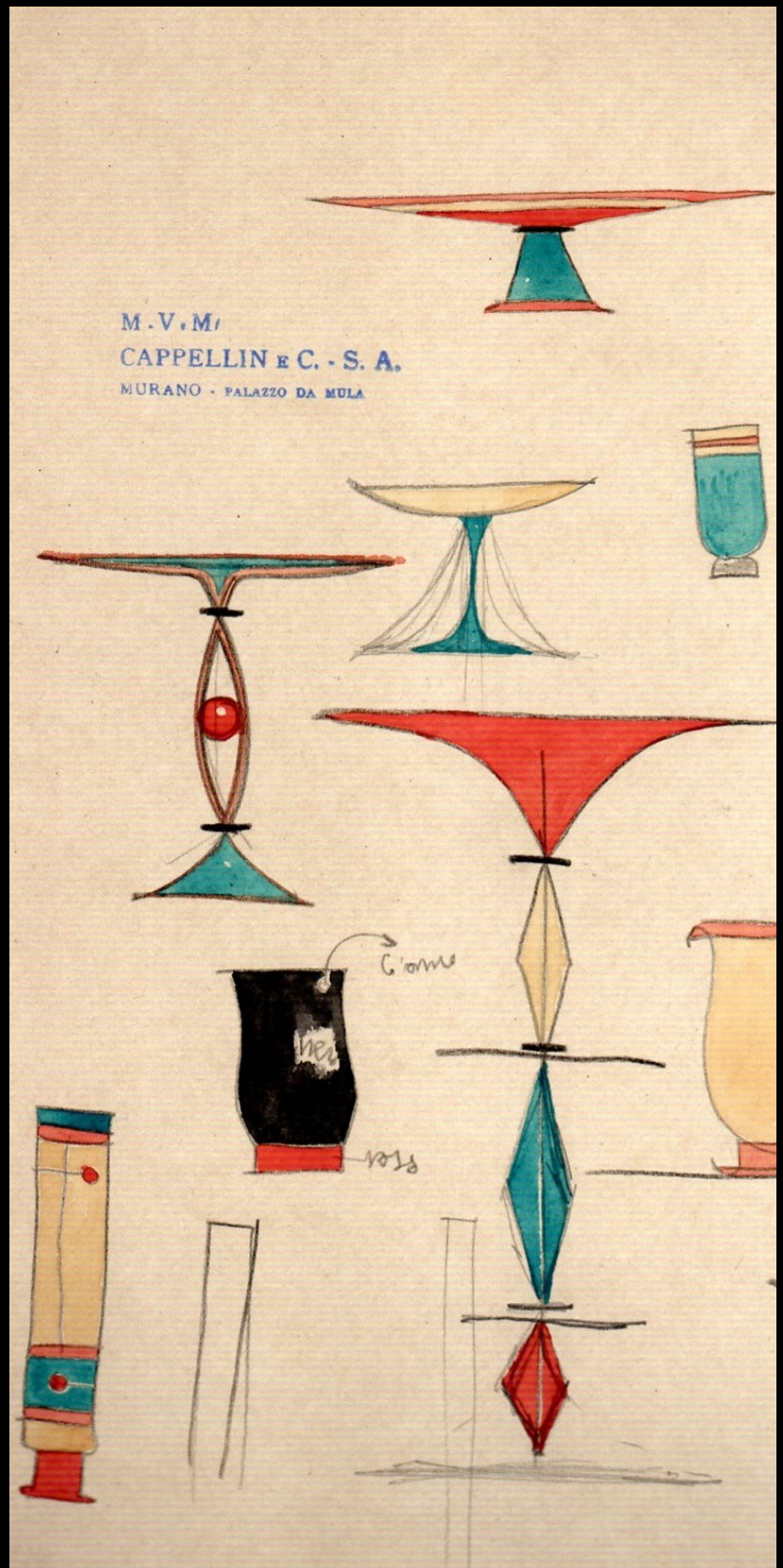
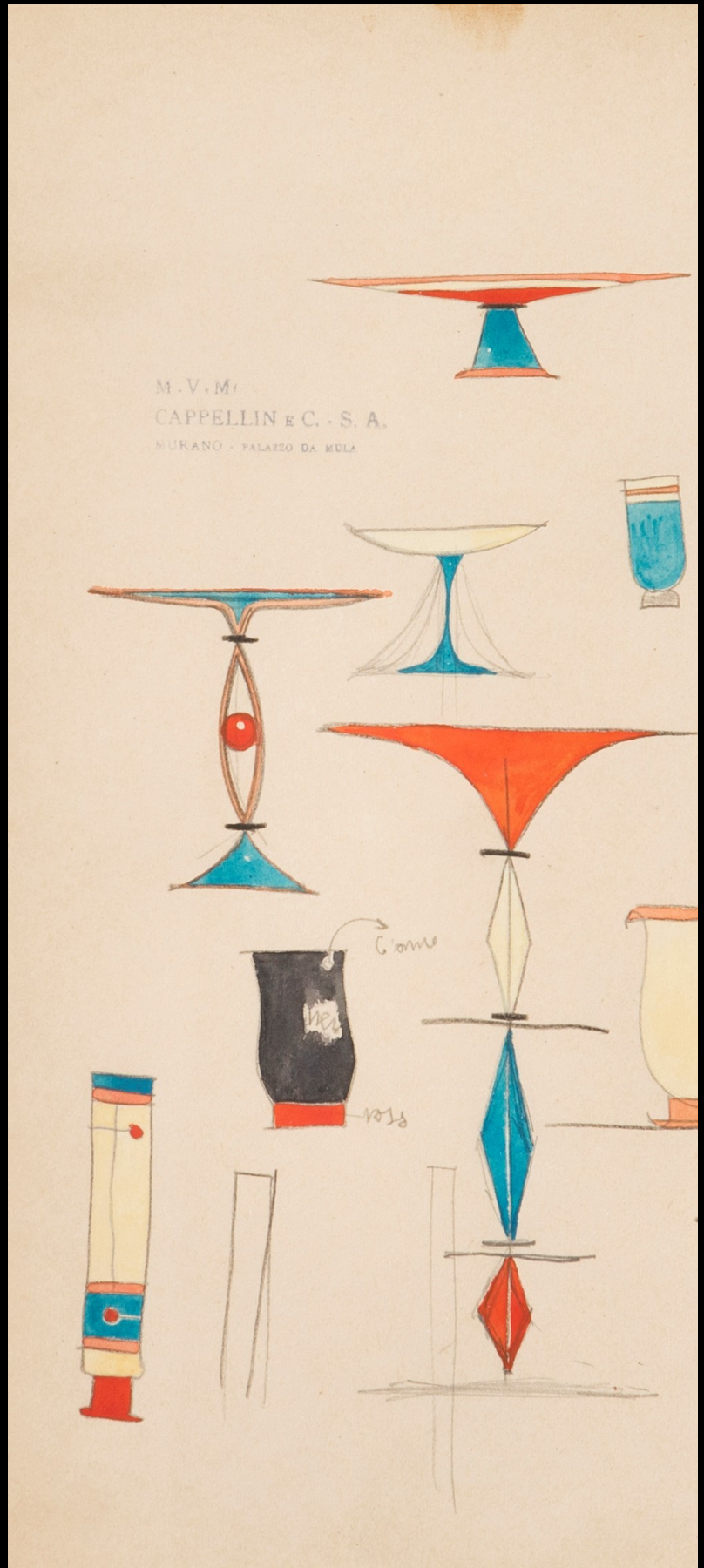


SOFFIO D'ARTE



SOFFIO D'ARTE



Soffio d'arte



ED GALLERY s.n.c.

Campo SS Giovanni e Paolo 6339

Venezia 9 – 16 settembre 2018



Testi a cura di Stefania Cretella

Schede a cura di Davide Cammie Elenja Sarchi

Progetto grafico Davide Cammi

Fotografia Sergio Amici, Piacenza

Stampa Ediprima, Piacenza

EDGallery snc Via Mazzini 27, 29121 Piacenza

Tel. +39 0523.320299



edgallery_

infoedgallery@gmail.com

www.edgallery.it

REA: PC-183218 Codice Fiscale e P.IVA: 01683790339

Soffio d'arte
a cura di
Stefania Cretella

Venezia Campo SS. Giovanni e Paolo 6339
9 – 16 settembre 2018

I diritti sono di esclusiva proprietà dell'autore

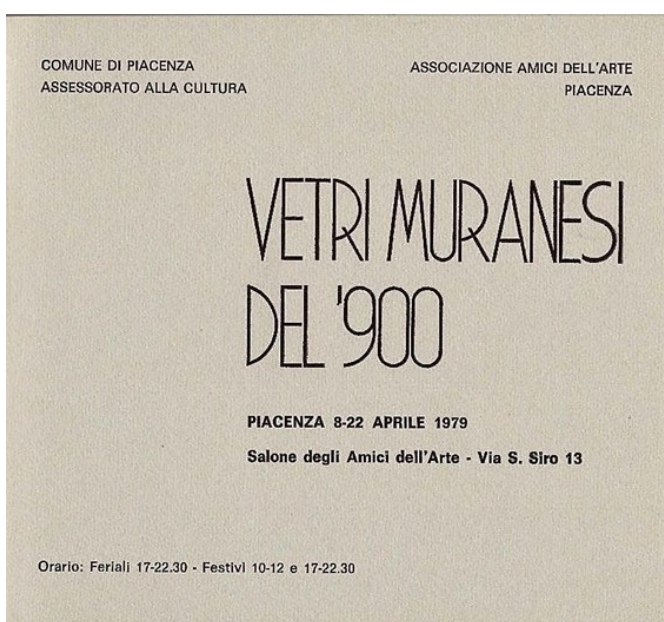
I edizione settembre 2018

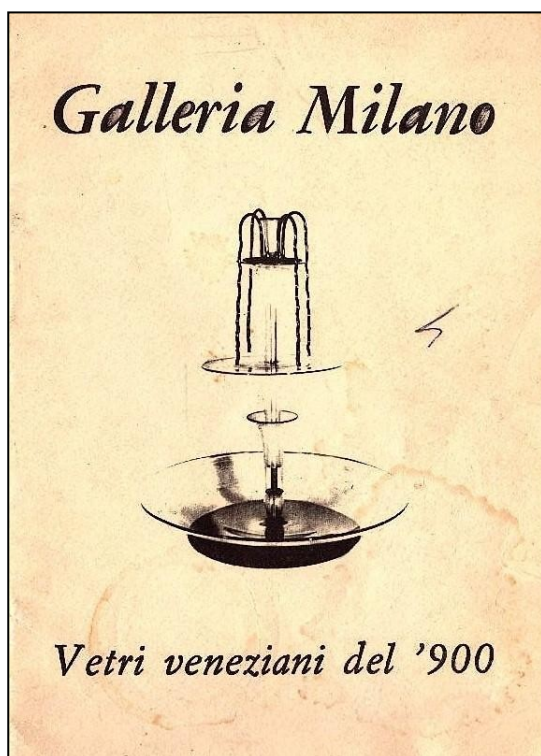
Questa edizione del "Soffio d'Arte" è stata stampata in trecento esemplari in occasione della
mostra tenutasi a Venezia presso la ED Gallery.

Es. N. Settembre 2018

Si ringrazia
Gianluigi Calderone, Serena Coloni, Pia e Maurizio Corvi Mora,
Aliona e Rami Hamam, Laura Pellegrini, Patrizia Prati.

Sono passati trentanove anni dalla prima mostra di vetri veneziani allestita a Piacenza, poi approdata a Milano e successivamente nel 1981 a Palazzo Grassi a Venezia, da due giovani e promettenti galleristi, Giancarlo Cammi e Dino Simonazzi, che affrontarono l'avventura come un'iniziativa del tutto sperimentale. In questi trentanove anni il vetro ha avuto una rinascita vera e propria, si sono organizzate mostre, pubblicati molti cataloghi e approfonditi diversi studi. C'è stata una ricercatura (andando anche nelle fornaci) su tutto ciò che riguarda questo materiale, ossia le tecniche, le tipologie, i luoghi di lavoro e gli artisti che si sono cimentati nell'arte vetraria. Dopo tutto questo fermento le conseguenze sono state immediate, con l'avvicinarsi di collezionisti al vetro finalmente inteso come forma d'arte. Fin dai primissimi anni del Novecento a Murano si intuì che era necessario "rinnovare il vetro", ossia allontanarsi dai modelli classici, che fino ad allora avevano caratterizzato la produzione, e questo è stato forse il momento più importante per questa piccola isola non lontano da Venezia, che dopo il 1895 era diventata la sede di un'esposizione d'arte capace di richiamare ben presto numerosi artisti, anche stranieri, e di rivelarsi un appuntamento fisso – la Biennale di Venezia – favorevole ai contatti con pittori, scultori e ceramisti che potevano dare nuova linfa vitale. Il felice connubio tra artisti e maestri vetrai fu fondamentale per Murano, in quanto permise alla conoscenza



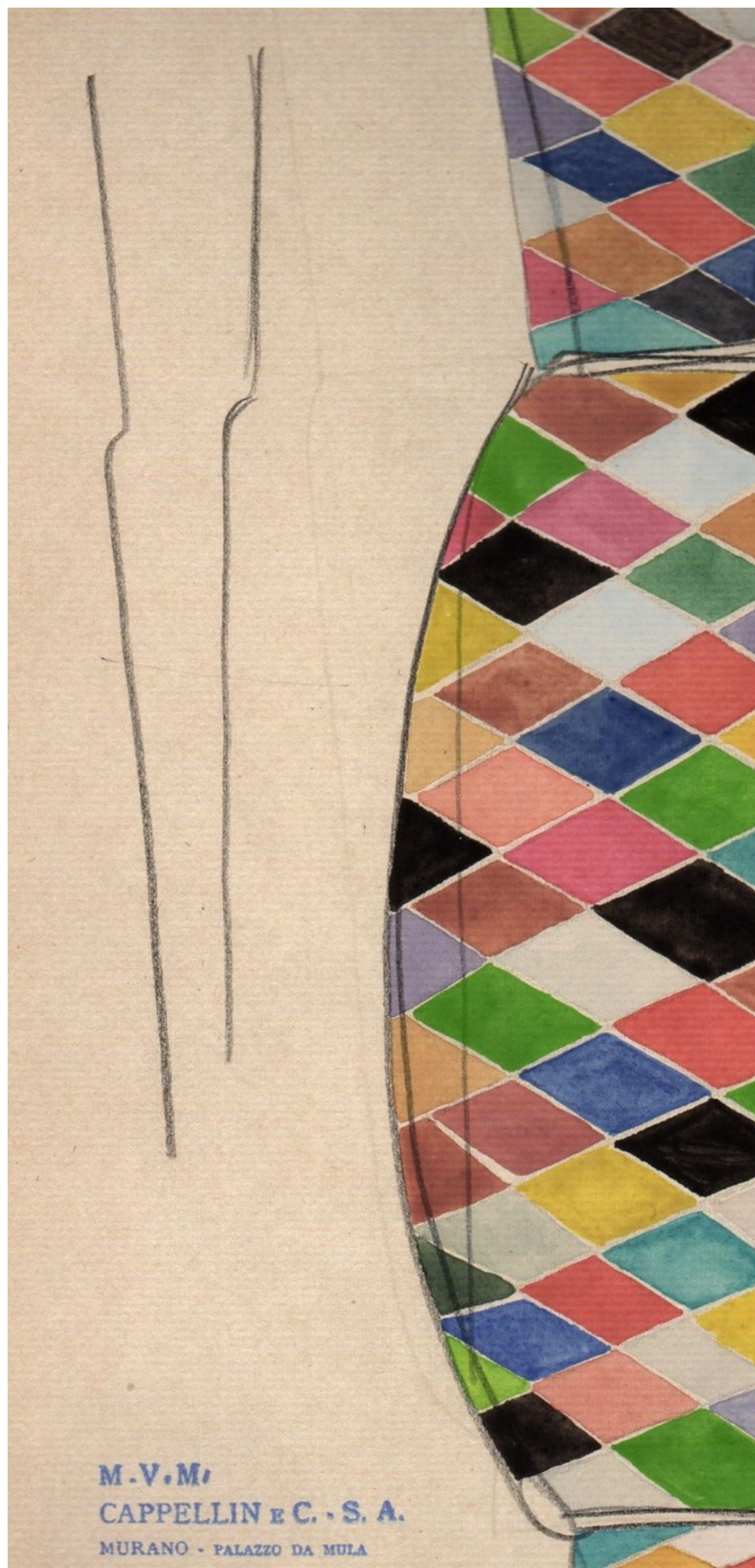


tecnica di questi ultimi nuove sperimentazioni, che tuttora proseguono e ci permettono di poter ammirare queste opere di vetro. Gli acquerelli di Carlo Scarpa provengono dagli eredi Cammi, mentre i vasi anche da collezioni private, qualcuno già pubblicato, altri inediti. A dire il vero quest'ultima parte è stata la più difficile e complicata, perché nonostante tutto ciò che è stato scritto e scoperto il mondo del vetro ha ancora molto da dire e da svelare. Nel percorso delle attribuzioni sfogliando libri su libri (ringraziando coloro che si sono impegnati in un'impresa così ardua) osservando le foto e disegni, non possiamo nascondere che i vetri (secondo il nostro modesto parere) hanno una magia tutta loro, fatta di alchimia, intuizioni, prove e riprove, che rubano lo sguardo all'osservatore divertito dalle loro trasparenze, colori e possibilità che può dare questo materiale. Questa "voglia di vetro", ossia la motivazione della mostra, non è recente: la si stava progettando già da qualche tempo, e ora dopo dubbi e incertezze abbiamo deciso di organizzare questa piccola esposizione per The Venice Glass Week, quasi una parentesi nel meraviglioso mondo del vetro. Ringraziamo sin da ora tutti coloro che ci hanno dato la possibilità di esporre parte della loro collezione, coloro che con paziente ricerca e approfondimento hanno scritto i testi, che sono stati fondamentali per poter capire questi splendidi oggetti (*spero di aver capito bene*), ma ringrazio soprattutto quei giovani e promettenti galleristi che hanno saputo farci vedere e amare "questi pezzi di vetro".

...Grazie Giancarlo e Dino.

Elenja e Davide

**Vittorio Zecchin e
Carlo Scarpa:
Il fascino del vetro
su carta**



Nel campo dell'industria artistica vetraria, il disegno ha rappresentato una parte fondamentale dell'attività tecnica e creativa, che consente ancora oggi di studiare con più sicurezza e competenza la storia e i repertori delle diverse manifatture attive sull'isola di Murano. Attraverso il disegno, infatti, gli artisti coinvolti nella progettazione potevano ideare forme e decorazioni sempre nuove, fornire ai maestri vetrai studi tecnici fondamentali per la trasformazione dello schizzo in opera reale, tracciare le silhouette dei modelli da riprodurre nei cataloghi di produzione e vendita. La mostra ospita una sezione dedicata proprio al disegno impiegato nel settore vetrario, proponendo due esempi dei possibili utilizzi del mezzo grafico in questo ambito specifico. Il primo, in ordine cronologico, è il rarissimo catalogo eseguito da Zecchin per la Maestri Vetrai Muranesi Cappellin & C., esposto per la prima volta in occasione della mostra "Art Déco. Gli anni ruggenti in Italia 1919- 1930" [\[1\]](#). La fornace muranese venne fondata nel 1925 da Giacomo Cappellin in seguito allo scioglimento della manifattura Cappellin Venini & C., istituita nel 1921 in associazione con il milanese Paolo Venini, il tedesco Emilio Ochs e il veneziano Luigi Ceresa. La nuova fornace annessa a palazzo Da Mula si avvale fin da principio della collaborazione di alcuni capaci maestri già attivi nella precedente ditta e, soprattutto, del poliedrico Vittorio Zecchin, che tornò a ricoprire l'incarico di direttore artistico dopo la fortunata esperienza presso la Cappellin Venini & C. La continuità nella direzione permise alla vetreria di Cappellin di perseverare nei percorsi stilistici intrapresi in precedenza, staccandosi progressivamente dai modelli cinquecenteschi in favore di un eccezionale rigore formale, perfettamente in linea con i nuovi canoni estetici di matrice déco. La ricchezza e la varietà di tipologie e di stili offerti dalla manifattura è documentata dall'album esposto in mostra, dedicato agli impianti di illuminazione e composto da ventuno fogli databili intorno al 1925-1926, comprensivi di diciassette tavole stampate e acquerellate a mano precedute da quattro pagine stampate con le condizioni generali di vendita e la tabella riportante i numeri di modello, i prezzi di vendita (variabili in base al numero di fiamme o bracci che ciascun esemplare poteva avere) e le note relative a eventuali varianti o modifiche apportabili su richiesta. L'album era dunque utilizzato come catalogo merceologico per presentare agli acquirenti della vetreria il vasto campionario di lampadari e applique prodotti dall'azienda su disegno di Zecchin, che spaziava dagli esemplari più semplici, ispirati alle antiche lampade da soffitto moresche e veneziane illustrati nelle prime due tavole, a complessi impianti di illuminazione con bracci dalle linee essenziali, di gusto squisitamente déco, o con scenografici ornamenti floreali, ancora legati al rococò veneziano. Gli esemplari contrassegnati dai numeri di modello compresi tra il 404 e il 415, illustrati nelle tavole XIV-XVIII, appartenevano a quest'ultima

categoria e le vivaci combinazioni cromatiche ben esaltavano l'esplosione di steli fioriti, foglie a ricciolo, corone di fiori, catenelle sospese o distribuite in intricati intrecci che andavano a impreziosire o a celare completamente la struttura portante. Anche i bracci, che nei modelli più grandi potevano raggiungere il numero di 24 fiamme disposte su più livelli, rispettavano il tema floreale, piegandosi verso l'alto o verso il basso seguendo morbide movenze curvilinee e terminando con portalumi a forma di fiore o con calici a coppa ornati sul bordo da petali o da delicati fiorellini. Se queste tipologie di lumi a sospensione si adattavano alle grandi sale di rappresentanza degli antichi palazzi nobiliari o alle abitazioni di un pubblico ancora legato a un gusto per l'arredo di stampo eclettico e storicista, gli altri modelli rappresentavano la vera novità del catalogo della manifattura, frutto delle creatività di un direttore artistico intelligente e aggiornato, capace di cogliere i cambiamenti del gusto e di anticiparne i futuri sviluppi, coniugando competenze tecniche e ricerca estetica. La struttura base del lampadario resta inevitabilmente la stessa, ma si spoglia di tutti gli eccessi ornamentali: le foglie e i fiori lasciano il posto a esili canne arricciate alle estremità e a semplici pendenti a gocce; i bracci incurvati per seguire diverse direzioni terminano ora in paralumi a calice, a coppa o a bulbo, conservando solo vaghi accenni dei precedenti rimandi floreali; il fusto centrale, liberato da ogni applicazione decorativa, diviene parte integrante della composizione, allungandosi, allargandosi e restringendosi per creare motivi a balaustrino sempre differenti. In questi disegni acquarellati con tinte accese monocrome o abbinate a contrasto, Zecchin mostra tutto il suo estro creativo e un forte senso di elegante semplificazione volta a rielaborare in chiave moderna la grande tradizione veneziana, così come aveva già avuto modo di fare con il *Vaso Veronese*, il *Vaso Libellula* e le altre celebri creazioni in vetro soffiato disegnate pochi anni prima per Cappellin Venini & C. La collaborazione con Cappellin non durò a lungo e già nel novembre del 1926 Zecchin lasciò la manifattura. Fu a questo punto che il giovane architetto Carlo Scarpa, poco dopo aver conseguito il diploma all'Accademia di Belle Arti di Venezia e dopo aver lavorato per alcuni mesi come disegnatore alle dipendenze di Zecchin, divenne il nuovo direttore artistico, inizialmente rispettando la direzione indicata dal precedente responsabile creativo e poi, man mano che acquisiva esperienza e competenze anche tecniche, divenendo sempre più libero e indipendente di proporre e creare nuove forme e nuove decorazioni. La sua formazione da architetto ben si adattava a un orientamento stilistico sempre più rivolto verso ricerche formali che portarono alla incessante semplificazione degli apparati decorativi, a favore di una monumentalità, riscontrabile anche nelle opere di piccole dimensioni, che identificava nel dato volumetrico il nuovo valore espressivo. L'attività creativa di Scarpa presso la M.V.M. Cappellin & C., protrattasi fino alla chiusura dell'azienda avvenuta nel gennaio del 1932 a causa di una poco prudente gestione economica, fu

varia e stimolante, e gli permise di sperimentare con differenti tipologie d'oggetti d'uso, introdurre nuove forme e giocare con le diverse tecniche, talvolta recuperate dalla tradizione, talvolta rielaborate in collaborazione con i maestri vetrai attivi nella fornace. I frutti di questi anni di lavoro sono evidenti se si sfogliano i cataloghi dei prodotti realizzati dalla manifattura e se si osservano le rare, ma preziose immagini fotografiche dei negozi e degli stand allestiti in occasione di mostre ed esposizioni nazionali ed internazionali[2]. Accanto ai prodotti finiti, si conservano anche numerose testimonianze grafiche di Scarpa, come ad esempio i disegni a carboncino che riproducono i vari modelli di vasi e coppe accompagnati dal numero identificativo, in parte custoditi negli archivi del Museo Correr di Venezia, o i disegni acquarellati realizzati per i cataloghi merceologici. Il nucleo di disegni presenti in mostra, tutti databili intorno al 1930 e timbrati in blu "M.V.M.CAPPELLIN E C. S.A. MURANO – PALAZZO DA MULA", doveva far parte di un gruppo di fogli molto più ampio, alcuni dei quali sono oggi conservati presso la Mitchell Wolfson jr. Collection - Florida International University di Miami[3]. Si tratta di disegni profondamente diversi rispetto a quelli di Zecchin, non solo per lo scarto cronologico, seppur breve, o per la differente mano che li ha creati, ma per le finalità con le quali sono stati elaborati e, di conseguenza, per il loro carattere artistico. L'album di Zecchin presentava opere definitive, approvate dalla manifattura e pronte per essere ordinate, prodotte e vendute, mentre i disegni di Scarpa appartengono ancora a una fase preliminare, sono idee allo stato di abbozzo, schizzi approssimativi, a volte appena delineati attraverso rapidi tratti a matita, a volte più precisi e definiti anche nella parte cromatica, che evidenziano la complessità del lavoro progettuale e restituiscono solo parzialmente la grande quantità di proposte e di prototipi immaginati dall'architetto. Quasi la metà dei disegni esposti sono studi per impianti di illuminazione, permettendo di confrontare con maggior facilità l'evoluzione stilistica registrata all'interno della manifattura nel giro di appena un lustro: nei prototipi dell'architetto non vi sono più tracce di reminiscenze del passato, ogni legame con i lampadari a bracci della tradizione veneziana viene abolito a favore di lumi composti assemblando forme geometriche pure e limitando, quando presenti, gli elementi ornamentali a semplici motivi stilizzati di ispirazione vegetale. Il rigore formale, l'equilibrio compositivo, l'essenzialità delle decorazioni e l'attento studio degli accostamenti cromatici, che sarebbero stati ulteriormente messi in risalto dalla qualità tecnica e materica raggiunta dalla fornace muranese, diventano la nuova cifra stilistica caratteristica della manifattura, introducendo una nuova idea di modernità dettata da una visione progettuale non più di tipo pittorico, bensì architettonico.

Gli stessi principi compositivi e formali si possono ritrovare anche negli studi per vasi, coppe o scatole, costruiti attraverso forme sferiche, romboidali, troncoconiche o a campana, quasi sempre privi di anse, coperchi o altri elementi tradizionali, adesso ritenuti superflui. In alcuni studi, Scarpa propone l'accostamento di due o più colori primari, che vanno a evidenziare le diverse parti che costituiscono l'oggetto, probabilmente da realizzare in paste vitree o con la tecnica dell'incamiciato. In un altro foglio, contenente quattordici studi per vari oggetti d'uso, Scarpa sperimenta l'applicazione di motivi decorativi, perlopiù ottenuti incrociando linee oblique di colori differenti. In altri casi, infine, crea delle originali trame multicolor, ottenute accostando tessere colorate rettangolari o romboidali disposti secondo un ordine rigido e schematico.

^[1] *Art Déco. Gli anni ruggenti in Italia 1919-1930*, catalogo della mostra a cura di Valerio Terraroli (Forlì, Musei San Domenico, 11 febbraio – 18 giugno 2017), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2017, pp. 180, 428, cat. 3.28.

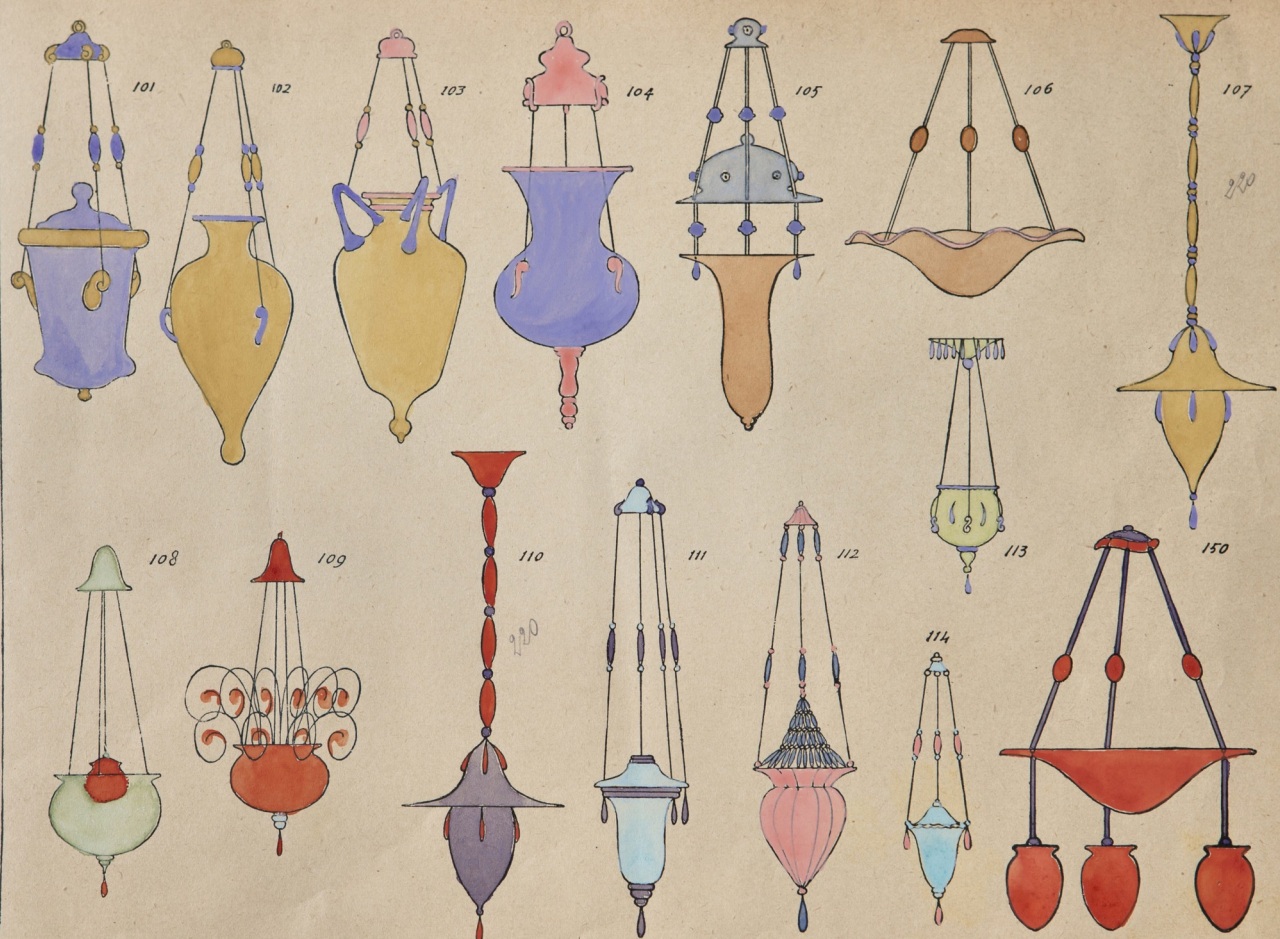
^[2] Un repertorio parziale della produzione scarpiana è stato pubblicato in *Carlo Scarpa. I vetri di un architetto*, catalogo della mostra a cura di Marino Barovier (Brescia, Palazzo Martinengo, 1997; Bruxelles, Art Media, 1998), Skira, Milano 1997, pp. 192-201. Il volume raccoglie anche una cospicua serie di fotografie d'epoca (pp. 246-265).

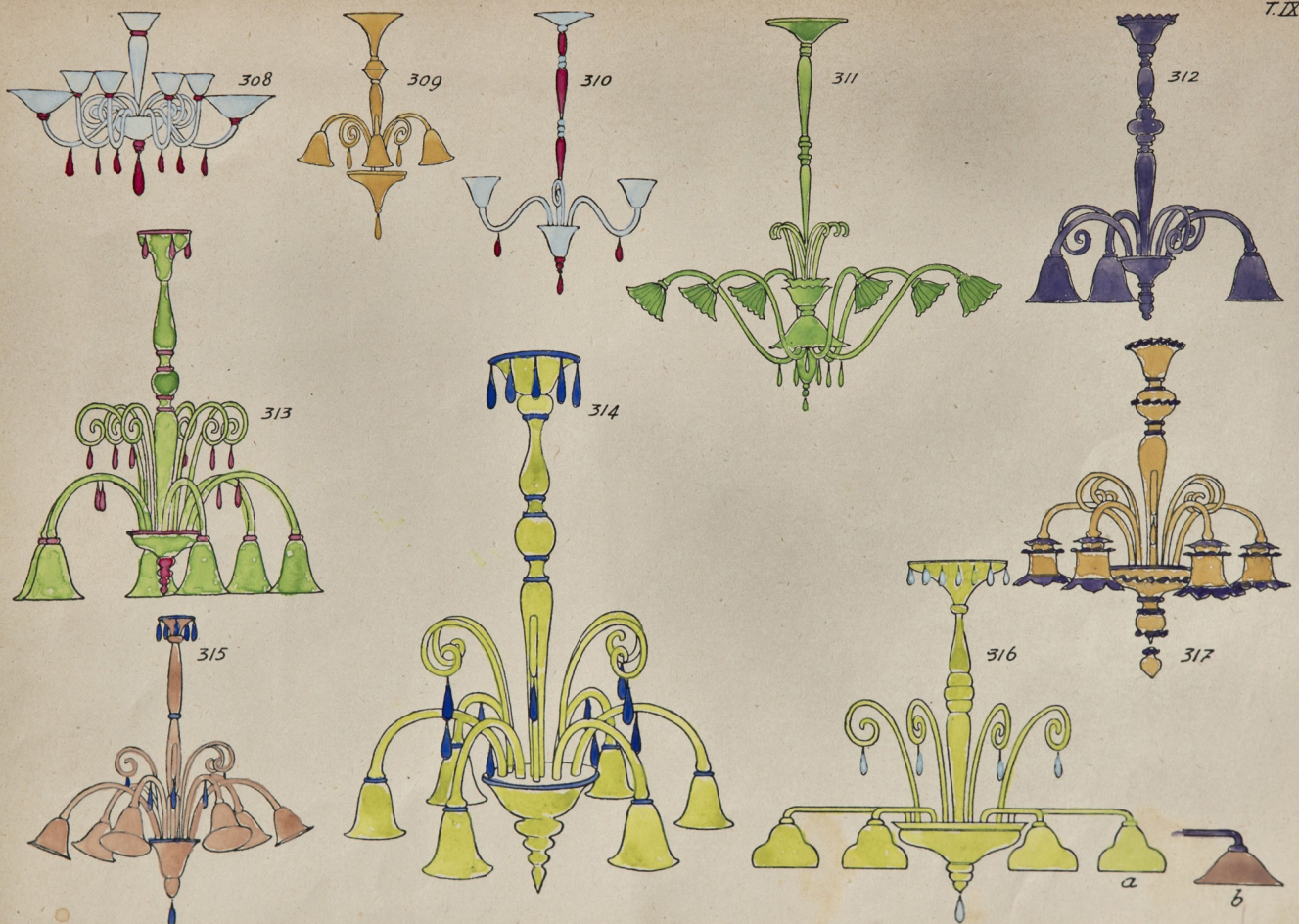
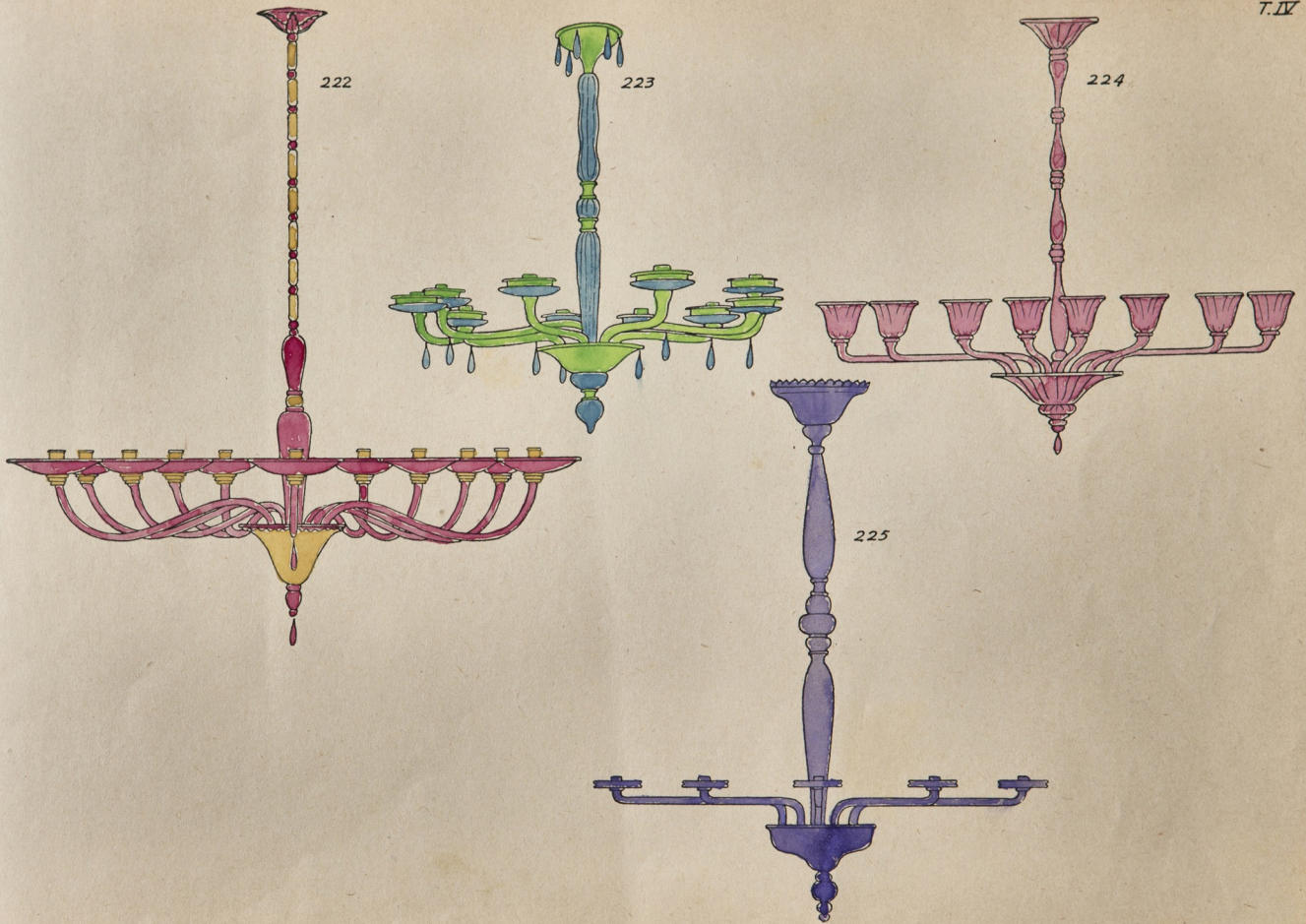
^[3] La raccolta dei disegni della collezione Wolfson è visibile nell'archivio digitale del sito ufficiale della Fondazione (<https://www.wolfsonian.org>).

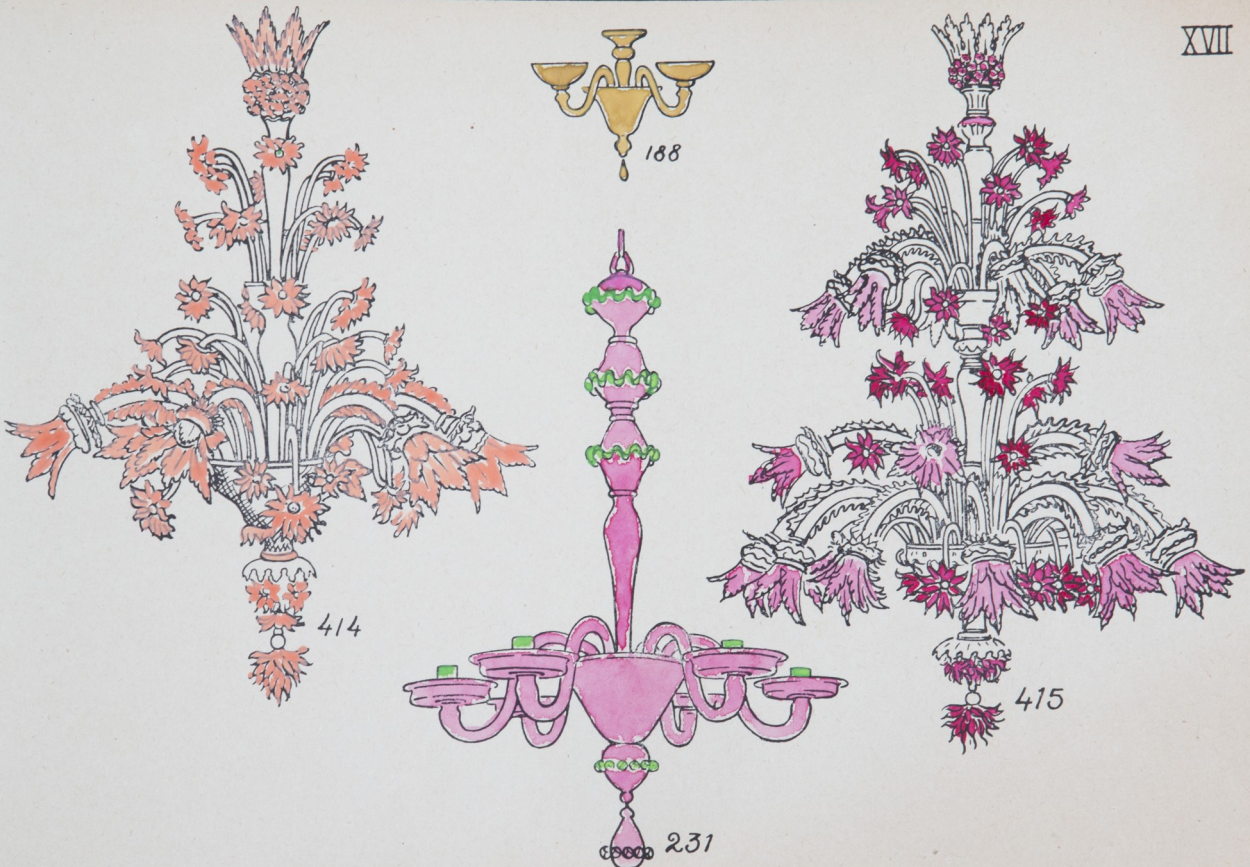
CAPPELLIN.

PRIVATO DITTA. M.V.M.

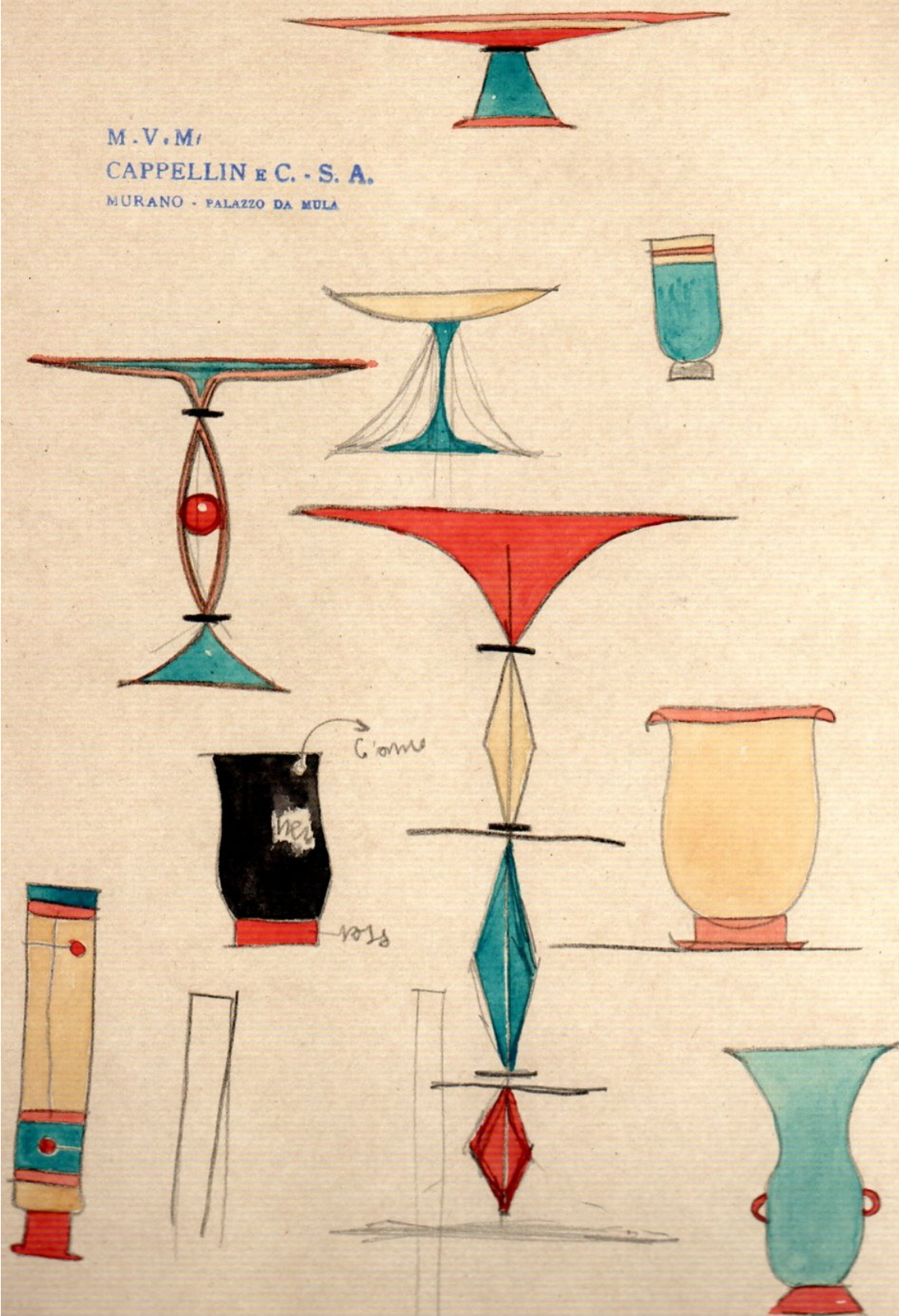
LAMPADARI SOFFIATI
di MURANO

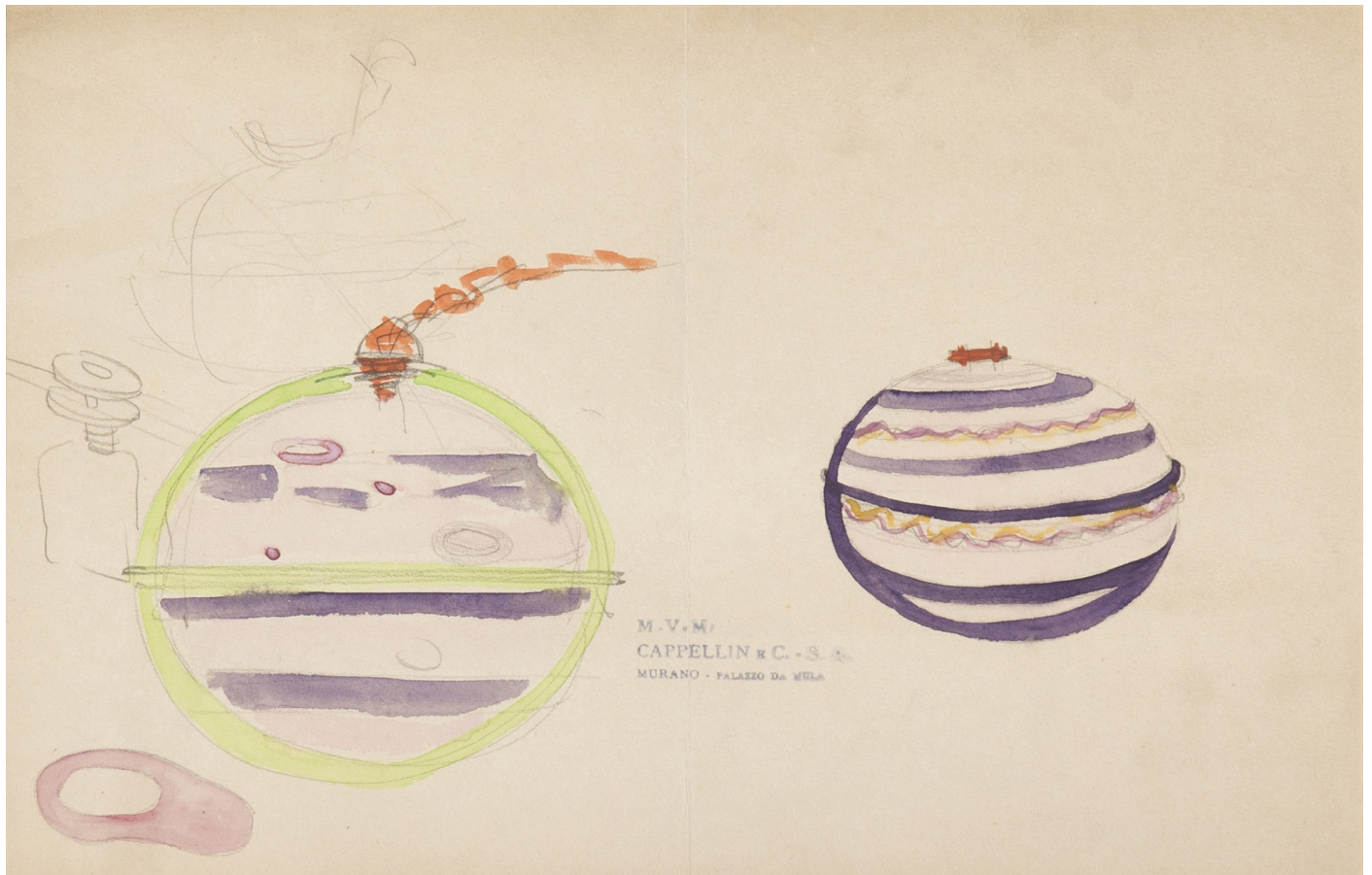
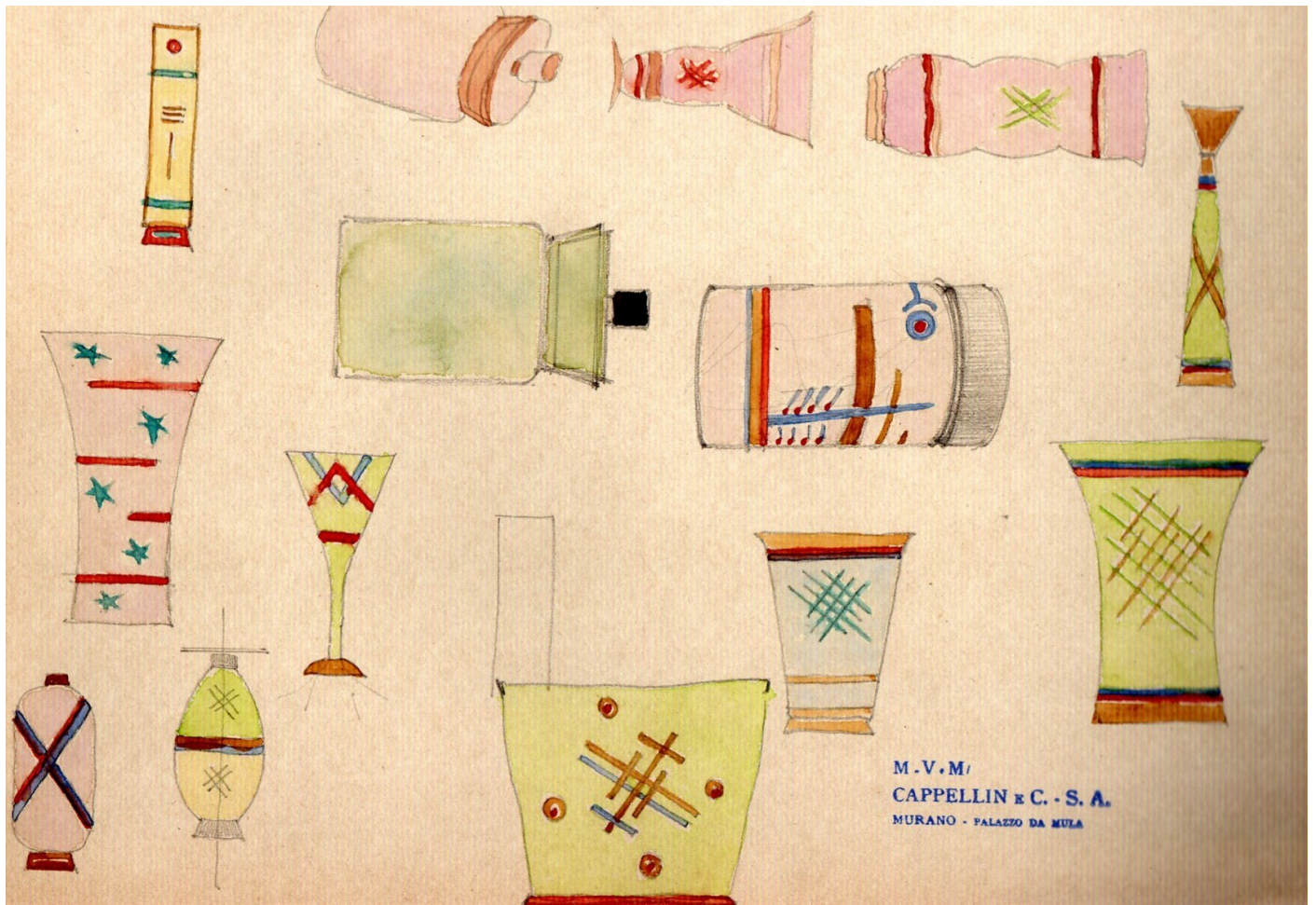




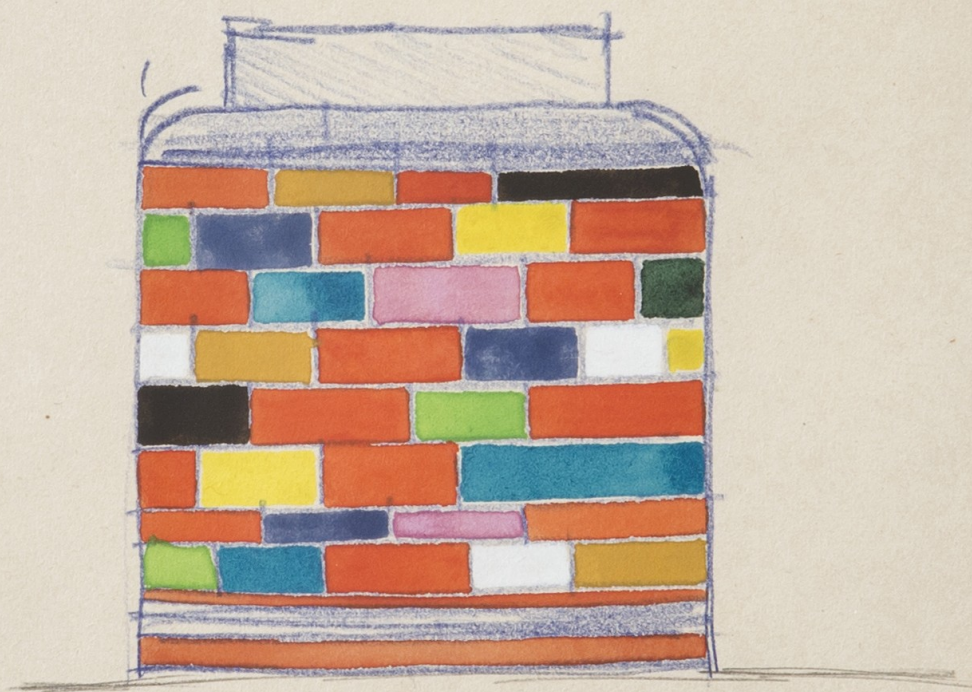


M.V.M/
CAPPELLIN E C. - S. A.
MURANO - PALAZZO DA MULA





M.V.M/
CAPPELLIN E C. - S. A.
MURANO - PALAZZO DA MULA

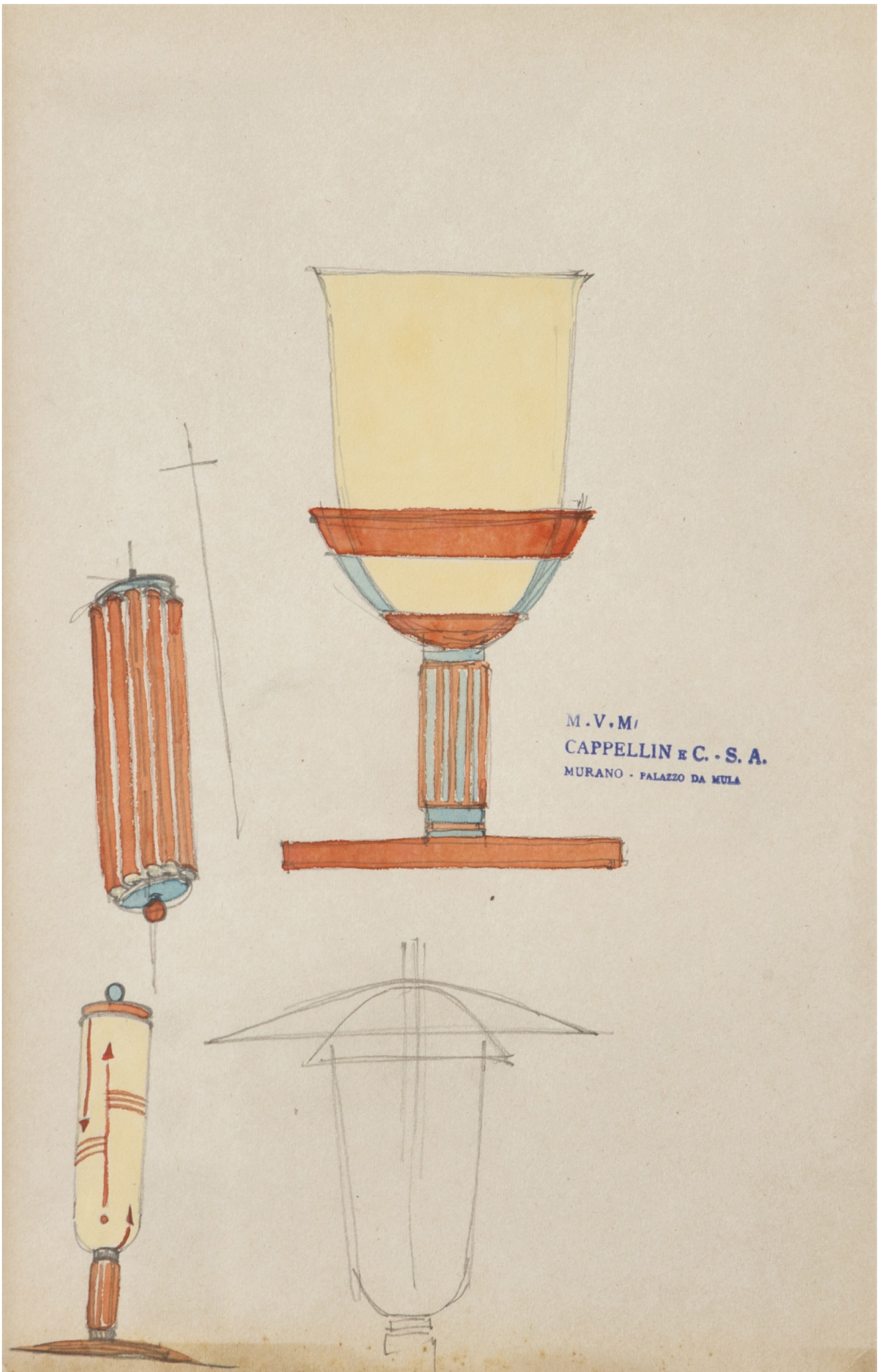




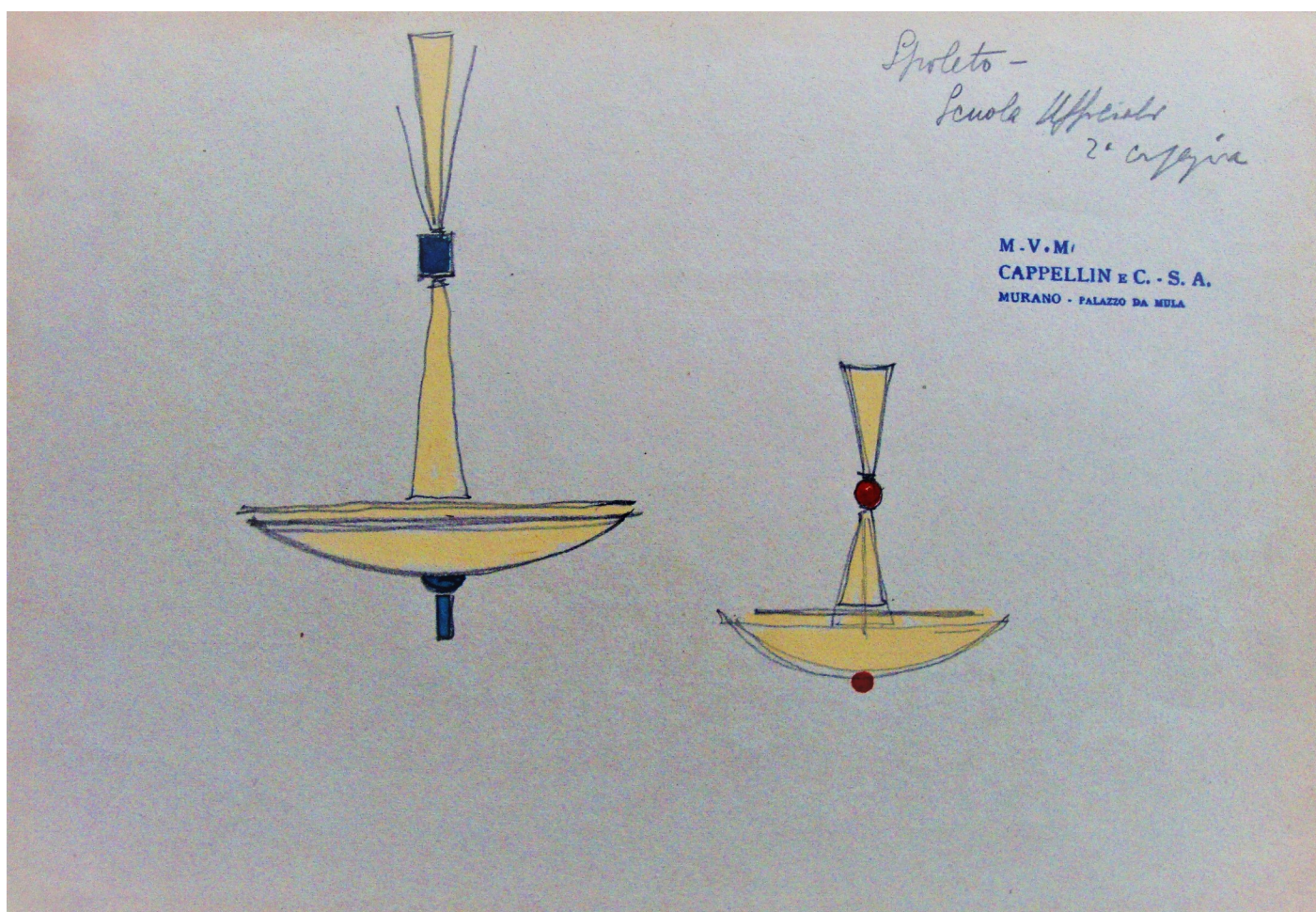
M.V.M.
CAPPELLIN & C. - S. A.
MURANO - PALAZZO DA MOLA



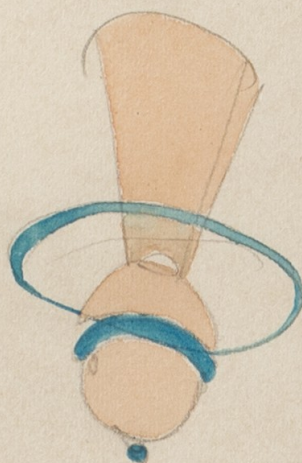
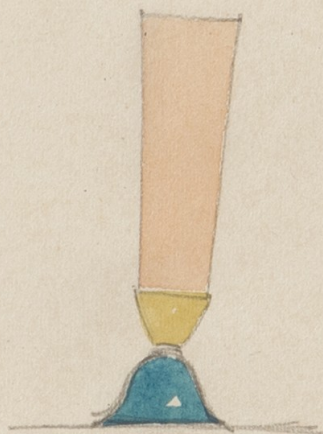
M.V.M/
CAPPELLIN E C. - S. A.
MURANO - PALAZZO DA MULA

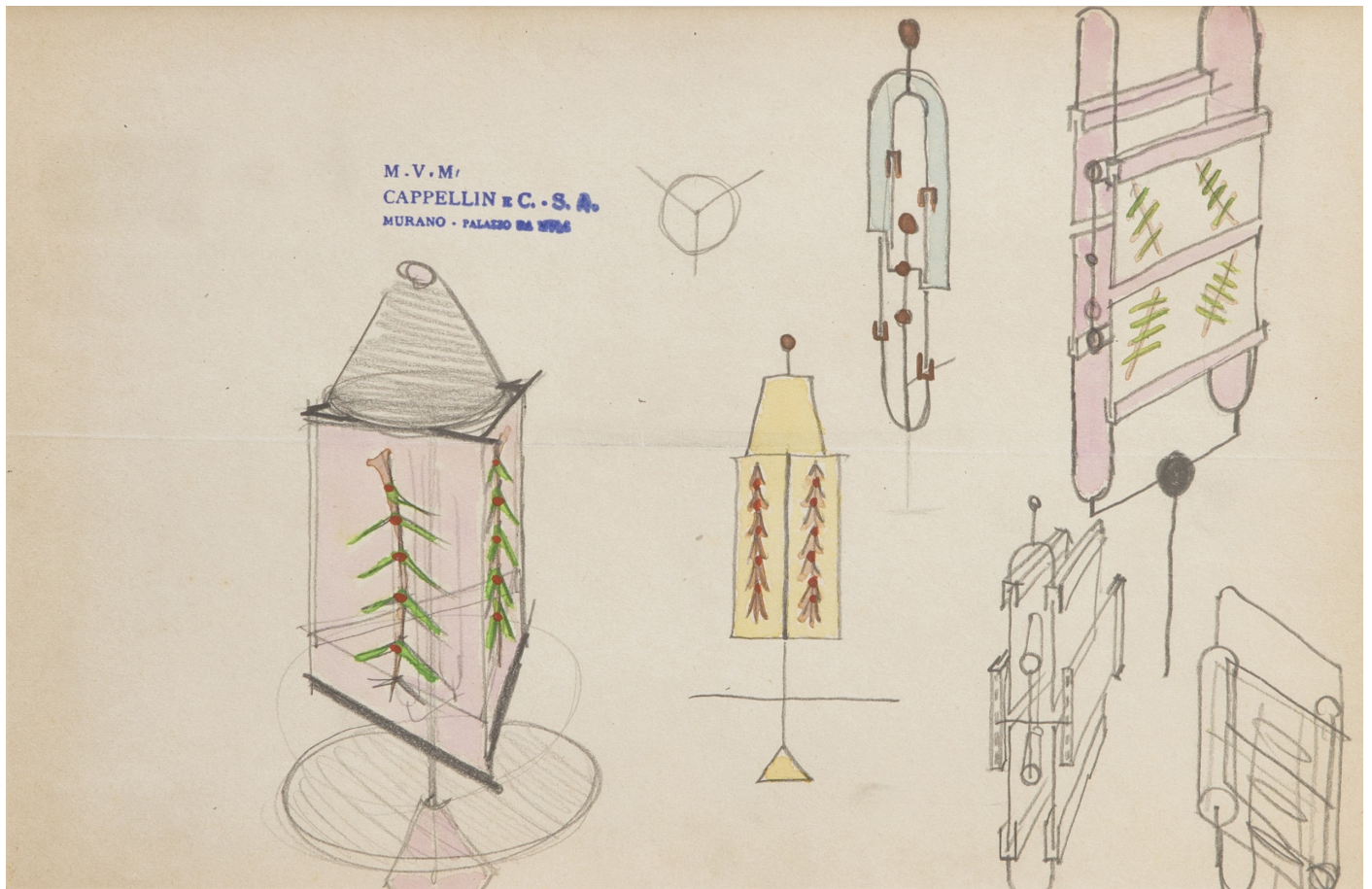


M.V.M./
CAPPELLIN & C. - S. A.
MURANO - PALAZZO DA MULA



M.V.M/
CAPPELLIN E C. - S. A.
MURANO - PALAZZO DA MULA





**La trasformazione del vetro
da Zecchina Scarpa
e Martinuzzi**



La mostra proposta dalla ED Gallery consente di ripercorrere, attraverso pochi selezionati pezzi, la storia del vetro muranese e i cambiamenti di stile e di gusto susseguitisi nel corso di quindici anni, un periodo che segna la rinascita della produzione artistica e industriale italiana dopo l'arresto determinato dalla Grande Guerra e che registra una continua e pressante ricerca di innovazione tecnica e stilistica, dimostrando quanto, soprattutto nel campo del vetro, i due aspetti, quello pratico e quello più squisitamente creativo, siano strettamente interconnessi e dipendenti l'uno dall'altro. In particolare, la mostra focalizza l'attenzione su tre personalità di primo piano della cultura muranese, che hanno saputo cogliere la necessità di un cambiamento estetico graduale ma costante e proporre al pubblico oggetti di lusso capaci di indirizzare il gusto verso un progressivo allontanamento dalle forme del passato a favore di una nuova idea di modernità. Zecchin fu tra i primi a sostenere questo cambiamento, ideando tra il 1921 e il 1925, alcuni dei modelli più noti della Cappellin Venini & C., caratterizzati da forme essenziali rese leggere dal ricorso a un vetro soffiato sottile e dalle colorazioni delicate. Il grande vaso dal corpo in vetro trasparente costolonato con gocce blu applicate nella parte inferiore e collo bordato della medesima pasta vitrea utilizzata per i goccioloni, corrisponde al modello 1938, che venne prodotto anche nella variante con corpo liscio, così come dimostrano il disegno di fornace [\[1\]](#) e alcuni esemplari noti, conservati in collezione privata [\[2\]](#). Come spesso è accaduto per le invenzioni di Zecchin, il modello è stato prodotto per molti anni anche dopo lo scioglimento della società e la formazione di due ditte

distinte (Maestri Vetrai Muranesi Cappellin & C.; Vetri Soffiati Muranesi Venini & C.), come testimonia la tavola 5 dei “Soffiati 1921 -1925” inserite nel Catalogo blu della manifattura Venini, edito negli anni Quaranta. Dopo la scissione della manifattura, Zecchin continuò la sua attività nella nuova fornace di Cappellin e ripropose vasi con la medesima forma del modello 1938, invertendo la direzione delle gocce e posizionandole nella parte superiore, allungandole in modo da connettere le due estremità del corpo del vaso. Come sottolineato nel catalogo dell’ultima mostra dedicata ai vetri trasparenti di Zecchin [\[3\]](#), il vaso fa parte della serie di vetri caratterizzati dall’applicazione a caldo di elementi decorativi di varie forme e dimensioni, che riprendono tecniche e ornamenti tipici del repertorio vetrario della tradizione muranese, in un continuo gioco di rimandi tra passato e presente, alla ricerca di modelli rassicuranti e noti al grande pubblico che potessero essere riletti alla luce delle nuove istanze estetiche e di una sempre più evidente predisposizione per l’essenzialità e l’eleganza. Appartiene al numeroso campionario di vetri progettati da Zecchin nei primi anni di attività presso la manifattura Cappellin Venini & C. anche il vaso in vetro trasparente ametista dal corpo polilobato, arricchito da sei piccole anse in pasta vitrea rossa, utilizzata per bordare il piede del vaso. Esisteva una variante dal corpo liscio, identificata nel catalogo della Cappellin Venini & C. con il numero di modello 1429, poi inserito anche nel repertorio della M.V.M. Cappellin & C. con il codice 5069[\[4\]](#). Si tratta quindi di un ulteriore esempio di migrazione dei modelli di Zecchin da una manifattura all’altra, dimostrando la capacità delle opere dell’artista di resistere nel corso del tempo e di essere prodotte anche dopo la fine del rapporto di collaborazione con le manifatture da lui dirette. Nel 1926, Zecchin lasciò la guida artistica della M.V.M. Cappellin & C., senza però interrompere la sua avventura nel mondo delle vetrerie muranesi, ma dedicandosi, nel corso degli anni trenta, a numerose collaborazioni con la S.A.I.A.R. Ferro Toso, la A.V.E.M., la Barovier Seguso Ferro, la F.lli Toso e in seguito con la S.A.L.I.R. Il ruolo di direttore artistico della Cappellin & C., rimasto vacante dopo le sue dimissioni, venne assegnato a Carlo Scarpa, giovane architetto da poco laureatosi e che aveva avuto la possibilità di vedere in azione Zecchin per alcuni mesi. Dopo un periodo iniziale trascorso studiando le tecniche di lavorazione e i modelli del predecessore, Scarpa cominciò a proporre progetti personali, dapprima in linea con lo stile di Zecchin, successivamente sempre più originali e personali. La prima occasione per presentare al pubblico e alla critica i risultati del suo lavoro fu la Terza Biennale di Monza del 1927, per la quale Scarpa e Cappellin curarono l’allestimento della sala riservata interamente alla manifattura, che ebbe modo di disporre alcuni vetri anche in altre sale,

come quelle delle sezioni del Piemonte e della Liguria. È interessante sottolineare come il catalogo dell'esposizione riconosca a Scarpa e a Cappellin la responsabilità del progetto di ordinamento e decorazione della sala personale, mentre la direzione artistica venga affidata al solo Cappellin, che non smentì mai l'equivoco [5]. Lo stesso Papini, riportando alcune parole scritte dal proprietario della manifattura, esprime le sue perplessità criticando la nuova linea presentata a Monza: "La ragione di tale involuzione è ingenuamente rivelata in un foglietto in cui si esalta 'lo sforzo che oggi da solo io (Cappellin) sostengo per ottenere dal vetro quell'espressione di semplicità, che vado da anni ricercando, come innamorato di questa materia'. Da solo? E come mai? Sapevamo che dalla fabbrica muranese era uscito lo Zecchin, ma non sapevamo che il Cappellin fosse un artista capace di sostituirlo". Il critico manifestò tutta la sua diffidenza nei confronti degli imprenditori che pensavano di potersi sostituire agli artisti e ai nuovi architetti-designer e si scagliò contro il proprietario: "Si persuadano tutti gli industriali che ognuno deve fare il mestiere suo e che a capo delle industrie d'arte ci vuole un artista autentico e per di più un artista che capisca il determinato genere d'arte cui è preposto. Altrimenti s'ha un bell'essere innamorati. Non basta"[6]. Come si evince dalla fotografia d'epoca che mostra parte della sala della manifattura muranese, pubblicata nel catalogo della mostra bresciana del 1997[7], tra i vetri qui esposti compariva anche un *Vaso a collo alto* (modello 5717) analogo a quello oggi in collezione privata. Rispetto all'esemplare monzese, realizzato in vetro giallo con rifiniture in pasta vitrea verde, il vaso in esame si distingue per la diversa cromia, basata sul delicato contrasto tra il vetro trasparente fumé iridato e il decoro in vetro corallo. Il vaso fa parte della serie dei cosiddetti "Trasparenti", prodotti tra il 1926 e il 1931, caratterizzati da un vetro soffiato sottilissimo incolore o in varie cromie dalle tonalità delicate, solitamente arricchiti da una patina iridescente ottenuta esponendo le opere a fumi di titanio o stagno[8]. Per questo genere di vetri, Scarpa ricorse a forme semplici ed essenziali, basate su volumi puri e lineari, come dimostra il vaso troncoconico con collo estroflesso che ricorda le bottiglie orientali. La trasparenza dei soffiati e l'essenzialità delle forme si sposano con un equilibrato e parco uso delle decorazioni applicate a caldo, in gamme cromatiche differenti rispetto al colore dominante, utilizzate per creare rifiniture dei bordi e motivi prevalentemente geometrici. Il vaso a bottiglia presenta tre fasce sovrapposte che creano un motivo a festone ottenuto 'pettinando' la superficie dell'oggetto con uno strumento apposito prima che la materia si raffreddi, in modo da muovere il vetro applicato a caldo. È una particolare tecnica poi ripresa da Scarpa e utilizzata prevalentemente per i vetri detti Fenici, in produzione tra il 1928 e il 1931[9]. I vetri prodotti nel primo biennio di attività di Scarpa, pur nell'innovazione delle forme e delle tecniche, mostrano ancora una concezione del vetro soffiato leggero, trasparente e aereo, debitrice delle istanze del vetro déco. La stessa direzione, sebbene con risultati differenti, venne seguita anche da Napoleone Martinuzzi per i vetri disegnati per la V.S.M. Venini e C., sempre presentati in occasione della terza rassegna monzese. Esempari in tal senso sono i vasi trasparenti rigati in vetro lattimo, realizzati in varie forme e dimensioni, esposti in una delle vetrine della sala del Labirinto e riprodotti nel catalogo ufficiale della manifattura e in un articolo apparso su "Emporium"[10].

Tra i vetri, elogiati da Papini per l'inedita semplificazione formale introdotta da Martinuzzi, compare anche il vaso esposto in mostra, fino ad ora conosciuto solo attraverso la foto d'epoca e il disegno preparatorio [\[11\]](#). Si tratta di un vaso dal corpo globulare e dal collo estroflesso che si apre in un'ampia bocca circolare; l'elemento caratterizzante diviene l'inclusione del vetro lattimo che disegna righe verticali leggermente incurvate, che assecondano la forma sferica e suggeriscono un delicato moto rotatorio. Il motivo della sfera divenne in questi anni un elemento ricorrente nella costruzione di oggetti d'uso, in quanto rappresentava perfettamente l'idea di semplificazione formale e di rigore geometrico, di pura eleganza e di perfezione estetica. Non è dunque un caso se tra i primi disegni di Scarpa per la manifattura di Giacomo Cappellin vi fu proprio un vaso composto da una sfera in vetro trasparente sostenuta da un piede troncoconico e aperta superiormente da una piccola bocca cordonata, esposto per la prima volta a Parigi nel 1926 e prodotto in varie dimensioni, materiali e colori fino alla chiusura della ditta, avvenuta nel 1932. Questo vaso, contrassegnato dal numero di modello 5673, venne acquistato dalla S.A.L.I.R., azienda fondata nel 1922 da Decio Toso e Giuseppe D'Alpaos con lo scopo di introdurre nuove soluzioni artistiche e tecnologiche e di recuperare tecniche dimenticate della tradizione muranese. Tra queste tecniche vi era la lavorazione della superficie del vetro attraverso l'incisione a ruota di rame, a sabbia e a punta di diamante. Il vaso scarpiano, con la sua superficie ampia, liscia e sottile, si adattava perfettamente a questi strumenti, che permettevano di creare motivi ornamentali e disegni creati da diversi artisti, come ad esempio il vaso dell'architetto Ernesto Puppo, trasformato in un mappamondo sul quale evidenziare le colonie italiane. L'idea del mappamondo non era nuova, ma venne utilizzata nello stesso periodo anche da Gio Ponti in alcuni vasi in maiolica editi dalla Società Ceramica Richard Ginori, a dimostrazione del continuo scambio di idee esistente anche tra ambiti produttivi differenti. Sul finire degli anni Venti, si assiste a un chiaro cambiamento di gusto che portò ad un allontanamento dalle leggere creazioni in vetro soffiato per preferirvi oggetti dalle forme più compatte e massicce, da realizzare con tecniche nuove e più adatte alle nuove ricerche stilistiche. Tra i casi più significativi si ricorda l'introduzione del vetro pulegoso, un vetro opaco, apparentemente spugnoso a causa delle bolle d'aria, dette "puleghe", incluse all'interno della pasta, dovute a reazioni chimiche provocate in fase di fusione dall'aggiunta di petrolio. L'idea di inserire bolle d'aria all'interno della pasta, fino a quel momento considerate errori di lavorazione, era già stata sperimentata dalla manifattura Barovier verso la fine dell'Ottocento, ma la ditta aveva utilizzato vetri dai toni pastello per cercare di riprodurre effetti madreperlaci. Il risultato raggiunto da Martinuzzi fu invece un vetro molto differente, pesante e massiccio, che annullava la trasparenza tipica del vetro e sfruttava l'irregolarità della superficie per creare effetti preziosi e particolari, talvolta arricchiti dalla presenza di foglie d'oro o di velature iridescenti. I vasi Venini esposti in mostra si caratterizzano per le forme tondeggianti e volumetriche, di ispirazione arcaizzante, che risentono dell'influenza della pittura e della scultura novecentista, e il ricorso allo spesso vetro verde scuro accentua il senso di grossolano vigore di forte plasticità, in grado di rendere le linee tratte dalla ceramica, dalla vetraria e dalla metallurgia classica, attuali ed estremamente moderne.

Questo processo di ispessimento delle pareti vetrarie e di trasformazione delle forme in chiave novecentista coinvolse anche Carlo Scarpa, che, in seguito al fallimento della manifattura Cappellin, iniziò una lunghissima collaborazione con la Venini, conclusasi solo nel 1947. La differenza esistente tra i vetri del primo periodo Cappellin e quelli proposti per la Venini emerge con chiarezza osservando la coppa in vetro aurato esposta in occasione della VI Triennale di Milano e della XX Biennale di Venezia, entrambe del 1936. L'opera, identificata nel *Catalogo blu* dal numero di modello 4107, appartiene alla serie dei "Corrosi", per i quali Scarpa utilizza una particolare tecnica che permette di ottenere superfici scabre e irregolari cospargendo il vetro raffreddato con segatura impregnata di acido fluoridrico che ne corrode la superficie esterna^[12]. Il corpo irregolare della coppa, ingentilito dalla leggera iridescenza superficiale e dalle applicazioni a petalo fuse nella base, appare come un blocco di vetro ruvido, spesso e massiccio, ormai lontano da ogni reminiscenza con il vetro tradizionale dei primi anni Venti e dalla perfetta levigatezza ed essenzialità dei vetri soffiati della fase déco.

^[1] Vittorio Zecchin: *i vetri trasparenti per Cappellin e Venini*, catalogo della mostra a cura di Marino Barovier e Carla Sonigo (Venezia, Isola di San Giorgio, Le stanze del vetro, 11 settembre 2017 – 7 gennaio 2018), Skira, Milano 2017, p. 254.

^[2] *La forza della modernità. Arti in Italia 1920-1950*, catalogo della mostra a cura di Maria Flora Giubilei e Valerio Terraroli (Lucca, Fondazione Ragghianti, 20 aprile – 6 ottobre 2013), Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, Lucca 2013, p. 352, cat. 157.

^[3] Vittorio Zecchin: *i vetri trasparenti... cit.*, 2017, p. 207.

^[4] Vittorio Zecchin: *i vetri trasparenti... cit.*, 2017, p. 180.

^[5] *La III Mostra internazionale delle arti decorative nella Villa Reale di Monza*, catalogo della mostra a cura di Guido Marangoni (Monza, Villa Reale, maggio-ottobre 1927), Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1927, p. 30.

^[6] Roberto Papini, *Le Arti a Monza nel 1927. Gli italiani*, in "Emporium", vol. LXVI, n. 391, luglio 1927, p. 24.

^[7] Carlo Scarpa... *cit.*, 1997, p. 248, fig. 7.

^[8] Carlo Scarpa... *cit.*, 1997, pp. 192, 225, n. 7.

^[9] Per il catalogo di vasi Fenici, si rimanda a Carlo Scarpa... *cit.*, 1997, p. 248, p. 195.

^[10] Guido Marangoni, *La III Mostra Internazionale delle Arti Decorative, Monza 1927, Notizie-Rilievi-Risultati*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1927, p. 34; Roberto Papini, *Le Arti a Monza nel 1927. Gli italiani*, in "Emporium", luglio 1927, pp. 24-26.

^[11] *Napoleone Martinuzzi. Venini 1925 – 1931*, catalogo della mostra a cura di Marino Barovier (Venezia, Isola di San Giorgio, Le stanze del vetro, 8 settembre 2013 – 6 gennaio 2014), Skira, Milano 2013, p. 137.

^[12] Carlo Scarpa... *cit.*, 1997, pp. 210, 237, n. 104; *Carlo Scarpa, Venini 1932-1947*, catalogo della mostra a cura di Marino Barovier (Venezia, Isola di San Giorgio, Le stanze del vetro, 28 agosto 2013 – 6 gennaio 2013), Skira, Milano 2012, p. 212.



Murano: oggi fatto d'arte in "domus", 12, dicembre 1928, pp. 59,60



Vittorio Zecchin

V.S.M. Cappellin Venini & C., 1922 ca.

Modello 1464 Catalogo V.S.M. Cappellin Venini & C.

Modello 5092 Catalogo M.V.M. Cappellin & C.

Altezza cm. 18

Esposizioni: Parigi Salon d'Automne 1922

Monza I Biennale Arti Decorative 1923

Provenienza: già collezione Art & Craft Piacenza;

Collezione privata

Bibliografia: Marino Barovier, Carla Sonigo, *Vittorio Zecchin I Vetri Trasparenti per Cappellin e Venini*, Skira, Milano 2017, pp. 70,107 (esemplare simile).



Vittorio Zecchin

V.S.M. Cappellin Venini & C., 1924 ca.

Modello 1938 Catalogo V.S.M. Cappellin Venini & C.

Modello 5348 Catalogo M.V.M. Cappellin & C.

Altezza cm. 26

Provenienza: già collezione Art & Craft Piacenza;

Collezione privata

Bibliografia: Marino Barovier, Marco Mondì, Carla Sonego, *Vittorio Zecchin 1878 – 1947 pittura, vetro, arti decorative*, Marsilio Venezia 2002, p. 198, fig. 203 (esemplare simile)



Vittorio Zecchin

V.S.M. Cappellin Venini & C., 1922 ca.

Modello 1429 Catalogo V.S.M. Cappellin Venini & C.

Modello 5069 Catalogo M.V.M. Cappellin & C.

Altezza cm. 17 x 26,5 Ø

Provenienza: già collezione Giancarlo Cammi Piacenza;
collezione privata

Bibliografia: Marino Barovier, Carla Sonego, *Vittorio Zecchin I Vetri Trasparenti per Cappellin e Venini*, Skira Milano 2017, pp. 12,180 (esemplare simile).



Carlo Scarpa

M.V.M. Cappellin & C., 1924 ca.

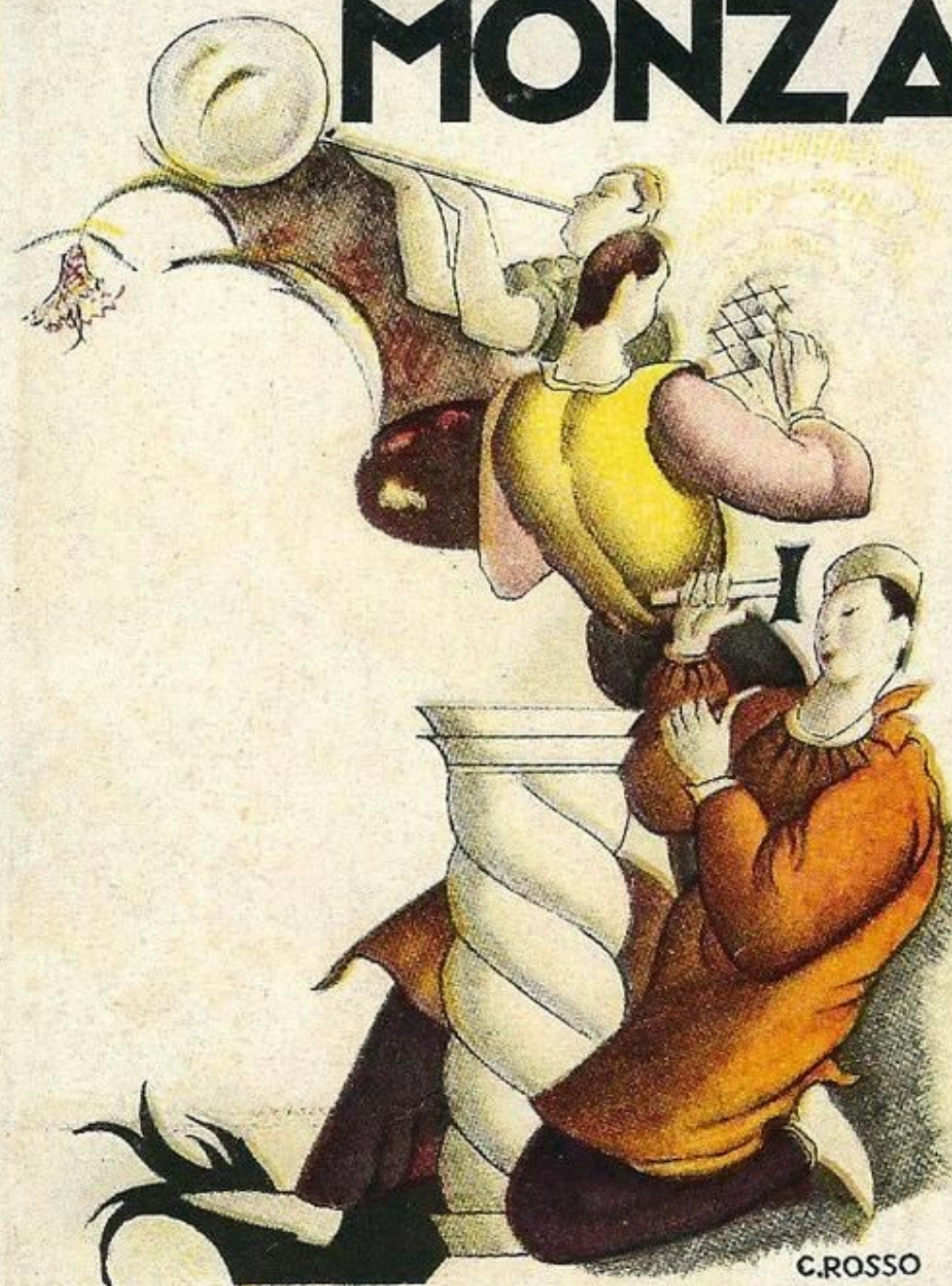
Modello 3781 Catalogo V.S.M. Cappellin Venini & C.

Altezza cm. 40 x 28 Ø

Provenienza: già collezione Giancarlo Cammi Piacenza;
collezione privata

Bibliografia: *Carlo Scarpa, Venini 1932-1947*, catalogo della mostra a cura di Marino Barovier (Venezia, Isola di San Giorgio, Le stanze del vetro, 28 agosto 2012 – 6 gennaio 2013), Skira, Milano 2012, p. 368 (esemplare simile)

MONZA



C.ROSSO

**III MOSTRA INTERNAZIONALE
DELLE ARTI DECORATIVE**
MAGGIO-OTTOBRE 1927 **VILLA REALE**
RIDUZIONI FERROVIARIE DA TUTTE LE STAZIONI DEL REGNO



**Sala M.V.M. Cappellin & C. alla III Mostra Internazionale
delle arti decorative di Monza, 1927**

Nella teca di destra si riconosce il *Vaso a collo alto* di
Carlo Scarpa, modello 5717.



Carlo Scarpa

M.V.M. Cappellin & C., 1927

Modello 5717

Altezza cm. 46 x 16 Ø

Provenienza: già collezione Giancarlo Cammi Piacenza;

collezione privata

Esposizioni: III Mostra Internazionale Arti decorative Monza 1927;

Brescia, Carlo Scarpa i vetri di un Architetto 1997

Forlì Museo San Domenico, Art Decò gli anni ruggenti in Italia 11 febbraio–18 giugno 2017.

Bibliografia: *La III Mostra internazionale delle arti decorative nella Villa Reale di Monza*, catalogo della mostra a cura di Guido Marangoni (Monza, Villa Reale, maggio-ottobre 1927), Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1927 (foto epoca)

Carlo Scarpa. I vetri di un architetto, catalogo della mostra a cura di Marino Barovier (Brescia, Palazzo Martinengo, 1997; Bruxelles, Art Media, 1998),



Carlo Scarpa

Venini e C., 1936 ca.

Modello 4107

Provenienza: già collezione privata Varese; collezione ED Gallery

Altezza cm. 11,5 x 21 Ø

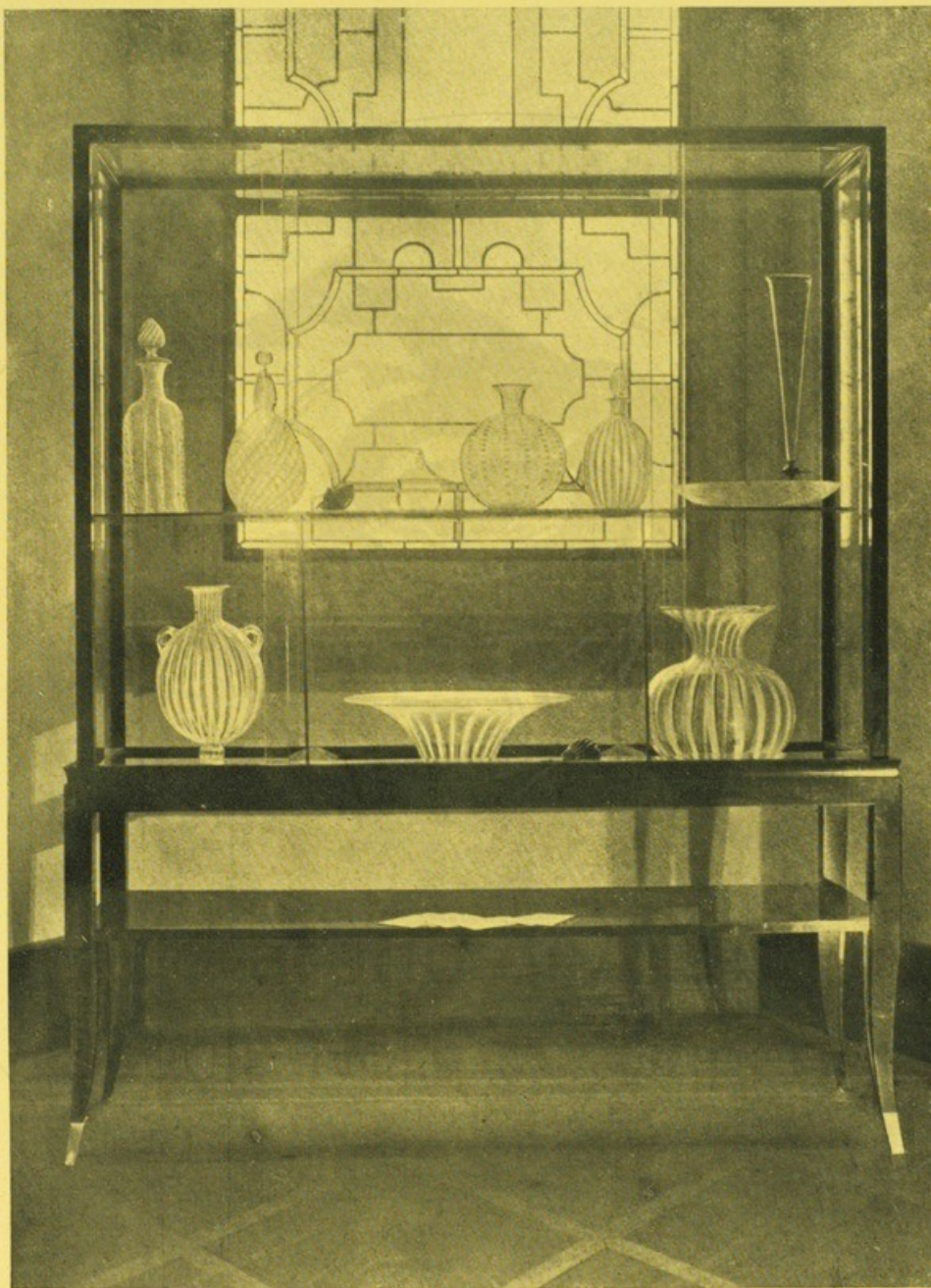
Firma ad acido venini murano

Esposizioni: XX Biennale Internazionale d'Arte, Venezia 1936

VI Triennale d'Arte, Milano 1936

Coppa eseguita come da disegno di Carlo Scarpa, per la Contessa Volpi.

Bibliografia: *Carlo Scarpa, Venini 1932-1947*, catalogo della mostra a cura di Marino Barovier (Venezia, Isola di San Giorgio, Le stanze del vetro, 28 agosto 2013 – 6 gennaio 2013), Skira, Milano 2012, p. 212



VETRI SOFFIATI MURANESI VENINI E C.: VASI RIGATI DI LATTIMO.
NEL FONDO LA VETRATA MONOCROMA DI P. CHIESA.



N. 391.



Napoleone Martinuzzi

V.S.M. Venini e C., 1927

Modello 3168

Altezza cm. 32,5

Provenienza: già collezione Art & Craft Piacenza;

collezione privata

Esposizioni: III Mostra Internazionale delle Arti Decorative Monza 1927

Bibliografia: Catalogo della III Mostra Internazionale delle Arti Decorative, Monza 1927, Notizie – Rilievi – Risultati, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1927 pag. 34

M. Barovier, *Napoleone Martinuzzi, Venini 1925 – 1931*, Skira, Milano 2013
p.137



Napoleone Martinuzzi

V.S.M. Venini e C., 1928

Altezza cm. 23,4

Provenienza: già collezione Art & Craft Piacenza;
collezione privata

Inedito



Napoleone Martinuzzi

V.S.M. Venini e C., 1930 ca.

Modello 3255

Altezza cm. 31

Provenienza: già collezione Art & Craft Piacenza;

collezione privata

Bibliografia:

Napoleone Martinuzzi. Venini 1925 – 1931, catalogo della mostra a cura di Marino Barovier (Venezia, Isola di San Giorgio, Le stanze del vetro, 8 settembre 2013 – 6 gennaio 2014), Skira, Milano 2013, p. 225



Napoleone Martinuzzi

Zecchin – Martinuzzi, 1933

Modello 2393

Altezza cm. 38

Provenienza: già collezione Art & Craft Piacenza;

collezione privata

Esposizioni: *Napoleone Martinuzzi Vetraio del 900*, Venezia 1992

Bibliografia: Marina Barovier, *Napoleone Martinuzzi Vetraio del Novecento*, edizione Il Cardo, Venezia 1992, p. 91, fig. 32



Ernesto Puppo

S.A.L.I.R., 1928 ca.

Altezza cm. 14,2

Provenienza: collezione privata Firenze

Bibliografia: M. Barovier, *Venetian Art Glass An American Collection 1840 – 1970*, Arnoldsche, Stuttgart 2004 (for a similar example).

R. Barovier Mentasti, *Tra creatività e progettazione: Il Vetro Italiano a Milano 1906 – 1968*, Electa, Milano 1998, p. 18 fig. 81 (for a similar example).

L'immaginario fantastico di Hans Stoltenberg Lerche



Nato in Germania in una famiglia di origini norvegesi, prima di stabilirsi a Roma nel 1901, Lerche risiedette a Firenze, a Napoli e a Parigi, dedicandosi alla scultura e al disegno. Mantenendo contatti con artisti di tutta Europa, da Rodin a Bistolfi, si dedicò alla realizzazione di ritratti in terracotta, marmo e bronzo, alla ceramica, probabilmente realizzata in Svizzera, all'oreficeria e, dal 1911, al vetro, instaurando un intenso rapporto di collaborazione con i Fratelli Toso. Le sue invenzioni vetrarie vennero esposte in occasione delle Biennali di Venezia del 1912, del 1914 e del 1920, nonché in una mostra organizzata presso la Galleria Pesaro di Milano insieme ad Alberto Martini e Mario Cavaglieri, sempre nel 1920^[1]. Alla Prima Biennale di Monza, nel 1923, gli venne dedicata una mostra postuma, in cui sono stati esposti un centinaio di pezzi tra vetri, ceramiche, gioielli, bronzi e stampe. Nelle opere realizzate nel secondo decennio del XX secolo è facile cogliere i suoi interessi per la cultura islamica e dell'Estremo Oriente, per i movimenti secessionisti mitteleuropei, per la pittura degli impressionisti e per le suggestioni del misterioso immaginario nordico. La passione per gli elementi tratti dal mondo vegetale e animale lo avvicinano agli artisti modernisti del suo tempo, ma questi temi si legano a una visione fantasiosa della natura, di matrice nordica, che gli permette di dar vita a creature mostruose, risultato di originali innesti che alludono a miti, leggende e antiche saghe popolari. Non si tratta quindi di una natura rassicurante, avvolgente e sognante, tipica della cultura del Liberty italiano o dell'Art Nouveau di area franco-belga, bensì di un mondo straniante che tocca le corde emotive più nascoste del sublime e dell'orrido. Commentando la mostra postuma dedicatagli all'interno della sezione norvegese della Biennale monzese, Roberto Papini colse perfettamente una seconda, fondamentale, peculiarità del vetro di Lerche, ovvero la sua distanza dalla tradizionale concezione del vetro muranese. Papini ricordava che esistevano due modi principali di intendere il vetro: la visione muranese, con fragili vetri soffiati e in lamina leggera, e la concezione boema, proiettata verso vetri pesanti e sfaccettati. Lerche rappresentava l'anello di congiunzione tra questi due mondi, unendo la fluidità della pasta muranese con la pesantezza del cristallo boemo^[2]. Insieme alle coppe, ai vasi, ai piatti conosciuti soprattutto attraverso le fotografie storiche apparse sulle riviste del tempo in occasione di articoli monografici o di recensioni di mostre, Lerche ha

^[1] Vittorio Pica, *Mostra individuale di Hans St. Lerche, Alberto Martini, Mario Cavaglieri*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Pesaro, gennaio 1920), Alfieri & Lacroix, Milano, 1920.

^[2] Roberto Papini, *La mostra delle arti decorative a Monza. III – Le arti della terra*, in "Emporium", n. 343, luglio 1923, p. 12.

anche sperimentato oggetti più particolari, come la piastra in vetro legato a piombo, che unisce l'idea delle vetrate medievali con il suo repertorio naturalistico, popolato da creature marine e primordiali, come le due stelle marine al centro della composizione e i pesci pietrificati nel vetro, simili a fossili di epoche preistoriche. La straordinaria novità rappresentata dalle opere in vetro di Lerche può essere sintetizzata dalle parole, come sempre piene di suggestioni, pronunciate da Ugo Ojetti in conclusione del suo breve intervento dedicato all'artista in occasione della Biennale veneziana del 1912: "forme e colori sono venuti prendendo compattezza e carattere, il Lerche adesso sa quel che può chiedere alla natura stessa del vetro e all'abilità dei suoi vetrai, e quel che egli fa e quel che egli tenta, tra lo studiolo dove compone e dispone le sue polveri misteriose e il forno dove le liquefa e le conduce allo splendore, è degno non solo dell'ammirazione ma anche della gratitudine d'ogni artista italiano perché può essere, ripeto, il principio di una resurrezione" [\[1\]](#).

[\[1\]](#) Ugo Ojetti, *La decima Esposizione d'arte a Venezia – 1912*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1912, p. 43.



HANS STOLTENBERG-LERCHE NEL SUO STUDIO.

Vittorio Pica, *Artisti contemporanei: Hans Stoltenberg-Lerche*, in "Emporium", n. 138, 1906, p. 422

LA MOSTRA DELLE ARTI DECORATIVE A MONZA

più vasto il loro nome a quello dell'artista muranese.

Tali vetri non si descrivono, tanta esaltazione

aver avuto il coraggio di ritornare alle origini. Il fascino di certe vene d'acque cadenti e gocciolanti noi le ritroviamo in queste lumiere



SEZIONE NORVEGESE: VETRI SOFFIATI E POLICROMATI (SCULT. HANS ST. LERCHE).

essi suscitano ne' nostri sguardi desiderosi di riposarsi su forme di purezza elementare. Tutte le immagini di bellezza pura che le corolle e i gemmulari e i calici dei fiori sortirono dalla Natura noi le ritroviamo in questi mirabili saggi d'un'arte che ha ritrovato sè stessa per

dalle sagome squisitamente proporzionate nella liquida trasparenza del vetro soffiato. Certe profondità di acque stagnanti e misteriose entro caverne di roccia bruna o sotto il frascame verde della foresta o sotto il riverbero delle nuvole accese dal tramonto, certe iridi preziose



HansStoltenbergLerche

FratelliToso1912–1914

Misure cm. 30 x 54,5

Grande piastra in vetro soffiato leggermente curvata con rilegatura a piombo ottenuta con polveri di vetro.

Provenienza: già collezione Art&Craft (Piacenza)

Collezione privata

Inedita



ED Gallery s.n.c. Via Mazzini 27 – 29121 Piacenza