato e il gusto corrente. Va rilevato che, nella maggior parte dei casi, queste piccole sculture venivano realizzate a più mani: l'impasto della porcellana non veniva modellato ma formato attraverso l'utilizzo di stampi di gesso di singoli elementi; questi erano combinati dagli artigiani sulla base di modelli grafici; per questo capita di trovare putti, canestri di frutta, agnellini, o figure intere ripetute in diverse composizioni, come nel caso della figura maschile con cappello presente nei gruppi figurati monocromi Cat. 112, 113, 115. Dagli atti del processo contro il Cozzi del 1765 si traggono alcuni nomi delle maestranze affiancati dalla relativa mansione all'interno della ditta: Sebastiano Lazzari²⁶⁷ è detto «modellatore»; sappiamo che egli era un pittore veronese, dunque, molto probabilmente, all'interno della fabbrica di porcellane realizzava i disegni per le nuove forme; vi sono poi Battistin Bertazzi e Pietro Girari, detti scultori, ai quali potremmo attribuire, sulla base della conoscenza della pratica per la realizzazione di queste figure, il ruolo di addetti ai calchi in gesso. Alla luce di ciò, il fatto che Domenico Bosello sia riconosciuto come autore di certi modelli realizzati alla fine del secolo ci dice da un lato di una

²⁶⁵ Cfr. Ericani, Marini, Stringa 1990, n. 223, p. 148.

²⁶⁶ «sempre più si sono andati perfezionando i suoi lavori a segno, che oltre a trovarvisi il desiderabile, vi sono anche bellissime figure di porcellana e parecchie altre manufatti di questa materia» F. Grisellini 1765, cit. in Ericani, Marini, Stringa 1990, p. 35.

²⁶⁷ Per una biografia di Lazzari si veda la voce *Lazzari, Sebastiano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 64.

presa di coscienza da parte degli artigiani-artisti che operavano nelle manifatture, ma suggerisce soprattutto che egli possa aver seguito in ogni fase la realizzazione dei gruppi figurati di sua invenzione. Il gusto per le figure di porcellana è un elemento caratteristico del Rococò che si colloca nell'ambito della decorazione delle tavole dei banchetti, in particolare per la presentazione del dessert. Sin dal XVI secolo vi era in Italia l'usanza di abbellire le tavole imbandite con i trionfi, composizioni simboliche di figure propiziatorie realizzate con metalli preziosi e in pasta di zucchero²⁶⁸, l'usanza si era trasmessa in tutte le corti europee e in particolare in Francia dove, verso la fine del XVII secolo, il divieto impartito da Luigi XIV di adoperare metalli preziosi per creare suppellettili²⁶⁹, condusse all'elezione della porcellana come materiale prediletto per questo tipo di prodotto; il candore traslucido dell'oro bianco era emblema del piacere estetico ricercato dal Rococò e consentiva di realizzare composizioni molto dettagliate e sottili ma al contempo resistenti, sulle quali era anche possibile applicare il colore. Nel contesto vario e ricco delle corti settecentesche, inebriate dall'orientalismo e dal gusto pittoresco, i riferimenti iconografici simbolici tipici della produzione rinascimentale vennero abbandonati in favore della rappresentazione di soggetti più attuali: molto comuni erano le figure dei personaggi della commedia dell'arte (Colombina, Pantalone..), ai quali presto si aggiunse la figura del Mandarino, un Arlecchino orientale che testimonia la presenza pervasiva dell'oriente nell'orizzonte culturale settecentesco²⁷⁰. Ben presto le composizioni idilliche di François Boucher, Antoine Watteau e Giambattista Tiepolo furono prese a riferimento per la realizzazione di ogni sorta di arredo e quindi anche per la creazione di questi centro tavola: come da prassi ormai regolare, gli artigiani attingevano al repertorio figurativo contemporaneo grazie alla sua riproduzione nelle stampe. È significativo che uno dei primi modellatori della ditta novese sia stato Pierre Varion, attivo a Vincennes tra 1749 e 1752: egli probabilmente giunse a Nove con Lorenzo Levantin, inviato da Pasquale ad apprendere il segreto della porcellana dura²⁷¹, portando con sé la conoscenza del repertorio francese delle figure di porcellana. Se la prima produzione europea di statuine in porcellana proponeva spesso figure singole con le quali allestire dei veri e propri scenari sulle tavole imbandite, si nota nel repertorio novese la preponderanza di gruppi figurati rappresentativi di soggetti pastorali o amorosi tratti dal repertorio contemporaneo della pittura di idillio la cui conoscenza presso la manifattura era dovuta alla vicinanza della tipografia Remondini a Bassano²⁷².

La presenza di Giovanni Marcon e Domenico Bosello tra le maestranze della ditta Antonibon caratterizza anche a gestione della fabbrica da parte di Giovanni Baroni, che la affittò dal 1802 al 1825 e la condusse nel momento critico che vide, dopo la caduta della Serenissima, l'alternarsi della dominazione francese e austriaca. La situazione traumatica in cui si trovò il territorio vicentino, interessato in maniera diretta da

²⁶⁸ Le Corbellier 1990, p. 8.

²⁶⁹ Nel 1672, 1681 fino al 1709 Luigi XIV emanò editti contro il lusso, l'uso di metalli preziosi per la realizzazione di stoviglie e la fusione di metalli preziosi in generale, con l'obiettivo di rinsanguare le casse dello stato. Cfr. Gobbi 1996, p. 6

²⁷⁰ Cfr. Salbert 1999, pp. 10-20.

²⁷¹ Cfr. Ericani, Marini, Stringa 1990, p. 25.

²⁷² Cfr. *Ivi*, pp. 35-37.

alcune delle battaglie napoleoniche²⁷³, si riflette nei decori del Marcon, che introduce figure militari in uniforme nel suo repertorio figurativo (Cat. 120 e Dep. 27) a sostituzione delle scene di porto e alle «chineserie».

I nuovi dominatori annullarono i privilegi e le esenzioni fiscali garantite dalla Serenissima, alzarono le tasse e favorirono l'importazione dei prodotti ceramici degli stati d'appartenenza a discapito delle manifatture venete²⁷⁴. Invano il Baroni tentò di ingraziarsi il benvolere di Napoleone nel 1807 e dell'imperatore austriaco nel 1817 presentando saggi della propria produzione aggiornata secondo gli ultimi risvolti dello Stile Impero²⁷⁵. A causa dell'insostenibile costo delle materie prime il Cozzi fu costretto a chiudere nel 1812. La vicinanza rispetto alle cave di materie prime e la proprietà dei mulini furono determinanti per la sopravvivenza della realtà manifatturiera novese, che pure dovette adattare la propria produzione al mutato contesto economico-sociale di inizio ottocento: venuta meno l'aristocrazia e impoveritasi anche la borghesia, la produzione di lusso legata alla porcellana fu dismessa definitivamente nel 1825.

²⁷³ Il 6 novembre 1796 francesi e austriaci si scontrarono a Nove, la battaglia è documentata dal poemetto *La battaglia delle Nove* composto dall'allora parroco del paese Giuseppe dal Pian. Cfr. Brugnolo 2005, p. 25.

²⁷⁴ Cfr. Ericani, Marini, Stringa 1990, p. 31.

²⁷⁵ Cfr. Brugnolo 2005, p. 29.

2.4 La Terraglia

Giovanni Maria Baccin ebbe il merito, durante la gestione della ditta Antonibon, di introdurre a Nove il nuovo materiale detto «Terraglia all'uso inglese», la cui produzione era già stata avviata a Trieste da Pietro Lorenzi nel 1776, dal Cozzi a Venezia nel 1780 e dal Franchini a Este nel 1781²⁷⁶. Questo nuovo materiale fu fondamentale per la sopravvivenza della manifattura Antonibon durante il periodo di crisi successivo alla caduta della Serenissima, e più tardi, assieme alla maiolica, nella produzione «artistica» della seconda metà del XIX secolo.

La terraglia, «creamware», è un impasto ceramico che si caratterizza per un colore naturalmente candido che lo rende un economico sostituto della porcellana dal momento che, rimanendo poroso dopo una prima cottura a 950-1000 °C, può essere decorato direttamente sul biscotto e richiede una semplice copertura di vetrina feldspatica per essere reso impermeabile, meno costosa del bagno di smalto stannifero necessario per la produzione della maiolica²⁷⁷. Il suo successo è legato indissolubilmente a Josiah Wedgwood, imprenditore inglese che rappresenta a pieno la cultura scientifica illuminista che guidò l'inizio della rivoluzione industriale in Gran Bretagna: figura colta e in contatto con alcune delle personalità più importanti del suo tempo (Erasmus Darwin, James Watt, Joseph Priestley e Matthew Boulton), egli perfezionò la tecnica di lavorazione del materiale affiancando sempre, alla produzione nelle forme e nei decori neoclassici, lo studio e la sperimentazione per la creazione di nuovi prodotti – «basaltware» (1768) e «jasperware» (1775)²⁷⁸. Accanto agli oggetti raffinati e di lusso, Wedgwood creò un prodotto destinato a conquistare il favore indiscriminato della maggior parte della classe media europea: servizi in terraglia bianca, formati tramite stampi e privi di decoro, che vennero esportati con successo per il basso prezzo. Da queste righe emerge chiaramente lo spirito nuovo che stava iniziando a caratterizzare l'ambiente manifatturiero nei contesti liberali e tecnologicamente avanzati.

In Italia le importazioni di terraglia inglese ebbero inizio attorno al 1774 e misero in difficoltà il già fragile sistema produttivo della maiolica e della porcellana. In un primo periodo a Nove, messa a punto la formula per l'impasto ceramico grazie a Pietro Poatto – che era stato dipendente presso il Lorenzi a Trieste – la produzione del nuovo materiale venne affiancata a quella di porcellana e maiolica riprendendone i motivi decorativi per proporre al mercato un prodotto più accessibile ma comunque in linea con il gusto corrente²⁷⁹: esempi di questa prima tipologia di terraglia, presto abbandonata poiché non in grado di competere con i prodotti importati²⁸⁰, sono la cestina, il piatto e la giardiniera decorati a

²⁷⁶ Stringa 1989, p. 43

²⁷⁷ Stringa 2011, p. 14.

²⁷⁸ Reilly 1995, pp. 82-83.

²⁷⁹ Cfr. Ericani, Marini, Stringa 1990, pp. 30-31.

²⁸⁰ Ausenda, Bojani 1998, p. 12.

terzo fuoco con il motivo «alla rosa Nove» e caratterizzati dalla tinta crema del fondo, frutto dell'impurità del caolino e dell'aggiunta di elementi ferrosi alla vernice²⁸¹ (Catt. 104-105-106).

Si è scritto dei tentativi da parte dei magistrati veneziani di aggiornare le proprie strutture burocratiche alla luce della situazione europea: verso la fine del secolo la necessità di far fronte all'ingente importazione di terraglia bianca dall'Inghilterra favorì le concessioni del Senato per l'avviamento di nuove fabbriche di terraglia, dando il via a un fenomeno di «gemmazione delle manifatture»²⁸². L'espansione e diversificazione dei competitori caratterizzò in modo determinante la storia della ceramica veneta per tutto il XIX e la prima metà del XX secolo, a partire dal panorama novese della fine del Settecento: quando il Baccin, convinto dal successo commerciale del prodotto, nel 1786 richiese l'autorizzazione per l'avviamento di una propria fabbrica per la produzione delle terraglie a Nove, gli verrà concesso il diritto di privativa per dieci anni nel raggio di quindici miglia; lo stabile verrà costruito pochi metri a sud della piazza del paese, non lontano dalla fabbrica Antonibon, e nel 1791 ottenne anche l'investitura per un proprio «molino da pestar sassi», l'attuale mulino «Baccin-Cecchetto»²⁸³.

Il carattere artigianale della produzione ceramica novese favorì la filiazione di nuove imprese verso Bassano e Vicenza dal momento che la manodopera era arrivata a sviluppare una competenza, un sapere tecnico, e un bagaglio di esperienze tali da evolvere nel fenomeno tipico del «distacco dell'allievo, che si pone in concorrenza con chi l'ha iniziato al mestiere»²⁸⁴. Tale dinamica si manterrà fino alla seconda metà del XX secolo, al punto che un'analisi del settore degli anni 70 del Novecento afferma che, nel vicentino, «la quasi totalità delle imprese ha avuto origine dall'iniziativa degli ex-dipendenti»²⁸⁵. Nella prima metà del XX secolo sono attive a Nove, accanto alla manifattura Antonibon, quelle dei Cecchetto – già Baccin (1786-1805) e Toffanin (1805-1822); e quella di Bortolo Bernardi (1794), anch'egli ex dipendente della storica fabbrica Novese; a queste si aggiungerà poi, a partire dagli anni ottanta quella dei Viero. Nel vicentino sono presenti invece le manifatture del conte Vicentini del Giglio, nata nel 1788 con la fabbricazione della terraglia e poi passata alla famiglia Sebellin, che la condusse fino alla fine del XIX secolo; la Luzzato (1817), la Pesaro, e la Todescan, a Monticello Conte Otto (1809).

²⁸¹ *Ivi*, p. 11.

²⁸² Ausenda 1998, p. 3.

²⁸³ Cfr. Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, p. 63.

²⁸⁴ Cenzi, Baldo 1971, p. 31.

²⁸⁵ *Ivi*, p. 33

2.4.1 Le terraglie «popolari» vicentine

Dopo la caduta della Serenissima, il periodo di disordine che vide l'alternarsi della dominazione francese e austriaca – con battaglie che interessarono in maniera diretta il territorio vicentino²⁸⁶ – mise in ginocchio l'economia dell'area veneta. In modo particolare fu il venir meno dei privilegi che da sempre avevano garantito il settore a rendere insostenibile la produzione di pregio: l'aumento delle tasse sull'importazione delle materie prime e il favoreggiamento, da parte degli occupanti, dell'importazione estera²⁸⁷ crearono una profonda stagnazione economica in tutto il Nord Italia, che si protrasse, in Veneto, fino all'annessione al Regno d'Italia nel 1866. Falliti i tentativi di ingraziarsi i favori dei nuovi dominatori, a partire dagli anni Venti le manifatture furono costrette a riformulare i propri canoni produttivi adattandosi al mutato contesto e rivolgendosi ad un nuovo tipo di clientela: a Nove, con il ritorno della ditta alla gestione Antonibon nel 1825, la porcellana venne dimessa e la maiolica ridotta considerevolmente in favore della più economica terraglia. La produzione ceramica venne dunque indirizzata verso una fascia di mercato più ampia e meno colta, costituita dalle classi subalterne: il prodotto era meno raffinato, meno costoso, decorato secondo il gusto «dialettale»²⁸⁸ per le immagini della realtà quotidiana e della produzione grafica popolare, e, soprattutto, utile. Da qui l'appellativo «popolare»²⁸⁹ con cui viene definita la produzione della terraglia vicentina della prima metà del XIX secolo.

Le forme di questa produzione erano molto semplici: mentre i piatti grandi, più rari, venivano realizzati tramite più stampi di gesso, la foggatura delle normali stoviglie avveniva sui torni, dove il foglio di argilla veniva modellato con dime di metallo²⁹⁰. I primi decoratori di questi piatti sono gli stessi che per la gestione Baroni dipingevano maioliche e porcellane, non stupisce dunque che essi abbiano declinato la loro creatività nel nuovo prodotto mantenendo però, soprattutto inizialmente, uno spiccato rigore formale. Troviamo quindi piatti decorati «alla frutta» secondo i modelli della maiolica, nei quali vengono inseriti anche ortaggi comuni come funghi o cipolle (Catt. 194, 416-419); la fedeltà ad un modello grafico, che prima caratterizzava i decori di tipo botanico e soprattutto quelli figurati, vede come riferimento in questo periodo non più le incisioni a bulino tratte dai grandi artisti dell'arte accademica ma le xilografie con i segni zodiacali, i mestieri contemporanei, i personaggi di teatro, politici o storici, o, ancora, le illustrazioni per i libri di fiabe, le figure alla moda, le personificazioni delle stagioni e dei mesi dell'anno.

²⁸⁶ Il 6 novembre 1796 francesi e austriaci si scontrarono a Nove, la battaglia è documentata dal poemetto *La battaglia delle Nove* composto dal sacerdote novese Giuseppe dal Pian. Cfr. Stecco 1925 p. 123 e pp. 230-233, cit. in Brugnolo 2005, p. 25.

²⁸⁷ «il primo fiero colpo le era stato inflitto nel 1805, dopo l'annessione al «bello italo regno», dalla dominazione napoleonica col blocco continentale, con l'imposizione di nuovi dazi, col favorire l'invasione dei prodotti francesi e con il conseguente aumento dei costi delle materie prime. Le condizioni di precarietà aumentarono nel 1814 con il passaggio all'Austria a causa della cresciuta pressione fiscale e dei mancati aiuti del Governo di Vienna, promessi, ma mai concessi...» Cfr. Cecchetto, Magagnato, Stringa p. 37.

²⁸⁸ Marinelli, Marini 1997, pp. 197-198.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ Cfr. Longo 2007, pp. 63-65.

Questo repertorio era derivato dai fogli usciti dalla tipografia Remondini di Bassano ma anche dalle stampe del tipo di Epinal, vendute dagli ambulanti per le strade. Ai soggetti di carattere profano si affiancavano anche quelli devozionali, che comprendevano figure più vicine al culto quotidiano, come santi e preti²⁹¹. Lo studio pubblicato da Nadir Stringa nel 2004 sulle serie degli evangelisti, dei profeti, dello zodiaco e dei mesi realizzate presso la manifattura Todescan di Monticello Conte Otto e conservate presso la collezione del Museo Civico di Nove ha permesso di identificarne le fonti iconografiche di questi primi esemplari che, per il loro successo, furono imitati poi dalle altre manifatture vicentine – come dimostra ciò che rimane della serie dei profeti realizzata dalla manifattura Sebellin (Catt. 313-318). I profeti sono tratti dalle xilografie che illustravano *Le antichità giudaiche di Giuseppe Flavio*, più volte ristampate a Venezia dall'inizio del Seicento; per gli Evangelisti vennero probabilmente usate come modello le immagini che corredevano il testo *Epistole et Evangelii che si leggono tutto l'anno*, di Remigio Fiorentino, molto diffuso in Veneto; i segni zodiacali derivano invece dalle illustrazioni del piccolo almanacco *Il nipote dello Spirito Folletto. Almanacco comico, diabolico, critico, satirico, profetico e pittorico con 100 vignette per l'anno 1850*, stampato a Milano nel 1849. Il titolo di quest'ultima fonte iconografica palesa la mistura di sacro e profano, satira e devozione che caratterizzava la cultura contadina ottocentesca²⁹². Un'altra tipologia decorativa molto caratteristica è quella rivolta all'esaltazione del sentimento patriottico: nonostante il Veneto sia stato annesso ufficialmente al Regno d'Italia nel 1866, già dagli anni cinquanta le maestranze novesi, la cui peculiarità nell'ambito della produzione delle terraglie popolari è quella di assecondare gli interessi della clientela, realizzarono piatti inneggianti alla liberazione dalla dominazione austriaca, con i profili di Giuseppe Verdi e di Garibaldi, oppure con scritte celebrative dell'unità conquistata.

Merita menzione il fatto che è grazie al carattere migratorio delle maestranze, che si spostavano da una ditta all'altra alla ricerca di più favorevoli retribuzioni, che i motivi e le soluzioni decorative si diffusero in tutta l'area vicentina contribuendo alla creazione di quello che oggi si può definire come il fenomeno culturale della terraglia veneta. Purtroppo, come era accaduto per la produzione delle maioliche, neanche in questo caso sono presenti sui piatti e sui boccali delle firme, che consentano un'attribuzione certa agli artisti: eloquentemente Fernando Rigon definisce la produzione popolare come «artigianalmente autografa»²⁹³, anche se di alcuni artisti sono noti i nomi e vi è una tradizione orale rispetto ai soggetti pittorici prediletti, come nel caso di Costante Caron, al quale sono attribuite le figure di dame con collane di perle, e Giovanni Comacchio, a cui si riconosce l'autorialità del piatto decorato con uno stormo di uccelli su sfondo vegetale conservato al Museo del Liceo Artistico G. De Fabris, entrambi attivi nella

²⁹¹ Cfr. Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, pp. 5-9.

²⁹² «una *summa*...di informazioni, di conoscenze, di favolose aspettative e bonaria filosofia. L'*imagerie* contenuta nelle figure dei nostri piatti popolari non è che un frammento di questa complessa – anche se ingenua – visione del mondo...» Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, p. 7.

²⁹³ Rigon 2005, p. 17.

manifattura Cecchetto di Nove²⁹⁴. Licisco Magagnato, in occasione della mostra del 1978, nella quale erano state raccolte circa 600 terraglie popolari, aveva auspicato uno studio sistematico della produzione nota al fine di riuscire ad individuare le mani delle «distinte personalità creative»²⁹⁵ che si potevano già riconoscere: ad oggi questo studio non è ancora stato realizzato, in parte anche a causa dell'inaccessibilità di due importanti raccolte private, rispettivamente quella di Guglielmo Cappelletti, composta prevalentemente di decori floreali e con animali, e quella di Guida Cesura, che conta quattrocento esemplari²⁹⁶.

L'ex direttore dei musei civici di Bassano del Grappa e Verona nella sua analisi della produzione popolare individuò tre fasi stilistiche. La prima è caratterizzata da un'aderenza al modello inciso, anche dal punto di vista formale, con un utilizzo grafico del colore: tramite una sequenza di sottili pennellate i decoratori rispettavano la distribuzione, qui più densa e qui più dilatata, delle linee che davano volume alla xilografia; questo approccio è molto evidente se consideriamo l'accostamento fatto da Stringa nel saggio del 2004 tra le immagini presenti sui piatti di Monticello Conte Otto e le stampe di riferimento.



Accostamento del piatto del profeta Naun (inv. 2012.02) con la stampa individuata da N. Stringa come il riferimento grafico, tratta da *Le antichità giudaiche di Giuseppe Flavio*, proposto in Stringa 2004, pp. 50-51.

La seconda fase stilistica vide lo sviluppo, da parte dei decoratori, di una sicurezza creativa affine a quella appartenuta agli artigiani novesi che dipingevano i decori «a ponticello» sulle maioliche settecentesche: memoria visiva ed estro creativo concorrono alla creazione di combinazioni originali di elementi tratti non più solamente dalle stampe ma anche dalla vita quotidiana, che sono dipinti a mano libera sui piatti con larghi e sicuri tratti di colore puro, senza alcun bordo. Le tese dei piatti, invece, iniziarono ad essere colorate con motivi realizzati attraverso una varietà ingegnosa di tecniche che vennero inizialmente accostate e poi sostituite alla classica «filettatura». La tamponatura «a velo» prevedeva l'utilizzo di un tampone di stoffa imbevuto di colore e ricoperto da un tulle o da un merletto che diveniva il cliché per l'impressione del motivo in modo sequenziale seguendo l'orlo del piatto; lo stesso principio valeva per il

²⁹⁴ Stringa 1998, pp. 21-22.

²⁹⁵ Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, pp. 7-8.

²⁹⁶ Rigon 2005, p. 24.

decoro tramite delle spugne imbevute di colore che erano state tagliate secondo la forma desiderata, solitamente un fiore o una foglia: nella seconda metà dell'ottocento la spugna iniziò ad essere impiegata anche all'interno della decorazione del cavetto per coprire ampie aree omogenee quali potevano essere le chiome degli alberi o le ampie gonne delle figure femminili. Infine la mascherina: un pezzo di pelle o di carta ritagliato a lasciare vuota la sagoma della figura che si desiderava rappresentare e utilizzata come stampo per applicare il colore; quest'ultimo espediente venne impiegato in modo particolare a partire dalla fine del XIX secolo, quando il genere della terraglia popolare, ormai esaurita la vena creativa e soprattutto venute meno le condizioni economico-sociali che lo avevano creato, andò esaurendosi²⁹⁷.

A partire dalla metà del XIX secolo il settore manifatturiero vicentino, come in generale tutto quello italiano, vide una ripresa conseguente all'unità d'Italia. Nonostante l'arretratezza tecnologica che caratterizzò la produzione, e in modo particolare quella novese, fino agli anni trenta, anche il settore dei piatti popolari sentì la pressione e gli esiti della rivoluzione industriale: furono introdotti i colori chimici, dai toni più vigorosi e intensi – le tinte più impiegate erano «gli azzurri, il cinabro, il verde, il giallo citrino e il nero intenso»²⁹⁸ – e la produzione dei manufatti ceramici iniziò ad essere serializzata in maniera sistematica, con la realizzazione, da parte degli artigiani, di solo determinati elementi del decoro, a ripetizione, anche su oggetti differenti, allo scopo di ridurre i tempi di produzione e rimanere competitivi rispetto alle terraglie estere. Vennero impiegate anche maestranze non esperte, spesso i figli degli stessi artigiani, per le quali l'uso della mascherina risultava un aiuto consistente, e gli operai erano pagati a cottimo, il che stimolava una realizzazione piuttosto celere e sbrigativa dei decori – che ne accentuava al contempo il carattere *naïf* – anche da parte degli artigiani esperti: è in questo periodo che si collocano i famosi piatti con galli che verranno tanto apprezzati dagli artisti della scuola di Burano nel primo decennio del Novecento²⁹⁹. Nel 1880 la fabbrica Antonibon impiegava circa un'ottantina di artigiani e produceva 17.000 piatti alla settimana, che venivano smerciati nelle provincie di Ferrara, Mantova, Verona, Rovigo e Trieste³⁰⁰.

2.4.1 Il barocchetto novese, da novità a stigma

Dalla metà dell'Ottocento si sviluppò a Nove il genere detto «artistico», con il quale la produzione ceramica recuperava lo status di arte decorativa abbandonato, in favore del repertorio di oggetti d'uso costituito dalla «terraglia popolare», a causa della crisi economica e politica che aveva interessato il territorio veneto nella prima metà del secolo. La ripresa del settore si legava al nuovo contesto italiano:

²⁹⁷ Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, pp. 17-24.

²⁹⁸ *Ivi*, p. 8.

²⁹⁹ Cfr. N. Stringa 2019, pp. 284-286.

³⁰⁰ Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, p. 41.

la neonata nazione necessitava di recuperare la posizione perduta all'interno dell'economia europea facendo fronte alle importazioni dall'estero di prodotti di lusso; questi erano richiesti da parte della nobiltà e della giovane borghesia che, per il classico meccanismo che nei secoli ha sempre sostenuto il settore delle arti applicate, desiderava manifestare la propria potenza tramite l'arredo delle dimore. Un ruolo molto importante nello sviluppo del settore manifatturiero ceramico europeo ebbero le Esposizioni Internazionali che si diffusero sul modello della *Great Exhibition* del 1851; a Londra il podio della ceramica era composto da Sèvres e Minton, seguite dalla produzione inglese di Wedgwood: il repertorio proposto per le terraglie era classicheggiante, ispirato alle forme greche, mentre la porcellana continuava ad essere apprezzata nello stile Luigi XV. La partecipazione italiana in queste autorevoli occasioni risulta, fino alla fine degli anni sessanta, scarsa e disorganizzata, a causa dell'instabilità politica; alcune manifatture della penisola, ancora divisa, parteciparono all'importante occasione internazionale senza particolari risultati se non quello di ritornare con la consapevolezza della necessità di aggiornare i propri repertori e sistemi produttivi. In Veneto la prima occasione espositiva si tenne a Vicenza nel 1855, la *Prima Mostra dei prodotti primitivi del Suolo, della Industria e belle Arti della provincia vicentina*³⁰¹ rivendicava l'importanza storica del settore ceramico nell'economia dell'area che si trovava ancora sotto la dominazione Austriaca; l'esito di questa esposizione non fu brillante ma portò alla constatazione oggettiva dello stato di arretratezza in cui versava il settore dopo cinquant'anni di difficoltà economiche. Un commentatore anonimo dell'esposizione suggeriva apertamente alle manifatture presenti di associarsi per far meglio fronte alla concorrenza estera, e ammodernarsi dotandosi di torchi a pressione e fornaci a riverbero, nonché di studiare nuovi impasti ceramici e vernici³⁰².

Nello stesso anno, a Parigi, la manifattura Ginori di Doccia espose, accanto alle porcellane classiche, alcune maioliche ispirate al repertorio rinascimentale toscano: gli elogi riservati dalla commissione a questa produzione testimoniano l'avvio del gusto storicista che caratterizzò la seconda metà dell'ottocento europeo e l'emergere della dinamica collezionistica, che fu un incentivo per le manifatture ad aggiornare e sviluppare la propria produzione con l'invenzione di nuovi modelli e prodotti ispirati alle glorie del proprio passato³⁰³. All'esposizione di Parigi del 1867 per la prima volta, accanto a Ginori e Richard partecipò la ditta novese *Pasquale Antonibon & Figli*, che presentò «nuovi saggi dell'industria ripristinata e ne ebbe meritati elogi»³⁰⁴ ottenendo addirittura il diploma dell'Accademia di Francia. La manifattura, diretta in quegli anni da Giovanni Battista Antonibon, aveva presentato una nuova gamma di prodotti basata sul recupero delle forme più iconiche del proprio repertorio storico, ovvero quello

³⁰¹ Questa mostra è la capostipite di tutte le iniziative espositive della provincia vicentina, che dopo la Seconda Guerra Mondiale presero il nome di *Fiera Campionaria di Vicenza*, la cui raccolta dei premi venne donata ai comuni di Bassano del Grappa e Nove negli anni ottanta di questo secolo e costituisce la maggior parte della sezione contemporanea della raccolta civica novese. Cfr. N. e Ni Stringa 1987.

³⁰² Ausenda, Bojani 1998, p. 30.

³⁰³ *Ivi*, pp. 28-29.

³⁰⁴ G. Corona 1881, p. 131, cit. in *Ivi*, p. 31.

settecentesco della maiolica e della porcellana, arricchito da alcuni pezzi creati prendendo esempio dalla produzione che aveva riscontrato successo a livello internazionale: accanto a piatti istoriati spiccavano alcune soluzioni neo-rococò di grandi dimensioni ispirate alla produzione di Meissen. Queste ultime erano ornate con una rivisitazione del decoro floreale europeo, che gli studiosi definiscono «a fiori naturalistici» per la precisione quasi fotografica nella resa di ogni singolo stelo e petalo; i colori impiegati erano esaltati da uno smalto candido, che si iniziò ad applicare non solo sulla terracotta ma anche sulla stessa terraglia per riportare in auge le proprietà estetiche della maiolica dopo un lungo periodo di pausa della sua produzione. Il successo riscontrato a Parigi fu celebrato anche a Vicenza per aver finalmente «schiuso ai prodotti nazionali una via all'estero»³⁰⁵ e diede impulso a questo tipo di repertorio che continuò ad essere molto amato dagli acquirenti fino alla fine del secolo. Non sappiamo con certezza quali pezzi furono presentati al pubblico nel 1867 ma considerando la collezione del Museo Civico possiamo affermare che la zuppiera con manici stile impero decorata «a grande fiore blu» (Cat. 228) costituisse uno dei primi tentativi di aggiornare il repertorio storico della ditta; allo stesso tempo il vaso con l'ampio piede rastremato e la superficie costolata (Cat. 229), mostra una prima formulazione di quello che diventerà poi il decoro «a fiori naturalistici»: un mazzo in cui spiccano un narciso e un tulipano è collocato sopra una griglia gialla, immancabile nei decori «a ponticello» settecenteschi, attorno alla quale sono presenti delle volute blu.

In breve tempo il nuovo stile si sviluppò in chiave spiccatamente decorativa, arricchendosi di elementi *rocaille* a guarnire le forme decisamente dilatate, ma sempre decorate con leggerezza: questa formula «neo-rococò» divenne il simbolo della produzione novese, apprezzata per la graziosità del decoro, in cui spesso degli uccelli variopinti venivano raffigurati tra mazzi di fiori (Dep. 23), o erano presenti riserve con riproduzioni di figure tratte dagli affreschi di Tiepolo e di rappresentanti della pittura di genere della seconda metà del Settecento. Il successo riscontrato dall'Antonibon portò all'emulazione: nel 1884 Gian Battista Viero, che si era formato presso la storica ditta novese, presenziò all'esposizione nazionale di Torino vincendo la medaglia d'oro assieme all'Antonibon con un repertorio del tutto simile a quello del maestro, il cui pezzo di punta era la specchiera con consolle Cat. 401. La nuova ditta impiegava molte maestranze formatesi presso la Scuola d'Arte Ceramica, fondata nel 1875 nella quale la produzione antica Antonibon era portata come esempio di studio, e utilizzava la terraglia come base su cui applicare lo smalto, con un effetto di candore della superficie inedito³⁰⁶; inoltre il Viero, con acuto spirito imprenditoriale, decise di marcare la propria produzione con la sigla «G.B.V. Nove», talvolta sormontata da una corona, sfruttando la somiglianza con la marca della storica ditta novese.

³⁰⁵ «Esposizione Regionale Veneta. Giornale illustrato per la pubblicazione degli atti della Commissione esecutiva per l'Esposizione», Venezia 1871, p. 226, cit. in *Ini*, p. 32.

³⁰⁶ Barioli 1955, p. 31.

L'accoglienza entusiasta della nuova manifattura Novese da parte della critica contemporanea spronò gli artigiani dell'area ad intraprendere a loro volta delle proprie attività; così all'*Esposizione regionale veneta delle piccole industrie* del 1887 «si presentano Bonato e Passarin, Antonio Agostinelli, Demetrio e Olinto Primon»³⁰⁷, nuove manifatture del bassanese i cui fondatori, come il Viero, si erano formati presso l'Antonibon.

Al generale successo commerciale della produzione neo-rococò non corrispose un apprezzamento da parte della critica nazionale che, verso la fine del secolo avviò il dibattito sull'estetica delle arti industriali decorative constatando l'arretratezza della produzione italiana rispetto alla ricerca tecnica e stilistica che si stava portando avanti negli altri stati europei industrializzati. Infatti, dopo l'esordio del 1867, già all'esposizione di Vienna del 1873 l'Antonibon cominciò a ricevere le prime critiche per le forme inservibili, decisamente troppo decorate e prive di superfici pulite dei suoi pezzi. All'*Esposizione Nazionale di Milano* del 1881 il commento del critico Giacomo Corona è rivelatore: pur osservando come alcune delle forme del repertorio novese fossero troppo pesanti per il gusto contemporaneo, egli ammise che, se fosse stato nei panni di Antonibon, non avrebbe saputo se scegliere di rinnovare il repertorio oppure perseguire la strada del cosiddetto «barocchetto novese» che fruttava così bene sul mercato³⁰⁸.

Giovanni Battista si affidò ciecamente del successo commerciale a fronte della nuova sensibilità modernista che si stava formando – lentamente – in quel periodo e ignorando il fatto che la produzione degli enormi vasi di maiolica – complice la corrente politica protezionista della nazione – aveva raggiunto costi troppo elevati che, non potendo essere troppo rincarati, stavano portando il bilancio in deficit. Così, inaspettatamente, nel novembre 1887 la ditta dichiarò il fallimento.

³⁰⁷ Ivi, p. 39.

³⁰⁸ Corona 1881, pp. 130-131, cit. in Ausenda, Bojani 1998, pp. 35-36.

Introduzione ai criteri di schedatura

La collezione del Museo Civico di Nove è allestita secondo un criterio di ordinamento cronologico che la suddivide in tre macro-categorie corrispondenti ai tre piani della struttura museale: rispettivamente XVIII secolo al secondo piano, XIX secolo al primo, e XX secolo al piano terra e nel magazzino. La produzione del XX secolo non è considerata da questa trattazione ma ho ritenuto che questa macro-suddivisione in realtà potesse essere adatta all'impostazione del catalogo dal momento che il passaggio tra Settecento e Ottocento nell'area veneta corrispose, come si è visto, ad un cambiamento considerevole nella produzione ceramica. Due macro-sezioni cronologiche compongono quindi il catalogo in oggetto: la produzione settecentesca è seguita da quella ottocentesca.

Ragionando sulle modalità di organizzazione del catalogo si è giunti alla conclusione che l'unico criterio oggettivo con cui suddividere la collezione fosse la manifattura di provenienza degli oggetti, identificata in primo luogo per mezzo del riconoscimento delle marche, e poi per comparazione formale-stilistica con gli oggetti che possiedono attribuzione certa. La scelta di questo approccio si deve all'impossibilità di attribuire una datazione o un autore con precisione oggettiva alla maggior parte della collezione: la presenza esplicita di date sugli oggetti è un elemento raro e l'apposizione della firma da parte dell'artista autore del decoro, o del modello, è ancora meno diffusa su questo tipo di prodotto che in origine non veniva considerato oggetto d'arte e sul quale dunque la rivendicazione di autorialità è quasi del tutto assente. Questo ragionamento ha spinto ad adottare un criterio analitico per la presentazione della collezione all'interno delle macro-sezioni cronologiche, basato su un ordinamento di tipo alfabetico. Allo stesso tempo si è cercato di far emergere, mediante l'accostamento di oggetti caratterizzati da decori affini, le diverse tipologie impiegate e sviluppate nel centro produttivo: queste sono proposte in una sequenza che tenta di far apparire visivamente la loro evoluzione, sottolineando anche le contaminazioni tra una tipologia e l'altra; le indicazioni temporali dell'arco cronologico relative ad ogni manufatto danno la percezione dei tempi di sviluppo della decorazione e, allo stesso tempo, consentono di individuare la contemporaneità di diversi motivi.

L'operazione di catalogazione è stata fatta a partire da una serie di materiali pregressi quali l'inventario delle opere di proprietà del Museo Civico, l'inventario dei depositi temporanei presso il Museo Civico e i volumi realizzati a partire dagli anni ottanta in occasione di esposizioni capitali per la storia della collezione novese e per lo studio della produzione ceramica locale. Gli oggetti già pubblicati in questi cataloghi presentano sempre una concordanza con gli inventari museali nell'attribuzione a una specifica manifattura e nella collocazione cronologica in un dato arco temporale (individuato a partire dallo studio delle eventuali marche, dei documenti commerciali e dei cataloghi della fabbrica di origine); in particolare, per la longeva Antonibon, le cronologie adoperate corrispondono alle diverse gestioni della ditta. Si è

ritenuto opportuno acquisire tali dati come certi. Il lavoro di catalogazione degli oggetti inediti è basato sui dati tecnici già presenti negli inventari museali e sul confronto stilistico-formale con gli oggetti già catalogati: molti pezzi, soprattutto della cosiddetta «ceramica popolare», non presentavano attribuzioni precise ma solamente una circoscrizione ad un'area produttiva più o meno ampia (ex: manifattura novese – manifattura vicentina); in mancanza di uno studio sistematico che potrebbe riuscire a distinguere le diverse mani degli artisti anonimi, ho ritenuto opportuno collocarli nella sequenza di manufatti relativi ad una determinata produzione nel momento in cui vi si accostavano per caratteristiche formali e stilistiche. Alle due macro-sezioni secolari se ne antepone una che comprende i pochi oggetti precedenti al XVIII secolo, ordinati con il medesimo criterio. L'ultima sezione del catalogo è dedicata invece agli oggetti attualmente in deposito temporaneo presso il Museo Civico di Nove: per questi la scansione cronologica viene abbandonata e l'ordine segue il numero di inventario identificativo.

La parte tecnica delle schede di catalogo, comune a tutti gli oggetti presentati, è così organizzata:

- Tipologia di prodotto;
- Materiale e tipo di decoro;
- Manifattura e datazione;
- Misure;
- Numero di inventario e collocazione;
- Donatore;
- Bibliografia di riferimento.



Manufatti
precedenti al XVIII
secolo







02.

Frammento di grande piatto

Terracotta ingobbiata, graffita, dipinta
e invetriata

Manifattura veneziana, ultimo quarto XVI sec.

22 x 27 cm

Inv. 1987.20 – esposto

Dono Renza e Remigio Tonello,

Campodarsego

Frammento ricomposto di piatto a cavo piccolo con ampia tesa. La decorazione è affine a quella della terracotta ingobbiata e graffita del periodo tardo in quanto si costituisce di fasce concentriche realizzate a punta e a stacca e caratterizzata da una colorazione bicroma in verde ramina e giallo zaffera che si alterna alla tinta naturale della terracotta. Nello specifico, sulla tesa è presente un motivo a raggera dipinta a fasci di cinque/sei elementi in verde alternati ad altri in giallo dello stesso numero; questo è racchiuso da due fasce concentriche gialle in cui l'ingobbio è stato inciso con una punta sottile per creare una successione di quattro tratti circolari sul bordo esterno, e una minore, di tre, su quello interno. Questo tipo di decoro della tesa si ritrova sulla scodella graffita (inv. 16) del Museo Civico di Bassano del Grappa e sui taglieri che compongono il servizio conventuale prove-

niente dal monastero di San Bonaventura delle Vergine Eremita in Padova, conservati presso i Musei Civici di Padova (un esempio è l'inv. 609), datati alla seconda metà del XVI sec.

Nella parte centrale del piatto si trova uno scudo a cartouches giallo che, allungandosi fino alla filettatura interna della tesa ai due estremi, individua due mezzelune dal fondo color cotto sulle pareti del cavetto, ognuna delle quali è ornata con tre foglie verdi stilizzate alternate a quattro pallini dello stesso colore. Al centro della composizione è collocato uno stemma bipartito che presenta nella parte inferiore tre stelle gialle su campo verde e in quella superiore delle bande oblique a colori alterni, rispettivamente gialla al centro, cotto e verde.

03.

Piastrella da parete

Maiolica, decoro «a paesaggio»

Manifattura di Delft, seconda metà XVII sec.

12,5 x 12,5 cm

Inv. 1996.08 – esposto

Dono Daniela Pivetta Bonan, Feltre



Nonostante non presenti un decoro monocromo color cobalto, questa piastrella da parete con piccole mancanze in prossimità degli angoli è un ottimo esempio di decoro paesaggistico “topografico” olandese della seconda metà del XVII sec.: infatti ne presenta tutti gli elementi essenziali seppur in una forma più sintetica data la dimensione ridotta dell’oggetto e la finalità d’uso dello stesso.

Il decoro in bruno manganese è costituito da una scena di paesaggio racchiusa in una riserva circolare a doppio filetto e coronata alle quattro estremità da racemi stilizzati. Tale schema compositivo fu ripreso anche nella produzione novese del primo periodo (Cat. 7) con una variazione nella forma degli elementi vegetali agli angoli, che risultano più semplici, e con un effetto decisamente meno preciso nella resa del paesaggio: infatti la produzione olandese si caratterizzava per l’aderenza formale ad un preciso riferimento grafico, mentre quella novese mostra un approccio più libero dovuto probabilmente al

fatto che l’artigiano ripeteva il motivo a memoria su decine di pezzi ogni giorno; così, nonostante in entrambi i casi i riferimenti utilizzati per il decoro fossero incisioni di traduzione dei grandi maestri della pittura di paesaggio contemporaneo, la differenza stilistica nei manufatti è piuttosto evidente.

La rappresentazione paesaggistica della piastrella in oggetto si suddivide in tre fasce: in primo piano si trova l’ambiente lacustre in cui nuotano tre papere; nella parte centrale il profilo dettagliato di una cittadina con case dai tetti appuntiti, un ponte e un albero; più a sinistra il profilo di una seconda città di cui è riconoscibile la punta di un campanile; infine la fascia superiore è dedicata alla rappresentazione del cielo in cui, sopra gli ultimi rami di un albero e tra le nuvole leggere vola uno stormo d’uccelli che chiude il quadro compositivo.



04.

Piastrella da parete

Maiolica, decoro con scena religiosa
Manifattura di Delft, fine XVII sec.

12 x 12 cm

Inv. 1999.12 – esposto

Dono Olga Cappovin, Venezia, in memoria
del padre Giuseppe

Questa piastrella da parete quadrata presenta piccole sbecature ai bordi e il decoro monocromo in bruno manganese viene proposto nella riserva circolare a doppio filetto e coronata alle quattro estremità da racemi a volute stilizzati. La scena inscritta in questa cornice è tratta dalle sacre scritture e si caratterizza per uno stile affine alle maioliche italiane rinascimentali. La scritta “GEN. 39. 12” presente nella parte bassa dell’immagine indica il versetto n.12 del trentanovesimo libro della Genesi, in cui si racconta l’episodio di Giuseppe e la moglie di Putifarre. La scena è ambientata in uno spazio chiuso raffigurato con coerenza prospettica che mostra una porta sullo sfondo e un tendaggio sulla destra. In primo piano due figure si rincorrono: Giuseppe, che indossa una veste corta e dei calzari, cerca di sottrarsi alle tentazioni di Putifarre. Il riferimento iconografico diretto è l’incisione raimondiana dell’episodio rappresentato da Raffaello nelle Logge Vaticane: si ritrovano infatti le posizioni degli arti dei personaggi, della stola sul braccio di Giuseppe, la collocazione della porta buia sullo sfondo (mentre l’affresco originale si apre su un terrazzo), e la presenza del tendaggio che allude allo spazio privato della camera da letto (anche se qui è limitato a metà della scena). Non è invece raffigurato il letto, scelta probabilmente dettata dalla ristrettezza della superficie della piastrella.

Rispetto al modello rafaellesco la scena è rovesciata: mentre nella stampa raimondiana Giuseppe fugge verso destra, qui tutta la composizione è rivolta a sinistra, il

che indica la probabile presa a riferimento di una riproduzione dell’originale, che, copiata dalla stampa, una volta tirata ha visto il rovesciamento del soggetto.

A confermare l’ipotesi di tirature nordiche dai modelli raimondiani che vennero utilizzati come riferimento per i decori nelle botteghe ceramiche è il fatto che Al Musée des Arts Décoratifs di Parigi si conserva una piastrella (inv. 17345/3) – che rappresenta lo stesso tema religioso entro un’identica struttura con quattro racemi a volute e doppio filetto – in cui la composizione è, ancora una volta, orientata verso sinistra, e la scena è ambientata non più nell’antichità ma nel mondo contemporaneo: nella stanza si trova un vero e proprio baldacchino e le vesti dei personaggi rispecchiano la moda seicentesca, come denotano la cuffia da notte sulla testa di Putifarre e il mantello di Giuseppe. Inoltre questa versione presenta anche un’alterazione dell’impostazione dello spazio della stanza, poiché la porta non è collocata sullo sfondo ma è socchiusa davanti alla figura di Giuseppe (Cfr. Lahaussois, 1994, p. 130, n. 166). Tutto ciò ci consentirebbe di parlare della diffusione dei modelli incisi rafaelleschi in europa, della loro fortuna iconografica anche presso gli ambienti meno colti, come poteva essere quello della bottega di un ceramista, e del loro reimpiego iconografico nella formulazione di nuovi motivi decorativi da parte di artigiani di indubbia sensibilità artistica.

05.

Figura di bagnante seduta su un delfino

Maiolica policroma
Manifattura Olandese, fine XVII - inizi XVIII sec.
h. 18 x 19 x 9 cm
Inv. 1989.33 – magazzino
Dono: Domenico Polloniato
("Menegheto"), Nove



Statuina policroma con evidenti i segni di frattura all'altezza del collo della figura e sull'estremità della coda del pesce – ricomposti in modo grossolano – e vi è una mancanza alla base.

Si tratta di un pezzo molto particolare sia per la scelta iconografica sia per il corpo formoso. Infatti il soggetto rappresentato è un nudo integrale di donna con i capelli raccolti e tratti somatici nipponici, seduta all'amazzone su di un pesce simile ad una carpa giapponese che emerge dalle acque del mare. Nonostante si possa trovare affinità tra l'impostazione del soggetto con la *Mädchen auf einem Delphin* conservata al Rijksmuseum Twenthe di Enschede (Cfr. Lunsingh Scheurleer 1984, n. 392, p. 326), in questo caso è palese la volontà di rappresentare un soggetto dai tratti orientali esulando, per quanto possibile, dai rimandi all'iconografia rinascimentale delle nereidi a cavallo di creature marine. La presenza di gioielli e la ricchezza delle vesti della statuina conservata in Olanda permettono di collocarla con sicurezza all'interno della cultura figurativa rinascimentale europea della

seconda metà del XVIII secolo, periodo in cui, raggiunta con certezza la tecnica per la creazione della porcellana dura, la predominanza di motivi legati alla porcellana cinese e nipponica andò a mitigarsi e la produzione delle manifatture europee iniziò a differenziarsi, orientandosi anche al recupero dei temi classici (anche in linea con la nuova tendenza neoclassica). La statuina in maiolica in oggetto appartiene invece alla produzione precedente che, all'interno del repertorio della tecnica dello smalto stannifero, voleva imitare i modelli orientali; nello specifico il riferimento è la scultura di piccole dimensioni dei Netsuke giapponesi: questo intento si riscontra nelle caratteristiche formali adottate, quali l'uso di sottili tratti neri per definire le pieghe della pelle così come le dita dei piedi, delle mani e addirittura il pube, di tocchi grigi per dare volume al seno e al ventre, e la ricerca coloristica che si basa sulla contrapposizione dell'incarnato rosato della donna al blu intenso con cui sono resi i suoi capelli, le squame del pesce e le onde del mare.



Il Settecento





06.

Vaso da farmacia

Maiolica, decoro in monocromia blu
 Manifattura Manardi, Bassano del Grappa, 1715
 22 x ø 12 cm
 Inv. 1994.60 – esposto
 Dono Valeria e Carlo Stringa, in memoria della nonna
 Ermelina Cortese, Nove

Vaso da farmacia con corpo a rocchetto, base piana e bocca estroflessa; privo di coperchio, presenta lacune sulla bocca e scheggiature dello smalto.

La decorazione, di una tenue sfumatura di blu, segue le forme del vaso evidenziandole con triple filettature alla base del piede e alle estremità superiori e inferiori delle parti bombate. Queste ultime presentano una decorazione a volute di racemi con fiori e foglie stilizzate che si può ricondurre al motivo «alla porcellana» sviluppato a Venezia nella bottega di Mastro Lodovico alla fine del XVI secolo. La fascia centrale, piana, ospita la scritta su fondo bianco «Cortec.ie . Di . Cedro.» in bruno manganese.

Sulla fascia inferiore, in corrispondenza della scritta centrale, è presente un cartiglio con scritto “Bassano 1715” che offre una datazione precisa per il pezzo, collocandolo nell’ultimo periodo del privilegio concesso dalla Serenissima, e quindi giustificando lo stile approssimativo della decorazione.



07.

Quattro piastrelle quadrate da parete

Maiolica, decoro «a paesaggio»
Manifattura Antonibon, Nove, prima metà XVIII sec.
13 x 13 cm ciascuna
Inv. 1991.34; 1991.35; 1991.36; 1991.37 – esposte
Dono Mariangela e Antonio Menegon, Bassano

Queste piastrelle «da camin» sono decorate a monocromo blu cobalto con paesaggi in riserve circolari alla maniera olandese: il cerchio è reso con doppia filettatura e agli angoli sono presenti dei boccioli stilizzati.

I paesaggi rappresentati sono delle vedute di borghi turriti in riva ad un lago, con una cima montuosa sovrastata da nubi sullo sfondo, chiaramente derivati da un modello comune; dal punto di vista compositivo si trovano assonanze con il dipinto *Paysage par temps calm* di Nicolas Poussin: per confermare quest'ipotesi sarebbero tuttavia necessari degli studi specifici sulla produzione della stamperia Remondini della vicina Bassano del Grappa al fine di verificare l'esistenza di traduzioni che potrebbero essere state usate dagli artigiani novesi come riferimento. La composizione paesaggistica è guarnita da un cespuglio con recinzione in primo piano e stormi d'uccelli all'orizzonte che non sono presenti nell'opera seicentesca sopra citata ma che ci dicono dell'esistenza di schemi compositivi per certi tipi di decori.

Diversamente dalla minuzia esecutiva della piastrella olandese cat. 3, in queste emerge la velocità di esecuzione caratteristica della produzione novese: il motivo non veniva copiato ma riprodotto a memoria e differenziato intenzionalmente dal decoratore, ciò causava delle variazioni rispetto ai modelli. In questo caso si notano la moltiplicazione del numero degli stormi d'uccelli all'orizzonte (due in inv. 1991.34 e 1991.35 e tre in inv. 1991.37), lo spostamento dell'albero da destra (inv. 1991.35), a sinistra (inv. 1991.36), o la sua completa assenza (inv. 1991.37), oppure l'inserimento di un secondo borgo poco più in là del primo che rende l'albero l'asse dell'intera composizione (inv.1991.35).



08.

Piatto ovale con tesa liscia

Maiolica, decoro «a bordo cinese con grande fiore blu»
Manifattura Antonibon, Nove, 1728 – 1738
24,5 x 21,5 cm
Inv. 1998.12 – esposto
Dono Ass. Nove Terra di Ceramica

Brugnolo 2004, p. 36.

Piatto con tesa liscia leggermente incurvata verso l'alto; dall'irregolarità della forma ovale si deduce la tornitura a mano. Una fessatura si dirama dal lato sinistro e attraversa l'intera superficie del piatto fino al lato opposto.

Il decoro con grande fiore in blu di cobalto è uno dei primi realizzati dalla manifattura Antonibon. lungo il bordo della tesa è presente una fascia che imita le porcellane Ming e Ch'ing: a riserve con fiori compresi tra due rametti fogliati si alterna un motivo geometrico molto somigliante al decoro a piuma di pavone che era tipico delle prime maioliche italiane rinascimentali dello Stile Severo, già individuato nel piatto Inv. 312 del Museo dell'Istituto Statale d'Arte (Cfr. Stringa 1989, p. 90, n. 1). Il cavetto piano è dominato da un grande fiore di profilo, identificato da Nadir Stringa come cardo, il cui gambo ricurvo verso sinistra presenta un bocciolo minore la cui diramazione è rivolta al lato opposto. Il tutto è arricchito da quattro foglie, due maggiori che partono dalla base del gambo e due minori che riempiono i vuoti tra i due fiori bilanciando la composizione.



09.

Piatto con tesa liscia

Maiolica, decoro «a bordo cinese con grande fiore blu»

Manifattura Antonibon, Nove, 1728 – 1738

Ø 26 cm

Inv. 1999.15 – esposto

Dono Milli e Silvano Barbiero, Castelfranco Veneto

Brugnolo 2004, p. 36.



10.

Piatto con tesa liscia

Maiolica, decoro «a bordo cinese con grande fiore blu»

Manifattura Antonibon, Nove, 1728 – 1738

Ø 23 cm

Inv. 2010.13 - esposto

Collezione Moretti



13.

Piatto ovale con ampia tesa a coste e bordo mistilineo

Maiolica, decoro «uso Delft»

Manifattura Antonibon, Nove, 1728 - 1738

Marca: "Nove"

30 x 34,5 cm

Inv. 2021.06 – esposto

Dono di Alessia, Marianna e Andrea in memoria del padre Antonio Bortoli

Questo grande piatto ovale con ampia tesa a coste e bordo mistilineo costituiva la base di una zuppiera decorata con lo stesso motivo «Uso Delft» che purtroppo non ci è pervenuta. Il piatto presenta il decoro nelle forme meno

serrate, in linea con il cat. 12, e spicca nella collezione museale per la presenza di una marca «nove» in blu sul fondo.



11.

Piatto con tesa a coste

Maiolica, decoro «uso Delft»
 Manifattura Antonibon, Nove, 1728 - 1738
 Ø 24,5 cm
 Inv. 1991.59 – esposto
 Dono Alessia Bortoli, Nove



12.

Piatto con tesa a coste

Maiolica, decoro «uso Delft»
 Manifattura Antonibon, Nove, 1728 - 1738
 Ø 38,5 cm
 Inv. 1988.02 - esposto
 Dono Alessia Bortoli, Nove

Piatto con tesa a coste e orlo mistilineo, attraversato da una felatura in senso longitudinale.

Il decoro di repertorio Lodigiano è qui perfettamente definito: una ricca cornice blu cobalto collocata sulla tesa a coste la copre completamente e gli elementi fogliati più grandi, simili a dei trofei vegetali, sbordano leggermente nel cavo del piatto creando un effetto armonico tra forma dell'oggetto e decoro, che pare appoggiato come un merletto sulla tesa sagomata.

Questo piatto si caratterizza per l'accurata definizione dei bordi delle forme vegetali, esaltate anche da un sapiente utilizzo del blu di cobalto nelle sue diverse tonalità: se questo secondo elemento suggerirebbe una collocazione a una fase avanzata della conoscenza della tecnica decorativa e dei comportamenti del pigmento in fase di cottura, la generale tendenza alla stilizzazione che caratterizza la produzione novese suggerisce piuttosto che questo possa essere proprio uno dei primi oggetti realizzati per mano degli artigiani lodigiani ingaggiati da Gio' Batta Antonibon all'avvio dell'attività.

Su questo piatto con tesa a coste il decoro «uso Delft» si presenta in una tonalità di blu più chiara e con un aspetto meno compatto rispetto all'esempio precedente (Cat. 11), in cui la forma dei fiori è quasi ovale: con queste caratteristiche il motivo diventerà uno dei più tipici della produzione novese. La qualità dello smalto è scarsa data la copiosa presenza di pulci e testimonia quello che Gaetano Ballardini definiva «il gioco degli imponderabili» (Ballardini 1938) che caratterizza la produzione ceramica. Il fatto che il piatto sia stato comunque decorato indica la presenza di più fasce di mercato coperte dalla manifattura Novese: probabilmente questo oggetto era rivolto ad una clientela meno abbiente che, aggiornata sugli ultimi risvolti delle fogge decorative, si sarebbe accontentata di un piatto dallo smalto difettoso e dunque meno costoso.



14.

Sottobottiglia con bordo mistilineo

Maiolica, decoro «uso Delft»
Manifattura Antonibon, Nove, 1728 - 1738
h. 2,5 x ø 19 cm
Inv. 2019.02 - esposto
Dono di Angelo Comacchio, Nove



15.

Sottotazza

Maiolica, decoro «uso Delft» con fiori realistici
Manifattura Antonibon, Nove, 1728 - 1738
Ø 22 cm
Inv. 1991.63 - esposto
Dono Andrea Bortoli, Nove

Questo sotto tazza con tesa liscia e bordo del cavetto rialzato è caratterizzato da un doppio decoro in camaïeu blu di cobalto: alla cornice «uso Delft», lungo il perimetro della tesa liscia se ne aggiunge una seconda a fiori che testimonia la spontanea sperimentazione e contaminazione tra i decori nel contesto della ditta novese, in cui agli artigiani era concessa ampia libertà espressiva. Si tratta di una corona di fiori e foglie che va ad incorniciare il bordo rialzato del cavetto: per l'idea del decoratore questa ghirlanda fiorita avrebbe illusionisticamente avvolto il perimetro inferiore della tazza che purtroppo non ci è giunta. Il piatto presenta piccoli stacchi allo smalto sul bordo esterno.



16.

Cachepot

Maiolica, decoro a cornice di fiori e foglie
 Manifattura Antonibon, Nove, prima metà XVIII sec.
 18 x Ø 23 cm
 Inv. 1999.05 – esposto
 Dono Emanuela e Diego Morlin, Nove

La leggera estroflessione della bocca e l'irregolarità con cui sono tracciate le rastremature di questo vaso comunicano la sua realizzazione a mano tramite un tornio. Il decoro monocromo ne evidenzia le forme: attorno alla base è presente una tripla filettatura bleu così come i manici rocaille su cui sono apposti dei tratti dello stesso colore. L'esterno della bocca del vaso è ornato da una cornice a fiori, foglie e pampini che si caratterizza per un'accentuata stilizzazione e velocità esecutiva, come emerge dai tratti che definiscono petali e dalla forma geometrica delle foglie che completano il decoro. Solitamente questo motivo completa uno dei decori più riconoscibili della produzione Antonibon, quello a «a occhio di bue».



17.

Piatto a tesa liscia

Maiolica decoro «a occhio di bue»
 Manifattura Antonibon, Nove, 1728 - 1738
 Ø30 cm
 Inv. 1995.38 - esposto
 Dono Ass. Nove Terra di Ceramica

Brugnolo 2004, p. 35

Questo piatto con piccoli stacchi dello smalto sul bordo esemplifica il decoro novese «a occhio di bue» nella sua forma completa: sulla tesa liscia troviamo la cornice stilizzata a fiori e foglie con pallini e rombi, mentre al centro del cavetto è posto un elemento fiorito in cui si distinguono, su due foglie ovali che fanno da base, le due margherite con grande pistillo che danno il nome al decoro; tutt'attorno si diramano, a raggera, racemi dai tratti molto simili a quelli che compongono la cornice.



18.

Monferrata ovale a tesa liscia

Maiolica, decoro «a occhio di bue»
 Manifattura Antonibon, Nove, 1728 – 1738
 29,5 x 38 cm
 Inv. 1999.16 – esposto
 Dono Millì e Silvano Barbiero, Castelfranco Veneto





20.

Piatto con tesa frastagliata e cavetto polilobato

Maiolica, decoro «a ponticello»
 Manifattura Antonibon, Nove, 1740 - 1770
 «:O»
 Ø 23,6 cm
 Inv. 1988.11 – esposto
 Dono Dino Altieri, Thiene

Ausenda 1990, n. 48, p. 66; Ericani, Marini 1990, p. 291.

Questo piatto fondo presenta un cavetto sagomato «a cappette» da cui si allarga una tesa liscia con orlo mistilineo «a creste» che presenta qualche stacco dello smalto. Sono inoltre evidenti il segno di un restauro e alcune felature.

La decorazione è, come la forma del piatto, particolarmente articolata: al centro del cavetto si trova un decoro «a ponticello» floreale con radice vigorosa, una piccola griglia da cui emergono i petali carnosi di un fiore a ventaglio, e una miriade di steli fogliati con fiori a bottone. Il bordo interno del cavetto è profilato da una doppia fillettatura con tratteggio blu. Infine, la tesa è arricchita da un decoro a fascia blu con elementi rocaille verdi e gialli che esaltano la forma frastagliato del bordo del piatto. Una decorazione così ricca e curata lascia intendere la destinazione del prodotto ad un contesto di acquirenti

particolarmente esigente, e la probabile appartenenza ad un servizio da tavola composito; nella collezione civica di nove lo stesso tipo di decoro è presente anche in un piatto di uguale fattura (Cat. 2) e su di un sotto bottiglia esagonale (Cat. 22).

La marca “:O” presente sul retro del piatto è infatti associata da Raffaella Ausenda alla più diffusa “Z:O” presente su una serie di piatti a ponticello conservati in una collezione privata veronese e su un piatto al V&A Museum di Londra, che presentano la stesa fascia rocaille sulla tesa e il medesimo tratteggio interno al cavetto, al centro del quale si trova però un fiore reciso in verde, giallo e blu. Questa marca viene ricondotta alla sigla del pittore Zuanne Ortolani, attivo presso la fabbrica alla metà del secolo (Cfr. Ausenda 1990, pp- 66-67, n. 48).



21.

Piatto con tesa frastagliata e cavetto polilobato

Maiolica decoro «a ponticello»
 Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
 Ø 23,5 cm
 Inv. 1988.10 - esposto
 Dono Dino Altieri, Thiene



22.

Sottobottiglia esagonale lievemente centinato

Maiolica decoro «a ponticello»
Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
14,5 x 14 cm
Inv. 1996.04 - esposto
Dono Luciano Rizzi, Trissino



23.

Grande piatto con orlo centinato

Maiolica, decoro «a Ponticello»
Manifattura Antonibon, Nove, metà del XVIII sec.
Ø 39 cm
Inv. 1988.56 - esposto
Dono Ass. Nove Terra di Ceramica

Ausenda 1990, n. 43, p. 65; Stringa 1994, p. 2.

Questo grande piatto da portata spicca nella collezione civica per la perfezione e luminosità dello smalto, del tutto privo di pulci, e la brillantezza dei colori adoperati nel decoro «a ponticello» che qui è esemplificato nella sua forma più classica, quella fiorita. Il decoro copre quasi totalmente la superficie del cavo e si compone di una radice con griglia da cui emergono i petali carnosi di un grande fiore a ventaglio e si diramano una miriade di steli fogliati con fiori a bottone. Sull'orlo del piatto, a delimitare la tesa centinata, è presente una minuta cornice di foglie e fiori a bottone che, mantenendo la tricromia caratteristica del decoro, completa con eleganza il piatto. Questo tipo di finitura della tesa o degli orli è ripresa su moltissimi piatti della produzione novese, anche in combinazione con altre tipologie decorative come i fiori recisi in tricromia verde-viola-blu.



24.

Piatto rotondo con tesa a coste

Maiolica decoro «a ponticello» con uccello esotico
Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
Ø 28 cm
1988.36 - esposto
Dono Ass. Nove Terra di Ceramica



25.

Piatto piccolo con tesa a coste

Maiolica decoro «a ponticello»
Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
Ø 13 cm
Inv. 1988.35 - esposto
Dono Ass. Nove Terra di Ceramica



26.

Crespina ovale con orlo «a cappette»

Maiolica decoro a rametti fioriti
Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
4 x 17 x 14 cm
Inv. 1986.23 - esposto
Dono Edoardo Tasca, Bassano

Stringa 1989, n. 11, p. 90.



27.

Set di posate da viaggio

Maiolica e ferro, decoro «a ponticello»
 Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
 coltello: 20 cm; forchetta: 16 cm;
 contenitore h. 30 x 16 x 10 cm
 Inv. 1992.06 - 21 - esposto
 Dono Ass. Nove Terra di Ceramica

Brugnolo 2004, p. 38.

Questo set di posate da viaggio, completo in tutte le sue parti, testimonia lo sviluppo dei prodotti al fine di soddisfare le necessità della nuova committenza di ceto medio-alto: il contenitore di legno, rivestito in velluto rosso è stato realizzato appositamente per il trasporto di posate per otto coperti ed è dotato anche di una doppia serratura per impedire alla servitù di sottrarre l'argenteria. Purtroppo non è noto se la fabbricazione del contenitore sia stata eseguita presso la ditta novese. La maiolica era impiegata per rivestire i manici delle posate e va sottolineata la cura nella scelta di adottare



28.

Coppia di posate

Maiolica decoro «a ponticello»
 Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
 forchetta: 20 cm; coltello: 27 cm
 Inv. 1988.12 - 13 - esposto
 Dono Dino Altieri, Thiene.

Ausenda 1990, n. 49, p. 67; Ericani, Marini 1990, p. 293.

misure diverse dello spessore dei manici di coltelli e forchette in base al corretto modo di impugnarle: più spessi per i coltelli, più sottili per le forchette. Il decoro «a ponticello» sui manici delle posate, nonostante lo spazio ridotto, è ben definito in tutti i suoi elementi caratteristici. In una produzione costituita da stoviglie e arredi per la tavola come quella della fabbrica Antonibon, questo tipo di prodotto era molto comune e se ne registrano diverse foggie decorative.



29.

Saliera

Maiolica, decoro a ramoscelli fioriti
 Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
 Marca: "•N•"
 h. 5,5 x 8 x 10 cm
 Inv. 2002.04 – esposto
 Dono Andrea Bortoli, Nove

L'ornato raffinato di questa saliera in tricromia verde, giallo e blu testimonia la sua appartenenza a un servizio da tavola probabilmente decorato «a ponticello»: infatti sul perimetro ottagonale della base si trova una cornice di foglie e fiori a bottone tipica dell'iconico decoro novecento e nel cavetto superiore vi è un ramoscello fiorito che ripete la stessa forma. Particolare la scelta di arricchire la semplice doppia filettatura in verde marcio del contenitore con dei minuti trattini blu. Le condizioni sono molto buone, presenta solamente alcuni stacchi di smalto sul bordo superiore. Sul fondo è presente la marca "N." in blu, comune anche alla salsiera con decoro a «occhio di bue» presentata alla mostra del 1990 (Cfr. Ausenda 1990, p. 48, n. 6).



30.

Zuppiera con coperchio e piatto

Maiolica
 Manifattura Antonibon, Nove, XVIII sec.
 Vassoio: 28 x 34 cm;
 zuppiera con coperchio: 22 x 25 x 33 cm
 Inv. 2017.12/02
 Dono di Adele Colbacchini e Filippo Laverda, Thiene

Questa zuppiera dal corpo costolato con manici e coperchio alla persiana con presa a cipolla priva di decoro permette di avere un'idea dei manufatti prodotti a stampo dalla manifattura prima della loro decorazione. La forma del piatto, ovale e caratterizzato da un'ampia tesa a coste, si allinea con quella del piatto decorato «uso Delft» cat. 13 e quindi consente di ipotizzare una datazione affine, collocando quindi il modello nella prima metà del XVIII secolo; i manici a rocaille e la forma ondulata del coperchio sono un segno del gusto barocco con cui è stata foggiato questo modello, che viene ripreso fedelmente anche su prodotti più piccoli come le tazze da brodo decorate a ponticello, e si ritrova su oggetti prodotti dalle manifatture lodigiane, il che fa supporre che questo sia uno dei primi modelli trafugati o copiati a Nove dalla produzione della fabbrica Coppelotti. Sia piatto che zuppiera sono integri ma presentano qualche stacco al bordo dello smalto.



31.

Tazza da brodo con coperchio e piatto

Maiolica, decoro «a ponticello» con pagode

Manifattura Antonibon, metà XVIII sec.

Piatto: Ø 24 cm; tazza: 13 h x Ø 15 cm

Inv. 1992.44 - esposto

Dono Ass. Nove Terra di Ceramica

Questa tazza con piatto e coperchio costituisce un esempio completo e in ottime condizioni di uno dei prodotti più caratteristici della produzione novese: la tazza da brodo, detta anche tazza da parto, tazza della puerpera o tazza della comare per l'usanza di farne dono alle puerpere nei primi giorni dopo il parto.

Il modello è affine alla zuppiera cat. 30, e anche in questo caso sono presenti affinità formali con manufatti della produzione lodigiana. Il piatto con tesa a coste si distingue per la presenza di una bordatura rialzata al centro del cavetto, decorata con una cornice minuti di foglie e fiori a bottone, che delimita l'area di appoggio della tazza.

Il decoro «a ponticello» include elementi architettonici orientali come pagode e piramidi, e l'albero esotico della palma: viene ripetuto in modo simmetrico sul coperchio e attorno al corpo costolato della tazza i cui manici rocaille sono arricchiti da un motivo a rabeschi blu. La presa a cipolla del coperchio è invece ornata con una mar-

gherita in verde marcio e blu. Sul piatto il decoro si ripete in modo asimmetrico, creando una successione di piani: in basso a destra è collocato il ponticello più grande, che si estende con i rami fioriti a riempire metà della tesa del piatto; sulla sinistra è collocato un secondo ponticello, più piccolo, che presenta solamente una griglia con rami fioriti; infine in alto, al centro della tesa, si trova una terza radice con pagoda e piramide arricchita da un fondo azzurrato che accenna ad una profondità dell'orizzonte. I bordi del piatto, del coperchio e della tazza sono completati da una doppia filettatura in verde marcio.



32.

Sottotazza con tesa a coste

Maiolica, decoro «a ponticello» con pagode
 Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.

Ø 23,7 cm

Inv. 1986.59 – esposto

Dono Nadir Stringa, Nove

Stringa 1989, n. 24, p. 92.



33.

Alzata rotonda con orlo sagomato a stella

Maiolica, decoro «a Ponticello» con pagode e uccello
 tropicale

Manifattura Antonibon, Nove, metà del XVIII sec.

h. 8,6 x Ø 28,3 cm

Inv. 1986.62 – esposto

Dono Fam. Luigi Munaretti, Breganze.

*Stringa 1989, n. 27, p. 92; Ausenda 1990, n. 56, p. 71;
 Brugnolo 2004, p. 38.*

Le alzate sono un tipo di centro tavola molto presente nella produzione Antonibon, ma questo pezzo si distingue per il particolare doppio orlo: il primo, più esterno, oltre ad essere sagomato a stella, è dentellato «a corda», mentre il secondo, più stretto, è decorato dalla cornice a foglie e fiori a bottone tipica del decoro «a ponticello». Al centro dell'alzata il decoro si presenta come insieme di tre radici, la prima esclusivamente vegetale e le altre due con pagode, al centro delle quali è posta la figura di un rapace tropicale che insegue un piccolo uccellino: la resa del dettaglio è particolarmente minuziosa. In alto, sopra il terzo ponticello, è presente un accenno di orizzonte montuoso con nubi, in lontananza uno stormo d'uccelli.



34.

Grande piatto con tesa a coste e orlo sagomato a stella

Maiolica, decoro «a ponticello» con pagode
 Manifattura Antonibon, Nove, 1740 - 1770
 Ø 47 cm
 Inv. 1988.38 – esposto
 Dono Ass. Nove Terra di Ceramica

Ausenda 1990, n. 56, p. 71.

Questo piatto sagomato a stella con bordo dentellato a corda e tesa a coste ospita nell'ampio cavetto, profondo circa tre centimetri, una ricca e dettagliata decorazione «a ponticello» dalla quale emerge con vigore la carica immaginifica del più ricorrente dei decori novesi.

Composta da tre radici di dimensione via via più ridotta, questa decorazione mostra la ricerca di un senso di profondità prospettica nella rappresentazione dei favolosi paesaggi del Catai a cui sono associati anche elementi più prossimi alla realtà locale, come i profili dei monti sorvolati da stormi di uccelli, e grandi edifici simili alle abitazioni dei centri cittadini europei. La naturale chiusura di un decoro tanto elaborato è una semplice cornice di foglie verdi lungo il bordo dentellato. Il piatto è stato restaurato ma presenta alcune grosse pulci allo smalto lungo il bordo dentellato a corda, il che può spiegare la rarità di questo tipo di forma: la difficoltà di ottenere uno smalto omogeneo su certe forme costituiva un deterrente verso il loro impiego su ampia scala.



35.

Coperchio per porta arrosto

Maiolica, decoro «a ponticello» con cineserie
 Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
 23 x Ø 34
 Inv. 2021.05 – esposto
 Dono del Sig. Giovanni Furlan di Treviso in memoria dell'amico Alfredo Segato che con grande perizia e innata passione ha eseguito il restauro.

Questo coperchio per porta arrosto, restaurato da più di sessanta frammenti, presenta ampie costolature che si diramano dal grande pomello a cipolla e terminano nella modanatura rigonfia impreziosita da un decoro a fascia bleu con elementi rocaillè gialli e verdi affine a quella posta sulle tese dei piatti cat. 20 e 21. Sulla superficie ondulata è posto un grande decoro «a ponticello» dalla radice vigorosa nel quale, tra i rami fioriti, sono inseriti la figura di un personaggio cinese in abiti fantasiosi che regge in mano un uccello tropicale, e un canestro di frutta monocromo.



36.

Piano da guéridon

Maiolica, decoro «a ponticello» con architetture

Manifattura Antonibon, Nove, 1780-1790 ca.

h. 13 x 39 x 29 cm

1998.01 – esposto

Dono Fondazione Cassa di Risparmio di VR, VI, BL, AN.

Questo particolare oggetto in maiolica costituisce il piano di piccola consolle a unico piede di cui si conserva un esempio completo al V&A Museum di Londra (inv. 69174) con lo stesso decoro (Cfr. Marini 1990, p. 285): del resto gli elementi pendenti dorati che contornano la base come drappi preziosi esplicitano il gusto per l'oriente. Il bordo del piano, alto circa 2 cm, è arricchito dalla cornice di foglie e fiori tipica del decoro «a ponticello» mentre sul piano si confrontano due apici dei motivi che lo caratterizzano: a destra una poderosa radice con fiori a ventaglio e grandi rami fioriti; a sinistra l'architettura elaboratissima. Questa si compone di un terrazzo sopraelevato che poggia su una successione di archi a tutto sesto intramezzati da lesene e sembra delimitare un isolotto sul quale scorgiamo in prospettiva la presenza

di un giardino, dominato da una palma, e di una struttura cupolata che ricorda una chiesa. La precisione della rappresentazione architettonica indica l'utilizzo da parte degli artigiani di modelli grafici che si possono rintracciare nel genere dei capricci di rovine, molto comune nella pittura di paesaggio tra la seconda metà del Seicento e la prima metà del Settecento. È molto probabile che a Nove incisioni di traduzione di questo genere di soggetto fossero appese alle pareti dei laboratori assieme a quelle botaniche utilizzate per il decoro «a fiori gettati». Infine, sullo sfondo, in monocromo blu è raffigurata una città che emerge dall'acqua e l'orizzonte è chiuso dal consueto profilo montuoso coronato da nuvole.

La base del manico presenta alcune sbecature.



37.

Bidet

Maiolica decoro «a ponticello»
 Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
 9 x 50 x 27 cm
 Inv. 1991.56 - esposto
 Dono Claudio Lancerini, Nove



38.

Piatto grande rotondo centinato

Maiolica decoro «a bersò»
 Manifattura Antonibon, Nove, 1750 - 1770
 Ø 46
 Inv.1993.01 - esposto
 Ass. Nove Terra di Ceramica

Grande piatto con orlo mistilineo e tesa leggermente costolata. Presenta una felatura obliqua, è stato restaurato. Nella collezione novese questo è l'unico esempio di decoro definito «a bersò» dagli studiosi in quanto al centro del cavetto si trova un pergolato ad archi vegetali affine a quelli che, a partire dal XVIII secolo, adornavano i giardini dei palazzi e delle ville nobiliari ed erano detti berceau; vi è inoltre un decoro tardo-settecentesco della manifattura di porcellane Cozzi di Venezia che rappresenta vedute di giardini di ville e palazzi della nobiltà veneziana ed è chiamato allo stesso modo; una delle fonti iconografiche era la serie Delizie del fiume Brenta nei palazzi e casini situati sopra le sue sponde dalla sua sboccatura nella laguna di Venezia fino alla città di Padova di Francesco Costa (Cfr. M. A. Marchetto 2016, p. 131) . Ma nella tradizione orale gli artigiani novesi identificano questo

motivo come «ròcol», termine dialettale che indica una modalità di caccia agli uccelli basata sull'attrazione dei volatili, tramite la riproduzione del loro verso, in un piccolo prato attorniato di alberi in cui è apposta una rete che viene issata appena gli uccelli vi entrano. Infatti attorno al berceau si aggirano uccelli variopinti, realizzati nei toni del blu di cobalto e del giallo ferracina. La tesa è ornata da una cornice a fascia verde sulla quale si alternano, in corrispondenza delle sporgenze dell'orlo o dei rialzi sagomati, elementi vegetali simili a dei ciuffi erbosi o cespugli. Un precedente catalogato affine a questo pezzo per la forma del decoro, ma dai toni più acidi, si conserva al Museo del Liceo Artistico G. De Fabris (Ericani, Marini 1990, p. 297).





39.

Piatto con orlo centinato

Maiolica, decoro di fantasia rocaille con putto
 Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.

Ø 20 cm

Inv. 1995.39 - esposto

Dono Maria Grazia e Massimo Rizzi, Cremona



41.

Piatto con tesa liscia

Maiolica decoro «a fiori recisi»

Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.

Ø 34,5 cm

Inv. 1991.15 - esposto

Dono C.A.D.A.

(Consorzio Artigiano Depurazione Acque) Nove

Il decoro di questo piatto con orlo centinato leggermente estroflesso non ha paragoni all'interno della produzione novese e appare come frutto della fantasia di un artista che ha tentato di rivitalizzare, per mezzo delle tinte del blu di cobalto, rosso ferro, e verde marcio, alcuni motivi ormai fossilizzati del repertorio novese. In particolare possiamo vedere qui una re-interpretazione del decoro monocromo «uso Delft», di cui ritroviamo l'alternanza di elementi più bassi e ovali ad altri leggermente più allungati e vicini alle forme «a trofei». Questi ultimi sono rappresentati dai quattro sostegni a X sui quali sono posti dei morbidi rocaille in rosso ferro, mentre i quattro fiori geometrici tipici del decoro monocromo sono sostituiti da elementi rocaille simili a grandi orli di petali di fiore realizzati con sapiente uso delle sfumature del blu di cobalto. Ad unire questi due motivi è una fascia di foglie rosso ferro, bruno manganese e verde marcio che si avvicina a quella del decoro «a bersò» cat. 39. Al centro della tesa si trova una composizione altrettanto inedita, in cui un putto siede accanto a un grande elemento rocaille blu che ripropone la morbidezza delle sfumature già presente nella tesa.



42.

Piatto grande centinato

Maiolica decoro «a fiori recisi»
 Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
 Ø 42 cm
 Inv. 1995.14 - esposto
 Pellegrino Battistello, Bassano e Angelo Comacchio, Nove

Brugnolo 2004, p. 37.



44.

Piatto a tesa liscia

Maiolica con smalto azzurrato, decoro tipo Imari
 Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
 Ø 22,5
 Inv. 1996.10 - esposto
 Acquisizione dell'Amministrazione Comunale

Questo piatto esemplifica a pieno la tendenza imitativa verso i decori delle porcellane orientali importate fin dalla metà del XVII sec. dalla Compagnia delle Indie Orientali. Nello specifico si tratta di un decoro in stile Imari, caratterizzato dalla policromia in rosso porpora di cassius, blu e oro, nel quale, in mancanza delle conoscenze tecniche della cottura a terzo fuoco, quest'ultima tinta è sostituita dal giallo ferracina.

La policromia e la finezza del del tratto decorativo testimoniano il progresso tecnologico avvenuto nella manifattura Antonibon nell'arco di 30 anni dall'avvio della produzione di maiolica. Il decoro che imita la porcellana d'importazione in stile Imari sarà molto utilizzato dalla fine del XVIII secolo nella manifattura faentina Ferniani, che sulla base del modello orientale svilupperà il suo decoro più celebre, detto «a garofano»

Questo piatto si distingue però dal modello romagnolo non solo per la raffinatezza del tratto ma anche per l'uso dello smalto berettino nell'intento di rendere la produzione più simile alle porcellane cinesi.



43.

Tre piastrelle da parete

Maiolica

Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.

12 x 12 cm

Inv. 1988.25; 1988.26; 1988.27 - esposte

Dino Altieri, Thiene

Il decoro di queste piastrelle da rivestimento testimonia la sicurezza raggiunta e la libertà espressiva concessa agli artigiani della manifattura Antonibon dal momento che il motivo a grande fiore blu viene riformulato nelle fogge di una rosa canina e con nuove tinte per riempire una inedita cornice a forma di rombo in cui clessidre e volute si susseguono: ogni piastrella presenta una leggerissima filettatura perimetrale bleu che ai quattro angoli si apre in un ventaglio a cinque punte gialle e bleu.



45.

Piatto ovale lievemente centinato

Maiolica, decoro «a blánser»
Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
29 x 23,2 cm
Inv. 1986.60 - esposto

Stringa 1989, n. 13, p. 91; Brugnolo 2004, p. 39.



46.

Vassoio con bordo mistilineo

Maiolica, decoro a «a blánser»
Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
Ø 20 cm
inv. 1988.03 - esposto
Dono Tarcisio Stefani, Nove.



47.

Piatto con tesa a coste

Maiolica, decoro a «a blánser»
Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
Ø 34 cm
Inv. 1999.55 - esposto
Dono Milli e Silvano Barbiero, Castelfranco Veneto



48.

Vivandiera

Maiolica, decoro a «a blânsér»

Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.

48 x 27 x 17 cm

Inv. 1998.02 - esposto

Dono Fondazione Cassa di Risparmio di VR, VI, BL, AN.

Brugnolo 2004, p. 39.

Vivandiera in quattro scomparti completa di coperchio sagomato sul quale sono presenti applicazioni floreali affini alla produzione di Meissen degli anni quaranta. È stata restaurata con l'inserimento della struttura metallica su cui si incastrano i recipienti in maiolica e presenta i segni di frattura nello scomparto inferiore.

Questo oggetto esemplifica la varietà di prodotti sviluppati dalla manifattura Antonibon durante il periodo della gestione di Pasquale; presenta un esempio tardo di decoro «a blânsér», in cui i rami che solitamente rivestono come una griglia la superficie dell'oggetto sono resi con tratti decisamente naturalistici, così come le foglie che li adornano. Sono presenti un paio di gruppi di margherite in blu-arancio e viola che consentono di identificare la tipologia di decoro, ma esse non sono il solo fiore su questo arrampicante: sono presenti infatti anche alcuni

boccioli e alcuni grandi fiori arancioni rappresentati di profilo. Il decoro «a blânsér» si caratterizza per il suo impiego in maniera omogenea sulla superficie degli oggetti, indipendentemente dalla loro forma: in questo caso è interessante notare come i punti di congiuntura dei racemi del decoro combacino perfettamente sui tre scomparti inferiori, segno che questi facevano effettivamente parte, anche in origine, dello stesso pezzo; mentre lo scomparto superiore, che è indubbiamente collocato nel posto corretto dato che la fascia più alta, che si congiunge con coperchio, è lasciata appositamente libera, non si adatta al decoro del ripiano sottostante: ciò indica che probabilmente questo, originariamente, era parte di un'altra vivandiera.



49.

Sottotazza con tesa a falde

Maiolica, decoro «alla frutta»
Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
ø 20 cm
Inv. 1988.14 - esposto
Dono Dino Altieri, Thiene.



50.

Vassoio ovale con calamaio

Maiolica, decoro «alla frutta»
Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
7,5 x 16 x 23 cm
Inv. 1991.01 - esposto
Dono Tarcisio Tosin, Nove



51.

Forchetta con manico in maiolica

Maiolica, decoro «alla frutta»
Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
Inv. 1991.53 - esposto
Dono Domenico Polloniato ("Menegheto"), Nove



52.

Piatto con orlo centinato

Maiolica, decoro «alla frutta»
 Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
 ø 24 cm
 Inv. 1995.02 - esposto
 Dono Ass. Nove Terra di Ceramica

Brugnolo 2004, p. 46

Questo piatto con orlo mistilineo testimonia come i decori del repertorio novese venissero combinati liberamente dagli artigiani novesi. Al centro del cavetto è collocata una composizione di frutta e fiori detta «cartoccio»: nello specifico una mezza anguria è circondata da mughetti e ramoscelli con bacche, ovvero elementi che tradizionalmente sono posti ad ornare i bordi dei piatti. Sulla tesa invece si alternano rametti policromi tipici del decoro «a fioretti recisi», e piccoli gruppi di foglie. Anche in questo caso l'orlo del piatto decorato alla frutta viene rimarcato da un tratto colorato che però in questo esemplare non è tracciato al tornio ma con piccoli tocchi che creano una cornice «a cappette».



53.

Tazza da brodo

Maiolica, secoro «a fioretti recisi»
 Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
 15,5 x 15 x 17,5 cm
 Inv. 1991.48 - esposto
 Dono Tarcisio Stefani, Nove

Tazza da brodo con coperchio sagomato alla persiana, mancante del piatto. Il corpo presenta una costolatura che si ripete anche sul coperchio e culmina in una presa piriforme composta da due elementi sovrapposti, quello superiore, più piccolo, è ornato da una piccola margherita in rosso ferro, mentre quello inferiore, più grande, presenta dei motivi a racemi con volute nella stessa tinta, che rimandano alla forma dei manici applicati alla tazza. Il decoro è molto sobrio: si limita alla presenza di «fioretti recisi» in rosso Antonibon e blu cobalto che si alternano a coprire le costolature della superficie della tazza e del coperchio. Il bordo superiore della tazza, così come quello inferiore del coperchio, è ornato da una filettatura leggermente ondulata in rosso ferro.



54.

Piatto con orlo centinato

Maiolica, secoro «a fioretti recisi»
Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
ø 24,5 cm
Inv. 1988.63 - esposto
Dono Antonio Bortoli, Nove

Ausenda 1990, n. 112, p. 92.



55.

Alzata rotonda con orlo centinato

Maiolica, secoro «a fioretti recisi»
Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
Inv. 1990.06 - esposto
Dono Gaspare Paolin, Nove e Maurizio Rossi, Bassano



56.

Sottotazza con tesa a falde

Maiolica, decoro a fiori e insetti
Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
Ø17 cm
Inv. 1991.44
Dono Dino Valbusa, Verona



57.

Piatto con tesa a finto vimini

Maiolica, decoro a catenella di bacche e fiori
 Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
 Ø30 cm
 Inv. 1988.40 - esposto
 Ass. Nove Terra di Ceramica



58.

Piatto ovale con tesa a coste

Maiolica, decoro a fiori e insetti
 Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
 3 x 35 x 28 cm
 Inv. 1998.06 - esposto
 Ass. Nove Terra di Ceramica

Ausenda 1990, n. 113, p. 94.

Questo piatto da portata è fortemente sagomato e presenta un cavetto fondo circa due centimetri al centro del quale è posto un decoro molto particolare, di cui non sono presenti esempi affini all'interno della collezione novese. Si tratta di un motivo floreale stilizzato in cui un uccello volazza tra un intrico di racemi fioriti con bacche rosse e fiori a bottone blu in cui spiccano dei grossi fiori carnosì con più giri di petali arancioni e foglie palmate. Questo elemento vegetale è ripreso nel decoro della stretta tesa del piatto, dove, a quattro ramoscelli si alternano altrettante farfalle. Il piccolo insetto dalle forme simili alle quattro farfalle violacee poste tra l'ornato della tesa, suggerisce come il decoratore abbia cercato di creare una similitudine tra l'uccello raffigurato, che si appresta a mangiare i frutti e gli insetti che si trovano nel cespuglio, e il commensale o l'osservatore del piatto. La stessa immagine è rappresentata da due punti di vista: la tesa è un ingrandimento del motivo che occupa il cavetto del piatto e costituisce il punto di vista dell'uccello che si avvicina al cespuglio fiorito per cibarsi.



59.

Centrotavola con sopralzo

Maiolica, decoro a catenella di bacche e fiori

Manifattura Antonibon, Nove, 1740 - 1770

28 x 26,5 x 36 cm

Inv. 1998.04 - esposto

Fondazione Cassa di Risparmio di VR, VI, BL, AN.

Questo centrotavola composito con sopralzo esemplifica la varietà di forme sviluppata a partire dalla tecnica dello stampaggio nel periodo di Pasquale Antonibon: il gusto e la moda contemporanea per le tavole imbandite si era rivolto, dagli elementi di argenteria, a quelli ceramici, apprezzati per la salubrità e la policromia dei decori. La funzione di questo centrotavola è quella di porre in risalto la salsiera, ovvero il contenitore costolato posto in alto, con una struttura molto elaborata, ricca di volute ed elementi rocaille, e comprendente anche quattro piccole coppette, a loro volta costolate, e quattro piccoli piedini rettangolari che creano l'appoggio sulla base piana dal bordo polilobato, che a sua volta è retta da otto piedini, questa volta torniti. Tutti questi elementi venivano realizzati singolarmente in terracotta e, ancora morbidi, assemblati per creare la forma desiderata utilizzando della borbottina come legante; una volta essiccati venivano smaltati e la vetrificazione in cottura fissava il tutto. L'effetto finale rimanda ai *surtout de table* di Rouen e Strasburgo (Haug 1953 cit. in Ausenda 1990, p.64). Le

quattro piccole coppette che chiudono il gioco di volute probabilmente venivano poste delle candele che, oltre ad illuminare il tavolo, avrebbero riscaldato la salsa. Il decoro scelto per questo pezzo è una catenella di foglie pennate e bacche, che sembra arrampicarsi attorno alle volute della struttura e avvolge i perimetri del basamento e della salsiera. Il servizio comprende anche una saliera e un porta pepe decorati allo stesso modo. Per via del carattere compositivo di questo centro tavola, ne esistono versioni in cui ai piedini torniti sono sostituiti piedini rocaille e saliera e porta pepe hanno manici rocaille che potremmo ritrovare sulle tazze da tè (cfr. Ausenda 1990, n. 107, p. 90), o nei quali la salsiera ha una forma più bacellata (Cfr. Ausenda 1990, n. 40, p. 64). Questi due oggetti sono decorati rispettivamente con un motivo «a ponticello» e un motivo «a fioretti recisi» il che dice anche come, in base alle richieste del committente o allo stile decorativo del servizio, agli stessi oggetti venissero applicati decori differenti.



60.

Tre piatti lievemente centinati

Maiolica, decoro a catenella di bacche
Manifattura Antonibon, Nove, seconda metà XVIII sec.
Ø 21 cm
Inv. 1988.65; 1988.65 (1) - esposti
Dono Antonio Bortoli, Nove



61.

Vassoio con bordo mistilineo e manici rialzati

Maiolica, decoro a catenella di bacche e rose
Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
6 x 19 x 30 cm
Inv. 1988.59 - esposto
Cassa di Risparmio di VR-VI-BL agenzia di Marostica



62.

Ptialofono

Maiolica, decoro a catenella di fiori intrecciata a
filettatura blu
Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
5 x 13 x 14 cm
Inv. 1996.09 - esposto
Dono Ass. Nove Terra di Ceramica



63.

Vassoio rettangolare con calamaio e tesa a coste

Maiolica decoro «alla rosa» con chineserie
Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
6,1 x 26,4 x 18,1 cm
Inv. 1988.55 - esposto
Dono Giambattista Petucco, Nove

Ausenda 1990, n. 124, p. 97; Ericani, Marini 1990, p. 301.

La produzione di oggettistica in maiolica non si limitava al corredo da tavola ma anche a tutta una serie di oggetti personali da toilette e di cancelleria: il vassoio per calamaio, completo di spargi polvere e vasetto porta inchiostro, è un oggetto molto comune nella produzione Antonibon, sul quale alle forme presso che standardizzate, erano apposti decori più o meno originali (si veda il cat. 66 in cui fedie nuziali sono intrecciate alla catenella di bacche). In questo caso il decoro floreale policromo, costituito da un mazzo di fiori naturalistici in cui è protagonista una

rosa in rosso Nove, è vitalizzato da una curiosa figura di nano che ha apposto una scala a pioli per salire sopra un tulipano blu. La fantasia con cui è stato creato il decoro segnala la conoscenza del repertorio delle chineserie e in particolare delle incisioni di P. Charles Canot della serie *Rècueil de plusieurs jeux d'enfants chinois* realizzata da Jean Baptiste Pillement, e anticipa lo sviluppo di questo tipo di decoro che diventerà protagonista nella produzione della porcellana.



64.

Spargipolvere

Maiolica, decoro floreale
Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
6 X Ø5,5 cm
Inv. 1991.02 - esposto
Dono Tarcisio Tosin, Nove



65.

Vassoio rettangolare con calamaio e tesa a coste

Maiolica, decoro a catenella di foglie e bacche con
anelli nuziali
Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
8 x 14,5 x 22 cm
Inv. 1988.24 - esposto
Dono Dino Altieri, Thiene



66.

Vassoio ovale dal bordo mistilineo con calamaio, vasetto per inchiostro e spargipolvere

Maiolica, decoro a catenella di bacche, rose ed elementi
rocaille
Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
vassoio: 7 x 17 x 21 cm; spargipolvere: 5,5 x Ø6 cm
vasetto con coperchio: 7,5 x Ø6 cm
Inv. 1988.19 - esposto
Dono Dino Altieri, Thiene



67.

Acquasantiera rocaille

Maiolica, Madonna Addolorata
Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
25 x 14 cm
Inv. 1989.15 - esposto
Dono CO.D.A.C.
(consorzio depurazione aziende ceramiche), Nove

Un altro oggetto molto comune nella produzione a stampo Antonibon sono le piccole acquasantiere utilizzate nella devozione domestica e spesso realizzate in coppia. In questo caso ci è giunta solo una delle due. La forma si caratterizza per la ricchezza delle volute sulle quali il decoratore ha posto delle catenelle fiorite nei toni del giallo, rosso e verde marcio; lo spazio esagonale sopra la piccola vasca a calice è occupato dalla raffigurazione della Vergine Addolorata. La cura del dettaglio che caratterizza resa degli abiti nelle loro pieghe e sfumature di chiaro scuro suggerisce l'utilizzo di un'incisione di carattere religioso come riferimento, ma non è così: si tratta della riproposizione di un dipinto conservato presso la cattedrale di Rossano Veneto; una Madonna Addolorata di scuola Napoletana datata tra 1718 e 1738. La posizione delle braccia della Vergine, lo sguardo rivolto al cielo con il capo leggermente inclinato a destra, la spada conficcata

nel cuore e il velo bruno che incornicia il viso luminoso sono esattamente riportati nel piccolo spazio esagonale dell'acquasantiera; si nota la medesima fedeltà al modello anche nella scelta delle tinte. Il fatto che il soggetto sia ruotato di circa 90 gradi verso l'osservatore rispetto alla posizione con cui è raffigurato nella pala d'altare non lascia dubbi sulle capacità artistiche degli artigiani della manifattura Antonibon e della libertà che veniva loro concessa all'interno della fabbrica.

Purtroppo ci è giunta solo una acquasantiera ma la presenza, in collezione privata (Ericani, Marini 1990 p. 298), di un paio della medesima foggia con la rappresentazione monocroma della crocifissione riproposta in maniera speculare suggerisce che, l'eventuale "sorella" dovesse presentare altrettanto l'immagine della Vergine Addolorata ma capovolta in modo simmetrico.







71.

Vassoio con bordo mistilineo e manici rialzati

Maiolica, decoro «alla rosa»

Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.

6,2 x 44,8 x 33,2 cm

Inv. 1989.24 - esposto

Dono Mario Marangoni, Grumolo delle Abbadesse

Ausenda 1990, n. 132, p. 100

Vassoio rettangolare con orlo mistilineo: una filettatura bruna tratteggiata evidenzia in modo raffinato l'orlo del bordo rialzato, mentre i manici presentano un motivo a catenella fiorita. Il piano presenta un decoro spiccatamente simmetrico, basato sul motivo «a fioretti sparsi» nei toni del rosso e del verde marcio. Il centro è dominato da un mazzo di fiori, tenuto assieme da un nastro giallo, in cui, tra fiori di campo spicca una rosa rossa. Il decoro floreale a gran fuoco è caratteristico nella produzione Antonibon del terzo quarto del XVIII secolo in quanto, mentre altrove, la tavolozza a terzo fuoco, una volta impiegata, venne estesa a tutti i decori, a Nove la produzione a gran fuoco venne portata avanti in modo parallelo e in modo specifico per i decori floreali detti «alla rosa» nei quali grandi mazzi di fiori naturalistici sono capeggiati da una rosa in Rosso Antonibon (cfr. Ausenda 1990, p. 95). Progressivamente, in linea con il gusto e la moda dettati da Meissen, questo tipo di decoro perse la sua originaria geometricità: in un primo periodo il grande mazzo di fiori era posto al centro del piatto, circondato da un numero pari, solitamente otto, di fioretti recisi – come è l'ogget-

to in esame –, poi si iniziò a disporre i mazzi in modo asimmetrico sullo smalto candido (cat. 73, 75 e 76), infine si ridussero gli elementi accessori fino ad ottenere i veri e propri motivi «alla rosa», in cui uno o più boccioli, contornati da qualche foglia o piccolo fiore, sono posti in modo asimmetrico sullo smalto candido di piatti, zuppierie e tazzine. In quest'ultima veste il decoro alla rosa veniva impiegato anche sulla porcellana con le tinte «a terzo fuoco».



72.

Vassoio con bordo mistilineo e manici rialzati

Maiolica, decoro «alla rosa»
 Manifattura Antonibon, Nove, metà XVIII sec.
 7 x 30 x 45 cm
 Inv. 1886.74 - esposto
 Dono Mario Marangoni, Grumolo delle Abbadesse



73.

Vassoio con bordo mistilineo e manici rialzati

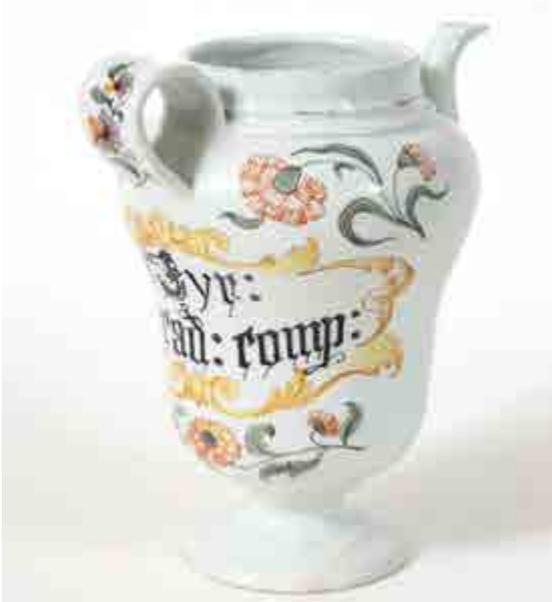
Maiolica, decoro «alla rosa» con elementi rocaille
 Manifattura Antonibon, Nove, seconda metà XVIII sec.
 6 x 30 x 45 cm
 Inv. 1992.48 - esposto
 Dono Ass. Nove Terra di Ceramica



74.

Vassoio con bordo mistilineo e manici rialzati

Maiolica, decoro «alla rosa» con elementi rocaille
 Manifattura Antonibon, Nove, seconda metà XVIII sec.
 5,5 x 30 x 45 cm
 Inv. 2017.19 - esposto
 Dono di MariaLuisa Zilio in memoria di Aurelio Moretti



70.

Orciolo, privo di coperchio

Maiolica, decoro «a fiori recisi»
Manifattura Antonibon, Nove, XVIII sec.
21 x 14 x 18 cm
Inv. 1998.11 - esposto
Dono Paolo e Alberta Frasson, Padova



75.

Bacile ovale con alto bordo mistilineo

Maiolica, decoro «alla rosa»
Manifattura Antonibon, Nove, seconda metà XVIII sec.
9,5 x 23 x 33 cm
Inv. 1991.47 - esposto
Dono Ass. Nove Terra di Ceramica

Brugnolo 2004, p. 41



76.

Piatto con tesa a coste

Maiolica, a decoro «alla rosa»
Manifattura Antonibon, Nove, seconda metà XVIII sec.
ø 19 cm
Inv. 1987.36 - esposto
Dono Gedeone Mattesco, Nove

Piatto con orlo centinato

Maiolica, decoro «alla rosa» con cornice di *semis*
 Antonibon, Nove, seconda metà XVIII sec.
 Ø18 cm
 Inv. 1989.11 - esposto
 Ass. Nove Terra di Ceramica



Questo piatto con orlo mistilineo e cavetto fondo si distingue nella produzione di maiolica Antonibon per l'inedita finezza del decoro che unisce elementi caratteristici della produzione «a gran fuoco» con le tinte e la delicatezza caratteristica della porcellana, in cui i colori «a terzo fuoco» venivano impiegati per motivi minuti ed esili. Al centro del cavetto è posto un esile mazzo di fiori di campo che si discosta dal motivo «alla rosa» per la scelta di rappresentare il fiore di profilo, con un rimando alla prima produzione novese in cui fiori da più giri di petali erano protagonisti (cfr. decori «a grande fiore blu» e «a ponticello»), ma anche, soprattutto, per l'assenza del colore caratteristico di questo decoro, che è sostituito da un lilla molto tenue, tendente all'argento. Nonostante questo, la perfezione botanica con cui sono rese le sfumature dei petali e delle foglie dei fiori è del tutto affine alla maniera della ditta novese. La tesa del piatto è resa protagonista in quanto racchiusa da una doppia cornice nei toni del blu di cobalto e del giallo ferracina: bicromia che mostra l'intento di imitare i modelli blu e oro della produzione di Sèvres. La prima fascia è un motivo a capette alternate a piccoli fioretti stilizzati in monocromo blu che partendo dalla filettatura gialla del bordo interno della tesa scende nel cavetto; la seconda cornice è costituita dalla ripetizione, sulle sei falde della tesa e a partire

da una seconda filettatura gialla, di una composizione di tre rametti giallo-oro orientati a sinistra e a destra che racchiudono un intreccio di due spighe più grandi sotto le quali è posto un motivo stilizzato a *semis* blu; il decoro è ulteriormente arricchito da «fioretti recisi» (esili come è il mazzo centrale) e una farfalla del tutto simile a quelle presenti nel cat. 58 e 69. I *semis* dorati e le filettature nello stesso colore sono elementi molto presenti nella porcellana Antonibon a partire dalla fine del XVIII secolo, è molto probabile quindi che questo piatto si collochi in un momento precedente all'ottenimento della formula del colore oro e forse anche all'ottenimento della formula della porcellana dura: un momento di transizione in cui gli artigiani novesi tentarono di imitare l'ultima moda della produzione ceramica per mezzo delle tinte «a gran fuoco».



78.

Piatto con orlo centinato

Maiolica, decoro «a ponticello» con cineserie
Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XVIII sec.
Ø 18,60 cm
Inv. 2007.04 - esposto
Ass. Nove Terra di Ceramica



79.

Piatto ovale con orlo centinato

Maiolica, decoro «a ponticello» con cineserie
Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XVIII sec.
27 x 20,5 cm
Inv. 2007.05 - esposto
Ass. Nove Terra di Ceramica

Questo piccolo piattino con orlo centinato è ornato con una forma stilizzata di decoro a ponticello che si caratterizza per l'impiego del color magenta, tipica della decorazione «a terzo fuoco». Questa tinta era molto utilizzata nella produzione a fiori, detta «vecchia lodi», della fabbrica Ferretti (cfr. Ferrari 2003, pp. 256-257), datata 1775-1770, che si caratterizza anche per una forte stilizzazione dei motivi floreali. Si riscontra quindi un'affinità tra la scelta di riformulare in forma più schematica e definita il decoro più caratteristico della produzione novese con quella adottata nella produzione lodigiana nel campo del decoro a fiori «contornati». Inoltre l'inserimento, nel ponticello che orna il cavetto del piatto, di un parasole, permette di identificare la conoscenza da parte del decoratore del nuovo repertorio di chinoiserie impiegato nella decorazione della porcellana (la guarnizione del decoro con *semis* e fiorellini minuti è una conferma di ciò), e ipotizzare la datazione all'ultimo quarto del XVIII sec.



80.

Crespina con orlo centinato

Maiolica, decoro «a ponticello» con cineserie
 Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XVIII sec.
 Ø 19,60 cm
 Inv. 2007.06 - esposto
 Ass. Nove Terra di Ceramica



81.

Tazzina e piattino

Porcellana, decoro «tipo Imari»
 Manifattura Antonibon, Nove, 1762 - 1781
 «A.G.*» in rosso sotto la base
 piattino Ø 12; tazzina h. 6 x Ø 7 cm
 Inv. 1987.31 - esposto
 Dono R.A.S. Assicurazioni, Nove

Brugnolo 2001, n. 24, p. 27.

Questa tazzina con ansa a voluta completa di piattino esemplifica la stilizzazione applicata al decoro Imari per le minute superfici dei servizi da tè, caffè e cioccolata che costituiscono, a partire dal XVIII secolo, una parte significativa della produzione delle manifatture di porcellana. La tazza e il suo piattino sono decorati con gli stessi elementi compositivi: una cornice a fascia blu tipo «piuma di pavone» è posta sul bordo interno della tazzina così come su quello del piattino; il motivo con tronco reciso da cui sgorgano rami fioriti è collocato al centro del cavetto del piattino e viene riproposto anche sulla superficie della tazzina come una fascia continua; la cornice a pallini che crea nel piattino la riserva in cui è inserito il decoro è posta attorno al piede ad anello della tazzina. È interessante notare come lo stile impiegato per realizzare il decoro centrale sia molto diverso sui due oggetti: il piattino ne presenta una versione quasi geometrica e molto ariosa, in cui le foglie e i fiori sono resi semplicemente con dei pallini e l'uso del colore rosso è molto limitato; sulla tazzina invece i fiori sono chiaramente definiti e il colore rosso è impiegato per dare movimento al decoro. Questa differenza ci dice come nelle manifatture gli artigiani lavorassero in serie, realizzando più volte lo stesso decoro sugli stessi tipi di oggetti che venivano prodotti in grandi quantità, e, specialmente nel caso di piattini e tazzine, i completi venissero «assemblati» in un secondo momento, senza considerare la differenza di mano dei decori.



82.

Tazzina

Porcellana, decoro «tipo Imari»
Manifattura Antonibon, Nove, 1760 - 1770
«A.C.*» in rosso sotto la base
h. 6 x 8 cm
Inv. 1994.49 - esposto
Dono Luigi (Gigèto) Polloniato, Nove

Brugnolo 2001, n. 22, p. 26



83.

Tazzina

Porcellana, decoro «tipo Imari»
Manifattura Antonibon, Nove, 1760 - 1770
h. 4 x ø 7 cm
Inv. 1994.50 - esposto
Dono Luigi (Gigèto) Polloniato, Nove



84.

Piattino

Porcellana, decoro «tipo Imari»
 Manifattura Antonibon, Nove, 1762 - 1781
 «_6 P.R.» in rosso sotto la base
 ø 12 cm
 Inv. 1989.09 - esposto
 Dono Ass. Nove Terra di Ceramica

Brugnolo 2001, n. 26, p. 27



85.

Tazzina con piattino

Porcellana decoro «a paesini cinesi»
 Manifattura Antonibon, Nove,
 1762 - 1774
 piattino ø 12; tazzina h. 4,5 x ø 7,5 cm
 Inv. 1996.05 - esposto
 Dono Luciano Rizzi, Trissino

Brugnolo 2001, n. 21, p. 26

Questo piattino esemplifica la libertà creativa con cui i decoratori novesi assemblavano e sviluppavano i motivi del repertorio della ditta; una cornice derivata dai modelli cinesi e affine a quella presente nei piatti in maiolica «bordo cinese con grande fiore blu» orna il bordo interno del piattino che è rialzato, su modello della porcellana cinese Fukien (Cfr. Dal Carlo 2016, n. 71, p. 205); il cavetto è ornato da un bocciolo rosso racchiuso in una riserva circolare azzurra sulla quale si sviluppa un decoro simmetrico originale, in cui, tre margherite simili a quelle del decoro «a occhio di bue», sono circondate da cespugli blu dai quali si diramano racemi in rosso ferro che vanno a congiungersi ai lati creando delle specie di parentesi graffe.

Il decoro che caratterizza questa tazzina a coppetta completa di piattino si può considerare una variante novese del tipo chiamato negli inventari della manifattura Cozzi «a paesini cinesi» (E. Dal Carlo, 2016, p. 201): infatti, rispetto al modello veneziano, questo si presenta più istintivo e di veloce esecuzione, il che potrebbe suggerire il suo impiego per la produzione destinata alle botteghe del caffè; la monocromia in rosso ferro è impiegata per descrivere dei paesaggi rigogliosi in cui spiccano pagode e templi orientali e, come nel caso del cat. 82, lo stesso motivo viene riproposto sia a fascia sulla superficie della tazza, sia sul piatto, dove però mantiene la configurazione a fascia per ornare lo spazio liscio attorno al cavetto, descrivendo una riserva bianca in cui appoggiare la tazzina. Il bordo del piattino è poi guarnito con una sottile cornice a volute che mantiene la monocromia in rosso ferro.



86.

Piattino

Porcellana, decoro «a paesini cinesi»
 Manifattura Antonibon, Nove, 1762 - 1775
 ø 12,5 cm
 Inv. 1996.06 - esposto
 Dono Luciano Rizzi, Trissino



87.

Tazzina

Porcellana decoro «a paesini cinesi»
 Manifattura Antonibon, Nove, seconda metà XVIII sec.
 h. 4,2 x ø 7,5 cm
 Inv. 1988.07 - esposto
 Dono Dino Altieri, Thiene

Il decoro che caratterizza questa tazzina a coppetta consiste nella rappresentazione, a monocromo rosso ferro, di un casolare con giardino e stormo d'uccelli all'orizzonte; si tratta di un elemento tipico della produzione veneziana del Cozzi, che lo propone spesso come variante del motivo «Imari» (Cfr. Dal Carlo 2016, n. 45 p. 194): è molto probabile che il piattino che componeva il set presentasse un casolare affine a quello presente sulla tazza, accompagnato da un secondo ponticello fiorito, come il tipo conservato presso i Musei Civici di Bassano del grappa in comodato del marchese Giuseppe Roi (Ausenda 1990, n. 185, p. 131).



88.

Tazzina

Porcellana, decoro «tipo Imari»
 Antonibon, Nove, ultimo quarto XVIII sec.
 h. 9 x ø 21 cm
 Inv. 1990.08 - esposto
 Ass. Nove Terra di Ceramica



89.

Tazzina con piattino

Porcellana, decoro « a chineserie »
 Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XVIII sec.
 piattino 11,3; tazzina h. 4 x ø 6,8 cm
 Inv. 1992.45 - esposto
 Dono Gilda Galbusera, Venezia
 In memoria del marito Gino

Il decoro che orna questa piccola tazza a coppetta completa di piattino con orlo rialzato sul modello della porcellana cinese Fukien è ispirato alle incisioni del *Livre des Chinois* di Jean Baptiste Pillement: figure agghindate all'orientale con copricapi fantasiosi e ombrellini para sole oziano in paesaggi favolosi, spesso suonando strumenti. I decoratori novesi riadattavano in maniera personale i riferimenti grafici utilizzati come spunto per la creazione dei motivi decorativi, ciò che rende spesso complicato individuare con esattezza le fonti iconografiche di riferimento ma, allo stesso tempo, dà valore all'invenzione presente su ogni singolo pezzo.



90.

Tazzina

Porcellana, decoro « a chineserie »
Manifattura Antonibon, Nove, 1762 - 1781
«*» in rosso sotto la base
h. 6 x 8,4 cm
Inv. 1991.51 - espsoto
Dono Job Forni, Cartigliano

Brugnolo 2001, n. 27, p. 28



91.

Tazzina in porcellana

Porcellana, decoro « a chineserie »
Manifattura Antonibon, Nove, 1762 - 1781
«*» in rosso sotto la base
h. 5 x 8,4 cm
Inv. 1991.52 - espsoto
Dono Colornove, Nove

Brugnolo 2001, n. 28, p. 28





92.

Tazzina in porcellana

Porcellana, decoro « a chineserie »
Manifattura Antonibon, Nove, ultimo
quarto XVIII sec.
h. 3,8 x ø 6,5 cm
Inv. 1991.25 - esposto
Dono Annamaria Cortese Stringa, Nove

Brugnolo 2001, n. 25, p. 27

Questa tazzina mancante del piattino presenta una variante del motivo «a chineserie» che testimonia come, a partire dalla fine del XVIII secolo, accanto alla curiosità per il mondo del Catai fosse comparsa quella per il vicino oriente: infatti il protagonista di questo decoro è un personaggio seduto comodamente su dei cuscini che indossa gli abiti tipici della cultura araba, in particolare un turbante bianco e dei larghi pantaloni blu.



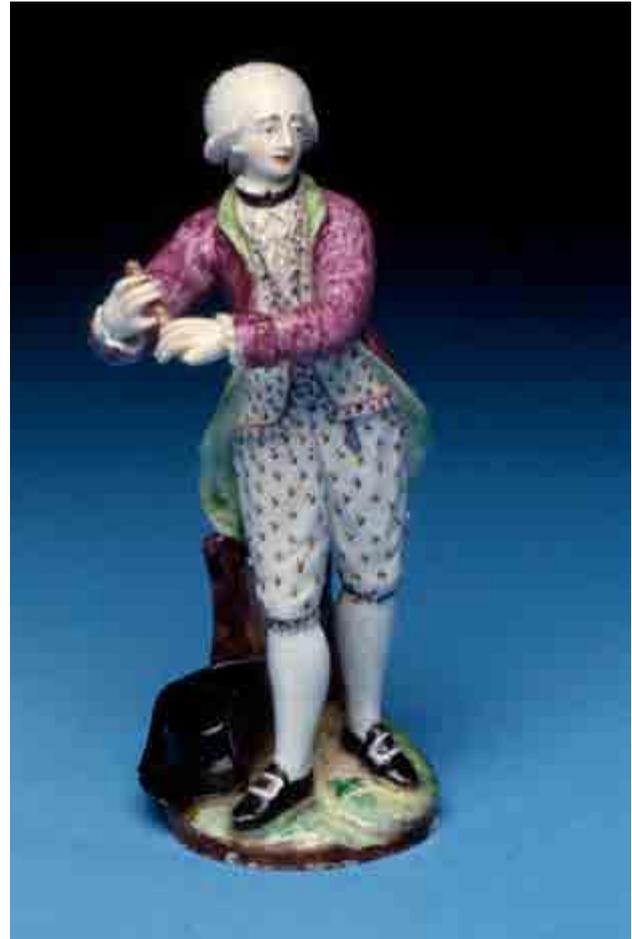
93.

Figurina policroma

Porcellana, damina
Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XVIII sec.
h. 15,5 x ø 7 cm
Inv. 1987.01 - esposto
Dono Nadir Stringa, Nove

Ausenda 1990, n. 253, p. 172.

Questa figura singola costituisce un esempio della prima produzione di figure in porcellana per il decoro dei tavoli del dessert con composizioni figurate. Secondo la moda della seconda metà del Settecento, il soggetto rappresentato non ha particolari significati e si riferisce alla realtà contemporanea: si tratta di una giovane donna della piccola borghesia, come denota l'abito corto composto da una camicia bianca a fioretti e manteau giallo con la medesima fantasia che presenta fiocchi alle maniche e sul petto.



94.

Figurina policroma

Porcellana, suonatore di flauto
Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XVIII sec.
h. 15 x ø 7 cm
Inv. 1987.23 - esposto
Dono Giovanni Cecchetto, Nove

Ausenda 1990, n. 254, p. 173.

Il soggetto raffigurato in questa statuina è un suonatore di flauto che indossa un habit à la française, un personaggio molto comune nelle corti settecentesche e in particolare in occasione di banchetti e festini nei quali venivano predisposti i tavoli del dessert al cui ornamento era destinato questo tipo di prodotto ceramico. Nella sua analisi Raffaella Ausenda ha rintracciato che lo stampo per questo personaggio venne impiegato per la figura maschile nel gruppo Commercio Orientale oggi al Victoria and Albert Museum di Londra, sul quale è incisa la data 1789: ciò consente di collocare la statuina in oggetto entro il medesimo decennio.



95.

Figurina policroma

Porcellana, bevitore
Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XVIII sec.
h. 17 x ø 8 cm
Inv. 1986.65 - esposto
Dono Bruno Guarise, Rosà (già coll. Guido Rossi, Milano)

Ericani, Marini 1990, p. 327.



96.

Figurina policroma

Porcellana, danzatore
Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XVIII sec.
h. 17 x ø 9 cm
Inv. 1986.66 - esposto
Dono Bruno Guarise, Rosà (già coll. Guido Rossi, Milano)

Ericani, Marini 1990, p. 327.



97.

Figurina

Porcellana, damiana
Manifattura veneta, seconda metà XVIII sec.
h. 16 cm (base lignea di 5,5 cm) x Ø 5,5 cm
Inv. 2006.01 - esposto
Dono Ass. Nove Terra di Ceramica



98.

Figurina

Porcellana, gentiluomo
Manifattura veneta, seconda metà XVIII sec.
h. 16 cm (base lignea di 5,5 cm) x Ø 5,5 cm
Inv. 2006.02 - esposto
Dono Ass. Nove Terra di Ceramica



99.

Tazzina con piattino

Porcellana, decoro figurativo monocromo
 Manifattura Antonibon, Nove, 1770
 «Nove 1770» in oro sul fondo della tazzina;
 siglata «A. O. I. P.» sulla tazzina e «A. O. P.» sul piattino
 piattino ø 12;
 tazzina h. 4,2 x ø 7,7 cm
 Inv. 1996.03 - esposto
 Dono Maria Luisa e Franco Semenzato, Venezia

Brugnolo 2001, n. 34, p. 30

Tazzina a coppetta completa di piattino che presenta i segni di fratture ricomposte tramite restauro; la presenza del rilievo a foglie d'acanto, sottolineato sulla tazzina dalla filigrana dorata, rimanda ai modelli di Meissen. Una larga fascia dorata impreziosisce il bordo interno della tazzina e del piattino, e piede ad anello della tazzina e del piattino; sul fondo di quest'ultimo è presente un delicato ramo fiorito.

Il finissimo decoro a monocromo viola manganese si ispira al repertorio contemporaneo della pittura idilliaca, nella quale capricci di rovine sono inseriti in paesaggi ameni dove personaggi romantici come dame e cavalieri si muovono. In particolare la tazzina presenta una scena di caccia al cervo con due principi a cavallo, cani e servitù: il senso di movimento della scena è favorito dalla disposizione a fregio attorno al bordo esterno della tazza; sullo sfondo si intravede il castello arroccato e un paesaggio marittimo appena accennato. L'ampio cavetto liscio del piattino per-

mette la decorazione con un motivo più ampio e strutturato verticalmente: una dama siede sulle rovine di un antico tempio, dietro di lei i cavalieri sono appena arrivati e si accingono a scendere da cavallo. Sullo sfondo il castello che prima era all'orizzonte è più vicino, arroccato sulla collina e riconoscibile perché presenta lo stesso sbuffo di fumo che era presente anche nella tazzina. La preziosità di questo pezzo è data non solo dalla delicatezza del decoro, che si ispira ai motivi rococò riprodotti nei fogli usciti probabilmente dalla tipografia Remondini, ma anche dalla presenza di marchi e firme: sul fondo della tazzina la scritta «Nove 1770» è tracciata con il colore oro; sono poi inseriti nel decoro le sigle «A. O. I. P.» e «A. O. P.» rispettivamente sul piattino, in una lapide posta in primo piano, e sulla tazzina, in uno spazio erboso piuttosto scuro sotto uno dei cani da caccia dove il viola manganese è stato raschiato appositamente



100.

Tazzina con piattino

Porcellana, orlo a squamette e *semis*
 Manifattura Antonibon, Nove, 1770 - 1800
 piattino: ø 10 cm tazzina: h. 4 x ø 6.5 cm
 Inv. 1990.11 - esposto
 Dono Edoardo Tasca, Bassano

Brugnolo 2001, n. 30, p. 29

Su questa tazzina a coppetta completa di piattino il decoro floreale è particolarmente minuto e prezioso da un orlo a squamette verdi con rabeschi dorati derivato dai modelli francesi di Vincennes e poi traslato, attraverso le manifatture tedesche, fino al veneto (cfr. Ausenda 1990, n. 192, p. 133). Il motivo a squama fu impiegato in modo particolare dalla manifattura del Cozzi, che lo proponeva anche nella variante porpora associata a decori alla frutta (Cfr. D. Bolli 2016, n. 30-35, pp. 82-84).



101.

Tazza con piattino

Porcellana, decoro «alla rosa» e lustro color canna
 Manifattura Antonibon, Nove, 1800 ca.
 h. 5,7 x ø 11,2 cm
 Inv. 2008.02 - esposto
 Acquisizione dell'Amministrazione Comunale

Questa tazzina con ansa a orecchio completa di piattino esemplifica la tipologia indicata nel catalogo della fabbrica Antonibon-Parolin come «chicchere da caffè color canna al di fuori e dentro a fiori» (Ausenda 1990, n. 180, p. 130), si caratterizza infatti per le superfici esterne ricoperte a lustro che dona un aspetto metallico alla porcellana. L'interno della tazza e del piatto sono ornati da piccoli rametti fioriti tra i quali spicca un mazzolino con una rosa; si tratta della rivisitazione del motivo ispirato alla produzione di Marsiglia, suggerita dai Savi alla Mercanzia nel giudizio sui prodotti del 1755 e impiegato moltissimo sulle piccole superfici delle tazzine da the e caffè uscite dalla ditta Antonibon per tutta la durata della produzione della porcellana. Il motivo venne impiegato così a lungo che le maestranze lo ribattezzarono «alla rosa Nove». I perimetri interni della tazzina e del piatto presentano un minuto motivo a rabeschi in rosso ferro.



102.

Tazzina con piattino

Porcellana, decoro «alla rosa»
Manifattura Antonibon, Nove, 1770 - 1800
piattino: ø10 cm; tazzina: h. 4,5 x ø 6 cm
Inv. 1990.12 - esposto
Dono Luigi Cadore, Nove

Brugnolo 2001, n. 33, p. 29



103.

Piattino rotondo

Porcellana, decoro «alla rosa» con *semis* dorati
Manifattura Antonibon, Nove, 1770 - 1780
ø 9 cm
Inv. 1994.51 - esposto
Dono Luigi (Gigèto) Polloniato, Nove



104.

Cestina ovale traforata

Terraglia, decoro «alla rosa Nove»
 Manifattura Antonibon, Nove, fine XVIII - inizio XIX sec.
 h. 6 x 17 x 23 cm
 Inv. 1999.41 - esposto
 Ass. Nove Terra di Ceramica



105.

Giardiniera

Terraglia, decoro «alla rosa Nove»
 Manifattura Antonibon, Nove, 1786 - 1802
 h. 23 x 16 x 22 cm
 Inv. 1988.41 - esposto
 CO.D.A.C.
 (consorzio depurazione aziende ceramiche), Nove

Ausenda 1990, n. 169, p. 122; Ericani, Marini 1990, p. 333.

A partire dall'ultimo decennio del XVII secolo la produzione della manifattura Antonibon venne aggiornata rispetto al materiale della terraglia e questa cestina ovale mostra come nei primi tempi la lavorazione del nuovo materiale fosse affine a quella della porcellana: il cavetto è infatti ornato con il motivo «alla rosa» realizzato nelle tinte del terzo fuoco. Anche per quanto riguarda la forma si può ascrivere questa cestina al repertorio rococò della ditta, imitante gli esempi della porcellana europea, infatti la tesa a canne, l'orlo superiore a corda e il cavetto modellato a vimini rendono questa crespina un cesto. Interessante l'uso del motivo «a fiamma» tipico della produzione Lodigiana per il decoro della parte interna del bordo.



106.

Piatto con orlo centinato

Terraglia, decoro «alla rosa Nove»
 Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XVIII sec.
 Ø 21 cm
 Inv. 1999.40 - esposto
 Ass. Nove Terra di Ceramica



107.

Piatto con orlo centinato

Maiolica, decoro «alla rosa Nove» su smalto berrettino
 Manifattura Antonibon, Nove, 1774-1802
 Ø 19,5 cm
 Inv. 1987.26 - esposto
 Dono Luigi Cadore, Nove

Questo piatto con orlo centinato e smalto berrettino testimonia come la produzione di maiolica, non fosse stata messa da parte durante il periodo della porcellana, e nemmeno con l'introduzione della terraglia, ma aggiornato nello stile secondo il gusto corrente; in questo caso troviamo un decoro alla «rosa Nove» molto elegante, posizionato in modo asimmetrico sul bordo interno del cavetto del piatto, e guarnito con dei *semis* verdi e altri due ramoscelli fioriti. Un piatto affine a questo è conservato nella raccolta del Liceo Artistico (inv. 2614) ed è attribuito alla gestione Baroni, dunque possiamo ipotizzare la datazione tra 1774-1802.



108.

Tazzina

Porcellana, decoro floreale

Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XVIII sec.

h. 4,2 x ø 5,5 cm

Inv. 1994.67 - esposto

Patrizia Michelson, Nove

Sulla scia dei Deutsche Blumen di Meissen, anche il repertorio novese propose decori floreali realistici caratterizzati dalla presenza di specie comuni semplicemente presentati in mazzi privi di nastri o rabeschi di guarnizione; in questo caso la tazzina a coppetta, che presenta felature, è caratterizzata da una filettatura dorata sull'orlo superiore e da un rametto stilizzato ad ornare il fondo del cavetto.



109.

Tazzina

Porcellana, decoro floreale
Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XVIII sec.
h. 4 x ø 6,5 cm
Inv. 1994.64 - esposto
Dono Flavia e Massimiliano Cortese



110.

Tazzina

Porcellana, decoro «a cadenella» fiorita
Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XVIII sec.
h. 4 x 5,5 cm
Inv. 1995.21 - esposto
Dono Maria Zecchinati, Padova



111.

Tazzina

Porcellana, decoro floreale
Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XVIII sec.
«15» dipinto in nero sotto la base.
h. 4 x ø 5,5 cm
Inv. 1994.65 - esposto
Dono Giorgio Stocchero, Nove



112.

Gruppo figurato su base cilindrica

Porcellana, famiglia contadina

Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XVIII sec.

Domenico Bosello, attr.

h. 24 x ø 12 cm

Inv. 1991.29 - esposto

Dono Eredi Erminio Ladano, Nove

La realizzazione di gruppi figurati si può collocare in un momento successivo rispetto alle figurine singole, soprattutto per il fatto che questi sono lasciati bianchi e posizionati su di un piedistallo ornato con festoni e bucrani, palesando il gusto neoclassico corrente. In questo caso il gruppo raffigura una scena di genere il cui soggetto è la vita contadina, come rivelano i cappelli a larghe falde indossati dai due personaggi adulti; una madre sostiene una piccola bimba che si appresta a raccogliere un frutto caduto a terra mentre un uomo, presumibilmente il pa-

dre, guarda con affetto la scena. La presenza di un contrasto compositivo tra la figura maschile stante e il gruppo di madre e figlia, unita al sentimento che emana la composizione, suggerisce lo spirito rococò con cui è stato modellato il gruppo. Questo gruppo, come i seguenti cat. 110 e 111 viene attribuito ad un giovane Domenico Bosello per la qualità del modellato. Da notare come l'alta base rocciosa su cui è ambientata la scena presenti dei fori con funzione di sfiato durante la cottura del pezzo.



113.

Gruppo figurato

Porcellana, trio campestre
Manifattura Antonibon, Nove, ultimo
quarto XVIII sec.

Domenico Bosello, attr.

h. 16,5 x ø 13 cm

Inv. 1992.47 - esposto

Ass. Nove Terra di Ceramica

Questo trio campestre in biscuit esemplifica il reimpiego, da parte degli artigiani novesi, delle stesse figure, adattate o impreziosite con elementi accessori, per la creazione di nuove composizioni figurate: anche in questo caso troviamo un contrasto tra la figura stante dell'uomo e le due femminili, rispettivamente seduta e accucciata. Quest'ultima è tratta dallo stesso stampo con cui nel cat.

112 era stata realizzata la madre: le è solo stato rimosso il cappello da contadina, per trasformarla in una servetta che si avvicina alla sua padroncina. Dallo stesso stampo del padre di famiglia del cat. 112 è invece stato formato quello che adesso, con una borsa a tracolla e un cane, è diventato un cacciatore.



114.

Gruppo figurato su base cilindrica

Porcellana, coppia amorosa
Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XVIII sec.
Domenico Bosello, attr.
h. 15 x ø 12 cm
Inv. 1992.46 - esposto
Ass. Nove Terra di Ceramica



115.

Gruppo figurato

Porcellana, allegoria dell'autunno
Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XVIII sec.
h. 24 x 13,5 cm
Inv. 1990.07 - esposto
Ass. Nove Terra di Ceramica



116.

Gruppo figurato

Porcellana, allegoria dell'estate
Manifattura Antonibon, Nove, primo quarto del XIX sec
22 x Ø 16 cm
Inv. 1987.44 - esposto
Dono Associazione Industriali Vicenza



117.

Tazza da brodo con coperchio (senza piatto)

Porcellana, decoro floreale
Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XVIII sec.
14 x 18 x 13 cm
Inv. 1987.47 - esposto
Dono Ass. Nove Terra di Ceramica

Brugnolo 2004, p. 41.

Questa tazza da brodo con manici e presa a forma di rametto biforcuto è purtroppo priva del piatto ma presenta un prezioso esempio di decoro rococò a mazzetti di fiori legati da nastri dorati, alla maniera francese, nei quali si distinguono rose, non ti scordar di me, tulipani e margherite giallo oro; sul corpo della tazza, diviso in due dai manici variopinti, ne sono collocati due, uno per lato, attornati da piccoli *semis* verdi; sul coperchio invece ne sono collocati quattro, di dimensioni minori. Il bordo superiore della tazza e la base del coperchio sono listati da una sottile catenella rossa rifinita da una filettatura dorata.





119.

Tazzina cilindrica con piattino

Porcellana, decoro figurativo

Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XVIII sec.

piattino: ø 12 cm; tazzina: h. 8 x 8,5 x 6,5 cm

Inv. 1990.13 - esposto

Dono Dino Altieri, Thiene

Questa tazzina a pozzetto completa di piattino esemplifica la transizione verso l'ottocento: la forma della tazza caratterizzerà infatti la produzione stile impero dei primi anni del XIX secolo, e la forma regolare delle riserve è altrettanto emblematica del nuovo stile importato dalla Francia. Particolare è la scelta di ornare completamente la superficie del pezzo con un motivo a righe dorate sul quale sono adagiate delle piccole rosette alternate a dei fiorellini a bottone, che, sommata alla dettagliata rappresentazione di un porto e di una festa paesana nelle riserve, crea una sostanziale sovrabbondanza decorativa in cui emerge un contrasto tra la ricchezza dell'oggetto e i personaggi umili che vi sono rappresentati.



120.

Piattino

Porcellana, decoro figurativo
Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XVIII sec.
piattino: ø 10,5 cm
Inv. 1989.10 - esposto
Dono Mario Marangoni, Grumolo delle Abbadesse



121.

Porta rosario

Porcellana, decoro figurativo
Manifattura Antonibon, Nove, fine XVIII - inizio XIX sec.
h. 2,5 x ø 7 cm
Inv. 1991.32 - esposto
Banca Antoniana, agenzia di Nove



122.

Bicchiere tronco

Porcellana, decoro a volute e *semis*
Manifattura Antonibon, Nove, seconda metà XVIII sec.
Marcato con stella
h. 7,2 x ø 6 cm
Inv. 2006.04 - esposto
Dono Ass. Nove Terra di Ceramica



123.

Sottotazza

Porcellana, decoro floreale con *semis*
 Manifattura Antonibon, Nove, seconda metà XVIII sec.
 Marcato con stella e «Nove» in oro sul fondo
 ø 19 cm
 Inv. 2006.03 - esposto
 Dono Ass. Nove Terra di Ceramica



124.

Tazzina con piattino

Porcellana, decoro a cadenella fiorita e *semis*
 Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XVIII sec.
 piattino: ø 10 cm; tazzina: h. 4,2 x ø 6 cm
 Inv. 1991.28 - esposto
 Dono Silvestro Ferrari, Modena

Questa tazzina a coppetta completa di piattino mostra l'influenza del gusto neoclassico per la regolarità: il decoro floreale che fino ad ora si era caratterizzato per la libertà compositiva che sfruttava i cosiddetti «contrasti» rococò viene messo da parte in favore di una simmetria compositiva che vede la divisione della superficie di piattini e tazzine in spazi regolari entro i quali il medesimo motivo è riprodotto con precisione. In questo caso il decoro è realizzato nella bicromia di verde acido e oro, e si presenta come una successione di fiori attornati da lunghi racemi fogliati leggermente mossi. Attorno alla tazzina così come sulla tesa del piattino, una doppia filettatura verde e oro individua tre spazi di uguale grandezza; caratteristico è l'impiego di piccoli *semis*: dorati per illuminare gli stacchi di questa sequenza decorativa, e verdi a guarnire gli spazi che altrimenti sarebbero vuoti, dando movimento alla composizione; è insolita la cornice a piccoli triangoli posta ad incorniciare il cavetto del piattino, al centro del quale è posto un morbido rametto reciso, e alla base della fascia che orna la tazzina.



125.

Tazzina

Porcellana, decoro «a cadenella»
Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XVIII sec.
h. 4,5 x ø 6,5 cm
Inv. 1988.05 - esposto
Dono Dino Altieri, Thiene



126.

Tazzine

Porcellana, decoro «a cadenella»
Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XVIII sec.
h. 4,5 x ø 5,5 cm
Inv. 1988.08; 1988.09 - esposto
Dono Dino Altieri, Thiene



127.

Tazzina

Porcellana, decoro «a cadenella»
Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XVIII sec.
h. 4 x ø 5,5 cm
Inv. 1991.40 - esposto
Dono Giorgio Stocchero, Nove



128.

Tazzina

Porcellana, decoro «a cadenella»
 Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XVIII sec.
 h. 4,5 x ø 6 cm
 Inv. 1991.38; 1991.39 - esposte
 Dono Giorgio Stocchero, Nove



129.

Tazzina con piattino

Porcellana, decoro «a cadenella» con canestri di frutta
 Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XVIII sec.
 piattino: ø 11cm; tazzina: h. 5,5 x 6,7 x 5 cm
 Inv. 1988.30 - esposto
 Dono Dino Altieri, Thiene

Ausenda 1990, n. 203, p. 137.



Questa tazzina con ansa a orecchio e completa di piattino presenta una variante policroma e più figurativa dei decori regolari tipici del gusto neoclassico, che vede la triplice ripetizione di un motivo a canestri di frutta sorretto da una struttura a rabeschi color rosso ferro e guarnita da piccoli *semis verdi*; il decoro è disposto sulla tesa del piattino e at-

torno al corpo della tazza ed è racchiuso in una fascia delineata da una filettatura rossa.



130.

Tazzina con piattino

Porcellana, decoro «a cadenella» con canestri di frutta
Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XVIII sec.
piattino: ø 11cm; tazzina: h. 5,5 x 6,5 x 4,5 cm
Inv. 1988.29 - esposto
Dono Dino Altieri, Thiene

Brugnolo 2001, n. 29, p. 28.



131.

Tazzina con piattino

Porcellana, decoro floreale
Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XVIII sec.
piattino: ø 10 cm; tazzina: h. 4,5 x ø 6,5 cm
Inv. 1994.61 - esposto
Dono Silvestro Ferrari, Modena



132.

Tazzina

Porcellana, decoro floreale
Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XVIII sec.
h. 4,5 x ø 7 cm
Inv. 1994.66 - esposto
Dono Giovanna e Elvio Pesavento, Nove



Porcelain vase with portrait of a woman, decorated with floral motifs and a red base.



134.

Tazzina con piattino

Porcellana, decoro «a cadenella» con cammei
 Manifattura Antonibon, Nove, fine XVIII - inizio XIX sec.
 piattino: ø 10 cm; tazzina: h. 4,2 x ø 6 cm
 Inv. 1988.28 - esposto
 Dono Dino Altieri, Thiene

Ausenda 1990, n. 205, p. 137; Ericani, Marini 1990, p. 239.



136.

Tazzine con piattino

Porcellana, decoro «a cadenella»
 Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XVIII sec.
 piattino: ø 10 cm; tazzina: h. 4,5 x ø 6,2 cm
 Inv. 1988.31; 1988.32 - esposto
 Dono Dino Altieri, Thiene

Ausenda 1990, n. 196, p. 134; Ericani, Marini 1990, p. 239.



135.

Tazzina

Porcellana, decoro floreale con cammeo
 Manifattura Antonibon, Nove, fine XVIII sec.
 h. 4 x ø 4,5 cm
 Inv. 1994.63 - esposto
 Ass. Nove Terra di Ceramica



137.

Tazzina

Porcellana, decoro «a cadenella» con *semis*
 Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XVIII sec.
 h. 4 x ø 5,5 cm
 Inv. 1995.22 - esposto
 Dono Giampaolo Smania, Padova



138.

Vaso spargi profumo

Porcellana, pot-pourri e decoro «a cadenella» con cammei

Manifattura Antonibon, Nove, 1779 ca.

h. 24,5 x 13 x 17 cm

Inv. 2008.01bis esposto

Acquisizione dell'Amministrazione Comunale

Questo vaso a urna con piede a imbuto rovesciato e coperchio similmente concavo con terminazione a cupolino e quattro fori quadripetali è un esempio di spargi profumo, ovvero un vaso che solitamente conteneva erbe secche, spezie o oli essenziali, il cui aroma veniva bruciato all'interno e lasciato diffondere come se fosse emanato dai finti fiori di porcellana posti a coronare il coperchio, che potevano anche essere molto più maestosi delle piccole applicazioni presenti su questo esemplare: il vaso spargi profumo conservato nelle raccolte dei Musées Royaux d'Art et d'Histoire di Bruxelles (Mottola Molino 1978, fig. 274), che è tratto dallo stesso stampo di quello in esame e presenta anche le medesime applicazioni a putto sireniforme, termina con un'articolata struttura di metallo dorato rappresentante un mazzo di fiori, i cui petali sono realizzati in porcellana e testimoniano la perfezione del modellato naturalistico presso

la ditta Novese, riscontrabile in molte prese di tazze da brodo o zuccheriere.

In questo prodotto la commistione di Rococò e decoro neoclassico non è presente solo a livello decorativo ma anche formale come mostrano le applicazioni a forma di putti sireniformi, e questa commistione vale al modello la definizione come pot-pourri. Il corpo del vaso, le cui forme sono evidenziate dall'alternarsi di profilature in viola e giallo, è ornato con un motivo a cammei incorniciati da festoni nei toni del verde acqua e viola manganese; sul piede e sul coperchio concavo troviamo invece delle piccole roselline, retaggio dei decori floreali «tipo Marsiglia». Il terzo tono dominante, accanto al giallo e al viola, è un inconsueto verde acqua, con il quale è dipinta interamente la parte inferiore della base, a simulare, nuovamente, una pietra pregiata.



139.

Gruppo figurato

Porcellana, concerto campestre
 Manifattura Antonibon, Nove, 31.01.1794
 h. 20 x ø 9 cm
 Inv. 1998.08 - esposto
 Ass. Nove Terra di Ceramica

Questo gruppo figurato bianco mostra la tendenza, verso la fine del secolo, alla rappresentazione di tematiche legate alla classicità e all'arcadia anche nell'ambito dei gruppi figurati. La struttura con tre personaggi posti attorno ad un albero e su base rocciosa, che era già diffusa nel periodo precedente (Cfr. cat. 112), è utilizzata qui per rappresentare una scena di concerto campestre in cui i personaggi non sono più la nobiltà in villa o i contadini ma delle figure vestite con abiti classici, prive di scarpe e, per quanto riguarda le donne, con i capelli raccolti secondo la moda della fine del '700 immortalata anche nelle opere di Canova. La circolarità dei personaggi e il movimento dei loro arti trasmette un senso di dinamismo che quasi suggerisce il ritmo della musica suonata. Il modello presenta più grossolanità e approssimazione rispetto alle opere solitamente attribuibili al Bosello.



140.

Gruppo figurato

Porcellana, bacco ebbro
 Manifattura Antonibon, Nove, fine XVIII sec.
 h. 24 x ø 16 cm
 Inv. 1994.32 - esposto
 Dono Mario Perdomello, Bassano

Brugnolo 2004, p. 44.

Questo gruppo scultoreo a tema mitologico si distingue dai precedenti per la presenza di un animale, un bue agognante sotto il peso di bacco che, ebbro, festeggia assieme a un putto e ad una ninfa. La struttura si basa ancora una volta sulla circolarità che ha come perno un albero, mentre i fori di sfiato della base rocciosa sono mascherati con applicazioni floreali. Il putto risulta piuttosto grande rispetto alle proporzioni del bue e degli altri personaggi, il che suggerisce sia stato formato da uno stampo precedente. Il tono avorio del gruppo e la sua opacità sono dovuti all'assenza di verniciatura del pezzo, che è quindi allo stato di *bisquit*.



141.

Tazzina con piattino

Porcellana, decoro paesaggistico
 Manifattura Antonibon, Nove, fine XVIII sec.
 «*» rosso sotto la base del piattino
 Giovanni Marcon
 piattino: ø 10 cm; tazzina: h. 4,2 x ø 6 cm
 Inv. 1995.37- esposto
 Ass. Nove Terra di Ceramica

Brugnolo 2001, n. 32, p. 29

Il decoro di questa tazzina a coppetta completa di piattino suggerisce la conoscenza, da parte delle maestranze novesi, e nello specifico di Giovanni Marcon, del decoro «a bersò» realizzato dalla manifattura Cozzi; infatti sul piattino è presente una villa veneta in riva al fiume probabilmente tratta dalla serie *Delizie del Fiume Brenta* di Francesco Costa, una delle basi utilizzate anche dalla fabbrica veneziana. Lo stile con cui è realizzato il decoro comunica però che, rispetto al modello, realizzato a partire dagli anni settanta del XVIII sec., la produzione di questa tazzina si accosti più verso la fine del secolo; infatti sono assenti alcuni elementi tipicamente Rococò: l'idea della villa di campagna come luogo di svago della nobiltà non è più preponderante, l'interesse per la struttura architettonica è evidente e il giardino fiorito, che era protagonista del motivo veneziano, qui manca quasi totalmente; inoltre vi è l'utilizzo di toni meno luminosi e la tendenza a strutturare il decoro in maniera scenografica, creando con gli elementi vegetali del paesaggio le quinte della scena rappresentata senza l'aggiunta di cornici decorative, e ciò testimonia l'abbandono di una iper-decoratività tipicamente rococò. L'artista ha posto la propria firma su di un plinto grigio che occupa il primo piano della tazzina.



142.

Vaso spargi profumo

Porcellana, pot-pourri e decoro figurato
 Manifattura Antonibon, Nove, 1790 ca.
 h. 22 x 12 x 16 cm
 Inv. 2008.01 - esposto
 Acquisizione dell'Amministrazione Comunale

Questo vaso spargi aromi pot-pourri si distingue per la presenza di due anse sagomate, esaltate dalla filettatura in viola manganese, e di un decoro *trompe-l'oeil*: infatti se la fascia lilla che limita in alto il corpo dell'urna è effettivamente modellata a corona di foglie di quercia, la parte superiore del vaso, che ospita sei fori ovali dal bordo regolare, è decorata a simulare la presenza di altri rilievi del tipo foglia d'acanto, affini a quelli presenti sul rovescio della tazzina e del piattino cat. 94: apprezzabile è la leggerezza delle sfumature impiegate per dare l'effetto di volume al decoro. La parte inferiore dell'urna e il piede sono invece dipinti con tratti viola manganese che suggeriscono una forte sagomatura. La presa del coperchio del vaso è a forma di tre piccole roselline, viola, blu e rosse, con foglie e bacche gialle, e spicca per la perfezione minuziosa del modellato. Il decoro che orna la larga fascia centrale dell'urna rappresenta un paesaggio boschivo autunnale in cui siede, in primo piano una copia di contadini; da notare l'uso di tratti viola manganese per la realizzazione dei primi ciuffi d'erba in basso, che suggerisce quasi l'ispirazione da una scena di teatro.



143.

Vaso spargi profumo

Porcellana, decoro paesaggistico
 Manifattura Antonibon, Nove, fine XVIII sec.
 h. 27 x Ø 13 cm
 Inv. 1994.02 - esposto
 Ass. Nove Terra di Ceramica



145.

Tazzina

Porcellana, decoro paesaggistico trompe l'oeil
 Manifattura Antonibon, Nove, fine XVIII - inizio XIX sec.
 tazzina: h. 4 x Ø 5,5 cm
 Inv. 1989.08 - esposto
 Dono Nico Stringa, Venezia



144.

Tazzina

Porcellana, decoro paesaggistico trompe l'oeil
 Manifattura Antonibon, Nove, fine XVIII - inizio XIX sec.
 tazzina: h. 4,2 x Ø 6 cm
 Inv. 1989.07 - esposto
 Dono Nico Stringa, Venezia

Questa tazzina priva di piattino presenta una decorazione che si può considerare la derivazione di fine secolo della produzione settecentesca trompe l'oeil nella quale paesaggi abitati da scene di genere venivano raffigurati a monocromo con piccoli tratti minuziosi: il principio è lo stesso, la differenza formale è però sostanziale. L'imitazione delle stampe paesaggistiche è palesata dall'utilizzo di un colore bruno molto scuro nelle sue sfumature grigie; inoltre la riserva quadrata bianca in cui è inserita la rappresentazione imita il bordo del foglio di carta sul quale viene impressa la stampa. Ma il paesaggio non è realizzato attraverso minuziosi tratti di pennello, bensì con macchie di colore che sembrano quasi acquarellate, un tipo di pennellata che caratterizzerà poi gran parte della produzione ottocentesca e in modo particolare quella rivolta ad un pubblico contadino.

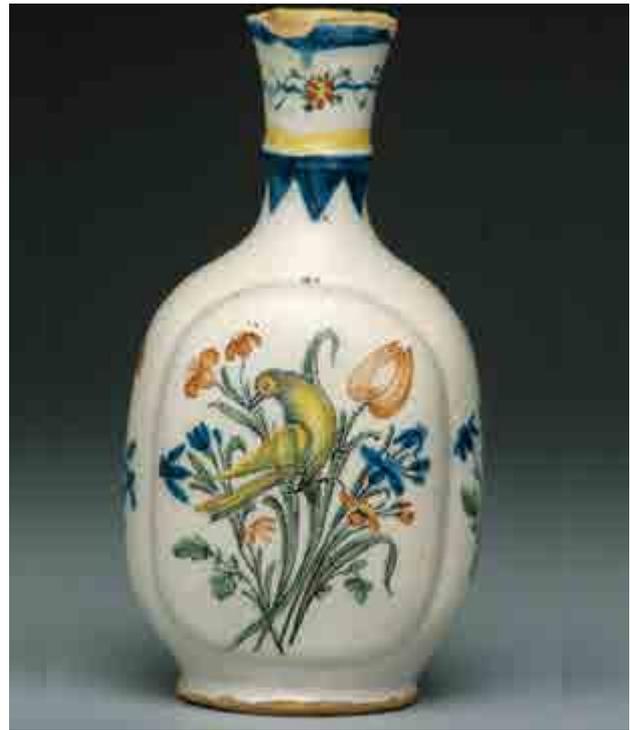


146.

Vasetto con coperchio a presa piriforme

Terraglia, decoro a roselline
Manifattura Baccin, Nove, fine XVIII sec.
h. 13,3 x Ø 9,3 cm
Inv. 1990.01 - esposto
Dono Giorgio Scalco, Nove.

Ausenda 1990, n. 170, p. 122.



147.

Bottiglia

Maiolica, decoro «a fiori recisi» con uccello
Manifattura Baccin, Nove, fine XVIII sec.
h. 18 x 11 x 9 cm
Inv. 1989.13 - esposto
Dono Ass. Nove Terra di Ceramica

Questa bottiglia in maiolica è decorata a gran fuoco con un motivo stilizzato ma cosciente della tradizione novese dei fiori recisi; inedita è l'inserimento di un grande uccello giallo tra i fiori dal momento che nelle composizioni novesi del XVIII secolo solitamente avveniva nell'ambito dei decori «a ponticello»; possiamo attribuire questo pezzo alla produzione Cecchetto per la forma del volatile, che si ritrova nel piatto in terraglia inv. 251 della collezione del Liceo Artistico (Cfr. Stringa 1989, n. 204, p. 105) e con il quale condivide le sfumature e il contorno definito della figura.



148.

Piatto rotondo con tesa liscia

Maiolica, decoro Kakiemon a gran fuoco
Manifattura Clerici, Milano, metà XVIII sec.
ø 22 cm

Inv. 1996.13 - esposto
Dono Ermes, Drago, Marostica



149.

Coperchio di zuppiera

Maiolica, decoro floreale
Manifattura Cozzi, Venezia, ultimo quarto XVIII sec.
h 13 x 28 x 24,7 cm

Inv. 1986.21 - esposto
Dono Pietro Bianchini, Venezia

Stringa 1989, n. 348, p. 117



150.

Tazzina

Porcellana decoro a roselline
Cozzi, Venezia, ultimo quarto XVIII sec.
4,5 x ø 6 cm

Inv. 1988.06 - esposto
Dono Dino Altieri, Thiene



151.

Tazzina con piattino

Porcellana, decoro a squamette con *semis*
Manifattura Cozzi, Venezia, ultimo quarto XVIII sec.
Ancora rosso ferro sotto la base di piattino e tazzina
Piattino: Ø10,5 cm tazzina: 4 x 5,5 cm
Inv. 1994.62 - esposto
Dono Ass. Nove Terra di Ceramica

Brugnolo 2001, n. 31, p. 29



152.

Tazzina con piattino

Porcellana, decoro trompe l'oeil monocromo
Manifattura Cozzi, Venezia, 1770-1780 ca.
Piattino: Ø10,5 cm, tazzina: 6,5 x 7,5 x 5 cm
Inv. 1998.14 - esposto
Dono Giuliano Fabris, Mestre

Ansaldi, Craievich, n. 20, p. 55.



153.

Cremiera

Porcellana, decoro floreale
Manifattura Cozzi, Venezia, fine XVIII - inizio XIX sec.
h. 5 x 6,5 x 4,5
Inv. 1987.51 - esposto
Dono Teresa Brunori, Bologna.



154.

Cremiera

Porcellana, decoro floreale
Cozzi, Venezia, fine XVIII - inizio XIX sec.
Ancora rosso ferro sotto la base
h. 5 x 6,5 x 4,6
Inv. 1987.52 - esposto
Dono Teresa Brunori, Bologna

Brugnolo 2001, n. 36, p. 30



155.

Piatto con tesa centinata

Porcellana, decoro «blò, oro e fiori»
Manifattura Cozzi, Venezia, fine XVIII - inizio XIX sec.
Ø 20 cm
Inv. 1996.07- esposto
Luciano Rizzi, Trissino



157.

Tazzina (senza manico) e piattino

Porcellana, decoro «blò e oro»
Manifattura Cozzi, Venezia, fine XVIII - inizio XIX sec.
Ancora rosso ferro sotto il piatto; «*» sotto le tazzine.
Piattino: Ø 10 cm, tazzina: h. 4,5 x Ø 6,2 cm
Inv. 1995.46 - esposto
Katty Trois, Venezia.



156.

Tazzina (con manico) e piattino

Porcellana, decoro «blò e oro»

Manifattura Cozzi, Venezia, fine XVIII - inizio XIX sec.

Ancora rosso ferro sotto il piatto; «*» sotto le tazzine.

Piattino: Ø 10 cm, tazzina: h. 6 x 7,5 x 6 cm

Inv. 1995.45 - esposto

Katty Trois, Venezia

Brugnolo 2001, n. 14, p. 23.

La condizione di questa tazzina completa di piattino decorata a «blò e oro» è particolarmente significativa in quanto illumina una dinamica abbastanza comune per la produzione ceramica pre-industriale, ovvero l'uso di far realizzare nuovi pezzi a sostituzione di quelli rossi, in modo da mantenere il servizio completo; in particolare in questo caso sappiamo dalla marche presenti su piattino e tazzina, che il primo proviene dalla manifattura Cozzi mentre la seconda è stata realizzata presso la ditta Antonibon. Essendo questo decoro stato importato a Nove a partire dalla manifattura veneziana, dove era in uso già dagli anni Settanta del XVIII sec, è molto probabile che le tazze marcate con l'asterisco rosso sul fondo siano state commissionate sul modello della ditta concorrente nel primo decennio del XX secolo poiché la fabbrica lagunare aveva dovuto chiudere nel 1812.

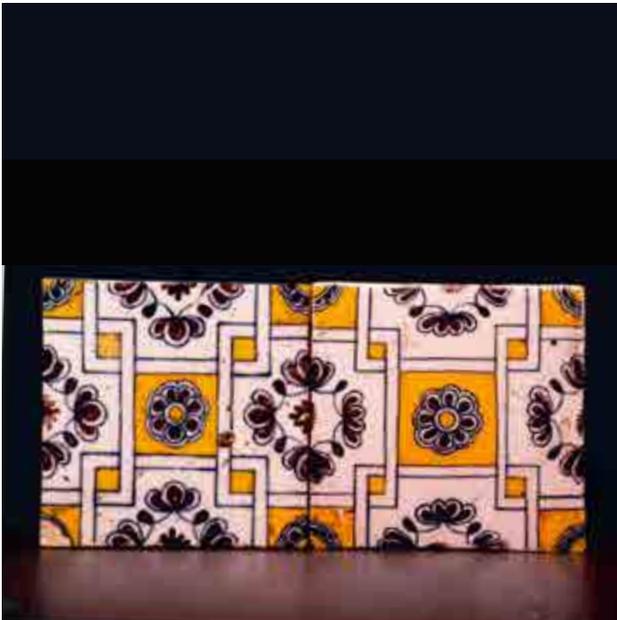


158.

Piastrelle «da camin»

Maiolica
Manifattura Roberti, Nove, fine XVIII sec.
12 x 12 cm
Inv. 1989.21-22-23 - esposte
Dono Valentino Faggion, Nove

Ericani, Marini 1990, p. 365.



159.

Piastrelle «da camin»

Maiolica, decoro geometrico a quadrati intersecati con fiori in blu manganese su fondo giallo ferracina
manifattura novese, metà XVIII sec.
12 x 12 cm
Inv. 1999.17 - 18 - esposte
Dono Milli e Silvano Barbiero, Castelfranco Veneto

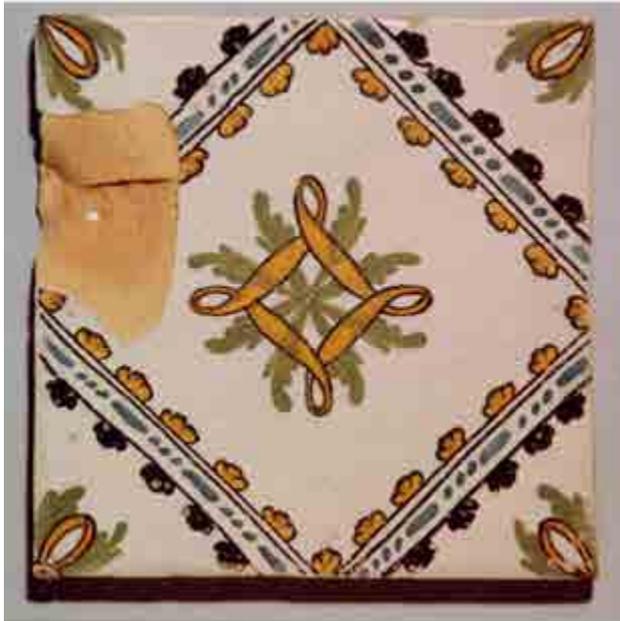


160.

Piastrelle «da camin»

Maiolica, decoro «a cadenella»
Manifattura Roberti, Nove, fine XVIII sec.
12 x 12 cm
Inv. 1989.18-19- esposte
Dono Valentino Faggion, Nove

Ericani, Marini 1990, p. 365.



161.

Piastrelle «da camin»

Maiolica, decoro «a cadenella»
Manifattura Roberti, Nove, fine XVIII sec.
12 x 12 cm
Inv. 1989.20 - esposta
Dono Valentino Faggion, Nove

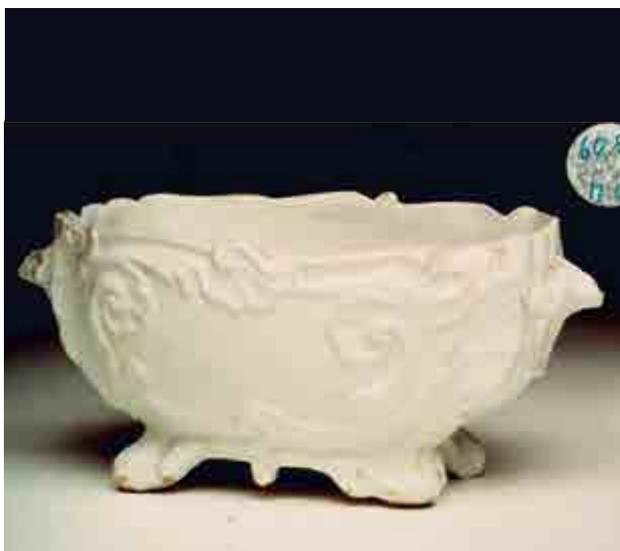


162.

Piastrelle «da camin»

Maiolica, decoro «a cadenella»
Manifattura Roberti, Nove, fine XVIII sec.
13 x 12 cm
Inv. 1991.49 - esposta
Ass. Nove Terra di Ceramica

Ericani, Marini 1990, p. 365.



163.

Zuppiera

Maiolica, decoro geometrico
Manifattura Marinoni, Nove, ultimo quarto XVIII sec.
h. 15 x 16 x 30 cm
Inv. 1988.64 - esposto
Dono Antonio Bortoli, Nove





165.

Bicchiera

Porcellana, decoro «a cadenella» e scritta «W IL SIG. R ZU ANNE FABRIS W.. 1790»

Manifattura Fabris, Angarano, 1790

h 9 x ø 6 cm

Inv. 2012.26 - esposto

Dono degli eredi di Lidia Broglio e Edoardo Tasca

Stringa 2012, p. 114.



166.

Bicchiera

Porcellana, decoro «alla rosa Nove» e scritta «W IL SIG. GIOVANNI FABRIS 1793»

Manifattura Fabris, Angarano, 1793

h 9 x ø 6 cm

Inv. 2012.27 - esposto

Dono degli eredi di Lidia Broglio e Edoardo Tasca

Stringa 2012, p. 113.



167.

Bottone

Porcellana

Manifattura veneta, XVIII sec.

h.2 Ø 6 xm

Inv. 1999.06 - esposto

Dono Emanuela e Diego Morlin, Nove



168.

Fibbia

Porcellana

Manifattura veneta, XVIII sec.

h. 0,3 x 6 x 7,5 cm

Inv. 1999.07 - esposto

Dono Emanuela e Diego Morlin, Nove



169.

Fibbia

Porcellana

Manifattura veneta, XVIII sec.

h. 0,5 x 4 x 5 cm

Inv. 1999.08 - esposto

Dono Emanuela e Diego Morlin, Nove



170.

Tre piatti con orlo centinato

Terraglia,

Vicentini del Giglio, Vicenza, fine XVIII sec.

ø 22 cm

Inv. 1994.55; 1994.56; 1994.57 - esposto

Dono Silvestro Ferrari, Modena

Questo tris di piatti piani in terraglia, completamente bianchi, esemplifica il tentativo di far fronte alle ingenti importazioni dall'Inghilterra; la generale impossibilità, per le ditte venete, di produrre un prodotto competitivo, spinse già dagli anni trenta allo sviluppo dei piatti popolari in terraglia. La manifattura vicentina del conte Del Giglio era stata avvita nel 1788 espressamente per la produzione di terraglia inglese e, assieme all'Antonibon, costituirà un'eccezione in questo panorama: fino alla

metà del secolo, anche durante la gestione di Baldissera Sebellin, continuò a realizzare manufatti nelle forme neoclassiche, a imitazione della produzione inglese. Dalla metà del secolo, con la direzione dei fratelli Sebellin, figli di Baldissera, passò anch'essa alle terraglie popolari.



171.

Gruppo allegorico policromo

Porcellana, Abbondanza, Fortezza, Giustizia e Innocenza
 Manifattura Antonibon, Nove, 1810

Domenico Bosello

h. 36 x ø 21 cm

Inv. 1987.40 - esposto

Ass. Nove Terra di Ceramica.

Ausenda 1990, n. 246, pp. 166-167.

Questo gruppo dipinto è formato da quattro allegorie delle Virtù: in primo piano siede l'Innocenza rappresentata come una donna vestita di rosso che tende la mano a un bambino; seguono poi, salendo di livello sul solito basamento roccioso che presenta elementi vegetali a camuffare i fori di sfiato, la Fortezza, che indossa un elmo e si guarda allo specchio mentre una serpe le si attorciglia sul braccio, e la Giustizia, che mette la mano sopra il fuoco di un braciere rialzato su di un plinto che sostituisce il classico albero a perno della composizione; sul retro la figura dell'Abbondanza siede con in braccio una cornucopia. Presso la manifattura Barettoni sono presenti gli stampi di queste figure, datati 1810, e Raffaella Ausenda

attribuisce il modellato a Domenico Bosello, per la precisione dei dettagli e per la grazia che caratterizza queste figure. La cura con cui è stato applicato il colore su ogni elemento è inedita nella collezione del Museo Civico e mostra un'assoluta perizia tecnica delle maestranze dal momento che l'esito dopo la cottura non era mai prevedibile. Esistono più versioni di questo gruppo: il cat. 173 vede la sostituzione del bambino in primo piano con un agnellino che muta l'Innocenza in Docilità, e al museo civico di Bassano del Grappa si conserva un secondo gruppo bianco che presenta però anche una palma alle spalle della giustizia (inv. 741).



172.

Gruppo allegorico bianco

Terraglia, Prudenza, Fortezza, Docilità e Abbondanza
Manifattura Antonibon, Nove, 1802 - 1825

Domenico Bosello

h. 39,5 x ø 20 cm

Inv. 2009.12 - esposto

Giancarlo e Giuliana Candiani



173.

Gruppo allegorico bianco

Terraglia,
Manifattura estense, XIX sec

h. 40 cm x ø 24 cm

Inv. 1986.27 - esposto

Gianni Zanovello, Nove



175.

Tazzina cilindrica

Porcellana, decoro «blò e oro»
Manifattura Antonibon, Nove, inizio XIX sec.

h. 6 x 6,5 x 5 cm

Inv. 1995.13 - esposto

Maria Luisa Moro Crestani, Nove



176.

Tazzina

Porcellana, decoro a *semis* dorati
Manifattura Antonibon, Nove, primo quarto XIX sec.

h. 4,5 x ø 6,5 cm

Inv. 1988.37 - esposto

Ass. Nove Terra di Ceramica



177.

Tazzina cilindrica

Porcellana, decoro a *semis* dorati
Manifattura Antonibon, Nove, primo quarto XIX sec.

h. 6 x 6 x 4,5 cm

Inv. 1991.50 - esposto

Ass. Nove Terra di Ceramica

Brugnolo 2001, n. 63, p. 44.



178.

Tazzina e piattino

Porcellana, decoro a *semis* dorati
Manifattura Antonibon, Nove, primo quarto XIX sec.
piattino: Ø 10 cm,
tazzina: h. 4,2 x Ø 6 cm; Inv. 1995.44 - esposto
Camilla Beltramello, Rossano Veneto



179.

Tazza da brodo con coperchio e piatto

Porcellana, crisografia
Manifattura Antonibon, Nove, inizio XIX sec.
periodo baroni
«Nove *» sotto la base
piatto: Ø 19 cm; tazza: 19 x 19 x 14,5 cm
Inv. 2013.01 - esposto
Dono di Gianfranco Candiani Treviso





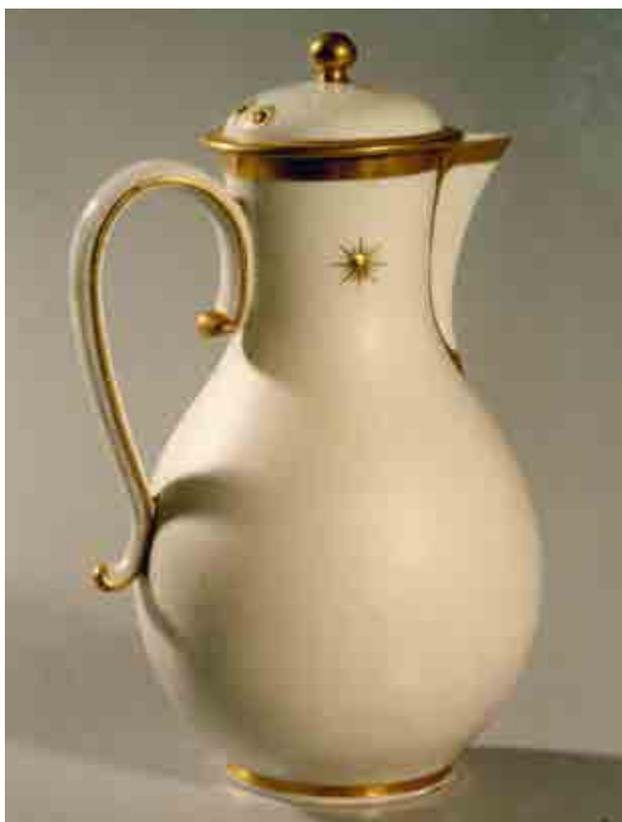
180.

Tazzina cilindrica

Tazza da brodo
Porcellana, dorature e stemma
Manifattura Antonibon, Nove, 181
13 x 17 x 12 cm
Inv. 1991.46 - esposto
Ass. Nove Terra di Ceramica

In questa tazza da brodo, purtroppo priva di coperchio e piatto, l'oro è utilizzato per incorniciare il decoro che occupa il corpo bianco, esaltando allo stesso tempo le eleganti e slanciate forme dell'oggetto, il cui modello è lo stesso del cat. 180. Sotto un bordo a rabeschi dorati tre putti sorreggono un drappo rosso al centro del quale è presente uno stemma Vescovile. Nadir Stringa, sulla base delle ricerche presso gli archivi della parrocchia di Nove suggerisce la datazione per questa tazza al 1819, quando il vescovo di Vicenza si recò nella cittadina (informazione

orale, maggio 2023). È molto probabile infatti che in occasione della presenza di un ospite così illustre le manifatture abbiano realizzato dei doni di rappresentanza.



181.

Caffettiera

Porcellana, filettatura dorata
 Manifattura Antonibon, Nove, inizio XIX sec.
 «*» sotto la base
 h. 22 x 15 x 11 cm
 Inv. 2000.10 - esposto
 Ass. Nove Terra di Ceramica e Amici del Museo.

Brugnolo 2001, n. 61, p. 43.

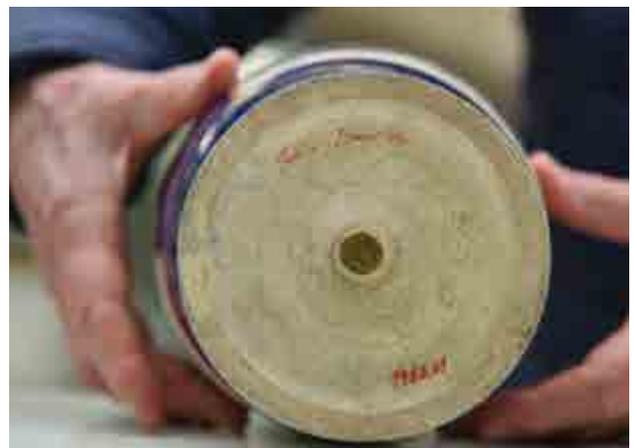
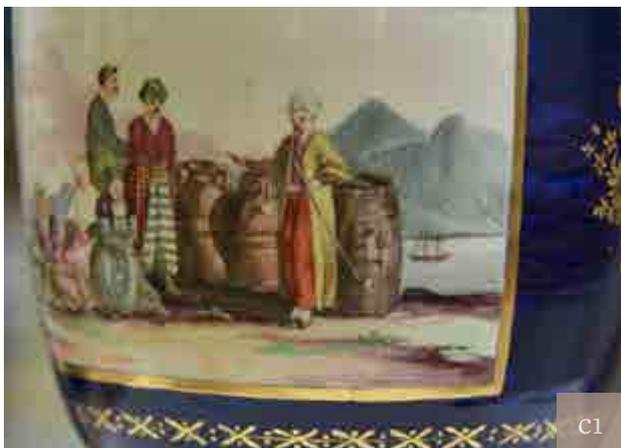
Questa grande caffettiera dal corpo globulare con coperchio a cupolino terminante in una presa rotonda dorata e beccuccio sporgente particolarmente arcuato testimonia la conoscenza dei modelli delle caffettiere arabe in rame riprodotte da Euring nel suo *Journal de Voyage en Arabie* del 1896. Il decoro dorato è essenziale, una larga filettatura circonda l'anello di base, il bordo del coperchio, il limite dell'orlo della caffettiera ed evidenzia la forma dell'ansa e del beccuccio; insolito è il decoro con stelle dorate a rilievo.



174.

Tazzina e piattino

Porcellana, decoro «blò e oro»
 Antonibon, Nove, inizio XIX sec.
 piattino: ø 10 cm;
 tazzina: h. 5,5 x 6,5 x 5 cm
 Inv. 1988.04 - esposto
 Tarcisio Cecconello, Nove







184.

Tazzina

Porcellana, decoro floreale monocromo
Manifattura Antonibon, Nove, primo quarto XIX sec.
h. 4 x ø 6 cm
Inv. 1990.09 - esposto
Ass. Nove Terra di Ceramica



185.

Due Tazzine e tre piattini

Porcellana, decoro «alla rosa Nove»
Manifattura Antonibon, Nove, fine XVIII - inizio XIX sec.
piattini: ø 10 cm; tazzine: h. 4 x 5,5 cm
Inv. 1986.67; 1986.68; 1986.69 - esposto
Dono Bruno Guarise, Rosà

Brugnolo 2001, n. 35, p. 30.



186.

Tazzina cilindrica

Porcellana decoro «alla rosa Nove»
Manifattura Antonibon, Nove, fine XVIII - inizio XIX sec.
h. 7 x 6 x 7,5 cm
Inv. 2000.05 - esposto
Dono Maria Vittoria Jonoch, Bassano del Grappa



187.

Tazzina cilindrica

Porcellana, decoro «alla rosa Nove»
Manifattura Antonibon, Nove, fine XVIII - inizio XIX sec.
h. 9 x 6,5 x 10 cm
Inv. 2000.11 - esposto
Dono Ass. Nove Terra di Ceramica



188.

Tazzina cilindrica

Porcellana, decoro monocromo «alla rosa Nove»
Manifattura Antonibon, Nove, fine XVIII - inizio XIX sec.
9 x 6,5 x 10 cm
Inv. 2000.04 - esposto
Maria Vittoria Jonoch, Bassano del Grappa



189.

Tazzina cilindrica

Porcellana, decoro monocromo «alla rosa Nove»
Manifattura Antonibon, Nove, fine XVIII - inizio XIX sec.
7 x 6 x 7,5 cm
Inv. 2000.06 - esposto
Maria Vittoria Jonoch, Bassano del Grappa



190.

Tazzina cilindrica con piattino

Porcellana, decoro paesaggistico trompe l'oeil
 Manifattura Antonibon, Nove, primo quarto XIX sec.
 piattino: Ø 9,5 cm; tazzina: h. 5 x 6 x 4,5 cm
 Inv. 1989.16 - esposto
 Valentino Cuman, Marostica.

Brugnolo 2001, n. 64, p. 44; Brugnolo 2004, p. 44.



191.

Tazzina con piattino

Porcellana decoro paesaggistico trompe l'oeil
 Manifattura Antonibon, Nove, primo quarto XIX sec.
 piattino: Ø 9,5 cm, tazzina: h. 4,2 x ø 5,5 cm
 Inv. 1991.64 - esposto
 Marianna Bortoli, Nove.



192.

Tazzina cilindrica

Porcellana, decoro floreale
 Manifattura Antonibon, Nove, primo quarto XIX sec.
 h. 5,5 x 6 x 5 cm
 Inv. 1990.10 - esposto
 Edoardo Tasca, Bassano

Brugnolo 2001, n. 62, p. 44.



193.

Zuppiera zoomorfa

Terraglia, anatra
 Manifattura Antonibon, Nove, inizio XIX sec.
 37 x 21 x 45 cm
 Inv. 1999.04 - esposto
 Anna Cortese e Nadir Stringa, Nove

Brugnolo 2004, p. 47.

L'introduzione della terraglia nella produzione novese si associò fin da subito anche con nuove forme di contenitori ceramici: le zuppierie zoomorfe vennero proposte già durante la direzione Baccin con immediato successo commerciale; nella raccolta civica, esempi di quella prima produzione sono i depositi 41 e 42, che si caratterizzano per la dettagliata resa del piumaggio delle faraone. Nel corso dell'Ottocento, come avvenne per molte altre tipologie di manufatti, anche le zuppierie e salsiere zoomorfe continuarono ad essere prodotte dalla manifattura Antonibon utilizzando i gli stampi settecenteschi, ma queste furono via via associate alla produzione di tipo «popolare», venendo dipinte in maniera meno fine, con ampie pennellate di colore – come in questo caso - fino a tingersi di tinte poco verosimili, come nel caso delle due zuppierie a forma di anatra conservate presso la raccolta del Liceo Artistico G. De Fabris (inv. 199; 200).



194.

Piatto

Terraglia, decoro «al cartoccio»
 Manifattura Antonibon, Nove, prima metà XIX sec.
 ø 30 cm
 Inv. 1986.15 - esposto
 Dono dei fratelli: Giovanni, Domenico,
 Giulio, Pietro e Aldo Polloniato, Nove.

Stringa 1989, n. 194, p. 104.

La decorazione di questo piatto fondo con tesa liscia esemplifica al meglio quella che fu la prima produzione dei piatti «popolari»: il decoro è estremamente dettagliato ed eseguito totalmente a mano libera. La preziosità della greca fogliata che orna la tesa dimostra la conoscenza, da parte del decoratore, del repertorio neoclassico, nel quale questo tipo di motivo veniva impiegato per sottolineare le forme degli oggetti; l'uso della filettatura blu per definire in maniera precisa le tre parti del piatto si spiega allo stesso modo. Il cavetto è ornato con quello che viene ancora oggi identificato come un «cartoccio», variante meno pretenziosa del decoro «alla frutta» tipico della maiolica settecentesca: l'elemento rocaille viene considerevolmente ridotto fino quasi a non comparire più e oltre ai frutti e ai fiori della tradizione settecentesca (come pesche, per e fichi) nella composizione sono introdotti anche frutti e verdure più comuni nella vita quotidiana; così in questo piatto si trovano, oltre ad una pera, una mezza anguria e dei cipollotti.



195.

Piatto

Terraglia, L'Inverno
 manifattura novese, metà XIX sec.
 ø 20 cm
 2017.02
 Dono della Famiglia di Federico Bonaldi

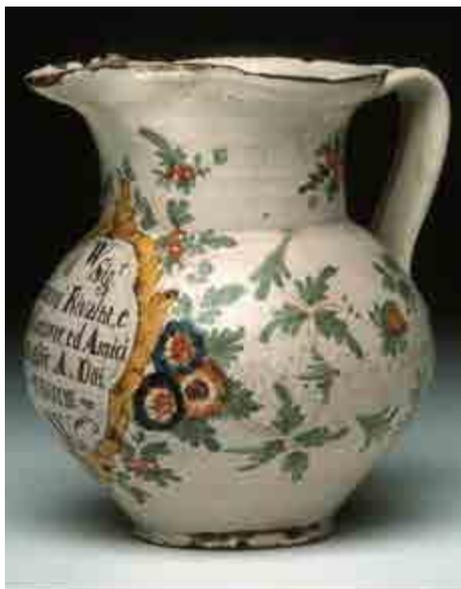


199.

Piatto

Terraglia, decoro «alla rosa Nove»
 manifattura novese, primo quarto XIX sec.
 ø 20 cm
 Inv. 1989.40 - esposto
 Amalio Scalcon, Marostica

Questo piatto, per il decoro realizzato totalmente a mano libera, è ascrivibile alla produzione «popolare». Le flettature evidenziano le tre parti dell'oggetto e la tesa è ornata con una cornice a ghirli di vite dalla resa più spontanea del cat. 195 ma non per questo meno piacevole nell'insieme. Al centro del cavetto vi è la rappresentazione figurata della stagione invernale: una coppia di giovani innamorati, o sposini, si accinge a ballare al suono della zampogna di un pastore, che siede accanto al suo gregge; in alto è posta la scritta «Inverno». Le tinte impiegate per colorare le figure sono quelle a gran fuoco (blu, bruno manganese e verde marcio). Il tratto nero che delinea i corpi dei personaggi è irregolare e quasi deformante, ciò denota una certa insicurezza del decoratore e chiarifica perché, nel campo della produzione popolare, si andarono via via a definire delle modalità decorative – *in primis* l'utilizzo della mascherina – che consentivano di ovviare alla mancanza di talento grafico da parte delle maestranze, le quali, fino agli anni settanta dell'Ottocento, non avevano la possibilità di ricevere un'educazione artistica e tecnica.



196.

Boccale

Maiolica, dedica a Giovanni Rivalda e consorte in riserva «a blánsér»

manifattura novese, 1803

datato nella dedica «22 ottobre 1803»

18 h x ø 14 cm

Inv. 1988.39 -esposto

Ass. Nove Terra di Ceramica

Brugnolo 2004, p. 59.



197.

Boccale “” (fiori)

Maiolica «W il Sig. Giuseppe Valerio con la sua famiglia 1830 W» in riserva floreale

Manifattura Antonibon, Nove, 1830

datato nella dedica «1830»

h. 21 x ø 16 cm

Inv. 1994.52 - esposto

Ass. Nove Terra di Ceramica

Ausenda, Bojani 1998, n. 40, p. 20.



198.

Bottiglia

Maiolica, «W A.Z. 1840» in riserva floreale

manifattura novese, 1840

datato nella dedica «1840»

h. 32 x 18 x 16 cm

Inv. 1986.16 - esposto

Dono dei fratelli: Giovanni, Domenico, Giulio, Pietro e Aldo Polloniato, Nove.

Stringa 1989, n. 209, p. 105; Ausenda, Bojani 1998, n. 39, p. 20.



200.

Set da tavolo con orlo centinato

Terraglia
Manifattura Antonibon, Nove, 1802 - 1825
Inv. 1989.25-30 magazzino
Eugenio Colbacchini, Vicenza

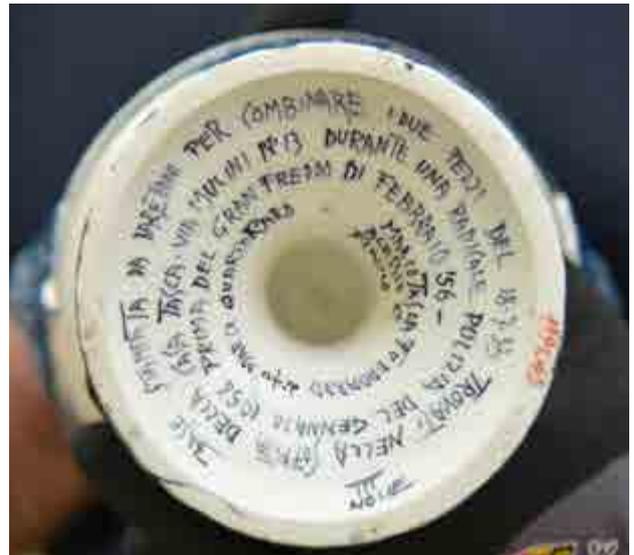
Questo set di piatti bianchi in terraglia, composto da tre piatti piani, due piatti da portata ovali e un grande piatto rotondo, rappresenta come, in un primo momento, la produzione di terraglia nel veneto avesse tentato di emulare quella inglese così richiesta dal mercato. All'interno della raccolta civica questo set si può associare al tris di piatti prodotto dalla manifattura Vicentini Dal Giglio (cat. 171).



201.

Sottobottiglia

Terraglia traforato
manifattura novese, inizio XIX sec.
4.5 x Ø13.5 cm
Inv. 1999.09 - esposto
Olga Cappovin, Venezia
In memoria del marito Marino Brivonese



202.

Vaso a calice con piedestallo cilindrico

Terraglia
 Manifattura Antonibon, Nove, 1833
 41 x Ø23 cm
 Inv. 1991.45 - esposto
 Alessio Tasca, Bassano

Questo particolare vaso di terraglia candida con corpo cilindrico e piedistallo modanato decorato a monocromo blu è il risultato di un restauro integrativo operato da parte dei fratelli Tasca a metà Novecento: rinvenuto il vaso a calice e l'alta base cilindrica nella soffitta della loro casa, i giovani ceramisti pensarono di cercare, tra gli stampi conservati presso la manifattura Barettoni, un modello con il quale congiungere le due estremità: lo stampo impiegato è del tutto simile a quello del piede della coppia di vasi a fondo blu cat. 183-184. Sotto il piede è infatti presente, in stampatello, la seguente dichiarazione «Base stampata da Barettoni per combinare i due Pezzi del 18.07.(18)33 trovati nella soffitta della casa Tasca • via mulini n. 13 durante una radicale pulizia del gennaio 1956 prima del gran freddo di febbraio '56 – Marco Alessio et Flavio Tasca fu Edoardo di fu Marco Quartoraro». Il decoro monocromo in camaïeu bleu comprende: una serie di filettature, più o meno spesse, a sottolineare le diverse modanature della base e la fascia superiore del vaso a calice, dove è posta una minuta greca fogliata; la cornice

a roselline e foglioline che orna la fascia centrale della base; la definizione delle applicazioni a forma di foglia poste nella parte alta del vaso. Queste ultime sono nettamente recise nella parte superiore, il che indica, piuttosto che una frattura, il non-assemblaggio del modello con gli elementi che ne avrebbero completato la struttura. Al centro del corpo del vaso è posta la rappresentazione monocroma di un profilo di centro abitato dall'aria fiabesca: sembra germogliare da un fertile suolo e alle sue spalle cresce un grande albero che si allunga verso il cielo, nel quale volano stormi di uccelli. La sequenza di finestre disposte in file ordinate sui profili degli edifici ricorda la rappresentazione della fabbrica Antonibon sui due vasi inv. 255 e 256 conservati presso la collezione del Liceo Artistico: considerando la presenza in primo piano di un campanile e il fatto che la sede della manifattura si trova di fronte alla chiesa di Nove, dall'altro lato della Roggia Isacchina, anche in questo caso potrebbe trattarsi della rappresentazione della suddetta fabbrica, in una formula beneaugurante, che guarda al futuro con speranza.



203.

Statuina monocroma

Terraglia, Venere e delfino
Manifattura Antonibon, Nove, 1802 - 1825
h. 59 x ø 15 cm
Inv. 2009.13 - esposto
Giancarlo e Giuliana Candiani



204.

Statuina monocroma

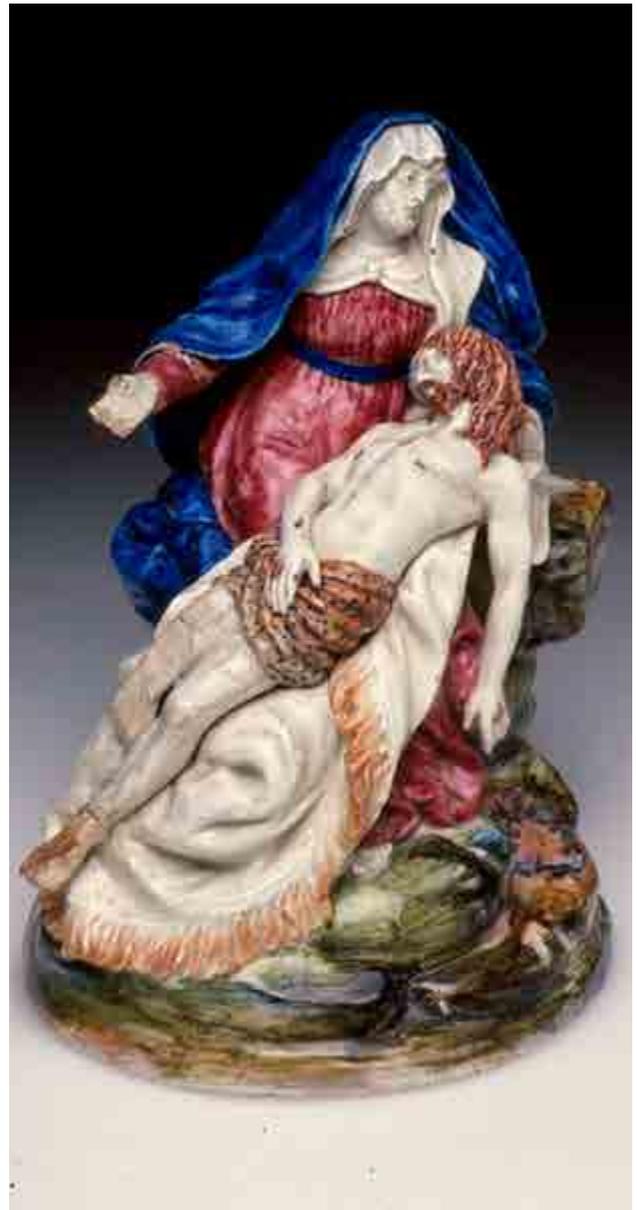
Terraglia, Apollo
Manifattura Antonibon, Nove, prima metà XIX sec.
h. 40 x ø 15
Inv. 1989.36 - esposto
Domenico Polloniato ("Menegheto"), Nove



205.

Gruppo figurato policromo

Terraglia, Pietà
Manifattura Antonibon, Nove, prima metà XIX sec.
h. 33 x ø 20 cm
Inv. 1991.33 - esposto
Fratelli Antonio e Tarcisio Cadore, Nove



206.

Gruppo figurato policromo

Terraglia, Pietà
Manifattura Antonibon, Nove, primo quarto XIX sec.
h. 29 x ø 15 cm
Inv. 1987.45 - esposto
Associazione Artigiani Vicenza



207.

Coppia di acquasantiere

Maiolica, decoro blu
 Manifattura Antonibon, Nove, seconda metà XIX sec.
 h. 18,5 x 9 cm
 Inv. 2006.15; 2006.16 - esposto
 Giovanni Rocco, Tezze sul Brenta



208.

Coppia di acquasantiere

Maiolica
 Antonibon, Nove, seconda metà XIX sec.
 h. 18,5 x 9 cm
 Inv. 1987.10; 2006.11 - esposto
 Antonio Bortoli, Nove

Oltre alle stoviglie, uno degli oggetti in ceramica più comuni nelle abitazioni di un tempo erano le acquasantiere. Vi era l'uso di appenderle ai lati del letto della camera padronale e per questo motivo venivano spesso realizzate a coppie e talvolta venivano decorate espressamente per gli sposi: le due piccole acquasantiere in terraglia conservate presso il museo dell' Liceo Artistico di Nove (inv. 181-182), nelle quali sono rappresentati i due santi Francesco di Paola e Caterina, ne sono un esempio. Ma queste potevano anche essere comprate singolarmente oppure, come testimonia Nadir Stringa (informazione orale giugno 2023), essere regalate in coppia ad una singola persona.

In questo caso il modellato in maiolica delle acquasantiere mostra la semplicità formale tipica della produzione «popolare»; il decoro, composto da svelti tratti blu che seguono le forme e un paio di sottili tratti in manganese a descrivere i simboli del martirio di Cristo, è stato applicato in maniera indistinta su entrambi i pezzi.



209.

Coppia di acquasantiere

Maiolica
Manifattura Antonibon, Nove, seconda metà XIX sec.
h. 18,5 x 9 cm
Inv. 1995.06; 1995.07 - esposto
Agnese e Luigino Baggio, Rossano Veneto



210.

Acquasantiera

Terraglia, manifattura estense, prima metà XIX sec.
h. 7 x 7 x 7 cm
Inv. 1987.21 - esposto
Renza e Remigio Tonello, Campodarsego



211.

Acquasantiera Cameo centrale con assunzione di Maria e tratti dorati

Assunzione di Maria
manifattura tedesca, seconda metà XIX sec.
h. 16 x 8 cm
inv. 1999.24; 1999.25 - esposto
Milli e Silvano Barbiero, Castelfranco Veneto



212.

Piatto

Terraglia, Gennaio, tamponatura a spugna
Manifattura Antonibon, Nove, seconda metà XIX sec.
ø 18 cm
Inv. 1986.29 - esposto
Guido Cesura, Milano

Stringa 1989, n. 238, p. 108.

I piatti «popolari» decorati con le rappresentazioni dei mesi e delle stagioni traslitterano nel linguaggio figurato modi di dire e usi senza tempo della cultura contadina, dunque propongono in maniera ripetitiva dei modelli iconografici definiti entro i quali gli artigiani sono liberi di aggiungere delle caratterizzazioni proprie, date dall'estro artistico o dalla fantasia del momento. Questo piatto fondo con tesa liscia è decorato al centro del cavetto con la rappresentazione del mese di gennaio, come indica la scritta «Gennajo» realizzata a mascherina e posta sulla tesa: la tradizione secolare della rappresentazione del ciclo dei mesi vedrebbe associato questo periodo dell'anno con l'attività dell'uccisione del maiale, in questo caso invece l'artista ha scelto di rappresentare una scena più intima e molto più comune: un uomo, probabilmente raffreddato (come deduciamo dal bicchiere appoggiato sopra il camino) o forse appena rientrato in casa (il drappo

nero che scende dalla sedia potrebbe essere un mantello pesante appena tolto), si scalda mani e piedi davanti al fuoco. Seppure il decoro sia realizzato con tratti veloci, l'immagine è chiara e il protagonismo della scena è contestato tra la figura che cerca il calore e la possente struttura del camino, «el larin», ben definita in tutte le sue componenti: al centro si vede la catena alla quale veniva appesa la «caliera» per riscaldare l'acqua oppure la pentola per fare la polenta», e a fianco è appoggiato un mantice, fondamentale per rianimare le braci. Il fatto che la scena sia ambientata in un campo palesa come, all'interno delle ditte, la decorazione dei piatti avvenisse a più mani e spesso in maniera meccanica, con artigiani dediti alla produzione in serie di determinate parti del decoro. La tesa del piatto è ornata con una tamponatura a spugna in blu applicata con precisione.



213.

Piatto

Terraglia, Dama con mazzo di fiori, tamponatura a spugna
 Manifattura Antonibon, Nove, seconda metà XIX sec.
 ø 30 cm
 Inv. 1994.31 - espostop
 Vittoria Vaona, Bassano. In memoria del marito prof. Andrea Tolio

Il decoro presente al centro di questo piatto esemplifica la sicurezza decorativa raggiunta dalle maestranze della fabbrica Antonibon attorno alla metà dell'Ottocento, per le quali la superficie bianca dei piatti in terraglia diventa uno spazio da decorare in modo quasi post-impressionistico, per macchie di colore puro: tratti veloci definiscono i volumi della figura di una giovane che ha appena raccolto un mazzo di fiori, l'inclinazione delle pennellate contribuisce alla resa del volume dell'abito elegante, le cui pieghe sono descritte da qualche sottile tratto nero. Il colore nero è impiegato per delineare il profilo del volto e della mano della giovane, e, a macchia, per suggerirne l'acconciatura (uno *chignon*). L'ambientazione consiste in un prato con un arbusto realizzati tramite tamponatura a spugna con il color verde marcio; anche la tesa del piatto è ornata a spugna, ma in blu.



214.

Piatto

Terraglia, Ragazza che suona la lira, tamponatura a spugna
 Manifattura Antonibon, Nove, metà XIX sec.
 ø 30 cm Inv. 1991.20 - esposto
 Zaffiro Zarpellon, Treviso



215.

Piatto

Terraglia, Lavandaia, tamponatura «a velo»
Manifattura Antonibon, Nove, seconda metà XIX sec.
ø 30 cm
Inv. 1989.47 - esposto
Anna Mazzotti Pugliese, Treviso
In ricordo del padre Giuseppe Mazzotti



216.

Piatto

Terraglia, Dolce dormire, tamponatura «a velo»
Manifattura Antonibon, Nove, seconda metà XIX sec.
ø 18 cm
Inv. 1995.26 - esposto
Beatrice, Bepi e Carla Viero, Nove



217.

Piatto

Terraglia, Bevitore, tamponatura «a velo»
Manifattura vicentina, seconda metà XIX sec.
ø 20 cm
Inv. 1998.07 - esposto
Agnese Bonato Pigato



218.

Piatto

Terraglia, Ritratto di giovane, tamponatura a spugna
manifattura novese, ultimo quarto XIX sec.

ø 25 cm

Inv. 1991.21 - esposto

Zaffiro Zarpellon, Treviso



219.

Piatto

Terraglia, Mazzo di fiori, tamponatura «a velo»
Manifattura Antonibon, Nove, seconda metà XIX sec.

ø 32 cm

Inv. 1994.54 esposto

Silvestro Ferrari, Modena

Zaffiro Zarpellon, Treviso



220.

Piatto

Terraglia, Mazzo di fiori, tamponatura a spugna
Manifattura Antonibon, Nove, seconda metà XIX sec.

ø 30 cm

Inv. 1994.25 - esposto

Adelina e Girolamo (Momi) Tescari, Nove



221.

Piatto

Terraglia, mazzo di fiori, tamponatura a spugna
Manifattura novese, metà XIX sec.

ø 18 cm

Inv. 1999.20 - esposto

Milli e Silvano Barbiero, Castelfranco Veneto



222.

Piatto

Terraglia, mazzo di fiori, tamponatura a spugna
Manifattura novese, seconda metà XIX sec.

ø 18 cm

Inv. 1999.23 - esposto

Milli e Silvano Barbiero, Castelfranco Veneto



223.

Piatto

Terraglia, paesaggio orientale a mascherina, tamponatura
a spugna

Manifattura Antonibon, Nove, seconda metà XIX sec.

«P. ANTONIBON * F» impresso

ø 18 cm

Inv. 1988.15 - esposto

Dino Altieri, Thiene

Stringa 1989, n. 250, p. 109.



224.

Piatto

Terraglia, paesaggio orientale a mascherina, tamponatura a spugna

Manifattura Antonibon, Nove, seconda metà XIX sec.

ø 18 cm

Inv. 1988.16 - esposto

Dino Altieri, Thiene

Stringa 1989, n. 249, p. 109.



225.

Piatto

Terraglia, personaggio orientale a mascherina, tamponatura a spugna

Manifattura Antonibon, Nove, seconda metà XIX sec.

ø 18 cm

Inv. 1988.22 - esposto

Dino Altieri, Thiene



226.

Piatto

Terraglia, paesaggio a mascherina, tamponatura a spugna

Manifattura Antonibon, Nove, seconda metà XIX sec.

ø 18 cm

Inv. 1988.20 - esposto

Dino Altieri, Thiene



227.

Sottotazza

Terraglia, decoro a mascherina
 Manifattura novese, fine XIX sec.
 ø 15 cm
 Inv. 1986.40 - esposto
 Fratelli: Lucia, Antonia, Elisabetta, Pietro, Emma e Maria
 Fuga, Nove



228.

Zuppiera Ovale

Maiolica, decoro «a bordo cinese con grande fiore blu»
 Manifattura Antonibon, Nove, seconda metà XIX sec.
 17 x 27,5 x 17,5 cm
 Inv. 1986.22 - esposto
 Nico Stringa, Venezia

Stringa 1989, n. 192, p. 104.

Nonostante sul corpo e sul coperchio di questa zuppiera siano presenti due «grandi fiori blu» aderenti al tipo dell'iconico decoro settecentesco della maiolica Antonibon, la forma ovale e soprattutto gli eleganti manici che terminano in un angolo retto tradiscono la datazione ottocentesca di questo elegante pezzo, che si può identificare come uno dei primi tentativi della manifattura novese di recuperare i modelli passati di successo per risollevarne la qualità della propria produzione dopo la fine della dominazione straniera. Nello specifico possiamo ascrivere lo stampo utilizzato per realizzare il corpo e i manici della zuppiera al periodo Baroni, che si caratterizzò per l'adozione delle forme neoclassiche; mentre l'applicazione a forma di frutto si rifà alla preziosa produzione di porcellana, dove ricorrevano prese di questo tipo sui coperchi di zuccheriere (Dep. 66), tazze da brodo e zuppe (Cat. 149).



229.

Vaso a corolla manici

Maiolica decoro floreale
Manifattura Antonibon, Nove, seconda metà XIX sec.
h. 18 x ø 16 cm
Inv. 1990.04 - esposto
Anna Cortese e Nadir Stringa, Nove

Questo vaso a corolla totalmente costolato rappresenta la presa di distanza rispetto alle forme del periodo neoclassico e la ricerca di una nuova identità formale per la produzione Antonibon, che si svilupperà nei grandiosi vasi decorati a fiori naturalistici e nelle grandi specchiere neo rococò. Il decoro dipinto sulla superficie utilizzando le tinte a gran fuoco parte da un motivo a graticcio in corrispondenza del quale si trovano dei grandi fiori realistici (un narciso, un tulipano e un pansé) e si espande attorno al corpo del vaso in maniera affine al «blansér».



230.

Coltello

Maiolica, decoro floreale
Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XIX sec.
20 cm
Inv. 1991.54 - esposto
Valentino Cuman, Marostica



231.

Porta sapone a forma di conchiglia

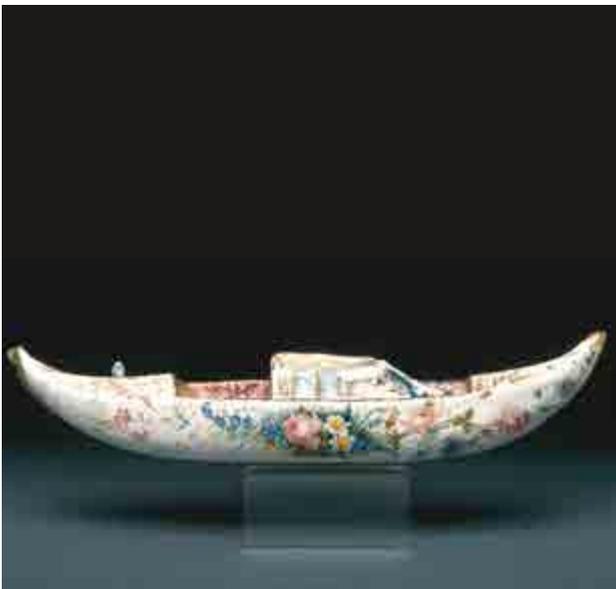
Maiolica, decoro «a fiamma» con «rosa nove»
Manifattura Antonibon, Nove, seconda metà XIX sec.
Inv. 1986.18 - magazzino
Afra Orlando, Nove



232.

Specchiera

Maiolica
Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XIX sec.
h. 70 x 50 cm
Inv. 1994.01 - esposto
Maria Baggetto Chiuppani, Bassano



233.

Gondola-calamaio

Maiolica, decoro «a fiori naturalistici»
Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XIX sec.
siglato in oro «RDA»
h. 7 x 35 x 4 cm
Inv. 1995.17 - esposto
Maria Zaupa e Antonio Toniolo, Nove



234.

Soprammobile

Maiolica Violino decorato «a fiori naturalistici»
Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XIX sec.
h. 50 x 15 x 7 cm
Inv. 1995.34 - esposto
Ass. Nove Terra di Ceramica

Ausenda, Bojani 1998, n. 4, p. 35.



235.

Soprammobile

Maiolica, soffietto decorato «a fiori naturalistici»

Manifattura Antonibon, Nove, fine XIX sec.

h. 6 x 25 x 10 cm

Inv. 1999.44 - esposto

Ass. Nove Terra di Ceramica, amici dell'arte, Amici del Museo, Cucari Veneti



236.

Portacenero

Maiolica, applicazione di figura di gioane fumatore

Manifattura Antonibon, Nove, fine XIX sec.

Inv. 1986.50 - magazzino

Famiglia Guglielmo Dalla Gassa, Nove



237.

Vassoio

Maiolica, dedica a Don Guglielmo Dalla Gassa e decoro a fiori realistici

Manifattura Antonibon, Nove, 1891

datato 25. 03.(19)81 nella dedica

h. 5,5 x 32 x 24 cm

Inv. 1986.49 - esposto

Famiglia Guglielmo Dalla Gassa, Nove

Stringa 1989, n. 313 p. 114.



238.

Portacandele zoomorfo

Maiolica
Manifattura Antonibon, Nove, fine XIX sec.
h. 33 x ø 15 cm
Inv. 1999.45 - esposto
Ass. Nove Terra di Ceramica, amici dell'arte, Amici del
Museo, Cucari Veneti



239.

Vaso grande con manico a spirale

Maiolica
Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XIX sec.
h. 70 x 20 x 12 cm
Inv. 1986.24 - esposto
Edoardo Tasca, Bassano

Stringa 1989, p. 90.



240.

Coppia di vasi

Terraglia, decoro «a fiori naturalistici» con ucellini
Manifattura novese, 1885

Inv. 2017.06; 2017.07 - magazzino

Dono di Maria Teresa Dalla Gassa e Norberto Maronzin,
Bassano del Grappa.



241.

Coppia di vasi

Terraglia, decoro floreale

Manifattura novese, ultimo quarto XIX sec.

Inv. 2017.04; 2017.05 - magazzino

Dono di Maria Teresa Dalla Cassa e Norberto Maronzin,
Bassano del Grappa



242.

Vaso da fiori

Maiolica,
Manifattura Antonibon, Nove, ultimo quarto XIX sec.
h. 30 x ø 15 cm
Inv. 1987.33 - esposto
Gianni Zanovello, Nove



243.

Portalettere

Maiolica, riserva dipinta
Manifattura Antonibon, Nove, fine XIX sec.
Inv. 2010.95 - magazzino
Acquisizione Amministrazione Comunale di Nove e
Banca Popolare di Marostica



244.

Calamaio con due vaschette

Terraglia decoro floreale
Manifattura novese, ultimo quarto XIX sec.
h. 12 x 20 x 18 cm
Inv. 1989.37 - esposto
Ass. Nove Terra di Ceramica





246.

Specchiera

Terraglia

Manifattura Antonibon, Nove, 1994

h. 224 x 142 cm

Inv. 2003.10 - esposto

Acquisizione dell'Amministrazione Comunale, Associazione Nove Terra di Ceramica e Amici del Museo. Già collezione Lina e Vanni Volontè, Milano

Brugnolo 2004, scheda II.

Questa grande specchiera in stile neo rococò esemplifica come terraglia e maiolica venissero impiegate in modo indistinto nella produzione Antonibon della fine dell'Ottocento. Katia Brugnolo la identifica come quella presentata all'Esposizione Internazionale Operaia di Milano nel 1894, per la quale le maestranze vinsero la medaglia d'oro (Brugnolo 2004, scheda II): nonostante ciò, purtroppo non ci sono giunti riferimenti riguardo agli autori del modellato e della decorazione.

La cornice ceramica è divisa in 12 parti che sono fissate al basamento ligneo, sul quale è incastrato lo specchio,

tramite delle viti a scomparsa. Il modellato si caratterizza per la presenza di elementi rocaille che rendono movimentato il perimetro interno della cornice così come quello esterno, che risulta pressoché quadrilatero. Il decoro è di tipo floreale, con motivi «a fiamma» che impreziosiscono i bordi degli elementi rocaille, e dorature nella parte centrale. La superficie mossa della cornice definisce qualche riserva irregolare dove sono posti mazzi di fiori «naturalistici»; la riserva curva sul lato destro ospita un raffinato decoro con uccellini.



247.

Gruppo figurato bianco

Terraglia

Bonato, Bassano, fine XIX sec.

h. 43 x 20 x 16 cm

2011.37

Dono Avv. Andrea Campagnolo, Romano d'Ezzelino



248.

Vaso da fiori

Terraglia

Bonato, Bassano, ultimo quarto XIX sec.

h. 30 x 30 x 16 cm

1995.43

Lucia Fracca Frasson, Bassano

Questo vaso rocaille realizzato presso la manifattura di Gaetano Bonato, ex pittore presso l'Antonibon che nel 1883 aprì la propria produzione a Bassano del Grappa, esemplifica come, alla fine del secolo, nelle riserve definite dal modellato non si usasse più inserire scene di genere tratte dalla pittura barocca d'idillio, ma piuttosto si proponessero riproduzioni di dipinti paesaggistici. In particolare il repertorio dei vedutisti veneziani era molto apprezzato, e, di conseguenza, Venezia e le vedute della laguna un soggetto molto comune.



249.

Stufa

Maiolica e ghisa
 manifattura asburgica, seconda metà XIX sec.
 h. 100 x 60 x 48 cm
 2006.44
 Teresa Zancarli, Bussolengo
 Già dimora dell'imperatore Francesco Giuseppe a Bolzan



250.

Vassoio «portagoti»

Terraglia, decoro a mascherina con putto e uccellino
 Cecchetto, Nove, seconda metà XIX sec.
 ø 20 cm
 1988.21
 Dino Altieri, Thiene

Questo vassoio «porta goti» esemplifica la produzione della manifattura Cecchetto di Nove, la cui attività iniziò negli anni Venti dell'Ottocento nella fabbrica che era stata fondata da Giovanni Maria Baccin e poi affittata dai fratelli Toffanin tra 1805 e 1820: fu infatti durante la gestione Cecchetto che iniziò il periodo aureo della terraglia «popolare», che costituiva la principale produzione della manifattura.

L'assenza di manici e il bordo leggermente rialzato di questo vassoio testimoniano, già nella forma, la ricerca di funzionalità per un contesto meno formale di una dimora nobile, come poteva essere quello di un'osteria. Il decoro è basato sulla giustapposizione di tre toni (rosso, verde e bruno manganese) e deriva dall'assemblaggio di più elementi: il putto e l'uccellino sono realizzati a mascherina, i fiori rossi sono stati creati con uno stampino, mentre la base con due rocce che spuntano dal suolo è dipinta a mano libera; il colore è stato applicato in modo molto veloce e viene fatto un uso sapiente della tamponatura a spugna per creare un senso di pienezza tra la vegetazione e il cielo indaco.



251.

Piatto

Terraglia, decoro a mascherina
Manifattura novese, seconda metà XIX sec.
ø 20 cm
1990.25
Sergio Campagnolo, Bassano



252.

Piatto

Terraglia, dedica «W M.C.», tamponatura a spugna
manifattura novese 1881-1882
ø 15 cm
Inv. 1995.41 - esposto
Lucia Fracca Frasson, Bassano



253.

Piatto

Terraglia Rosa, tamponatura a spugna
Manifattura novese, seconda metà XIX sec.
ø 18 cm
Inv. 1999.21 - esposto
Milli e Silvano Barbiero, Castelfranco Veneto



254.

Piatto

Terraglia, Uva, tamponatura a spugna
Manifattura novese, seconda metà XIX sec.
ø 18 cm
Inv. 1999.22 - esposto
Milli e Silvano Barbiero, Castelfranco Veneto



255.

Piatto

Terraglia, Poiana, tamponatura a spugna
Manifattura novese, seconda metà XIX sec.
ø 18 cm
Inv. 1999.19 - esposto
Milli e Silvano Barbiero, Castelfranco Veneto



256.

Piatto

Terraglia, Melagrana, tamponatura «a velo»
Cecchetto, Nove, ultimo quarto XIX sec.
ø 18 cm
Inv. 1986.64 - esposto
Severino Ferretto, Nove

Stringa 1989, n. 260, p. 110.



257.

Piatto

Terraglia, decoro floreale, tamponatura a spugnetta
Cecchetto, Nove, ultimo quarto XIX sec.

ø 40 cm

1995.25

Beatrice, Bepi e Carla Viero, Nove



258.

Piatto

Terraglia, decoro floreale, tamponatura a spugnetta
Cecchetto, Nove, fine XIX sec.

ø 18 cm

1989.39

Amalio Scalcon, Marostica



259.

Vassoio «portagoti»

Terraglia, «Oggi non si fa credenza», decoro floreale a
mascherina

manifattura novese, fine XIX sec.

ø 20 cm

1996.14

Dorothe Schmolze, Monaco di Baviera, Germania



260.

Tazzina cilindrica

Terraglia «Margarita», decoro a mascherina
Manifattura novese, fine XIX - inizio XX sec.

h. 10 x ø 9 cm

1995.33

Margherita Scarmoncin, Bassano

Brugnolo 2001, n. 72, p. 47



261.

Tazzina

Terraglia, decoro floreale a mascherina
Manifattura novese, fine XIX sec.

h. 6 x ø 7 cm

1995.04

Roberto Rigon, Pozzoleone

Brugnolo 2001, n. 71, p. 47



262.

Piatto

Terraglia, decoro floreale e a paesaggio
Cecchetto, Nove, fine XIX - inizio XX sec.

ø 30 cm

1986.14

Dono dei fratelli: Giovanni, Domenico, Giulio, Pietro e Aldo
Polloniato, Nove

Ericani, Brugnolo 2004, p. 41.



263.

Piatto

Terraglia, «Buongiorno Giuseppe», decoro a fiori naturalistici

Manifattura novese, fine XIX sec.

ø 17 cm

1986.41

Fratelli: Lucia, Antonia, Elisabetta, Pietro, Emma e Maria Fuga, Nove



264.

Piatto

Terraglia «W la famiglia / Giuseppe / Antonio / Maria» manifattura novese, fine XIX sec.

ø 30 cm

1986.46

Fratelli: Lucia, Antonia, Elisabetta, Pietro, Emma e Maria Fuga, Nove



265.

Piatto con testa a "archetto"

Terraglia, «R. G.», decoro a fiori naturalistici

Manifattura novese, fine XIX sec.

ø 23 cm

1986.42

Fratelli: Lucia, Antonia, Elisabetta, Pietro, Emma e Maria Fuga, Nove



266.

Scodellina

Terraglia «Bevi Vitoria Bertin»
Manifattura novese, fine XIX sec.
h. 7 x ø 10 cm
1995.05
Roberto Rigon, Pozzoleone



267.

Scodellina

Terraglia «Bevi Fausto Minati»
Manifattura novese, fine XIX sec.
h. 7 x ø 10 cm
1996.11
Roberto Rigon, Pozzoleone



268.

Vaso da notte

Terraglia
Manifattura novese, fine XIX sec.
h. 15 x ø 20 cm
Inv. 1992.50 - esposto
Bernardino Zanolli, Nove



269.

Boccale

Terraglia decoro «alla rosa»
Manifattura novese, fine XIX - inizio XX sec.
h. 17 x ø 15 cm
Inv. 1994.48 - esposto
Luigi (Gigèto) Polloniato, Nove



270.

Boccale

Terraglia, decoro floreale monocromo
Manifattura novese, fine XIX sec.
h. 14 x ø 14 cm
Inv. 1990.26 - esposto
Amalio Scalcon, Marostica



271.

Boccale

Terraglia decoro floreale
manifattura novese, fine XIX sec.
h. 23 x 22ø
Inv. 2019.188 - esposto
Dono di Anna Mazzotti Pugliese; già nella collezione di
Giuseppe Mazzotti



272.

Coppia di piatti

Terraglia, decoro a mascherina policromo
Manifattura novese, fine XIX - inizio XX sec.

Ø 18 cm

Inv. 1994.40; 1994.41 - esposto
Gianna e Angelo Comacchio, Nove



273.

Piatto

Maiolica decoro «al garofano»
Manifattura Ferniani, Faenza, XIX sec.

ø 26

2002.02 Milli e Silvano Barbiero, Castelfranco Veneto.





274.

Piatto

Maiolica decoro «al garofano»
Manifattura Ferniani, Faenza, XIX sec
ø 26
2002.03
Milli e Silvano Barbiero, Castelfranco Veneto



275.

Piatto

Terraglia decoro monocromo
Manifattura Fontebasso, Treviso, fine XIX sec.
ø 20 cm
Inv. 1995.47 - magazzino
Roberto Rigon, Pozzoleone



276.

Piatto

Terraglia, decoro monocromo
Manifattura Fontebasso, Treviso, fine XIX sec.
ø 20 cm
Inv. 1995.48 - magazzino
Roberto Rigon, Pozzoleone



277.

Piatto

Terraglia decoro monocromo
Manifattura Fontebasso, Treviso, fine XIX sec.
ø 20 cm
Inv. 1995.49 - magazzino
Roberto Rigon, Pozzoleone



278.

Piatto

Terraglia, decoro monocromo
Manifattura Fontebasso, Treviso, fine XIX sec.
ø 20 cm
Inv. 1995.50 - magazzino
Roberto Rigon, Pozzoleone



279.

Piatto

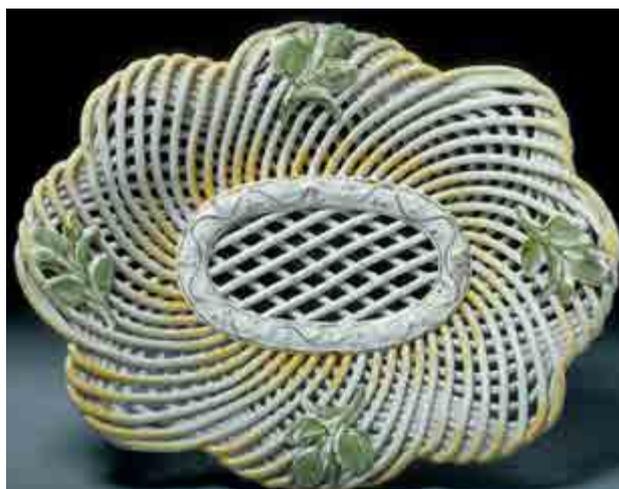
Terraglia, decoro floreale
Fontebasso, Treviso, fine XIX sec.
ø 20 cm
2019.01
Dono di Angelo Comacchio



280.

Tazzina con orlo ondulato

Porcellana, «deutsche blumen»
Manifattura Meissen, prima metà XIX sec.
h. 4,7 x ø 7,2 cm
Inv. 1991.26 - esposto
Ass. Nove Terra di Ceramica



281.

Cestino ovale «a spaghetti»

Terraglia, applicazioni floreali
Manifattura Raffaele Mariuti, Fabriano, 1844 - 53
h. 6 x 29 x 25 cm
Inv. 1995.03 - esposto
Giovanna Marchiori Bernardi, Bassano.

Questa tazzina di porcellana della produzione di Meissen è rappresentativa della canonizzazione ottocentesca dell'altissimo standard raggiunto dal repertorio della grande manifattura tedesca durante il Settecento, e mostra in modo particolare il ventaglio cromatico reso possibile con l'impiego della tecnica della decorazione «a terzo fuoco». La semplice forma a coppetta con piede ad anello è impregiata, nella parte superiore della parete, da un leggero modellato a vimini che termina con morbide cappe il cui profilo è rifinito da un sottile tratto dorato. Il decoro è del tipo «deutsche blumen»: un mazzetto di fiori di campo, in cui spicca una rosa, è posto in orizzontale sulla superficie esterna della tazzina, mentre nel fondo del cavetto è raffigurata una viola mammola. La precisione e la cura del dettaglio sono evidenti nella definizione di ogni foglia e petalo non solo nel perimetro, ma anche nell'impiego di tratteggi più scuri per dare senso di volume al figurato ed è altrettanto manifesta nell'uso delle sfumature di colore, nonostante la dimensione del decoro contenuta.



282.

Scatola portadolci

Terraglia decoro floreale

Manifattura Minghetti, Vicenza, ultimo quarto del XIX sec.

h. 10 x 15 x 13 cm

Inv. 1995.10 - esposto

Mirandola Cainer, Barbarano Vicentino

Ausenda , Bojani 1998, n. 17, p. 119.



283.

Gruppo figurato bianco

Terraglia, Allegoria della primavera

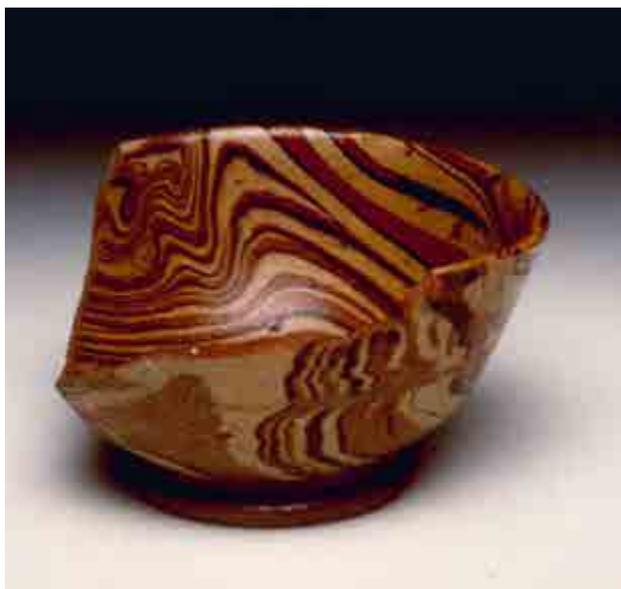
Manifattura Minghetti, Vicenza, fine XIX sec.

h. 43 x ø 12 cm

Inv. 1987.46 - esposto

Ass. Nove Terra di Ceramica

Ausenda , Bojani 1998, n. 19, p. 121.



284.

Scodella

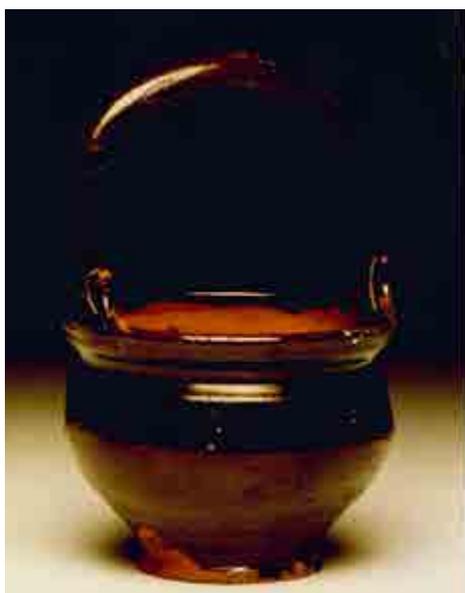
Terracotta, «meriage»
Manifattura Moretto/Marinoni, Nove, seconda metà XIX sec.
h. 9 x 18 cm
Inv. 1987.02 - esposto
Nadir Stringa, Nove



285.

Bottiglia per acqua calda

Cristallina, macchie nere
Manifattura Moretto Marinoni, Nove, fine XIX - inizio XX sec.
h. 15 x 25 x 13 cm
Inv. 1994.15 - esposto
Claudio Reginato, Bassano



286.

Scaldino

Cristallina, vernice nera
Manifattura Moretto Marinoni, Nove, fine XIX - inizio XX sec.
h. 23 x 15 cm
Inv. 1994.16 - esposto
Claudio Reginato, Bassano



287.

Scodella

Cristallina, macchie brune
Manifattura Moretto Marinoni, Nove, fine XIX - inizio XX sec.
h. 10 x ø 17 cm
Inv. 1994.17 - esposto
Claudio Reginato, Bassano



288.

Scodella

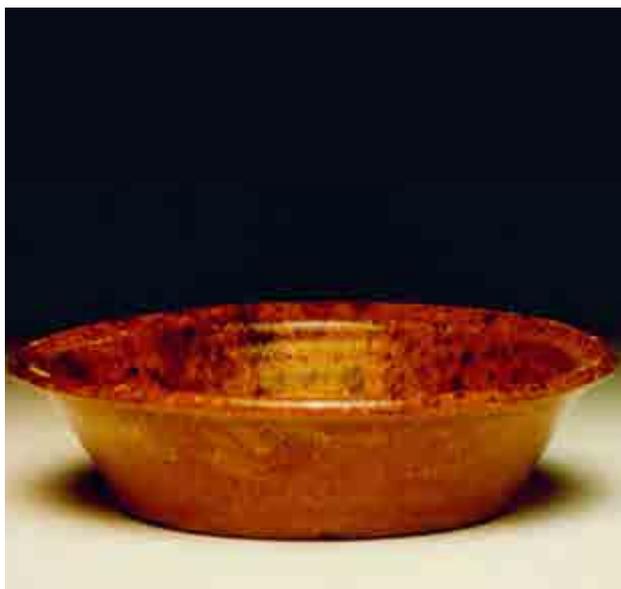
Cristallina, macchie brune
Manifattura Moretto Marinoni, Nove, fine XIX - inizio XX sec.
h. 9 x ø 15 cm
Inv. 1994.18 - esposto
Claudio Reginato, Bassano



289.

Tegamino con due manici «teceta»

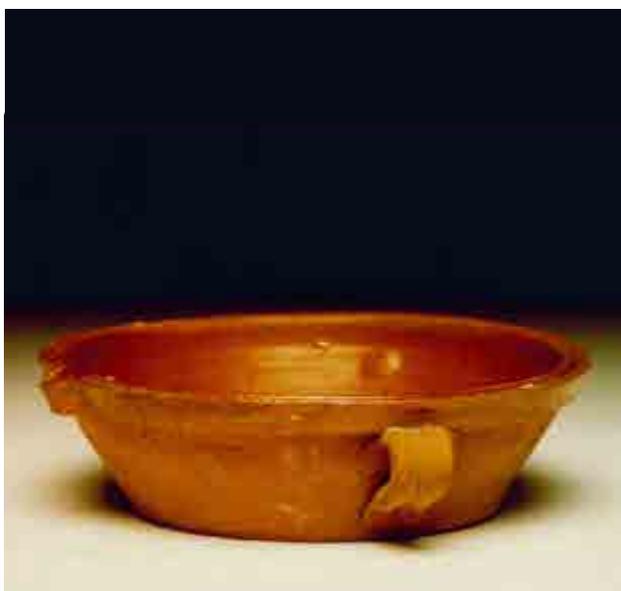
Cristallina
Manifattura Moretto Marinoni, Nove, fine XIX - inizio XX sec.
h. 4 x ø 14 cm
Inv. 1994.19 - esposto
Claudio Reginato, Bassano



290.

Catino

Cristallina, macchie brune
Manifattura Moretto Marinoni, Nove, fine XIX - inizio XX sec.
h. 6 x ø 20 cm
Inv. 1994.20 - esposto
Claudio Reginato, Bassano



291.

Tegame con beccuccio a due manici

Cristallina
Manifattura Moretto Marinoni, Nove, fine XIX - inizio XX sec.
Inv. 1994.21 - magazzino
Claudio Reginato, Bassano



292.

Tegame con beccuccio a due manici

Cristallina
Manifattura Moretto Marinoni, Nove, fine XIX - inizio XX sec.
Inv. 1994.22 - magazzino
Claudio Reginato, Bassano



293.

Scaldino

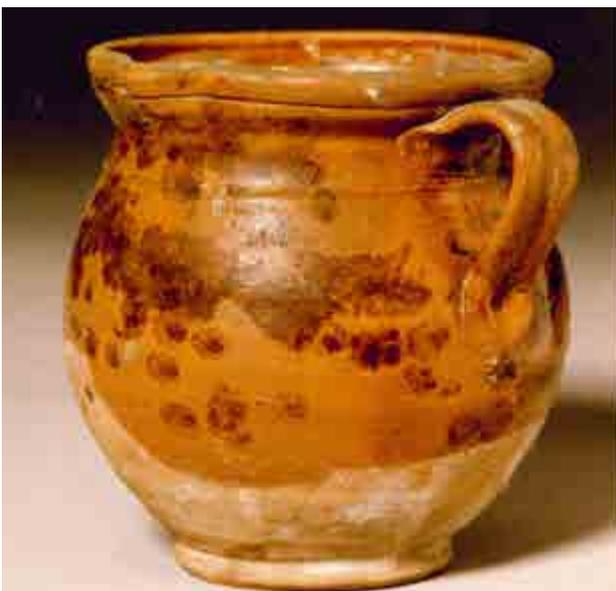
Cristallina
Manifattura novese, fine XIX - inizio XX sec.
h. 23 x 15 cm
Inv. 1994.46 - esposto
Luigi (Gigèto) Polloniato, Nove



294.

Scaldino

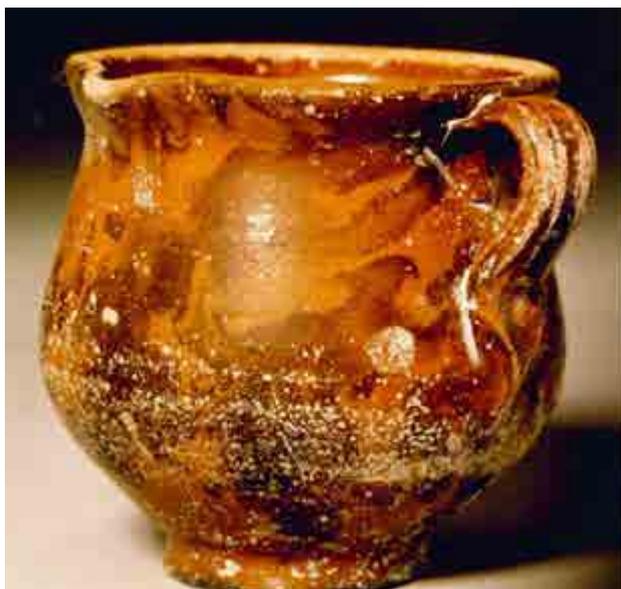
Cristallina, macchie brune
Manifattura novese, fine XIX - inizio XX sec.
h. 25 x 15 cm
Inv. 1994.47 - esposto
Luigi (Gigèto) Polloniato, Nove



295.

Vaso con beccuccio e manico «pignato»

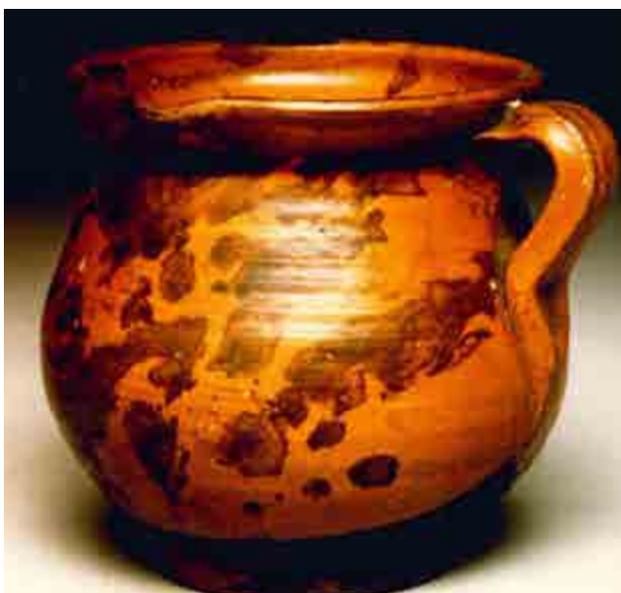
Cristallina, macchie brune
Manifattura novese, fine XIX - inizio XX sec.
h. 17 x ø 17 cm
Inv. 1994.58 - esposto
Adelina e Girolamo (Momi) Tescari, Nove



296.

Vaso con beccuccio e manico «pignato»

Cristallina, macchie brune
Manifattura novese, fine XIX - inizio XX sec.
h. 11 x ø 11 cm
Inv. 1994.59 - esposto
Adelina e Girolamo (Momi) Tescari, Nove



297.

Vaso con beccuccio e manico «pignato»

Cristallina, macchie brune
Manifattura novese, fine XIX - inizio XX sec.
Inv. 1994.70 - magazzino
Bortolo (Nino) Lunardon, Nove



298.

Scaldino a doppia parete con fischietti alla base del manico

Cristallina, vernice nera
Manifattura novese, prima metà XIX sec.
h. 22 x 15 cm
Inv. 1991.03 - esposto
Tarcisio Tosin, Nove



299.

Bracere Grande in terra rossa e vernice nera

Cristallina, vernice nera
Manifattura piemontese o trentina, seconda metà XIX sec.
Inv. 1989.42 - esposto
Valeria Orsato, Marostica



300.

Piatto

Terraglia, Passarin, Bassano, fine XIX sec.
Raffaele Passarin «R. Passarin»
ø 15 cm
Inv. 1995.55 - esposto
Ida Verico Antinori, Bassano

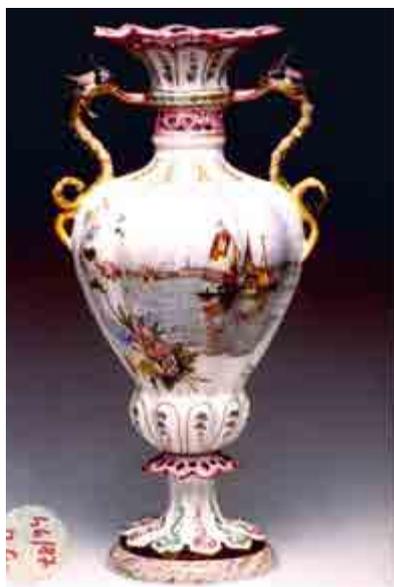
Raffaele Passarin ereditò negli anni Novanta la manifattura avviata nel 1882 dal padre Antonio a Bassano del Grappa, presso il Ponte Vecchio, (cfr. Ausenda, Bojani 1998, p. 71) e ne rinnovò la produzione secondo la nuova sensibilità di fine secolo sia per quanto riguarda le forme, che sono più slanciate e leggere, sia per la tipologia decorativa. Il modello del piatto istoriato viene in questo caso recuperato e rinnovato con la scelta di raffigurare nel cavetto il mezzo busto di una giovane donna che volta il capo con timidezza nel verso opposto rispetto al punto di vista dello spettatore. La figura, con le spalle avvolte in un prezioso scialle dorato ricamato a motivi floreali, e l'ambientazione architettonica in cui essa è inserita sono rese con tocchi impressionisti, che restituiscono un'immagine leggera, elegante e leggermente malinconica, nella quale ci sembra si scorge il movimento.



301.

Vasca rocaille con applicazioni

Terraglia
Manifattura Passarin, Bassano, ultimo quarto XIX sec.
h. 30 x 37 x 20 cm
Inv. 1986.25 - esposto
Gianni Zanovello, Nove



302.

Vaso con manici serpentinati

Terraglia, decoro con veduta lagunare
Passarin, Bassano, fine XIX - inizio XX sec.
h. 60 x ø 25 cm
Inv. 1987.49 - esposto
Industrial Cars, Thiene



303.

Vaso

Terraglia, decoro «a fiori naturalistici»
Manifattura novese fine XIX sec.
h. 50 x ø 25 cm
Inv. 1999.11 - magazzino
Alberto e Norina Lonigo, Mestrino



304.

Frammento di un grande piatto

Maiolica, istoriato con scena di battaglia
 Manifattura Demetrio Primon, Nove, fine del XIX sec.
 Inv. 1999.54 - magazzino
 Angela Casalin, in memoria del marito Ettore Archimede Primon



305.

Soprammobile

Terraglia, barchetta, decoro floreale
 Manifattura Demetrio Primon, Nove, fine del XIX sec.
 h. 8 x 23 x 4 cm
 Inv. 1988.52 - esposto
 Antonio Bellò, Nove



306.

Vaso

Terraglia decorato con paesaggio notturno
 Manifattura Demetrio Primon, Nove, fine del XIX sec.
 65 x 24,5
 Inv. 2011.10 - magazzino
 Dono Ass. Nove Terra di Ceramica, Amici del Museo e Cucari Veneti



307.

Tasca da parete

Terraglia, ombrellino
 Manifattura Demetrio Primon, Nove, fine del XIX sec.
 h. 40 x 20 x 8 cm
 Inv. 1987.06 - esposto
 Antonio Bortoli, Nove



308.

Tasca da parete

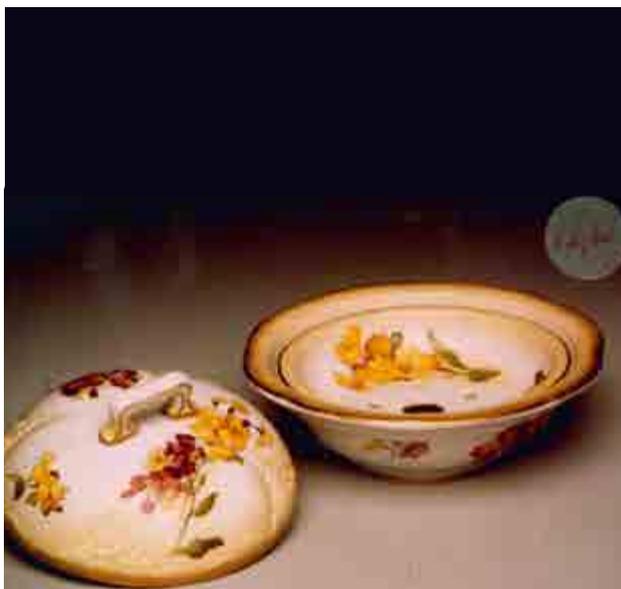
Terraglia, cornucopia
Manifattura Demetrio Primon, Nove, fine del XIX sec.
Inv. 1987.07 - magazzino
Antonio Bortoli, Nove



309.

Zuppiera con piedini e manici rocaille

Terraglia, applicazioni rocaille
Manifattura Demetrio Primon, Nove, fine del XIX sec.
h. 20 x 25 x 12 cm
Inv. 1986.39 - magazzino
Eratelli: Lucia, Antonia, Elisabetta, Pietro, Emma e Maria
Fuga, Nove



310.

Portasapone con coperchio e vassoietto estraibile

Terraglia decoro floreale
Manifattura francese, fine XIX sec.
Inv. 1990.27 - magazzino
Amalio Scalcon, Marostica



311.

Fondina

Terraglia decoro a decalcomania monocroma
 Manifattura Richard, Milano, seconda metà XIX sec..
 h. 7 cm x ø 22 cm
 Inv. 1986.20 - esposto
 Renzo Padoan, Venezia



312.

Piatto

Terraglia, Ottobre
 Sebellin, Vicenza, seconda metà XIX sec.
 ø 20 cm
 1987.28
 Mario Carraro, Nove

Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, p. 144.

Nella raccolta novese della produzione della manifattura Sebellin di Vicenza, erede della Vicentini del Giglio, mostra come, nella seconda metà dell'Ottocento il fenomeno della cosiddetta «gemmazione delle manifatture» fosse avvenuto in primo luogo con una tendenza imitatrice dei generi e delle tipologie che avevano riscontrato successo commerciale e che quindi rappresentavano in guadagno certo: ciò avvenne in particolare con la terraglia «popolare» e con la decorazione monocroma a mascherina, tentativo artigianale di imitare la nuova tecnica della decalcomania, rispetto alla quale le piccole manifatture vicentine rimasero arretrate fino alla fine del secolo. Questo piatto che rappresenta il mese di ottobre come un angelo intento a pigiare l'uva deriva dal modello della serie degli Angeli realizzata presso la manifattura Todescan di Monticello Conte Otto negli anni Quaranta del XIX sec. ispirata alle stampe di angeli in vesti di mesi probabilmente ritagliate da un almanacco della prima metà del secolo (Cfr. Stringa 2004, p. 65), e rivela come gli artigiani realizzassero a memoria i decori sui piatti: infatti nel modello Todescan l'angelo che pigia l'uva è associato al mese di settembre, mentre in questo caso il piatto presenta sulla tesa un cartiglio con la scritta «Ottobre».



313.

Piatto

Terraglia, David
Manifattura Sebellin, Vicenza, seconda metà XIX sec.
ø 20 cm
1989.01
Famiglia Luigi Munaretti, Breganze.

Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, n. 324, p. 140.



314.

Piatto

Terraglia, Eliseo
Manifattura Sebellin, Vicenza, seconda metà XIX sec.
ø 20 cm
1989.02
Ass. Nove Terra di Ceramica

Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, n. 322, p. 140.



315.

Piatto

Terraglia, Elia
Manifattura Sebellin, Vicenza, seconda metà XIX sec.
ø 20 cm
1989.03
Ass. Nove Terra di Ceramica

Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, n. 326, p. 141.



316.

Piatto

Terraglia, Salomon
Manifattura Sebellin, Vicenza, seconda metà XIX sec.
ø 20 cm
1989.04
Ass. Nove Terra di Ceramica

Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, n. 323, p. 140.



317.

Piatto

Terraglia, Aron
Manifattura Sebellin, Vicenza, seconda metà XIX sec.
ø 20 cm
1989.05
Ass. Nove Terra di Ceramica

Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, n. 321, p. 139.



318.

Piatto

Terraglia, Giosuè
Manifattura Sebellin, Vicenza, seconda metà XIX sec.
ø 20 cm
1989.06
Ass. Nove Terra di Ceramica

Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, n. 325, p. 140.



319.

Piatto

Terraglia, Vescovo benedicente
Manifattura Sebellin, Vicenza, seconda metà XIX sec.
Ø 20 cm
1986.26
Gianni Zanovello, Nove



320.

Piatto

Terraglia, scena di caccia, mascherina e tamponatura a merletto
Manifattura Sebellin, Vicenza, seconda metà XIX sec.
Ø 20 cm.
1987.24
Giancarlo Michelon, Nove

Stringa 1989, n. 313 p. 114.



321.

Zuppiera rotonda con coperchio

Terraglia, paesaggio, mascherina e tamponatura a merletto
Manifattura Sebellin, Vicenza, seconda metà XIX sec.
h. 15 x Ø 16 cm
1991.58
Giuseppe Pozza, Nove



322.

Portasapone con coperchio

Terraglia, paesaggio, mascherina e tamponatura a merletto

Manifattura Sebellin, Vicenza, seconda metà XIX sec.

h. 7 x 20 x 6 cm

1991.41

Nico Polloniato, Nove



323.

Piatto

Terraglia, paesaggio, mascherina e tamponatura a merletto

Manifattura Sebellin, Vicenza, seconda metà XIX sec.

1988.23

Dino Altieri, Thiene



324.

Piatto

Terraglia, paesaggio, mascherina e tamponatura a merletto

Manifattura veneta, seconda metà XIX sec.

ø 18 cm

2006.06

Ass. Nove Terra di Ceramica



325.

Piatto

Terraglia, paesaggio, mascherina e tamponatura a merletto

Manifattura veneta, seconda metà XIX sec.

Ø 20 cm

2006.07

\Ass. Nove Terra di Ceramica



326.

Piastrella

Porcellana, bimba che sporge da una finestra

Manifattura ignota, probabilmente tedesca

Firmata e datata «Sturm 11.7.53»

30 x 24 cm

Inv. 1983.01 - esposto

Già presente nella sede Municipale all'atto della fondazione del Museo civico



327.

Piatto

Terraglia, David

Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, 1839-50

Ø 23

Inv. 2012.01 - esposto

Dono degli eredi di Lidia Broglio e Edoardo Tasca

Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, p. 92; Stringa 2004, p. 43; Stringa 2012, p. 55.



328.

Piatto

Terraglia, Naun
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, 1839-50
ø 23
Inv. 2012.02 - esposto
Dono degli eredi di Lidia Broglio e Edoardo Tasca

Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, p. 92; Stringa 2004, p. 51; Stringa 2012, p. 63.



329.

Piatto

Terraglia, Aronne
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, 1839-50
ø 23
Inv. 2012.03 - esposto
Dono degli eredi di Lidia Broglio e Edoardo Tasca.

Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, p. 92; Stringa 2004, p. 35; Stringa 2012, p. 47.



330.

Piatto

Terraglia, Noè
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, 1839-50
ø 23
Inv. 2012.04 - espoto
Dono degli eredi di Lidia Broglio e Edoardo Tasca

Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, n. 208, p. 94; Stringa 2004, p. 31; Stringa 2012, p. 43.



331.

Piatto

Terraglia, Giacobbe
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, 1839-50
ø 23
Inv. 2012.05 - esposto
Dono degli eredi di Lidia Broglio e Edoardo Tasca.

Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, p. 92; Stringa 2004, p. 33; Stringa 2012, p. 45.



332.

Piatto

Terraglia, Giosuè
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, 1839-50
ø 23
Inv. 2012.06 - esposto
Dono degli eredi di Lidia Broglio e Edoardo Tasca.

Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, p. 92; Stringa 2004, p. 49; Stringa 2012, p. 51.



333.

Piatto

Terraglia, Samuel
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, 1839-50
ø 23
Inv. 2012.07 - esposto
Dono degli eredi di Lidia Broglio e Edoardo Tasca

Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, p. 92; Stringa 2004, p. 41; Stringa 2012, p. 53.



334.

Piatto

Terraglia, Salomon
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, 1839-50
ø 23
Inv. 2012.08 - esposto
Dono degli eredi di Lidia Broglio e Edoardo Tasca

Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, p. 92; Stringa 2004, p. 45; Stringa 2012, p. 57.



335.

Piatto

Terraglia, Geremia
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, 1839-50
ø 23
Inv. 2012.09 - esposto
Dono degli eredi di Lidia Broglio e Edoardo Tasca

Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, p. 92; Stringa 2004, p. 53; Stringa 2012, p. 65.



336.

Piatto

Terraglia, Elia
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, 1839-50
ø 23
Inv. 2012.10 - esposto
Dono degli eredi di Lidia Broglio e Edoardo Tasca

Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, p. 92; Stringa 2004, p. 47; Stringa 2012, p. 59.



337.

Piatto

Terraglia, Mosè
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, 1839-50
ø 23
Inv. 2012.11 - esposto
Dono degli eredi di Lidia Broglio e Edoardo Tasca

Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, p. 92; Stringa 2004, p. 37; Stringa 2012, p. 49;



338.

Piatto

Terraglia, San Giovanni
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, 1839-50
ø 23
Inv. 2012.12 - esposto
Dono degli eredi di Lidia Broglio e Edoardo Tasca

Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, n. 210, p. 95; Ausenda, Bojani 1998; Stringa 2004, p. 57; Stringa 2012, p. 69.



339.

Piatto

Terraglia, San Matteo
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, 1839-50
ø 23
Inv. 2012.13 - esposto
Dono degli eredi di Lidia Broglio e Edoardo Tasca

Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, n. 209, p. 95; Ausenda, Bojani 1998; Stringa 2004, p. 63; Stringa 2012, p. 75.



340.

Piatto

Terraglia, San Marco
 Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, 1839-50
 ø 23
 Inv. 2012.14 - esposto
 Dono degli eredi di Lidia Broglio e Edoardo Tasca

Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, n. 212, p. 95; Ausenda, Bojani 1998; Stringa 2004, p. 61; Stringa 2012, p. 73.



341.

Piatto

Terraglia, San Luca
 Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, 1839-50
 ø 23
 Inv. 2012.15 - esposto
 Dono degli eredi di Lidia Broglio e Edoardo Tasca

Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, n. 211, p. 95; Ausenda, Bojani 1998; Stringa 2004, p. 59; Stringa 2012, p. 71.



342.

Piatto

Terraglia, Gemini Maggio
 Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, 1850 ca.
 ø 23
 Inv. 2012.16 - esposto
 Dono degli eredi di Lidia Broglio e Edoardo Tasca

Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, p. 98; Stringa 2004, p. 103; Stringa 2012, p. 89.



343.

Piatto

Terraglia, Lion Luglio
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, 1850 ca.
ø 23
Inv. 2012.17 - esposto
Dono degli eredi di Lidia Broglio e Edoardo Tasca

Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, p. 99; Stringa 2004, p. 107; Stringa 2012, p. 93.



344.

Piatto

Terraglia, Settembre Libra
Todescan, Monticello Conte Otto, 1850 ca.
ø 23
Inv. 2012.18 - esposto
Dono degli eredi di Lidia Broglio e Edoardo Tasca

Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, p. 98; Stringa 2004, p. 111; Stringa 2012, p. 96.



345.

Piatto

Terraglia, Sagittario Novembre
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, 1850 ca.
ø 23
Inv. 2012.19 - esposto
Dono degli eredi di Lidia Broglio e Edoardo Tasca

Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, p. 99; Stringa 2004, p. 115; Stringa 2012, p. 101.



346.

Piatto

Terraglia, Scorpione Ottobre
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, 1850 ca.
ø 23
Inv. 2012.20 - esposto
Dono degli eredi di Lidia Broglio e Edoardo Tasca

Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, p. 98; Stringa 2004, p. 113; Stringa 2012, p. 99.



347.

Piatto

Terraglia, Pesci Febbraio
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, 1850 ca.
ø 23
Inv. 2012.21 - esposto
Dono degli eredi di Lidia Broglio e Edoardo Tasca.

Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, p. 98; Stringa 2004, p. 97; Stringa 2012, p. 83.



348.

Piatto

Terraglia, Toro Aprile
Todescan, Monticello Conte Otto, 1850 ca.
ø 23
Inv. 2012.22 - esposto
Dono degli eredi di Lidia Broglio e Edoardo Tasca

Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, p. 99; Stringa 2004, p. 101; Stringa 2012, p. 87.



349.

Piatto

Terraglia, Ariete Marzo
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, 1850 ca.
ø 23
Inv. 2012.23 - esposto
Dono degli eredi di Lidia Broglio e Edoardo Tasca

Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, p. 99; Stringa 2004, p. 99; Stringa 2012, p. 85.



350.

Piatto

Terraglia, Cancro Giugno
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, 1850 ca.
ø 23
Inv. 2012.24 - esposto
Dono degli eredi di Lidia Broglio e Edoardo Tasca

Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, p. 98; Stringa 2004, p. 105; Stringa 2012, p. 91.



351.

Piatto

Terraglia, Vergine Agosto
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, 1850 ca.
ø 23
Inv. 2012.25 - esposto
Dono degli eredi di Lidia Broglio e Edoardo Tasca

Cecchetto, Magagnato, Stringa 1978, p. 99; Stringa 2004, p. 109; Stringa 2012, p. 95.



352.

Piatto

Terraglia, Gennajo
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, metà XIX sec.
ø 18 cm
Inv. 1999.26 - magazzino
Mons. Mario Bigarella, Vicenza



353.

Piatto

Terraglia, Febbrajo
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, metà XIX sec.
ø 18 cm
Inv. 1999.27 - magazzino
Mons. Mario Bigarella, Vicenza.



354.

Piatto

Terraglia, Marzo
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, metà XIX sec.
ø 18 cm
Inv. 1999.28 - magazzino
Mons. Mario Bigarella, Vicenza



355.

Piatto

Terraglia, Aprile
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, metà XIX sec.
ø 18 cm
Inv. 1999.29 - magazzino
Mons. Mario Bigarella, Vicenza



356.

Piatto

Terraglia, Maggio
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, metà XIX sec.
ø 18 cm
Inv. 1999.30 - magazzino
Mons. Mario Bigarella, Vicenza



357.

Piatto

Terraglia, Giugno
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, metà XIX sec.
ø 18 cm
Inv. 1999.31 - magazzino
Mons. Mario Bigarella, Vicenza



358.

Piatto

Terraglia, Luglio
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, metà XIX sec.
ø 18 cm
Inv. 1999.32 - magazzino
Mons. Mario Bigarella, Vicenza



359.

Piatto

Terraglia, Agosto
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, metà XIX sec.
ø 18 cm
Inv. 1999.33 - magazzino
Mons. Mario Bigarella, Vicenza.



360.

Piatto

Terraglia, Settembre
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, metà XIX sec.
ø 18 cm
Inv. 1999.34 - magazzino
Mons. Mario Bigarella, Vicenza



361.

Piatto

Terraglia, Ottobre
Todescan, Monticello Conte Otto, metà XIX sec.
ø 18 cm
Inv. 1999.35 - magazzino
Mons. Mario Bigarella, Vicenza



362.

Piatto

Terraglia, Novembre
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, metà XIX sec.
ø 18 cm
Inv. 1999.36 - magazzino
Mons. Mario Bigarella, Vicenza



363.

Piatto

Terraglia, Dicembre
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, metà XIX sec.
ø 18 cm
Inv. 1999.37 magazzino
Mons. Mario Bigarella, Vicenza



364.

Piatto

Terraglia, Martin pescatore Todescan, Monticello Conte Otto, seconda metà XIX sec.

ø 20 cm

Inv. 1995.54 - magazzino
Tomaso Franco, Vicenza



365.

Piatto

Terraglia, Mascherina e tamponatura a spugna
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, seconda
metà XIX sec.

ø 20 cm

Inv. 1988.17 - magazzino
Dino Altieri, Thiene



366.

Piatto

Terraglia, Mascherina e tamponatura a spugna
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, seconda
metà XIX sec.

ø 20 cm

Inv. 1988.18 - magazzino
Dino Altieri, Thiene



367.

Piatto con tesa «ad archetto»

Terraglia cesto fiorito con rondini, mascherina
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, ultimo
quarto XIX sec.

ø 16 cm

Inv. 1994.08 - magazzino

Angela, Amalia, Imelda Rosin, Pozzoleone



368.

Piatto con tesa «ad archetto»

Terraglia, paesaggio, mascherina
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, ultimo
quarto XIX sec.

ø 16 cm

Inv. 1994.09 - magazzino

Angela, Amalia, Imelda Rosin, Pozzoleone



369.

Piatto con tesa «ad archetto»

Terraglia paesaggio, mascherina
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, ultimo
quarto XIX sec.

ø 16 cm

Inv. 1994.10 - magazzino

Angela, Amalia, Imelda Rosin, Pozzoleone



370.

Piatto con tesa «ad archetto»

Terraglia, paesaggio, mascherina
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, ultimo
quarto XIX sec.

ø 16 cm

Inv. 1994.11 - magazzino

Angela, Amalia, Imelda Rosin, Pozzoleone



371.

Piatto con tesa «ad archetto»

Terraglia rosa, mascherina
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, ultimo
quarto XIX sec.

ø 16 cm

Inv. 1994.12 - magazzino

Angela, Amalia, Imelda Rosin, Pozzoleone



372.

Piatto con tesa «ad archetto»

Terraglia rosa, mascherina
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, ultimo
quarto XIX sec.

ø 15 cm

Inv. 1986.61 - magazzino

Nadir Stringa, Nove



373.

Piatto con tesa «ad archetto»

Terraglia, mazzo di fiori, mascherina
Manifattura Todescan, Monticello Conte Otto, ultimo
quarto XIX sec.

ø 16 cm

Inv. 1994.13 - magazzino

Angela, Amalia, Imelda Rosin, Pozzoleone



374.

Piatto con tesa «ad archetto»

Terraglia, mazzo di fiori, mascherina Todescan, Monticello
Conte Otto, ultimo quarto XIX sec.

ø 16 cm

Inv. 1994.14 - magazzino

Angela, Amalia, Imelda Rosin, Pozzoleone



375.

Piattino ovale

Terraglia decoro a roselline
Manifattura Toffanin, Nove, primo quarto XIX sec.

Marchiato a crudo «A. Toffanin»

14 x 21 cm

Inv. 2011.01 - esposto

Dono Ass. Nove Terra di Ceramica



376.

Cestino ovale «a spaghetti»

Terraglia, applicazioni floreali
Manifattura Toffanin, Nove, primo quarto XIX sec.
h. 6 x 22 x 18 cm
Inv. 1994.24 - esposto
Dono Gianni Zanovello, Nove

Brugnolo 2004, p. 45.



377.

Coppia di sottotazza

Terraglia
Manifattura Toffanin, Nove, prima metà XIX sec.
ø 14 cm
Inv. 1991.61; 1991.62 - magazzino
Irene e Diego Zonta, Bassano



378.

Piccolo vassoio ovale

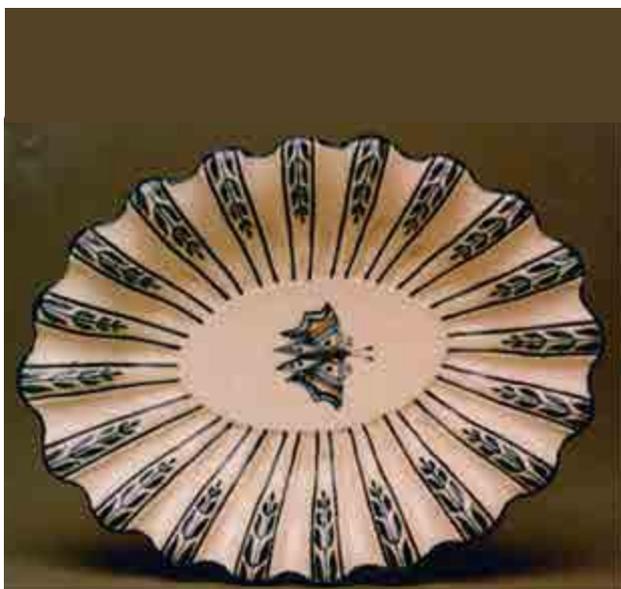
Terraglia, decoro floreale
Manifattura Vicentini dal Giglio, Vicenza, prima metà XIX sec.
16 x 22 cm
Inv. 1995.20 - esposto
Mirandola Cainer, Barbarano Vicentino



379.

Piccolo vassoio

Terraglia, modellato a conchiglia
Manifattura Vicentini dal Giglio, Vicenza, prima metà XIX sec.
h. 3,5 x 27 x 18 cm
Inv. 1997.01 - esposto
Antonio Vigo



380.

Crespina ovale

Terraglia, modellato a coste
Manifattura Vicentini dal Giglio, Vicenza, prima metà XIX sec.
h. 5 x 20 x 22 cm
Inv. 1999.14 - esposto
Eugenio Pozzobon, Venezia



381.

Crespina ovale

Terraglia, traforata
Manifattura Vicentini dal Giglio, Vicenza, prima metà XIX sec.
20 x 22 cm
Inv. 2006.14 - esposto
Antonio Vigo, Vicenza



382.

Piatto

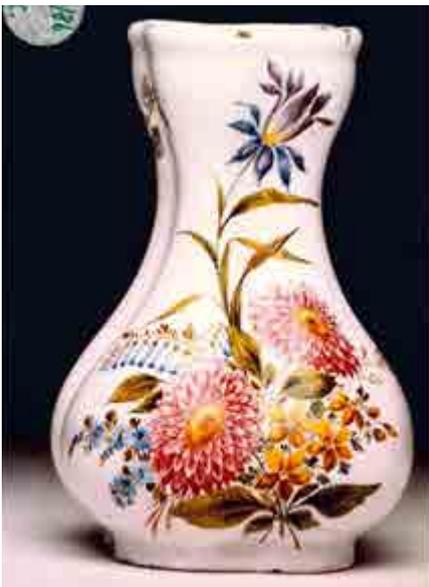
Terraglia, decoro monocromo con paesaggio a mascherina, tamponatura a velo
Manifattura Vicentini dal Giglio, Vicenza, prima metà XIX sec.
marcato sul retro
ø 21,60 cm
Inv. 2003.09 - esposto
Angelo Comacchio, Nove.



383.

Vaso polilobato

Terraglia decoro «a fiori naturalistici»
Viero, Nove, ultimo quarto XIX sec.
Inv. 1986.48 - magazzino
Severino Carraro, Nove



384.

Vaso polilobato

Maiolica, decoro «a fiori naturalistici»
Viero, Nove, 1875
16,5 x 11,5 x 11,5 cm
Inv. 1986.51 - magazzino
Maria Viero, Nove

Stringa 1989, p. 112, n. 291.



385.

Vaso globulare con lungo collo cilindrico

Maiolica, decoro «a fiori naturalistici».

Viero, Nove, ultimo quarto XIX sec.

h. 14 x ø 9 cm

Inv. 1995.29 - esposto

Beatrice, Bepi e Carla Viero, Nove



386.

Vaso globulare con lungo collo cilindrico

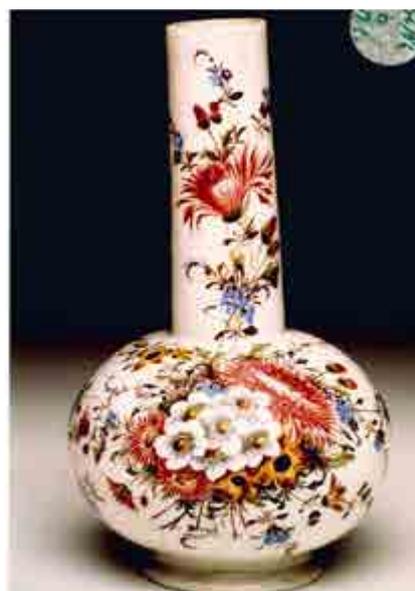
Terraglia, decoro «a fiori naturalistici»

Manifattura novese, ultimo quarto XIX sec.

h. 25 x ø 12 cm

Inv. 1986.31 - esposto

Fratelli: Lucia, Antonia, Elisabetta, Pietro, Emma e Maria Fuga, Nove



387.

Vaso globulare con lungo collo cilindrico

Terraglia, decoro «a fiori naturalistici»

Manifattura novese, ultimo quarto XIX sec.

h. 25 x ø 12 cm

Inv. 1986.32 - esposto

Fratelli: Lucia, Antonia, Elisabetta, Pietro, Emma e Maria Fuga, Nove.



388.

Piatto con tesa a coste

Terraglia, decoro «a fiori naturalistici»
Viero, Nove, seconda metà XIX sec.
Marcato «GBV Nove»
Ø 19 cm
Inv. 2006.37 - esposto
Beatrice e Carla Viero, Asiago



389.

Piatto con tesa a coste

Terraglia, decoro «a fiori naturalistici»
Viero, Nove, seconda metà XIX sec.
Marcato «GBV Nove»
Ø 19 cm
Inv. 2006.38 - esposto
Beatrice e Carla Viero, Asiago



390.

Piatto con tesa a coste

Terraglia decoro «a fiori naturalistici»
Viero, Nove, seconda metà XIX sec.
Ø 21 cm
Inv. 2006.41 - esposto
Beatrice e Carla Viero, Asiago



391.

Piatto con tesa a coste

Maiolica, decoro «a fiori naturalistici» con uccellini
Viero, Nove, ultimo quarto XIX sec.

ø 44 cm

Inv. 1987.22 - magazzino

Graziano Primon, Nove

Stringa 1989, n. 282, p. 112; Brugnolo 2004, p. 51.



392.

Piatto con tesa a coste

Maiolica, decoro «a fiori naturalistici»

Manifattura novese, ultimo quarto XIX sec.

ø 15 cm

Inv. 1987.29 - esposto

Giovanni Stocchero, Nove



393.

Alzata rotonda con tesa a corte

Maiolica, decoro «a fiori naturalistici»

Viero, Nove, ultimo quarto XIX sec.

h. 12 x ø 25 cm

Inv. 1987.50 - esposto

Maria Viero, Nove



394.

Candelabro

Maiolica, decoro floreale
Viero, Nove, seconda metà XIX sec.
Marcato «GBV Nove Italy»
h. cm 30
Inv. 2006.35 - esposto
Beatrice e Carla Viero, Asiago



395.

Soprammobile a forma di stivaletto

Terraglia, decoro «a fiori naturalistici»
Viero, Nove, seconda metà XIX sec.
Marcato «GBV Nove Italy»
h. 10 x 15 x 16 cm
Inv. 2006.36 - esposto
Beatrice e Carla Viero, Asiago



396.

Soprammobile a forma di scarpetta

Maiolica, decoro «a fiori naturalistici»
Viero, Nove, ultimo quarto XIX sec.
h. 5 x 20 x 8 cm
Inv. 1987.09 - esposto
Antonio Bortoli, Nove



397.

Soprammoblie a forma di pantofola

Maiolica, decoro «a fiori naturalistici»

Viero, Nove, ultimo quarto XIX sec.

h. 5 x 30 x 7 cm

Inv. 1992.01 - esposto

Antonia Viero, Nove



398.

Soprammoblie a forma di pantofola

Maiolica, decoro «a fiori naturalistici»

Viero, Nove, ultimo quarto XIX sec.

h. 8 x 20 x 7 cm

Inv. 1992.02 - esposto

Antonia Viero, Nove



399.

Lattiera

Maiolica, decoro «a fiori naturalistici»

Viero, Nove, ultimo quarto XIX sec.

h. 10 x ø 13 cm

Inv. 1995.30 - esposto

Beatrice, Bepi e Carla Viero, Nove



400.

Cornice roccaille

Maiolica

Viero, Nove, ultimo quarto XIX sec.

h. 40 x 21.3 x 5 cm

Inv. 1986.17 - magazzino

Dono dei fratelli: Giovanni, Domenico, Giulio, Pietro e Aldo Polloniato, Nove.

Stringa 1989, n. 281, p. 111

401.

Specchiera con consolle

Maiolica

Viero, Nove, 1884 ca.

Marcato «GBV Nove»

specchiera: h 225 x 160; consolle h. 92 x 210 x 67 cm; sculture 95 x 50 cm.

Inv. 2004.09 - esposta

Acquisizione Amministrazione Comunale di Nove con Fondazione Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza, Belluno e Angona, Nove energia e Associazione Artigiani di Vicenza; Già Biella, Eredi Ebe Gibello Bianchetto

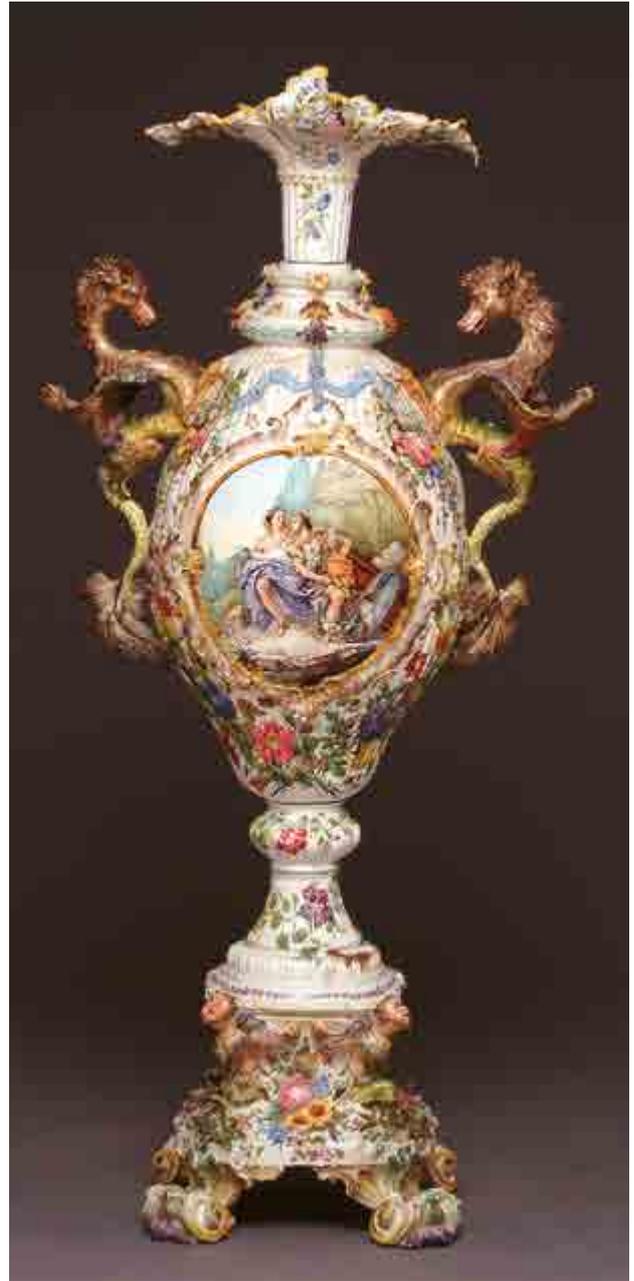
Brugnolo 2004, scheda III.



Questa *console* con specchiera è il simbolo dell'esordio della manifattura Viero nel panorama italiano: infatti venne presentata nel 1884 all'Esposizione Universale di Torino dove ottenne molte lodi e fu assunta a manifesto della rinnovata produzione ceramica italiana di fine Ottocento.

Nel complesso raggiunge i tre metri d'altezza e si compone tre parti: la consolle mistilinea in legno di noce, interamente rivestita in maiolica, con piedi a zoccolo di cavallo e mascheroni in corrispondenza delle gambe con il piano; due basamenti rocaille decorati «a fiori naturalistici», sui quali poggia la specchiera, che ospitano ciascuno una statua di paggio moro con turbante e vassoio; e la specchiera pentagonale, che culmina con applicazioni rocaille variamente modellate. Tutta la superficie in maiolica è

decorata con motivi «a fiori naturalistici» a piccolo fuoco e impreziosita da applicazioni vegetali. In particolare la cornice ospita sei riserve piane entro le quali sono riprodotte scene amoroze tratte dalla decorazione di Giambattista Tiepolo di Villa Valmarana ai Nani a Vicenza: la riserva posta all'apice presenta l'episodio di Armida che rapisce Rinaldo dormiente, mentre quella in basso, che le corrisponde, ospita la scena di Rinaldo che si vergogna del suo passato. La statuina di amorino, che fa da perno alla crociera delle gambe della consolle, è a sua volta ispirata alla pittura di Tiepolo: infatti la figura del putto che trattiene una colomba si trova spesso a trainare il carro d'amore sul quale è assisa Venere (cfr. Brugnolo 2004, scheda III).



402.

Grande vaso in maiolica con manici zoomorfi

Maiolica

Rinaldo e Armida Viero, Nove, ultimo quarto XIX sec.

h 146 x 80 x 40 cm

Inv. 2003.01 - esposto

Ass. Nove Terra di Ceramica.

Brugnolo 2004, p. 55.



403.

Vaso trompe l'oeil

Maiolica, Applicazione di figura di pantalone e veduta di Venezia
Viero, Nove, 1884 - 1890

Modellato dal Minghetti e decorato da Giovanni Maria Comacchio
«premiata ditta GBV Nove»

h. 103 x 36 x 28 cm

Inv. 2021.11 - esposto

Giovanni Cecchetto, Claudio Lancerini, Maria Luigia Zilio, Arturo Comacchio, Attilio Bertolin, Franco Bordignon, Angelo Comacchio, Franco Basso, Stefano Costa, Ercole Caron, Nove Ceramiche, Luciano Zanin, Diego Sartori, Diego Morlin, Luciano Ferraro, Lino Costa, Marino Perozzo, Ceramiche Maroso di Maria Teresa

Le foto con i particolari del vaso sono state donate da Nereo Lovison



404.

Vaso con anse draghiformi

Maiolica

Viero, Nove, ultimo quarto XIX sec.

Inv. 1991.14 - magazzino

Maria Baggetto Chiuppani, Bassano

In memoria del padre prof. Antonio Baggetto direttore
della scuola d'artedi Nove dal 1911 al 1916



405.

Coperchio di vaso (a sezione esagonale)

Maiolica, decoro «a fiori naturalistici»

Viero, Nove, ultimo quarto XIX sec.

h. 16 x ø 16 cm

Inv. 1986.28 - esposto

Roberto Stringa, Bassano



406.

Cestino traforato con manico mistilineo

Maiolica, decoro «a fiori naturalistici».

Viero, Nove, ultimo quarto XIX sec.

h. 30 x 40 x 35 cm

Inv. 1989.43 - esposto

Luigi Lago, Nove



407.

Soprammobile a forma di uovo

Maiolica decoro «alla frutta»

Viero, Nove, ultimo quarto XIX sec.

h. 45 x ø 30 cm

Inv. 1990.02 - esposto

Antonio Bortoli, Nove

Brugnolo 2004, p. 58.



408.

Conca di Nettuno

Maiolica, applicazione di figura di Nettuno, decoro «a fiori naturalistici»

Viero, Nove, ultimo quarto XIX sec.

h. 70 x 60 x 45 cm

Inv. 1990.03 - esposto

Metano Nove SpA e Ass. Nove Terra di Ceramica

*Ausenda, Bojani 1998, n. 16, p. 43; Brugnolo 2004, p. 59;
Brugnolo, Ericani 2004, p. 40.*



409.

Vasca rocaille costolata

Maiolica, decoro «a fiori naturalistici»

Viero, Nove, fine XIX sec.

46 x 72 x 40

Inv. 2010.70 - esposto

Acquisizione Amministrazione Comunale di Nove



410.

Vasca rocaille

Terraglia, decoro «a fiori naturalistici»

Viero, Nove, ultimo quarto XIX sec.

h. 27 x 40 x 30

Inv. 1987.16 - esposto

Marino Landi, Nove



411.

Soprammobile a forma di conchiglia su piedistallo coralliforme

Terraglia decoro «a fiori naturalistici»
Viero, Nove, ultimo quarto XIX sec.
h. 10 x ø12 cm
Inv. 1990.15; 1990.16 - magazzino
Antonia Viero, Nove



412.

Soprammobile a forma di mandolino

Terraglia, decoro floreale
Viero, Nove, ultimo quarto XIX sec.
35 x 16 x 9 cm
Inv. 1987.05 - esposto
Ottaviano Lovison, Nove



413.

Soprammobile a forma di mandolino

Terraglia, decoro floreale
Manifattura novese XIX sec.
15 x 5 x 4 cm
Inv. 1998.05 - esposto
Marianna Bortoli, Nove



414.

Soprammobile a forma di mandola

Terraglia, decoro floreale
Manifattura novese XIX sec.
h. 20 x 9 x 5 cm
Inv. 1986.36 - esposto
Fratelli: Lucia, Antonia, Elisabetta, Pietro, Emma e Maria Fuga, Nove



415.

Cofanetto con applicazioni di putti

Terraglia, decoro floreale con riserva figurata
Viero, Nove, fine XIX sec.

Silvio Righetto

h. 35 x 32 x 27 cm

Inv. 2006.43 - esposto

Novenergia, Nove



416.

Piatto a coste

Maiolica decoro «al cartoccio»

Viero, Nove, ultimo quarto XIX sec.

ø 17 cm

Inv. 1986.01 - esposto

Giordano e Dante De Bortoli, Nove



417.

Piatto a coste

Maiolica, decoro «al cartoccio»

Viero, Nove, ultimo quarto XIX sec.

ø 17 cm

Inv. 1986.72 - esposto

Angelo Comacchio, Nove



418.

Piatto a coste

Maiolica, decoro «al cartoccio»
Viero, Nove, ultimo quarto XIX sec.
ø 17 cm
Inv. 1986.73 - esposto
Angelo Comacchio, Nove



419.

Piatto a coste

Maiolica decoro «al cartoccio»
Viero, Nove, ultimo quarto XIX sec.
ø 40 cm
Inv. 1987.37 - esposto
CO.D.A.C. (consorzio depurazione aziende ceramiche), Nove



420.

Piatto a coste

Terraglia, Ciliegie
Viero, Nove, seconda metà XIX sec.
Marchiato «GBV»
ø 17 cm
Inv. 2006.40 - esposto
Beatrice e Carla Viero, Asiago



421.

Piatto a coste

Terraglia
Luppolo Viero, Nove, seconda metà XIX sec.
marchiato «GBV»
ø 15 cm
Inv. 2006.39 - esposto
Beatrice e Carla Viero, Asiago



422.

Piatto

Terraglia, Airone
Viero, Nove, ultimo quarto XIX sec.
ø 18 cm
Inv. 1986.63 - esposto
Severino Ferretto, Nove

Stringa 1989, n. 269, p. 110.



423.

Piatto

Vaso biancato
Terracotta con leggera Maiolica, decoro floreale
Viero, Nove, XIX sec.
«G.B. V. Nove»
h. 37 x ø 26 cm
Inv. 2006.42 - esposto
Beatrice e Carla Viero, Asiago



424.

Vassoio

Cristallina, decoro monocromo
Viero, Nove, fine XIX - inizio XX sec.
ø 30 cm

Inv. 1990.17 - esposto

Elena Pianezzola e Roberto Stringa, Bassano



425.

Tazzina (senza manico) bianca

Maiolica, Viero, Nove, ultimo quarto XIX sec.
h. 5 x ø 6 cm

Inv. 1995.31 - esposto

Beatrice, Bepi e Carla Viero, Nove



426.

Tazzina (senza manico) bianca

Maiolica
Viero, Nove, ultimo quarto XIX sec.
h. 5 x ø 6 cm

Inv. 1995.32 - esposto

Beatrice, Bepi e Carla Viero, Nove



Depositi Temporanei





Dep. 1

Teiera

Porcellana
Scena portuale e filettatura dorata
Antonibon, Nove, 1770 - 1780
Giovanni Marcon, attribuito
Asterisco dorato sul fondo
h. 13,7 x 16 x 10 cm
esposto
Metano, Nove

N. Stringa, Il museo della Ceramica Istituto statale d'arte G. de Fabris - Nove, 1989, n. 57, p. 94 | G. Ericani, P. Marini, N. Stringa, La ceramica degli Antonibon, 1990, n.24, p. 148 | G. Ericani, P. Marini, La ceramica nel Veneto, 1990, p. 314.



Dep. 3

Scaldino

Cristallina (terra rossa)
macchie nere
Man. Novese o Bassanese (Rivarotta)
fine XIX - inizio XX sec.
h. 30 x ø 17 cm
esposto



Dep. 4

Boccale

Cristallina
vernice nera
Man. Novese o Bassanese (Rivarotta)
fine XIX - inizio XX sec.
h. 23 x ø 18 cm
esposto



Dep. 5

Lattiera con coperchio

Cristallina
macchie nere
Man. Novese o Bassanese (Rivarotta)
fine XIX - inizio XX sec.
h. 17 x \varnothing 12 cm
esposto



Dep. 6

Pignato con manico

Cristallina
macchie nere
Man. Novese o Bassanese (Rivarotta)
fine XIX - inizio XX sec.
h. 15 x \varnothing 13 cm
esposto

Dep. 7

Pignato con manico

Cristallina
macchie nere
Man. Novese o Bassanese (Rivarotta)
fine XIX - inizio XX sec.
h. 14 x \varnothing 14 cm
esposto



Dep. 8

Scodella

Cristallina
Man. Novese o Bassanese (Rivarotta)
fine XIX - inizio XX sec.
h. 7 x \varnothing 10 cm
esposto



Dep. 9

Lattiera senza coperchio

Cristallina
Man. Novese o Bassanese (Rivarotta)
fine XIX - inizio XX sec.
h. 10 cm
esposto



Dep. 10

Bottiglia per l'acqua calda

Cristallina
macchie verde ramina
Man. Novese o Bassanese (Rivarotta)
fine XIX - inizio XX sec.
h. 15 x 25 x 13 cm
esposto

Dep. 11

Bottiglia per l'acqua calda

Cristallina
macchie bruno manganese
Man. Novese o Bassanese (Rivarotta)
fine XIX - inizio XX sec.
h. 15 x 25 x 13 cm
esposto



Dep. 13

Pignata rivestita di rete in ferro

Cristallina
Man. Novese o Bassanese (Rivarotta)
fine XIX - inizio XX sec.
h. 16 x \varnothing 20 cm
esposto



Dep. 15

Tegame

Cristallina
Man. Novese o Bassanese (Rivarotta)
fine XIX - inizio XX sec.
h. 13 x ø 35 cm
esposto



Dep. 16

Tegame

Cristallina
Man. Novese o Bassanese (Rivarotta)
fine XIX - inizio XX sec.
h. 9 x ø 25 cm
esposto



Dep. 19

Vaso con base e coperchio

Maiolica
decoro naturalistico
Viero, Nove
fine XIX
h. 78 x 33 x 25 cm
esposto



Dep. 20

Vaso con base e coperchio

Maiolica
decoro naturalistico
Viero, Nove
fine XIX
h. 78 x 33 x 25 cm
esposto



Dep. 21

Vaso

Maiolica
decoro monocromo
Antonibon, Nove
fine del XIX sec.
E. Tommasi
h. 68 x 45 x 25 cm
esposto

Brugnolo 2005, p. 56.



Dep. 22

Rinfreschiera

Maiolica
decoro naturalistico
Viero, Nove
fine del XIX sec.
h. 20 x 35 x 30 cm
esposto



Dep. 23

Maiolica
decoro naturalistico
Antonibon, Nove
fine del XIX sec.
h. 26 x 45 x 40 cm
esposto



Dep. 24

Rinfreschiera

Maiolica
decoro «alla berain» e «a fiori recisi»
Antonibon, Nove
prima metà XVIII sec.
h. 21,5 x 25 x 34 cm
esposto
Collezione G.D.S.

Ausenda 1990, n. 20, p. 53.



Dep. 25

Reinfreschiera

Maiolica
decoro «a fioretti recisi»
Antonibon, Nove
metà XVIII sec.
h. 21,5 x 25 x 34 cm
esposto



Dep. 26

Salsiera

Maiolica
decoro «alla frutta»
Antonibon, Nove
metà XVIII sec.
h. 5,5 x 10 x 18 cm
esposto



Dep. 27

Piattino

Porcellana
Antonibon, Nove
1802 - 1825
firmato "Baron - Nove"
ø 10,5 cm
esposto



Dep. 31

Piatto

Maiolica
decoro «a fiori recisi»
Antonibon, Nove
metà XVIII sec.
ø 31 cm
esposto



Dep. 33

Vaso con coperchio e base staccata

Maiolica
decoro naturalistico
Viero, Nove
fine XIX sec.
h 65 x ø 25 cm
esposto



Dep. 34

Vaso con coperchio e base staccata

Maiolica
decoro naturalistico
Viero, Nove
fine XIX sec.
h 65 x ø 25 cm
esposto



Dep. 35

Zuppiera con coperchio e manici rocaille

Maiolica
decoro «a fioretti recisi»
Antonibon, Nove
metà XVIII sec.
h. 19.5 x 19 x 25 cm
esposto



Dep. 36

Orciolo

Maiolica
decoro a festoni
Manardi, Bassano
fine XVII sec.
h. 20 x 16 x 14 cm
esposto



Dep. 37

Piatto

Maiolica
decoro figurato
Antonibon, Nove
fine XIX sec.
firmato "A. Bianchi"
h 65 x ø 25 cm
esposto



Dep. 40

Zuccheriera con coperchio

Porcellana
decoro floreale
Vicentini Del Giglio, Vicenza
fine del XVIII sec.
h. 7,5 cm
esposto



Dep. 41

Zuppiera zoomorfa

Maiolica
Gallina Faraona
Antonibon, Nove
fine XVIII sec.
h. 27,5 x 31,5 x 14 cm
esposto

Ausenda 1990, n. 150, p. 111; Ericani, Marini 1990, p. 305.



Dep. 42

Zuppiera zoomorfa

Terraglia
Gallina Faraona
Antonibon, Nove
prima metà XIX sec.
h. 27 x 31 x 14 cm
esposto

Ausenda 1990, n. 151, p. 111; Ericani, Marini 1990, p. 305.



Dep. 43

Scodella

Maiolica
Bordo cinese e riserva con paesaggio
Antonibon, Nove
inizio XVIII sec.
ø 23 cm
esposto



Dep. 44

Vaso con base staccata

Terraglia
decoro naturalistico
Viero, Nove
fine XIX sec.
h. 78 x 40 x 35 cm
esposto



Dep. 45

Vaso

Terraglia
decoro naturalistico
Viero, Nove
ultimo quarto XIX sec.
h. 75 x 40 x 33 cm
esposto



Dep. 46

Vaso

Terraglia
decoro naturalistico
Viero, Nove
ultimo quarto XIX sec.
h. 75 x 40 x 33 cm
esposto



Dep. 49

Zuppiera con coperchio e manici rocaille

Maiolica
deco «uso Delft»
Antonibon, Nove
prima metà XVIII sec.
h. 14 x 18 x 22 cm
esposto



Dep. 50

Scodella

Maiolica
diserva con paesaggio e contorno in manganese
Manardi, Bassano
fine XVII sec.
h. 8 x ø 15 cm
esposto



Dep. 51

Piatto ovale con tesa a coste

Maiolica
deco «a fiori recisi»
Antonibon, Nove
prima metà XVIII sec.
34 x 29 cm
esposto



Dep. 54

Piatto ovale con orlo mistilineo

Maiolica
decoro «a fiori recisi» con bordo cinese policromo
Antonibon, Nove
prima metà XVIII sec.
40 x 33 cm
esposto



Dep. 56

Grande piatto a coste

Terraglia
decoro «a fiori naturalistici»
Antonibon, Nove
fine XIX sec.
ø 59 cm
esposto



Dep. 57

Grande piatto a coste

Terraglia
decoro «a fiori naturalistici»
Antonibon, Nove
fine XIX sec.
ø 59 cm
esposto



Dep. 58

Insalatiera piccola

Cristallina
macchie nere
Man. Novese o Bassanese (Rivarotta)
fine XIX - inizio XX sec.
ø 31,5 cm
esposto

Dep. 60

Grande insalatiera

Cristallina
macchie verde ramina
Man. Novese o Bassanese (Rivarotta)
fine XIX - inizio XX sec.
ø 43 cm
esposto



Dep. 61

Teiera con coperchio

Maiolica
decoro «a ponticello»
Antonibon, Nove
metà XVIII sec.
h. 15 cm
esposto



Dep. 65

Centro tavola polilobato

Maiolica
decoro «a ponticello»
Antonibon, Nove
metà XVIII sec.
h. 4,5 cm x 48,5 x 38,5 cm
esposto



Dep. 66

Zuccheriera con coperchio

Porcellana
decoro floreale
Antonibon, Nove
seconda metà XVIII sec.
h. 8 cm
esposto



Dep. 68

Tazzina con piattino

Porcellana
decoro «a cadenella»
Antonibon, Nove
fine XVIII sec.
h. 4 x ø 6 cm
esposto



Dep. 78

Frammento di gruppo figurato

Porcellana
Ercole con il vello del leone
Antonibon, Nove
ultimo quarto XVIII sec.
h. 7 cm
esposto

Gisella, isabella, Giuseppina Dal Prà



Dep. 80

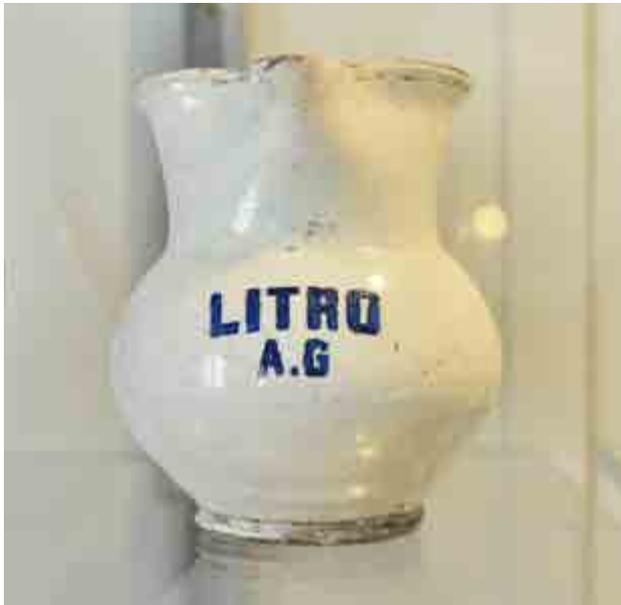
Boccale

Terraglia
decoro floreale monocromo
Manifattura novese
fine XIX sec.
h. 18,5 x ø 18,5 cm
esposto

Dep. 81

Boccale

Terraglia
decoro floreale monocromo
Manifattura novese
fine XIX sec.
h. 16,5 x ø 16,5 cm
esposto



Dep. 82

Boccale

Terraglia
«litro / A. G.»
Manifattura novese
inizio XX sec.
h. 16 x ø 15 cm
esposto



Dep. 83

Boccale

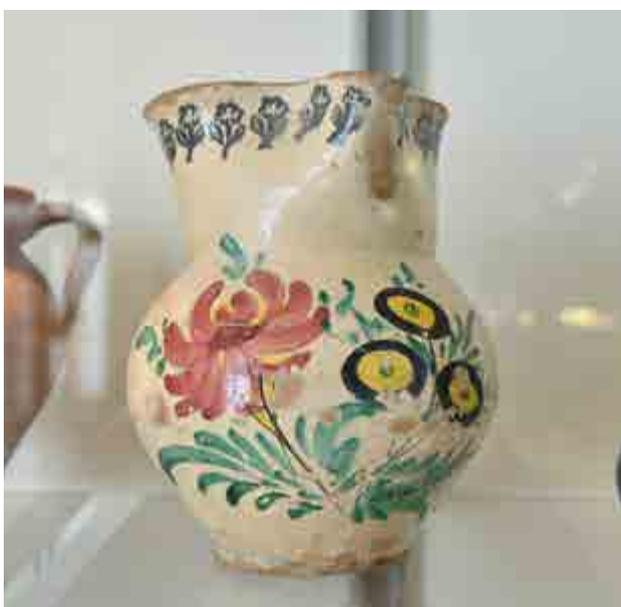
Terraglia
«1/2 litro»
Società ceramica lombarda, Milano
fine XIX sec.
h. 12,5 x 8 cm
esposto



Dep. 86

Boccale

Cristallina
vernice nera
Man. Novese o Bassanese (Rivarotta)
fine XIX.
h. 15 x 12 cm
esposto



Dep. 89

Boccale

Cristallina ingobbiata
decoro floreale policromo
Man. Novese o Bassanese (Rivarotta)
inizi XX sec.
h. 23 x ø 16 cm
esposto



Dep. 92

Piatto con tesa fortemente sagomata

Maiolica
paesaggio con capriccio architettonico
Manifattura pavese
fine del XVII sec.
ø 27 cm
esposto



Dep. 94

Vaso con anse zoomorfe

Maiolica
Rinaldo e Armida
Antonibon, Nove
1885 - 1990
h. 93 x ø 45 cm
esposto

Brugnolo 2005, p. 54.



Dep. 95

Fioriera zoomorfa

Terraglia
Gallo
Viero, Nove
XIX sec.
h. 69 x 43 x 33 cm
esposto



Dep. 96

Mensola con putto

Maiolica
decoor floreale
Viero, Nove
XIX sec.
cm 40 x 45 x 28 cm
esposto



Dep. 97

Vasca

Terraglia
Decoro naturalistico con riserva e paesaggio marino.
Antonibon, Nove
XIX sec.
cm 45x24x28
esposto

Brugnolo, Ericani 2005, p. 40.



Dep. 98

Vaso con applicazioni (come dep. 48)

Terraglia
Decoro naturalistico con applicazioni
Antonibon, Nove
XIX sec.
h. 68x 45 x 40 cm
esposto



Dep. 99

Soprammobile a forma di uovo

Terraglia
Decoro naturalistico con applicazioni
Antonibon, Nove
XIX sec.
ø 30 cm
esposto

Sigle Archivistiche

A.N.S. = Archivio privato Nadir Stringa, Nove.

A.S.V.E. = Archivio di Stato di Venezia.

A. M. C. = Archivio Museo Civico, Nove.

Bibliografia

A. Alverà Bortolotto, *Storia della ceramica a Venezia dagli albori alla fine della Repubblica*, Sansoni, Firenze 1981.

Andrea Parini. Ceramiche 1935-1970, catalogo della mostra (Nove, Istituto d'Arte, 28 maggio – 10 luglio 1983) a cura di N. Stringa, Grafiche Tassotti, Bassano del Grappa 1983.

Antica Fabbrica di Cristalline e Terra Rossa, a cura di M. E. Avagnina, G. Ericani, P. Marini, Ghedina&Tassotti, Bassano 1989.

R. Ausenda, G. C. Bojani, *La ceramica dell'Ottocento nel Veneto e in Emilia Romagna*, Artioli, Modena 1998.

I. Azzolin, C. Padovan, P. Zanolli, *Nove. Terra di Ceramica*, Editrice Artistica Bassano, Pove del Grappa 2003.

G. Ballardini, *La maiolica italiana dalle origini alla fine del cinquecento*, N.E.M.I., Firenze 1938.

C. Baroni, *La "disputa dei Latesini" nella storia della ceramica italiana*, in «Dedalo», 1933, XIII, p. 147 – 174.

M. Bozzetto, *Terre Nove, racconto per immagini*, a cura di P. Zanolli e M. M. Polloniato, Tipografia Rumor S.p.a., Vicenza 2004.

T. Brook, *Cap. III "Un piatto di Frutta"*, in *Il cappello di Vermeer. Il Seicento e la nascita del mondo globalizzato*, Einaudi, Torino 2015, pp. 59-90.

G. Busti, F. Cocchi, *Le ceramiche derutesi dei secoli XV e XVI nel museo: note metodologiche e critiche*, in *Museo regionale della Ceramica di Deruta. Ceramiche policrome, a lustro e terrecotte di Deruta dei secoli XV e XVI*, a cura di G. C. Bojani, Electa 1999, pp. 15 – 23.

C. Calò, *La R. Scuola d'Arte Ceramica "Giuseppe De Fabris" di Nove*, Tipografia Enrico Aiani, Firenze 1941.

Capolavori della maiolica rinascimentale. Montelupo "fabbrica" di Firenze, 1400-1630, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 31 maggio – 27 ottobre 2002) a cura di F. Berti, Aedo, Montelupo Fiorentino 2002.

N. Caruso, *I prodotti ceramici*, in *Ceramica Viva. Manuale pratico delle tecniche di lavorazione antiche e moderne dell'oriente e dell'occidente*, Hoepli, Milano 1979.

L. Caterina, *La porcellana Kraak*, in *Catalogo della porcellana cinese di tipo bianco e blu. Museo nazionale della ceramica "Duca di Martina" di Napoli*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1996, pp. 30-31.

G. Cenzi, A. Baldo, *Il settore ceramico vicentino, indagine sulla struttura economica*, Officina Tipografica Vicentina, Vicenza 1971.

F. Rigon, R. Ausenda, *Ceramica popolare vicentina dell'ottocento. La Collezione della Banca Popolare di Vicenza*, Skira, Milano 2005.

Ceramiche rinascimentali dei Musei Civici di Padova, a cura di M. Munarini e D. Banzato, Electa, Milano 1993.

G. Ericani, P. Marini, *La ceramica nel Veneto. La terraferma dal XIII al XVIII secolo*, Arnoldo Mondadori Editore, Verona 1990.

G. Favero, *Privilegi d'industria e diritti di proprietà nelle manifatture di ceramica della Repubblica di Venezia (XVII-XVIII secolo)*, in «Quaderni Storici», 136, 201, pp. 185-220.

Festa della Ceramica, 10 anni di portoni aperti, a cura di A. Bernardi, A. Spagnolo, N. Stringa, Associazione Nove Terra di Ceramica, Nove 2008.

H. -P. Fourest, *La faïence de Delft*, Office du Livre, Fribourg 1980.

S. Froetscher, *Atlante di ceramica e porcellana*, Hoepli, Milano 2003.

B. Gallizia di Vergano, *Una tazza da puerpera documentaria della manifattura Antonibon a Nove*, in «CeramicAntica», 3 (80), 1998, pp. 64-66.

Geminiano Cozzi e le sue porcellane, a cura di M. Ansaldi e A. Craievich, Antiga Edizioni, Crocetta del Montello 2016.

Giuseppe De Fabris, uno scultore dell'Ottocento, a cura di Ni. Stringa, Electa, Milano 1994.

U. Gobbi, *Il decoro floreale naturalistico nella ceramica del XVIII secolo*, Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, Editrice Milo, Viterbo 1996.

J. R. Gonzáles, *Chinese Export Porcelain*, «Artes de México», 190, 1976-77, p. 103.

E. Holmes Peck, *Like the Light of the Sun: Islamic Luster-Painted Ceramics*, «Bulletin of the Detroit Institute of Arts», 1, 1997, pp. 16-35.

Idee per la Ceramica. Trent'anni di premi della Fiera di Vicenza, catalogo della mostra (Nove, Palazzo Comunale, 20 settembre – 30 ottobre 1987) a cura di Nadir e Nico Stringa, Tipografia Litografia Novese, Nove 1987.

J. Kubler, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, traduzione di Giuseppe Casatello, Einaudi, Cles, 2002.

L'arte della Cina e del Giappone, in *L'orientalismo e le arti*, a cura di E. Gaillard e M. Walters, Mondadori Electa, Milano 2010, pp. 11-53.

C. Lahaussois, *Faïances de Delft*, Mussot, Parigi 1994.

H. Landais, *Porcellane Francesi*, edizione italiana a cura di G. Zerbino, U. Mursia & C., Milano 1964.

La ceramica a Bassano e Nove dal XIII al XXI secolo, a cura di K. Brugnolo e G. Ericani, Bassano del Grappa 2005.

La ceramica artistica in Italia: imprese, luoghi, scenari e prospettive, Associazione Italiana Città della Ceramica, Artex, Venice International University, Polistampa, Firenze 2019.

La ceramica degli Antonibon, catalogo della mostra (Bassano, Palazzo Agostinelli 26 Maggio – 20 Settembre 1990) a cura di G. Ericani, P. Marini e N. Stringa, Electa, Milano 1990.

La ceramica di Bassano del Grappa e Nove. II simposio internazionale dell'arte ceramica, catalogo della mostra (Bassano e Nove, 31 agosto – 5 ottobre 1974), a cura di G. Barioli, Bassano 1975.

La ceramica di Lodi, a cura di F. Ferrari, Bolis Edizioni, Azzano San Paolo 2003.

La ceramica popolare veneta dell'ottocento, catalogo della mostra (Vicenza, Castelvechio) a cura di A. Cecchetto, L. Magagnato, N. Stringa, Electa, Milano 1978.

La maiolica italiana del Cinquecento. Capolavori di maiolica della collezione Strozzi Saccati, Atti del convegno di studi Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza (Faenza, 25-26-27 settembre 1998), a cura di G. C. Bojani, Centro Di, Firenze 2001.

La maiolica italiana di stile compendiario. I Bianchi, a cura di V. Pompeis, vol. 1 e 2, Allemandi, Torino 2010.

Le antiche ceramiche delle Nove, catalogo della mostra (Nove, 20 luglio, 30 agosto 1969), Industria Grafica A. dal Molin & Figli, Arzignano (Vicenza) 1969.

Le Città della Ceramica, Touring club italiano in collaborazione Associazione Italiana Città della Ceramica, Touring Editore, Milano 2019.

C. Le Corbeiller, A. Cooney Frelinghuysen, *Chinese Export Porcelain*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 3, 2003, pp. 1-61.

C. Le Corbellier, *German Porcelain of the Eighteenth Century*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 4, 1990, pp. 1-56.

Licisco Magagnato tra storia dell'arte e politica culturale, Atti della giornata di studi per il centenario della nascita di Licisco Magagnato (1921-2021), (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 9 dicembre 2021), a cura di F. Rossi e F. Piccoli, Grafiche Stella, Legnago 2023.

G. Liverani, *La maiolica italiana sino alla comparsa della porcellana europea*, Electa, Milano 1957.

E. Longo, *Ceramiche popolari italiane dal XVIII al XX sec*, Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, Edit Faenza S.r.l., Faenza 2007.

D. F. Lunsingh Scheurleer, *Delfter Blaudekore 1640/50 bis um 1725*, in *Delft Niederländische Fayence*, Klinkhardt & Biermann Verlagsbuchhandlung GmbH, München 1984, pp. 95 - 101.

D. F. Lunsingh Scheurleer, *Delfter Blaudekore 1725/30 bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts*, in *Delft Niederländische Fayence*, Klinkhardt & Biermann Verlagsbuchhandlung GmbH, München 1984, pp. 102 - 107.

L. Magagnato, *Terraglie venete dell'Ottocento*, in *Licisco Magagnato, Scritti d'arte (1946-1987)*, a cura di S. Marinelli e P. Marini, Neri Pozza, Vicenza 1997, pp. 185-189.

Maioliche, porcellane e terraglie del Vicentino, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Bonin, 15 settembre – 30 ottobre 1954), a cura di G. Barioli, Neri Pozza, Venezia 1955.

A. Molinari, *La febbre della porcellana*, in «Gnosis», 2, 2018, pp. 199-21.

G. Morbidelli, *I musei civici italiani tra tradizione e innovatività*, in «Aedon» 1, 2021, pp. 45-53.

Museo Civico della Ceramica di Nove, a cura di K. Brugnolo, Cierre Grafica, Verona 2005.

Museo della Ceramica di Bassano del Grappa, a cura di G. Ericani, Cierre Grafica, Verona 2005.

G. Piperata, *I musei pubblici non statali*, in «Aedon» 1, 2021, pp. 54-61.

M. Polo, *Il Milione*, a cura di Valeria bertolucci Pizzorusso, Adelphi, Milano 1975.

Porcellane di Meissen. Ceramiche della collezione Gianetti, a cura di L. Brambilla Bruni, Museo Giuseppe Gianetti, Saronno 1994.

Porcellane italiane, europee e orientali. Ceramiche della collezione Giannetti, a cura di L. Brambilla Bruni, L. Melegati, L. Zenone Padula, Museo Giuseppe Giannetti, Saronno 2000.

R. Reilly, *Wondrous surprises*, in «RSA Journal», 5462, 1995, pp. 82-83.

I. Salbert, *The Rococo Revolution*, in «AA files», 39, 1999, pp. 10-20.

E. P. Sani, *Italian Renaissance maiolica*, V&A Publishing, Londra 2012.

Servizio Conventuale (23 – 176), in *Ceramiche del '600 e '700 dei Musei Civici di Padova*, a cura di D. Banzato, M. Munarini, Marsilio, Venezia 1995, pp. 118 – 133.

G.B. Siviero, *La ceramica*, in *Il ritrovamento di Torretta. Per uno studio della ceramica padana*, a cura di G. Ericani, Marsilio, Venezia 1986, pp. 77-88.

M. Spallanzani, *Maioliche ispano-moresche a Firenze nel rinascimento*, S.P.E.S., Firenze 2006.

Angeli, profeti e santi nelle ceramiche popolari vicentine dell'ottocento. Fonti iconografiche, catalogo della mostra (Nove, Istituto Statale G. De Fabris, 10 dicembre 2004 - 23 gennaio 2005), a cura di N. Stringa, Grafiche Antiga, Cornuda 2004.

N. Stringa, *Cos'è la ceramica*, Grafiche Novesi, Nove 2011.

N. Stringa, *Il decoro floreale a terzo fuoco nella ceramica del Settecento: l'Area Veneta*, in *Il decoro floreale naturalistico nella ceramica europea del XVIII secolo*, Atti del seminario internazionale di studi (Faenza, 24-25-26 gennaio 1997), Faenza 2001, pp. 165-178.

N. Stringa, *Il Museo della Ceramica istituto statale d'arte G. de Fabris – Nove*, Ad/Master, Bassano 1989.

N. Stringa, *Il museo della ceramica di Nove: un nuovo percorso espositivo ed artistico*, in «CeramicAntica», 11, 1994, pp. 16-35.

N. Stringa, *Il museo di Nove. L'ottocento e il Novecento. La produzione "popolare" e la produzione "neo-rococò"*, in «CeramicAntica», 1, 1995, pp. 28-47.

N. Stringa, *Il nuovo museo della ceramica di Nove*, estratto da «ShowCase», 16, 1994.

N. Stringa, *Le regole della "Serenissima" in campo ceramico. Norme, abusi, soprusi, ruberie, tradimenti, attentati e scandali in alcune manifatture venete del '600 e '700*, in *La bottega del Vasaiolo. Uomini, tecniche, modelli*, a cura di L. Pesante, A. Satolli, Pacini Editore, Pisa 2021, pp. 146-165.

N. Stinga, *La famiglia Manardi e la ceramica a bassano nel '600 e '700*, G. B. Verci Editore, Bassano 1987.

N. Stringa, *La pittura della ceramica e la ceramica nella pittura in Veneto*, in *La Maiolica e le altre arti. Influssi, parallelismi e convergenze*, Atti del convegno (Orvieto, 9 giugno 2018) a cura di L. Pesant e A. Satolli, Edizioni Polistampa, Firenze 2019, pp. 275-308.

N. Stringa, *Proposta per l'istituzione e la valorizzazione del "Museo Diffuso" della Ceramica e per la fondazione di un museo della cultura materiale del comprensorio bassanese*, in *Giornata di studi di storia bassanese in memoria di Gina*

Fasoli, *Bassano, Museo Civico, 23 ottobre 1993*, in «Bollettino del Museo Civico di Bassano», 13-15, 1992-1994, pp. 231-238.

N. Stringa, *Terraglie di Monticello e porcellane di Angarano. La donazione Tasca al Museo della Ceramica di Nove*, Cooperativa Tipografica degli Operai, Vicenza 2012.

R. Stringa, *La fabbrica di ceramiche Stringa e il mulino pestasassi a Nove*, Nove 2016.

Terrecotte Cinesi: Nove, terra di rogge, opifici e ceramiche, Opuscolo XXVI giornata FAI di Primavera, (23 Aprile 2018), FAI Bassano del Grappa.

The, caffè e cioccolata a Nove e in Europa. Maioliche, porcellane e terraglie dal XVIII al XX secolo, catalogo della mostra (Nove, Museo Civico, 20 ottobre – 2 dicembre 2001), a cura di K. Brugnolo, Museo della ceramica di Nove, 2001.

G. Vasari, *Luca della Robbia, scul <tore>*, in *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino s' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Einaudi, Torino 1986, pp. 253-256.

G. Vecchi, *Ceramica e prodotti ceramici in Tecnologia Ceramica Illustrata*, Faenza Editrice, Faenza 1977.

T. Wilson, *Making Maiolica*, in «Bulletin of the Detroit Institute of Arts», 2013, pp. 6-7.

T. Wilson, *The Impact of Hispano-Moresque Imports in Fifteenth-century Florence*, in «Bulletin of the Detroit Institute of Arts» 2013, pp. 8-13.

Sitografia

Archivio della Ceramica Italiana del '900, <http://www.archivioceramica.com/HOME/1home.htm> (ultima consultazione 7/03/2023)

“Delftware”: *tin-glazed earthenware tiles*, <https://www.vam.ac.uk/articles/delftware-tiles> (ultima consultazione, 15/05/2023).

Guida del Museo diffuso di Nove, a cura di Alessandro Bertoncello, <https://www.museonove.it/museo-diffuso-nove/> (ultima consultazione 7/03/2023)

La ceramica di Bassano e Nove, servizio televisivo di La Veronese Tv caricato su YouTube da Af4029 il 28 agosto 2017 (<https://youtu.be/VwNcOxNR1M>) (ultima consultazione 7/03/2023)

Museo della ceramica e del design, Liceo Artistico G. De Fabris, <https://www.liceofabris.edu.it/museo-7/> (ultima consultazione, 19/04/2023).

Statuto dell'Associazione Nove terra di ceramica, <http://www.noveterradiceramica.it/statuto> (ultima consultazione 6/05/2023).

Ringraziamenti

Desidero ringraziare tutte le persone che hanno creduto in me e in questo progetto di tesi.

La mia relattrice, Stefania Ventra, e il mio correlatore, Walter Cupperi, per avermi indirizzata nella ricerca propedeutica alla stesura dell'elaborato, e per i consigli puntuali.

Rinnovo il mio ringraziamento sentito a Nadir Stringa, esempio di passione e dedizione al patrimonio, che mi ha introdotta al prezioso mondo della ceramica e seguita con attivo interesse nella realizzazione dell'elaborato, rispondendo sempre in modo esaustivo laddove avessi dei dubbi, anche notte-tempo.

Un grazie a Raffaella Campagnolo, ex-sindaco di Nove, che per prima, con entusiasmo, mi ha proposto il progetto, e ad Alessandro Bertoncello, attuale conservatore della collezione civica di Nove, per la gentile disponibilità e i costanti incoraggiamenti.

Devo ringraziare in modo particolare coloro che mi hanno dedicato il loro tempo nell'ultimo periodo: Marco e mia mamma per le giornate trascorse a misurare i pezzi in museo, il continuo sostegno e la paziente lettura delle bozze; David, Eva e Ilaria, che hanno trascorso le piovose serate di maggio a controllare per me i dati delle schede tecniche; Enrica e Filippo per il fondamentale aiuto nell'impaginazione del catalogo. Una menzione va poi alla disponibilità e alla pazienza delle bibliotecarie di Nove, Bassano e Venezia, che hanno chiuso un occhio sui miei ritardi nella restituzione dei volumi; e a Mari e a Roberto che mi hanno dato accesso alle loro biblioteche personali.

Non sarei riuscita a realizzare questo lavoro lontana da casa, perché, nonostante tutto, la frenesia dei miei genitori, le risate con le mie sorelle, gli incoraggiamenti affettuosi da parte mia nonna Attilia, le tazze di the con Imelda, e le fughe a Berlino con Ursula mi hanno resa chi sono e mi daranno sempre conforto. Ma questi nove appassionanti mesi di approfondimento della storia e delle forme dell'arte ceramica hanno anche comprovato il valore dei rapporti che ho potuto coltivare nel meraviglioso periodo in cui Venezia è diventata per me il centro di gravità permanente.

Ora si chiude una fase della mia vita, cinque anni vissuti con pienezza, affollati di volti e progetti, durante i quali sono cresciuta e ho capito meglio chi sono grazie a tutti gli amici che mi hanno accompagnata tra le calli per raggiungere le aule di Ca' Foscari, un museo, oppure il supermercato più vicino, e hanno condiviso con me l'agitazione prima degli esami, il nervosismo per i ritardi di Trenitalia e la felicità di serate di festa, facendomi sentire completa. Di questo periodo, grazie a voi tutti, conservo un ricordo caro. Sono curiosa di quello che verrà, certa che sarete con me ancora.