



Università  
Ca' Foscari  
Venezia  
Facoltà  
di Lettere  
e Filosofia

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN STORIA DELLE ARTI E  
CONSERVAZIONE DEI BENI ARTISTICI

Tesi di Laurea

**ALLESTIMENTI PER ESPOSIZIONI TEMPORANEE A “CA’ DA  
NOAL” MUSEI CIVICI DI TREVISO.**

**METODOLOGIA ED ESPERIENZE DAL 1980 AL 2011.**

Relatore : ANNA MARIA SPIAZZI

Laureando : MATTEO BISELLO

Matricola : 831683

Anno Accademico : 2011/2012

## INDICE

---

INTRODUZIONE.....p 4

CAPITOLO 1 : SICUREZZA PER UN BUON MUSEO.....p 6

CAPITOLO 2 : CERAMICHE ANTICHE A TREVISO CASA DA NOAL.....p 16

4 luglio – 20 ottobre 1991

31 marzo – 31 maggio 1992

2.1 La ceramica a Treviso dal XIV al XIX secolo.

2.2 ‘Bocaleri’ a Treviso.

2.3 Le tipologie ceramiche e le origini.

2.4 Fra Trecento e Quattrocento: la Graffita Arcaica.

2.5 Il Quattrocento e il primo Cinquecento: Graffita  
pre-rinascimentale e rinascimentale.

2.6 Il Cinquecento: Graffita tardo-rinascimentale e ‘a stecca’.

2.7 Maiolica a Treviso dal XIV al XVI secolo.

2.8 La fabbrica di maiolica Rossi-Ruberti alla Fiera.

2.9 La fabbrica Fontebasso.

CAPITOLO 3 : TESSUTI ANTICHI A TREVISO CASA DA NOAL.....p 65

Tessuti, abbigliamento, merletti, ricami, sec XIV – XIX.

16 giugno – 13 novembre 1994.

3.1 Tessuti: note tecniche.

CAPITOLO 4 : LA CHIAVE. LA SICUREZZA DELLA CASA E DEL.....p 77

PATRIMONIO.

Chiavi, serrature, lucchetti, casseforti, porte ferrate.

15 dicembre 2001 – 27 marzo 2002.

4.1 Chiavi.

4.2 Battenti per porta lucchetti.

4.3 Le tecniche.

CAPITOLO 5: INTERVISTA ALL'ARCHITETTO ANDREA BELLINI.....p 88

5.1 Motivazioni della mostra da parte dell'allora direttore

Eugenio Manzato.

5.2 Materiale inedito concesso dall'Architetto Andrea Bellini

CONCLUSIONI.....p 107

BIBLIOGRAFIA.....p 108

## INTRODUZIONE

---

L'Abate Bailo, con grande costanza, tra Otto e Novecento, avviò il collezionismo, di ceramiche tessuti e materiali metallici.

Tutte queste collezioni, in particolare quella della ceramica, subirono danni pesantissimi durante la seconda guerra mondiale.

Nel 1992, il direttore dei musei Eugenio Manzato, progettò e realizzò la mostra "Ceramiche antiche a Treviso. Ca da Noal", con la collaborazione assidua e la professionalità dell'architetto Andrea Bellieni.

La collezione " Tessuti antichi a Treviso. Ca da Noal". Del 1994, venne realizzata, dal direttore del museo, tramite lo studio e la catalogazione scientifica di Doretta Davanzo Poli.

La collezione relativa a manufatti metallici: serrature, lucchetti, casseforti e porte ferrate, nel 2002, venne realizzata con l'esposizione temporanea e la catalogazione scientifica dei materiali.

Negli anni tra il 1994 e il 2001, agli spazi espositivi di Casa da Noal vennero ad aggiungersi quelli di Casa Robegan.

L'architetto Andrea Bellieni e l'architetto Ubaldo Fanton effettuarono il progetto del restauro architettonico degli impianti tecnici al fine di unire funzionalmente, in modo permanente, Casa da Noal e Casa Robegan.

Lo studio dei materiali in metallo risultava particolarmente complesso in mancanza di bibliografia scientifica, ed è stato per merito delle studiose Roberta Rizzato e Chiara Torresan, che gli oggetti d'uso della collezione quali, chiavi, serrature, lucchetti, casseforti, e porte ferrate, offrono oggi materiale di confronto sulla materia.

Grazie all'intervista concessami da Andrea Bellieni e alla sua grande generosità nel fornirmi materiale inedito, documentazione scientifica e disegni, mi è stato possibile approfondire le modalità e le scelte per la realizzazione degli allestimenti.

## SICUREZZA PER UN BUON MUSEO

---

*“Un museo non è un archivio, deve disporre ed esporre le sue opere per trasmettere messaggi di qualità e quantità complesse: anche emozionali e non solo teorici, artistici e documentari, o educativi. Un museo non è una scuola, e non è nemmeno un ospedale per il ricovero dei relitti del passato, bianco, asettico e neutrale.”<sup>1</sup> Nessuno è uguale ad un altro; ognuno ha una sua identità inconfondibile; nessun museo dovrebbe apparire simile a un altro e quindi emettere gli stessi messaggi culturali.*

Poiché in un museo ogni gesto che si compia (anche il più modesto e ignaro) per spostare un oggetto, per restaurarlo, per conservarlo, per etichettarlo, contiene una comunicazione, emette un messaggio diretto al pubblico, agli altri. La consapevolezza di potere, spostando anche solo un oggetto, spostare l'equilibrio di una possibile opera d'arte, di un documento storico globale, quale è l'opera museo, deve sempre sottendere ad ogni operazione museologica e museografica.

L'allestimento in un museo diventa un problema, con la continua interazione di significati di volta in volta apportati sia dai curatori che dai visitatori.

*“Le opere non esistono in uno spazio separato, emettendo messaggi per lo spettatore, ma, al contrario, sono soggette ad una multiforme costruzione di significati che dipende dall'allestimento, dal contesto con altri oggetti, dalla presentazione storica e visiva, dall'intero ambiente circostante; le opere cambiano i loro significati non solo nel corso degli anni quando diverse correnti storiografiche e istituzionali li prelevano e trasformano le loro valenze, ma anche da un giorno all'altro poiché persone diverse li vedono e li sottopongono alla loro interpretazione”<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> A. MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Allemandi, Torino 2003

<sup>2</sup> A. MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Allemandi, Torino 2003, cit p. 130.

Uno dei grandi equivoci della museografia contemporanea è che gli architetti sappiano tutto quello che si deve fare per progettare o riallestire un museo: *“Forti del loro potere di creatori di forme visive in grado di dialogare con le opere, o di contrapporvisi”* oppure sicuri che un museo debba essere un contenitore funzionale, simile ad un ospedale o a una biblioteca.

Esistono delle regole di base da seguire per la realizzazione funzionale dell’allestimento di un museo che gli architetti dovrebbero seguire:

#### 1- LE ESIGENZE DELLE OPERE

Bastano alcune norme:

A- Lasciare che le opere esprimano e comunichino i loro messaggi;

B- Conoscere le opere;

C- Conservare e restaurare le opere.

A – Lasciare che le opere si esprimano e comunichino i loro messaggi vuol dire rispettarne, ed esaltarne, le identità originali; ma anche le loro identità sopravvenute, compresa la loro nuova identità derivante dalla storia collezionistica e dalla musealizzazione.

Alcune soluzioni potrebbero essere:

trovare un ordine-ordinamento che significhi e metta in evidenza “L’identità Forte” del museo, e delle collezioni, quella che li rende unici; ma evitare la monotonia; gli oggetti isolati si perdono, accostati si rinforzano; bisogna accostarli per segni e messaggi comuni e anche per soggetti o per comune storia e provenienza; restituire un’ “aura” preziosa, sacra *“il visitatore è spesso un pellegrino che vuole essere miracolato dall’apparizione”*<sup>3</sup>: il silenzio e la luce sono molto importanti a questo fine.

Le vetrine e le barriere rendono le opere intoccabili, dunque sacralizzate, dove l’apparato didattico non deve prevalere, anzi deve essere il più discreto possibile; usare i varchi e le porte per attirare lo sguardo nelle sale successive; i quadri appesi in alto sono più autorevoli e oppressivi, in basso invece più spirituali; se il percorso museale

---

<sup>3</sup> A. MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*. Cit. pag 131.

attraversa nel centro una serie di sale, i visitatori tenderanno a tirar dritto nell'infilata delle porte e non a "entrare" nelle sale per guardare le opere appese alle pareti.

B – Conoscere le opere vuol dire studiarle. Il catalogo e l'inventario sono due strumenti importanti per creare un museo o per esaltarne l'identità. Permettono di imparare le identità delle opere e le loro esigenze espressive; di selezionare i segni-messaggi più rilevanti da comunicare negli allestimenti.

Nella creazione di un nuovo museo, come nel ristrutturarne uno antico, è necessario prevedere i locali dove si svolgeranno queste attività conoscitive delle opere: *"ingressi e sale di registrazione delle opere (con deposito temporaneo); cabine per la disinfezione; laboratori fotografici per l'inventariazione; laboratori per il controllo delle condizioni di conservazione e laboratori di restauro."*<sup>4</sup> Sale e uffici per la registrazione, la catalogazione e lo studio delle opere dovranno trovarsi al centro di tutti questi movimenti. Solitamente né i curatori dei musei né gli architetti valutano l'importanza e gli spazi necessari per queste funzioni di registrazione delle opere. Nei musei più moderni e aggiornati queste mansioni sono svolte con l'aiuto di elaborati elettronici che permettono una maggior precisione.

Suggerimenti pratici soprattutto per gli architetti e gli impiantisti:

- *I corridoi , le porte e gli ascensori devo essere grandi abbastanza per far passare le opere più ingombranti;*
- *Spazi regolari per evitare disordine e congestione;*
- *Pavimentazioni lineari, lisce e scorrevoli;*
- *Illuminazione fredda e senza raggi UV;*
- *Filtraggio dell'aria esterna e interna riciclandola in continuazione (la polvere graffia e corrode);*
- *Evitare sbalzi di temperatura e di umidità .*

---

<sup>4</sup> A. MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Allemandi, Torino 2003



C– Un museo non durerà a lungo se non conserva le sue opere. Gli strumenti e i luoghi essenziali per conservarle sono: i depositi e i laboratori di conservazione e restauro.

I maggiori fattori di deterioramento delle opere in un museo sono: la manipolazione umana, la luce, l'umidità relativa e l'inquinamento.

*“Climatizzate, climatizzate, qualcosa resterà!!!”<sup>5</sup>*

-Prima di progettare un nuovo museo, vanno effettuati degli accertamenti sul territorio, come ad esempio il controllo del clima della zona e l'esposizione dell'edificio; prevedere infissi perfetti e resistenti alla condensa, doppie finestre, murature spesse di materiali resistenti alle differenze climatiche tra interno ed esterno. Non si deve cercare la climatizzazione *perfetta*, troppo forte per le opere e tra l'altro molto difficile da mantenere (problemi economici e di manutenzione); per gli edifici antichi sono preferibili adattamenti localizzati: “microclimi” speciali possono risultare indispensabili dentro le vetrine per gli oggetti più fragili, da chiudere in teche trasparenti climatizzate; i valori ottimali in un museo sono: Temperatura da 16 a 26 gradi, umidità relativa da 45 a 60 %.

*“Per quanto riguarda la “Luce” invece, pochissimi sono gli oggetti insensibili: pietre, ceramiche, metalli e legni non dipinti; l'illuminazione nelle sale di esposizione può anche essere molto bassa, se è omogenea l'occhio si adatta gradualmente, basta evitare gli abbagli (dalle finestre, dalle luci a faretto, da soffitti troppo bassi, da riflessi sui vetri); il sole è mortale: Le finestre non devono servire per illuminare”<sup>6</sup>.*

Il calore asciuga molto, le lampade alogene scaldano troppo, le lampade a neon contengono raggi UV, tutte le lampade all'interno delle vetrine scaldano.

E' un errore dare ai muri delle sale di esposizione colori troppo scuri (assorbono la luce) o troppo chiari (riflettono la luce e abbagliano);

la luce distrugge soprattutto tessuti, carta, colori vegetali, *media* pittorici (olio, uovo, colla, lacca); un rimedio sarebbe quello di accorciare i tempi di esposizione delle opere

---

<sup>5</sup> A. MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*. Cit.

<sup>6</sup> A. MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*. Cit.

più fragili (con rotazione dei depositi); i vetri invece riflettono e dunque sono una protezione contro la luce, senza metterli a contatto.

*“Sull’umidità relativa invece sono migliori le vetrine e singole sale a microclima differenziato che rigide climatizzazioni generali, in questo modo sarà più facile regolarne il grado all’interno delle teche; la temperatura influisce molto sul grado di umidità: i suoi sbalzi possono essere dannosi anche per le ceramiche e i vetri. L’umidità deve mantenersi in generale tra il 45 (percentuale più adatta alla carta, ai tessuti e ai metalli) e il 60% (percentuale più adatta ai legni di mobili e dipinti su tavola) : gli sbalzi sono pericolosissimi per tutti gli oggetti”.*<sup>7</sup>

I materiali più sensibili a questo fattore sono quelli igroscopici (legno, carta e cuoio), ma anche ceramiche, vetri e metalli. La carta per esempio assorbe elementi dai materiali vicini, cioè dai colori, inchiostri, disegni, polvere; e cambia rapidamente dimensione con il cambiare dell’umidità (non si deve rinchiudere sotto vetro per la possibile formazione di muffe).

Sull’inquinamento è sufficiente che la pressione dell’aria interna di una vetrina o di una sala sia di qualche atmosfera superiore a quella esterna per impedire l’ingresso della polvere che è abrasiva e igroscopica.

I componenti inquinanti dell’aria devono però essere filtrati; i più pericolosi (secondo delle ricerche condotte dal Getty Conservation Institute) sono: *“biossido di nitrogeno (NO<sub>2</sub>), acido nitrico (NHO<sub>3</sub>) e peroxiacetil nitrato (PAN); la condensa nelle città e nelle zone marine è quasi sempre acida (dunque corrosiva), di solito si deposita soprattutto sulle superfici metalliche, in conseguenza degli sbalzi di temperatura”.*<sup>8</sup> Esalazioni inquinanti e corrosive possono provenire dalle colle usate negli allestimenti, dalle vernici, dalla gomma, dai componenti di legno dei pannelli, dai tessuti di rivestimento. Esistono carte non acide o non trattate con elementi inquinanti, anzi impregnate di sostanze conservanti (carbonato di calcio e magnesio) che assorbono l’acidità e i solfuri dell’aria; e tessuti di rivestimento o per fodere, trattati in modo da assorbire i gas solforosi.

---

<sup>7</sup> A. MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Allemandi, Torino 2003

<sup>8</sup> A. MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Allemandi, Torino 2003

Sui laboratori di restauro si devono prevedere ampi spazi e passaggi comodi per le apparecchiature più ingombranti (ad esempio, vasche di lavaggio per tappeti e arazzi) e presumere scarichi speciali per le sostanze chimiche.

Sulla manipolazione per salvarsi dai danni (anche gravissimi) causati dagli errori umani di manipolazione degli oggetti, non c'è altro metodo che l'educazione del personale dei musei a una maggiore cautela e studio.

I depositi invece sono uno strumento essenziale per la conservazione delle opere e dunque indispensabile alla vita di un museo. Le opere in deposito hanno molte più possibilità di sopravvivere nel tempo a quelle esposte al pubblico, ed è proprio qui che gli storici dell'arte fanno di solito le loro più interessanti scoperte e valutazioni.

*“Vendere gli oggetti minori o spendibili di un museo è come eliminare da un albero genealogico gli antenati poco rappresentativi: il buon nome è salvo, ma l'operazione è storicamente inaccettabile.”<sup>9</sup>*

Le opere in deposito servono come i libri di una biblioteca di consultazione per confronti e riferimenti: ma i libri si possono anche leggere nelle riproduzioni, le opere invece vanno consultate dal vero. Se non ci fossero opere di seconda e terza scelta con le quali confrontarsi quotidianamente, non si saprebbe nemmeno quali sono quelle di prima scelta; quindi le opere conservate nei musei (maggiori o minori che siano, esposte o in deposito) non si devono vendere perché sono documenti storici. E lo sono non una ma 2 volte, in quanto testimonianze dell'epoca in cui sono state prodotte e in quanto oggetto che concorre a definire l'identità delle collezioni di un museo, che è tale proprio per queste operazioni di raccolta di oggetto-documento. *“Il governo bavarese (ministero per l'Istruzione, la Scienza e l'Arte) ha dato una soluzione molto coraggiosa e sensata al problema dell'accumulo di opere nei depositi dei ricchissimi musei statali di Monaco: ha potenziato o creato nuovi musei nelle città e nei paesi della Baviera (spesso nei palazzi e nelle antiche ville reali), decentrandovi gli oggetti e rendendoli così visibili a tutti.”<sup>10</sup>*

---

<sup>9</sup> A. MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Allemandi, Torino 2003

<sup>10</sup> A. MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Allemandi, Torino 2003

Come dovrebbero essere i depositi? In un museo,  $\frac{3}{4}$  dello spazio è sommerso, non si vede: questi sono i depositi e i servizi. Per essere meglio climatizzati i depositi dovrebbero essere divisi per tipologia di materiale (legni, carta, tessuti, metalli). I depositi temporanei, diversi, interni al museo dipendono direttamente dalle attività che si svolgono nel museo stesso: attività educative, di esposizioni temporanee, di ricerca, di conservazione, di catalogazione; e vengono ordinati di conseguenza.

Alcuni consigli per gli architetti potrebbero essere:

- *“Prevedere la futura espansione dei depositi;*
- *Le finestre non servono: servono soffitti alti, porte grandi, pavimenti rinforzati;*
- *Prestare attenzione ai materiali utilizzati per la costruzione e l’allestimento, ai loro trattamenti e relative esalazioni;*
- *Meglio non usare i sotterranei (attenzione alle alluvioni e alle vibrazioni del traffico);*
- *I tubi dell’acqua e del condizionamento mai a soffitto, meglio se scorrono all’esterno dei depositi (in corridoi adiacenti), per via di possibili condense sui tubi freddi;*
- *Pavimenti a dorso e pompe di drenaggio;*
- *Prevedere severe norme di sicurezza (carte magnetiche per entrare) e antincendio;*
- *Separare in altri locali le attrezzature pericolose;*
- *Prevedere sale per l’imballaggio, magazzini per i materiali d’uso e gli attrezzi di lavoro.”<sup>11</sup>*

Non si deve separare la progettazione degli impianti per la sicurezza dei visitatori da quella per la sicurezza delle opere e dell’edificio: *“è questa una delle sette regole d’oro per garantire la sicurezza in un museo”<sup>12</sup>*. Le altre sono: il pericolo più grande è il fuoco; il controllo umano risulta essere il migliore (i mezzi meccanici ed elettronici sono di grande aiuto ma non lo sostituiscono); il catalogo; l’inventario fotografico, le registrazioni accurate delle opere sono strumenti essenziali contro i furti; controllare

---

<sup>11</sup> A. MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Allemandi, Torino 2003

<sup>12</sup> A. MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Allemandi, Torino 2003

continuamente tutto, e tutti gli impianti; creare una centrale per i controlli; organizzare la risposta del personale e degli impianti quando scattano gli allarmi.

Le cause più frequenti dell'incendio sono: difetti alla caldaia e all'impianto di riscaldamento (preferibile sarebbe installarli in locali esterni), la presenza di liquidi e materiali infiammabili, gli impianti elettrici non a norma, i fumatori (dovrebbe essere proibito fumare a tutti e ovunque).

Per difendersi da tutto questo sarebbe opportuno installare segnalatori di incendio sensibili al calore e al fumo e monitor di controllo. Gli estintori per esempio quelli automatici possono creare dei problemi perché gli *sprinklers* possono causare inondazioni e invece quelli a gas essere tossici, meglio quelli portatili ad halon, dove però è importantissima la manutenzione periodica. Aprire le uscite di sicurezza ben segnalate e luci di emergenza; ma tuttavia resta sempre indispensabile aver sperimentato e soprattutto praticato un piano di evacuazione con il personale. Un'altra cosa essenziale è quella di usare sempre per gli allestimenti, per gli impianti e per le costruzioni, materiali non infiammabili.

*“Per la sicurezza delle opere progettare le sale dei depositi e le sale di esposizione in modo che siano facilmente controllabili, sia elettronicamente che umanamente, non si devono lasciare punti deboli sulla struttura e rendere possibile il controllo delle aperture e dei movimenti delle persone.”<sup>13</sup>*

Gli impianti antifurto devono essere più di uno, incrociati e indipendenti tra di loro: perimetrali, interni, a saturazione con radar, microonde e televisori, meccanici tradizionali: serrature, porte e finestre blindate; collegati agli oggetti. Per il loro corretto funzionamento la manutenzione periodica e il controllo sono essenziali. Il personale di custodia deve essere molto bene addestrato, con dei proprio piani di intervento concordati e da attuarsi con il capo. Il direttore, i conservatori, i restauratori e tutto l'altro personale del museo devono riconoscere l'autorità del personale addetto alla sicurezza in questa materia e mai compiere operazioni di prelievo e di spostamento degli oggetti senza la loro presenza e senza avvertirli; lasciando anche un segno di

---

<sup>13</sup> A. MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Allemandi, Torino 2003

riconoscimento (di norma biglietto firmato) al posto dell'oggetto prelevato per lo studio, restauro, ecc.

Per i servizi di sicurezza saranno progettate centrali e sottocentrali di controllo con monitor, stampanti, citofoni con possibilità di registrazione di tutti i movimenti. Ispezioni, inventari e controlli su tutti i movimenti degli oggetti. Il guardaroba per il pubblico deve essere ampio e capiente perché i visitatori saranno ammessi nelle sale il meno accessoriati e il più svestiti possibile.

Non è facile mettere d'accordo le esigenze delle opere e quelle dei visitatori. I gruppi di persone alitano, producono calore e vapore acqueo; toccano; consumano; producono vibrazioni. Ad ogni modo non si possono respingere i visitatori, non è giusto scoraggiarli e torturarli con mille vessazioni, in effetti un museo che non abbia un vero e proprio rapporto con il pubblico non è un vero museo. Questo rapporto deve essere creativo e venire a fare parte di quell'opera d'arte globale che il museo vuole essere, esserne uno degli elementi principali: opere, edificio e pubblico. Un museo che per esempio ci abbandona inerte e di malavoglia, al calpestio delle masse vogliose ha fallito il compito decisamente più importante: Produrre Cultura. Bisogna organizzarsi a partire dalle cose basilari, come le code che si creano fuori dell'ingresso. Entrati poi nel museo la maggior parte delle volte ci troviamo di fronte delle cose sbagliate: luci inappropriate e abbaglianti, cartellini illeggibili, servizi introvabili, sedili inesistenti o scomodi e percorsi incomprensibili.

*“Quali sono dunque le attrezzature e i servizi che rendono umano e giustamente felice il rapporto tra museo e pubblico?”<sup>14</sup>*

- 1- Gabinetti;
- 2- Il guardaroba custodito;
- 3- I cartellini facili da leggere e da capire;
- 4- Cartelli di segnaletica per i percorsi e i servizi;
- 5- Pubblicazioni e informazioni sul museo, con mappe;
- 6- Sedili;
- 7- Negozi con molte cartoline;

---

<sup>14</sup> A. MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Allemandi, Torino 2003

- 8- Ristoro con bar e/o ristorante;
- 9- Auditorium per conferenze, concerti, meeting;
- 10-Sale di attesa per le scuole;
- 11-Banco di informazione e ricevimento;
- 12-Infermeria e pronto soccorso.

I servizi devono essere collocati in locali separati da quelli di esposizione e magazzinaggio delle opere e delle sale del museo. Gli ingressi per esempio, con i negozi e i banchi di informazione, *sono* sempre un po' tumultuosi e rumorosi, mentre le sale di esposizione devono invece mantenere sempre la loro "*aura sacra*".

I Negozi sono la grande moda dei musei degli anni ottanta e novanta. Tutti vorrebbero averli. Si dice comunemente che i musei possano autofinanziarsi, questo però è un grave errore di giudizio economico, e qualsiasi manager capirebbe dopo un giorno di lavoro in un museo, che esso non potrà mai produrre reddito. Tuttavia è possibile ottenere ricavi, anche importanti e molto utili, dalla vendita dei biglietti e da un negozio specializzato. Gli oggetti che si vendono di più sono le pubblicazioni sul museo, le cartoline e poi i segnalibri, le agende, le borse, le penne intestate del museo, le repliche degli oggetti. Alcune volte però un museo può essere non redditizio per un museo.

*"Con quali criteri si deve organizzare un negozio in un museo?"<sup>15</sup>*

Individuare l'immagine forte del proprio museo e individuare il suo pubblico abituale e quello da catturare; trovare la giusta collocazione del negozio è indispensabile, ad esempio dove passano le maggiori correnti di traffico come l'ingresso, ma separato dalle sale e dalle opere, per non mescolare il sacro con il profano. Lo spazio deve essere proporzionale al museo suddividendo il negozio in funzioni e reparti per facilitare la scelta e la necessaria flessibilità per cambiare le disposizioni e la merce. Gli oggetti (libretti, borse, agende, ecc) devono essere strettamente collegati all'immagine del museo, per non diventare una sorta di grande magazzino di merci varie ancorché eleganti. Ad ogni modo la parte più importante e attraente di un negozio di museo resta la libreria specialistica.

---

<sup>15</sup> A. MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Allemandi, Torino 2003

## CAPITOLO 2

### **CERAMICHE ANTICHE A TREVISO CASA DA NOAL**

**4 luglio – 20 ottobre 1991**

**31 marzo – 31 maggio 1992**

---

La mostra “Ceramiche antiche a Treviso”, precede nelle intenzioni programmatiche dell’Amministrazione Comunale di Treviso, la mostra sui tessuti antichi nelle raccolte civiche, prevista per il 1993.

L’esposizione sistematica, con cadenza biennale, delle raccolte che diedero vita al ‘Museo della Casa Trevigiana’, intende restituire alla città il prezioso patrimonio di arti applicate accumulato con costanza e illimitato spirito anticipatore dall’Abate Luigi Bailo, tra Otto e Novecento.

Era un’epoca in cui certo nascevano musei d’arte e mestieri, ma in cui la maggior parte dei cittadini e anche degli studiosi non attribuiva adeguato valore culturale ad oggetti che, nel migliore dei casi, venivano classificati nel novero delle cosiddette ‘arti minori’.

*“Nei depositi di Casa Da Noal si conservano, oltre a dipinti e modelli che costituivano la sezione di iconografia trevigiana, splendidi mobili dal Quattrocento all’Ottocento, armi bianche e da fuoco, ferri battuti e bronzi, tessuti, antichi strumenti musicali e, naturalmente, ceramiche dal Trecento all’Ottocento”<sup>16</sup>. Proprio quest’ultima raccolta, con oltre un migliaio di oggetti, subì i danni maggiori nel bombardamento del 7 aprile 1944.*

Lunghi anni è durata l’opera di selezione delle migliaia di frammenti, sfociata negli ultimi tempi in una organica campagna di restauro e di catalogazione scientifica.

---

<sup>16</sup> E.MANZATO *La Collezione di ceramiche antiche nei musei civici di Treviso*. In. *Ceramiche Antiche a Treviso. Le raccolte dei musei civici*. Treviso, Edizioni Canova. 1991



*“Accanto ai pezzi rimasti miracolosamente integri è pertanto possibile esporre molti oggetti recuperati grazie all’accurato e paziente restauro del professor Antonio Cornacchione, eseguito sotto il controllo della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici del Veneto.”<sup>17</sup>*

Se tra le opere esposte vi sono pezzi prestigiosi di importanti manifatture italiane e straniere, tuttavia il filo conduttore della mostra è dato dalle ceramiche prodotte a Treviso. L’esposizione testimonia una produzione secolare ancora viva e vitale al presente, e ne è testimonianza la partnership che la fabbrica di ceramiche Pagnossin ha assicurato alla mostra. A questa azienda, assieme all’altro sponsor Arredafrigo, che ha anche realizzato l’allestimento, va un ringraziamento per aver dimostrato un legame fra le realtà produttive odierne della nostra terra e la politica culturale della città che è una via sicuramente da proseguire.

*In questa occasione il Direttore dei Civici Musei prof. Eugenio Manzato ha saputo coordinare un importante lavoro scientifico, tale da consentire una più completa ed approfondita conoscenza della raccolta che viene esposta in mostra.*

La città di Treviso ha, con questa mostra, l’occasione di approfondire un aspetto molto importante della sua storia e della sua cultura. Le raccolte civiche pertanto, ancora una volta, si dimostrano prezioso “archivio” di memorie e di opere del nostro passato e punto di riferimento culturale di valenza straordinaria.

*“La situazione di forte disagio conseguente alla forzata convivenza fra Biblioteca Comunale e Pinacoteca durata per quasi trent’anni nel piccolo edificio di Piazza dei Signori, venne risolta nel 1897 con la costruzione di una nuova biblioteca sull’area della chiesa del convento dei Scalzi in Borgo Cavour”<sup>18</sup>. L’anno prima Luigi Bailo, a seguito di un pubblico concorso, ne era diventato il direttore, ed è in questa veste di “bibliotecario” che egli dà avvio, praticamente dal nulla, al “Museo Trevigiano”:*

---

<sup>17</sup> E.MANZATO *La Collezione di ceramiche antiche nei musei civici di Treviso*. In. *Ceramiche Antiche a Treviso. Le raccolte dei musei civici*. Treviso, Edizioni Canova. 1991

<sup>18</sup> La Biblioteca, fondata nel 1848, ebbe sede in un palazzetto, costituito di poche sale sopra un alto porticato, eletto nell’area del Palazzo del Minor Consiglio in Piazza dei Signori. La Pinacoteca, costituita ufficialmente nel 1851 a seguito del legato della Contessa Margherita Grimaldi Prati, fu aggregata alla Biblioteca in attesa di miglior soluzione, che avvenne tuttavia solo nel 1927, quando fu sistemata, in maniera inadeguata, in Palazzo Zuccareda. Si veda in tal proposito E. MANZATO, *I musei Civici Trevigiani fra le due guerre*, in *Pittura a Treviso tra le due guerre*, a cura di M. Goldin, Treviso 1990, pp. 80-87.

iniziato nel 1879 “con la sola stanza nel nuovo locale al pianterreno della Biblioteca”, contenente “poche pietre storiche e artistiche che possedeva la città di Treviso salvate dalle tante demolizioni”, crebbe a tal punto nel 1883, “anno in cui giunsero gli affreschi di Tomaso da Modena prodigiosamente salvati per iniziativa del Bailo nella demolizione della chiesa di Santa Margherita, fu necessario deliberarne un apposito statuto”<sup>19</sup>. I primi due articoli parlano in maniera molto chiara, sugli scopi che Luigi Bailo intendeva perseguire attraverso il Museo: in esso dovevano infatti essere raccolti “tutti quegli oggetti che in qualche modo possano giovare alla conoscenza storica di tutto ciò che si riferisce a Treviso ed al suo territorio storico”<sup>20</sup>; ed inoltre “altri oggetti, particolarmente locali, i quali abbiano carattere interessante o per la storia in genere o per l’arte, e possano quindi servire allo studio ed alla imitazione”<sup>21</sup>. Non solo dunque un museo “storico”, nel quale potessero trovare rifugio lapidi, iscrizioni, molte sculture provenienti dal Palazzo Comunale, cimeli del Risorgimento e, in seguito, affreschi salvati, attraverso lo stacco delle numerose demolizioni di fine Ottocento, ma anche lavoro in ferro e bronzo, legni ornamentali figurati, mobili e tessuti. Un’attenzione particolare viene rivolta alle ceramiche, tanto che nell’ordinamento del 1888, il primo in cui si dà luogo ad un vero e proprio allestimento espositivo per l’inaugurazione ufficiale dell’istituto, una sola è dedicata a porcellane diverse e terraglie bianche, specialmente della fabbrica Fontebasso, e uno stanzino alle ceramiche “contadinesce” e a numerosi cocci “a stecca che sono caratteristici trevigiani”<sup>22</sup>.

E’ interessante notare come già a quell’epoca il Bailo avesse coscienza di una produzione locale di ceramica graffita, al momento presente solamente in forma di “rottami”, pervenuti al Museo con ogni probabilità come materiale di scavo insieme a reperti più antichi. L’aver presente una produzione di ceramica trevigiana di epoca medievale e rinascimentale origina nel Bailo stesso e in altri cultori trevigiani una

---

<sup>19</sup> Per le origini del “Museo Trevigiano” si vedano i diversi numeri del “Bollettino del Museo Trevigiano”, curato da L.Bailo: n. 1,8 settembre 1888 (*cenni storici*) ; n.2,16 settembre 1888 (*gli affreschi*) ; n. 4,7 agosto 1892 ( *La Pinacoteca Comunale*) ; Numero straordinario, *Guida per l’esposizione storica trevigiana del Risorgimento Nazionale nel cinquantesimo del 1848*, Maggio e Giugno 1898; Numero straordinario, *I nuovi locali del Museo e cenni storici*, 11 novembre 1912.

<sup>20</sup> E.MANZATO *La Collezione di ceramiche antiche nei musei civici di Treviso*. In. *Ceramiche Antiche a Treviso. Le raccolte dei musei civici*. Treviso, Edizioni Canova. 1991

<sup>21</sup> L. BAILO, “Bollettino” cit., n. 1, p. 2.

<sup>22</sup> L. BAILO, “Bollettino” cit., n. 2, p. 1.

*“sensibilità atta a riconoscere e salvare, nel corso di scavi occasionali, materiali assai importanti, altrimenti perduti”<sup>23</sup>.*

Accanto ai ritrovamenti, attraverso i quali vengono al Museo soprattutto le maioliche antiche, altre fonti sono costituite da doni di privati e da acquisti compiuti personalmente dal Bailo presso antiquari. Il primo dono di cui si abbia testimonianza è un porta ampole in terraglia bianca da parte di Vincenzo Gregorj nel 1880; e sempre negli anni 80' risalgono importanti acquisti sia di ceramica trevigiana, sia di Faenza, Deruta e Castelli. *“I fornitori sono gli antiquari Carrer e Moro di Venezia, ma il Bailo è in contatto anche con gli antiquari viennesi per le porcellane di Vienna”<sup>24</sup>*, e acquista presso privati: il servizio di maiolica decorata “al tulipano verde” della fabbrica trevigiana Rossi-Ruberti, viene per esempio acquistato presso Matteo Sernagiotto.

Nel 1891 il lascito del nobile Emilio Sernagiotto di Casavecchia, oltre ad arricchire la Pinacoteca di 144 dipinti, portò un notevole contributo anche alla collezione delle ceramiche: tra i diversi oggetti vi era infatti *“una partita di porcellane variate e di gruppi minori, colorati e bianchi di Venezia, Vienna, Sassonia etc.”*.

*“Con il 1891, dunque, si può ritenere completa nelle linee generali la sezione ceramiche del Museo, comprendente sostanzialmente quattro gruppi: le maioliche antiche, soprattutto trevigiane; la produzione trevigiana fra Sette e Ottocento; ceramiche varie di manifatture italiane; ceramiche straniere”<sup>25</sup>*. Le acquisizioni successive andranno ad arricchire questo o quel settore dell'ordinamento, che rimase tuttavia fedele alla prima impostazione: dal punto di vista espositivo le stringate descrizioni del Bailo nei diversi numeri del ‘Bollettino’ sono alquanto vaghe, ma ci viene in soccorso l'inventario a schede che elenca le opere secondo vetrine numerate.

---

<sup>23</sup> Nel fascicolo “Ceramiche” dell'archivio storico del Museo civico, si trovano diverse annotazioni in proposito; in particolare nell'inventario manoscritto fatto redigere dal Bailo nel 1916 sulla base di sue note autografe per vecchi inventari, si ricorda a proposito delle “ceramiche a stecca” che molti frammenti furono trovati in scavi locali. Una nota in margine del Bailo, scritta testualmente: *“Anche i primi scavi del Sile 1878/1879 e gli acquisti e le ricerche fatte in città e in provincia, nei fiumi, nei pozzi soppressi, anche fondamenta, specie di chiese etc., mi sono sempre tenuto in relazione con scavatori e ricercatori, e ho accumulato molti materiali e cocci, che in questo riordinamento del 1919 ho tirato fuori, fatto la scelta e lo scarto e costituito il deposito del Museo nell'interesse della Boccaleria trevigiana.”*

<sup>24</sup> Ciò si ricava da note in margine all'inventario citato del 1916; per le ceramiche viennesi il Bailo cita un certo Blume... *“col quale cambiai qualche pezzo Sassonia proveniente dalla raccolta Manfrin di St..Ertien”*.

<sup>25</sup> E.MANZATO *La Collezione di ceramiche antiche nei musei civici di Treviso*. In. *Ceramiche Antiche a Treviso. Le raccolte dei musei civici*. Treviso, Edizioni Canova. 1991

Stavano in quella che Bailo chiama ‘galleria gotica’, al primo piano nel secondo chiostro, ‘gotica’ in virtù di una decorazione “con tipi tutti trevigiani”, ideata da lui stesso, ed eseguita dal pittore Angelo Sala.

Il riassetto dei Musei Trevigiani dopo la morte del Bailo nel 1932, si deve a Luigi Coletti che riunì nella sede di Borgo Cavour, subito intitolata a “Luigi Bailo”, i quadri della Pinacoteca, gli affreschi di Tomaso da Modena al primo piano, mentre al pianterreno venne ordinata la sezione archeologica.

*“A Casa Da Noal che, col nome di “Museo della Casa Trevigiana”, doveva ricreare un’immagine della vita del passato, le ceramiche sono distribuite attraverso gli ambienti: quelle ‘popolari’ erano collocate su una grande piattaia della cucina ricostruita al pianterreno; altre, più raffinate, come soprammobili nel salotto, mentre il centrotavola in bisquit era esposto nella sala da pranzo, dove c’erano anche vetrine a muro contenenti terraglie e porcellane”<sup>26</sup>. E’ questo allestimento che pochi anni dopo sarà sconvolto dal bombardamento, le cui conseguenze, soprattutto per quanto riguarda le ceramiche furono disastrose. Il lavoro di recupero, filologico e di restauro, come spesso ricordato da Andrea Bellieni, approda con questa mostra, alla fase finale.*

## **2.1 La ceramica a Treviso dal XIV al XIX secolo.**

*“Citazioni bibliografiche antiche, numerosi riscontri documentari e puntuali tracce archivistiche, cospicui ritrovamenti archeologici effettuati nell’ambito dell’area urbana entro mura nell’arco di quest’ultimo secolo e, soprattutto, la vivente ininterrotta tradizione produttiva industriale, attestano con forza Treviso come uno dei principali centri di produzione ceramica della regione padana orientale, con una continuità temporale documentata a partire dal secolo XIV”<sup>27</sup>.*

La vocazione ceramica trevigiana, certamente l’attività artigianale più connaturale alla città, ha il suo impulso dalla esistenza, nelle immediate vicinanze dell’abitato, nella

---

<sup>26</sup> L’allestimento è ricostruibile attraverso i resoconti della stampa, soprattutto dell’articolo *Le riordinate memorie storiche cittadine. Il Museo della Casa Trevigiana*, “Il Gazzettino”, venerdì 2 dicembre 1938, p. 3 (Gazzettino di Treviso). Si veda anche E.MANZATO, *I Musei cit.*, pp. 85-86.

<sup>27</sup> E.MANZATO *La Collezione di ceramiche antiche nei musei civici di Treviso*. In. *Ceramiche Antiche a Treviso. Le raccolte dei musei civici*. Treviso, Edizioni Canova. 1991

zona a sud-est, oltre il Sile (S. Antonino, Casier) di giacimenti di argilla di ottima qualità già naturalmente piuttosto pura.

Si può ritenere che le fornaci a Treviso, sia pure con momenti di alterna fortuna, quantitativa e qualitativa, siano accese ininterrottamente addirittura sin dall'epoca preromana. Terrecotte del secolo XIII a.C. sono infatti le più antiche testimonianze di insediamento umano sul luogo della città, per poi attraversare l'epoca romana e l'alto medioevo (Treviso, a differenza dei centri vicini, non conobbe all'epoca delle invasioni barbariche periodi di decadenza urbana estrema), dovendo rispondere con l'attività ceramica, per molti aspetti artigianato *'di servizio'*, alle necessità proprie e di un ampio territorio che ad essa faceva riferimento. Se quanto detto è accertato soprattutto per la produzione romana e medievale di laterizi da costruzione, localizzata esternamente al centro abitato, sui luoghi d'estrazione dell'argilla, è conseguente pensare ad una parallela attività figulina per la produzione di oggetti d'uso domestico, insediata all'interno o in diretta contiguità con l'abitato.

Questa attività artigianale è documentata con certezza solo a partire dal secolo XIV. Del resto gli scarsi interessi dell'archeologia per le opere post-classiche, assieme alla relativamente troppo recente acquisizione del concetto stesso di *"documento di culturale materiale"* hanno anche per Treviso impedito di raccogliere scientificamente dati sugli sviluppi dell'arte ceramica locale per il periodo alto-medievale.

Data questa realtà, bisogna purtroppo riconoscere che gli studi specifici per Treviso in materia, riferiti a qualsiasi epoca, addirittura per la moderna, sono a tutt'oggi solo allo stato embrionale.

Per quanto attiene alla produzione medievale e rinascimentale ciò è dovuto principalmente ad una serie di circostanze avverse: la occasionalità dei ritrovamenti, peraltro piuttosto cospicui, specie nell'ultimo dopoguerra, e la non scientificità dei recuperi, sempre volontaristici e dei quali nulla è giunto al patrimonio pubblico; l'indisponibilità agli studi di parecchio materiale archeologico conservato in collezioni private locali, insufficientemente noto solo attraverso parziali pubblicazioni; la lunga inaccessibilità dei materiali superstiti della cospicua raccolta dei Musei Civici, disastata dagli eventi bellici del 1944 e solo oggi recuperata al godimento e agli studi dopo una

lunga e non facile fase di riordino e restauro. Inoltre va lamentata la prematura scomparsa di entrambi gli studiosi trevigiani che, con vera passione pionieristica e grande attenzione per ogni scavo effettuato in città, avevano iniziato negli anni sessanta lo studio sia archeologico che archivistico della materia: Ireneo Raimondi Cominesi e Francesco Fregonese.

La sorte ha voluto che essi non proseguissero quanto così promettentemente e con entusiasmo avevano iniziato. “*Ad Ireneo Raimondi Cominesi*”<sup>28</sup> va comunque il merito dei cospicui ritrovamenti effettuati nel 1962-63 presso canale Siletto, in via Manin e vicolo Zorzetto, e soprattutto di avere pubblicato nella maggiore rivista italiana di studi specifici, ‘Faenza’, quel “*materiale unitamente alle prime e per ora uniche rilevazioni archivistiche, derivate dagli ‘Spogli notarili’ di Gustavo Bambo*”<sup>29</sup>, dandoci così il primo testo di riferimento per la ceramica trevigiana antica.

Francesco Fregonese, anch’egli attentissimo raccoglitore, sia a Padova che a Treviso, purtroppo ebbe modo di ordinare scientificamente e di pubblicare solo parzialmente oggetti e dati ritrovati, privandoci così di preziosi elementi conoscitivi.

Relativamente più felice è lo stato delle conoscenze sulle fabbriche del ‘700-‘800: la fabbrica Rossi-Ruberti “alla Fiera” e la Fontebasso, indagate superficialmente nell’ambito di studi generali sulla maiolica, porcellana e terraglia venete, rimanendo comunque sempre sulla falsariga di quanto riferito da Urbani de Gheltof (1889) per la prima e da Morazzoni (1956) per la seconda.

*“Del resto questo è bastato affinché la voce “Treviso” fosse presente in tante recenti opere enciclopediche dedicate alle arti applicate e all’antiquariato, con riferimento esclusivo alla sua tradizione ceramica, legata soprattutto alla fama della gloriosa fabbrica Fontebasso”*<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> I. RAIMONDI COMINESI, “*Ceramiche trevigiane graffiate e dipinte del XIV, XV, XVI secolo*”, in ‘Faenza’ 1964, n. 1-3, p.31 e seg.

<sup>29</sup> Cfr. G. BAMPO, “*Spogli dai protocolli dei notai trevigiani tra il secolo XIII e XVIII, coppia di documenti, regesti, appunti di quanto possa avere attinenza con la storia, topografia, arte, lettere ecc. ecc.*”, c/o Biblioteca Civica di Treviso, manoscritto n. 1411, 35 vol.

<sup>30</sup> E.MANZATO *La Collezione di ceramiche antiche nei musei civici di Treviso*. In. *Ceramiche Antiche a Treviso. Le raccolte dei musei civici*. Treviso, Edizioni Canova. 1991

La ceramica graffita è certamente la più caratteristica delle espressioni di quest'arte tra medioevo e rinascimento nell'Italia settentrionale. Che Treviso possa a buon diritto occupare un posto significativo tra i centri dove la si produsse è oramai incontestabile. Al momento attuale però voler ritagliare con precisione, all'interno di questo enorme *corpus*, una specificità trevisana è cosa molto difficile, anzi, come gli specialisti sanno, e non certo solo per Treviso, addirittura faticosa.

E' infatti più che mai valida anche per questa città la constatazione, documentata in ogni secolo, di continui passaggi di artefici da un centro all'altro, all'interno di una sostanziale omogenea identità culturale padana, che si traduce in una sorprendente omologazione tra le produzioni, di fatto il più delle volte indistinguibili. Già i primi studi generali sulla ceramica veneta, e sulla produzione dei singoli centri, posero il problema dei prodotti trevigiani, facendo emergere i nomi di artigiani della città, spostatisi a svolgere la loro attività nei diversi centri della regione, mostrando subito la complessità dei rapporti e delle influenze.

*“Attualmente, dopo i contributi locali emersi negli anni sessanta, si riconoscono al capoluogo della Marca alcune tipologie decorative a graffito, tutte del secolo Cinquecento, mettendo parallelamente in luce i particolari rapporti che, ad evidenza, legano Treviso a Venezia durante il secolo XVI”<sup>31</sup>.*

Gli elementi oggettivi a nostra disposizione, di natura sia archivistica sia archeologica sono:

- I dati archivistici concernenti Treviso emersi negli studi su altri centri;
- I dati archivistici inerenti direttamente Treviso, ricavati soprattutto dagli spogli notarili di Gustavo Bampo<sup>32</sup>, pubblicati da Raimondi Cominesi (1964), interessanti per avere un quadro, sia pur parziale, degli esercitanti l'arte, il loro luogo d'origine e la dislocazione in città della loro fornace.
- I materiali di scavo, provenienti da sicure fosse di scarico di fornaci, relativi ai seguenti ritrovamenti, coi rispettivi rilevatori:

---

<sup>31</sup> E.MANZATO *La Collezione di ceramiche antiche nei musei civici di Treviso*. In. *Ceramiche Antiche a Treviso. Le raccolte dei musei civici*. Treviso, Edizioni Canova. 1991

<sup>32</sup> Cfr. G. BAMPO, *“Spogli dai protocolli dei notai trevigiani tra il secolo XII e XVIII, copia di documenti, registi, appunti di quanto possa avere attinenza con la storia, topografia, arte, lettere ecc. ecc”*, c/o Biblioteca Civica di Treviso, manoscritto n. 1411, 35 vol.

*“via Riccati, 1925 (ril. Mario Botter, Luigi Bailo) materiali di epoche diverse, metà sec. XV- fine sec. XVI; pubblicato in: Siviero, Rovigo 1965.*

*ex vicolo Stella, attuale via Toniolo, 1956 (ril. Mario Botter) materiali fine sec. XV- XVI; pubblicato in : Siviero, Rovigo 1965; M.Botter, “Padusa” n. 2, 1965.*

*area canale Siletto – corso del Popolo – via Manin, 1962 (ril. Ireneo Raimondi Cominesi) materiali fine sec. XV-XVII; tipologie gotiche rinascimentali, fondo abbassato “veneziana”, paesaggi, “iscritta”, mezza maiolica; pubblicato in: raccolta foto e disegni, misc. 3871/2 Bibl. Com. Tv; I. Raimondi C. “Faenza” n. 1-3 1964; Siviero, Rovigo 1965.*

*area vicolo Zorzetto corso del Popolo, 1963 (ril. I. Raimondi C.) materiali fine sec. XV fine sec. XVI; tipologie fondo abbassato “veneziana”, “iscritta”, paesaggi ecc.; pubblicato in: Raimondi C. 1964; Siviero, Rovigo 1965.*

*area Cagnan grande ex Fontebasso, 1964 (ril. Ireneo Raimondi C., Francesco Fregonese) materiali sec. XVI; tipologie fondo abbassato, paesaggi ecc.; pubblicato in: Siviero, Rovigo 1965; Fregonese, “Quaderni del Sile” n. 1, 1978, pag. 48.*

*Borgo Cavour – via Filzi, area ex chiesetta di S. Agnese (fossa di scarico di fornace), 1964 (ril. I. Raimondi C.) materiali fine sec. XV; pubblicato in: I. Raimondi C.; 1964; Siviero, Rovigo 1965.*

*Calmaggiore – galleria della strada romana – piazzetta della torre, 1975 ca. (ril. F. Fregonese) inedita; un solo pezzo in “Quaderni del Sile” n. 1, 1978, pag. 46”<sup>33</sup>.*

*“I materiali superstiti dei danni bellici del 1944 della ricca raccolta dei Musei Civici di Treviso, iniziata dall’Abate Luigi Bailo, fondatore del museo, nel 1880-81-82 con recuperi dal fondo del Sile e dalle sue rive in vari punti del tratto urbano”<sup>34</sup>. Fu poi arricchita continuamente fino ai primi anni trenta di questo secolo con frequenti*

---

<sup>33</sup> E.MANZATO *La Collezione di ceramiche antiche nei musei civici di Treviso*. In. *Ceramiche Antiche a Treviso. Le raccolte dei musci civici*. Treviso, Edizioni Canova. 1991

<sup>34</sup> L’occasione di questi ritrovamenti fortuiti furono soprattutto i notevoli lavori di rinnovamento e riordino urbanistico in corso in quegli anni in città; soprattutto l’arginatura del Sile e la sistemazione delle ‘Riviere’. Infatti su alcuni frammenti il Bailo annota: “dalla vecchia dogana 188..”, che era su di una sporgenza della riva presso ponte Dante. Altre occasioni furono lavori presso il Sile sul bastione di San Teonisto, demolito nel 1880 fin quasi alla porta dei Santi Quaranta, e presso il vicino ‘ponte de fero’, aperto nel 1892.



salvataggi in occasione di sterri in vari punti della città, con “*frammenti dati al museo da Gregorio Gregorj*”<sup>35</sup>, con quanto il Bailo poté acquistare presso l’antiquario Venzoni di Venezia del fortunoso ritrovamento in via Riccati. Pultroppo quanto rimane di questi oggetti e frammenti ha perso oggi i dati di ritrovamento e provenienza, ad eccezione dei pochi recanti scritte o riconoscibili da descrizioni in appunti autografi del Bailo. Di alcuni, anche di quelli oggi perduti, si hanno dei disegni acquerellati di Antonio Carlini presso la Biblioteca Civica. Di tutto questo prezioso materiale, comprendente anche numerosi scarti di fornace, si ipotizza come sicura, la provenienza archeologica trevigiana, anche se solo per pochi pezzi documentati in modo inconfutabile. “*Altri oggetti e frammenti di ritrovamento occasionale ed ‘erratici’, in collezioni private, ci sono noti tramite pubblicazione o conoscenza diretta*”<sup>36</sup>.

## **2.2 ‘Bocaleri’ a Treviso.**

*“La prima informazione documentaria a noi nota sull’arte ceramica a Treviso è data, in modo assai significativo, da un documento del 1316”*<sup>37</sup> che riferisce all’esistenza in

---

<sup>35</sup> G. GREGORJ, “*Per la storia dell’arte ceramica: cenni su alcuni frammenti di terrecotte (stoviglie) di stile faentino primitivo e a graffito o a graffito, raccolti da scavi a Treviso*”, in ‘Faenza’ 1913, n. 3, pp. 73-77.

<sup>36</sup> I. RAIMONDI COMINESI, “*Ceramiche trevigiane graffiate e dipinte del XIV, XV, XVI secolo*”, in ‘Faenza’ 1964. Anche oggi a Treviso, nei cento cantieri di restauro e ristrutturazione aperti nel centro storico, viene quotidianamente alla luce ceramica di tutte le epoche. Nel caso della ceramica medievale o più recente, quando non si tratti di un cospicuo accumulo corrispondente ad una fossa di scarico di fornace, solitamente localizzata nei cortili, frequentemente la si ritrova in cocci impiegati come vespaio isolante, distesi sotto i pavimenti dei piani terreni; è frequente anche la giacitura nel fondo di vecchie fogne, o pozzi. Comune e documentato è pure l’utilizzo di cocci e scarti di lavorazione in opere di arginatura di canali, fiumi e imbonimenti. Il Raimondi Cominesi ha inoltre accertato con un importante recupero sui bastioni di San Paolo, come scarti di fornaci trevigiane dei primi decenni del 500’ siano anche serviti per l’erezione dei terrapieni delle mura veneziane. Molte volte la presenza di materiale ceramico non può essere nemmeno riconosciuta, dati i moderni metodi di scavo meccanizzato. Particolarissimo valore questi reperti assumerebbero se la loro raccolta fosse fatta con la moderna tecnica dell’archeologia stratigrafica. Invece, nei casi più fortunati, singoli pezzi hanno preso la strada del collezionismo privato spicciolo, se non del mercato antiquario, come testimoniano innumerevoli presenze in case, botteghe, fin anche sui banchi di rigattiere. Per contro, negli ultimi due decenni di rinnovato fervore edilizio nel centro storico, non un solo frammento di ceramica post-classica è entrato nelle raccolte pubbliche. Sempre, dunque, queste testimonianze, sono sottratte allo sguardo dello studioso, che potrebbe valutare e riconoscere al momento del ritrovamento.

<sup>37</sup> *Reformationes 1316*, in MARCHESAN 1923, vol. I, p. 269.

città della “Schola Scotellariorum”, la corporazione dei stovigliai; ‘gastaldo’ della scuola era Marco del borgo di San Tommaso, portabandiera era Bonaventura, boccaliaio della contrada di San Vito. “L’esistenza stessa e la considerazione della scuola, che nel documento è chiamata a presentarsi con i proprio rappresentanti e a giurare osservanze degli statuti comunali di fronte al nuovo podestà, è indice indubbio di floridezza ed importanza dell’arte e, quindi, di una sua origine e tradizione ben precedente rispetto alla fondazione della scuola stessa”<sup>38</sup>. Lo scrittore Bartolomeo Burchelati, in una sua opera del 1616 ci informa che la fraglia aveva eletto a suo patrono San Domenico e quindi si riuniva presso quell’altare nella chiesa domenicana di S. Nicolò. “Notizie dell’associazione si avrebbero fino alla fine del ‘700, cioè fino alla soppressione napoleonica”<sup>39</sup>.

Nel 1340 troviamo che gli scodellai hanno in assegnazione, come presumibilmente ogni anno, un posto fisso nella importantissima fiera annuale di S.Michele, nella “*ruga scudellariorum, qui abet quinque passus et dimidium per testam*”. Lo stesso spazio è concesso nel 1344 dagli ufficiali del Comune alla scuola, rappresentata in questa circostanza dal gastaldo Hendrico, “scudellaio”; non è più chiaro se essi producessero oggetti in ceramica o piuttosto in legno tornito.

“Già si è detto come il ritrovamento di nomi di maestranze dedite all’attività ceramica, sia proprietario o gestori di fornace, sia addetti a mansioni particolari, così come le localizzazioni delle botteghe, dal XIV al XVI secolo, lo dobbiamo ai preziosi ‘spogli’ notarili dello studioso trevigiano Gustavo Bampo”<sup>40</sup>.

Certamente molti ancora ne potremmo ritrovare se consultassimo anche i numerosi censimenti ed estimi intervenuti in città nel ‘300 e poi, frequentemente, sotto il dominio veneziano.

---

<sup>38</sup> E.MANZATO *La Collezione di ceramiche antiche nei musei civici di Treviso*. In. *Ceramiche Antiche a Treviso. Le raccolte dei musci civici*. Treviso, Edizioni Canova. 1991

<sup>39</sup> Cfr. CIMA 1680, manoscritto Bibl. Civ. Tv. N. 643; MANDRUZZATO 1801; AGNOLETTI 1897, vol. I, p.462.

<sup>40</sup> Cfr. BAMPO, “*Spogli...*” manoscritto Bibl. Civ. Tv. N. 1411, pubblicati in RAIMONDI CUMINESI 1964, pp. 32-34 a cui si rimanda per le specificazioni archivistiche e per le integrazioni dallo stesso apportate.

*“Sono del 1580 i documenti ritrovati”*<sup>41</sup>, riguardanti Alvise de Berthi, il primo documentato produttore di Maioliche a Treviso. Lo si trova anche nel 1583 in un atto redatto nel “monasteto Jesuatorum S.ti Hieronimi”, nel borgo di Santi Quaranta, dove pure aveva una fornace e un mulino per macinare i colori, mosso dal canale di Cantarane.

La serie dei nomi potrebbe ulteriormente infittirsi nei secoli XVII e XVIII. Poiché in tale periodo il livello artistico si era notevolmente abbassato, si potrebbe ritenere che siano stati prodotti oggetti di semplice ed esclusiva utilità. Circa l’origine dei ceramisti, alcuni provengono dalla Marca o zone assai prossime (Conegliano. Castelfranco, Cavaso, Polcenigo). Altri provengono da importanti centri ceramici come Bologna, Pesaro, Lodi. Interessante risulta anche essere il discorso sui trevigiani operanti all’esterno, ad esempio Venezia e Padova.

A Venezia nel 1318, abbiamo un Martino “scutellario”, un Giovanni nel 1326, Viviano e Pasquale figli del fu Borsano rispettivamente nel 1371 e nel 1373.

*“Nella seconda metà del ‘500 vi troviamo un Angelo, un Mattio con il figlio Pietro e un Martino. Il figlio di quest’ultimo Bernardino, è dichiarato “dissegnator da bochali”, evidentemente uno specialista nel dipingere le maioliche se l’Urbani lo identifica anche con opere siglate. Ancora tra ‘500 e ‘600 ci sono un Simone a San Barnaba e San Pantalon e un Angelo, maiolicaro, operante in campiello scuellini”*<sup>42</sup>. Se tutti i citati erano trevigiani residenti e operanti stabilmente in Venezia, non di poco rilievo doveva essere il numero di quelli operanti stagionalmente, specie nella Quaresima, fino alla Settimana Santa.

Infatti il fenomeno doveva essere così rilevante da preoccupare a tal punto che, nel 1455, interviene un decreto del Senato per eliminarlo stabilendo *“che de cetero alcuna persona che non habita in questa città fermamente non possi vegnir a lavorar si o no*

---

<sup>41</sup> Libro V delle parti dell’artico archivio del Comune di Treviso, c/o Archivio Storico Tv, b. 1467; in BELLINI 1990, pp. 230-231.

<sup>42</sup> Un altro rapporto tra Treviso e Venezia è costituito dal documento del 9 dicembre 1534 (ALVERA’ BORTOLOTTO 1981, pp. 369-370), nel quale Elisabetta, figlia del fu maestro Michele boccaler testa, disponendo, in caso di morte a Treviso, di essere sepolta in Santa Maria del Gesù accompagnata dai Gesuiti della Maddalena in Treviso. Nello stesso documento compare, quale nipote di Elisabetta, Giacoma, figlia del fu maestro boccalero di Treviso.

*daranno alla Justitia Vecchia sicurtà idonea de star fermo per un anno in questa città sotto pena de lire dugento de piccoli a chi contro farà”<sup>43</sup>.*

Il decreto fu riconfermato anche un secolo dopo, nel 1556.

Anche a Padova la presenza di trevigiani è verificata fin dal secolo XIV. Qui, in San Leonardo, nel borgo delle Convertite, incontriamo il singolare caso di Giovanni da Treviso; egli doveva essere un attivo imprenditore della sua arte poiché, oltre alla bottega delle città del Santo, ne teneva una anche in Venezia. Nel 1384, dettando il testamento prima di partire in pellegrinaggio per San Jacopo di Galizia (Santiago de Compostela, in Spagna) cedeva al proprio lavorante Nicola da Venezia detto Macafoio tutti i lavori, finiti e non finiti presenti in bottega e aggiungeva tutti gli strumenti di lavoro per il prezzo di lire 25. Due anni dopo il contratto di apprendistato triennale stipulato tra Manfredo da Mantova, residente a Padova, e Giovanni, che si impegna ad istruirlo professionalmente, provvedendo di alloggio, vitto e vestiario, però presso la sua bottega veneziana.

Nella sua attività, con doppio esercizio, Giovanni occupa quindi molto mobilmente manodopera di varia provenienza. Nel 1395 è citato a San Leonardo, nello stesso borgo padovano delle Convertite, un Segusino di Giovanni da Treviso, probabilmente il figlio dell'imprenditore Giovanni.

*“Tra i trevigiani impiegati fuori regione, singolare può essere il caso del Magister Sanctus figulus in Tarvisio” figlio di Maestro Filippo, che nel 1515 si obbliga a collaborare per cinque anni a Cipro col boccalaro locale Giacomo Andacto”<sup>44</sup>.*

Circa la collocazione delle boccalerie all'interno della compagine urbanistica della città, dalle citazioni documentarie conosciute, statisticamente poco significative per rilevarne le presumibili concentrazioni, appare che queste erano sparse un po' ovunque. Tuttavia appaiono più volte citati i borghi di San Tomaso e di Santi Quaranta, sia prima che dopo la loro inclusione entro il nuovo perimetro delle mura veneziane, durante il secondo decennio del '500.

---

<sup>43</sup> MORAZZONI 1955; p. 22.

<sup>44</sup> Cfr. BAMPO E RAIMONDI COMINESI 1964; pp. 34-35.

Analogamente, spesso si trovano citati la contrada di San Nicolò e il borgo Altinia, tutti luoghi della città appartenenti alla espansione urbanistica dei secoli XII e XIV, esterni al nucleo romano compreso tra Sile, Cagnan di mezzo e Roggia-Siletto, densamente edificato.

*“In quelle zone il tessuto urbano si era configurato in schiere di stretti lotti regolari sui due lati di una strada, con la tipica casa cittadina sviluppata soprattutto in profondità col portico eventuale sul davanti, bottega al piano terreno, cortile retrostante, abitazioni ai piani superiori. Tuttavia sono anche ricordati siti assai centrali come la piazza del Capitano (ora Pola), le zone del Duomo, di San Vito e la contrada dell’inferno”<sup>45</sup>.*

Il Netto, riassumendo i dati scrupolosamente desunti dall’estimo delle case della città rilevano tra il 12 e il 19 novembre 1545, dove le botteghe sono registrate specificando se fossero gestite dallo stesso proprietario o da un inquilino, ci dà un quadro riassuntivo. Tra i boccaleri, su 26 botteghe censite, due soltanto sono proprietari e gestori, mentre gli altri 24 sono inquilini. Questo dato potrebbe significare una certa precarietà dell’attività, forse addirittura talvolta esercitata stagionalmente, e anche una sua bassa remuneratività; inoltre confermerebbe una certa mobilità della categoria.

Circa la localizzazione in città di quelle in affitto, ben nove si trovano nel settore censuario compreso tra il Sile, via Santa Margherita, Piazza dei Signori, le vie Barberia, Ortazzo, Avogari, Cadorna, cioè zone di boccalerie accertate come le vie oggi Manin, Scorzerie, Sant’Andrea-Toniolo. Sei sono censite nella zona tra via Santa Margherita, San Leonardo, S.M.Maggiore e sei anche in quella tra la Piazza dei Signori, Calmaggione, le vie Orsoline e Dotti, comprendendo quindi la via Inferiore.

### **2.3 Le tipologie ceramiche e le origini**

---

<sup>45</sup> E.MANZATO *La Collezione di ceramiche antiche nei musei civici di Treviso*. In. *Ceramiche Antiche a Treviso. Le raccolte dei musei civici*. Treviso, Edizioni Canova. 1991

I materiali delle raccolte civiche dell'allestimento, unica base 'archeologica' che ci consente di tracciare lo sviluppo della tradizione ceramica trevigiana, copre un arco temporale piuttosto vasto, compreso tra i secoli XIV e XIX, presentando alcune principali tipologie tecnologiche: la ceramica solo verniciata (invetriata), con vernice piombifera trasparente o pigmentata; la ceramica verniciata su ingobbio, dipinto o non dipinto; la ceramica verniciata su ingobbio graffiato, dipinto o non dipinto; quindi la maiolica, la porcellana e la terraglia.

Queste tipologie, tuttavia, non sono tutte rappresentate sufficientemente; nel gruppo delle invetriate, a vernice piombifera, per esempio, a fronte di una notevole campionatura per la ingobbiate e graffite, per gli altri tipi solo pochi isolati frammenti li testimoniano. Inoltre la casistica tecnologica non esaurisce tutti i tipi praticati nel tempo in città. Proprio la natura occasionale e non sistematica degli apporti formativi della collezione e il momento culturale non sufficientemente maturo della sua costituzione, hanno impedito che fossero considerate e documentate le tipologie più modeste, adatte a produrre oggetti solamente utilitari, privi dei caratteri idealistici dell' 'artisticità'.

Eppure in città è stato sicuramente prodotta ceramica a impasto grezzo, acroma e non invetriata, per uso di cucina o da fuoco, nei modi e nelle forme rimasti pressoché inalterati nella tradizione per un millennio o più. Analogamente non sono sufficientemente rappresentate quelle 'cristalline' o 'mezze maioliche', ceramiche ingobbiate, dipinte e ricoperte da una spessa vernice piombifera, prodotte fino a pochi decenni fa e che hanno ospitato le più genuine e dirette espressioni dell'animo popolare veneto.

*“Col termine ‘Graffita’ si intende un impasto ceramico essiccato parzialmente all'aria, ricoperto di argilla liquida chiara (ingobbio), su cui la decorazione è stata incisa a crudo attraverso lo strato superficiale dell'ingobbio fino ad esporre zone più o meno vistose del corpo ceramico più scuro sottostante; poi eventualmente dipinto con ossidi metallici, ricoperto di vernice piombifera impermeabilizzante e passato al forno. Recenti approfondimenti hanno chiarito come la base tecnologica di questa*

*lavorazione, fondamento per numerose varianti, tragga origine nell'Estremo Oriente*"<sup>46</sup>.

Benché fosse già praticato da diverse culture l'uso della vernice piombifera, dell'ingobbio e della stessa incisione, pare sia stato nelle province cinesi settentrionali, tra VII e VIII secolo d.C., che questo si sia riassunto in una tecnica particolare e riconoscibile. Furono in contatti, sia commerciali che violentemente bellici, tra l'impero cinese e la nuova dominazione islamica che aveva sostituito in Persia l'impero Sassanide, a favorire l'assorbimento culturale dei modelli estetici e tecnologici orientali e a diffonderli verso occidente, nel resto del mondo islamico.

Già nel IX-X secolo la tecnica cinese è adottata e originalmente impiegata dagli artigiani islamici, la Graffita specie per prodotti di destinazione popolare. La produzione continua anche dopo l'avvento nella regione persiana della dominazione turca Selgiuchide alla metà dell'XI secolo, sotto la quale si ebbe una particolare fioritura dell'arte fittile persiana, anche grazie a rinnovati influssi cinesi. L'espansione verso occidente e l'Asia Minore sancisce i rapporti, più o meno pacifici, con l'Impero di Bisanzio. L'influenza dell'arte Selgiuchide, tra XII e XIII secolo, grazie agli intensi traffici commerciali marittimi, si fa decisamente sentire sul bacino del mediterraneo. L'arte della stessa Bisanzio e, in maniera particolare quella delle città-porto ad essa legate come Tessalonica, Salonicco e Corinto, ne subirono l'influenza.

*"Numerosi ritrovamenti effettuati nella laguna veneta e anche in centri della regione come Padova, Verona, Bassano, studiati e illustrati"*<sup>47</sup>, dimostrano che l'importazione di prodotti ceramici, specie dalle botteghe di Corinto, per via marittima attraverso i porti di Venezia, durante il XII e XIII secolo, sia il tramite diretto, assieme alla pure probabile immigrazione di maestranze, per le prime manifestazioni del Veneto di questa particolare tecnica ceramica. Infatti alcuni scarti di fornace ritrovati in laguna anche assieme a manufatti bizantini, confrontati con alcuni bacini infissi all'esterno di antiche chiese dell'area ferrarese e romagnola e con altri pezzi esportati ritrovati nella stessa

---

<sup>46</sup> Una efficace sintesi sull'origine della ceramica graffita è stata data in MUNARINI 1990, pp. 3-8.

<sup>47</sup> Cfr. LAZZARINI CANAL 1983, pp. 19-59; CALOGERO-LAZZARINI 1983, pp. 60-70; LAZZARINI 1987, pp. 19-28; MUNARINI 1990, pp. 9-14.

Corinto, hanno consentito di individuare un gruppo piuttosto omogeneo di prodotti che anche le analisi mineralogiche confermano veneti.

Non sempre ingobbiati o graffiti ma comunque verniciati, i manufatti di questo gruppo mostrano affinità tecniche e stilistiche coi prodotti bizantini ma anche un carattere autonomo ed originale. La datazione di tale gruppo, probabilmente chiamato ‘tipo S.Bartolo’ della chiesa ferrarese che conserva infissi ben una ottantina di esemplari, può essere posta dalla fine del 1200, fin dentro il 1300. La decorazione graffita, inizialmente astrattamente grafica o geometrizzante, pare poi velocemente evolvere verso soggetti più naturalistici.

*“Tuttavia si trova una discordanza sulla derivazione diretta da questo ‘tipo’ della successiva produzione definibile come ‘Graffita arcaica padana’, la cui apparizione nel Veneto, coi suoi caratteri ben individuali, pare risalire alla seconda metà del 1300”<sup>48</sup>.* Alcuni ricercatori preferiscono suggerire una nascita centro padana per la Arcaica, che nel Veneto si sarebbe sovrapposta alla locale ‘tipo San Bartolo’.

Per Treviso gli studi e i rilievi, per gli handicap sopra ricordati, sono ancora insufficienti. A fronte di un solido indizio documentario sulla precocità dell’arte nella città della Marca, non si possiedono dati archeologici che possono scientificamente avvalorare le fasi dell’evoluzione tracciata.

Tra i materiali della raccolta civica, uno dei pezzi più antichi è una scodellina perfettamente emisferica, senza colore e rivestita di vernice giallina, che ha il fondo occupato da un motivo a onde e sulla parete segni grafici a croce e lobi, alternati a triangoli campiti a tratteggio incrociato e pendenti verso il centro; quest’ultimo pare un motivo ripreso dalle ceramiche bizantine e cipriote (fig 1).

---

<sup>48</sup> E.MANZATO *La Collezione di ceramiche antiche nei musei civici di Treviso*. In. *Ceramiche Antiche a Treviso. Le raccolte dei musei civici*. Treviso, Edizioni Canova. 1991





L'astrattezza del decoro, né di ispirazione geometrica né naturalistica, la fanno vicina ad oggetti ritrovati a Padova, datati alla prima metà del '300. Dalla similitudine coi materiali provenienti dalla chiesa ravennate di San Niccolò è stato proposto di denominare tale produzione 'tipo San Niccolò', potrebbe quindi essere indicato come il punto intermedio tra la 'tipo San Bartolo' e la Graffita canonica.

#### **2.4 Fra Trecento e Quattrocento: la Graffita Arcaica.**

Studi e discussioni sulle origini dell'evoluzione della così definita 'Ceramica Graffita Arcaica Padana', stanno sempre meglio mettendo in luce le caratteristiche tecnologiche e decorative di quello che appare come un vastissimo *corpus* ceramico di cui colpisce soprattutto la sostanziale notevole omogeneità, a fronte di una sua diffusione geografica solo di un'area, quella compresa tra Lombardia, Emilia, Romagna e Veneto, assai vasta.

Identificando per la prima volta questo gruppo, Giuseppe Liverani nel 1935 così lo descriveva: "*pasta chiara, giallo paglierino o leggermente rosa, simile a quella delle maioliche; sottile strato di ingobbio; ornati nella quasi totalità e parcamente policromati con ferraccia più o meno scura e ramina; vernice con lieve tendenza al giallognolo*"<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Cfr. LIVERANI 1935, p. 102.

La classificazione, alla luce di recenti contributi e rinvenimenti, può essere ripartita in più sotto-insiemi, secondo una evoluzione che, se è stilisticamente piuttosto lineare, non lo è cronologicamente per quegli attardamenti e sovrapposizioni della tradizione e del gusto, naturali in un'arte a base popolare come questa.

*“Allo stato attuale si può fissare approssimativamente l'apparizione nel Veneto dell'Arcaica alla seconda metà del '300, forse provenendo dalla regione padana più centrale. Tuttavia si sta discutendo ancora se le espressioni venete dell'Arcaica possano o meno ritenersi in rapporto diretto con una precedente produzione che anche le analisi mineralogiche affermerebbero veneta, databile tra '200 e '300, definita convenzionalmente come 'tipo San Bartolo'”<sup>50</sup>.*

La Arcaica, su basi soprattutto stilistiche, può essere inquadrata in tappe successive, dagli assai sfumati limiti cronologici: dall'ultimo quarto del XIV secolo a tutto il secolo seguente. Alla fase matura, collocata nel momento tra i due secoli, succederebbe, già dentro il '400, la 'Graffita Arcaica evoluta', dove i tipici motivi sono inquadrati in più complessi organismi decorativi, anche con l'utilizzo dei fondi di campitura a tratteggio più o meno fitto, che prefigurano la tecnica del 'fondo ribassato'; infine, la 'Graffita Arcaica tardiva' che perpetua stancamente e con poche novità i vecchi formulari decorativi e tecnici addirittura fin dentro il '500. I tipi 'evoluta' e 'tardiva', durante il '400, finiscono poi per convivere pacificamente e, si direbbe, isolatamente, con le nuovi ed originali espressioni stilistiche, prima tardo-gotiche o pre-rinascimentali, poi pienamente rinascimentali del graffito padano.

*“Anche Treviso, come dimostrano le noti precoci attestazioni documentarie e ora i pezzi e i frammenti emersi dai depositi del Museo Civico, di incontrollato ritrovamento ma di cui si dà per sufficientemente sicura la provenienza archeologica locale, contribuisce a pieno titolo con la sua produzione a questo grande “corpus”<sup>51</sup>.*

L'impasto dei prodotti trevisani è sempre rosa chiaro, talora tendente lievemente al giallino. Anche le forme degli oggetti sono affini con quelle degli altri centri. Queste

---

<sup>50</sup> E.MANZATO *La Collezione di ceramiche antiche nei musei civici di Treviso*. In. *Ceramiche Antiche a Treviso. Le raccolte dei musei civici*. Treviso, Edizioni Canova. 1991

<sup>51</sup> I pezzi delle recuperata collezione del museo trevigiano sono stati parzialmente resi noti in BELLIENI 1990, pp. 59-63.

sono piuttosto curate al tornio, con pareti spesso assai sottili, con piede ad anello circolare (cercine), con al centro una leggera convessità appuntita (umbone); più raramente il piede circolare è liscio o a ventosa. Per le scodelle, diffuse quelle quasi perfettamente emisferiche.

Frequenti anche, fin verso la metà del '400 e anche oltre, le forme aperte 'carenate', cioè con parete a doppia inclinazione, spesso evidenziata solo all'esterno; si tratta sia di scodelle che di bacini dalla parte inferiore tendente alla forma tronco-conica, piegata superiormente nella bassa parete verticale. Spesso, sul punto diametrico di carenatura, è collocato a rinforzo un ingrossamento ad anello, talvolta moltiplicato in giri sovrapposti fino all'orlo. Presenti pure catinelle tronco-coniche a fondo piatto, sempre con brevissima tesa superiore orizzontale. Le forme chiuse, i boccali, hanno inizialmente ventre non troppo pronunciato; altri, più raramente, paiono modellati in una forma geometricamente biconica.

I colori, usati con molta parsimonia, sono i consueti: pochi tocchi di giallo ferraccia, bruno violaceo di manganese, verde ramina, con leggera prevalenza di quest'ultimo. La decorazione graffita comprende quasi sempre un centro, sul fondo, segnato da doppia linea, mentre le pareti possono essere divise in metope quadrangolari contenenti altri motivi, oppure occupate da un fregio continuo, sia nelle forme del meandro vegetale di diretta derivazione classica, sia con un tipico motivo veneto a foglie coricate, alternativamente campite a tratteggio. Inseriti in tale schema sono frequentissimi, per tutto il corso dell'Arcaica, motivi puramente grafici come la losanga o cerchi tagliati a croce, le 'freccie', le croci di Sant'Andrea, i gruppi di tratteggi inclinati, le linee ondulate ecc.

I motivi centrali possono essere a carattere geometrizzante oppure stilizzazioni vegetali, oppure ancora associazioni tra i due tipi (fig 2-3).



Tra le decorazioni geometricizzanti si trovano stelle a quattro o più punte triangolari, losanghe frequentemente coi lati inflessi, figure lobate ecc. Tra i decori vegetali stilizzati: la palmetta aperta, la nota foglia persiana “rumi”, le foglie e gli alberi polilobati, inflorescenze ecc. In alcuni di questi casi la stilizzazione pare discendere da precisi riferimenti classici e classico-orientali. Nella raccolta civica, tra i pezzi di Graffita Arcaica forse più antichi, vi è una scodella emisferica (fig 4),



molto elegante nella sua sfumata cromia giallo-verde, dalle pareti sottili e dal piede a ventosa; ha il centro come al solito segnato da doppia linea, diviso in quattro settori da una croce e nei ‘quartieri’ risultanti sono iscritte quattro foglioline trilobate; sulla parete, divisa in ‘metope’ quadrangolari, alberelli stilizzati recano al centro una piccola figura claviforme a tratteggio. “Anche questo pezzo ha riscontri padovani”<sup>52</sup> e può essere posto sullo scorcio del Trecento.

Vi è poi una catinella tronco-conica (fig 5)



<sup>52</sup> Il motivo degli “alberelli” si ritrova pressoché uguale in un frammento del Museo Civico di Padova (inv 327) cfr. in MUNARINI 1990, p. 25.

recante sul fondo una grande foglia polilobata aperta, col picciuolo ritorcentesi su tondino a tratteggio e che pare poi rispuntare sulla destra; sulle pareti, entro zone divise da doppia linea verticale, foglioline a tre lobi reciprocamente affrontate; sul breve bordo orizzontale, doppie linee e 'freccette' alternate; numerosi i riscontri nei centri vicini, per un pezzo che può già ricadere nel primo quarto del '400. Una scodella carenata (fig 6)



reca una foglia aperta bilateralmente simmetrica, centrata da losanga che sembra racchiusa da una linea ritorcersi attorno. Consueti sono anche i soggetti zoomorfi, tra i quali il preferito è l'uccello vagamente mostruoso, con zampe artigliate e lungo collo ritorto, che si vede in una scodella carenata (fig 7)



Poco riscontrabile nella campionatura disponibile il soggetto umano che, al contrario, dovrebbe essere stato molto frequente, anche in diverse rappresentazioni, conoscendo la

ricchezza della cultura figurativa trevigiana di questo periodo. Esiste un fondino di scodella con notevole profilo caricaturale di personaggio calzante un attillato cappuccio tra capo e mento, di una tipica foggia addirittura duecentesca ma che dovette essere in uso fino alla fine del Trecento (fig 8).



Tra i pezzi arcaici, databili tra la fine del Trecento e il primo quarto del secolo successivo, ingobbati, graffiti, dipinti e ricoperti da vetrina, alcuni frammenti dagli uguali motivi graffiti introducono la variante della non colorazione sull'ingobbio e della pigmentazione all'ossido di rame della vetrina, risultandone eleganti pezzi in monocromia verde (fig 9).



La tradizione figurativa del 'bocaler' padano tra '300 e '400, parallelamente alla sua evoluzione tecnologica, è leggibile come la matura sintesi di apporti diversi, al

momento non bene definibili, ma che pure lascia spazio al gusto e all'estro personali, come talvolta balza evidente. *“Il repertorio figurativo, vero mondo straordinario di immagini che il ceramista medievale trevigiano aveva a disposizione, ricchissimo e presumibilmente assai a portata d'occhi, gli evita di dover ricorrere, sia pure mediatamente, a chissà quali fonti: affreschi sui muri di edifici pubblici (la loggia dei Cavalieri e i palazzi comunali) e delle più modeste case, magari di fronte alla sua bottega; mosaici, rilievi in pietra, terrecotte ecc. Davanti agli occhi del 'bocaler' scorreva uno straordinario e gratuito libro di modelli, pronti da usare e grati al gusto del pubblico, la cui origine poteva essere molto lontana, colta, elitari (codici miniati, simbologia ermetico-cabalistica, divulgazione paleo-scientifica), ma la cui diffusione era nel Trecento ormai largamente 'volgarizzata'”*<sup>53</sup>.

Il ceramista doveva solo adattarli al pezzo espressivo specifico della sua arte, e questo certamente avrà fatto all'interno della sua tradizione artistica di mestiere e anche tenendo conto di specifici modelli ceramici riconosciuti come prototipi. Se colpisce l'affinità, che frequentemente diventa vera identità, nella produzione dei diversi centri, e se ciò può venire spiegato anche con la documentata mobilità delle maestranze, bisogna comunque riconoscere che ciò riflette una generale 'omogeneità nella varietà' che coinvolge tutte le arti, ben comprese le maggiori, partecipi di una situazione culturale ed economica in questo momento irripetibile, di generale straordinaria vivacità, con frequenza di contatti, di esperienze e di circolazione estesa a tutta la regione padana e oltre.

Inoltre, anche nella un poco 'provinciale' Treviso trecentesca, si ergeva una clientela dai gusti molto raffinati ed elevati, stimolo indiscusso per l'artigianato locale. *“Con il passaggio al Quattrocento si rende disponibile una maggiore quantità di materiale archeologico e diviene necessaria una differenziazione qualitativa. Le forme mutano: vengono gradatamente meno usate le forme 'carenate', gli spessori si fanno maggiori, compaiono boccali dal ventre sferico. Il segno graffito è meno incisivo e preciso, gli ornati si mantengono con poche varianti, ripetendo un repertorio geometrico-vegetale stilizzato che ora appare come usurato, pur non perdendo il discreto effetto*

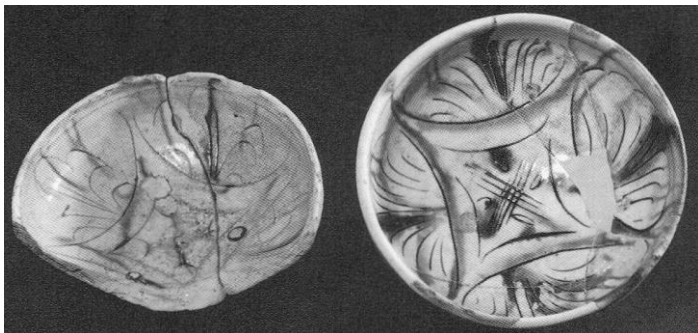
---

<sup>53</sup> E.MANZATO *La Collezione di ceramiche antiche nei musei civici di Treviso*. In. *Ceramiche Antiche a Treviso. Le raccolte dei musei civici*. Treviso, Edizioni Canova. 1991

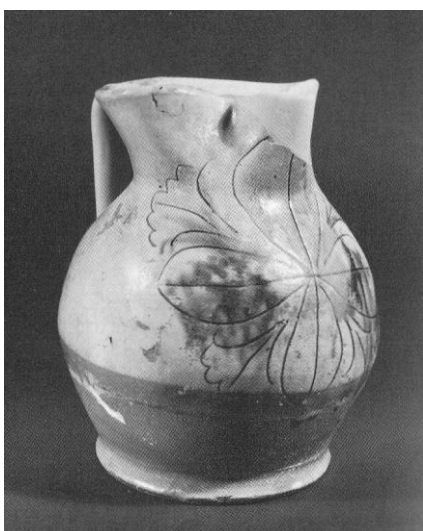


*decorativo*”<sup>54</sup>. Sono le manifestazioni della così detta ‘Arcaica tardiva’, che paiono giungere addirittura fin dentro il secolo successivo.

Si hanno scodelle sveltamente graffite con losanghe a lati inflessi, associate a foglie stilizzatissime (fig 10),



un boccale dal ventre sferico con un semplice grande quadrifoglio (fig 11)

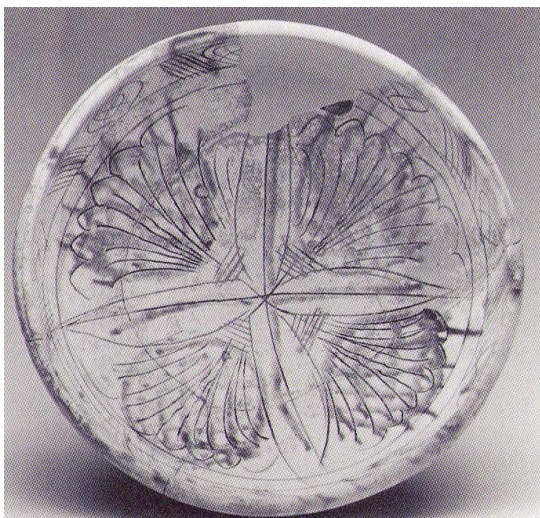


e un ciotolone carenato nella vecchia forma con anelli di rinforzo al bordo superiore, graffito con quattro foglie lanceolate in croce alternate a grandi foglie lobate, potrebbe

---

<sup>54</sup> E.MANZATO *La Collezione di ceramiche antiche nei musei civici di Treviso*. In. *Ceramiche Antiche a Treviso. Le raccolte dei musei civici*. Treviso, Edizioni Canova. 1991

anche essere molto avanzato nel '400 (fig 12).



Tuttavia qualche novità sul repertorio figurativo si nota: soprattutto il motivo dei tre (più raramente quattro) frutti di melagrana o mela nascenti da cespo, statisticamente molto rappresentato su diverse tipologie di oggetti e che pare presente fino al secolo



successivo (fig 13).

A questo motivo si imparenta un altro, ritrovabile entro metope quadrangolari sulle pareti, con grosso frutto o foglia tondeggianti, solitamente campito a tratteggio o diversamente dipinto per metà, e munito di picciuolo, accompagnato come il precedente dai consueti motivi grafici dell'Arcaica. Per il resto grande varietà di foglie, losanghe lobate, nodi di Salomone; e ancora grandi uccelli ad ali spiegate, attestati fin ben dentro al '500, e svelti profili umani, spesso caricaturali. Questa produzione più corrente si affianca ad altra, decisamente più originale e curata. Non è chiaro se ci si trovi di fronte al contemporaneo lavoro di botteghe attardate su un gusto tradizionalmente popolare

e di altre più aggiornate, oppure di due produzioni della stessa bottega ma di diverso livello di destinazione.

## **2.5 Il Quattrocento e il primo Cinquecento: Graffita pre-rinascimentale e rinascimentale.**

Nel campo della ceramica graffita il segno della sensibilità propriamente gotica, che ricercava soprattutto l'eleganza lineare e l'euritmicità del movimento decorativo di ispirazione naturalistica, pare meno prepotente che in altre forme d'arte. Nella ceramica aspetti goticizzanti giungono a Quattrocento avanzato e si fondono con quelli della nuova sensibilità rinascimentale. Eppure Treviso, proprio nel XV secolo, registra una vera esplosione di gusto ed estro decorativo. Si pensi solo a quelle enormi varietà di motivi che si dispiegano a fresco sulle facciate, le cosiddette 'tappezzerie', in una città impegnata a rinnovare in gran parte il proprio patrimonio edilizio civile. Rimanendo nel settore edilizio, ogni elemento costruttivo offre il campo ad un motivo decorativo siano essi travi, cantinelle e metope di soffitti lignei, pareti, contorni di fori, cornicioni, venendo così a costituire una variante originalissima del gotico fiorito veneziano, suggerita quasi dal provinciale desiderio di coprire con ricchezza soprattutto cromatica la modestia dei materiali usati.

Vastissimo è il repertorio dei motivi, che sono tutti nuovi e originali. *“Ma forse il ‘bocaler’ riesce con difficoltà nel suo breve spazio a individuare quella modularità ritmico-geometrica che sta alla base del motivo, più facile da ritrovare in altre arti dove è addirittura insita nel processo esecutivo, come per il frescante, che usa un cartone da spostare modularmente su tutta la superficie, o per il tessitore. Nuovi spunti giungono in tal modo al decoratore: foglie carnose si rincorrono sulla tesa, così come fanno frequentemente le fiammelle raggianti attorno al monogramma di Cristo, diffusissimo simbolo propagandato da San Bernardino da Siena nelle sue trascranti predicazioni, a Treviso nel 1423”*<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> E.MANZATO *La Collezione di ceramiche antiche nei musei civici di Treviso*. In. *Ceramiche Antiche a Treviso. Le raccolte dei musei civici*. Treviso, Edizioni Canova. 1991

Tra i prodotti trevigiani più originali della metà del Quattrocento, si segnala nelle raccolte civiche una fiasca o, meglio, acquamanile a botticella cilindrica, con versatoio a testa di felino e ansa superiore, ripescato dal fondo del Sile nel 1881 (fig 14).



Sulla faccia anteriore, bella lepre tracciata con mano sicurissima; sulla posteriore, un grande uccello ad ali aperte; sui fianchi, fasce con serie di foglie d'acanto. *“Sono noti altri esemplari veneti, databili alla metà del '400 alla metà del '500. Alcuni presentano la variante di avere un doppio versatoio, coi fori per l'introduzione dei liquidi sulle stesse teste animali e l'interno diviso in 2 cavità separate; in questi le iscrizioni OLEO e AZETO ne danno l'uso particolare”*<sup>56</sup>.

Anche questo esemplare trevigiano potrebbe testimoniare il desiderio del 'bocaler' di imitare i prodotti ispanici, almeno nella tipologia formale. Il riferimento non sarà certo stato casuale: pure a Treviso, i prodotti ceramici più prestigiosi, degni di accompagnare i manufatti in metallo più prezioso sulle mense dei nobili e dei ricchi possidenti, desiderosi di assaporare, se non di eguagliare la *way of life* di Venezia, furono le maioliche a 'lustro' importate dalla Spagna, numerosi frammenti delle quali furono recuperati alla fine del secolo scorso in scavi e in canali cittadini.

In questo momento si nota anche per la ceramica una improvvisa accensione del cromatismo, che, pur limitato ai pochi colori base, tende ora a ricoprire quasi interamente l'ingobbio chiaro. Alcuni oggetti e frammenti mostrano, secondo un'altra

---

<sup>56</sup> Gli esempi ritrovati sono pure illustrati da MUNARINI 1190, p. 81 e da ERICANI 1190, p. 161. Al museo di Bassano ve né uno, frammentario, della metà del '500. Ingobbato e dipinto a maculazione.

diffusa tipologia, un fitto intreccio vegetale, ottenuto con limitati abbassamenti del fondo mediante un minuto tratteggio, che può anche racchiudere profili umani o figure d'animali. Interessante è anche una ciotola emisferica con al centro una stella fogliata e attorno un ricco meandro vegetale. Esternamente presenta un motivo a squamette, delicatamente sfumate con cromia giallo-verde. Tale tipologia decorativa, partendo dal tema medievale e tardo-gotico del 'verziere', potrà poi assumere più equilibrati sviluppi, trapassando facilmente all'ornato classicheggiante a fregio vegetale.

Verso gli ultimi due decenni del Quattrocento il 'bocaler' ci offre, pressoché contemporaneamente in tutti i centro padani, la più cospicua novità di cui è capace: non rinunciando alla sua vocazione all'ornato lineare ma avvertendo l'ansia del pittore per uno spazio più naturalistico, da vita alla fortunatissima tipologia ad *hortus conclusus*. *“Probabilmente più di uno spunto gli sarà giunto da quelle prime xilografie che con il suo lavoro, sotto il profilo esecutivo e di tecnica della visione, hanno stretta parentela. Come l'incisore, egli cerca di stabilire una successione di piani, il primo immaginato sul limite del campo, là dove inizia la tesa o si rialza il bordo, segnandolo con più linee concentriche o, a volte, con un piccolo rilievo; l'ultimo individuato con la caratteristica palizzata di canne intrecciate a chiudere l'hortus; piani intermedi sono stabiliti solitamente da piante, magari sagomate regolarmente secondo l'arte topiaria”*<sup>57</sup>. Originalmente però, impara a sfruttare anche la profondità cromatica: avanza il soggetto con la chiarezza dell'ingobbio, tentando di modellarlo con pochi tratti lineari e alcuni tocchi di colore, ahimè poco governabili, dato che in cottura tendono a raggrumarsi a capriccio. Smaterializza quindi il fondo attraverso la colorazione a verde intenso e con la caratteristica puntinatura ne cambia la 'qualità', togliendo lucentezza e, quindi, approfondendolo. Si tratta certamente, comunque, di conquiste non da poco, che aprono la strada al pressoché contemporaneo e più raffinato 'fondo ribassato' rinascimentale. Anche a Treviso, dunque, questa tipologia è molto ben rappresentata, con soggetti antropomorfi (profili), zoomorfi o allusivi (frequenti i cuori infiammati o feriti). I bordi mostrano sempre le infinite varianti del nastro intrecciato.

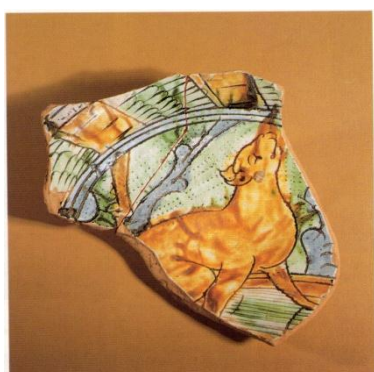
---

<sup>57</sup> E.MANZATO *La Collezione di ceramiche antiche nei musei civici di Treviso*. In. *Ceramiche Antiche a Treviso. Le raccolte dei musci civici*. Treviso, Edizioni Canova. 1991

Tra Quattrocento e Cinquecento, peculiari del clima rinascimentale sono i profili umani. Questi soggetti, maschili ma soprattutto femminili, si possono affiancare, per significato ma probabilmente anche per ispirazione stilistica, ai più nobili esemplari in maiolica, ritenendo probabile il significato di ‘pegno d’amore’ dell’innamorato alla fidanzata (il tal caso l’oggetto può chiamarsi ‘gamelio’) e del marito alla moglie, esplicitato talvolta da cartigli. Diversamente anche il soggetto umano potrebbe avere solo ragione decorativa. Scoperto significato amatorio hanno naturalmente i cuori infiammati o feriti (fig 15).



Alcuni soggetti zoomorfi potrebbero avere un più celato significato propiziatorio e di fecondità (lepri e cerva grosse come se fossero gravide); altri animali richiamerebbero a virtù morali e cristiane (bue, vitello, agnello: fig 16).



Tra i soggetti umani, nella raccolta civica si segnala un grande piatto con bel profilo femminile, interessante anche per il suo costume. (fig17).



Un settore particolare della produzione è quello di destinazione conventuale, rappresentato soprattutto da ciotole, boccali e da un originale bicchiere tronco-conico, tutti con la consueta croce issata sui ‘monti’ e trafitta dai chiodi, tracciata isolatamente sull’ingobbio con stile sempre affrettato, che si ritrovano identici anche nel Cinquecento.

*“Dobbiamo poi ricordare altri manufatti trevigiani graffiti particolari: un unico esemplare di mattonella quadrata (cm. 19x19) da pavimento o da rivestimento, trovata in via Manin nel 1946 e presente in collezione privata”<sup>58</sup>. E’ di tipologia decorativa quattrocentesca, con foglie lobate e fessurate sul genere della ‘Arcaica tardiva’, coi picciuoli ritorti su tondino centrale e dirette verso gli angoli. “Infine, la produzione di statuette a tutto tondo, cave, ingobbiate, graffite, dipinte e invetriate, potrebbero essere appartenute a figurazioni più articolate o associate a oggetti utilitari come candelabri, calamai ecc., secondo un uso non certo inconsueto per le botteghe della maiolica ma poco documentato per la Graffita”<sup>59</sup>. Alla fine del secolo e nei primi anni del successivo, anche nella ceramica trevigiana si manifestano allo stato puro le espressioni del nuovo clima rinascimentale.*

<sup>58</sup> Pubblicato in SIVIERO 1965, n.306, pp.38-39 e segnalato nella raccolta del restauratore amatore d’arte Mario Botter, che ne fu il rinventore.

<sup>59</sup> Tra le poche tracce di una locale produzione plastica di ceramica invetriata esiste un piccolo busto raffigurante S.Pietro, affisso sull’alto di una piccola facciata in vicolo Bianchetti. Da un esame visivo sembrerebbe essere una invetriata tra ‘400 e ‘500 di solida espressività provinciale. E’ pubblicata in “Treviso Nostra” 1980, vol. I, p. 273, f. 96.

Soprattutto si riesce ad individuare, purtroppo solo attraverso frammenti, le tracce di una produzione trevigiana di notevole raffinatezza: sono ciotole dalla forma ricercata, con pareti sottili inflesse, decorate internamente ed esternamente a fondo ribassato, con motivi geometricizzanti, sempre senza colore, si direbbe volendo ricreare l'effetto del cammeo, del rapporto cromatico tra il bruno del fondo e il chiaro dell'ingobbio. Questi manufatti già manifestano a Treviso la crescente influenza del gusto veneziano, evidente nell'adozione sempre più larga del fondo ribassato 'a stecca'. E' questa una tecnica che sarà capace di portare una ventata di vigore nella tradizione oramai piuttosto stanca del graffito, aprendo un ampio ventaglio di soluzioni decorative basate sia sulla possibilità di approfondimento spaziale dato dal contrasto cromatico tra fondo e ingobbio, sia più semplicemente dal gioco grafico ricavabile dal settore scuro, più o meno largo, sul chiaro. A Treviso queste possibilità saranno ampiamente sfruttate lungo il '500, pur dimostrando sempre una stretta dipendenza dal gusto veneziano. Tra gli esemplari migliori di questa produzione va segnalato un grande 'gamelio' frammentario, ritrovato nel 1965 da Ireneo Raimondi Cominesi tra il materiale di riporto che costituisce i terrapieni delle mura cinquecentesche, sui bastioni di San Paolo, ed è quasi sicuramente scarto di fornace; reca un uomo e una donna a figure intere, girati di tre quarti, disegnati e modellati con un'alta perizia tecnica, spiccati sul sfondo ceramico abbondantemente scoperto. *“La donna porge una coppa contenente foglie con significato amoroso, cui allude anche il cartiglio soprastante “...ORARMOMAROROR”, ripetuto anagramma di “amor”. Il bordo ha un decoro, particolarmente usato a Treviso, a scacchiera di quadrifogli”*<sup>60</sup>.

In conclusione il tema dell'ornato può essere incantatamente naturalistico, amoroso secondo un sentire tardo-cortese, umanistico, allusivo e moraleggiante, devozionale, oppure raffinatamente decorativo come un elegante profilo femminile. Tutto questo doveva essere ben grato alla clientela trevigiana, in particolare a quella ricca classe mercantile e imprenditoriale che ora tentava ansiosamente di circondarsi di un'aura culturale, quasi in gara con l'élite colta dei nobili e degli ecclesiastici umanisti. I risultati, anche se meno elevati e raffinati, sono spesso assai piacevoli proprio perché

---

<sup>60</sup> Cfr. RAIMONDI COMINESI 1966, in “Faenza” LII, n. 2-3, pp. 49-50; del bellissimo pezzo, già appartenente alla collezione dello scopritore, si sono ora perse le tracce, così come di tutto il prezioso materiale ceramico raccolto dallo studioso trevigiano.



finiscono per non essere copiati. *“Questa stessa freschezza, genuinamente provinciale, aleggia tra i graffiti trevigiani”*<sup>61</sup>.

## **2.6 Il Cinquecento: Graffita tardo-rinascimentale e ‘a stecca’**

Nella prima metà del Cinquecento persiste nei graffiti trevigiani il già rilevato sdoppiamento di stile. Da un lato si assiste alla poco significativa evoluzione di quello per così dire più popolare, legato alla tradizione dell’Arcaica, con un repertorio che pare come trascinato a fatica; dall’altro si incontra un nuovo, inedito ‘stile’.

Al primo filone appartengono prodotti realizzati con grafia veloce e sommaria, dal tratto poco inciso e sottile: ancora grandi uccelli, ornati geometrici, nastri intrecciati a nodo di Salomone, svelti ritratti di profilo. L’altra tendenza mostra invece caratteri molto spiccati ed originali. *“Essa è ravvisabile in prodotti segnalati con certezza in fosse di scarico di fornaci locali”*<sup>62</sup> che mostrano le stesse identiche caratteristiche formali e decorative di altri ritrovamenti in quantità nella laguna veneta.

Questo dato di fatto introduce il problematico tema dei rapporti fra Venezia e Treviso, al momento assai difficile da sciogliere, valido anche per altre tipologie particolari del secolo Cinquecento come i ‘paesaggi’ e la graffita così detta ‘iscritta’.

Piuttosto di ricercare, difficili ipotesi di trasporti massicci tra Treviso e Venezia di materiali di scarico, che pure non si escludono, la dimensione quantitativa del fenomeno ci fa pacificamente ammettere la contemporanea fabbricazione nei due centri di un prodotto dalle medesime caratteristiche. *“Del resto la frequenza particolare degli scambi lavorativi delle due città, abbondantemente documentata fin dal secolo XIV, divenne particolarmente intensa nel Quattrocento ed era anche di tipo temporaneo,*

---

<sup>61</sup> E.MANZATO *La Collezione di ceramiche antiche nei musei civici di Treviso*. In. *Ceramiche Antiche a Treviso. Le raccolte dei musei civici*. Treviso, Edizioni Canova. 1991

<sup>62</sup> Lo documentano, tra gli altri, i ritrovamenti di via Manin e vicolo Zorzetto e i numerosi pezzi trevigiani presenti alla mostra rodigina del 1965. (SIVIERO 1965).

*tanto da indurre le autorità veneziane, col decreto del 1455, a vietare il trasferimento occasionale di boccaleri da Padova e da Treviso*<sup>63</sup>. Nel Cinquecento tali rapporti si fecero ancor più stretti e facili tra la Dominante e la città “figlia prediletta della Repubblica”. Pare quasi che i non teneri legami politico-militari imposti dopo il pericolo di Cambrai da Venezia a Treviso, trasformata in munitissima fortezza, cristallizzata nell’economia e nell’urbanistica, si traducano in una sorta di colonizzazione culturale e di gusto, avvertibili anche ai livelli di una libera arte applicata. Certamente non fu disegno deliberato e la superiore qualità dei modelli in voga a Venezia è indiscutibile e, comunque, sempre bene accetta.

Ci si riferisce naturalmente a quella vasta gamma di prodotti che associa le possibilità della tecnica a fondo ribassato a una generale brillantezza cromatica, in un disegno la cui ispirazione pare sempre corretta ed elevata, anche talvolta non le è pari il livello di realizzazione. Sembrerebbe proprio che nel momento di massimo livello artistico veneziano l’altissimo grado di elaborazione formale ed intellettuale sfiorasse anche il boccalero, sempre pronto a captare ciò che può diventare motivo decorativo, tanto più se alla moda. Questi ne scelse solo alcuni e li ridusse a formulario da ripetere continuamente, non tardando ad usararli, trascinandoli ben oltre il momento che li aveva prodotti.

*“Appartengono a tale repertorio intrecci geometrici molto ingegnosi, le varianti della classica fogli d’acanto, il motivo del cosiddetto “can corrente” e tutte le varianti del fregio vegetale classico. Nei centri dei piatti, dalle eleganti forme anche sbaccellate ispirati ai manufatti metallici, ma più spesso a fondo piano e a più bassa parete curva, appaiono animali, busti classici, profili aggiornati del costume, fiori, frutta, ornamenti geometrico-vegetali o ad intreccio di ispirazione “damaschina”*<sup>64</sup>. Il fitto tratteggio che tenta di dare volume alle figure ne tradisce una derivazione calcografica almeno originaria. Praticamente onnipresente è il nastrino a piccole incisioni alternate sui due fili opposti a dividere la varie partiture ornamentali.

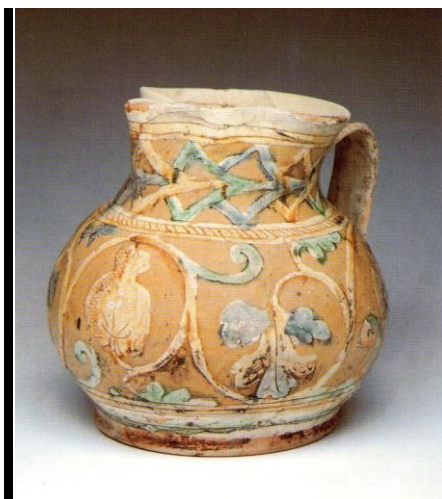
---

<sup>63</sup> E.MANZATO *La Collezione di ceramiche antiche nei musei civici di Treviso*. In. *Ceramiche Antiche a Treviso. Le raccolte dei musei civici*. Treviso, Edizioni Canova. 1991

<sup>64</sup> E.MANZATO *La Collezione di ceramiche antiche nei musei civici di Treviso*. In. *Ceramiche Antiche a Treviso. Le raccolte dei musei civici*. Treviso, Edizioni Canova. 1991

La tavolozza tradizionale si arricchisce più spesso del blu cobalto e la stessa scala cromatica tende ad articolarsi maggiormente, dai toni tenui a quelli più cupi. Il fondo, liberato completamente dall'ingobbio, entra con particolare forza nel risalto cromatico generale, sbalzando le zone ingobbiolate e graffite grazie al naturale tono 'fondo' del corpo ceramico.

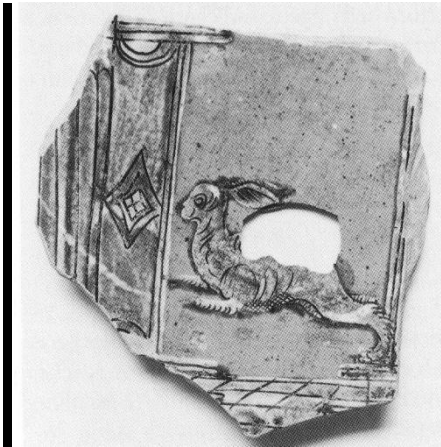
Tale tipologia è rappresentata nella raccolta civica da alcuni boccali. (Fig 18).



Verso la metà del secolo appare la tipologia a "teatrino", con architetture classiche piuttosto improbabili inquadrate appunto come quinte, su fondi abbassati, figure, frutti, animali. *"Questa tipologia, sempre esclusivamente assegnata a Venezia, è invece testimoniata anche a Treviso da scarti di fornace; ve ne sono alcuni nella raccolta civica, ma soprattutto c'è un grande piatto in collezione privata, ritrovato assieme ad altri scarti di fornace in una fossa di via Campana, presso il Cagnan, recante la figura danzante di un buffone, mancante di vetrina e di seconda cottura"*<sup>65</sup>. In questa tipologia nel Museo c'è un bel frammento con lepre (Fig 19),

---

<sup>65</sup> Fu ritrovato dal Fragonese nei primi anni '60, in una fossa biologica di via Campana, assieme ad altri scarti di fornace, sul luogo di una boccaleria esistente almeno dal XV secolo, successivamente occupato dalla famosa fabbrica di terraglie e porcellane Fontebasso. Lo scopritore, illustrandolo (FRAGONESE 1965, *"Considerazioni intorno ad una ciotola padovana ed un piatto trevigiano graffiti, recentemente scoperti"*, in *"Padusa"* 1965, n. 2) lo ritenne della fine del '400.



simile a tanti altri cocci lagunari.

E' interessante segnalare la singolare, e rara per Treviso, decorazione graffita di una facciata di via Bianchetti, proprio verso la metà del Cinquecento, che mostra stretta parentela con le figurazioni su ceramica, tale è la consonanza della sommaria impaginazione prospettica per quinte architettoniche delle sue grandi scene.

*“Derivata da modelli rappresentati da stampe, che erano diffusissime in ambito addirittura europeo, è la produzione dei paesaggi graffiti, usuale per tutta la seconda metà del secolo. Si è accennato a stampe di Giulio Bonasone a proposito di un pezzo figurato di Domenico da Venezia, ma non sono molti i nomi degli incisori che potrebbero aver fornito i modelli per questi paesaggi caratterizzati da una sognante e un po' deformata visione della natura e dell'architettura: dai Campagnola ai tanti veneto-fiamminghi, come Pozzoserrato. Si tratta probabilmente, di quel filone del paesaggismo classicheggiante ispirato alla campagna di Roma, genere coltivato in particolare proprio da pittori-incisori stranieri tra Cinque e Seicento”<sup>66</sup>.*

*“La produzione di questo genere, così abbondantemente rappresentata tra i cocci lagunari, è certamente testimoniata per Treviso da tanti esemplari ritrovati soprattutto tra le fornaci dell'ex area Fontebasso, vicino al ponte della Campana, sul Siletto-corso*

---

<sup>66</sup> E.MANZATO *La Collezione di ceramiche antiche nei musei civici di Treviso*. In. *Ceramiche Antiche a Treviso. Le raccolte dei musei civici*. Treviso, Edizioni Canova. 1991

*del Popolo e vicolo Zorzetto*''<sup>67</sup>. Numerosi pezzi e frammenti si trovano sia nella raccolta civica che in collezioni private locali.

La fattura in genere appare piuttosto superficiale, ma paradossalmente è proprio questa caratteristica che fa il genere gradito ai nostri occhi moderni: mano scattante e sintetica a delineare rocce, montagne, alberi, ponti, case, torri, cupole, obelischi, rovine classiche, sotto i cieli bruni del fondo abbassato, senza figure umane; il tutto crea un'affascinante immagine visionariamente metafisica, che trascende di gran lunga il modello grafico.

Contemporanea è anche la nota produzione a stecca, che si è valsa la definizione di "iscritta" per le ricorrenti iscrizioni con nomi di pietanze, documentate a Treviso da abbondanti scarti di fornace. Questa oscilla tra esempi di media qualità, ed altri di qualità scadentissima, (Fig 20).



Sembra essere la produzione trevigiana contemporanea e omologa per stile a quella di altri centri veneti, differenziata quasi solo per scelta e frequenza dei soggetti decorativi. Nelle raccolte civiche vi è pure un pezzo singolare; si tratta di un piccolo contenitore dalla affusolata forma di pesce, decorato con squamette graffite e colorato con pochi tocchi di verde, giallo e blu. (Fig 21).

---

<sup>67</sup> Cfr. RAIMONDI COMINESI 1963, *“Una fabbrica di ceramica del XV secolo nella città di Treviso”*, disegni e fotografie originali, c/o Biblioteca civica di Treviso, Misc. 3871-2.



L'assenza del versatoio e la proposta per un esemplare assai simile in collezione privata a Mantova, ci convincono del suo uso particolare come scaldamani. Oggetto di gusto manierista, probabilmente ispirato ad altri in metallo pregiato, potrebbe ragionevolmente essere datato verso la fine del Cinquecento.

Verso la fine del secolo e l'inizio del successivo, certamente influenzati dalla moda dilagante dei 'bianchi', la cui produzione è ora documentata anche in Treviso dal 1580, *“alcuni boccaleri trevigiani abbandonano il graffito e creano eleganti pezzi ancora in terracotta dipinta, ingobbata e invetriata dalle belle e complesse sagome manieristiche, decorati al centro da una serie concentrica regolare di incisioni, quasi un medaglione, ricavato contemporaneamente alla formatura sul tornio”*<sup>68</sup>.

Certamente ceramica ingobbata e graffita fu ancora prodotta a Treviso per tutto il Seicento e anche nel Settecento.

## **2.7 Maiolica a Treviso dal XIV al XVI secolo**

Allo stato attuale delle conoscenze è impossibile disporre di dati sicuri sull'apparizione e sullo sviluppo della vera maiolica a smalto stannifero fra Tre e Quattrocento a Treviso: mancano delle sicure prove archeologiche.

---

<sup>68 68</sup> E.MANZATO *La Collezione di ceramiche antiche nei musei civici di Treviso*. In. *Ceramiche Antiche a Treviso. Le raccolte dei musei civici*. Treviso, Edizioni Canova. 1991

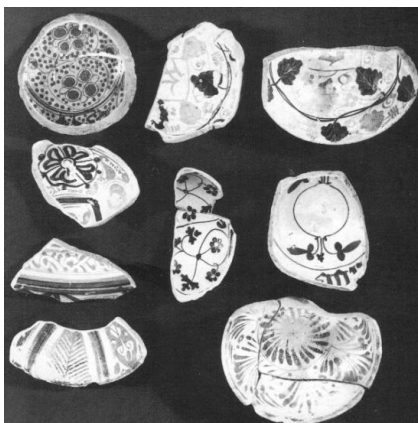
Un unico del boccale, nella diffusa tipologia cosiddetta “faentina arcaica”, dipinto con linee scure di manganese formanti un motivo a ‘8’ coricato, contenente fascette alternate chiare e verdi, databili alla fine del secolo XIV o al principio del successivo, ed altri pochi frammenti di boccali simili, tutti presenti nella raccolta civica, non bastano certo per affermare con sicurezza che venisse prodotta localmente in epoca tanto precoce (Fig 22).



Il Mazzotti pubblica una foto d’ante-guerra di tre boccali, già nelle raccolte del Museo, due nella identica tipologia formale piriforme e bocca trilobata del precedente, un altro più tozzo e largo, bi-troncoconico. Appaiono rivestiti di smalto chiaro fino a qualche centimetro dalla base, nel quale sono tracciate, con larghe pennellate sommarie, stelle con otto raggi e altri segni grafici che parrebbero, nell’insieme comporre una simbologia. Non è pertanto possibile evincere dalla foto se si tratti effettivamente di maioliche arcaiche o piuttosto di ingobbiate.

Analoghe difficoltà si hanno per il Quattrocento e buona parte del Cinquecento. Il loro complesso darebbe adito a più di un indizio su un’eventuale produzione trevigiana di maiolica a buoni livelli.

Eppure il fascino dello smalto prezioso dovette emanarsi anche a Treviso, se sono effettivamente di provenienza archeologica locale i numerosi frammenti di stoviglie maiolica ‘ispano-moresca’. (Fig 23).



Giunsero sicuramente a Venezia, durante il XV secolo, per ornare le mense dei più raffinati e abbienti trevigiani.

*“Passando al Cinquecento, si ricorda il piatto, noto agli studiosi tra Otto e Novecento presso una collezione privata inglese, raffigurante nel cavetto il “Sermone della montagna” e sul retro arabeschi con amorini, ritratto e l’iscrizione, disposta a circolo “DON PARISI OE.D.A TRAVISO CDXXX9”. L’iscrizione è piuttosto sibillina poiché, potrebbe riferirsi più che al pittore e alla località di fabbricazione, al committente e possessore”<sup>69</sup>.*

Non è certo Treviso ne è tantomeno della mai esistita fabbrica di Brusaporco (attuale Castelminio di Resana), bensì, per tutta evidenza, della faentina manifattura di casa Pirola, verso il 1530, il piatto rilevato in un acquerello, con lo stemma della famiglia Marta di Casteffranco, appunto il maiale arrostito.

Potrebbe ricadere verso la metà del Cinquecento il più eccezionale prodotto rinascimentale in maiolica attualmente presente a Treviso, pubblicato da Siviero nel 1988. Si tratta di un pavimento di piastrelle, ritrovato pressoché intatto sotto un tavolato degli anni Sessanta, nell’absidiola centrale della cripta del Duomo. E un riquadro rettangolare e le piastrelle (cm15x15) sono disposte a losanga, con identico schema decorativo dipinto: una riquadratura perimetrale imitante una semplice, liscia cornice prospettica; al centro un fiore piuttosto grande, in variatissime forme, a volte di girasole, a volte di rosa canica ecc., dal quale si dipartono verso i quattro angoli, altrettanti rametti, composti ognuno da tre frutti e quattro foglie alternati. I frutti rappresentati

<sup>69</sup> E.MANZATO *La Collezione di ceramiche antiche nei musei civici di Treviso*. In. *Ceramiche Antiche a Treviso. Le raccolte dei musci civici*. Treviso, Edizioni Canova. 1991



sono molti e assai vari, quasi un piccolo erbario (mele, pere, limoni, ghiande, melagrane, nespole ecc.). Il decoro campisce così in modo equilibrato tutto il candido piccolo riquadro smaltato, formando nell'insieme un'elegantissima ed omogenea superficie, assai diversa nell'effetto da quelle di precedenti pavimenti rinascimentali.

Diversi, inseriti nella superficie, sono solo due rosoni composti modularmente in quattro piastrelle, tra loro leggermente variati nel disegno classico preciso ed elegante, con baccelli, foglie d'acanto, rose ecc., campiti su fondo rosso aranciato.(Fig 24)



L'ambito di questa opera, si può riconfermare a Venezia, soprattutto se si osserva il tema del decoro con frutta, tipico della città lagunare da quando, dopo la metà del secolo, lo mise particolarmente in voga Maestro Domenico e dove è presente in queste forme particolarmente naturalistiche fino al secolo successivo.

Il primo documento archivistico sulla maiolica trevigiana, di importanza veramente notevole, è del 1580, contenuto nel *Libro V delle Parti* dell'antico Archivio del Comune. In esso è registrata la supplica rivolta in data 10 gennaio da Alvise de Berthi q. Marchioro alle autorità trevigiane e volta ad avere non solo la concessione a produrre in loco "questa sorta di lavori de tera", ma addirittura ad ottenere, con tutta una serie di capitoli allegati, il vero e proprio monopolio cittadino produttivo ed anche commerciale per ben cinquant'anni, per sé, discendenti e familiari. Inoltre egli chiede significativamente una sorta di garanzia pubblica sulla fedeltà dei propri lavoranti portati da fuori città, affinché questi non potessero iscriversi, né fossero costretti a farlo, alla "scuola dell'arte grossa".

Un ulteriore documento dello stesso registro, alla data 6 maggio, ci dà la notizia dell'assegnazione ad Alvise, come richiesto in un capitolo della supplica, di un luogo vicino alla loggia esistente del borgo di Santi Quaranta sul ponte del canale di Cantarane e non lontano dal convento di San Gerolamo dei Gesuiti per installarvi un mulino per macinare i colori. Il fatto che la sua supplica, con richiesta di privilegi certamente eccezionali e per un tempo assai lungo, desti subito interesse e approvazione da parte del Consiglio della città, composto da rappresentanti della nobiltà e del ceto alto borghese locale, i più interessati a tali prodotti di prestigio, è molto significativo. *“I riferimenti dei documenti non lasciano dubbi sul tipo di prodotti; quel “latesini, azurini, verdolini figurati et non figurati” e la riscontrata totale similitudine con i prodotti di Faenza ci indicano chiaramente le due tipologie oramai imperanti: i ‘bianchi’ (indicati con il termine di ‘latesini’) a decoro ‘compendiario’ anche a figure, e le maioliche a fondo ‘berettino’, oscillanti dal grigio-azzurro più tenue all’azzurro più cupo, e con la meno diffusa variante a fondo verdino”*<sup>70</sup>.

Nella raccolta civica, tra i pezzi a smalto azzurro si trova un piatto con paesaggio in monocromia blu e lueggiate bianche, raffigurante un paesaggio urbano, comprendente alcune costruzioni piuttosto singolari; dal margine sinistro: una tenda militare, un edificio simile a una chiesa, con un portale bugnato e dietro una torretta con cupola emisferica, una massiccia torre rotonda, con un ripiano in cui si innalza un'altra torretta, altri edifici all'estremità destra. L'insieme parrebbe suggerire una installazione militare e potrebbe ben alludere a quelle delle di questa città. Reca anche uno stemma benedettino coi tre monti sopra i quali sta la croce raggiante, che lo identifica indubbiamente come pezzo di destinazione conventuale; se trevigiano, almeno per committenza, sarà stato al convento delle monache benedettine di San Paolo o, meglio, di quelle dello stesso ordine a San Teonisto, di gusto più raffinato. Per stile è omologo di alcuni prodotti veneziani noti e potrebbe anche superare la soglia del secolo XVII (fig 25).

---

<sup>70</sup> E.MANZATO *La Collezione di ceramiche antiche nei musei civici di Treviso*. In. *Ceramiche Antiche a Treviso. Le raccolte dei musei civici*. Treviso, Edizioni Canova. 1991



## **2.8 La fabbrica di maiolica Rossi-Rubenti alla Fiera**

Circa la sua ubicazione, Luigi Bailo la dice *“sulla via che mena alla Fiera e alla Callalta, verso al casa detta dei tre Santi per le pitture di Santi che vi sono sulla facciata”*<sup>71</sup>. Riguardo alla manifattura possediamo una ricca documentazione archivistica. Alla prima supplica di Giovanni Rossi, in data 12 settembre 1767, fa seguito, in data 28 dello stesso mese, una relazione fatta ai Savi della Mercanzia dal podestà trevigiano del momento, Marin Minio, dopo accurato sopralluogo di un funzionario della cancelleria comunale. Da essa sappiamo che il precedente anno 1766 il Rossi aveva iniziata la produzione di maioliche e, dopo il necessario periodo di avviamento, incontrava ora il decreto successivo: osserva il podestà *“sono esse manifattura di laudabil apparenza, bianche, consistenti al caldo, mediocrementemente dipinte e verniciate; ed è da sperarsi che, animato l’artefice da pubblici indulti, prosegua con vero ardore nell’impresa e riduca li lavori a miglior perfezione”*.

Le fornaci erano due, di mediocre grandezza, delle quali una sola in quotidiana attività. I lavoranti, sono in totale 19, tra i quali *“quattro tornenti, un modellista e due stampatori, cinque pittori”*.

*“Fin dall’inizio il Rossi dovette intraprendere la raffinata tecnica ‘a piccolo fuoco’, anche perché poteva disporre delle adatte attrezzature tecniche, di materiali e forse*

---

<sup>71</sup> E.MANZATO *La Collezione di ceramiche antiche nei musei civici di Treviso*. In. *Ceramiche Antiche a Treviso. Le raccolte dei musci civici*. Treviso, Edizioni Canova. 1991

*anche di professionalità già utilizzati nella manifattura della porcellana di Giovanni Battista Antonio Rossi. Egli ottenne le richieste esenzioni daziarie decennali con terminazione esecutiva dei Savi in data 6 febbraio 1768*<sup>72</sup>.

Tuttavia il potenziale successo intravisto inizialmente dal podestà Minio, ancora nel 1769 tarda a realizzarsi, anzi. *“Nel maggio del 1769 il personale era stato notevolmente ridotto, con stabili solamente cinque operai, impiegati all’unica fornace attiva settimanalmente per cuocere pezzi di vecchia lavorazione”*<sup>73</sup>. E’ ipotizzabile dunque una grave difficoltà finanziaria del Rossi, che evidentemente non riesce in questo primo periodo di attività a recuperare quanto inizialmente investito. Nel 1771 la fabbrica dovette essere rilevata *in toto* da Giovanni Maria Ruberti, animato da ottimi propositi imprenditoriali, al quale vengono trasferiti i privilegi già accordati al Rossi.

Il fondatore del museo trevigiano Luigi Bailo, nel ricostruire i passaggi di proprietà, fin dalla sua provenienza originaria dalla nobile famiglia bassanese dei Roberti, da per scontata la coincidenza di questa con la famiglia degli imprenditori della Fiera. *“Se questo fosse vero, sarebbe veramente singolare incontrare a Treviso, impegnati in un’impresa ceramica, esponenti di quella famiglia, interessata fin dal secolo precedente in attività imprenditoriali e che già aveva avuto implicazioni, sia pur indirette, con l’industria ceramica”*<sup>74</sup>.

I documenti ufficiali del 1773 ci informano di come il Ruberti avesse già costruito una nuova fornace maggiore rispetto alle precedenti, avesse una bottega di vendita a Venezia nelle centralissima Merzaria e mandasse i suoi prodotti *“in sudditi esteri luoghi”*. Da questo momento, e grazie all’abilità imprenditoriale del nuovo proprietario, le fortune della fabbrica crebbero sensibilmente. Il numero degli operai sfiorò le sessantina con una produzione che dal 1771 al 1777 veniva stimata per un importo di 220.000 lire, con una esportazione che arrivava sino in Sicilia.

---

<sup>72</sup> Cfr. URBANI DE GHELTOF 1889. Tutti i documenti sono stati trascritti e pubblicati in *“La ceramica nel Veneto”* 1990, Appendice-Documenti, pp. 478-483.

<sup>73</sup> Archivio di Stato, Venezia, “Senato rettori”, filza 326, pubblicato in *“La ceramica degli Antonibon”* 1990, p. 191.

<sup>74</sup> Anche nel 1794 un conte Roberti risulta fondatore a Ca’ Boina, presso Nove di una manifattura di maiolica e terraglia. Cfr. in BARONI 1932, p. 237 e in *“La ceramica del Veneto”* 1990, pp. 365-366.

Si può affermare che la fabbrica trevigiana, pur raggiungendo notevoli livelli qualitativi specie nel “*tulipano verde*”, per precisa scelta di mercato e per necessità di adeguarsi a questo, piuttosto che mirare ad una propria originalità, ricercò l’imitazione di tipologie decorative fortunate e alla moda di altre manifatture venete. Questo, data la mancanza di marche, rende praticamente impossibile l’identificazione dei prodotti trevigiani, perfettamente mimetizzati nella produzione del settimo-ottavo decennio.

## **2.9 La fabbrica Fontebasso.**

La fabbrica Fontebasso rappresenta la più nota manifattura ceramica trevigiana dell’Ottocento. Tale famiglia dovette dedicarsi a questa attività fin dal primo Settecento. Tra i quattro proprietari della fornace trevigiana vi era Gerolamo Fontebasso con la fabbrica alle Orsoline. Era questi un semplice ‘bocaler’, dedito alla produzione di oggetti comuni in mezza maiolica. Si iniziò a partire dal 1760 la produzione della terraglia fine ‘ad uso Inghilterra’ e della porcellana, e nel mentre dovettero anche continuare una manifattura di base di oggetti d’uso in maiolica e mezza maiolica, attività di secondo ordine che sempre la fabbrica manterrà, quasi a garanzia economica. *“Negli ultimi anni del secolo l’azienda si trasferì in quella che sarà la sede ‘storica’, indicata e sentita dai trevigiani fino a non molti anni fa come uno dei motivi di orgoglio cittadino: sulla riva destra del Cagnan grande, subito a valle del ponte della Campana a San Francesco, in pieno centro storico”*<sup>75</sup>.

Non conosciamo la data precisa di produzione delle terraglie a Treviso. *“Si suppone che questa coincida a quella di introduzione di altre manifatture venete (Trieste 1776, Venezia 1780, Este 1781, Nove 1786) e con la ricostruzione delle fabbrica corrisponda anche il consolidato successo e la definitiva entrata in piena produzione della terraglia”*<sup>76</sup>. Quest’ultima ha costi di produzione molto più bassi della porcellana, pur mantenendo alcune delle caratteristiche più apprezzate, come la leggerezza. Si offre

---

<sup>75</sup> Lo stabilimento, molto ingrandito tra la metà del secolo scorso e l’inizio di questo, fu demolito integralmente intorno al 1964.

<sup>76</sup> E.MANZATO *La Collezione di ceramiche antiche nei musei civici di Treviso*. In. *Ceramiche Antiche a Treviso. Le raccolte dei musci civici*. Treviso, Edizioni Canova. 1991

ottimamente allo stampaggio, favorendo la produzione seriale e divenendo così il primo prodotto ceramico di alta qualità a larga diffusione. E' di agevole modellazione, offrendo moltissime possibilità anche agli scultori. Tali caratteristiche, sia artistiche sia merceologiche, furono tutte ottimamente sfruttate dai Fontebasso, e questa fu la principale caratteristica del loro successo. Dal 1814 al 1866, cioè per tutto il periodo asburgico, dalla Restaurazione all'Unità d'Italia, la fabbrica poté vantare il titolo di 'Imperial Regia Privilegiata'. Non mancano i riconoscimenti ufficiali: le medaglie d'argento per le 'terraglie migliorate' nel 1825 e la porcellana del 1831. In breve tempo i suoi prodotti si sono estesi anche oltremare, verso gli scali dell'Italia meridionale e del Mediterraneo, fino in Turchia.

Il gusto della produzione Fontebasso è perfettamente allineato con i canoni estetici imperiali del neoclassicismo Biedermeier. Essa rappresenta molto bene non solo l'epoca e il gusto, ma anche lo spirito della classe medio borghese di provincia a cui era prevalentemente destinata e della quale finisce successivamente per rispecchiarne l'immagine stessa.

*“Il genere prevalente fu la stoviglieria da tavola, da scrittoio (calamai, porta orologi ecc.) e da bottega (contenitori), oltre ad un vasto assortimento di vasi portafiori e decorativi. Di particolare rilievo fu la scultura in terraglia, con gruppi a figure e la frequente applicazione di queste anche ad oggetti d'uso e ornamentali (oliere, calamai, centritavola ecc.)”<sup>77</sup>*

Per la stoviglieria e i vasi da mostra, la tipologia formale e decorativa si ispira evidentemente agli argenti inglesi; a Treviso e non solo qui, ci si spinge fino all'imitazione palese, la qual cosa non testimonia una produzione trevigiana per conto della fabbrica inglese, bensì un vero e proprio plagio, più o meno consapevole.

La forma degli oggetti, specie dei vasi ornamentali di tipologia classica, appare sempre calibratissima e conferma viene dagli eleganti ornati a traforo, dalla nitidezza dei piccoli rilievi, dal livello esecutivo dei contenitori simulanti leggeri castelli di vimini intrecciati e traforati, da particolari ricorrenti come i manici a fettuccia intrecciata, dalle applicazioni plastiche come teste leonine o sfingi alate ecc. (fig 26).

---

<sup>77</sup> E.MANZATO *La Collezione di ceramiche antiche nei musei civici di Treviso*. In. *Ceramiche Antiche a Treviso. Le raccolte dei musci civici*. Treviso, Edizioni Canova. 1991



Per le stoviglie questi caratteri, che indubbiamente talvolta possono indurre una certa freddezza, staccano decisamente la produzione di Treviso, specie dei pezzi ornamentali, da quella, per esempio, di Este, solitamente più ‘pittorica’ e libera. E’ inoltre molto probabile l’impiego a Treviso di stampi acquistati da altre fabbriche, anche non venete, così come pare documentato l’uso di stampi trevigiani in altre manifatture come, ad esempio, Este.

*“Tuttavia margini di più spiccata originalità l’azienda seppe pur trovarne, specie della creazione di alcuni oggetti singolari, particolarmente eleganti e nell’applicazione a questi di figure a tutto tondo, come nel calamaio con il leone disteso, nel postastecchini a porcospino, in un grande portaorologio, nei vasi per mostarda con il coperchio emisferico sormontato con due figurine”*<sup>78</sup>. Nella grande maggioranza sono prodotti totalmente bianchi, dalla bella vernice color avorio, talvolta tendente leggermente al verdino. Più raramente sono aggiunti tocchi di colore monocromo, quasi sempre blu, a disegnare piccoli motivi e filetti. Nel sistema delle stoviglie le difficoltà sono dovute all’omogenea e costante linea stilistica e di gusto, tradottasi nel lungo uso degli stessi modelli e stampi e protrattasi ben oltre la metà dell’Ottocento. Per la plastica invece i problemi diventano anche maggiori, specie per la ricca e piuttosto omogenea produzione di piccoli gruppi figurati.

Comunque a Treviso si intuisce come il periodo di migliore fioritura siano stati i primi due decenni del secolo, soprattutto il secondo. In effetti è proprio nelle modellazioni figurate in terraglia che la manifattura esprime al meglio il sistema ‘veneto’, nel preciso filone della tradizione settecentesca.

---

<sup>78</sup> E.MANZATO *La Collezione di ceramiche antiche nei musei civici di Treviso*. In. *Ceramiche Antiche a Treviso. Le raccolte dei musci civici*. Treviso, Edizioni Canova. 1991

Morto Giovanni, nel 1852 Andrea si mise in collaborazione con altri soci. Nel 1862, scomparso anche Fausto, figlio ed erede di Andrea, la fabbrica rimase nelle mani di un gruppo che ne intraprese la profonda ristrutturazione, con aggiornamenti tecnici delle attrezzature e dei metodi produttivi, e con l'ingrandimento dei locali, indirizzando la produzione verso caratteri industriali di serie, al fine di tenere il passo con altre fabbriche nel frattempo sorte nell'Italia settentrionale, come quelle di Vicenza, Pordenone, Milano ecc.

Nel 1867 rappresenta la produzione veneta all'Esposizione Universale di Parigi. *Numerosissimi saranno ancora i riconoscimenti, le esposizioni nazionali e internazionali, e notevole il successo commerciale.* La gloriosa manifattura, diventata oramai moderna industria, continuerà anche ad avere un reparto artistico, con terraglie decorate a mano e, soprattutto, a decalcomania, imitando ancora una volta prodotti inglesi. La 'storica' fabbrica attraversando gli ultimi decenni di rapida evoluzione economica, è stata attiva e presente sui mercati internazionali fino a tempi recentissimi, assieme ad altre importanti industrie di più recente origine, proseguendo, sulla strada mai abbandonata di una tradizione secolare, un'attività così immersa nella città, spesso divenuta vera arte.



## CAPITOLO 3

### TESSUTI ANTICHI A TREVISO CASA DA NOAL

#### Tessuti, abbigliamento, merletti, ricami, sec XIV – XIX

16 giugno – 13 novembre 1994

---

*“Fin dai primi numero del “Bollettino del Museo Trevigiano” Luigi Bailo ricorda la presenza di “stoffe”, accanto alle altre collezioni”<sup>79</sup>: sono semplici accenni, senza alcuna indicazione, e per capire la consistenza sulla qualità delle raccolte occorre rifarsi agli inventari manoscritti.*

*“Fin dal 1882, nel redigere le “prime note per l’inventario del Museo di Treviso”, Bailo registra alcuni pezzi sotto la voce “stoffe”, che giungono fino ai primi anni del novecento”<sup>80</sup>. Nella revisione del 1920, dopo il riallestimento seguito alla guerra, i tessuti sono inventariati in due sezioni distinte: “stoffe” e “lavori di tessuto o ricamo”. Le schede sono incomplete e le descrizioni sono talvolta imprecise, con terminologia impropria, ma risultano assai importanti per l’indicazione della provenienza ad esempio: “grande piviale (pluviale) di seta bianca, a fiori e rami oro e rosso, stoffa del sec. XVI”, del quale si ricorda che fu “primo dono fatto dal Prof. Bailo a principiare la raccolta”.*

In una nota scritta, Luigi Bailo tenta una spiegazione su un piano personale e familiare delle origini della collezione: *“Le stoffe mi piacquero sempre; mia madre era sarta di donna mie sorelle modiste. Fanciullo abitavo in casa con una coinquilina...; al di sotto lavoravano tessitori di filo per tovaglie; poco distante una brava lavoratrice di coperte imbottite; e sul telaio di questa ammirava...il disegno... che una mano esperta segnava col gesso per le fossette della imbottitura; nelle botteghe di merciai che d’occasione*

---

<sup>79</sup> L. BAILO, *Cenni storici*, in “Bollettino del Museo Trivigiano”, n. 1, 8 ottobre 1888, p. 3.

<sup>80</sup> *Prime note per l’inventario del Museo di Treviso 1882*, Archivio dei Musei Civici, registri C. 3, E. 5.

*frequentava o con mio padre, con mia madre, o nelle mostre ammirava le pezze di stoffa esposta*<sup>81</sup>.

In realtà l'interesse del Bailo non era rivolto specificamente ai tessuti, ma, come recitano i primi articoli dello Statuto del Museo del 1883, a tutti quegli oggetti *“i quali abbiano carattere interessante o per la storia in genere o per l'arte, e possono quindi servire allo studio ed alla imitazione”*<sup>82</sup>. Vi è quindi un museo che testimonia il lavoro dell'uomo, soprattutto la presenza del gusto negli oggetti d'uso: è il momento in cui don Quirino Turazza fonda a Treviso un istituto di avviamento professionale destinato a ragazzi e ragazze del popolo, che vi apprendano professioni dignitose, e a questi il museo propone oggetti da studiare e imitare.

Nella maggior parte dei casi, soprattutto per quanto riguarda le *“stoffs”*, i pezzi descritti dal Bailo non sono identificabili con quelli presenti oggi nella raccolta: è da tenere presente che le raccolte di arte applicata subirono diversi inconvenienti. *“Nel 1938 furono trasferite a Casa da Noal, dove fu costituito il “Museo della casa trevigiana”*<sup>83</sup>: colpita nel bombardamento del 7 aprile 1944 Casa da Noal subì danni ingentissimi alle strutture e alle collezioni, e furono ovviamente danneggiate anche le raccolte di tessuti.

In diversi passi del diario di memorie *Frammenti*, Mario Botter ricorda ritrovamenti di stoffe: il 30 maggio (1944) *“Al da Noal: al mattino trovato il primo cassone di velluto giallo con i manipoli, stoffs lavorate e lavori femminili”*; il giorno successivo ritrova il secondo cassone con *“i piviali, scialli e le zimarre rosse venete”*. Lo stato in cui venivano ritrovati i reperti è reso esplicito nell'annotazione del 2 giugno: *“alcune stoffs presso i frammenti dei cassoni di velluto”*<sup>84</sup>; è dunque assai probabile che in così tragici frangenti diversi capi possano essere andati dispersi. Fin dal 1984, quando si iniziò con Doretta Davanzo Poli la revisione delle sezioni *“Tessuti”*, con redazione di schede scientifiche, che ha portato alla reinventariazione generale della raccolta, vi era l'aspettativa per ritrovare e riconoscere, tra le centinaia di pezzi che emergevano via via dai cassoni, la famosa pianeta *“gotica”*, che Bailo descrive con una certa particolarità.

---

<sup>81</sup> Carte autografe di L. BAILO, 1, stoffs. Busta sciolta nell'archivio del Museo Civico.

<sup>82</sup> D. DAVANZO POLI, *Tessuti antichi. Casa da Noal*. Catalogo della mostra. Canova Editore, 1994

<sup>83</sup> Si veda in proposito E.MANZATO, *I musei civici trevigiani tra le due guerre*, in *Pittura a Treviso tre le due guerre*, a cura di Marco Goldin, Treviso 1990, pp. 80-87.

<sup>84</sup> M.BOTTER, *Frammenti*, a cura di Memi G. Botter e Luca Baldin, Treviso 1994, p. 33.

“Gli inventari del Bailo furono trascritti in schede da Luigi Sorelli tra il 1949 e il 1952”<sup>85</sup>; la minuta di una sua lettera indirizzata ad Amalia Zoccoletti il 15 dicembre 1952, riassume la situazione storica della raccolta: “Abbiamo in Museo una particolare sezione di lavori femminili di tessuto o ricamo, artistici, figurati, opera della trevisana Anna Bampo, direttrice del Collegio S. Teonisto (anno 1857), di alunne del Collegio (anno 1860-80); delle maestre Carlotta Pegoretti, Giovanna Capuzzo Dolcetta, ecc. Il prof. Bailo ha procurato inoltre lavori di epoca anteriore e non si è trascurato, dopo la sua morte, di incrementare la raccolta”<sup>86</sup>.

Tra i registri dei vecchi inventari dei “Tessuti” si conservano anche materiali relativi all’attività delle Fabbrica di Panni di Angelo Bianchi e figli in Cavaso. “Pervenuti al Museo nel 1887 con i doni Sanguinazzi”<sup>87</sup>, i documenti, tutt’altro che rari nel loro genere, testimoniano corrispondenza relativa all’attività commerciale della ditta: sono in maggioranza lettere di commissione da parte degli agenti o corrispondenti, che recano incollati piccoli campioni di tessuto; particolarmente interessante un registro di commissioni e note di spedizione che va dal 29 gennaio al 10 settembre 1791, tenuto da Antonio Bianchi, figlio di Angelo, con “mostre” di panni (alti e bassi; fini, sottofini, ornari ecc), e un foglio che specifica i tipi dei panni, i luoghi di spedizione, i telai e il numero dei lavoratori.

Il merito di tutta questa attività va all’abate Bailo, che dimostra anche nello specifico del tessile, quale rara sensibilità lo caratterizza. Comprendere il valore artistico dei manufatti “soffici”, che per la fragilità della loro natura e per i limiti della loro sopravvivenza si presentano agli occhi dei profani come “stracci”, non è da tutti. Bisogna conoscere la loro storia plurimillenaria, intuire le difficoltà tecniche delle infinite combinazioni degli intrecci di orditi e trame, diversificate spesso dal singolo

---

<sup>85</sup> Luigi Sorelli (Treviso 1882-1961) fu direttore degli Istituti di Cultura, Museo e Biblioteca, riuniti in un’unica direzione, dal 1932 al 1953 (dal 1932 Luigi Coletti fu conservatore delle raccolte d’arte): la sua opera fu preziosissima per il riordino delle raccolte dopo la guerra, a cui attese con impegno e competenza.

<sup>86</sup> D. DAVANZO POLI, *Tessuti antichi. Casa da Noal*. Catalogo della mostra. Canova Editore, 1994

<sup>87</sup> L’ing. Gio. Batta Sanguinazzi donò al museo nel 1887 una splendida raccolta naturalistica (conchiglie, ambre, quarzi, madreperle, alghe ecc.) che andò distrutta quasi completamente durante la guerra 1915-18. Nel dono erano compresi anche i materiali relativi alla Fabbrica Bianchi di Cavaso; non si sa come siano pervenuti al Sanguinazzi, che ad ogni modo aveva una villa a Cavaso. Si veda *Splendido dono al Museo*, in “Gazzetta di Treviso”, venerdì-sabato, 20-21 maggio 1887, n. 138, pp. 2-3.

tessitore anche qualora si presentino simili nel disegno, apprezzare gli accostamenti cromatici e le inesauribili fantasie ornamentali.

All'epoca in cui egli inizia la raccolta, presumibilmente negli anni Settanta dell'Ottocento, la situazione del collezionismo tessile, in Europa, è proprio agli inizi.

L'imporsi, fin dal primo decennio del XIX secolo, del telaio meccanico perfezionato da Jacquard, con una produzione di stoffe qualitativamente buone, talvolta di complicati decori, a costi molto inferiori, aveva portato a una diversa valutazione delle stesse: non più preziose in quanto manufatto artigianale o artistico, ma solo per la frequente invenzione e mutamento decorativo. La possibilità di fabbricare qualunque tipologia tessile, indipendente dalla creatività dei tessitori, porta gradualmente a dimenticare la loro originaria essenza artistica e a considerarli solamente prodotti di "fruizione".

In Italia personaggi come Guggenheim, Franchetti, Gandini e Bailo, iniziano il loro illuminato "recupero".

Donata Devoti a tale proposito scrive che le raccolte, *"formate da frammenti, teli, parati interi"*, erano *"finalizzate a dare un'immagine, il più esauriente possibile, dell'antichissima nobile arte serica specie italiana, dai suoi albori fino al settecento"*, aggiungendo che *"con medesimi intenti venivano allestite mostre d'arte applicata dove larga parte avevano i tessuti"*<sup>88</sup>.

Non si deve poi dimenticare che fin da 1872 esiste una Scuola Veneta d'arte applicata all'industria, passa attraverso quei medesimi principi che porteranno William Morris a fondare nel 1886 il più ben noto movimento delle "Arts and Crafts", basato sulla convinzione dell'inscindibilità del momento artistico-creativo da quello manuale-esecutivo.

E a Venezia si è stabilito Mariano Fortuny che utilizza la collezione di stoffe antiche iniziata dal padre e continuata dalla madre, quale fonte inesauribile per i suoi velluti di seta e per le sue stoffe di cotone stampate.

Per quanto riguarda la collezione di Treviso, essa è costituita, si è detto, *"da oltre mille esemplari tessili, ricoprenti un arco di tempo che va dal secolo XIV all'inizio del*

---

<sup>88</sup> D. DEVOTI-G.ROMANO, *Tessuti antichi nelle chiese di Arona* (a cura di), Torino, 1981, p. IV.

*Novecento*”<sup>89</sup>. Sicuramente indicativi del mutamento del gusto trevigiano, dei contatti commerciali intrattenuti con Venezia, con la Francia, con l’Europa, non valgono però a fare il punto sulla produzione tessile della Marca, specializzata in altre attività (tintura, trattura serica, cardatura della lana), più legate alle materie prime o alle rifiniture del prodotto finito. Quelli che rimangono sono frammenti di stoffe operate, per realizzare le quali erano necessari telai particolarmente complessi e costosi, il cui montaggio e maneggiamento era garantito da severissime leggi, segreto professionale e corporativistico dei diversi imprenditori italiani e stranieri. I telai per tessuti semplici esistevano ovunque, permettendo una produzione domestica per i bisogni familiari, ma anche su vasta scala, quasi industriale. Purtroppo tali tessuti, le tinte unite, i panni, le tele stampate, non si sono tramandate fino a noi, essendo adoperate e riciclate fino ad usura completa.

Comunque nel territorio di Treviso, era molto sviluppata l’attività tintoria, soprattutto per il mercato veneziano: ci si occupava anche delle svariate fasi della lavorazione della seta, alla trattura e alla filatura. *“Relativamente alla lana, Venezia è costretta, mancando dell’acqua dolce indispensabile alla follatura (sgrassatura) della stessa, a rivolgersi alla Terraferma, a Padova, a Vicenza, a Treviso, dove in particolare esiste un statuto relativo all’arte suddetta fin dal 1399”*<sup>90</sup>.

*“Che comunque la lavorazione della lana in città preesistesse a tale data, è confermato dal divieto, emanato nel sec. XIII, di stabilire tintorie e gualcherie (mulini ad acqua per la follatura) nella zona compresa tra i ponti del Siletto e di S.Maria di Betlemme”*<sup>91</sup>. Tale limitazione aveva ragioni ecologiche, le stesse che obbligavano nelle zone periferiche veneziane la concia delle pelli o l’arte vetraria.

---

<sup>89</sup> D. DAVANZO POLI, *Tessuti antichi. Casa da Noal*. Catalogo della mostra. Canova Editore, 1994

<sup>90</sup> D. DAVANZO POLI, *Tessuti antichi. Casa da Noal*. Catalogo della mostra. Canova Editore, 1994

<sup>91</sup> O.TOMASICCHIO, *L’arte della lana a Treviso*, tesi di laurea 1990-91, Università degli studi di Udine. In questo lavoro si documenta la lavorazione della lana dal secolo XIV al secolo XVIII, seguendone lo sviluppo e la decadenza.

*“Presso il civico museo di Treviso sono conservati interessanti e rari campioni di panni, della produzione locale, che si può considerare alla pari delle più rinomate, manifatture olandesi e inglesi”<sup>92</sup>.*

Tra i reperti rimasti e collezionati sono anche state realizzate in loco le settecentesche tele stampate, per la quale il procedimento non si diversificava molto da quello delle carte, nonché tutti, o quasi, i lavori di ricamo, nei quali poteva esprimersi la sensibilità artistica femminile. Non variano molto da altri manufatti italiani e stranieri, essendo altresì diffusa la circolazione di appositi manuali (soprattutto tra Cinque e Seicento).

*“La collezione “Bailo” trattava per lo più stoffe di pregio artistico e commerciale, originariamente prodotte per l’abbigliamento femminile, da sempre il più sfarzoso e spettacolare, e da quello passate, in dono, alla chiesa, per il confezionamento di paramenti liturgici”<sup>93</sup>.* Tale trasformazione, inconcepibile al giorno d’oggi, era possibile perché l’elevatissimo costo dei tessuti li rendeva talmente preziosi che non si stava a tentennare sul decoro che li caratterizzava.

Il reperto più antico è il velluto con “fiorini” o “zecchini”, di colore rosso cremisi, operato a teorie ordinate a scacchiera di monete auree, realizzato con broccature di polvere d’oro applicata su membrana, risalente al Milletrecento. Simbolo dell’arte del Cambio di Firenze, è presente anche nei mosaici marciاني, nella veste della Salomè, abbigliata secondo la moda trecentesca veneziana.

Sono poi presenti, anche se in frammenti molto limitati, i quattrocenteschi velluti ad inferriata, dal caratteristico decoro a formelle lobate che sembrano marchiate, ed i rinascimentali “bordi figurati”, che ripetono a telaio le rappresentazioni, realizzati dai grandi maestri della pittura del tempo, di avvenimenti sacri quali l’Annunciazione, la Natività, la Resurrezione.

Ci sono inoltre i cinquecenteschi broccatelli bicolori (giallo-rosa) con decoro di vasi di mazzi di fiori disposti nelle maglie del reticolo, i preziosi damaschi impressi di fine secolo. Detti anche sforbiciati, accoltellati o tranciati, sono caratterizzati da

---

<sup>92</sup> D.DAVANZO POLI, *L’arte e il mestiere della tessitura a Venezia*, 1988, p.49. Venezia nel 1697, invita in città Pietro Comans, fabbricatore olandese, che aveva introdotto una fabbrica nel Trevisano. (AVS, Ciuque Savi alla Mercanzia B128)

<sup>93</sup> D. DAVANZO POLI, *Tessuti antichi. Casa da Noal*. Catalogo della mostra. Canova Editore, 1994

ornamentazione, geometrica o floreale, ottenuta mediante tagli, praticati dai sarti in fase di confezionamento dell'abito.

Piuttosto numerosi sono anche gli esemplari "a mazze", a minuscoli disegni cioè (velluti o damaschi) del periodo a cavallo tra i due secoli, nonché i tessuti broccati a tormentate inflorescenze del Seicento barocco.

Assai fortunata la concentrazione di "mezze lane", dagli insoliti intrecci, di aspetto rustico, databili per il decoro, tra il secondo e terzo quarto del secolo XVII, attribuite per consuetudine a telai toscani. La notevole presenza degli stessi farebbe pensare piuttosto a produzione nord-europea, olandese o inglese (spiegabile nell'utilizzo della lana anche per le temperature climatiche, oltre che per i tradizionali primati nella lavorazione di tale fibra). Non mancano poi le "mezze sete" (lino e seta) dai damaschi rigati della seconda metà del secolo.

Ricchissimo di materiali, esplicitivi dell'aumentata e fantasiosa produzione estremamente varia dal punto di vista decorativo, risulta il Settecento, rappresentato da due campioni di "bizzarre" (così definito per la stravaganza del disegno); con decoro di controfondo ed esotica ornamentazione vegetal-floreale, risalenti al primo quarto del secolo XVIII.

Ci sono poi tipologie "a isolotto", del secolo quarto, caratterizzate da volumetrisimo e illusorio rilievo e da variopinta tavolozza cromatica, e le molteplici tipologie della seconda metà.

Tra le stoffe da arredamento (per pareti, tendaggi, tappezzerie di mobili, che iniziano a differenziarsi nel decoro dalle stoffe da abbigliamento soltanto nella seconda metà del secolo XVI) suscitano particolare interesse quelle tardo cinquecentesche, di cui risulta foderata la portantina settecentesca.

*"Rappresentative del gusto locale, si conservano alcuni capi di abbigliamento sia maschili (numerose le "camisole" o gilè, dove sono esposte in deposito permanente), che femminili (corpetti, bustini, maniche) e infantili (vestine e cuffie), nonché accessori come guanti, bottoni, borse, scarpe. Famoso a riguardo risulta essere il corpetto*

*femminile di tela stampata a fiori rossi e neri, con giovanili nastri fiammeggianti, molto elegante nella sua semplicità ed economicità*<sup>94</sup>.

*“C’è inoltre una piccola collezione di merletti e di ricami locali (le ago pitture, gli “arazzi” a “piccolo punto”, i lavori “en plumetis”), testimonianza delle creative “opre leggiadre” o come le definì il Bailo stesso, di “lavori donneschi”, che documentano l’esistenza di una scuola d’ago trevigiana, di grande spessore, su cui probabilmente ci saranno degli studi”*<sup>95</sup>.

Non mancano delle curiosità come le “broderies” realizzate con capelli veri, strani collages tessili o un raro tabernacolo di carta interamente rivestito di materiali serici e passamanerie dorate, portabile a tracolla come una moderna borsetta.

Di questa raccolta museale, che si pone per numero e importanza di esemplari tra le prime del genere in Italia, si è iniziato il riordino e lo studio, nell’ottobre del 1982, con la schedatura di circa centocinquanta pezzi. Spazzolati o aspirati con cura, o scossi all’aria, a seconda delle singole condizioni, numerosi, tra quelli che rappresentavano un aspetto “sano” e resistente, sono stati lavati, come capi delicati, con un prodotto a ph neutro. Nella maggior parte dei casi anche con acqua precedentemente bollita, e quindi alleggerita del calcare.

In molte occasioni si è operato con una rigenerazione totale del tessuto, in altre a solo una parziale rinascita, essendo le alterazioni subite nel tempo, per l’azione distruttrice di sporco, luce e polvere (quanto insetti, privilegiando comunque le stoffe di lana), troppo gravi e si è fatto uso anche di ago e filo per gli strappi.

Il museo non può per il momento permettersi, l’impegnativa spesa di cassettiere speciali: dispone però di molte capienti cassepanche e comò, dove, avvolti in carta velina non acida o semplicemente separati da un foglio di questa, gli esemplari possono essere ordinati. Su numerosi di essi si riscontra la presenza di un foglietto, con uno spillo e un numero scritto a matita, ad indicare probabilmente una prima scelta operata da un successore del Bailo, in vista di una eventuale esposizione.

---

<sup>94</sup> D. DAVANZO POLI, *Tessuti antichi. Casa da Noal*. Catalogo della mostra. Canova Editore, 1994

<sup>95</sup> D. DAVANZO POLI, *L’arte e il mestiere della tessitura a Venezia*, 1988. Assolutamente d’effetto il fazzoletto ricamato dalla maestra Carlotta Pegoretti, data 1867, in cui qualità tecniche virtuosistiche ed eccezionale talento artistico si fondono a creare il capolavoro.



Per la schedatura operata nel 1982-93, ne è stata fatta di recente una revisione totale, con rischedatura di un centinaio di esemplari, secondo i canoni attuali di indagine scientifica, che prevedono un maggiore approfondimento relativo alla struttura tecnica.

Durante la prima ricognizione non erano stati presi in considerazione tutti i frammenti “soft”, tra cui un numero davvero ampio di stole, importanti dal punto di vista di repertorio iconografico e tipologico. Una ulteriore cinquantina di pezzi sono stati selezionati e analizzati per l’esposizione, tutti gli altri sono stato inventariati dalla storica del tessuto Francesca Piovan, che si è inoltre occupata del riporre le stoffe nel miglior modo possibile per la loro conservazione futura. Si è iniziata una campagna di restauro, che si spera possa proseguire come un programma a “tappeto”, intervenendo su alcuni esemplari, ad opera di noti operatori del settore come Regina e Giordano Passerella (Padova), Irene Tomedi (Bolzano), Marina Bellina (Udine), Stefano Nicolao (Venezia).

### **3.1 Tessuti: note tecniche.**

Il tessuto è il primo manufatto della storia dell’uomo, realizzato non solo per proteggersi dagli agenti atmosferici e climatici, anche per abbellire il proprio corpo e diversificarlo dagli altri, per ottenere il quale egli ha dovuto giungere all’invenzione di un “macchinario”.

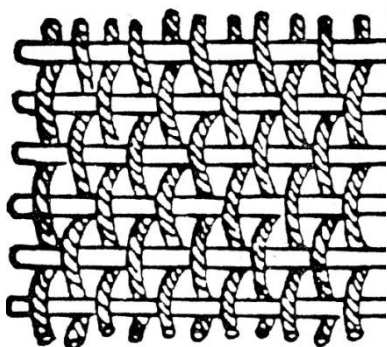
Inizialmente si ha un telaio orizzontale, in cui naturalmente si sono mano a mano perfezionate le caratteristiche e le potenzialità. Per tessere stoffe lisce, cioè semplici, è sufficiente un telaio costituito da due cilindri, disposti ai due estremi, su uno dei quali sono avvolti i fili dell’ordito e sull’altro il tessuto realizzato; “i licci”, cioè cornici rettangolari entro cui è sistemata la grigliatura delle “maglie” sorreggenti i suddetti fili, che saranno dagli stessi alternativamente abbassati o sollevati per permettere il passaggio della “navetta” contenente la spola con il filato continuo alla trama; la “cassa battente” sostiene il “pettine”, cioè le lamelle che mantengono i fili paralleli alla fittezza voluta ed un piano su cui poggiano i fili in abbassata, quando su essi scorre la trama. I licci, collegati a pedali che li fanno alzare, non possono essere meno di due.

*“Per realizzare tessuti operati, cioè decorati, per i quali servono orditi e trame supplementari, si dovrà attendere l’invenzione di una macchina più complessa, detta “telaio al tiro”, in cui un sistema di corde, collegate ai fili in sovrappiù, sono azionate fino a tutto il secolo XIV, dai “tiralacci”, lavoranti cui spettava, ad ogni inserimento da parte del tessitore della trama o del ferro, alzare o abbassare le corde, a seconda delle prescrizioni del disegno. “Essi, seduti sull’alto del telaio erano costretti a torsioni e contorsioni difficili”, in mezzo a un groviglio di filati di ogni genere. Tale modo di procedere scomparve nel XV secolo, grazie a dei perfezionamenti e “con un sistema di rulli e leve”, che consentono lo spostamento dei lacci su fianco del telaio con conseguente miglioramento del modo di lavorare”<sup>96</sup>.*

Tre sono le armature o intrecci fondamentali su cui si basano tutti i tessuti

- 1- **Armatura tela o taffetas:** formata dall’andirivieni della trama, alternativamente sotto tutti i fili pari alzati e poi sotto quelli dispari. Per realizzarla è sufficiente un telaio a due licci.

(Fig 27)

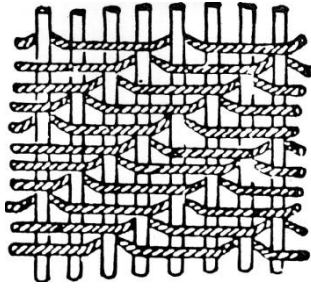


- 2- **Armatura diagonale o spina o soia:** formata da passaggio della trama alternativamente sotto e sopra due o più fili consecuti in ordito, sfalsati di almeno un filo di ordito ad ogni inserzione.

(Fig 28)

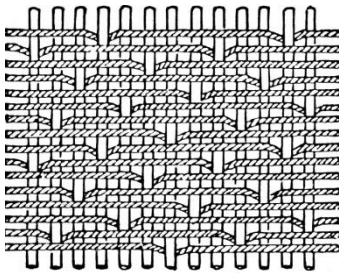
---

<sup>96</sup> D. DAVANZO POLI, *Tessuti antichi. Casa da Noal*. Catalogo della mostra. Canova Editore, 1994



3- **Armatura raso:** ottenuta legando con minor frequenza i fili di ordito con la trama. Per esempio la trama può passare quattro volte sotto lo stesso filo di ordito con cui lega solo alla quinta inserzione, oppure sette volte, legando all'ottava.

(Fig 29)



Esistono poi i piccoli operati per ottenere i quali sono sufficienti slegature, va rimanete combinate, di uno stesso ordito o della stessa trama.

Il “damasco” (che deriva la sua denominazione dalla omonima città, celebre per la raffinata produzione serica) è un tessuto operato, realizzato su telaio al tiro, mediante l'utilizzo di un unico sistema di ordito e di una sola trama. Il damasco classico è dovuto all'alternanza della stessa armatura raso, che mostra al diritto del tessuto, la faccia ordito per il fondo, e la faccia trama per il decoro. Tale tipologia con due diritti, può essere costituita anche da due armature diverse: raso per il fondo e taffetas o diagonale per l'opera.

Il “lampasso” di antica origine cinese è invece ottenuto con due sistemi di ordito o catene ed almeno due serie di trame: un ordito, ed una trama formano l'intreccio di fondo, gli altri si legano per costruire il decoro. Qual'ora quest'ultimo, si evidenzi soltanto per un esile profilatura in raso, su fondo diagonale, si tratterà di “broccatello” (una specie di lampasso, ancora più forte, a cui il tessitore dava una particolare tensione, nel battere il pettine). L'opera è prodotta da almeno una trama supplementare, lanciata

(che corre da una cimosa all'altra del tessuto), e legata dai fili dell'ordito supplementare. Nel "broccato" invece, il decoro, su fondo che può essere semplice, oppure operato, è ottenuto dall'andirivieni delle spolette con le trame supplementari, limitatamente alla zona interessata.

Il "velluto" è una tipologia ancora diversa, per realizzare la quale è necessario un telaio particolare, che aggiunge al di sotto del piano di tessitura, una larga cassettera, "cantra", inclinata, contenente i rocchetti con gli orditi supplementari.

*"Fin dal secolo XV a Venezia i "veluderi" fanno corpo a sé stante, che li obbliga a un severo esame di attitudine e competenza per chi vuole entrarne a far parte"<sup>97</sup>. Su armatura base che può essere tela, saia, raso o derivate, il velluto si ottiene facendo passare i fili dell'ordito supplementare o di pelo, su ferri a sezione tubolare o scanalata (a seconda che si voglia realizzare tessuto riccio o tagliato, mediante successivo scorrere di apposita lama), sistemati sul diritto del tessuto ogni seconda o terza inserzione di trama.*

Il velluto può essere ancora laminato, broccato, alluciolato. Quest'ultima operazione consiste nell'inserire, sul diritto della stoffa, una trama d'oro o d'argento filati (avvolti su anima di seta), anche di differenti grossezze, e con l'aiuto di un uncinetto o ferro analogo, sollevarla ed attorcigliarla, ogni due o tre fili di ordito.

---

<sup>97</sup> D. DAVANZO POLI, *Tessuti antichi. Casa da Noal*. Catalogo della mostra. Canova Editore, 1994

## CAPITOLO 4

### LA CHIAVE. LA SICUREZZA DELLA CASA E DEL PATRIMONIO.

#### Chiavi, serrature, lucchetti, casseforti, porte ferrate

15 dicembre 2001 – 27 marzo 2002

---

*“La mostra era stata allestita nei locali di Casa Robegan – che fin dal 1938 è parte integrante insieme con Casa da Noal del “Museo della Casa Trevigiana” – locali restituiti attraverso un restauro alla loro piena godibilità da parte del pubblico”<sup>98</sup>. I lavori, pur avendo interessato solamente una porzione dell’intero complesso, hanno tutta via posto i presupposti per il restauro dell’intera struttura museale, sia nel progetto architettonico (autori Andrea Bellieni e Ubaldo Fanton) che collega con scale e ascensori tutti i livelli e i vari piano del palazzo, sia nella predisposizione degli impianti per servire l’intero complesso.*

La contemporanea presenza di manufatti simili nella funzione ma diversi per epoca e quindi di stile offre la possibilità di mettere a confronto le tecniche costruttive di secoli tra loro lontani mettendone in evidenza le varianti.

Uno studio che si limitasse ad una analisi stilistica sarebbe sicuramente riduttivo dell’importanza di questa collezione: infatti particolari che sembrano di poco interesse o che addirittura non si notano ad una prima analisi, si rivelano invece di grande importanza per comprendere la storia dell’ingegno umano, nei sistemi di saldatura, di forgiatura e di disegno di queste opere considerate minori.

Una seria analisi tecnica non è cosa semplice: innanzi tutto sono relativamente poche le notizie e gli studi in merito a cui fare riferimento, ed ancora più difficile appare

---

<sup>98</sup> R. RIZZATO e C. TORRESAN, *La chiave. Treviso, Casa da Noal*. Catalogo della mostra. Matteo Editore, 2001

collocare da un punto di vista temporale la nascita e l'uso di determinate tecniche. *“Inoltre l'opera finita non sempre contiene tracce dei passaggi intermedi che hanno condotto dal materiale grezzo alla forma finale e quindi bisogna ripercorrere all'indietro i momenti della costruzione sulla base delle conoscenze in nostro possesso”*<sup>99</sup>.

Ciò che accumuna tutti i pezzi, anche i più umili, è la grande perizia con la quale sono costruiti mai disgiunta da una finezza di disegno e dalla cura dei particolari più minuti, anche quelli impossibili da cogliere ad un rapido esame perché nascosti alla vista o posizionati nelle parti più interne, tale è la raffinatezza della loro esecuzione che sembrano opere di oreficeria piuttosto che apparati meccanici.

Questa considerazione fa riflettere sul modo di guardare questi oggetti, che per qualità di esecuzione e di rifiniture contrastano nettamente con la moderna mentalità produttiva: nessuno oggi si sognerebbe di decorare una serratura al suo interno per ovvii motivi di tempo, costi ecc. e tantomeno di garantirla 500 anni. Bisogna prendere atto prima di tutto che è il frutto di una grande passione per il proprio lavoro e si deve immaginare il compiacimento con il quale questi anonimi artigiani davano vita alle proprie opere.

*“Un lavoro doveva comunque essere bello e armonioso quindi sottostava a regole di geometria e di disegno che seppure semplici, conferivano nei casi più umili un aspetto gradevole all'oggetto: perciò esaminare nei dettagli determinate forme diventa estremamente interessante per capire la mentalità dell'artefice e definire lo spirito del tempo”*<sup>100</sup>. E' risaputo che tutti i bravi artigiani dovevano essere a conoscenza delle regole del disegno, pena la impossibilità di eseguire seriamente i lavori. Però scarse o nulle sono le notizie sulle tecniche esecutive e pressoché inesistenti quelle sulle tecniche progettuali dei manufatti in questione. Certamente non stupisce l'uso di figure semplici dove iscrivere forme e composizioni dato l'ampio uso che ne è stato fatto in pittura e decorazione; al di fuori dei grandi trattati delle proporzioni e le geometrie relativi per la

---

<sup>99</sup> R. RIZZATO e C. TORRESAN, *La chiave. Treviso, Casa da Noal*. Catalogo della mostra. Matteo Editore, 2001

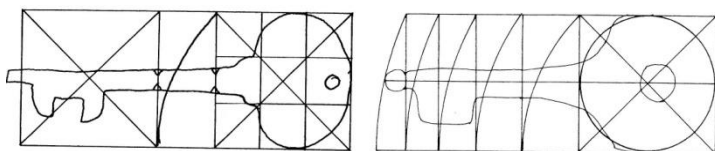
<sup>100</sup> G.MANDEL, *La chiave. Storia e simbologia di chiavi, lucchetti e serrature*, Bergamo, 1990.

maggior parte all'architettura, non sembrano esistere studi specifici, soprattutto antichi, sul disegno dell'arte applicata in genere ed ancora meno per la lavorazione del ferro.

#### **4.1 Chiavi**

*“In una piccola chiave di datazione incerta, lunga una decina di centimetri, sono state rilevate delle piccole incisioni sugli spigoli del fusto. Verificando con il compasso queste incisioni si è notato che corrispondono esattamente una al lato del quadrato costruito sulla larghezza dell'impugnatura, e l'altra al lato del rettangolo costruito sul ribaltamento della diagonale”<sup>101</sup>.*

Una caratteristica simile si riscontra in un'altra chiave, dove è interessante notare come la lunghezza sia definita sempre partendo dal quadrato costruito sull'impugnatura. Verifiche effettuate su altre chiavi della stessa famiglia ha dato dei risultati simili tra loro, dove la lunghezza totale sembra data da due volte la lunghezza del quadrato della impugnatura sommata a partire dall'incrocio degli archi di cerchio formati dal ribaltamento delle diagonali. (Fig 30)



#### **4.2 Battenti per porta e lucchetti**

Molto spesso la figura di base è un quadrato e la forma si sviluppa all'interno della griglia formata dalla divisione in terzi dei lati. Più ricercato risulta essere l'uso delle geometria nei “batocchi” dove il rettangolo aureo iscrive tutta la forma e le conseguenti divisioni interne ne regolano le curve.

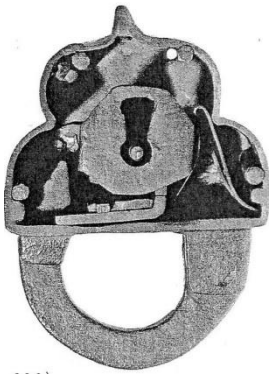
Ci si avvicina a metodi architettonici dove in alcuni casi la somiglianza con archi gotici veneziani, con regole dettate dalla definizione nelle costruzioni architettoniche risulta

---

<sup>101</sup> R. RIZZATO e C. TORRESAN, *La chiave. Treviso, Casa da Noal*. Catalogo della mostra. Matteo Editore, 2001

presente. La definizione dei disegni nasceva in tutte quelle officine che producevano manufatti di arte applicata e questo definisce il fatto che il disegno stesso era funzionale alla creazione dell'oggetto quanto il martello per la forgiatura. *“Non si spiega, ad esempio, come manufatti simili nelle forme ma diversi nelle dimensioni mantenessero sempre le stesse proporzioni senza ammettere la conoscenza, da parte del produttore, delle regole di geometria”*<sup>102</sup>. La perdita delle conoscenze si è avuta con il tempo con la ripetizione delle forme e con l'apporto sempre più massiccio di progettazioni esterne alle officine che hanno contribuito alla formazione di manovali piuttosto che di artigiani.

(Fig 31)



### **4.3 Le tecniche**

*“Capire la tecnica costruttiva di un manufatto comporta dover percorrere un cammino a ritroso, sulla base di indicazioni che solo l'esperienza data dalla frequentazione delle tecniche artigiane può dare”*<sup>103</sup>.

Si tratta di riconoscere le tracce degli attrezzi adoperati, i punti di giunzione e di saldatura per poter ricondurre l'oggetto ai suoi elementi costruttivi e quindi comprenderne la genesi. Dietro ad una apparente semplicità ogni forma composta l'uso di strumenti e a volte di materiali tra i più disparati, per il quale il livello tecnologico

---

<sup>102</sup> G.FERRARI, *Il ferro nell'arte italiana*, Milano, 1923.

<sup>103</sup> R.BORALI, *Le antiche chiavi. Tecnica, arte, simbologia*, Bergamo, 1993.



dell'epoca in cui nasce il manufatto gioca un ruolo importantissimo nella facilità o meno di esecuzione: *“non basta solo capire di quanti pezzi è composto, ma è necessario comprendere quali utensili e in che modo sono stati adoperati per arrivare a definire l'oggetto che analizziamo”*<sup>104</sup>.

Malgrado nel sistema comune questi manufatti vengano definiti in *“ferro battuto”*, è estremamente difficile individuare i segni del martello e dei punzoni usati per forgiare, questo sia per l'estrema accuratezza usata in questa operazione, sia per l'uso della lima e del bulino nelle rifiniture delle superfici. Risulta immediato creare un sistema parallelo con le opere di oreficeria, per le quali ancora oggi è importante la bella forma nonché l'accuratezza di rifiniture.

*“La tecnica che permette di ottenere la forma voluta dalla materia è la forgiatura, soprattutto nel caso di manufatti antichi, ed è per definizione, la deformazione plastica a caldo di un metallo, essa infatti può essere applicata oltre che al ferro anche ad altri metalli purché le proprietà fisiche di malleabilità e duttilità lo consentano”*<sup>105</sup>.

In pratica il metallo che intendiamo lavorare e che a temperatura ambiente sembra duro, se adeguatamente scaldato sul fuoco diventa plasmabile e si deforma facilmente quando viene martellato e piegato, tanto da poter essere paragonato alla creta. La forgiatura vera e propria è essenzialmente manuale, viene eseguita direttamente sull'incudine battendo il pezzo incandescente con il martello e si basa su alcune semplici operazioni fondamentali: allungare, appuntire, allargare, ingrossare, tagliare, forare, saldare ecc; queste fasi riguardano principalmente la deformazione plastica, servono cioè a dare una nuova forma alla barra di partenza. Queste tecniche, non avendo subito variazioni significative nell'arco temporale dei manufatti, sono abbastanza facilmente individuabili così come i gli utensili utilizzati: per tagliare, incidere, forare, torcere ecc., questi venivano spesso costruiti appositamente dallo stesso artefice.

---

<sup>104</sup> G.FERRARI, *Il ferro nell'arte italiana*, Milano, 1923.

<sup>105</sup> I.ANDREANI, *Il fabbro*, Hoepli, Milano, 1930.

*“Una volta terminata la forgiatura ed ottenuta la forma prevista dal disegno, i vari elementi venivano assemblati. Le tecniche di assemblaggio si dividono in due categorie: le saldature e le unioni meccaniche”<sup>106</sup>.*

Le saldature venivano eseguite in due modi: il primo è saldatura autogena, comunemente denominata bollitura che consiste nel portare allo stato pastoso e di fusione superficiale il materiale da saldare e con una veloce martellatura sull'incudine far sì che i pezzi si uniscano. E' una tecnica usata direttamente in fase di forgiatura in quanto è necessaria una temperatura molto alta per la perfetta riuscita ed è fondamentale nel concatenarsi delle operazioni.

Il secondo sistema, denominato brasatura, utilizza un metallo di apporto con un punto di fusione più basso del metallo da saldare: normalmente è il rame per la sua capacità di dare luogo a saldature resistenti; esso è presente sempre anche in esemplari molto antichi (XII XIII secolo).

*“La saldatura non era una tecnica agevole per il fatto che l'unico mezzo di riscaldamento era il fuoco a carbone o legna, inoltre era difficile tenere assieme gli elementi da saldare senza che la forma si disfacesse”<sup>107</sup>.* Proprio per questo in diversi congegni, si ritrovano entrambe le tecniche di assemblaggio: prima una unione meccanica per dare stabilità a tutto, e poi la saldatura per il definitivo consolidamento.

*“Un altro sistema usato soprattutto per la saldatura delle chiavi, consisteva nel legare le varie parti con del filo di rame il quale serviva per tenere assieme i pezzi e successivamente, con il riscaldamento, da metallo di apporto. Esisteva una particolare maniera per effettuata la legatura in quanto il filo doveva circondare le parti di contatto tra gli elementi. Una volta legate ad una ad una le chiavi venivano disposte in una cassetta di ferro ed interamente ricoperte di sabbia refrattaria così da impedire movimenti alle parti quando il rame, in stato di fusione, non avesse più potuto svolgere la sua funzione di tenuta. La fase finale consisteva nel riscaldare tutta la cassetta fino alla temperatura necessaria alla fusione del rame”<sup>108</sup>.*

---

<sup>106</sup> A.ERVAS, *Angelo Bortolucci, fabbro di campagna*, Ed. Artistica Ferro, Treviso, 2000.

<sup>107</sup> G.FERRARI, *Il ferro nell'arte italiana*, Milano, 1923.

<sup>108</sup> R. RIZZATO e C. TORRESAN, *La chiave. Treviso, Casa da Noal*. Catalogo della mostra. Matteo Editore, 2001

*“La deformabilità del metallo a temperatura ambiente viene sfruttata nella chiodatura”<sup>109</sup>, tecnica usata per fissare saldamente sia barre che lamine: dopo aver praticato dei fori, che dovevano necessariamente coincidere, attraverso le parti da assemblare viene introdotto una barretta di metallo dello stesso diametro dei fori e leggermente più lunga della somma degli spessori delle parti, la quale martellata e allargata, per compressione provoca il bloccaggio degli elementi. “La chiodatura può essere a vista quando la “testa” che viene a formarsi a seguito della martellatura è visibile: in alcuni casi ha scopi estetici e quindi le teste dei chiodi (detti anche ribattini) possono avere forme diverse, a cono, a mezza sfera, a fiore, ecc., viene invece definita a scomparsa quando il rigonfiamento del materiale rientra in una svasatura del foro così da riottenere una superficie liscia”<sup>110</sup>.*

Con il sistema della ribattitura vengono fissati anche tutti quegli elementi dei quali è possibile ricavare dei perni i quali, passando attraverso dei fori nella piastra di base possono essere, ribattuti per bloccarli: è il caso dei perni delle molle e degli intoppi per le fernette. Si trovano sempre poche notizie circa la modalità di finitura nel panorama delle attrezzature e delle tecniche proprie dei fabbri magnani, anzi le descrizioni correnti dei manufatti tendono ad ignorare e addirittura azzerare queste fasi importanti della lavorazione, riducendo tutto al termine *“ferro battuto”*.

La forgiatura non è la sola tecnica utilizzata, infatti, per raggiungere l'estrema accuratezza di rifiniture presente in molti manufatti sono necessarie altre operazioni. Attraverso un accuratissimo lavoro di lima e in molti casi anche di bulino i segni della forgiatura e degli attrezzi usati tendono a scomparire completamente, di conseguenza viene lasciato in evidenza il colore lucido del materiale. L'incredibile fioritura di decorazioni eseguite interamente con l'uso delle lime troverebbe il giusto spazio in un atlante del disegno. Ancora una volta si può vedere come l'uso intelligente di un utensile possa dar luogo a infinite possibilità espressive anche su spessori esigui di materiali.

---

<sup>109</sup> R.BORALI, *Le antiche chiavi. Tecnica, arte, simbologia*, Bergamo, 1993

<sup>110</sup> R. RIZZATO e C. TORRESAN, *La chiave. Treviso, Casa da Noal*. Catalogo della mostra. Matteo Editore, 2001

La lima è un utensile di acciaio sul quale sono praticati dei solchi a dente di sega ravvicinati tra loro, questa particolare conformazione permette di asportare piccolissime quantità di materiale quando la lima viene “sfregata” sulla superficie da lavorare. Naturalmente anche questi utensili si distinguono per la loro dimensione e sezione (tonda, piatta ecc.) nonché per il numero di “denti” sulla superficie.

Un utensile utile come la lima era il seghetto, una sottile striscia dentata in acciaio che, tenuta in tensione da un apposito archetto, permetteva di tagliare con buona precisione. L'uso combinato di questi due attrezzi sul manufatto preventivamente forgiato, faceva sì che ogni elemento venisse portato alla dimensione ed alla forma volute, inoltre la rifinitura della superficie permetteva di ottenere la precisione indispensabile per le parti soggette a scorrimento. Una delle caratteristiche della lima è di lasciare sulla superficie dei solchi minuti, orientati secondo la direzione data alla lima stessa durante l'operazione di limatura, questi condizionano la rifrazione della luce a seconda della posizione dell'osservatore. Tale caratteristica in molti casi è stata utilizzata dagli artefici con accorte finalità estetiche creando appositamente degli effetti di chiaroscuro su superfici lisce. Restando nell'ambito delle decorazioni non bisogna tralasciare le incisioni a bulino e a scalpello, queste potevano essere eseguite sia asportando piccole quantità di metallo, creando in questo modo un leggero effetto di bassorilievo, sia incidendo semplicemente la superficie con dei segni sottili sempre sulla base di un disegno prestabilito.

Anche al termine delle operazioni di forgiatura potevano essere eseguite delle decorazioni utilizzando dei punzoni sagomati che per la martellatura lasciavano una impronta sul ferro incandescente, ovviamente era necessario il riscaldamento per facilitare l'incisione.

*“In fase di pulitura sono stati ritrovati su molti manufatti, anche di epoca gotica, tracce, a volte notevoli, di stagnature usate con l'evidente scopo di proteggere il ferro dall'ossidazione. In rari casi l'utilizzo di bande stagnate sembra suggerire un uso puramente estetico ottenuto giocando sulla differenza di colore dei metalli”<sup>111</sup>.*

---

<sup>111</sup> R. RIZZATO e C. TORRESAN, *La chiave. Treviso, Casa da Noal*. Catalogo della mostra. Matteo Editore, 2001

Non esiste una tipologia specifica degli oggetti stagnati, in che lascia facilmente intuire come la pratica di proteggere il ferro fosse ben più comune di quanto oggi crediamo. Malgrado lo stato di avanzata corrosione, in molte superfici si rileva l'esistenza di tracce di protettori, che, seppur ormai completamente decoesi, rivelano senza dubbio una "cultura della protezione" o, quantomeno della manutenzione.

In alcuni casi la protezione coincideva con delle decorazioni dipinte a olio, come ad esempio nei due forzieri dove le policromie a soggetto floreale probabilmente ricoprivano tutta la superficie. Nei casi di oggetti di particolar pregio o funzione si possono riscontrare delle dorature.

LE CHIAVI: Normalmente le chiavi forgiate erano chiamate "maschio", mentre quelle "femmina" venivano costruite assemblando vari pezzi. Scarse sono le notizie che si hanno sui luoghi di produzione ad eccezione del caso particolare di Cibiana di Cadone dove per secoli sono state prodotte le matrici per le chiavi. Le tecniche fin qui descritte riguardano esclusivamente le fasi di sbazzatura. La forma finale veniva sempre data con l'uso della lima e del tornio. Nel caso delle chiavi composte si trattava di asportare i residui di saldatura, mentre in quelle forgiate di definire meglio la rotondità del fusto e togliere l'ossido formato dal riscaldamento prolungato. In ogni caso in quest'ultima operazione veniva definito il capitello e per far questo si usava il tornio in combinazione con una specie di stampo in due parti ciascuna delle quali recava incavata la metà in negativo del capitello stesso. Questo "incavo sagomato" presentava una sorta di dentellatura interna. Il funzionamento era semplice: le due parti sopraddette venivano fissate alle ganasce da una tenaglia la quale veniva chiusa sulla chiave messa in rotazione dal tornio e stretta fino alla completa asportazione del materiale in eccesso ed alla conseguente definizione delle modanature. Nel caso di Cibiana gli esemplari conservati hanno permesso un raffronto con gli esemplari del Museo per cui si possono attribuire con una certa sicurezza almeno tre tipologie a questo luogo di produzione; nulla si sa comunque sull'epoca e sulla paternità di queste forme.

LE CASSEFORTI: Questi particolari manufatti suscitano interesse dal punto di vista tecnico, e dei confronti dei meccanismi segreti costruiti per custodire nel migliore dei modi ciò che essi contenevano. *"Ad inizio restauro tre di queste casseforti erano completamente chiuse ed è stata una sfida riuscire ad aprirle senza scasso. Pur senza*

*smontarle completamente è stato possibile identificare i sistemi di costruzione di ognuna*<sup>112</sup>. Nella collezione sono presenti due tipi di case, ad eccezione di una piccola cassa cilindrica a pozzetto con dei fori sul fondo, che probabilmente servivano al fissaggio a pavimento. La loro costruzione è abbastanza semplice, la cassa consiste in lamiere di ferro opportunamente piegate e rinforzate con la chiodatura di barre sottili a sezione rettangolare nella parte in vista. La sicurezza contro il furto veniva assicurata dal coperchio dove veniva alloggiato il meccanismo di chiusura, si trattava di un meccanismo a “colpo”: i catenacci che si infilavano in una sottosquadra all’interno della cassa ricevevano la spinta necessaria alla chiusura da molle indipendenti, in questo modo si determinava il blocco automatico e per riaprila bisognava necessariamente utilizzare la chiave. Entrambi i meccanismi erano nascosti da una piastra decorativa di copertura, visibile naturalmente a cassa aperta, inoltre all’interno del vano si trovava un fermo ripiegabile da agganciare al coperchio al fine di evitare chiusure accidentali. Ad ulteriore sicurezza sono presenti due bandelle incernierate al coperchio e forate all’altra estremità per far passare un anello fissato alle fasce della cassa al fine di poter applicare due lucchetti.

SERRATURA DA PORTONE PER CATENACCIO: *“Per la loro semplicità meccanica ben si prestano a far comprendere il funzionamento base di tutti i meccanismi usati in serrureria”*<sup>113</sup>, inoltre la complessità è indicativa di quale perfezione tecnica sia raggiungibile e soprattutto di come sia possibile ottenere un buon grado di sicurezza anche con meccanismi semplicissimi. Si tratta di una serratura da portone: la sua funzione è quella di bloccare il catenaccio, esterno e azionarlo manualmente. L’ingegno con il suo movimento circolare aggancia i denti di una stanghetta e la muove in senso rettilineo, così facendo la stanghetta entra nel foro del boncinello che attraversa l’impugnatura del catenaccio e ne impedisce l’uscita. E’ interessante la complessità, simili forme trovano giustificazione della necessità di impedire l’uso di strumenti diversi dalla chiave originale.

LE SERRATURE DA CASSONE: *“Il bloccaggio dei coperchi è ottenuto con dei meccanismi a colpo che richiedono per l’apertura del cassone l’introduzione della*

---

<sup>112</sup> R. RIZZATO e C. TORRESAN, *La chiave. Treviso, Casa da Noal. Catalogo della mostra. Matteo Editore, 2001*

<sup>113</sup> R.BORALI, *Le antiche chiavi. Tecnica, arte, simbologia, Bergamo, 1993*

*chiave nella parte frontale*”<sup>114</sup>. Nella fase di apertura la chiave non aziona direttamente la stanghetta di chiusura, come nel caso della serratura da portone, ma un lelevaggio: ruotando alza il blocco e mette in movimento due stanghette indipendenti, le quali azionano le leve che, premendo sulle aste dei denti, ne provocano lo spostamento laterale liberando il coperchio. Notevole è il modo in cui le parti meccaniche diventano decorazione: il meccanismo è tutto a vista con una impeccabile rifinitura a lima delle superfici. Questo tipo di serratura presenta numerose varianti per quando riguarda la costruzione della molla necessaria alla chiusura della tenaglia e soprattutto per la decorazione della piastra che copre i leveraggi. La collezione del Museo presenta una discreta serie di esempi tutti diversi fra loro, una prova della fantasia con la quale venivano concepiti questi manufatti.

I LUCCHETTI: *“I lucchetti presenti nella collezione risultano di interesse per la loro particolare ingegnosit  nei sistemi di apertura. Oltre alla complessit  della chiave la sicurezza di questi manufatti si basa spesso su meccanismi copri bocchetta, sull’uso di fermi mascherati e anche sul modo di introduzione della chiave*”<sup>115</sup>. Includevano in un corpo unico quei sistemi che nel caso delle serrature potevano anche essere separati.

---

<sup>114</sup> A.ERVAS, *Angelo Bortolucci, fabbro di campagna*, Ed. Artistica Ferro, Treviso, 2000.

<sup>115</sup> A.ERVAS, *Angelo Bortolucci, fabbro di campagna*, Cit.

## INTERVISTA ALL'ARCHITETTO ANDREA BELLIENI

---

Domanda: “Da dove nasce l’idea di realizzare l’allestimento e la mostra della ceramiche?”

Risposta: *“La mostra nasce dal fatto che presso i musei civici di Treviso esistevano depositati di materiali in buona parte frammentari, che attendevano il loro recupero subito dopo i bombardamenti del '44. Aspettavano di essere vagliati, capiti e valutati, in poche parole ridati alla collettività. Prima cosa, bisognava capire se erano cocci di nessun interesse o se era possibile tentare il recupero e il restauro perché, appunto, la situazione non era all’epoca abbastanza valutabile a primo colpo d’occhio. In realtà, io ho compiuto da studioso, quasi come un volontario (anzi ero un volontario), un primo vaglio di questo materiale, e ho potuto con grande pazienza accorgermi che di molti pezzi era possibile ricomporre il puzzle, perché veramente si trattava di manufatti ridotti in decine di frammenti veramente distanti tra loro. Per ricomporne uno dovevi comunque prendere in considerazione una massa di cocci divisa in più casse e ambienti, quindi l’operazione di riconoscimento, ricomposizione e poi di restauro è stata una cosa davvero molto lunga durata diversi anni e anche perché, il finanziamento in gran parte dalla regione, era suddiviso in scaglioni annuali.*

*La capacità lavorativa del restauratore consisteva in: prima cosa il riconoscimento dei pezzi, la ricomposizione, il restauro, attraverso una metodologia che è stata messa a punto e concordata con la Sovrintendenza e il tecnico esecutore, che nella fattispecie è stato il professore Cornacchione di Este che ha composto anche la relazione tecnica del restauro. Se il pezzo non era possibile ricomporlo per intero, restavano dei vuoti che venivano colmati con gesso o materiali distinti, però la decorazione non veniva riproposta nella sua interezza. Quindi per mantenere l’aspetto originale, vennero aggiunte delle parti “artificiali”. Questa metodologia pezzo per pezzo è stata portata avanti gradualmente, portando al compimento del restauro dell’intera collezione, dopo*



*di che si è passati allo studio critico dei pezzi. La cosa interessante e di particolare valore è stato riconoscere il fatto che questa collezione museale trevigiana in realtà raccontava soprattutto la storia della tradizione ceramica locale , soprattutto quei pezzi dei secoli tra Medioevo e Rinascimento, di provenienza archeologica locale che appunto erano pertinenti alla produzione ceramica.*

*Il nucleo centrale era di pertinenza locale, e l'occasione di studio era la riscrittura e la riscoperta (oserei dire), proprio della importante produzione ceramica locale. Anche la produzione veneta, per esempio delle fabbriche di Venezia, le fabbriche di Nove, soprattutto fabbriche venete e inoltre delle esemplificazioni fuori veneto come le fabbriche italiane emiliane, Bologna, Faenza e Lodi, le fabbriche lombarde, fino al nucleo di porcellana europea con Vienna.*

*Prima dell'apertura della mostra nel '90, con i materiali recuperati nella collezione ho scritto un saggio in un volume della ceramica del veneto, edito dalla Banca popolare di Verona e dalla Mondadori "La ceramica nel Veneto".*

*Domanda: "L'ambiente che avevate a disposizione come è stato suddiviso e che materiali avete impiegato? Quanti soldi sono stati spesi?"*

*Risposta: "Di soldi ce ne erano pochi perché il comune individuava di volta in volta, anche con degli sponsor, la miglior risorsa disponibile, anche se sempre troppo poco. Gli sponsors erano la Ceramica Pagnossin e l'Azienda Arredafrigo che si occupava di allestimenti, leader nei negozi per l'arredamento di interni.*

*L'ambiente a disposizione era il Museo di Casa da Noal cioè la sede propria delle collezioni fin dal dopo guerra. Era un edificio gotico quattrocentesco trevigiano che era stato appositamente restaurato con nuovi criteri stilistici nel 1938, quale sede specifica per le collezioni di arte applicate. Una operazione concretizzata con un profilo culturale abbastanza particolare per l'epoca, coordinata soprattutto da Bepi Mazzotti, il quale intento era quello di ricollegarsi a una ritrovata e in parte anche un pò artificialmente reinventata località.*

*In clima tipicamente fascista, di esaltazione dello spirito popolare così detto "strapaese", che riferisce proprio in quegli anni, l'iniziativa di Casa da Noal, come*

*sede delle collezioni di artigianato che parlano dell'identità locale esaltate appunto dallo "strapaese"...l'osteria, la cucina, i boccali del vino, si prestano a questa operazione che viene pilotata da Bepi Mazzotti. I pezzi delle ceramiche, ma anche i ferri battuti, i mobili vengono utilizzati per comporre questo museo come fosse lo specchio, della identità trevigiana. Quindi non un museo scientificamente ordinato come gli altri musei europei del genere dedicati alle arti applicate, ma appunto un museo che ci parla del clima particolare di quegli anni in Italia.*

*Nel '44 con il bombardamento, purtroppo le collezioni ritenute per così dire di interesse relativo, non vengono smantellate e messe al sicuro, l'edificio viene colpito, e nella rovina vengono travolte le collezioni. Nel '52 avviene la ricostruzione dell'edificio in buona parte risarcito dallo stesso Mario Botter, che fu il restauratore in realtà della fase precedente dell '38. Il museo viene grosso modo rimesso in piedi con gli stessi criteri di prima negli anni '70-'80 utilizzandolo come sede di mostre temporanee di tutti i generi, ma non vennero mai riallestite propriamente le collezioni di arti applicate, da quello che si era potuto recuperare dalla guerra.*

*Negli anni '80 l'allora direttore del museo, pensa alla possibilità di un recupero per dare un freno all'uso di Casa da Noal come sede per mostre temporanee di varia natura e di varia qualità e pensa proprio al ripristino del museo delle arti applicate. All'inizio si decide di esplorare questa massa di cocci, da cui ancora non si sapeva della felice riscoperta della sezione ceramica. L'operazione, così, parte con il riconoscimento, la ricomposizione, il restauro e l'esposizione".*

Domanda : "Che logica è stata attuata per l'esposizione? Come sono stati raggruppati?"

Risposta: "Per quanto riguarda le ceramiche è stato attuato un ordinamento cronologico, delle fabbriche trevigiane dal Medioevo all'Ottocento".

Domanda: Suddivise in stanze o articolazione di locali?

Risposta: "Si certo c'erano stanze ma anche come dire sotto-stanze, degli ambiti. Nell'allestimento sono anche state utilizzate pannellature e mobili antichi recuperati di varie epoche".

Domanda: Non vi sono stati utilizzati materiali come ad esempio cartongesso o vetrine?

Risposta: *“Diciamo che si è molto giocato sul riciclare tutto il riciclabile, proprio per motivi di economia. Le uniche cose nuove un po’ sostanziali che abbiamo fatto sono state delle vetrine molto semplici e tutte uguali che però erano modulabili, di forma leggermente piramidale e con un sostegno che potesse essere associato ad altre vetrine invece recuperate, le quali erano molto probabilmente degli anni ’60, trovate in magazzino, di stile razionalista in legno compensato curvato. Le abbiamo associate al sistema di sostegno a modulo che abbiamo creato ex novo per le teche piramidali, le quali andavano bene per gli oggetti tridimensionali, mentre quelle che abbiamo ritrovato e riciclato erano bacheche in piano a tavolo valide per oggetti tipo frammenti.*

*Dopo di che abbiamo riciclato, rifoderato, e giocato in maniera un po’ originale, parti dell’allestimento che abbiamo trovato smontato in Casa da Noal. Erano anche dei materiali preziosi dal punto di vista storico in quanto si trattava di grandi pannelli realizzati da Carlo Scarpa per la mostra a Treviso ...molto validi e molto robusti; alcuni pannelli sempre di Carlo Scarpa erano molto interessanti perché risalivano alla mostra effettuata a Casa da Noal nel ’74 - ’76 forse, su Gino Rossi. Quindi materiali Scarpiani giocati e riutilizzati.*

*Io ho aggiunto alcune “trovate” che servivano per contestualizzare gli ambienti e suggerirli senza ricrearli ad esempio la sala da pranzo settecentesca, la farmacia seicentesca. Ricreare gli ambienti con gli oggetti che fortunatamente avevo a disposizione tipo dei bei mobili appartenenti alle collezioni di Casa da Noal. L’accostamento è stato abbastanza divertente tra le ceramiche Graffite, quelle medievali, e dei coevi mobili anch’essi graffiti (in un certo senso), ossia i mobili pirografati che sono tipicamente veneti, quindi del tutto in epoca con le ceramiche e con repertori figurativi vegetali, zoomorfi geometrici, alcune volte anche figurati, ad esempio scene cortesi, la fontana d’amore etc...che poi si ripresentano nella maiolica e nelle ceramiche. Quindi un gioco di confronto e rispecchiamento della stessa epoca nello stesso gusto, con tecniche e materiali diversi. Il risultato è stato particolarmente efficace.*

*Si arriva così all'età neoclassica in un ambiente che abbiamo potuto rifoderare con una sorta di boiserie , fine Settecento primo Ottocento.*

*C'erano dei dipinti con scene mitologiche che derivavano da un caffè trevigiano, lì , abbiamo esposto il grande trionfo da tavola di manifattura francese che è stato uno dei grandi recuperi della mostra, in porcellana senza rivestimento tipicamente neoclassica. Invece per esempio nel grande salone avevamo invece attrezzato delle cabine-vetrine realizzate con questi grandi pannelli, all'interno dei quali vi erano stati aggiunti dei sostegni dipinti color rosso pompeiano in modo da poter contrastare con il bianco crema tipico della terraglia ottocentesca, ricreando un gioco di contrasto in epoca a due colori.*

*Quindi la mostra si è giovata di tutti i materiali possibili immaginabili per l'allestimento vero e proprio, ma ricreando un percorso epocale cronologico dedicato alla produzione trevigiana e alle sotto-sezioni inserite riservate alla maiolica veneta”.*

Domanda : Parlando dell'esposizione dei tessuti antichi, in questo caso come si è proceduto?

Risposta: *“Le motivazioni in realtà sono le stesse. Esisteva questa grande quantità di materiali tessili abbandonati in cassepanche, all'apparenza poco più che stracci. Per prima cosa l'individuazione del materiale, con il successivo riconoscimento. (questa operazione non l'ho fatta io, se per le ceramiche mi ero formato da autodidatta, qui si è ricorsi allo studio e alla competenza di Doretta Davanzo Poli). E' stata una operazione di studio interessante perché si trattava di materiale raccolto dall'abate Bailo: frammenti, teli più o meno grandi, manufatti completi come quelli di destinazione sacra, le vesti da celebrazione liturgica, e in fine c'erano anche gli abiti civili, panciotti del Settecento, alcuni vestiti interi e molti accessori, a partire dalla borsetta, al ventaglio e alle scarpe”.*

Domanda: Anche qui come per le ceramiche si è provveduto a una esposizione cronologica?

Risposta: *“Sì, sia cronologica che stilistica. La campionatura era più eterogenea, si andava dalle fabbriche venete veneziane, a quelle italiane di Genova e Firenze, per finire ai manufatti francesi di Lione e altre fabbriche europee, soprattutto Italia e Francia. Il percorso ricalcava quello delle ceramiche, dove i materiali allestitivi utilizzati, quindi le vetrine, erano le stesse. Alcuni degli accorgimenti erano diversi perché arrivando al Settecento e Ottocento avevamo a disposizione a volte abiti interi sia maschili che femminili richiedenti un particolare effetto scenico, ma in ogni caso più facile.*

*Le stanze più piccole le abbiamo suddivise con delle vetrate in modo che la stessa stanza diventasse tipo una cabina vetrina. Io personalmente l’ho seguita da spettatore e non da protagonista. Interessante è stata la creazione dei manichini sia totali che parziali a mezzo busto. Ci si era accorti che in quegli abiti che avevamo a disposizione non si potevano utilizzare delle forme standard e abbiamo dovuto crearli su misura perché erano degli abiti appartenuti a persone con certe caratteristiche fisiche e quindi bisognava riempirli in modo adeguato. Si procedette alla ricostruzione dell’interno, attraverso una ditta di scenografi e costumisti originari di Gorizia, i quali con carta pesta, rete metallica, varie imbottiture di materiali diversi, sono riusciti a costruire gli interni degli abiti. Ad ogni modo bisognava essere dei conoscitori anche dell’abito antico, per il quale ci voleva una conoscenza molto specifica.*

*Sempre attingendo al patrimonio dei musei civici, abbiamo aggiunto dei dipinti che facevano capire come in qualche modo si usasse quel particolare tessuto o accessorio impiegati nell’ambito dell’abito completo.*

*Possedevamo anche dei campioni di fabbrica che avevano un significato tecnico particolare a modi “prototipi”, tipo dei campioni che servivano alla vendita di prima mano”.*

Domanda: Parlando invece dell’allestimento della chiave, come si è svolta la vicenda?

Risposta: *“La mostra della chiave naturalmente faceva riferimento al materiale raccolto dal Bailo e naturalmente si parla di chiavi, lucchetti, serrature, cancelli e*

*tutto quello che aveva a che fare con la sicurezza. Le chiavi erano interessanti, ma ancor di più le serrature da un punto di vista tecnico e di impatto estetico visivo, perché molti di questi pezzi erano lavorati a incisione o sbalzati e quindi anche per la lavorazione artigianale di particolare valore. Tutto il materiale è stato vagliato da due studiose Robeta Rizzato e Chiara Torresan, che si sono specializzate sull'argomento con la poca bibliografia esistente su questi materiali. Di seguito hanno operato con la schedatura completa di questi oggetti.*

*Le mostre sono state anche l'occasione per fornire le esposizioni di propri cataloghi scientifici, che non si erano mai visti prima.*

*Un valore che rimane permanente nel tempo”.*

Domanda: Anche per “la chiave” abbiamo lo stesso sistema cronologico?

Risposta: *“Sì, ma oltre al sistema cronologico subentra quello tipologico; quindi lucchetti con i lucchetti, serrature con le serrature etc. All'interno delle sezioni il raggruppamento era cronologico, ma anche di provenienza e tipologia. Qui c'è da dire che siamo nel 2002 e lo scenario cambia radicalmente perché è sempre Casa da Noal, ma non più con gli ambienti della casa Quattrocentesca che erano stati utilizzati per le due precedenti mostre. Nel frattempo si erano rese disponibili ulteriori sale nell'edificio limitrofo, sempre appartenente allo stesso complesso. In realtà si tratta della così detta Casa Robegan con degli ambienti che si ampliavano anche in una casa ancora più in là.*

*Grazie alle due precedenti mostre di successo si risveglia l'interesse per Casa da Noal e Manzato il direttore, si attiva, sia presso il comune, sia anche presso la regione del Veneto per i Beni Culturali per vedere se fosse possibile attuare un progetto di ristrutturazione complessiva dell'insieme di Casa da Noal. E' stato fatto un progetto di massima generale anche per l'acquisizione dei fondi, e infatti Manzato mi ha chiesto di presentarlo insieme ad un altro studio di ingegneria che coinvolgeva non solo la casa originale ma anche la vicina Casa Robegan e ulteriori spazio della casa ancor più in là (Casa Caravat).*

*Durante il restauro avevamo rilevato delle parti più pregiate e più antiche che avevano delle travi decorate su una grande sala. Per questo motivo sono stati messi dei vincoli, proponendo il mantenimento di quella sala allo stato originario. L'elemento centrale (la così detta Casa Robegan) doveva essere sistemato anche per la distribuzione altimetrica, disponibile ad accogliere tutto il nuovo sistema impiantistico di collegamento, con scale, ascensore, servizi, sale, etc. Nel piano terra come spesso accade, c'era l'atrio di servizio e accoglienza.*

*Casa Robegan nella quale si poteva installare il sistema di nuovi impianti progettato a norma.*

*In realtà l'allestimento della chiave è la mostra inaugurale degli ambienti di Casa Robegan con il nuovo sistema di illuminazione e di riscaldamento, concepiti per l'utilizzo museale. Il concetto di mostra che ne è derivato è stato diverso anche se in parte le vetrine e le teche sono sempre state le stesse”.*

Domanda: Quale allestimento preferisce?

Risposta: *“Bhè chiaramente sono legato al primo allestimento quello delle ceramiche perché si tratta di una mostra che mi sono creato io dalle mie mani a partire dai primi cocci in poi, quindi la sento mia”.*

## **5.1 Motivazioni della mostra da parte dell'allora direttore Eugenio Manzato.**

Nel museo secondo Eugenio Manzato dovevano essere raccolti tutti quegli oggetti che in qualche modo fossero in grado di giovare alla conoscenza storica di Treviso e del suo territorio storico, i quali potessero quindi servire allo studio. *“E’ interessante notare come già all’epoca in Bailo avesse coscienza di una produzione locale di ceramica graffita, al momento presente sotto forma di rottami, pervenuti al museo con ogni probabilità come materiale di scavo insieme a reperti più antichi: l’aver presente una produzione di ceramica trevigiana di epoca medievale e rinascimentale origina nel Bailo stesso e in altri cultori trevigiani una sensibilità atta a riconoscere e salvare, nel corso di scavi occasionali, materiali assai importanti, altrimenti perduti”*<sup>116</sup>.

Con il 1891, dunque, si può ritenere completa nelle linee generali la sezione ceramiche del Museo. Le acquisizioni successive andranno ad arricchire questo o quel settore dell’ordinamento, che rimase tuttavia fedele alla prima impostazione.

E’ questo allestimento che pochi anni dopo sarà sconvolto dal bombardamento, le cui conseguenze, soprattutto per quanto riguarda le ceramiche, furono disastrose. *“Il lavoro di recupero, filologico e di restauro, con tanta gentilezza da Andrea Bellieni, approda ora, con questa mostra, alla fase finale.”*<sup>117</sup>

---

<sup>116</sup> E.MANZATO *La Collezione di ceramiche antiche nei musei civici di Treviso*. In. *Ceramiche Antiche a Treviso. Le raccolte dei musei civici*. Treviso, Edizioni Canova. 1991.

<sup>117</sup> E.MANZATO *La Collezione di ceramiche antiche nei musei civici di Treviso*. In. *Ceramiche Antiche a Treviso. Le raccolte dei musei civici*. Treviso, Edizioni Canova. 1991.



## 5.2 Materiale inedito concesso dall'architetto Andrea Bellieni



*“Il centro tavola in bisquit con allegorie mitologiche...una delle scoperte della mostra. Su una specie di raggruppamento..montato su dei piani di specchio. Un supporto speciale in plexiglass nero rialzato suggerisce l'idea dello specchio. Era il pezzo più scenografico al centro di una singola stanza, e la sala era decorata con delle tele del primo 800' ...di gusto neoclassico.”*



*“Le vetrine basse sono state recuperate degli anni 60.. il retro verde cupo delle pannellature è di Carlo Scarpa, foderati dall’altro lato. In questo caso non si è voluto esaltare in concetto di Scarpa, ma bensì riutilizzare l’esistente.”*



*“Immagine-riferimento d’insieme con il plexiglas per una maggiore protezione. I quadri nel retro hanno delle cornice che sono state rifatte appositamente per ricreare l’ambiente. Quindi fondere le opere con il concetto del tempo alla quale sono appartenute”.*

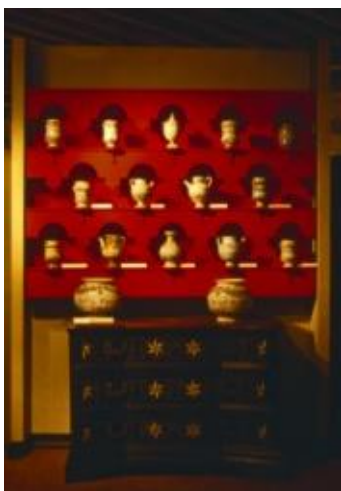
---



*“Nello sfondo la tavola da pranzo con un servizio di fine 700”*



*“La piattaia era stata fatta appositamente a forma di isola, l’apertura inferiore fa vedere e notare il servizio di posateria sottostante. Il colore rosa antico, appositamente scelto rispecchia l’effetto visivo, creando l’ambiente in linea con l’epoca”.*



*“Il mobile con 2 vasi di “farmacia”. Il colore rosso con il contrasto del marrone scuro produce un effetto “moderno”, l’effetto visivo è molto notevole, quasi come una scena. I vasi hanno delle iscrizioni per contenere elementi di farmacia o spezieria”.*



*“Una composizione particolare con grandi pezzi di terraglia da farmacia o spezieria appoggiati su delle basi in legno di recupero, senza vetro o protezione”.*



*“L'interno di una cabina vetrata. L'effetto è piramidale, con vetro e ripiani, tra le pareti di Carlo Scarpa e il vetro esterno. Elementi di manifattura terraglie della fabbrica Fontebasso, neoclassiche”.*



*“Cabina di vetro per i singoli abiti completi. Bisognava proteggere il mariale. A fianco abbiamo di una credenza scrittoio con degli accessori in tessuto che richiamano la donna del dipinto con il ventaglio”.*



*“Qui gli espositori hanno una linea di successione diagonale, dando un effetto sfalsato per creare invito all’effetto visivo. Si ha un buon esempio di percorso espositivo”.*



*“A sinistra delle vetrine inclinate con dei doppi fondi in modo da poter esporre il materiale sia che si trattasse di piccoli pezzi o di rotoli”.*



*Qui si vede molto bene l'illuminazione a "binari".*



*"In questa nicchia con dei vestiti/tessuti esposti, sul cielo sono state messe delle velette di tessuto che riparavano dalla polvere e danno un effetto di colore uniforme".*





*“Abiti interi o mezzi abiti. Strutture in ferro a montanti che reggono dei vetri , a modi cabina armadio”*



*“ I pannelli a destra sono di Carlo Scarpa di colore grigio azzurro, adibiti in questo caso per l’esposizione di panciotti. In questa immagine si vede il valore che veniva dato all’abito centrale”.*



## CONCLUSIONI

---

Da quanto emerso fino ad ora si può dedurre che la città di Treviso aveva profondamente a cuore la sua identità. La voglia di indagare, scoprire, ritrovare, spinge studiosi come l'architetto Andrea Bellini a dar inizio a quell'attività di ordinamento dei materiali che sarà completata dalla realizzazione della mostra delle ceramiche a Treviso. La sua passione, come anche quella dei suoi collaboratori, ridà alla collettività quella conoscenza e fruizione dei Beni Culturali che già più di un secolo prima l'abate Bailo aveva iniziato con "Il Museo della Casa Trevigiana".

Dopo i danni causati dai bombardamenti della seconda guerra mondiale, vista la mole di reperti/oggetti ritrovati si è resa necessaria, anche dal punto di vista dell'ordinamento museale, la suddivisione in tre allestimenti di mostre che portassero la maggior fruizione possibile con pannelli, vetrine e teche in gran parte realizzate intorno al 1960 da Carlo Scarpa. Quindi oltre ad un riutilizzo degli elementi espositivi in "loco", si è provveduto, con grande intelligenza e professionalità da parte dell'architetto Andrea Bellini a nuovi e inediti allestimenti al fine di agevolare i visitatori delle tre esposizioni alla comprensione del percorso cronologico e del valore degli oggetti d'arte.

## BIBLIOGRAFIA

---

G. BAMPO, “*Spogli dai protocolli dei notai trevigiani tra il secolo XIII e XVIII, coppia di documenti, regesti, appunti di quanto possa avere attinenza con la storia, topografia, arte, lettere ecc. ecc.*”, c/o Biblioteca Civica di Treviso, manoscritto n. 1411, 35 vol.

N.CIMA 1680, manoscritto Bibl. Civ. Tv. N. 643; A.MANDRUZZATO 1801; C.AGNOLETTI 1897, vol. I.

L. BAILO, *Cenni storici*, in “*Bollettino del Museo Trivigiano*”, n. 1, 8 ottobre 1888.

L.Bailo “*Bollettino del Museo Trevigiano*”, n. 1,8 settembre 1888 (*cenni storici*) ; n.2,16 settembre 1888 (*gli affreschi*) ; n. 4,7 agosto 1892 ( *La Pinacoteca Comunale*) ; Numero straordinario, *Guida per l'esposizione storica trevigiana del Risorgimento Nazionale nel cinquantesimo del 1848*, Maggio e Giugno 1898; Numero straordinario, *I nuovi locali del Museo e cenni storici*, 11 novembre 1912.

G.M.URBANI DE GHELTOF, “*La ceramica nel Veneto*” 1990, Appendice-Documenti, 1889.

G. GREGORJ, “*Per la storia dell'arte ceramica: cenni su alcuni frammenti di terrecotte (stoviglie) di stile faentino primitivo e a graffito o a graffito, raccolti da scavi a Treviso*”, in ‘*Faenza*’ 1913, n. 3.

A.GALASSINI, *Elementi di tecnologia meccanica*, Sten Editrice, Torino, 1923.

G. FERRARI, *Il ferro nell'arte italiana*, Milano, 1923.

I. ANDREANI, *Il fabbro*, Hoepli, Milano, 1930.

Il Gazzettino”, venerdì 2 dicembre 1938, p. 3 (Gazzettino di Treviso).

I.RAIMONDI COMINESI, “Una fabbrica di ceramica del XV secolo nella città di Treviso”, disegni e fotografie originali, c/o Biblioteca civica di Treviso, 1963.

I.RAIMONDI COMINESI, “Ceramiche trevigiane graffiate e dipinte del XIV, XV, XVI secolo”, in ‘Faenza’ 1964, n. 1-3.

I.RAIMONDI COMINESI, *Ceramiche trevigiane graffite e dipinte del XIV, XV, XVI secolo*, Faenza, 1964.

G.BAMPO, “Spogli...” manoscritto Bibl. Civ. Tv. N. 1411, pubblicati in I.RAIMONDI COMINESI 1964.

D. DEVOTI-G.ROMANO, *Tessuti antichi nelle chiese di Arona* (a cura di), Torino, 1981.

A.BELLIENI, *Le ceramiche del Museo Civico di Treviso*, “Studi trevisani”, II, 1985.

D.DAVANZO POLI, *L’arte e il mestiere della tessitura a Venezia*, 1988.

A.BELLIENI 1990, Libro V delle parti dell’artico archivio del Comune di Treviso, c/o Archivio Storico Tv.

E. MANZATO, *I musei Civici Trevigiani fra le due guerre*, in *Pittura a Treviso tra le due guerre*, a cura di M. Goldin, Treviso 1990.

G. MANDEL, *La chiave. Storia e simbologia di chiavi lucchetti e serrature*, Bergamo, 1990.

O.TOMASICCHIO, *L’arte della lana a Treviso*, tesi di laurea, Università degli studi di Udine. 1990-91.

A.BELLIENI, *Ceramiche antiche a Treviso*. Catalogo della mostra. Canova Editore, 1991.

E.MANZATO *La Collezione di ceramiche antiche nei musei civici di Treviso*. In. *Ceramiche Antiche a Treviso. Le raccolte dei musei civici*. Treviso, Edizioni Canova, 1991.

R. BORALI, *Le antiche chiavi. Tecnica, arte, simbologia*, Bergamo, 1993.

D. DAVANZO POLI, *Tessuti antichi. Casa da Noal*. Catalogo della mostra. Canova Editore, 1994.

M.BOTTER, *Frammenti*, a cura di Memi G. Botter e Luca Baldin, Treviso 1994.

A.ERVAS, *Angelo Bartolucci, fabbro di campagna*, Ed. Artistica Ferro, Treviso, 2000.

R. RIZZATO e C. TORRESAN, *La chiave. Treviso, Casa da Noal*. Catalogo della mostra. Matteo Editore, 2001.

A.MOTTOLA MOLFINO, *Il libro dei musei*, Allemandi, Torino, 2003.

## RINGRAZIAMENTI

E ci risiamo un'altra volta...☺

Sarò molto più breve ....

Il ringraziamento più importante (non per vantarmi, ma forse un po' si), spetta a me stesso...che con tempi così brevi son riuscito a fare tutto nella maniera che meglio potevo...anche se delle volte magari non avevo poi tutta questa voglia...!!

Mi dispiace smettere di studiare, ma in fin dei conti son passaggi della vita, ma non si sa mai....magari mi metto a fare dell'altro.

Tutti son felici di smettere di studiare..io essenzialmente no...!!! ah ah ah

Alla mia famiglia, ma soprattutto "Ai Miei Genitori", che credo sia felici del mio cammino, ma sempre qualcosa da dire ghe zè annnnnnnnnnn!!... Vi voglio Tanto ma tanto bene..non dimenticatelo mai.. e se avete dubbio rileggete queste mie righe...☺

La mia Sorella ISABELLA, sempre presente per me, come io per lei del resto.....molte volte anzi spesso, mi chiedo come farei senza di te!!.. Il nostro è un legame forte, che spero , anzi son sicuro rimarrà per tutta la vita...o per quello che ne rimane (pessimista come il solito)..ahh ahhahh

Nell'ultimo anno ho avuto modo di capire che la tua vita è cambiata, ma vedo solamente felicità in questo LEOLINO..ahh ahh!!..dal mio punto di vista è la cosa più bella che ti potesse capitare nella vita....(almanco quea dei)....!! Bhe e mi cosa gavarìa da dire ??...

Ecco si dai che me ricordo...anche de WALTER e ATHOS, mi fa piacere la nostra riscoperta negli ultimi mesi...e mi piace sapere che anche su di voi posso contare...p...!!...Ve invidio semi che no si altro...ahh ahh ahh ...ma vi voglio molto bene!!

Alla bravura e alla presenza della Dottoressa Anna Maria Spiazzi, che ha saputo accogliere le mie esigenze di tempistiche così ridotte per la tesi, devo a lei questa possibilità... Grazie di cuore.

All'architetto Andrea Bellieni che mi ha sempre dato molta disponibilità.

Alla mia zia preferita...Maria, che con i suoi discorsi sempre molto efficaci ti fa capire il senso più nascosto delle cose, o il buono che c'è nelle cose.